



Baština Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

## Zbornik radova u čast akademika Cvjetka Rihtmana

Čović, Borivoj

1986

Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

<https://bastina.anubih.ba/items/941766b8-b5a5-4f80-8021-a2f91bc74ae0>

Preuzeto s Baštine Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

<https://bastina.anubih.ba/>

YU ISBN 86-7123-006-6

AKADEMIJA NAUKA I UMJETNOSTI BOSNE I HERCEGOVINE

---

POSEBNA IZDANJA

KNJIGA LXXVII

ODJELJENJE DRUŠTVENIH NAUKA

Knjiga 16

---

ZBORNİK RADOVA  
U ČAST  
AKADEMIKA CVJETKA RIHTMANA



Redakcioni odbor:

BORIVOJ ČOVIĆ, MIROSLAVA FULANOVIĆ-SOŠIĆ i VLADO MILOŠEVIĆ

Glavni urednik:

BORIVOJ ČOVIĆ,

dopisni član Akademije nauka i umjetnosti  
Bosne i Hercegovine

SARAJEVO

1986.

EMILIA COMISEL (Rumania)

**LES GENRES DE LA MUSIQUE POPULAIRE  
ROUMAINE-DOÏNA  
(GENRE COMMUN AUX PEUPLES BALKANIQUES)**

L'étude des genres folkloriques dans leur développement historique (selon l'évolution de la société), de leur genèse, de leur fonction, du contenu et des coordonnées fondamentales de style (littéraires et musicales), de leur place et de leur importance pour l'évolution de la conscience et de l'horizon artistique du peuple, de leur aire de circulation etc. s'impose aujourd'hui avec toujours plus d'acuité. Malgré toutes les réalisations obtenues jusqu'à présent, en divers pays, on remarque la persistance de certaines confusions, inhérentes tant à l'étude des phénomènes artistiques variables, mobiles comme la vie qu'ils reflètent — qu'à l'utilisation d'une méthode d'analyse non adéquate.

Les ethnomusicologues accordent au genre folklorique—catégorie esthétique-historique — une plus large acception qu'elle n'a pas en littérature, celle-ci impliquant, hors les thèmes littéraires, les particularités de style et de composition, la structure musicale, la fonction et la manière d'interprétation (seul ou en groupe).

On sait que les vers populaires — à quelques exceptions près — sont chantés, donc analyser un seul élément d'expression de manière indépendante — seulement de texte poétique ou seulement la mélodie — mène à des conclusions fausses qui ne sont nullement conformes à la réalité, comme en faisait la remarque Const. Brăilou, dans son étude d'importance fondamentale: *Vers populaire roumain chanté* (I): »l'analyse d'un texte poétique« négligeant le composant musical, aboutira inévitablement à un échec (I, p. 3).

Donc, pour analyser et classier les chants populaires, il faut avoir en vue leurs deux composants essentiels: le texte et la mélodie qui forment une unité prégnante, se déterminant et se conditionnant mutuellement. Par exemple, la chanson épique («Chanson ancienne») et le »colind« Koleda (Chanson de quête) appartiennent, au point de vue littéraire, au même genre — le genre épique. Les analysant comme une unité organique — vers et mélodie — tenant compte de la fonction qu'elles ont dans la vie du peuple, de leur structure musicale (dans le premier cas, *forme architectonique libre*, dans le deuxième, forme fixe), de la manière d'interprétation (solo ou en groupe), nous les con-

sidèrent genres indépendents — ce qui n'exclut pas les éventuelles interférences.

Les premiers collectionneurs de ce trésor qui est le folklore roumain avaient une instruction littéraire — est c'est pour cela qu'ils ont classifié le matériel recueilli d'après le critérium littéraire, classification que pendant longtemps, les musiciens ont aussi adoptée (chose facile à constater rien qu'en consultant fugitivement les volumes publiés; voir 3).

Dans leur classification, la »doïna« — dont nous nous occuperons dans ce qui suit — est confondue avec le »chant proprement dit«, avec lequel elle a, en fait, beaucoup de ressemblances. Cette situation a duré jusqu'à la deuxième décennie de notre siècle, quand Béla Bartók a »découvert« et défini la doïna (»hore lungă« = chanson longue) de Maramuresch (4).

Dans le domaine lyrique de la musique populaire roumaine on distingue deux catégories: la *lyrique occasionnelle* et celle *non-occasionnelle*.

*De la première catégorie* font part: les chant rituels et cérémonieux liés aux coutumes du cycle familial (chants et vers scandés de noces, plaintes funèbres »bocet«), du cycle des fêtes d'hiver avec ou sans caractère agraire (chants de quête »colinde«, chants de moissons — »cununa« ou »buzduganul«), »Drăgaica«, »Scaloianul« etc.

*De la deuxième catégorie* font part: la doïna, la chanson proprement-dite, la berceuse, le chant de danse, certaines chansons de veillée, le chant quasi-folklorique citadin (»de lume«), les vers scandés, avec ou sans accompagnement mélodique, pendant la danse, la nocé et, à d'autres fêtes, de Noël et du Nouvel An pendant le travail qui n'ont pas caractère obligatoire, rituel. Les productions artistiques de ces deux catégories diffèrent d'après: l'origine, la fonction, les thèmes littéraires, la structure musicale, la manière d'interprétation, la vitalité, l'attitude créatrice de l'exécutant.

Les spécialistes (5) sont, presque à l'unanimité, d'accord sur ce que la chanson lyrique occasionnelle serait antérieure à celle non-occasionnelle, issue de la première, devenant indépendante et non liée à telle ou telle coutume.

Tandis que les genres de la première catégorie ont pris naissance dans le cadre des manifestations syncrétiques complexes, des coutumes, et sont exécutés en groupe (parfois par des personnes spécialisées), devant un »public«, soit restreint (la famille), soit plus large (le village), à des moments précis; ont une thématique propre à l'occasion respective et des traits musicaux propres, d'une grande stabilité (à l'exception de la lamentation funèbre). Les genres de la seconde catégorie non occasionnel sont interprétés, la plupart du temps, solo, n'importe où et n'importe quand (sans qu'il y ait absolument une occasion spéciale ou une date précise), ils ont un contenu complexe et une grande variété d'expression, le rôle créateur de l'individu y étant mineur.

De la deuxième catégorie fait part la *doïna*, nommée par C. Brăiloiu, (7) »doina, proprement-dite«. Le style musical de la doïna est connu

par nombre de peuple de la mappemonde; chez les peuples balkaniques aussi on constate l'existence de ce style musical qui a beaucoup d'éléments communs.

Avant de parler de ces éléments communs, nous allons exprimer les traits caractéristiques de la doïna roumaine.

Dans la littérature classique roumaine on entendait par doïna toute production lyrique, autre que le chant rituel ou cérémonial, et la danse. La doïna et la chanson proprement-dite étaient analysées et considérées comme un seul genre, à cause de leur contenu poétique commun. Mais les autres éléments d'expression étaient ignorés. Ce qui est curieux c'est que cette confusion dure encore de nos jours, souvent parmi les musiciens même. Mais, grouper les chansons populaires d'après ce seul critérium (littéraire) ne satisfait pas aux exigences d'une méthodologie scientifique. «Voilà pourquoi» — écrivait Ilarion Cocişiu, en 1940 — «on a toujours eu tort lorsque les hommes de lettres, poètes ou hommes de science ont essayé de surprendre, en paroles parfois habilement tournées, le propre de la doïna ne lisant que des poésies populaires. La mélodie étant là souveraine (ainsi que la poésie l'est dans la ballade), seulement une caractérisation musicale du genre pourrait faire parfaitement lumière» (7).

L'analyse comparative de ces deux espèces lyriques nous a relevé les traits suivants propres à chacune d'elles: — dans le *shant proprement-dit* l'expression artistique est concentrée en des formes fixes, réduites comme dimension (2) (fermées) à contour précis; le discours musical est construit d'un nombre déterminé de lignes mélodiques (des incises): deux, trois, quatre ou même plusieurs lignes; le rythme appartient au système *parlando-rubato* ou, dans des cas moins fréquents (délimités au point de vue régional), au système *giusto-syllabique*. En échange, *doïna* est une mélodie de grandes dimensions, sans contour précis, que l'interprète peut improviser librement, d'une forme ouverte, libre, ayant, donc, un nombre indéterminé de lignes mélodiques et un rythme *parlando-rubato*.

Par comparaison au dynamisme et à la vigueur des chants rituels qui sont le résultat du contenu musical et littéraire, de la fonction et de la manière d'interprétation en groupe — les chansons lyriques non-occasionnelles se remarquent par le lyrisme, par l'enrichissement de leur moyens d'expression, à la base du principe de la contamination et de l'assimilation d'éléments positifs traditionnels, représentant une des phases de développement de la tradition, qui correspond à certaines exigences d'âme et artistiques nouvelles.

En effet, à la différence des chants rituels, créés dans un but précis, utilitariste, les chansons de groupe, dont le conservatisme est bien connue, le chant et la doïna proprement dite (genres individuelle ayant plus de contingences avec la vie quotidienne) présentent une plus grande diversité d'extériorisation, une plus intense liberté d'exécution. Là, le degré de réalisation artistique des variantes et des types mélodiques dépend du talent et de la profondeur du sentiment. Le contenu de la doïna reflète les tourments de l'homme à vue larges qui commence, on dirait, à prendre conscience de sa propre personnalité et qui sent

le besoin d'exprimer ses propres sentiments et ses propres pensées, quoi que ce soient les mêmes que celles de toute collectivité (12 p. 150).

C'est pour cela que le contenu expressif du chant et de la doïna gagne en profondeur et variété, s'imposant par une ligne mélodique généreuse, par un caractère cantable, par la chaleur du sentiment humain, par la profondeur de la pensée, la diversité et la souplesse des moyens d'expression. De ce que nous avons affirmé jusqu'à présent, il résulte que: la doïna est une espèce du chant lyrique non-occasionnel duquel elle diffère par les traits musicaux. C'est donc une espèce par excellence musicale.

L'aire de circulation de la doïna, le fait que jusqu'à présent sa mélodie a été associée à de différents textes, la plurie — fonctions, — dans l'extrémité nord-ouest du pays c'était la seule mélodie connue (hors le répertoire de danse), il n'y a pas encore longtemps — sont des preuves indubitables qui témoignent pour son ancienneté, pour l'importance qu'elle a eu — et qu'elle a encore aujourd'hui dans la vie de notre peuple. Aujourd'hui, encore, la mélodie de la doïna se marie à des textes lyriques (en Transylvanie du Nord et du Sud, au Sud et à l'est des Carpathes) à des textes occasionnels de noces (dans le Nord, le Sud et l'est du pays), de lamentation (Maramouresch Valachie, Olténie et Moldavie du Sud), à des textes rituels contre la sécheresse (dans le Sud de la Valachie et de l'Olténie).

Plusieurs hypothèses ont été émises concernant la genèse de la doïna et l'aire de circulation, certaines assez fantaisistes, à savoir:

a. *la quasi-universalité de ce style musical* qui se retrouve chez nombre de peuples de la mappemonde (européens: Bulgares, Macédoniens, Aroumains, Roumains, Albanais, Grecs, Turcs, Fino-Hongrois, Espagnols; les peuples du Sud, du Centre et de l'Est de l'Asie: Persans Cambodgiens, Chinois; les peuples africains, Arabes du Centre de l'Algérie (2, 12, 23).

b. *L'ancienneté de ce style*, est considérée, par certains spécialistes, un phénomène d'influence réciproque entre les peuples, surtout ceux du proche Orient (4, 8, 11) d'autres la considère un phénomène de polygenèse (2, p. 270);

c. *elle représente la plus ancienne musique populaire vocale* (2) qui dans un passé éloigné était *l'unique mélodie* (10);

d. *elle est d'origine pastorale* (3, 13). Nous sommes d'accord pour cette dernière hypothèse, au moins pour la doïna instrumentale que nous estimons ultérieure à celle vocale (2).

L'origine instrumentale de la doïna vocale soutenue par certains chercheurs (4, 3, 14) a été combattue par C. Brăiloiu qui soutient «son origine essentiellement vocale», 1. appuyant sur deux arguments: son existence chez les peuples qui ne connaissent pas d'instruments et 2. l'élargissement de la phrase mélodique par différents procédés montre qu'elle est le résultat de la tendance au maximum d'expressivité de l'intonation vocale et non pas de l'influence de la musique instrumentale (15). Naturellement, on ne peut nier certaines influences in-

strumentales actuelles, tardives, en ce qui est son style d'ornementation ou certains contours mélodiques (glissements de sons etc).

Il y a quelques siècles, on a reconnu l'origine de la doïna roumaine dans la culture musicale de l'ancienne population Géo-dace qui a vécu dans ces parages.

Le savant Voïevod de Moldavie, Dimitrie Cantemir, lui supposait l'origine dace (16) ainsi que Hașdeu, plus tard (17). Au XVIII-e siècle, Sulzer (18), citant Cantemir, écrit que la doïna »n'est ni roumaine ni dace, mais beaucoup plus ancienne«.

Résumant les discussions sur la thématique et la terminologie (dont bon nombre sont contradictoires), nous notons: -a. la doïna se place avant tous les chants qui racontent des faits d'armes et sert de texte aux préludes que »le peuple moldave a l'habitude de modeler avant ses chants«; -b. »doïna n'est pas seulement une *intrada* mais des airs sans paroles... le valaque la frédonne chaque fois qu'il veut chanter pour lui, mentalement quelque chose, sans paroles ou vers (Strezer) (18); -c. »doïna n'est pas seulement un chant d'amour de nostalgie ou de tristesse« — comme écrivait Alecsandri dans sa *Préface* au recueil de *Poésies populaires* (19) »mais elle est aussi un chant d'heroïsme, de résistance« (Densușianu (20), Cantemir (16) Comișel (2); d. les mots *doïnă* et *doiniță* sont connus dans le milieu rural de l'est du pays (16, 22); en Transylvanie on entend dire *dăină* (22); e. les recherches étymologiques ont commencé par Cantemir (qui identifie le nom de la doïna à celui employé chez les Daces pour nommer *Mars* ou *Bellona* (16); et c'est à peine au XIX-e siècle qu'elles sont continuées sans qu'on arrive à une conclusion unitaire.

Selon certaines philologues, le mot doïna, proviendrait du latin, fréquemment employé en Transylvanie, dans les genres lyriques occasionnels et non-occasionnels en vers et refrains: *Daina, daina și daina, Hai, măi mîndră, și daina, Si-apoi daina și daina; Cine-o zis daina, Hainam și dainam cununa*; ce dernier refrain dans les chansons de noces et de moisson. Selon d'autres, du slave (23, p. 312, 317). On sait aujourd'hui que ce mot est utilisé chez les lituaniens et chez les lettons au sens générique de »chant« ou »chanson populaire« (apud 3 p. 315) C. Brăiloiu écrit que »la popularité du terme *doïna* dans le milieu rural est due à l'intervention de l'instruction« (8) De nos jours, on rencontre ce terme dans certains villages, à côté de la terminologie locale, mais sans avoir une grande fréquence.

La terminologie populaire, différenciée d'après les régions, nous indique parfois la forme architectonique même de cette mélodie. Ainsi donc: dans le nord de la Transylvanie »hora lungă« (chant longue), »de jale« (de tristesse), »a pribeagului« (chant de l'exilé errant) »hora primăverii« (chant du printemps). En Olténie: »chant long«, »îndelungat« sau »prelung« (prolongé), »de jale« (de tristesse) »de codru« (des bois), de »ducă« (de départ), »de sus« (d'en haut), »de coastă« (de côteaues), »haiducesc« (de haiduck), »oltenesc« (oltennien); en Valachie: »contec de frunză« (»chant de feuille), »de codru« (de bois), »de jale«, »de plai« (de plaine), »de cuc« (de coucou) »haiducesc«, »oltenesc«, »de dragoste« (d'amour) etc.; en Moldavie: »de jale«, »a frunzii«,

»doină«, etc. Rarement, dans les collections de chansons populaires (26, 27, 28), même si des mélodies de doina y sont incluses, quand on décrit les traits, nous n'avons pas la sûreté qu'ils rapportent à ce style musical tout spécialement ou, généralement, au chant.

2) Alecsandri fait allusion à la Preface d'Ehrlich, dans son article: *Melodiile românești* (Les *mélodies roumaines* — 25) en essayant d'en faire une description: »Doina ou la ballade... ce sont des airs anciens que les paysans valaques — qui sont de vrais bardes roumains — chantent d'une voix plaintive, très doucement, avec un mouvement de musique tout à fait irrégulier, insistant sur les notes de chant et accélérant les notes de fantaisie. Ils savent donner à ces airs une expression de tristesse rêveuse d'un effet extraordinaire une seule voix de femme exécute la mélodie et les sons du pipeau se mêlent au chant« (24).

Maintes fois, le terme de 'doina' n'est pas mentionné dans le titre des collections musicales (24, 26, 28, 29); le vaste recueil de Anton Pann (30) ne contient aucune mélodie de cette sorte et la collection de Vulpian n'en contient que deux (27).

Le premier musicien qui aie saisi les traits musicaux de la doina, en 1923, en y accentuant les différences par rapport au chant (4) — quoique, quelques années auparavant, il en confondait encore les termes (31) — fut Béla Bartok. Il écrit que la découverte de la doina (»hora lungă«) »représente le plus important succès de ses recherches faites entre les deux guerres« (4) et il définit la doina ainsi: »c'est un style musical représenté, au fait, par une mélodie unique; comme forme, ce genre musical a un caractère totalement d'improvisation, elle est pleine d'ornements et son interprétation en *rubato* rappelle la musique instrumentale«. Mais après avoir écouté un riche matériel folklorique, recueilli dans tout le pays, aux Archives de folklore de la Société des Compositeurs Roumains, à Bucarest, avec C. Brăiloiu Bartok enrichit ses connaissances sur la doina et conclut: 1. — »Le plus ancien style mélodique de Valachie, de Maramuresch et de Ugocea c'est ce »Chant long«; 2. — Ce style n'a aucun rapport avec le style pentatonique magyar; 3. — Sans doute ce style a une origine sud-estique (Perso-arabe)« (4. p. 192. Conclusions).

Le savant magyar rapproche ce style de celui d'autres peuples: »dans toute la Roumanie d'avant guerre, on trouve une certaine forme mélodique, partout la même, sûrement très ancienne, l'ainsi nommé »chant long« qui ressemble aux mélodies ukrainiennes dumy (40) et à certaines mélodies de Perse, Irak et Algérie« (41, p. 191).

C. Brăiloiu qui, jusqu'en 1929 utilisait le terme de doina pour les deux espèces lyriques (42, 43), exprimait son mécontentement à l'égard de cette classification »prise de chez Bartok«: »J'ai nommé *doina* les mélodies qui se chantent rarement et *rubato-parlando* et *chanson* celles dont le mouvement est en *tempo giusto* plus ou moins *vif*. J'avoue que cette classification (prise de Bartok) ne me satisfait pas entièrement. Entre le *tempo giusto* et *poco rubato*, entre l'*andantino* et l'*allegretto* les limites sont à peine perceptibles et personne n'a encore répondu à la question: »qu'appelle-t-on une doina (44)«? Jusqu'en

1930, après une courte période d'intensification des recherches sur les lieux, dans différents coins du pays, Brăiloiu approfondit ses connaissances sur ce style, et vient ainsi compléter les opinions de Bartok. Dans une conférence tenue à la Sorbonne (le 4 février 1930), il disait: On sait aujourd'hui que la doina proprement-dite est autre chose que la chanson; ce n'est pas une mélodie strophique mais une mélodie sans forme architectonique précise, que le chanteur construit tout seul, pendant qu'il chante, autrement dit, qu'il improvise, se servant de quelques éléments mélodiques propres à ce style: une note retenue ou un portamento, puis une partie ornementale qui tourne autour du même son et, enfin, une finale répétées. De temps en temps, il intervient un son gutural produit par un coup de glotte, une sorte de sanglot, un glissement à une hauteur indéterminée et un passage parlé. La doina proprement dite paraît être inconnue en Transylvanie. Son style musical démontre une influence orientale mais *non pas un emprunt*. La mélodie vocale est parfois interprétée par un instrument: «avec l'adaptation de rigueur à l'instrument», ou par la voix avec accompagnement de petit orchestre populaire («taraf»). Souvent, la mélodie sert, en Valachie, à faire déclamer les ballades (manuscrit). L'année suivante, dans sa précieuse brochure sur la méthode (33) et, après, dans la synthèse sur la musique populaire roumaine (8), il donne une nouvelle définition de la doina: «mélopée que l'exécutant construit librement, qu'il improvise, autrement dit, en arrangeant selon son goût quelques éléments mélodiques invariables».

Ilarion Cocişiu (6) et d'autres collaborateurs ou continuateurs de l'oeuvre de Brăiloiu, ont étudié différents aspects de ce style musical, vocal ou instrumental (2, 12, 14, 37, 38, 39) ou ont seulement publié des mélodies dans des volumes d'anthologie (34, 35, 36).

Avant d'exposer amplement les traits spécifiques de la doina, nous trouvons indiqué de souligner quelques problèmes qui se rapportent à la vie de ce style: sa fréquence, sa circulation, sa situation actuelle, la liaison avec d'autres genres, ses couches d'évolution etc.

1. — En comparaison au chant proprement dit, la doina offre une plus grande unité de style. Les différences régionales, moins importantes que pour la chanson, n'affecte en rien ses traits essentielles. Les styles locaux (la doina de Maramoutech, de Năsăud, du Sud de la Transylvanie, de la Valachie, de l'Olténie, de Moldavie) diffèrent par: la préférence pour une certaine structure modale, pour certaines formules mélodiques ou pour un certain système d'ornementation, pour une certaine manière d'associer la mélodie au vers et d'élargir ce dernier pour les raisons d'expressivité ou pour une certaine succession des lignes mélodiques etc. Mais, l'émission vocale du Maramouresch (de type ancien), les procédés d'amplification de la ligne mélodique, d'ornementation etc. appartiennent à plusieurs zones.

2. — L'intense processus de participation créatrice de l'individu au moment de l'interprétation, l'influence d'autres genres, l'influence des ménétriers, l'accessibilité plus grande de certains styles locaux etc. ont déterminé la cristallisation de plusieurs types et sous-types de doina, dans les limites de la même région, type qui, en général coe-

xistent, le nouveau prenant le dessus. En Olténie, par exemple, à côté de l'ancien style ayant un aspect propre de facture archaïque, d'une forme architectonique réduite et presque »glacée«, ont pris naissance des mélodies d'une forme plus ample ou d'un caractère différent par la suite de leur association à divers textes poétiques. Nous trouvons dans cette zone restreinte: *l'ancien type, le type »haidouk«* et celui oltenien (»Oltenesc«). En Valachie, le nombre des types mélodiques est plus grand. Hors ceux cités — à certaines différences mélodiques et structurales — il existe aussi: *le type »d'amour«* (plus rare en Olténie), le »coucou« etc, etc. et différents types intermédiaires (Miorita, la chanson de l'étranger etc.).

3. — On rencontre une partie des éléments d'expression et des procédé de création de l'image artistique et de la ligne mélodique, du système d'organisation rythmique en parlando-rubato aussi en d'autres genres ou espèces, comme, par exemple: dans le chant proprement-dit, la berceuse, les chants cérémoniaux etc. cela étant une preuve de *l'unité de notre folklore* et, en même temps, des interférences continues — phénomène spécifique à la création de tradition orale.

4. — A côté des doïna »classiques« — qui possèdent au plus haut degrés les traits musicaux de l'espèce, on trouve des formes intermédiaires, qui représentent différentes étapes d'évolution de la doïna, mais que l'on ne peut pas délimiter rigoureusement, comme, par exemple:

a. — *doïna-chanson* — forme qui provient de la doïna, proche du chant proprement dit par sa tendance de structurer la mélodie en strophes, souvent de grandes dimensions, par la transformation du système de cadence par la suite du fait que d'autres sons se précisent, ayant rôle de cadence intérieure, hors le I degré, par l'importance des éléments cantabile au détriment du récitatif recto-tono, par un plus grand équilibre entre les éléments d'expression. On rencontre, de nos jours, cette, forme en Valachie sous-Carpathe, dans la plaine de Valachie et d'Olténie, dans le sud de la Transylvanie et de la Moldavie.

b. — *Chanson-doïna* — forme strophyque ayant un grand nombre de lignes mélodique (incises), un style richement mélismé dans lequel on voit s'affirmer certains, motifs propres à la doïna: *recto-tono* correspondant à une ligne mélodique ou à un hémistiche, dissolution arbitraire de la strophe mélodique et du système de cadences, en insistant sur les degrés 1 et 5 (moins sur d'autres degrés), le contour mélodique presque fixe, la préférence pour des formules de cadences descendentes intérieures. Ce type est connu dans Năsăud, le Nord de l'Olténie et de la Valachie, Sălaj, Chioar etc.

c. — *La doïna-ballade*, dans laquelle prévale le style récitatif, la fréquence, justifiée, du récitatif *recto-tono* et parlato. Les formules mélisatiques et celles spécifiques à la doïna sont utilisées surtout dans les fragments instrumentaux (introduction, interludes, plus rarement dans le final) et moins dans la partie vocale, parfois dans la formule initiale. C'était, peut-être, à ce type que se rapportait Sulzer, il y a plus de deux siècle (18).

5. Les documents sonores et les témoignages des derniers siècles nous instruisent sur la circulation générale de la doïna dans le passé, même dans certaines zones où, de nos jours, elle ne s'y maintient pas que sous forme instrumentale. Il se peut que la forme vocale ait disparu à la suite de causes tout à fait locales, la collectivité étant encline à exprimer ses sentiments d'une manière plus concentrée, ou à cause de la transformation du goût des gens sous l'influence de certains facteurs extérieurs etc.

Donc, la doïna est répandue dans les zones des deux versants des Carpathes (dans toute la chaîne extérieure des Carpathes et quelques zones restreintes d'infiltration au delà (8), dans l'Olténie, la Valachie et la Moldavie, de Doubrodgea, le Nord et le Sud de la Transylvanie (Maramouresh, Oaş, Ugocea, Năsăud, Someş, Chioar, Sibiu, Tara Bîrsei, Tara Oltului et Tîrnave). Certaines vestiges de ce style ont été conservés dans le Banat et les régions transylvaines limitrophes, surtout en forme instrumentale (23, p. 73). Cocişiu même a remarqué cette unité du style »dans tout le territoire roumain, unité qui correspond à l'unité spirituelle roumaine« qui »a toujours existé... et cette unité est ancienne comme le peuple même (6, p. 412).

6. Aujourd'hui l'attitude du peuple envers la doïna est inégale; les causes de sa vitalité ou de ses divers degrés de disparition ou de contamination à d'autres genres n'ont pas été suffisamment étudiées. On peut affirmer que la doïna est encore vivante en certains lieux SOUS-CARPATHIQUE, Le Nord de la Moldavie et partiellement dans le Nord de la Transylvanie et le Doubrodgea. Mais dans ces régions on constate des phénomènes de discontinuité horizontale et verticale. Par exemple, dans le recueil de 1950 dans le Maramourech (Ieud), sur les traces de Bartók, j'ai constaté, dans un village, Ieud, la disparition presque complète de la »Hora lungă« que seule une vieille (Maria Chiş), une des informatrices du musicien magyar, le connaissait encore. — Mais, à quelques kilomètres de là, à Dragomireşti, la doïna faisait partie du répertoire de plusieurs générations, des vieux et des adultes, tandis que les jeunes abordaient la forme instrumentale. De même, pendant l'enquête monographique fait par les équipes du professeur Gusti et Brăiloiu dans la commune Măgurele-Ilfov (en 1942), nous avons trouvé plusieurs types de doïna, chantés par toutes les générations, jeunes et vieux, paysans et ménestriers. Au fur et à mesure que nous descendons vers la plaine danubienne, la doïna n'avait plus dans le répertoire des paysans qu'une fonction cérémoniale (pendant les noces) et les ménestriers n'interprétaient que la doïna d'Olténie »d'amour« et parfois, celle »de haidouk« (phénomène curieux qui peut nous suggérer certaines hypothèses sur la vie de ce style dans ces parages.

La doïna est en voie de disparition dans maintes régions, où elle a été partiellement assimilée par les ménestriers; ceux-ci connaissent ordinairement seulement deux types: doïna »d'amour« et doïna »d'Olténie« et, rarement, le poème pastoral »Cînd ciobanul şi-a pierdut oile« (Lorsque le berger perdit ses brebis).

7. Dès les premières décennies de notre siècle, on a remarqué une tendance (plus accentuée aujourd'hui) de simplifier la forme archi-

tectonique et d'ordonner les lignes mélodiques en strophes, de renoncer au récitatifs et aux enrichissements ornementaux. C'est la même constatation que faisait Cocișu, presque vingt ans avant (6, p. 413). On doit en chercher les causes dans les nouvelles exigences spirituelles des gens, déterminées par les nouvelles conditions de vie. Des doîna d'un nouveau type prennent ainsi naissance.

8. On n'a pas encore étudié si l'adaptation de la mélodie de doîna à des textes poétiques occasionnels, en certaines régions, est la suite d'un degré de développement récent de notre musique ou s'il représente des aspects d'un fonds commun, naguère, aux genres occasionnels et non-occasionnels (1, 8). Dans le premier cas, ce style musical aurait remplacé les anciennes mélodies rituelles. Il se peut que cette association se fût produite en chaque région en différentes étapes d'évolution de la mélodie.

9. La thématique littéraire de la doîna est comme à toutes les autres espèces lyriques non-occasionnelles que nous avons déjà signalées. Elle découle de la vie quotidienne et c'est pour cela qu'elle est d'une si impressionnante richesse et variété, d'un réalisme propre au folklore. La doîna a aussi un rôle important par rapport à la théorie de la connaissance, car elle reflète—en images artistiques spécifiques aussi que le chant proprement-dit—toute la complexité de la vie spirituelle du peuple, des sentiments et des aspects de la vie individuelle et collective, en vers de grande beauté et profondeur. Le motif de l'amour avec toutes ses nuances (amour envers l'être aimé, pour la nature, pour les animaux, les oiseaux qui l'entourent), le motif de l'éloignement du lieu natal pour aller travailler «chez un patrin», l'attitude envers le service militaire d'autrefois et les guerres injustes, envers les oppresseurs, le motif de la femme qui ne peut pas élever ses enfants à cause de la misère, celui de la jeune fille mariée loin des siens, des thèmes philosophiques sur le sens de la vie (l'irréversibilité de la vie humaine en comparaison au renouvellement cyclique de la nature), la métamorphose en oiseaux, thèmes de travail, des motifs «haiducești» (les haidouks étant les héros qui luttèrent pour rétablir la justice du peuple). La doîna a eu, dans la vie du peuple, une profonde fonction sociale, de consolation, d'apaisement de la souffrance («stîmpărare»), de transmission des sentiments de douleur ou de joie et de résistance contre l'injustice. Doîna dis-je, doîna je geint /Ce n'est qu'elle qui me soutient/ car pour ceux qui souffrent fort /La doîna est un renfort, ou: Ma bonne mère m'a donné une bouche pour chanter une doîna/ et me calmer quand serai-je chez étrangers /Serai-je loin de ma mère/Elle me sera soeur et frère/Ceux qui firent cette doîna/Eurent le coeur bien malade/Et la bouche vraiment fade.

Certains spécialistes en folklore littéraire soutient que, malgré que le contenu littéraire de la doîna ne diffère pas de celui des autres espèces lyriques non-occasionnelles, son texte poétique a, tout de même, une structure à part qui correspond à sa structure musicale libre, propre à l'improvisation. «La structure libre de la mélodie trouve son corrolaire naturel dans l'architecture peu régulière des textes poétiques». Pourtant, au point de vue littéraire, la doîna se différencie

comme espèce poétique» (3, p. 641). Naturellement cette liberté du vers n'a lieu qu'au moment de l'interprétation.

10. La doïna accompagne l'homme presque toujours, dans toutes ses manifestations. *On la chante pour soi dans l'intimité*, souvent près du berceau de l'enfant, lorsque la mère exprime comme dans un monologue impressionnat en images tendres non seulement ses sentiments pour la chère petite âme, à laquelle elle souhaite un avenir meilleur et exempt de souffrances, mais aussi ses pensées et sentiments pour ceux qui sont ou non en vie. Comme le remarquait Sulzer, «la doïna est frédonnée même en route, sans paroles, pendant les travaux moins difficiles en pleine nature» dans la forêt, quand on éprouve le désir de revoir les siens, l'inquiétude, pendant les veillées, souvent à la noce. Jadis, le berger apaisait sa nostalgie, exprimait ses maux et ses joies avec une doïna.

11. Les sentiments intimes, particuliers, sont exprimés aussi par l'intermédiaire des instruments — transpositions des mélodies vocales ou même par des mélodies d'origine instrumentales.

*Les traits musicaux typiques de la doïna*, espèce par excellence musicale, peuvent être décrits comme suit:

1 — *échelle unisonale*, non modulante (surtout dans le type «classique»), formée parfois d'un nombre réduit de sons, organisés en systèmes sonores variés ayant un frappant fond pentatonique; *formules mélodiques spécifiques* *récitatif recto-tono*, *récitatif mélodique et parlato*, *des formules richement mélismatique*, réalisées par roulement obstiné autour du même son rythme parlando; rubato, d'un tempo large avec certains sons beaucoup allongés (sur n'importe quelle syllabe du vers); forme architectonique ouverte, libre; émission vocale différente d'une région à l'autre, ayant des sons «sanglotés» ou «glougloutés» (en Maramourech et l'Olténie): émission cristalline en Năsăud, paracentales en Téléorman (dans la plaine du Danube); il paraît qu'on l'obtient par un serrement des maxillaires, le son devenant strident); une émission qui semble avoir été influencée par le style des ménestriers, avec des sons guturaux, étouffés (en Valachie) etc.

Dans la doïna, les moyens d'expression traditionnels sont réduits mais d'une remarquable souplesse, offrant une vaste gamme de possibilités d'extérioriser sincèrement et spontanément les états d'âme, dans leur dynamique, d'adaptation à la variété de tempéraments individuels. A la différence des autres genres lyriques, la doïna a un caractère plus retenu, plus sobre, intime, intensément lyrique, parfois dramatique, à grands contrastes de tension. Quand on l'associe à des thèmes épique-lyrique de «haidouk», sa mélodie est simplifiée et prend un accentué caractère narratif.

Les éléments propres au genre lyrique sont, dans la doïna, plus prégnants et plus maléables que dans le chant, ce qui trahit un processus plus profond de participation créatrice, de renouvellement, d'adaptation des éléments traditionnels aux exigences d'expression du contenu et une attitude profondément affective de l'interprète. C'est ainsi que s'explique la richesse de syllabes «surhunéraires» (C. Brăiloiu),

qui dépassent l'octosyllabe, ayant le rôle d'interjection, de refrain, ou d'«anacrouse» ample, qui élargissent la phrase au delà du patron métrique, (ce qui a dérouté certains spécialistes). Les plus fréquents sont: *of, mǎi, hei, zice, daina, daunale, dzi mǎi, cǎ zice, cucu ba mǎ e si hei, dzî, mǎ, dzî, luiuhu, apǎi la, soro dragǎ* (les deux derniers semblent être plus récents).

On peut citer encore d'autres éléments de style, comme: le timbre du son, une certaine manière de prononcer les voyelles et leur «coloration» — phénomène connu dans beaucoup d'autres genres encore — arrêt brusque après un son allongé, portaments, la modification du son pendant l'exécution (il descend ou monte même presque d'un demi-ton), l'ornementation des sons principaux de la gamme (par des groupettes, des mordents, des broderies etc.) l'intensité nuancée, l'exécution non tempérée de certains sons, des stacatto et des legato expressifs, pauses, accents, l'utilisation des ressources agogiques, etc.

Etant un genre syncrétique, dans la doïna — comme dans le chant proprement-dit, les forces expressives des éléments musicaux sont accentuées et coordonnées par la liaison organique de la mélodie au texte poétique. Au contraire du genre épique, dans la doïna le texte poétique est subordonné à la mélodie, d'où son caractère *cantabile*, lyrique, son riche caractère expressif. La mélodie de la doïna se déroule sur un canevas sonore d'une structure variée, dans le système prépentatonique ou pentatonique, en hexasorsie, ou échelles modales, avec ou sans degrés mobiles. Fréquemment c'est le *dorien* (selon la terminologie médiévale), ayant, souvent, le quatrième degré mobile en *mode de re chromatiquea* (ayant une ou deux secondes augmentées, «chromatisme méditerranéen» ou *l'éolien*. L'ambytus de la mélodie atteint parfois l'octave, mais les motifs mélodiques évoluent, en général, dans le registre moyen; les sons aigus ont un rôle expressif. Les motifs gravitent autour du 1<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> ou 5<sup>e</sup> degrés, soit en formules syllabiques de cadences, soit en formules mélismées, d'origine pentatonique:

Là, apparaît souvent le saut à la quarte sous-finalis (noté VII):

Dans chaque mélodie de doïna on trouve trois jusqu'à douze motifs, choisis du trésor traditionnel, dont le contenu diffère selon leur fonction et leur place dans le discours musical. On distingue: des *formules initiales, médianes et finales*, qui correspondent à un vers. Elles sont construites *de deux motifs identiques, variés, ou différents*.

A. *Les formules initiales* sont constituées de:

a. — l'alternance régulière de deux sons conjoints, ornementés ou pas (6—5; 2—9; 5—4) ou de deux sons disjoints;

b. — l'alternance irrégulière de deux ou trois sons disjoints (5,4 et 2; 4,5 et 1;

c. recto-tono sur le degré 6 (qui peut commencer par un motif ascendant dès 4<sup>ème</sup> degré);

d. un motif en mouvement ascendant ou descendant, mélismatique (7 à 4);

e. une formule *cantabile*, formée par deux motifs identiques (qui forment une dipodie: 4,4,5,4; 1,2,4,2; 5,4,4,2; 4,5,5,4; 5,4,4,2; 4,5,6,5;

3,4,5,4; 5,5,4,4 ou différentes: combinaisons des premiers motifs avec 5,4,4,4,3 ou 5,2,4, ou 5,4,4,1, ou 5,5,5,1, etc);

f. motifs construits par l'alternance irrégulière: 1 avec 2, 1 avec 3 et 4; 1 avec 3 et 2 ou 5 et 4;

B. *Les formules médianes* sont formées de:

a. recto-tono sur les degrés 1 ou 5 ou 4 ou 2, rarement sur 6 ou VII; parfois on commence par la seconde inférieure ou supérieure, rarement par la tierce et évolue dans une mélisme;

b. l'alternance *régulière* de deux sons (comme dans les formules initials ou *irrégulière* (1—2; 1—3; VII—1; 4—1; 2—4; 4—5; 6—5));

c. motifs richement ornements par le roulement autour des degrés principaux;

d. motifs dipodes *identiques* (2,3,4,1; 4,4,2,1; 4,4,5,4; 4,5,5,4; 5,5,4 ou différents (dont le nombre est très grand);

e. motifs de quatre syllabes, dipodies, précédés ou continués par recto-tono, sur le degré 5 ou 4 ou 2 ou 1;

f. motifs dont, le commencement est très varié (4,1,5,1 ou 2,3,6,7) et finissent sur le degré 1 ou 2 ou 4 ou 3, rarement sur 5 ou 6.

La diversité de celles-ci est la conséquence de l'interprétation improvisée, de la répétition variée (mélodique, rythmique ou tous les deux), du remplacement de certains degrés par les degrés voisins supérieurs ou inférieurs, par la chromatisation de certains degrés, leur combinaison variée etc.

L'enrichissement avec des mélismes se produit, dans certaines régions, seulement vers la fin de la ligne mélodique, dans d'autres régions, seulement au commencement ou sur toute la ligne.

g. dessins mélodiques octosyllabiques en mouvement descendant ou ascendant (de 8 à 4 ou de 8 ou 7 à 3, ou de V à 5, de 8 à 2, ou de 6 à 1);

h. *parlato*, l'intonation presque parlée des syllabes jusqu'à la dimension d'un octosyllabe.

Les traits caractéristiques des formules médianes sont: l'insistance sur les degrés importants de l'échelle (4,5,2,1), leur répétition variée, l'arrêt fréquent par des motifs descendants, syllabiques ou mélismatiques, qui préfigurent la formule cadentielle finale.

C. *Les formules finales* sont construites de:

a. recto-tono sur le degré 1 ou 2, rarement sur VII;

b. recto-tono qui descend de 2,3 ou 4 par 5—3; 4—3; 5—2; 5—4—3; 4—3—2 ou par un saut (1—3; 1—4; 1—4—5; 1—3—5) et ensuite revient au premier degré; (1—3—1, 1—4—1, etc);

c. un motif qui descend peu à peu au VII (sous-ton), ou l'arrêt par le *parlato*;

d. deux motifs dans une ligne mélodique qui finissent sur le degré 1 ou VII (4,3,2,1; 2-1, 2-1; 4-3-4,3; 2-1 .. ; 3-4-5-3; 3-2-1-1; etc.);

e. formule mélodique *descendante* richement mélismée (6-5-4-3-2-1; 6-5-5-4-2-1...; 6-5-4-2-1...; 5-5-2-4-1-2-2-1; 5-4-2-4-2-1...; rarement 8-7-4-3-4-1; 5-4-3-5-3-1...; 5-4-3-2-1...) ou *ascendante* (1-2-5-2-2-2-1...; 1-3-5-5-4-1...; 3-4-5-7-6-5-4-0) ou *mixte* (1-1-5-4-2-1-2-1; 3-4-5-3-3-2-1...; 3-5-6-3-1; 1-5-5-2-1...) Souvent la formule finale est double.

## 2. La forme architectonique

Les éléments d'expression sont groupés en périodes ou sections musicales (nommées par C. Brăiloiu »strophes élastiques«), inégales comme dimension et dont l'emploi dépend du type mélodique qu'ils représentent, du contenu littéraire et des possibilités créatrices de l'interprète. Celui-ci choisit les éléments qu'il estime être convenables et qui sont connus dans la collectivité où il vit et les traite librement. La liberté de l'improvisation veut dire éluder ou maintenir certaines formules, remplacer ou non la formule initiale par des formules médianes la manière de répéter et de faire se succéder les formules, les élargir, les concentrer ou les chromatiser, la modalité et la vitalité de l'ornementation. La force de provoquer l'émotion, l'expressivité découle de l'équilibre entre les éléments récitatifs et ceux cantabile-passages lyriques d'une grande intensité d'expression — avec des passages dramatiques demi-parlés, de la sincérité retenu des sentiments, sans exagération.

Malgré que l'interprète ne soit pas tenu à respecter un contour mélodique précis, l'improvisation est limitée par certaines *formules-pylônes* (la *formule initiale* et la *formule finale*) qui s'imposent par leur stabilité et leur richesse d'intonation.

Chaque section musicale comprend un nombre indéterminé de lignes mélodiques dont la répétition et la succession ne sont pas fixes.

Dans chaque *doïna* on distingue trois parties:

I. — *Partie introductive*: a. *une formule initiale* (dont nous venon de decrire les traits peu avant), anticipée, ou non, par: b. *une interjection* ample à caractère facultatif. Elle est formée d'un arpegge ascendant ou d'un ou plusieurs sons allongés (le degré 5 anticipé ou non par une mélisme qui débute avec V, un saut de quinte ou d'octave; une mélisme riche sur une syllabe ou sur plusieurs (*ei, măi, ai, of etc.*) L'interjection et la formule initiale different d'une région à l'autre.

II. — *Partie médiane* — dans laquelle le nombre et le groupement des lignes mélodiques dépendant de la volonté de l'interprète son talent. Dans les types archaïques, le nombre des formules est réduit et les formules sont peu différenciées. Par exemple, la *doïna* archaïque d'Olténie a, en général, une ou deux formules médianes apparentées. Dans cette partie, *recto-tono* alterne avec des récitatifs mélodiques et avec des dessins mélodiques en une variation continue.

III. — *Partie finale*. C'est un récitatif *recto-tono* ou une formule cantabile, individualisée, à cadence sur certains degrés (1 ou 2 ou VII).

3. — La melodie de *doïna* évolue sur un rythme libre qui s'organise d'après les lois du système *parlando-rubato*. Les récitatifs mélodiques et les fragments mélismatiques prennent leur forme d'après la

dimension et la structure du vers. Inégaux comme dimension, ils correspondent soit à un pied métrique (cellule), soit à une dipodie ou à une tripodie (*motif rythmique*), soit à une ligne mélodique (*phrase ou «série» rythmique* — d'après la dénomination de C. Brăiloiu). Cette asymétrie rythmique est un corrolaire de la forme architectonique libre et de l'asymétrie des lignes mélodiques. Les cellules et les motifs rythmiques les plus répandus sont: *le iambe, le troché, le péon* (3,2,1 est plus rare *le péon* 4); le spondé et leurs assemblages. La richesse des formules prouve du potentiel considérable du système, de la souplesse des cellules et des motifs rythmiques — dépend de la manière improvisatoire de l'interprétation. En transcrivant soigneusement les mélodies, nous avons constaté aussi l'existence de certains rapports entre les unités de temps qui ne sont pas propres au système parlando-rubato (le rapport de 1 à 3 ou de 2 à 3 (45) et même des rapports plus subtiles qui réclament la transcription à l'aide des appareils usuels, de nos jours, en différents pays du monde.

Cette conclusion nous a suggéré l'hypothèse de la survivance de certains éléments qui faisaient partie naguère d'un système, ou de plusieurs, aujourd'hui disparus. Dans la *doîna* (comme dans la ballade), à la richesse rythmique viennent s'ajouter les ressources agogiques.

Les différences régionales consistent en: le contenu musical de la formule initiale et de celles médianes, le manière d'ornementation, l'émission vocale, les modalités de succession des lignes mélodiques et, souvent, les systèmes sonores.

*Doina* type »de dragoste« (d'amour) — selon la terminologie populaire — a une aire de circulation limitée aux régions du Sud et de l'est des Carpathes. Elle est d'origine plus récente et semble avoir pris naissance et s'être développée dans les milieux des ménestriers, sur la base des éléments typiques de la *doîna* vocale traditionnelle, à qui se sont ajoutés des dessins mélodiques du chant proprement-dit. On connaît plusieurs types: a. — le type dans lequel le recto-tono est très fréquent, aussi le parlato et b. — le type *contabile*, plus lyrique, dans lequel le récitatif est moins fréquent. Il utilise de larges formules mélodiques qui se déroulent dans un ambitus de 6-te, 8-ve ou même plus. La forme architectonique est souvent fixe, strophique. Les sous-types se sont cristallisés en plusieurs zones géographiques, dont ils portent les noms; »Ca pe lașca« (comme dans Vlasca), »Ca pe Ialomița« (Comme dans Ialomița) . . . etc.

Ces types se caractérisent par la fonction, l'interprétation par les ménestriers, en général, rarement par les paysans, pas toujours pour un »public«, à divers occasions (noces, foires, fêtes etc) la préférence pour les échelles modales »chromatique« (avec un ou deux secondes majorées), pour la mobilité des degrés, souvent la »modulation« d'une échelle chromatique en distonique ou inversement, par l'abus de sensibles, ambitus large, le développement de la mélodie sur toute l'étendue de l'échelle, la fréquence des interjections mélodiques chantées sur des syllabes variées, à savoir: *neică, tată, lele, of, of Leano dragă* etc.); formules mélodiques dans lesquelles apparaissent d'autres rapports fonctionnelles, parallélisme majeur-mineur, refrain irrégulier final, rich-

ement ornementé, dont lui correspond un certain texte poétique: (*Lele, lele, și iar lele*) ou un vers. La mélodie se déroule dans un rythme plus régulier, parfois en 6/8. Quelque fois dans l'exécution des ménestriers, alternant deux mélodies ou deux mouvements contrastants. La mélodie a un caractère expansif, exubérant (2 et 12).

Donc, ce type est apparenté à la *doïna* proprement-dite seulement du point de vue style et pas de celui génétique et il est rarement chanté par les paysans. Ce type est formé de même de trois parties, mais la mélodie se maintient beaucoup dans le registre aigu et la succession et la répétition des formules mélodiques sont faites souvent plus régulièrement que dans la *doïna* proprement-dite.

I. — *Partie introductive*: a. formules descendantes (de 8 à 6, de 7 à 3; de 3 à V); b. formules à structures de deux hémistiches identiques ou apparentées; c. formule ascendante (de 3 à 7 en passant par 5,8; 2 à 9; 1,6,8,7 etc.); d. récitatif mélodique ou recto-tono; e. l'alternance de deux degrés proches est plutôt rare.

II. *Partie médiane*: dessins mélodiques variés, ascendants, descendants ou mixtes; variété de cadences sur les degrés 3,5,6,1 etc.

III. *Partie finale*: formule à physionomie complexe mais qui finit toujours sur 1.

Selon la manière dont les lignes mélodiques sont groupées, selon le contenu musical de la formule initiale et le style d'ornementation, selon le genre d'exécution, on distingue plusieurs types de *doïna*.

1. *Doina vocale* avec ses types régionaux et les sous-types dans le cadre de chaque région:

- a. *doïna* proprement dite (lyrique);
- b. »haiducească« (de haidouk);
- c. »oltenească« (d'Olténie);
- d. »de codru« (de bois);
- e. »de dragoste« (d'amour);
- f. »cuculețul« (de coucou).

2. *Doina instrumentale*: a. *d'origine vocale*, dans laquelle on distingue la dimension octosyllabique des vers, plus ou moins et certaines formules mélodiques, mais où interviennent certains dessins instrumentaux et une plus grande richesse d'ornements.

b. *doina d'origine instrumentale* caractérisée par un souffle plus large des phrases (qui ne sont plus tennues à observer le patron octosyllabique) par des dessins mélodiques typiquement instrumentaux, une ornementation riche à l'excès, un ambitus qui, parfois, dépasse 2 octaves, une fréquente mobilité des sons, glissements de sons à divers intervalles etc.

c. *le poème musical* du »Ciobanul care și-a pierdut oile« (Le berger qui a perdu ses brebis), *pièce à programme* de vastes dimensions, dans laquelle on décrit la désolation du berger à cette perte et sa joie lorsqu'il les retrouve. Ces sentiments opposés sont extériorisés par deux genres différents: *doïna* (parfois chanson) et *danse*. Dans certaines va-

riantes, le poème musical est accompagné de vers ou de prose et d'éléments d'onomatopées murmures des ruisseaux, aboiement, brussements, le frémissement de la forêt etc. (38, 39).

d. dans quelques *recits musicaux* (l'histoire de Tinjală. Le berger qui est mort à cause de la nostalgie pour ses brebis, Les brebis volées) qui contiennent des éléments d'onomatopée (murmure du ruisseau, chant de la caille), Le chant du Printemps (de Prahova), c'est la mélodie de la doina qui est l'élément fondamental de ce type.

A certaines occasions, la doina vocale est accompagnée, de façon hétérophonique, par un instrument aérophone traditionnel.

Quand elle est exécutée par les ménétriers, le déroulement de la mélodie vocale est interrompue par des *interludes instrumentaux*; l'*introduction* est faite d'un fragment dont le contenu est apparenté à la mélodie vocale, avec quelques changements.

*La finale* peut être vocal ou instrumental. Il y a quelques variantes dans lesquelles les fragments instrumentaux sont exécutés en tempo rapide. Comme je l'ai déjà dit, ce style musical de la doina est d'une grande circulation chez les peuples balkaniques.

\*  
\* \* \*

Dans certaines zones de Bulgarie et de Roumanie, l'émission vocale même est identique; dans les autres pays balkaniques, ce sont: la structure et les moyens d'expression qui se ressemblent beaucoup. Les différences sont: la corrélation entre les vers et la mélodie, selon la structure et la dimension du vers (dans la doina vocale), l'ambitus et le contenu des formules mélodiques, la prédominance de certaines structures modales et rythmique, les modalités de variation, répétition et succession des motifs et des lignes mélodiques.

Dans cet article, seulement une partie de l'ensemble de problèmes concernant la doina a été abordée. Par son riche contenu, son niveau artistique élevé, sa prégnante cantabilité et son lyrisme d'un intense caractère expressif, la doina fait partie du folklore de plusieurs peuples du folklore «classique» étant, en même temps, une riche source d'inspiration pour les compositeurs. Elle a des forces, des possibilités d'expression d'une grande valeur artistique, encore inconnues et pas assez mises en valeur par les créateurs.

#### BIBLIOGRAPHIE

<sup>1</sup> Brăiloiu Constantin — *Le vers populaire roumain chanté*. »Revista de studii românești«, 2. Paris 1954 (pag. 97; republicé en roumain, traduit par Emilia Comișel, dans *Opere de C. Brăiloiu*. edit. muticală a Uniunii Compozitorilor din România, București 1967.

<sup>2</sup> Comișel Emilia — *Folklor muzical*, edit. didactică și pedagogică, București, 1967, p. 15—110.

Idem, *Sur le Style libre*, dans la musique populaire, Revue n'historie et d'art 1979, Bucarest.

<sup>3</sup> Papadima Ovidiu — *Considerații despre doină, II*, dans »Studii și cercetări de Istorie literară și folklor«, anul IX, nr. 4, București 1960 (p. 637).

<sup>4</sup> Bărtok Béla — *Volksmusik der Rumänen von Maramurech*, München 1923.

<sup>5</sup> *Istoria literaturii române. Folclorul.* edit. Academiei RPR, București 1964 (p. 134).

<sup>6</sup> Cocișiu Ilarion — *Folclor muzical din județul Țirnavă Mare* (Monografie) Sighișoara. — Sans date (p. 402).

<sup>7</sup> »... les mélodies même les plus brèves sont *construites*, c'est-à-dire recherchent une symétrie et l'obtiennent de préférence par la répétition, variée ou non, des membres de phrase et par la modulation« — conférence tennue à la Sorbonne, en 1930, 4 février (p. 3, dactilographié).

<sup>8</sup> Brăiloiu Constantin — *La musique populaire roumaine*, extrait de »La revue musicale«, no. spéciale: »La musique dans les pays latins«, Fevrier-Mars, Paris 1940 (p. 7).

<sup>9</sup> Bártok Béla — *Insemnări asupra cîntecului popular* (avec une préface de Zeno Vaneca), ESPLA, București 1956 (p. 140).

<sup>10</sup> Brăiloiu C. op. cit. (La musique...) p. 1: »une hypothèse récente imagine, en effet, qu'en tout lieu une mélodie unique règne, tout d'abord. Plus tard, le chant original, enrichi d'alluvions, se diversifie et se spécialise: c'est alors l'époque — encore archaïque — des répertoires rituels et occasionnels nombreux et de l'abondance de styles. Enfin, l'influence croissante des milieux citadins ramène un nivellement; les genres s'appauvrissent, puis disparaissent et l'on voit surgir et feurir quelque temps avec exubérance un style unitaire nouveau, issu des anciens«.

<sup>11</sup> Riegler Dinu Emil — *Hora transilvăneană*, dans »Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureș, București, 1929; *Das rumänische Volkslied*, Berlin, 1940.

<sup>12</sup> Comișel Emilia — *Preliminarii la studiul științific al doinei*, dans »Revista de Folklor«, nr. 1—2, București 1959 (p. 147—174).

<sup>13</sup> Vyslouzil, Jiři — *Folcloristica muzicală în Cehoslovakia*, dans »Rev. de Folklor«, II, nr. 1—2, București 1957.

<sup>14</sup> Zamfir Constantin, Dosios Victoria, Moldoveanu Nestor Elisabeta *132 cîntece și jocuri din Năsăud*, edit. Muzicală, București 1958.

<sup>15</sup> Brăiloiu Constantin — *Apropos de Jodel*, dans »Kongressbericht des I. M. C.« Paris — Basel, 1949.

<sup>16</sup> Cantemir Dimitrie — *Descrierea Moldovei*, edit. Cartea Românească, București, 1923.

<sup>17</sup> Haădeu, Barbu Petriceicu — *Doina. Originea poeziei populare la Români*, dans »Columna lui Traian«, III, 1882 (p. 397—406).

<sup>18</sup> Sulzer Fr. — *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, vol. II, Viena 1781 (p. 322).

<sup>19</sup> Alecsandri Vasile — *Poesii populare ale Românilor*, Buc. 1866.

<sup>20</sup> Delavrancea Barbu — *Patria și patriotismul*. Le chapitre *Doina*, București (sans date).

<sup>21</sup> Hașdeu Barbu Petriceicu — *Din istoria limbii române*, București, 1883 (p. 21).

<sup>22</sup> Bariț Gh. — *Un discurs si poezie*, dans »Foaie pentru minte«, V. 1842 (p. 97).

<sup>23</sup> Alexandru Tiberiu — *Béla Bartok despre folclorul românesc* edit. muzicală, București 1958.

<sup>24</sup> Ehrlich Henri — *Airs nationaux roumains* (transcrits pour piano) Viena 1850.

<sup>25</sup> Alecsandri Vasile — *Melodiile românești*, dans »Foaie pentru literatură«, an. I, nr. 9. Iași, 1855.

<sup>26</sup> Mikuli Charles — *Douze airs nationaux roumains. Ballades, chants de bergers, airs de danse etc. recueillis et transcrits pour le piano*, I—IV (48 mélodies), Cernăuți 1850.

<sup>27</sup> Vulpian D. — *Muzica populară. Balade, Colinde, Doine, idile*, vol. I București, 1855.

<sup>28</sup> Bardescu Alex. — *Melodii române*. București, 1860—1862.

<sup>29)</sup> Vasilju Alex. — *Cîntece, Urituri și Bocete de ale poporului* (43 Mélodies notées par Sofia Teodoreanu). București 1909 (La dernière mélodie est nommée Doina qui, en réalité c'est une chanson proprement-dite).

<sup>30)</sup> Pann Anton — *Cîntece de lume* (Les mélodies ont été transcrites de notation byzantin en notation moderne par Gh. Ciobanu), Buc. 1955.

<sup>31)</sup> Bartok Béla — *Cîntece populare românești din comitatul Bihor*, București, 1913.

<sup>23)</sup> Bartok Béla — *Dialectul muzical al Românilor din Hunedoara*, dans »Ethnographie«, Budapesta 1914; republié par C. Brăiloiu dans *Scieri mărunte despre muzica populară românească, adunate și traduse*, București, 1937.

<sup>33)</sup> Brăiloiu Const. — *Schiță a unei metode de folklor muzical*. Arhiva de folklor, extrait de »Boabe de grâu«, an. II, nr. 4, București, 1931 publié en même temps à Paris; *Esquisse d'une méthode de folklore muzical*.

<sup>34)</sup> Carp Paula și Amzulescu Alex. — *Cîntece și jocuri din Muscel* edit. muzicală din RPR, București 1964.

<sup>35)</sup> — *200 cîntece și doine*, edit. muzicală, Buc. 1954.

<sup>36)</sup> Nicolescu Vasile și Prichici Const. — *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, edit muzicală, București 1863.

<sup>37)</sup> Kahane Mariana-Doina — *Doina din Oltenia Subcarpatică*, dans »Rev. Etnografie și Folclor«, nr. București 1963.

<sup>38)</sup> Sulișteanu Ghizela — *Cînd și-a pierdut ciobanul oile* (Studiu asupra unei variante din Negrilești-Vrancea), dans »Rev. Etnografie și Folclor«, 12, nr. 6 Buc. 1967.

<sup>39)</sup> Habenicht Gottfried — *Povestea ciobanului care și-a pierdut oile* (Geneză, evoluție, tipuri) dans »Rev. Etnog. și Folclor«, 13, nr. 5, Buc. 1968.

<sup>40)</sup> Kolassa Ph. — *Melodien der Ukrainischen razitiranden Gesänge (Dumny)*. Lemberg, 1910—1913.

<sup>41)</sup> Bartok Béla — *Muzica populară românească*, dans B. B. însemnări op. cit. p. 140.

<sup>42)</sup> Brăiloiu Const. — *Treizeci de cîntece populare*, edit. Soc. Comp. Română, București 1925, dans *Lămurire*.

<sup>43)</sup> Brăiloiu Const. — *La musique roumaine*, dans »Fidac«, V-e année no. 3, Mars, Paris 1929 (p. II — 12).

<sup>44)</sup> Brăiloiu Const. — *Le giusto Syllabique bichrone. Un système rithmique propre à la musique populaire*, dans »Polyphonie«, cahier 2. (Le rythme musical), Paris 1948; ensuite publié sous le titre: *Le giusto syllabique. Un système populaire roumain*, dans »Anuario musical«, VII, Barcelona 1952.

<sup>45)</sup> Idem. — *Le rythme aksak. Notions liminaires*, dans *Les Colloques de Wégimont I*, Elsevier — Paris 1954 et extrait.

## KRATAK SADRŽAJ

### DOINA — VRSTA RUMUNJSKE NARODNE MUZIKE

Ispitivanje folklornih oblika u njihovoj evoluciji, od prapočetaka, imajući u vidu njihovu društvenu ulogu, sadržaj i osnovne koordinate literarnog i muzičkog stila, danas se nameće sve oštrije. Narodni stih se pjeva. Analizirati samo jedan oblik izraza nezavisno od drugog, dovodi do netačnih zaključaka — kako to primjećuje Constantin Brailoju u svojoj studiji o rumunjskom narodnom pjevanom stihu. Stoga za analizu i klasifikaciju narodnih pjesama treba imati u vidu ne samo tekst već i napjev, jer se on međusobno uslovljavaju i određuju. Prvi sakupljači narodnog blaga imali su literarno obrazovanje, pa su prikupljenu građu klasificirali isključivo prema književnim mjerilima. Tako je i *doina* klasificirana kao pjesma u pravom smislu riječi i tako ostala dok je nije Bela Bartok otkrio i definisao kao otežalicu (»hora lunga«) iz Maramureša.

U klasičnoj rumunjskoj literaturi pod nazivom *doina* se podrazumijeva svaka lirski tvorevina, osim obredne i plesne. Drugi elementi izraza bili su za-

postavljeni. Zabluda u tom pogledu vlada i danas, nerijetko i kod muzičara. Metodom komparativne analize autor ukazuje na njena glavna obilježja: to je napjev velikih dimenzija, neodređenog obrisa, koji interpret može slobodno da improvizuje, otvorenog je oblika, slobodnog, sa neodređenim brojem melostihova, i u ritmu riječi (*parlando rubato*).

Emilia Comisel: Les genres de la musique populaire roumaine Doïna

*Parlando rubato* (♩ = apr. 60)

ei, Iz—vo—raș en a—pă—re—șe Iz—vo—raș en a—pă—  
 —re—șe, ei, Pi—la poar—ta mai cū trieșemai, ei  
 Pi—la poarta mai cū trie—șe, ei Merg—e mai—ca să se  
 spe—le, Merg—e mai ca să se spe—le, n Dă—  
 du de lacri—mle n—iele ei, Să—se  
 spe—le pi—mî—nu—te, n Sa se spe—le pi—mî—nu—te,  
 Si—dă—du de—a mea mi—lu—ță, Si—dă—du de—a mea mi—lu—ță,  
 ei Să se spe—le pe o—braz, Să se spe—le  
 pe o—braz, Și—dă—du dealmeanăcaz.