

IOAN T. FLOREA

SCRIERI ETNOMUZICOLOGICE



EDITURA MIRADOR

<https://biblioteca-digitala.ro>

IOAN T. FLOREA
Scrieri etnomuzicologice

Coperta: VIOREL SIMULOV

Coperta 1: BARTOK BRĂILOIU cu soțiile

Coperta 4: Fotografie de epocă (1950). Pe rândul de jos de la stânga la dreapta:
dirijorul MIHAI BREDICEANU, TIBERIU BREDICEANU cu soția
și SABIN DRĂGOI cu soția.

Această carte a apărut cu sprijinul formației de muzică populară
"Rapsodii Zărandului"

© Editura MIRADOR

Tehnoredactare PC: CĂLIN CHENDEA

Consilier editorial: VASILE DAN

Editor: IOAN MATIUȚ

SC **ARMEDIA PRESS** SRL

Editura **MIRADOR**

Tipărită la **MULTIMEDIA**

ISBN 973-9284-37-X

IOAN T. FLOREA

Scrieri etnomuzicologice

Arad,
1997

Ilenei,

*care, după mai bine de un sfert de veac de însoțiri
„pe teren“, în Transilvania, cu ocazia înregistrărilor
etnomuzicologice, mi-a fost de un neprețuit ajutor,
în consultări, pregătirea dactilografică și apariția
acestei cărți.*

Cuvânt înainte

Această carte se vrea un irmos închinat sfintei noastre limbi materne cântate, sintaxei și funcționalității ei străbune în viața de milenii a poporului român, precum și – aci, în acest spațiu restrâns de pagini – a, doar, numai unor apologeși, condeieri ai ei.

Toate popoarele lumii își au sfintele lor limbi materne, vorbite și cântate – foarte adesea în simbioză – răscoapte și desăvârșite, morfologic și sintactic, în lumea tradițiilor și specificității stilurilor lor de viață. Ele se cer să fie minuțios cercetate și bine cunoscute.

Popoarele care și-au pierdut această simbioză lingvistică – haideți să-i spunem națională – prin dizolvarea în masa altor popoare, au ieșit din istoria lor, maternă, rămânându-le, într-o lume streină, în forme mai mult sau mai puțin ascunse, doar unele relicve ale vechilor lor tradiții, prin care, abia de se mai pot recunoaște documentar.

Dintre comunicările cu tematică etnomuzicologică pe care le-am prezentat în ședințele științifice organizate de instituții din diferite orașe din țară, am ales inițialmente 25 de titluri.

Fiindu-mi foarte greu să le pot prezenta pe toate la termen, într-un scurt răstimp, am rămas, de astă dată, doar la nouă titluri.

Celor rămase, dar și altor teme, sper să le poată veni rândul.

Câteva dintre melodiile unor lucrări din această carte sunt notate încă din anii de elev de la Școala Normală, confesională, de la Arad,

între războaie, unde am avut profesori timp de opt ani, la disciplinele muzicale, pe Ioan Lipovan, la teorie și vioară, pe fratele acestuia, Octavian, la studiul glasurilor bisericești, directorul școlii fiind Caius Lepa, doctor în etnologie la Universitatea din Viena cu o teză etnomuzicologică la Musikwiesnschaft-ul de aci, cu profesorii Wilhelm Koppers și Pater Wilhelm Schmidt, acesta din urmă fiind considerat cel mai mare etnolog al acestui secol, decedat în 1954. Cei trei profesori ai mei au fost bune cunoștințe ale lui Constantin Brăiloiu. La inițiativa directorului Lepa, profesorul Ioan Lipovan a pus în școală bazele unei orchestre simfonice – a noastră a elevilor – unde eu cântam la compartimentul violoncel.

De la profesorul Ioan Lipovan am deprins, prima dată, din viața de elev, să transcriu melodiile populare pe fișe tip „Brăiloiu“.

Pe profesorul dr. Caius Lepa îl vom cunoaște mai bine din studiul dedicat lui Constantin Brăiloiu.

Cu foarte buna îndrumare muzicală primită în școală, unii dintre colegii clasei mele au ajuns în viață prestigioși slujitori ai Euterpei. Mircea Emandi a notat și publicat ani la rând – încă de pe când era elev – melodii populare în revista Izvoarașul a Părintelui Dumitrescu-Bistrița (Bistrița, localitate în nordul orașului Turnu Severin), devenind mai apoi un strălucit tenor la Opera timișoreană. Traian Mârza a ajuns șeful catedrei de folclor a Conservatorului de muzică din Cluj, pe care a cinstit-o cu studii și cercetări de prestigiu, iar Dumitru Emandi a condus, până la pensionare, Conservatorul timișorean, în calitate de decan. Păcat că primilor doi le-a fost dat să treacă prea tineri dintre noi.

Amintirile vin cu nostalgii.

În 1939, concertul dat pe scena Palatului Cultural, de noi, normaliștii, având colaborarea vocală a Liceului comercial arădean de fete, sub bagheta profesorului Ioan Lipovan, cu opereta La seceriș, a fost patronat de însuși Tiberiu Brediceanu, autorul ei, prezent atunci între noi. Filarmonica arădeană avea să ia ființă abia în 1948.

Peste 10 ani de la concertul nostru, începând din februarie 1949 – când am fost încadrat ca cercetător etnomuzicolog la atunci înființatul Institut de Folclor din București – aveam să-l văd des pe venerabilul Tiberiu Brediceanu, în vizite la locuința sa din casa cu iederă de pe strada Puțul cu plop, nr. 4, până la finele zilelor sale, când, în acel

decembrie, foarte geros, 1968, l-am condus pe ultimul său drum în Pantheonul Iugojean.

Atunci, în amurgul aceluia decembrie, înspre zorii lui 1969, avea să plece dintre noi Sabin V. Drăgoi, directorul Institutului de Folclor; peste o lună și jumătate, în februarie, Nicolae Ursu; trei părinți, prestigioși – bănașeni – ai culturii muzicale naționale românești.

Cu numele acestor muzicieni ne vom întâlni pe parcursul rândurilor din cartea noastră.

Să amintim încă, de magnificul centenar „S. V. Drăgoi“, organizat în 1994 pe plan național, sub egidă arădeană, două zile, la Seliște-Petriș și Arad, cu finis-coronat-opus-ul unui concert dat de Filarmonica noastră pe scena Palatului Cultural.

Acum, în încheierea acestui cuvânt, mă simt dator să aduc mulțumiri Consiliului județean Arad pentru autoimplicarea în organizarea apariției acestei cărți. Dar și pentru benevolența sprijinirii instituțiilor culturale arădene, în primul rând cele de profil muzical – cum e Orchestra populară „Rapsozii Zărandului“, care cântă încă de la înființarea sa, un repertoriu folcloric muzical reprezentativ arădean, din colecția subsemnatului.

Subliniez că inițiativa insistentă, cu promisiuni de sprijin a editării cărții i se datorază – în primul rând conducătorului formației, Petru Pașca, admirabilul interpret taragotist, fostul meu „elev“ al cursurilor etnomuzicologice de la Orchestra Populară a Filarmonicii din Arad, de până în 1982, când aceasta s-a desființat, îndată după pensionarea mea; cu nostalgia de a fi lucrat împreună 28 de ani. Dar și revistei arădene „Arca“ – o mândrie a Aradului – în care, am publicat pe parcursul anilor câteva studii etnomuzicologice.

Întors la Covăsiș, de la Arad, unde făceam corectura acestei cărți, pe ecranul televizorului curgeau surprinzător rândurile anunțului: Astăzi, 22 aprilie 1997 a decedat elevul și colaboratorul etnomuzicologului Constantin Brăilăiu, TIBERIU ALEXANDRU...

Profesorul și binefăcătorul meu, întru cele etnomuzicologice, a fost acela, care, din empirismul preocupărilor mele dedicate studiului sintactic al melodiei noastre populare, odată cu încadrarea mea la proaspăt înființatul Institut de Folclor – instituție „catedrală“ a cercetării etnosului românesc – dar și internațional – mi-a deschis, primul, poarta mirifică de intrare în disciplina epistemologică generală

a folclorului muzical, în Institut, dar și la catedra Sa de la Conservator, pe atunci într-un amfiteatru din demisolul aripei drepte a Ateneului, mai apoi în palatul de pe Știrbei Vodă.

Acum, la urcarea Sa în „lumea fără dor“, inevitabila, nestăpânita, nostalgic de dureroasa lacrimă.

Autorul

Miorițele arădene în contextul transilvănean al temeii



rin profunzimea unei intuiții de inspirație cerească, marele gânditor transilvănean Lucian Blaga, referindu-se la balada Miorița, străvede această capodoperă carpatină a etnosului românesc în lumea ei, peste meridiane și paralele, într-o extinsă geografie a sa, dar și într-o fundamentală lume idealist-mistică a filozoficului ei motiv cultural, sintagmând-o cu noțiunea – devenită clasică – a Spațiului Mioritic¹.

Spune Blaga, că fără misticism, nu există poezie. Poetica mioriței poartă acest nimb.

Numele Miorița a rămas în literatura noastră folclorică din prima perioadă a romantismului românesc, din secolul trecut, după apariția poeziilor populare din 1852, publicate de Vasile Alecsandri, unde se află și această baladă folclorică de excepțională realizare poetică². Păcat că atunci nu s-a putut nota și cu partea ei melodică, pentru că, obișnuit, această baladă nu se declamă ci se cântă.

Sora ei transilvăneană, Colinda păcurarului, Colinda ciobanului, Horea ciobanului, care i-a luat numele, este în realitate, de cele mai multe ori, mioriță fără mioriță și anume, un comprimat tematic având genul și funcția rituală a colindei.

Preocupările pentru culegerea și studierea miorițelor în Transilvania au sporit îndată ce colecția *Poeziilor populare* din 1852 a lui Alecsandri

a trecut munții, acest epos păcurăresc dovedindu-se de atunci drept o capodoperă a literaturii populare românești. A și fost de îndată tradusă în franțuzește și publicată (1854) de istoricul, prieten al românilor, Jules Michelet³.

În privința primelor culegeri mioritice din Transilvania, să cităm din Dumitru Caracostea, *Problemele tipologiei folclorice*⁴.

„Într-un studiu intitulat *Miorița în Ardeal*, scris în 1914 și păstrat în manuscris, am redactat următoarele pagini, pe care le reproduc întocmai după galbenele file, pe care le pătrez⁴.

Drept cea mai veche însemnare a Mioriței în părțile acestea (Ardeal n.n.) trece varianta publicată de Aron Densușianu⁵. Editorul baladei precizează că a avut la îndemână două manuscrise: unul din Transilvania, scris înainte de 1848, fără a se spune însă de cine este scris; al doilea manuscript, care cuprinde peste 200 de poezii, cea mai mare parte populare, a început la 1848 și s-a terminat la 28 mai 1865, tocmai cu balada în cestiune; scriitorul acestui manuscript este răposatul preot Ambrosie Jurma din comuna Bata din Banat⁶. Mai departe editorul ne înștiințează că deosebirea dintre ambele mărturii stă în aceea că în manuscrisul din Banat lipsește partea întâia. Lupta, prin urmare există în ambele manuscrise⁷. Alte deosebiri nu amintește decât unele variante ale versurilor pe care le pune în notă. Textul publicat integral este deci cel ardelean, având în dosul paginii, în note, mici deosebiri de textul bănățean. Curioasă asemănarea aceasta între două manuscrise culese din două provincii deosebite, de către doi culegători deosebiți“.

Am zăbovit aici câteva momente, citându-l pe Dumitru Caracostea, care ne vorbește despre primatul cronologic, documentar, al notării Mioriței în Transilvania.

Ambrosie Jurma este produsul intelectual al Preparatoriei din Arad, înființată în 1812 – ilustra școală, care, timp de un secol și trei sferturi, a format elite de dascăli – dar și popi vrednici, un veac și aproape jumătate, până la reforma comunistă a învățământului din 1948, când teologia a fost desființată.

Originar din Balta Mare (Timiș) a absolvit aici *secția învățători*, în anul școlar 1842-1843, urmând apoi cealaltă, *de preoți*, pe care a trecut-o în 1845-1846, fiind numit preot în Bata, județul Arad, în sudul Mureșului săvârșinean, comună, unde, între cele două specializări,

funcționase un an ca învățător. Își începuse colecția folclorică după cum s-a văzut mai sus, în citatul lui Dumitru Caracostea, în 1848, doi ani de la numirea sa ca preot în Bata și o terminase în 1865, tocmai cu Miorița, 13 ani de la apariția *Poeziilor populare*, publicate de Alecsandri.

La Preparandie se cultivau astfel de preocupări folclorice. Intelectualitatea transilvăneană simțea din plin curentul *școlilor culturale naționale* europene, care adia și la noi în cea de a doua jumătate a secolului trecut. Avea deplină cunoștință de *iluminismul herderian*, care înflorea adăpându-se din izvoarele *etnosurilor*.

În urmă cu ani, investigând arhiva Astrei din Sibiu, pentru a da de urmele colecției de folclor a profesorului dr. Ioan Petranu (+1904), de la Preparandie, depusă pentru tipărire și pierdută, am avut surpriza să găsim acolo un număr substanțial de poezii populare culese de elevii amintitei școli din Arad.

În legătură cu *primatul* arădeanului Ambrosie Jurma, este cazul să amintim faptul că, după șapte ani de la apariția *Poeziilor populare* ale lui Vasile Alecsandri și cu șase înainte de manuscrisul din Bata, apărerea colecția *Poezia populară – Colinde – culese și corese de Atanasie Marian Marienescu, Pesta, 1859* (tot a unui arădean, din Lipova), carte care cuprinde și varianta mioritică *Judecata păcurarilor* („Trei păcurari sunt pe munte, *Lerui Domnului*“)

Deci acesta trebuie considerat *princepsul mioritic transilvănean* notat și publicat și, poate, tot pentru prima oară, cunoscut în literatura noastră folclorică, nou gen al eposului: *colinda* (termenul „folklore“ cunoscuse, deja, proaspăta sa apariție, în 1846, la Londra, în revista Atheneum).

Ca și în cazul lui Alecsandri, Atanasie Marian Marienescu nu omite în titlul colecției expresia „corese“, ceea ce e ușor vizibil lecturând „Miorița“ sa⁸:

Trei păcurari sunt pe munte,

Leru-i Domnului!

Și vorbesc de zile sânte.

Din părinți sunt păcurari

Și toți trei sunt veri primari

Păcurarul cel mai tânăr

*Toată ziua suflă-n fluier.
Și de turmă se zăuită,
Și pier oi în seamă multă.
Ceilalți înțelegea,
Și vorbea, legea-o făcea,
Pentru ce nu le-a păzit,
Și la lupi le-a părăsit.
Și-i dezleag-o judecată,
Ca de spadă sau săgeată
Și de mâna lor să piară,
Soarele sătând de seară,
Să-l astupe cu mohoare
Încă-n răsărit de soare!
– Păcurari, mă judecați!
Dacă capul nu-mi tăiați.
Că, de vreți, mă săgetați
Și vă rog mă-nmormâtați
În strunguța oilor,
În cel strat al florilor;
Și vă rog a mă-astupa,
Cu cea gugă neagră-a mea,
Fluerul de la curea,
Că cu vântul eu sum frate,
Și de-a-ncepe trist a bate,
Gughîsoara s-a mișca,
Flueruțul va cânta.
– Oi frumoase și cornute!
Mândru v-am cântat pe munte.
Berbecei și mnielușei,
Blăstămați pe soții mei,
Că m-au săgetat în stână
Și nu știu să fiu de vină!
Cel mai tânăr că murea,
Vânturile îl bătea,
Gughîsoara se mișca,
Fluieruțul îl cânta,
O-nchinăm spre sănătate!*

Dar să continuăm cu notările mioritice textuale, de început, în zona arădeană.

În anul școlar 1886 - 1887, absolvea Preparandia din Arad Teodor Daul – cu 44 de ani în urma lui Ambrosie Jurma – și rămânea învățător în satul natal, Șomoșcheș (Ineu).

Animat de îndemnul lui Alecsandri – dar și de educația primită în Preparandie – face culegeri folclorice și publică broșura *Colindi și canteci populari*, 80 p., Arad 1890, cu observația, *precum le-am auzit, fără să modific ceva într-însele* (Ovidiu Bârlea, *Istoria folcloristicii românești*, Buc. 1974, p. 298 - 299), iar în anul următor, *Colinde culese din Șomoșcheș*, în *Luminătorul*, Timișoara, 12 (1891, nr. 96: *Foișoara*, text 4 miorița *Mieluția-mieluția*, text trecut de Adrian Fochi în monumentalul său volum, la pag. 1029:

Mieluția – mieluția
Pasere pestrița
În midloc de ulița
Ce te tânguesci
Ce te jeluiesci
Diu'a prin livedi
Sera prin ogredi
Er noapte pre vaduri
Pe vale de laturi!
Cum n'oi tangui
Și m'oi jelui
Că io am d'avut
Rochiuți'a'n gard
De margini de vad
Și vadul urla
Rochi'a-mi mena:
Doi pacurarei
Cu cușme de mei
Rochi'a'ntrebara:
Care june-ți place?
Cel mai mititel
Că-i mai schiticel!
-Frate frate'al meu?

*Io te'oi omorî
Şi te-oi îngropa
Lungu drumului
Latul câmpului
Şi 'apoi soro' mea:
Pune fluera
Parte d'a stînga
Ventu d'abura
Şi-o scutura
Fluera dice;
Oile strânge!
Maic'a nădăi
La mine veni
Ea me întreba:
Unde-i celalalt?
„Sus p'o vale saca
Dup'o oe schiopa“!*

În acest şir al arădenilor culegători de folclor literar, mioritic – cunoscuți până acum – trebuie să-l amintim aci pe învățătorul din Gurahonț (originar din Pecica), Petre Ugliș-Delapecica, harnic publicist, dinainte și după al doilea război mondial. Absolvent al Preparandiei arădene seria 1903-1904, este, înaintea primului război mondial, învățător în satul Bara (nord de Lugoj), iar la sfârșitul războiului, după eliberarea din Italia, cu detașamentele de voluntari români, rămâne toată viața învățător în Gurahonț (pe Crișul Alb montan), unde, în 1975 și 1976, ne-am întâlnit și am stat de vorbă de câteva ori, cu magnetofonul între noi. După volumele folclorice *Poezii populare* (Lugoj, 1909) și *Glume din popor* (Lugoj, 1910), *Povești din popor*, (Lugoj, 1909), publică în anii noștri *Poezii și basme populare din Crișana și Banat*, (București, 1968), cu o prefață de Ovidiu Bârlea.

Acest din urmă volum are ca piesă de început colinda *Trei păcurărei*, notată în 1930 de la țăranul Rus Indrei, de 75 de ani, din Gurahonț:

*Trei păcurărei
La trei stâni de oi;
Unu-i strinărel,
Doi îs frățiori.*

*Cei doi frățiori,
Mult se gomonesc
Și se sfătuiesc,
Pe cel strinărel,
Cum l-or omorî,
Cum l-or potopi.
- Frățiorii mei,
De mi-ți omorî
De mi-ți potopi,
Eu vă rog așa:
Fluieruța mea,
În sânge-o moieți
Cruce mi-o puneți
Cu vrana pe vânt
Când o bate vânt,
Fluiera să sune
Fete să se-adune
Neveste să strângă,
Ele să mă plângă,
Că le-am zis de joc:
Pană busoioc,
Că le-am zis de jele:
Pană cărugele;
Eu când le-am jucat,
Le-am și sărutat.
Și auziți voi frați!
De s-o nimeri,
Pe taica-ți tâlni,
Patru boi mânând,
Din ochi lăcrămând,
De mine-ntrebând,
Spuneți voi așa:
Că neaua o nins,
Drumu mi-l-o-nchis
Și nu pot veni,
Până s-o topi.*

*Și-auziți voi frați,
Frățiorii mei,
De s-o nimeri
Pe maica-ți tâlni,
Patru vaci mulgând,
Din ochi lăcrămând,
Spuneți iar așa,
Ca și la taica:
Că neaua o nins,
Drumu mi l-o-nchis
Și nu pot veni,
Până s-o topi.*

Originar din orașelul Sebiș, de pe Crișul Alb, Vasile Oarcea a absolvit Școala Normală din Arad în seria 1936-1937. În virtutea unei educații de prețuire a creației folclorice, a cules pe parcursul anilor mult material popular literar, versificat, din zona acestui râu, pe care, în 1972, l-a tipărit într-un volum la Editura Minerva, București, conținând 2131 texte, dintre care, cele mai multe, catrene, sextene – strigături. Colecția, începând cu genul colindelor, are la numărul 3, specia **vânării cerbului** în versuri “mioritice” – adică hexasilabice, cum obișnuiam să le numesc de fiecare dată când a fost vorba de ele, știind că multe miorițe – chiar și în acest studiu – sunt și în versuri octosilabice:

*Mirel bun bărbat / Că s-a lăudat
Că nu s-o-nsura / Până o săgeta
Un cerbuș de munte, / De trei mii și sute.
Cerbul, d-auzea, / Iarba nu-și păștea,
Apa nu și-o bea, / Maică-sa-i grăia:
„D-alei, fiul meu, / D-apleacă-te, apleacă,
Iarbă-ți paște oleacă / Nu întârzia apa de ți-o bea.
Cerbul s-apleca, / Iarba de păștea,
Apa de și-o bea. / Mirel bărbăta,
Pe cerb îl pușca.*

De acum intrăm în faza culegerilor mioritice cu notările lor melodice, după norme etnomuzicologice.

În cuprinzătoarea sa colecție transilvăneană, de 454 piese, *Melodien der rumänischen Colinde*, ediție postumă, budapestană, 1968, Bela

Bartók notează și câteva miorițe colindă, fără a reprezenta, însă și zona arădeană.

În bogata sa colecție bănățeană de folclor muzical, cu 810 piese, din diferite genuri, notate între anii 1921-1925, apărute, la fel, postum, la București, în 1972, sub îngrijirea lui Constantin Zamfir, Tiberiu Brediceanu nu trece cu cercetările în nordul Mureșului.

Din cele 110 colinde culese din părțile arădene și aranjate pentru voce și pian, Emil Monția a tipărit doar două caiete. Celelalte colinde, manuscrise, au fost depuse după moartea sa, în 1965 de un descendent, în fondul muzical al Bibliotecii Academiei.

Muzicianul care dedică cele mai multe preocupări cercetării colindei din geografia părților arădene, continuându-le pe Mureș în sus, este Sabin V. Drăgoi, care, în 1925, editează la Scrisul Românesc din Craiova, colecția *303 Colinde*. Ne vom întâlni mai la vale cu câteva colinde mioritice ale acestui volum.

Între anii 1934-1942, Ioan Lipovan mi-a fost profesor de muzică la Școala Normală din Arad. În toți acești ani, dar și în următorii, până la pensionarea sa, a notat un foarte mare număr de colinde de la elevii săi (printre acestea și miorițe), care la cunoșteau din satele lor de origine. De la dânsul am luat cunoștință prima dată despre fișele folclorice tip Brăiloiu, părintele tinerei – pe atunci – școli de etnomuzicologie de la noi, apoi din toată Europa, fișe, pe care, eu unul, lucrez de atunci până astăzi. În școala profesorului Ioan Lipovan, unii dintre elevii săi, am deprins scrierea melodiei populare logic și cursiv. I-a fost dat, însă, profesorului să nu se poată bucura de întregul noroc al harnicii sale preocupări.

În 1944, când Aradul a fost un timp ocupat de inamic, profesorul s-a refugiat cu familia într-un sat, pe Mureș, luând și o ladă, în care păstra colecția folclorică. La întoarcerea acasă, din lada lăsată în păstrare în Săvârșin, a fost luată prin efracție o mare parte a culegerilor sale folclorice. Câteva fișe au fost găsite, întâmplător la o studentă și recunoscute de regretatul meu coleg de la Arad, Traian Mârza, pe atunci asistent la catedra de folclor a Conservatorului din Cluj, mai apoi, șeful catedrei. A fost anunțat în scris profesorul și returnate fișele. Dar numai atât. Restul dispărutelor culegeri sunt înstrăinate prin colecții pirat. O colindă cântată profesorului Ioan Lipovan de elevul Ioan Florea, în

1939, –adică autorul acestui studiu – figurează în *Miorița* lui Adrian Fochi, provenind din colecția unui profesor clujean.

Trecând mai departe de aceste prime culegeri mioritice transilvane, vom vedea că preocupările în cauză au fost fructuos continuate, aci, în interiorul cununii carpatice, dar și în restul țării, mai ales în secolul al douăzecilea, de la început, până spre anii noștri, când notările literare s-au realizat în bună măsură și cu partea lor melodică, lămurind precis problema genurilor cu care simbiozează eposul mioritic, lucru dictat de forma lui muzicală și funcția lui.

În prestigiosul său corpus *Miorița* (Ed. Academiei Române, Buc. 1964) – cel mai mare, până acum, din literatura acestui epos – Adrian Fochi indică sursele din care provin piesele în lucrarea sa: 1. *Volume și broșuri*, 2. *Periodice*, 3. *Arhive*, 4. *Colecții particulare*, 5. *Manuscrise*, 6. *Chestionare* și 7. *Anchete pe teren*. În evidența culegerilor de provincii (pag. 192), din totalul de 800 de texte mioritice (nu publică și melodiile) mai mult de jumătate, 413 sunt culese din Transilvania, dovadă că aici s-au făcut cercetări consistente.

Acum, un cuvânt despre geografia mioritică arădeană... Aceasta cuprinde întreaga câmpie a Mureșului și Crișului Alb, până în satele românești de dincolo de granița cu Ungaria; valea montană a Mureșului și a aceluiași Criș Alb, pe stânga și dreapta, din Banatul geografic, nordic, peste Munții Zărandului, până în cei ai Codrului și, în spre est, toate aceste părți până în osmozele cu cele hunedorene de sub culmile Găinii și ale olimpicului Bulz al Bulzeștilor – toată culmea *Dealului Crișului* despărțitor, în patru unghiuri, al județelor Arad, Hunedoara, Alba și Bihor.

Până unde au întins miorițele noastre geografia lor, iată, ni se destăinuie una dintre ele, din susul montan al Crișului Alb.

.....
*Iară voi să-i spuneți,
C-am rămas, rămas.
C-am rămas'napoi,
La Gyula cu oi;
C-am rămas, rămas.
C-am rămas la Beci (= Viena)
Vânzând la berbeci.*

Culeg.: Ioan Șerb și Domițian Cesereanu, inf.: Dărău Gheorghe (Horescu), 68 ani, Tisa (Hălmagiu), 1959.

În ianuarie 1950 – fără să cunosc peripețiile culegerilor sale, – l-am rugat pe profesorul meu, Ióan Lipovan, să le depună în arhiva nou înființatului Institut de Folclor din București, unde eram aproape de un an încadrat ca cercetător, dânsul acceptând și trimițându-le, câte i-au mai rămas, prin D-na profesoară Emilia Comișel.

Nicolae Boboc – originar din Ilia și devenit arădean din primii săi ani de profesorat, după război, prin ctitorirea în 1948, împreună cu regretatul Nicolae Brânzeu, a Filarmonicii de Stat, pe care au condus-o în calitate de dirijori, iar dânsul și în cea de director, până acum patru decenii, este astăzi cel de al treilea nord mureșean, care își înscrie numele, după Vidu și Drăgoi, în prestigioasa *cetățenie* muzicală, instituțională, a Banatului.

Nicolae Boboc scrie, înainte cu doisprezece ani, o carte de referință în materie de studiu asupra Mioriței – colindă, **Motivul premioritic în lumea colindelor**, după ultimele vederi ale școlii noastre de etnomuzicologie, având aci tangențe și cu unele aspecte ale celei zărândene.

Trebuie să subliniem aci aportul studiilor lui Constantin Brăiloiu, în materie de formule ritmice străvechi, specifice, prezentate sistematic în *Tratatul de folclor* al Doamnei Emilia Comișel și oglindite în publicația de mai sus.

Școala etnomuzicologică românească, în frunte cu cercetările Institutului de Folclor – azi „Constantin Brăiloiu“ – din București, a ajuns, la certitudinea că ideatica Mioriței este reprezentată în folclorul nostru prin trei genuri: *baladă, cântec și colindă*.

Nu pot trece cu vederea, însă, faptul că iubitul meu coleg prieten de odinioară, de la Institutul de Folclor din București, Ovidiu Bârlea – prietenie frățească între doi singuratici, până la trecerea sa, subită, în văzduhurile sfinte ale ceriurilor, în ianuarie 1990, la Cluj, în studiul său, publicat în Revista de Etnografie și Folclor nr. 5 din 1967, intitulat *Miorița-colindă*, având precedentele cercetărilor lui Constantin Brăiloiu în zona Făgărașului, vorbește despre miorița-bocet, deci de o a patra așezare a eposului străbun în ordine funcțională, cu aspect de cântec funebru, mai cu seamă în zona sud-vestică a țării, unde se ridică rugi (cruci), cu întregul ritual al înmormântării, pentru cei îngropați departe de satul lor.

În bocetele din regiunile păstoritului oieresc ale Carpaților, se întâlnesc multissime sintagme poetice din miorițe cântate la căpătâiul

ciobanilor decedați: „-Câte oi, mândre bălai, / Toate m-or plânge pe văi, Câte oi mândre cornute, / Toate m-or plânge pe munte“. (Geana de Sus-Turda)⁹.

- „*Dragă fluierița mea,
Pe ea unde-or îngropa?
Da s-o-ngropa în pământ
Și cu dopul cătră vânt
Și când vântul o sufla,
Ea frumos mi-a trăgăna,
Oile că s-or scula
Și tare s-or obida.
Oile nu m-or găsi,
Dară eu le-oi auzi
Și de Paști eu m-oi scula,
Oile le-oi mângăia“ (Măgura Ierii, Turda)¹⁰.
„Cele ocheșele
Cântându-mi de jele,
Pe urmele mele“*

(Rău Bărbat - Hațeg)¹¹.

Nu trebuie să ne mire prea mult aceste aspecte funcționale. Adrian Fochi subliniază în capodopera sa *Miorița*, pentru Tran(silvania) 184 din miorițe (aci, *mioriță-colindă*), cu accepția *cântecului de leagăn*.¹²

Funcțiile se leagă osmotic între ele. După clara amintire din copilărie, Mama – în virtutea obișnuințelor țărănești tradiționale, din Covăsiș – legănând pe sora mea mai mică, îi îngâna, drept cântece de leagăn, bocete duioase („se cânta“) după cealaltă fiică mai mare, decedată în chiar anul nașterii mele; dar și după părinții dânei, strămutați de câțiva ani.

În folclorul nostru, străvechile funcții ale cântecului își înaripează toate libertățile lumii liricului. Cei încă în viață trăiesc aevea alături de cei dragi, trecuți dincolo de vămile cele mari.

Aceste *bocete la leagăn*, provenite prin schimbare funcțională, rămân în genul noii funcții: cel al *cântecului de leagăn*. Tot așa, cum sintagme versificate ale Mioriței trec, funcțional, în *genul bocetului*¹³.

Să ne întoarcem acum la amintitele trei genuri principale purtătoare

pe aripa lor muzicală a Mioriței în întinsa geografie mioritică, din interiorul și din jurîmprejurul țării, în Ungaria, în nordul Carpaților până în Moravia, peste Nistru, în satele românești din Ucraina și în sudul Dunării, pe valea Timocului până jos, în regiunile românilor macedoneni, împărțite între bulgari, greci, jugoslavi și albanezi – și cei din Banatul sârbesc. Vom rămâne apoi în lumea miorițelor arădene, din genul colindă din care fac parte, unde – în ciuda osmozelor de jur împrejur – înfățișează și specii aparte, oarecum singularizate aci.

Ca desfășurare muzicală, balada folclorică e un gen epic de structură liberă, improvizatorică, fără a cunoaște cu severitate o schemă fixă a perioadei sale. S-ar putea asemăna, întrucâtva, în lumea liricului, cu doina – și ea, gen de structură muzicală liberă, improvizatorică, având perioada fără formă fixă. Ele fac parte, însă, din genuri diferite: prima, epică, a doua lirică. Pe câtă vreme perioada acesteia din urmă – a doinei – respiră din plin parfumul poetic, liric, al insului, interpretul cântându-și sieși, balada, prin caracterul ei povestitor, băsmitor, rămâne în lumea sa, a epicului, fiind destinată unui auditoriu.

Perioadele muzicale ale baladei, cu reluările ei variate, prin îmbinarea melodiei cu băsmiri cvasicântate, cu pasagii vorbite (în mișcarea artistică de amatori, unii le declamă școlărește!), cu recitative recto-tono, cu expresii interjective, uzând uneori de o melismatică bogată, de ornamente melodice, cu multă tentă lirică, aduc noi modalități structurale, captivând odată mai mult interesul auditoriului față de conținutul extaziant al eposului. Cu toată apartenența ei la genul epic, balada, într-un prim rând cea mioritică, dar și altele, duioase, nu poate evita balsamul lirismului. Cercurile celor două genuri sunt pe undeva secante, prin coincidența muzicală, parțială, a epicului cu liricul.

De pe amonteale Someșului Mare, dintr-o zonă înaltă a drumurilor de trecere din subcarpații interni, nordici, peste munte, în Moldova și Bucovina, am înregistrat pe bandă, în 10 octombrie 1979, o prea frumoasă, interesantă și, mai ales, duioasă mioriță-baladă, de la bătrânul țaran Alexandru Cârceu din Sângeorz-Băi.

Îi trec notarea muzical-literară în acest studiu, spre a ne forma o mai fidelă imagine comparativă cu surata ei, colindă, din geografia mioritică arădeană, dar, mai ales, pentru a simți și pe alte linii compoziționale euforia străbunei capodopere a românilor.

La poala celuilalt versant al Muntelui, în Livezile Bârgăului din Valea Bistriței, vârstnica țarancă rămasă singură după ce îi murise bărbatul, Floarea Tomuța, îmi cânta cu dramatism trist în 11 septembrie 1971, o altă mioriță-baladă, terminând resemnant cu un bășmit legendar: *Iară uăile s-or ridicat la ceri, cu oaia năzdrăvană nainte și s-or prefăcut în găște sălbatice. Di-atunci îs pă lume găște sălbatice.*

Ambele miorițe mi-au fost cântate cu vădită trăire, în mentalitatea tradițională a interpretului țaran, vârstnic, de odinioară, cu simțământul cert, că povestește, cântând, întâmplări *adevărate*, așa cum le-au prins de la părinți. Tomuța Floare mi-a spus, chiar: *așa îmi spunea mama*¹⁴.

Cântecul propriu zis ține de o schemă structurală fixă, cu un număr oarecare de linii melodice, care, odată cu repetarea perioadei muzicale, se repetă și ele, întocmai sau ușor variate. Cele care se structurează după modelul melodiei de joc sunt, obișnuit, catrene, având la bază două linii melodice, devenite patru prin repetare, de obicei radical - flexionată. Acestea sunt cele mai mult auzite astăzi, ele ținând de repertoriul *folclorului de consum*¹⁵ al soliștilor vocali *amatori* sau *profesioniști*, fără a avea o funcție anume în viața tradițională a colectivității noastre țărănești. Cele *rubato* sau *multo-rubato*, trăgănate, „*doinite*“, alegorizate cu multe înflorituri și melisme, rămân tot în schema lor de cântec, în ciuda faptului că unii le spun doine (chiar și la unele posturi de radio).

Cântecul e cel de-al doilea gen muzical care poartă pe aripa sa eposul mioritic. Rarissim, însă. În geografia arădeană, nu am întâlnit nici o melodie de cântec purtătoare a versurilor mioritice. Cântecul, mai nou, de ținută mioritică, răspândit în multe variante în Transilvania, având sintagme mioritice, dedicate unui ostaș căzut pe front, cântec pe care l-am înregistrat în Bistrița (Năsăud) în 1979: *Măi sergent de vânători / Un' ți-a fost soarta ta? / În bătaia gloanțelor, / În focu grenadelor, etc. etc.*, este genustic, muzical, cântec propriu-zis. Aci, în părțile Aradului, miorițele se găsesc numai în simbioză muzicală cu genul colindei.

În Melodii populare românești din Banat¹⁶, Tiberiu Brediceanu are patru miorițe, pe care le trece la grupa a IV-a a repertoriului notat la BALADE, toate Pe-un picior de plai, în variante textuale alecsandrine. Ultima, bipartită, melodic *giusto-silabic* alternând cu *giocos*, cu la-la-la, adică modelul păcurăresc întâlnit în întreaga noastră geografie mioritică.

Dăm aci, din această colecție, tot cu titlu de comparație cu miorița-colindă, arădeană, prima dintre cele patru, un model mioritic, edificat

în cazul de față prin repetarea neschimbată a liniei melodice expositive, iar a celei de a doua linie prin repetare radical - flexionată¹⁷.

Iată, acest exemplu de mioriță-cântec:

Miorița I

Cântă Ion-Petru, magaziner, 29 ani,
Sasca Montană, 17.XI.1922

Fg. 55 b (14.658b = 447)



Pe-un pi - cior de plai,

Pe-o gu - ră de rai,



Vin, co - bor în va - le,

Pe-o mi - că că - ra - re,



Trei tur - me de miei,-

Cu trei cio - bă - nei.-

În lucrarea sa, *Monografia muzicală a comunei Belinț*, Sabin Drăgoi prezintă, la pag. 118, miorița *Pe-un picior de plai*, pe care o trece și dânsul la capitolul BALADE, specificând sub melodie că e *baladă străveche*, cu *șase linii melodice*, cu *șase versuri*. Iar după câteva rânduri: *Este cea mai frumoasă și prețioasă melodie românească din ce cunosc*. Era în 1934, anul apariției acestei cărți – prima monografie etnomuzicologică a unui sat de la noi. Nu-i trece decât versurile de la

început, pentru că, spune muzicianul din Seliștea arădeană, de pe Mureș, textul literar e cunoscut din clasică mioriță din colecția lui V. Alecsandri. Dar face observația că, înlocuirea textului liniilor trei și cinci cu refrenul *Iai Domnului, Doamne*, factura trădează colinda. Este vorba chiar de refrenul colindelor mioritice din părțile arădene.

Reproducem aci miorița belințeană:

♩ = 126

Pe-un pi - cior de pla - iu, - Pe-o gu - ră de ra - iu,

la - tă vin în ca - le ----- Și-mi co - bor la va - le

Trei fe - ciori din mun-ți, ----- Din mun-ți că - runți -----

Dacă studiem structura ritmică a mioriței belințene, ajungem la constatarea că aceasta e constituită din suita formulelor: peon 3 + troheu (♩ ♩ ♩ ♩ + ♩ ♩) peon 4 + troheu (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ + ♩ ♩), peon 3 + iambic (♩ ♩ ♩ ♩ + ♩ ♩) adică unele dintre modalitățile ritmice a compoziționării colindelor mioritice, nu numai din zona arădeană, ci și din cea a vecinătăților geografice.

Această mioriță și-a pierdut *refrenul*; dar și *funcția de colindă*. Baladă muzicală nu e. Dar nici cântec – mioriță, ca în cazul de mai sus, din colecția Brediceanu. Aici e vorba de o melodie cu structura evidentă a celei de colindă, dar cu funcția pierdută.

Prin conținutul lor baladesc, amintitele genuri muzicale, mioritice, presupun o asistență de auditori, cărora li se *povestește* în versuri cântate – de ins, în cazul baladei și cântecului și de grup, în cel al colindei – mirabilele întâmplări ale fantasticului epos moștenit din străbunitatea adâncimii milenare în geografia noastră mioritică.

Primele două dintre ele se bucură de libertatea desfășurării lor oricând și oriunde, după ocazie, fără a avea un anumit program-dogmă, prescris prin legile tradiției; fără opreliști, fără interdicții deposedatoare de libertăți în desfășurarea lor.

Cel de-al treilea gen, COLINDA – genul mioritic imperator, din cea mai mare parte a Transilvaniei, este miruit cu aghiasma ritualului străbun și vine cu interdicții tradiționale. Ea se cântă de cete de colindători, de cele mai multe ori însoțite de instrumentiști folclorici, dintre care, de obicei, nu lipsesc dubele împodobite cu iederă și numai în perioada sărbătorilor de iarnă (Ajun, Crăciun, Anul Nou, Bobotează). Această aghiasmă o are, deci și Miorița – colinda transilvăneană; cu interdicții tradiționale de a se cânta în afara tipicului dogmatic al funcționalității ei.

În iulie 1954, bătrâna țărancă Aslău Sofia de 71 de ani din Bulzeștii de Jos (de sub Muntele Găina)¹⁸, de la care am notat cântece și balade, a refuzat să-mi interpreteze colinde – în miezul verii – pentru că *pălesc holdele*.

Colinda are o structură ritmico-melodică bine precizată, pentru că trebuie știută, tradițional, ca o rugăciune fixată în cărțile sfinte, concisă, statornică, ea cântându-se în grup – cel mai adesea pe două grupuri, de-o parte și de alta a mesei, antifonic – o antifonie cu anadiploză, grupul al doilea preluând versul terminal al *strofei* precedente; obișnuit anticipând repetarea prin suprapunere *contrapunctuală*, folclorică, înainte ca acesta să ajungă la sfârșit; și așa în continuare. Un stil străvechi de antifonie, anadiplozică pe care l-am întâlnit la strigăturile feciorilor în joc la nedeile din Grădiștea Muncelului (Sarmizegetusa Regia).

Giusto – silabicul antrenant, ritmica dinamică, de o mare vitalitate, a colindei, sugerând săltărețenia giocoso-ului, ne îndeamnă să conchidem că, în străstrăvechimea lor, colindele laice au fost dansate ritual¹⁹. Jucăușenia lor ritmică, în *iambii suitori*, *troheii*, *săltărețele dactile*, ne întăresc să credem în această certitudine²⁰.

În copilăria mea, între cele două războaie mondiale, prin deceniul 3-4, programul „turcii“ de la colindatul din Covăsint (acum uitată, ne mai umblând nimeni cu „turca“ la colindă) cuprindea și colinda mioritică, în monoritmia iambului (♩ ♪), „*Colo, sus, la munte*“, cu versul repetat, având, ca a treia linie melodică, refrenul *Iai Domnului Doamne*, aproape generalizat pentru aceste piese, aici, în părțile arădene, ale Crișului Alb și Mureșului de jos. Totul decurgea în ritmica jucăușă a colindelor și a acompaniamentului vioi, susținut de viori, prime și secunde, de „broancă“ (violoncel folcloric), de tocatul turcii și bătutul în podea cu prăjina, de către turcaș, care juca, astfel, de-adevăratelea.

În junglele rămase, încă, în preistoria tradițiilor primitive, nu este un miracol că se întâlnesc până astăzi, practici religioase însoțite de dansuri rituale.

Până astăzi pe înălțimile stâncoase și înzăpezite ale Anzilor americani, se mai pot vedea populații autohtone – azi evolute – rămase, însă, în vechile lor tradiții religioase strămoșești, însoțite de dansuri rituale, în ciuda convertirii lor la catolicism.

În 1955, La Institutul de Folclor din București, regretatul Adrian Fochi, cercetător al acestei prestigioase instituții, lucra intens la corpusul studiu Miorița. Am aci o scrisoare a sa, primită după despărțirea noastră de la București, din primăvara anului, când l-am lăsat pe valorosul cercetător cu fermitatea angajamentului prietenesc de colaborare arădeană. O public aci, pentru că Adrian Fochi, lucrând în planul mare al cercetării Mioriței pe întinderile geografice ale locuirii românești, și-a format o imagine clară asupra densității răspândirii ei dar și cu unele semne de întrebare mai puțin lămurite asupra spațiilor goale sau aparent goale; mai bine spus, asupra locurilor cercetate mai puțin sau deloc, în consecință, nesemnarea aici a Mioriței.

Iată scrisoarea foarte vorbăreată, în privința răspândirii Mioriței în Transilvania – în mod special în părțile arădene – precum și a strădaniilor depuse în realizarea operei întreprinse de cercetător.

Dragă Domnule Florea

Am avut nu pricină de supărare, ci de îngrijorare și nu numai eu, ci toți cei de la Institut care așteptau să le scieți. Trecuse doar atâta

vreme de când plecaserăți și nu mai primeam nici o veste! În fine, acu două zile, am primit frumoasa Dvs. scrisoare cu materialul mioritic fâgăduit și nu găsesc destule cuvinte să vă mulțumesc. Când spun aceasta, mă gândesc la osteneala ce v-ați luat culegând texte noi (peste cele pe care le aveți deja în colecție), și angajând și alte persoane în ajutorarea documentară a lucrării mele (cum ar fi cazul fericit al d-lui. prof. Ioan Lipovan). Asemenea lucruri, nici nu se uită, nici nu se escamotează și sper să vă pot dovedi aceasta, nu numai pe teren științific ci și prietenește, de la om la om. Am apreciat de asemenea transcrierea textelor muzicale, prezentarea celor literare, abundența de informații complementare, – aspecte esențiale ale unei munci științifice, – care fac cinste omului și bucurie prietenului.

Dar să revenim la materialul însuși. Gruparea lui geografică este foarte instructivă: las la o parte linia Mureșului pe care o aveam trasată prin câteva variante (Sânicolaul Mare, Igrış, Lipova, Ilteu, Săvârșin etc și raionul Gurahonț atât de influențat de vecinătatea Bradului și mă opresc la variantele din raionul Criș (Pil, Nădab, Socodor), absolut necesare prin localizarea lor într-o regiune complet descoperită. Începând din Carei, tot șesul Crișanei până la Mureș reprezintă un gol inexplicabil pe harta de circulație a baladei, iar cele 3 variante trimise de Dvs. pionierii mioriței cei mai avansați în această zonă, ceea ce ridică probleme noi și va găsi probabil și soluții noi. De aceea am și ținut să subliniez importanța deosebită a acestor texte și aș dori ca Dvs. să o înțelegeți ca o prețuire specială adusă muncii Dvs.

Dar rămânând la zona Aradului, doresc să vă împărtășesc o experiență personală întreprinsă recent, pentru stabilirea unui sistem continuu în interiorul procesului de circulație a baladei. Zona aceasta îmi pune problema unei transmisiuni de la est la vest, nu a unei răspândiri dinspre sud, și pare a fi o etapă din drumul baladei dinspre Transilvania către Banat. Cum îmi lipsesc câteva verigi în lanțul de argumente am încercat o anchetă directă pe valea Crișului Alb, trimițând un număr de 32 scrisori în 32 comune de pe acest traseu, la preoții respectivi, rugându-i să-mi depisteze colindul, după un chestionar special întocmit. rezultatele acestei anchete nu le cunosc încă, dar aș dori nespus de mult să confirme ipoteza de mai sus.

Am trimis în același timp, un număr dublu de scrisori în nordul Ardealului, pentru a lega zona Cluj – Dej – Năsăud, de Oaș și

Maramureș. Sunt hotărât să continui ancheta, în același fel, dacă rezultatul primei încercări vor compensa cheltuielile și osteneala și vor îndreptăți așteptările. În planul de viitor pe care mi l-am întocmit, cele trei variante din raionul Criș au produs o perturbare sensibilă, pentru că mă încurajează să întreprind ancheta mea întâi și întâi în zona descoperită despre care vorbeam la început (în spatele Munților Apuseni).

Sunt jaloane precise care făgăduiesc un bun entuziasm, dacă nu și un bun rezultat. Ași vrea de asemenea și aci ca viitorul să nu-mi joace vreo festă. Aceasta e ultima mea ispravă în legătură cu Miorița și m-ar bucura să împingă lucrarea înainte. Încolo, am mai descoperit câteva texte prin diverse publicații, am mai primit câteva de la Dl. Nicola de la Cluj; și aștept un transport mai masiv de material din fosta Arhivă de Folclor a Dlui Mușlea și din Arhiva Muzeului Etnografic din Cluj. Am în total astăzi 452 de variante, care după părerea mea reprezintă și mult și puțin, în același timp.

Vă rog să mulțumiți în numele meu D-lui. prof. Ioan Lipovan, pentru materialul trimis, asigurându-l de toată considerația și grațitudinea mea. Dvs. vă fac, ca și atunci când ne-am văzut în București, invitația stăruitoare de a mă socoti un foarte bun prieten și vreau a nu mă ocoli atunci când s-ar ivi vre-un necaz de ordin bibliografic. Sunt gata să vă satisfac în orice chestiune de informație bibliografică. Socotesc că întinzându-ne eforturile, am putea face mai mult pentru disciplina căreia îi slujim. Aștept așa dar din partea Dvs. să continuați a-mi scrie, stabilind astfel o legătură trainică de inimă și de preocupări. Îmi vorbiți în scrisoare și despre un material mioritic solicitat de dvs. unor arădeni. Dacă îl puteți obține fără eforturi mari, m-ar bucura mult patriotulismul local arădean.

Vă mulțumesc încă odată pentru osteneala dvs. atât de prețioasă asigurându-vă de toată grațitudinea și prietenia mea. Până la revedere, o caldă și cordială strângere de mână – pe această cale – de la

Adrian Fochi

Colindele mai noi (dar și „colindele“ care țin de categoria *cânteceelor de Crăciun*), scrise de protipendada satelor – sau, chiar de compozitori consacrați – au ritmica mai moale, mai blândă, mai „religioasă“ și conținutul mai biblic.

Cosmogonicele sunt, în felul lor, tot „religioase“ (Când pământul s-a făcutu / Și ceriul s-o ridicatu / Doamne, mândru l-o-mbrăcatu / Tot cu stele mânănte / Și cu luna printre ele ... etc, curgând în Covăsiu, într-un antipast continuu (♪ ♪ ♪ ♪), transmise prin viul grai al cetelor de „trubaduri țărani“, fixându-se în sfânta tradiție colindească, *ritual, funcțional*, până în vremea noastră. Dar și după noi, în ciuda modernității generațiilor viitoare, care le vor considera, la rândul lor, valoroase și dragi moșteniri străbune. Cu ce alte semne mirifice de cultură străveche ar împodobi generațiile de după noi Crăciunurile viitoare?

Colindele religioase scrise de aproape un secol și jumătate încoace – adesea sub forma *cântecului de Crăciun* – respectă dogmele bisericesti, cu referiri precise la întâmplările biblice. La rândul lor, cele de origine străbună, de tematică mitologic-religioasă, vin cu apocrifisme, cu naivități dulci și nevinovate. Henoteismul daco-get – o religie având un monotheos, înconjurat de sfinți, care propovăduia crezul în nemurirea sufletului – a trecut pe nesimțite, dizolvându-se în creștinism, o religie nouă atunci, care, cu unele diferențe, avea asemănări cu prima, ceea ce explică rapidă creștinare a strămoșilor noștri de pe țărmurile Pontului Euxin, de către Sfântul Apostol Andrei, care a predicat în chiar contemporaneitatea Mântuitorului.

Unele colinde laice, străvechi, devenite prin „coregere“, religioase, dar și unele cântece de Crăciun, lansate de intelectualitatea romantică a secolului trecut, au la origine melodii mioritice transilvănene, cu ritmica lor specifică.

Oferim doar două exemple. În caietul celor *110 colinde populare românești*, scrise pentru voce și pian, Emil Monția prezintă la nr. 30 colinda *Pe răzor de vie*, auzită de dânsul în copilărie (Emil Monția s-a născut în Șicula în 25 decembrie 1881 / 6 ianuarie 1882), de la bătrânul șiculan Pușulaica, de 60 de ani. Este o colindă mioritică arădeană, cu sintagmă invocatoare „Pe răzor de vie“, din zona podgoriei regionale, cu unele iradierii în jur. Ritmica specifică a miorițelor arădene vine să sublinieze această afirmație. Textul mioritic e schimbat vizibil, „cores“, religiozat. Iată colinda:

Allegretto







Pe ră - zor de vi - e, D'al de vi - e,

Pe ră - zor de vi - e, Cin să vi - e?

Vi - ne un - chiul nos - tru Sânt I - li - e,

Cu li - sus Chris - tos în or - tă - ci - e.

Partea întâi a melodiei curge, în continuare, transpozitoriu, la cvinta inferioară, cu textul: „Vine unchiul nostru, Sfânt Ilie, / Cu Iisus Hristos în ortăcie...” Ritmic, melodia colindei se compune dintr-un dipiric melismat, asociat cu troheul, totul alternând cu ditroheul și acesta, în parte, melismat.

Cântecul de Crăciun „Trei păstori se întâlniră” – care, tuturora ne-a fermecat anii copilăriei – se structurează melodicește într-un hexacord major, în timp ce ritmica lui se țese din două formule bicrone, constatatoare din unități intonate „silabic”, nondivizibile, dar, uneori, melismate: piricul () și troheul () folosite în combinații: peonul 3 () și dipiricul propriu-zis () sau cu fermată finală (), iar în cazul refrenului, peonul 3 și piricul, simplu sau melismat, pentru că, interpretându-se în grup, liber, „religios”, tempoul „îndulcindu-se”, troheul, din monolit, devine cu timpul grup divizionar ().

Iată cântecul, pe care îl scriu din memorie, așa cum toată lumea noastră îl știe, „folcloricește“:

Trei păs - tori se în - tâl - ni - ră, Trei păs - tori se în - tâl - ni - ră

Ra - za soa - re - lui, Floa - rea soa - re - lui, Și a - șa se sfă - tu - i - ră

(lu - iu) (lu - iu)

La origine, această ritmică, „îndulcită“ divizionar – se vede clar – are la origine bicronele prezentate mai sus, în combinațiile aferente, piricul + grupul divizionar ($\text{♪♪} + \text{♪} \text{♪}$), provenind din peonul 3 ($\text{♪♪} \text{♪} \text{♪}$).

Colindele cu sintagma invocatoare „Pe răzor de vie“ – după cum s-a putut constata în cercetarea acestora – își leagă originea de eșantionul geografic podgorean arădean, de unde s-au răspândit în localitățile mai puțin viticole – sau deloc – din valea montană sau deluroasă a Crișului Alb (Bocsig, Buteni, Chisindia), pe râu în jos, în câmpie (Moroda, Șicula, Comlăuș, Socodor, Curtici), până în satele românești de dincolo de granița cu Ungaria (Chitighaz, Aletea) – de unde se vede zilnic soarele răsărind peste podgoria arădeană – cu o săgetare în Apusenii Vașcăului (Briheni, Câmpani) și cu iradieri în Bihorul apropiat, salontez, beiușean (Talpeș, Batâr, Cărăsău, Gepiu, Gurisiul de Sus).

Acestea sunt, până acum, cunoștințele noastre asupra răspândirii speciei, în urma cercetărilor, consemnate și publicate, din întreaga foarte întinsei geografii mioritice din interiorul și de jur împrejurul coroanei carpatine.

În propriu-zisă Podgorie a Aradului – după câte știm până acum – s-au efectuat cercetări asupra speciei sintagmate invocator cu „Pe răzor de vie“ doar în *Covăsintul* meu natal. Ceea ce nu înseamnă că în restul regiunii podgorene n-ar fi existat sau nu există; dar nu s-au făcut cercetări.

Se știe că, acolo unde miorițele au prins rădăcini, au înflorit și au rămas până astăzi, acestea își destăinuie, specific locul geografic aproximativ și forma de relief:

Colo-n dealu după deal (Bătarci - Oaș)

Colo-n susu, mai din sus (Racșa - Oaș)

Mărgu-ș, mărg, oile-n munte (Botiza - Maramureș)

În cel vârful de muncii (Cuhea - Maramureș)

Sus în vârful muntelui (Ieud - Maramureș)

Pe uliță, printre văi (Săcel - Maramureș)

Pe cel picioraș de munte (Târgu Lăpuș - Maramureș)

Colo-n munte după munte (Sanț - Năsăud)

Colo-n jos, la șesurele (Rodna - Năsăud)

Pe râtul cu florile (Ghinda - Bistrița)

P-un picior de munte (Bodia - Zalău)

Colo-n dealu cel mai mare (Galata - Huedin)

Colo-n vale, în zăvoi (Schiopi - Turda)

Sub dumbrava muntelui (Turda)

Pe-un picior de plai (Coroești - Hațeg, Vulcan, Mohu - Sibiu, Agnita - Brașov, Brețcu, Sinicolaul Mare, Igrăș - Banat)

Colo sus la ceri (Pesac - Banat)

La muntele mare (Pleșcuța - Gurahonț)

Pe munții cei mari (Bodești, Lazuri, Leștioara, Leasa, Tisa, Țărmure, Ionești, Poenari, Tohești, Bănești, Hălmăgel, Târnăvița, Obârșia, Dobroț, Leauț, Tomești, Stamba, Ciungani, Căzânești, Prăvăleni, Ociu, Ocișor, Basarabasca, Vața, Prihodiște, etc, din valea montană a Crișului Alb)

Întorcu-se-ntorc pe câmp pe la noi (Săvârșin, Ilteu, Roșia, Temeșești)

Pe răzor de vie (zona arădeană și unele vecinătăți). Tabelul final al miorițelor din zonă oglindește fidel acest lucru.

O a doua colindă mioritică din colecția Emil Monția, pe care o redăm în acest studiu, este *Sus la vârful muntelui* (în anexă). Ea curge în alternanța ritmică a saficului (♪ ♪ ♪) cu dispondeul (♪ ♪ ♪ ♪), cu excepția refrenului, constituit dintr-un dactil (♪ ♪ ♪) – aci melismat – și grupul divizionar (♪ ♪), provenit prin alungirea anticului troheu.

Alternanța regulată a saficului cu dispondeul se întâlnește în zona geografică arădeană și vecinătăți, cel mai adesea în câteva variante ale colindei *Ciucur verde de mătasă / Slobozi-ne gazdă-n casă* cu, la fel, excepția refrenului, care fiind în cazul exemplificării de mai jos, hexasilabic are tot formula saficului dar, aci, la refren, augmentată, în față cu un piric:



Ciu-cur ver-de de mă-ta - să, Slo-bo - ză - ne gaz-dă-n ca-să, Co-rin - de-mi Doam-ne

Dar găsim această alternanță, constantă, în întreaga Transilvanie în colinde de diferite tematici, cu toate că, în unele colecții, formulele ritmice în cauză trebuie să fie citite, întregi, peste barele de măsură, care, greșit, le foarfecă pe din două. Tot așa cum antispastul (♪ ♪ ♪ ♪), constant – sudură ritmică indisolubilă a iambului cu troheul, răspândit pe tot întinsul geografiei noastre mioritice trebuie citit unitar, – și el – peste nedreapta bară care îl taie în două.

Dar, iată că alternanța safic-dispondeică o întâlnim – normal! – și în miorița-colindă. Oferim aci un exemplu mioritic someșan, nu mă îndoiesc, frecvent în Transilvania în această alternanță ritmică, măsura a patra și a șasea (finală) trebuind să fie citite aci cu explicațiile de rigoare.

Despre învățătoarea Iuliana Precup-Bădâi din localitatea Caporal Alexa (Cherechiu) – decedată de mai bine de zece ani – se știe prea puțin. Absolventă a Școlii Normale din Arad – continuatoarea vechii Preparandii – nu am notat anul absolvirii– și-a însușit o foarte bună pregătire muzicală (avusese, doar, profesor pe distinsul Trifon Lugojan, absolvent al Conservatorului Regal din Leipzig, compozitor și autor al multor publicații de muzică bisericească, dar și laică (din care și unii dintre noi, pe atunci, mai tinerii școlari ai instituției, între cele două războaie, aveam norocul să învățăm).

Iuliana Precup-Bădâi a notat un număr apreciabil de melodii populare, dintre care a publicat, după câte știm, în Izvoarașul din Bistrița-Mehedinți și Școala Vremii din Arad. În 1977 am cunoscut-o, cu ocazia unei vizite acasă la dânsa, la Cherechiu, unde am găsit-o printre vrafuri de cărți și reviste de muzică (Revista de Folclor, Muzica, Izvoarașul). Soțul, tot învățător, i-a murit, ofițer rezervist, pe front, în luptele împotriva Rusiei comuniste și, de atunci, a stat singură, până la sfârșitul vieții. Regretatul Pr. Gheorghe N. Dumitrescu-Bistrița, fondatorul și directorul Izvoarașului (1919), în anii simpoziunilor folclorice de la Turnu Severin (după 1970), la care am participat împreună, împărțind

IZAVORASUL

REVISTA DE MUZICA, ARTA NATIONALA, FOLKLORE

SUB ÎNGRIJIREA D-NEI CLIMPIA ȘI PR. G. N. DUMITRESCU-BISTRITA

Trei păcurărași.

— colindă —

Notată de
Doamnă Maria — inv.
Gostila-Someș.

Rar

Trei păcu ră . roși pe munte Trei păcu ră -
rași pe mun te Di mi nea ță - lui Cră ciun.

Trei păcurărași pe munte (bis)	în singura oilor
Dimineața lui Crăciun.	În jocul mior.
Ei tuș ei țs veri primari (bis)	Pe mine pământ nu puneț
Dimineața lui Crăciun.	Numa da-bă guga mea
De când is tăt păcurari	Fluerul după cutea
Pe unul că i-a mănăt	Când vântuțu-a sufla,
Oile de le-o 'nturnat.	Flueru meu m'a cânta;
Pân'ce oile 'ntorcea	Când vântuțu-a bubui,
Lui legea i o făcea :	Flueru meu m'a jeli.
Ori să-l taie, ori să-l puște,	Oi, oi, oi mândie cornute
Ori pân sabii să-l arunce.	Mândru ni-ț cânta pe munte;
— „Pe mine nu mă pușeat	Oi, oi, oi mândre bălăi
Nici pân sabii nu mă daț	Mândru mi-ț cęnta și voi
Numa capul mi-l tăiat;	Pe cele coturi de văi.
Și pã mine mă 'ngropăț	

Auzită dela Bunea Ion de 24 ani, știe carte—com. Bunest-Someș.

de fiecare dată aceeași cameră la hotel, vorbea laudativ despre pasionanta folcloristă Iuliana Precup-Bădăi. Reproducem în anexa acestui studiu, miorița *Pe răzor de vie*, din Șicula, publicată de dânsa în *Scoala Vremii*, 10 (1939), nr. 3, p. 96.

Dăm în Anexa acestui studiu miorița-colindă *Colo sus la ceri din Pesac*, peste Mureș de Arad.

În miorițele bănățene se simte mult adierea influenței celei din colecția de poezii populare a lui Vasile Alecsandri.

Colecția din Pesac e caz tipic de mioriță-colindă transilvăneană, dar mai presus, faptul că aceasta este – printre rarissimile exemplare, aici – cu „bălă“ (=oaie), cu „mioriță“, cu dialog între Băla și Cioban:

„Băla auzea, La Pătru-alerga, / La Pătru-i spunea: / – Auzi Petre-
auzi, / Cei doi s-or vorbit, / Pe tin-să te-omoară, / În câmp de mohoară/
– Du-te, Bălo, du-te, / Du-te și le spune / , De m-or omorî / Pe min-
să-mă-ngroape/...“

Mai găsim colinda cu mioriță în notarea din Ilteu – pe Mureș, în amonte de Săvârșin – trecută de Sabin Drăgoi la nr. 58 în volumul „303 colinde“ (în Anexa prezentei lucrări):

O mea-i auza-re / La străin spunea-re/...

Ritmica vie a colindei românești, mitologic de străveche, este sprintenă ca zborul cerbilor și ciutelor din codrii Carpaților.

Mureșul este un râu al cerbului dar, montan, în parte și al Crișului Alb. În lungul cursului său, de la izvoare la ieșirea din țară, de la „Cantata profană“ la „303 Colinde“ – patria „Divertismentului rustic“ – cerbii și ciutele saltă nu numai din munte-n munte, ci, mai ales, din colindă în colindă. Aici, în geografia montană arădeană, sintagmele poetice ale versurilor mioritice călătoresc printr-un mare număr de colinde laice nonmioritice: *Nici iarbă nu-și paște, / Nici apă nu-și beare*, etc.

Aici, Miorița a pătruns – tematic – în lumea colindelor cu vânarea cerbului. O găsim reprezentată în unele culegeri din această zonă și cele vecine, dar mai ales, o auzim în satele noastre din Valea Mureșului și Crișului Alb, acolo unde tradiția colindatului de către cetele de feciori din Ajunul Crăciunului este încă vie. Este vie funcțional.

Am numit această colindă „A cerbului mioritic“.

Din Sabin V. Drăgoi, „303 Colinde“, dăm în Anexă, două colinde „cerb mioritic“ din Lipova și, respectiv din Săvârșin, din Béla Bartók,

„Melodien der rumänischen Colinde, toate trei reproduse cu text și melodie, iar din Vasile Oarcea, colinda reprodusă aci.

„Personajele“ Cerbului mioritic sunt următoarele:

1 – Cutare (numele gazdei colindate – vânătorul). Drăgoi: Lipova, Săvârșin.

– Cinerel junel (vânătorul), Bartók: Nucșoara (Hunedoara)

– Mirel bun bărbat (vânătorul). Oarcea: Avram Iancu (Aciua).

2. – Puiul de cerb – dacă nu lipsește din colindă – care ține locul mioriței, anunțând cerbul de pericolul săgetării.

Drăgoi: Lipova.

3. – Cerbul, ținând locul ciobanului amenințat; și

4. – Mama, cu care acesta se află în dialoguri mioritice.

Facem aci convenita observație asupra versurilor însușite și transmise deformat de informatori:

– la Drăgoi: *De mia de sute* (= Din mia de șuté, ciute, siuté adică fără coarne = căprioare)

– La Bartók: *Din droană de sute* (= Din ciopor de șute, ciute, ca mai sus.

– la Oarcea: *De trei mii și sute* (= Dintre mii de sute).

În „Folclorul de iarnă, ziorile și Poezia păstorească“, a lui Octavian Buhociu, Editura Minerva, 1979, ne-a fost dat să întâlnim la pag. 114-116, o „ciută mioară“ – care sare și ea din colindă-n colindă, – dar mai ales, din sintagmă în sintagmă mioritică – din părțile muntoase hunedorene-jiene, o ciută mioară, pe bot gălbioară, în dialog cu „cerbul tretior“ – în rolul mioriței – în admirabile versuri „mioritice“:

Sus pe munte ninge / jos în vale plouă:

La Grozăvești pe muche / pică-mi pic de rouă.

Dintr-o picătură, / dintr-o stropitură,

faptu-mi-s-a fapt, / ca un ochiu de lac,

un lac mititel, / frumos iezerel.

Jur prejur de lac, / răchită-nflorită,

trestie mărunță, / salcie rotundă.

Și pe lac încap, / pase și mi s-adap

o droaie de ciute, / mari și mai mărunte:

ciute ciutaline, / ciute fără spline:

toate că-mi pășteau, / apă că mi-și beau

A ciută mioară (= Cea ciută...)/ pe bot gălbioară,

la păr căruncioară, / iarbă nu păștea,
nici apă nu bea, / ci se străjuia
strajă de trei părți / și de trei laturi.
Nimeni samă-i lua / afară de-un cerb,
d-un cerb tretior, / al ei frățior.
El samă-i băga / și mi-o întreba
și astfel îi grăia: / O, ciută mioară,
pe bot gălbioară, / la păr căruncioară,
a mea surioară, / au iarba nu-i bună,
au nu-i apa lină, / că nici n-ai păscut
și nici n-ai băut, / ci te străjuiești,
streață de trei părți / și de trei laturi.
Ce te întristezi / și mereu oftezi?
Iar ciuta mioară, / la bot gălbioară,
din gură-i grăia / și astfel zicea:
O, cerb tretior, / al meu frățior,
ba iarba e bună / și apa e lină,
dar de n-am păscut / și de n-am băut,
semn mi s-a făcut. / Știi tu, au nu știi?
(Cutare) hrănește, / hrănește-ngrijește
d-un cal, d-un ogar / d-un vânat șoimel
ager, sprintenel, / și el o să-i scoată
mâine dimineață / în lunca Jiului
și-a Oltețului, / drumul să le deie
'n goană să ne ieie. / Și ei ne-or goni
prin ăi munți cărunți, / prin ăi brazi înalți.
Câte-om rămânea, / în goană ne-or lua
și ne-or tot goni / pân' la lacul roșu,
ce nu-i defel roșu, / ce-o să se roșească
și-o să se-negrească / de sânge de ciute,
mai mari, mai mărunte: / Câte-om rămânea
în goană ne-or lua / și ne-or tot goni
pân' la pod de oase, / ce nu-i defel de oase,
ce-o să se-ntărească / din oase de ciute
mai mari, mai mărunte. / Și mă tot trudes,
de mă tot gândesc / și mă plănuiesc

*încotro să-ncap / și unde să scap
că n-am și n-am unde / să mă pot ascunde!
De-oi fi pitulată / sub stană de piatră
o să fiu îndată / de bun cal călcată,
de șoimi pișcată, / de ogari mursicată!
Vorba nu sfârșea, / zori se răvărsa,
(Cutare) mi ieșea / călare pe cal,
c-un tânăr ogar / și purtând cu el
un vânăt șoimel. / Și când ajungea,
drumul că le da: / ogarul fugea
și șoimul zbură / în lunca Jiului
și a Oltețului. / Mult nu se ducea,
ciutele-ntâlnea, / în goană le lua
și mi le gonea / prin ai munți cărunți,
prin ai brazi înalți / pân-la roșul lac
tot din sânge fapt, / pân-la pod de oase,
oase noduroase, / din oase mărunte
de ciute cărunte.*

Miorița este, într-un fel, un simbol istoric al poporului român, „așezat – geografic – în calea răutăților“. Moartea ciobanului din Miorița, cântată în lumea mirifică a alegoriilor poetice, îmbietoare spre filozofări sublime, a fost, doar, una prezumtivă.

Cele mai mute titluri de miorițe din următorul tabel sunt trecute, aci, din corpusul Miorița a lui Adrian Fochi, unde sunt scrise numai cu textul lor literar. În lucrarea de față, a semnatarului, se fac mai mult referiri – după cum s-a văzut – la piesele notate melodic, din publicațiile care ne-a fost dat să le întâlnim: Sabin V. Drăgoi, Béla Bartók, Ioan Lipovan, Emil Monția, Iuliana Precup-Bădâi, Traian Mârza, Gabor Lúko, Eva Cosma și, bineînțeles, cele pe care le are notate muzical autorul lucrării.

Nr. crt.	Titlul	Localitatea	Informatori	Culegători
----------	--------	-------------	-------------	------------

TABELUL MIORIȚELOR CULESE DIN ZONA ARĂDEANĂ ȘI UNELE VECINĂȚĂȚI
(din Adrian Fochi: MIORIȚA și alte colecții)

Nr. crt.	Titlul	Localitatea	Informatori	Culegători
1.	Sus în vârful dealului	Șicula,	Petru Șerban,	E. Monția, 1890
2.	Întocu-mi -să-ntorc	Răpsig,	Crișan Teodor,	Iosif Comșa, 16 VII 1955.
3.	Pe un vârful de deal	Hodiș,	Lupșa Petru, elev	Ioan Lipovan, 22 XI 1939
4.	Să-ntorc să-ntorc	Chișindia,	Florica Crișan,	Gh. Ciobanu, 9 XI 1939
5.	La muntele mare	Gura Văii,	Căpraru Ioan, Știrbu Gh., elevi	Ioan C., Demetrescu 1932
6.	La muntele mare	Gura Văii,	Bâfa Pavel, elev,	Ioan Lipovan, 25 I 1944
7.	Pe munții cei mari	Lazurile,	Boc Ioan 29 a,	Ioan Trifan 13 XI 1955
8.	Pe munții cei mari	Bodești,	Butariu Traian , 46 a	Ioan Trifan 12 III 1956
9.	Pe munții cei mari	Leștioara,	David Ioan 46 a	Ioan Trifan 29 XI 1955
10.	Pe munții cei mari,	Leștioara,	Crișan Gh. 24 a	Ioan Trifan 14 IX 1955
11.	Pe munții cei mari	Leasa,	Suciu Antonie 58 a	Ioan Trifan 1933
12.	Pe munții cei mari	Leasa,	Mateș Paraschiva 54 a,	Ioan Trifan 23 X 1955
13.	Pe munții cei mari	Leasa,	Popovici Gh. 33 a	Ioan Trifan 23 X 1955
14.	Pe munții cei mari,	Tisa,	Ioan Trifan o știe de la tatăl său, născut 1885	
15.	Pe munții cei mari	Tisa	Sandru Aurel, 18 a,	Ioan Trifan 14 IX 1955
16.	Pe munții cei mari	Tisa,	Iova Alexandru, 30 a	Ioan Trifan 14 IX 1955

Nr. crt.	Titlul	Localitatea	Informatori	Culegători
17.	Pe munții cei mari,	Tisa	Dărău Traian, 41 a,	Ioan Trifan 12 IX 1955
18.	Pe munții cei mari,	Țărmure	Stârcea Gh., 74 a	Ioan Trifan 14 X 1955
19.	Pe munții cei mari,	Ionești,	Lupei Traian, 17 a	Ioan Trifan, 6 XII 1955
20.	Pe munții cei mari,	Poenari,	Florea Horga,	Romulus Micluția 1956
21.	Pe munții cei mari,	Tohești,	Dărăștean Maxim, 47 a	Ioan Trifan, 1955
22.	Pe munții cei mari	Tohești,	Aron Ioan, 35 a,	Romulus Micluția, 19 XI 1955
23.	Pe munții cei mari,	Tohești,	Dărăștean Marin, elev,	Rolulus Micluția, 1956
24.	Mărgu-mi-ș mai mărg,	Hălmagiu,	Octavian Turuc,	Ștefan Bogdan, 23 X 1955
25.	Mărgu-mi-ș mai mărg,	Hălmagiu,	Popescu Salvina, 61 a,	Ștefan Bogdan 27 X 1955
26.	Mărg trii păcurari,	Hălmagiu,	Roxa Nicolae, 72 a,	Ștefan Bogdan, 27 X 1955
27.	Pe munții cei mari,	Bănești,	Bănici Ioan, 46 a,	Ioan Trifan 15 XII 1955
28.	Pă munții cei mari,	Hălmăgel,	Gh. Neagu, 55 a,	Șerb Gh., 17 VII 1955
29.	La munți cei mari,	Tâmăvița,	Aurel Betea, 42 a,	Romulus Micluția, 1956
30.	Colo sus la munte,	Pecica,	Emandi Lucian cl. IV,	Ioan Lipovan 21 X 1936
31.	Colo sus la munte,	Sâmbăteni,	Mihulin Aug.,	Bărdăcuț 27 a, Gh. Vancu 29 XII 1956
32.	Colo sus la munte,	Covăsint,	Ioan Sâgiorzean 27 a,	E. Dragnea, M. Siminel, 30 XII 1949
33.	Colo sus la munte,	Covăsint,	Ion Dădulea	? a, 2 I 1950
34.	Colo sus la munte,	Covăsint,	Adrian Rumânaru	26 a, 4 I 1950
35.	Colo sus la munte,	Covăsint,	Muscan Iacob,	28 a. 21 I 1950

Nr. crt.	Titlul	Localitatea	Informatori	Culegători
36.	Întorcu-se-ntorcu,	Ilteu,	303 colinde, pg. 62-62,	Sabin Drăgoi
37.	Întorcu-se-ntorcu,	Săvârșin	303 colinde, pg. 26-27,	Sabin Drăgoi
38.	Sus, sus, sus la munte,	Fibiș,	Un grup de oameni Patrium Carmen, pg. 205-206,	George Breazu
39.	Pomit-or, pomitî,	Sârbova,	Ioan Ștefan, 70 a,	Tiberiu Alexandru 11 IX 1936
40.	Trei păcurărei,	Răpsig,	Oieș Ioan, elev,	23 XI 1939 Ioan Lipovan
41.	Trei păcurărei,	Răpsig,	culeg. Ion Oieș, publicată de Ion Cotumba în Contribuțiuni la istoria folclorului românesc. Variante ale Mioriței în satele din regiunea Arad, în Flacăra Roșie, Arad, 13 (1956), nr. 3554	
42.	Pe munții cei mari,	Tisa,	Dărău Gh. 68 a,	Ioan Șerb, Domițian Cesereanu 1959
43.	Mieluția, mieluția,	Somoșcheș,	Colinde culese de Teodor Daul din Somoșcheș și publicate în Luminatorul, Timișoara, 12 (1891), Foșoara, text 4	
44.	Pe munții ș'ei,	Almaș-Seliște,	Terente Dehelean,	Tiberiu Alexandru mari (colind cu fluier)1956
45.	Colo sus la munte, I 1939	Covăsinț,	Ioan Florea, elev,	Ioan Lipovan, colecția I.R. Nicola 10
46.	Colo sus la stână,	Covăsinț,	Muntean Ioan Manole,	Ovidiu Bârlea, 30 XII 1961
47.	Ieste-un măr mărunț,	Pil,	Ioan Copil,	Ioan T. Florea, 25 V 1955
48.	Colo sus la munce,	Covăsinț,	Ioan Delamarian,	Ioan T. Florea XII 1937
49.	Colo sus la munce,	Covăsinț,	Mihai Dobrei,	Ion T. Florea, 19 XI 1947
50.	'Ntorcu-să, d-întorcu, T	Temeșeni,	Blaj Iosif,	Ioan T. Florea, 2 VI 1955
51.	Colo sus la ceri,	Pesac,	Bogdan Oreste, 54 a,	Ioan T. Florea, 24 X 1954

Nr. crt.	Titlul	Localitatea	Informatori	Culegători
52.	Am un măr mărunț,	Nădab,	Zina Borod, 12 a,	Ioan T. Florea, 28 X 1947
53.	Trei păcurărei,	Răpsig,	Pavel Oieș, 60 a,	Ioan T. Florea, VIII 1955
54.	Patru păstori tari,	Revetiș,	Pavel Galea,	Ioan T. Florea V 1955
55.	'Ntorcu-să-ntorcu,	Cărand,	Grup de femei,	Ioan T. Florea, 3 VI 1968
56.	Cei trei păcurari,	Cuied,	Comel Radu, 46 a	Ioan T. Florea, 9 VI 1968
57.	'Ntorcu-să-ntorcu,	Petriș,	Ceată de colindători,	Ioan T. Florea, 24-25--XII 1974
58.	'Ntorcu-să-ntorcu,	Roșia Nouă,	Ceată de colindători,	Ioan T. Florea, 24-25 XII 1974
59.	Trei păcurărei,	Răpsig,	Oieș Ioan,	Ioan T. Florea, 5 XI 1955
60.	În munții cei mari,	Bulzești de Sus,	Aslău Alex., 41 a	Ioan T. Florea, 16 VII 1955
61.	Trei vulturi suriu,	Nevoieș,	Petre Savu, 37 a,	Ioan T. Florea, 25 V 1955
62.	În munții cei mari,	Bulzești de Jos,	Străuț Terente, 31 a	Ioan T. Florea, 18 VII 1955
63.	De m-iți omorî,	Bulzești de Sus,	Faur D-tru,	Ioan T. Florea, VII 1955

Colinde cu invocația "Pe răzor de vie"

64.	Pe răzor de vie,	Socodor,	Petru Unc,	Ioan T. Florea, 17 V 1955
65.	Pe răzor de vie,	Briheni-Vaşcău,	Amet, 23 a	1926
66.	Pe răzor de vie,	Câmpuri -Vașcău,		Culeg. Mihai Bruchental
67.	Pe răzor de vie,	Șicula,		Iuliana Precup Bădâi, 1939
68.	Pe răzor de vie,	Moroda,		Ioan Trifan, 1956
69.	Pe răzor de vie,	Boxig,	Belean Simion, elev,	Ioan Lipovan, 1939
70.	Pe răzor de vie,	Bocsig,	Flacăra Roșie, I. Cotumba,	1956

Nr. crt.	Titlul	Localitatea	Informatori	Culegători
71.	Pe răzor de vie,	Buteni,	Lingurar Pavel, 25 a,	P. Bejan, 1955
72.	Pe răzor de vie,	Chișindia,	Gh. Ciobanu, 1939	
73.	Pe răzor de vie,	Covăsinț,	Ioan Sârgeozan, 26 a,	I. T. Florea, 1948
74.	Pe răzor de vie,	Covăsinț,	Ioan Sârgeozan, 26 a,	1949
75.	Pe răzor de vie,	Odoș,	Bălan Ioan, elev, Ioan Lipovan,	1944
76.	Pe răzor de vie,	Batăr-Salonta,	Ioan Mărăscu: Folclor în Bihor,	1938
77.	Pe răzor de vie,	Talpeș-Beiuș,	Mihai Bruchental	
78.	Pe răzor de vie,	Amet		
79.	Pe răzor de vie	Cărăsău -Salonta	Ardelean Oct., Ioan Nicola	
80.	Pe răzor de vie,	Comlăuș,	Brădean Ana, colecția Gergariu	
81.	Pe răzor de vie,	Curtici,	Bătăneanțu Gheorghe, colecția Gergariu	
82.	Pe răzor de vie,	Covăsinț,	Muscan Iacob, 41 a, Ovidiu Bârlea,	1961
83.	Pe răzor	Gurisiul de Sus,	Toboleanu "Colinde" pg. 679,	1906
84.	Pe răzor de vie,	Chitighaz - Ungaria,	Ardelean Maria, Domokos Samuel, 1960-1961	
85.	Pe răzor de vie,	Chitighaz - Ungaria,	Gyula Gabor Lükö, 1950 Din tradițiile populare a românilor din Ungaria,	
86.	Pe răzor de vie,	Aletea - Ungaria,	Eva Cosma	
87.	Pe răzor de vie,	Gepiu - Salonta,	Traian Mârza, 1974, Folclor muzical din Bihor	
88.	Pe răzor de vie,	Șicula,	Comelia Căprariu	Ioan T. Florea, X 1996
89.	Pe răzor de vie,	Socodor,	Petru Unc, I. T. Florea, 15 IX	1956
90.	Pe răzor de vie,	Socodor,	Petru Unc, Ioan T. Florea,	1986

Nr. crt.	Titlul	Localitatea	Informatori	Culegători
91.	Pe răzor de vie,	Pil,	Ioan Copil,	Ioan T. Florea, 1968
92.	Pe răzor de vie, Cerb mioritic	Covăsiu,	Petru Pașca,	Ioan T. Florea, 1975
93	Cutare s-a lădatu	Lipova	303 Colinde,	Sabin Drăgoi, 1925
94.	El s-a lădatu,	Săvârșin,	303 Colinde,	Sabin Drăgoi, 1925
95.	Că el s-o lădatu,	Nucșoara,	Melodien der Rumänischen Colinde,	Béla Bartók
96.	Mirel bun bărbat	Vasile Oarcea		
97.	Ciuta mioritică,	Hunedoara,	Octavian Buhociu,	Folclorul de iarnă, Ziorile și Poezia păstorească, Ed. Minerva, 1979 pg. 114-116

Miorițe-colindă propriu-zise

Sabin V. Drăgoi, 303 Colinde, nr. 23, pag. 26

23

Săvârșin, jud. Arad.

Allegro. (♩ = 144).

În - tor - cu - se'n - torc, in - tor - cu - se'n - torc,
in - tor - cu - se'n - torc, Iai Dom - nu - lui, Doam - ne.

*Întorcu-se ntorc (de 3 ori)
Iai Domnului Doamne.*

*Pe câmp pe la noi,
Trei ciopoști de oi,
Și trei păcurari.
Doi sunt veri primari,
Unu-i streinel.
Cei doi veri primari
Ei se voroviră
Pe cel streinel,
Ca să îl omoară,
Joi de către seară.
Iar se voroviră,
Unde să-l îngroape?
Strunga oilor
Glasul lieilor.
Toporelul lui,
Unde să-l pună?
În mâna cea dreaptă.*

*Fluieruța lui,
 Unde să o pună?
 În mîna cea stîngă.
 Când ploii-o o ploua,
 Toporul-o tăia.
 Când neaua o ninge,
 Fluieruța-o zice,
 Oile s-or strînge,
 La mormânt și-or plînge,
 Cu lacrimi de sânge.
 - Și te veselește,
 Acest străinel,
 Noi s-o închinăm,
 D-alba-i sănătate.*

Refrenul e la urmă și e precedat de un vers, totdeauna de 3 ori repetat. Melodia are 4 linii a câte 1 măsură artificială 7/8 (4/8 + 3/a) Toate liniile se reduc la același motiv care numai melodic se schimbă.

Allegro. (♩ = 132). Ilteu, juil. Arad.

În - tor - cu - se'n - tor - cu,
 În - tor - cu - se'n - tor - cu. Dom - nu - lui, Doam - ne.

*Întorcu-se ntorc, (bis)
 Domnului Doamne,
 Prin câmp pe la noiu,
 Trei turme de oi,
 Trei sunt păcurarii,
 Doi sunt veri primari,
 Unu-i străinel.
 Ei mi-se duceau,
 La-o fântână lină,
 Pe cine-ntâlniră?*

*Pe o fată de maier.
Cu brâușu galben,
Ei că o întrebară,
Că de care-i place?
Ea din grai grăia-re:
- „DE cel străinelu,
„Că-i mai mititelu,
„Și mai grumușelu“.
Acești veri primari,
Ei se voroviră,
Pe cel străinelu,
ca să îl omoară.
-O mea-i auza-re.
La străin spuna-re
El din graiu grăia-re:
-„Dragi ortacii mei,
„DE m-eși omorâ-re,
„Pe min-mă-ngropași,
„La strunga oilor,
„La glasul mieilor.
„Poporelul meu,
„Mie să mi-l puneși
„În mâna de dreapta.
„Fluierița mea-re,
„Mie să mi-o puneși,
„În mâna de stânga.
„Când ploaia-o ploua-re,
„Toporu-a tăia-re.
„Când neaua va ninge.
„Fluera va zice,
„Oile vor plânge“.
- Și vă veseliți voi,
Cești doi veri primarei,
Că noi vă-nchinămu,
D-alba-i sănătate.*

Colinda cu refrenul la urmă precedat de un vers repetat.

Melodia are 3 linii à 3 măsuri. Linia 2-a repetă și variază melodia liniei 1-a; a3-a prezintă motiv nou.

Sus la vârful muntelui

Colecția: Emil Monția

Allegretto

Musical score for the song 'Sus la vârful muntelui'. It consists of three staves of music in treble clef. The first staff is in C major and 2/4 time, with lyrics 'Sus la vâr - ful mun - tă - lui, Dom - nu - lui, Doam - ne,'. The second staff is in D major (one sharp) and 2/4 time, with lyrics 'La cru - ci - ța bra - du - lui, Se - n - tâl - nesc trei pă - cu - rari,'. The third staff is in D major and 2/4 time, with lyrics 'Dom - nu - lui, Doam - ne, cu - oi mân - dre, tur - me mari.' and a '(ma-r)' marking at the end.

*Doi din ei sunt frați- fărtați,
În păcate amestecați.
Unul blond, mai străinel,
Tinerel și frumușel.*

*Când la drum ei o pornesc
C-o fetiță se-tâlnesc,
La fântâna cu izvor,
Unde fete vin cu dor.*

*Cei doi frați întrebară așa:
- Din trei gura cui ai da?
- La cel mai tinerel,
Că-i mai mic și frumușel.*

*Frații rămași jurară,
Pe străin că-l omoară.
De mi-îți omorâ frați (ma-ri)
Buni să fii să-mă-nropați,
La struguța oilor,
S-aud glasul mieilor.*

*Toporașul meu cel drag,
Cu codița cea de fag,
Puneți-l în mâna dreaptă,
Nu știu moartea ce m-așteaptă.
Fluierașul cel din strungă
Puneți-l în mâna stângă,
Când zăpada grea va ninge,
Fluerașul-o-cepe-a zice.*

*Oile s-or întrista
Și-or începe-a lăcrima,
Că le-am fost păstor iubit
Și de rele le-am ferit.*

Emil Monția, 110 colinde populare românești caietul II nr. colindei 40 (aranjate pentru voce și pian) Auzită de culegător în 1890, în Șicula (Ineu) de la Petru Șerban, agricultor. Șiria, februarie 1942.

Colo sus la munte

Colecția Ioan T. Florea

Giusto, ♩ = 144



Co - lo, sus, la mun-ce, Co - lo, sus, la mun-ce, lai Dom-nu-lui Doam-ne

Colo sus la munce.
Colo sus la munce,
Neaua-i de-un genunche.
Este-un păcurariî
Și doi lotri mariî.
Voi, doi lotri mariî,
Voi mi-ți omorâre
Și mi-ți îngropare
La capătul stâniî,
La furca fântâniî.
Când vântul o bate,
Fluera o zâce,
Oile s-o strânge,
După mine-or plânge:
Sărac gazda nostu,
Că el bun o fostu.
Cine ne-o-ngrijire?
Domniî îngerire.
Cine ne-o-adepare?
Maica Precestore.

Informator: Ioan Delamărian; 14 ani; țaran; a învățat colinda de la țaranii locali, se cântă și la țurcă.

Locul și data culegerii: Covăsiņ, decembrie 1937

Colo sus la munte

Colectia Ioan T. Florea

Giusto, ♩ = 144



Co - lo, sus, la mun - ce, Co - lo, sus, la mun - ce, lai Dom - nu - lui Doam - ne

*Colo sus la munte,
Neaua-i de -un ženunce:
Dar în jos la vale,
Neaua-i și mai mare.
Este-un păcurariu
Sî doi lotri mariu
Voi doi lotri mariu,
Voi mi-ț omorâre
Sâ mi-ț îngropare.
Fluera s-o puneț
La furca fântâni,
La capătul stâni.
Când vântul o bace,
Fluera a zâce,
Oile s-or strânze,
După mine-o plânze:
Sărac gazda nostru,
Că el bun o fostu.
Cine ne-o-adăpare?
Focu și turnare.*

Informator: Mihai Dobrei; 15 ani; țaran; a învățat colinda de la țaranii localnici
Locul și data culegerii: Covăsiņ, 19 octombrie 1947

Colo sus la munte

Colecția Ioan T. Florea

Giusto, ♩ = 132



Am un măr mă - ru - țu, La poa - lă ro - tun-du.

*Am un măr măruțu,
La poală rotundu.
Da la umbra luiu
Cine se d-umbrea?
Doi-trei păcurarî.
Da ii-s frați mai marî.
Li se voroviră,
Că pe cel mai micu,
Li l-or d-omorâre.
Fluier fluerare,
Lancea legănare,
Mamă-sa-auzeare
Și din grai grăiare:
Unde-i cel mai micu?
Dă l-ați d-omorâre,
Voi l-ați d-îngropare
În fundul fântânii,
Să-l aud' și câinii.*

Informator: Zina Borod; 12 ani; elevă clasa a VI-a primară; știe colinda de la tatăl său, țăran din loc.

Locul și data culegerii: Nădab, 28 octombrie 1947.

Trei păcurărei

Colecția Ioan T. Florea

Tempo giusto ♩ = 144



Trei pă-cu - ră-re - ți, Trei pă - cu - ră - rei, La trei stâni de mie - ți, La trei stâni de miei.

Trei păcurărei ://i
La trei stâni de miei; ://i
Doi îs frățiorî ://i
Și-unu-i strinășelu. :// 1
Cei doi frățiorî ://i
Tot se gomoneau
Și se vorobeau.
Ca să mi-l omoare ://
Pe cel strinășelu. ://1
- De mi-ți omorîre, ://î
Năfrămuța mere ://me
Să o duceți voiū ://i
La tăicuțu meū, ://u
Că voi l-iți găsire
Boi-n jug prinzându, ://d
Din ochi lăcrimându. ://d
Să o duceți voiū ://i
La măicuța me, re ://e
Că voi iți gășâre ://î
Vacile mulgându, ://d
Din ochi locrimându, ://d
de mine-ntrebându. ://d
Să o duceți voiū ://i
La frăciuțî meî, ://i
Că voi iți gășîre ://i
Vițăii cușindu, ://d

Din ochi lăcrimându, ://d

De mine-ntrebându. ://d

Informator: Oieș Pavel; 60 de ani; agricultor.

Locul și data culegerii: Răpsig, august 1955

Întoarcă-să-ntorcu

Colecția Ioan T. Florea

giusto (l = 148)



`Ntor-cu-să, în - tor - cu Ntor-cu - să, în - torc,



Trei pă-cu - ră - re - iu, Trei pă - cu - ră - rei.

La tri stâni di oi (u)

Doi îs frățiori (u)

Unu-i ștrinășel (u)

Cei doi frățiori (u)

Ei să sfătuiau(u)

Cela strinel (u)

Că din grai grăie (re):

Frățiorii mei (u),

Ce vă gomoț(u)

Să vă sfătutiț(u)

Voi să m-omorâț(u)

De m-ați omori(re)

*Voi m-iți îngropa (re)
La furca lântâniei,
În mijlocul stâniei.
Ca să m-aud câniei*

Informatori: Irina Cîncur - 44 de ani; Pavel Sas - 38 de ani; Florica Sas - 36 de ani;
Pavel Rus - 43 de ani; Pavel Barna - 39 de ani; Nelica Stanca - 26 de ani; toți țărani.

Locul și data culegerii: Cărand, județul Arad; 3 iunie 1968

Pavel Barna încearcă să completeze textul uitat de informatori:

De mi-ț omorî(re)

Voi acasă să mergeț,

Pă tata găsându,

Boii înjungându,

De mine-ntrebându,

dar nu-și aduce aminte în continuare versurile

Trei păcurărei

Colecția Ioan T. Florea

giusto (♩ = 144)



Trei pă-cu-ră - re - î, Trei pă-cu-ră - rei, La trei stâni de mie - î



La trei stâni de miei (♯)

*Doi îs frățiori
Și-unu-i strinășelu
Cei doi frățiori
Toți gomoneau
Și mi se vorbeau*

Ca să mi-l omoare
Pe cel strinășelu
- De m-ași omorâre,
Năfrămușa mere
Să o duceți voi
La tăicuțu meu,
Că voi l-ași găsi
Boii-n jug prinzându,
Din ochi lăcrimându,
De mine-ntrebându.
Să o duce-i voi
La măicuța mea,
Că voi îți găsi
Vacile mulgându
Din ochi lăcrimându,
De mine-ntrebându
Să o duceți voi
La frăciuții mei,
Că voi îți găsi
Vișăii cuntindu,
Din ochi lăcrimându
De mine-ntrebându.

Informator: Oieș Ioan

Locul și data culegerii: Răpsig, 5 septembrie 1955

Perioada melodică a colindei se cântă pe câte două versuri repetate. Colinda nu are refren. Versurile sunt hexasilabice.

Giusto (♩ = 152)



Co - lo sus, la ceri, Co - lo sus la ceri, lai Dom-nu-lui Doam-ne

*Colo sus la ceri
Sunt trei păcurari.
Doi erau mai mari,
Celălalt mai mic.
Cei doi s-or vorbit,
Pe cel mic s-omoară,
În câmp de mohoară.
Băla auzea,
La Pătru-alerga,
La Pătru-i spunea:
Auzi, Petre-auzi,
Cei doi s-or vorbit,
Pe tîn-să te-omoară,
În câmp de mohoară.
Du-te, Balo, du-te,
Du-te și le spune,
De m-or omorî,
Pe min-să mă-ngroape,
La marginea stâni,
Să mai aud câni,
Iar la cap să-mi pună
Flueră de soc,
Să-mi zică cu foc,
Flueră de fag,
Să-mi zică cu drag.
Când vântu o bate,
Fluera o zice,
Oile s-or strânge,*

*Pe Pătru l-or plânge
Cu lacrimi de sânge.*

Informator: Oreste Bogdan; 54 de ani; plugar; cunoaște colinda din copilărie, se cântă și acum la colindătorii locali.

Locul și data culegerii: Pesac, 24 octombrie 1954

'Ntorcu-să d-întorcu

Giusto (♩ = 160)



'Ntor - cu - să d-în-tor-cu, 'Ntor-cu-să d-în-tor-cu, 'Ntor-cu-să d-în-tor-cu, lei Dom-nu- lui Doam-ne

*'Ntorcu-să d-întorcu
Pă câmp pă la noi
Trei ciopori gi uăi,
Cu trei păcurari.
Doi îs veri primari.
Îi se voroveau,
Pe cine-mi d-omoară.
Mica miorițiță
Ea înțelegea,
Iarbă nu păștea,
Nici apă nu bea.
Doceș păcurari
El o întreba.
Mică miorițiță
Ce rînd îi pă cine,
Gi iarbă nu pașci,
Nici apă nu bei?
Mica miorițiță
Ea îi răspundea:*

- *Cum io iarb-oi pasce
Sî apă oi bea?
Cei doi veri primari
Ei s-or vorovî,
Pă cine-mi d-omoară.
Doceş păcurari
Îi răspunge ei:
- Dacă mă omoară,
Lasă, mă omoară,
Dară să mă-ngroape
'N struna oilor,
'N țarcul mieilor
Șî mie să-m pună
La căpuțul meu,
Toporelul meu.
La gireapta mea,
Fluerița mea.
Când ploaia-o plioa,
Toporu-o tăia.
Când niaua o ninge,
Fluerița-o zâce,
Oile s-or strânge,
După mine-or plânge.*

Informator: Blaj Iosif; 56 de ani; agricultor; știe colinda „gin strămoș, gila tata și gila alți mai bătrîni ca el“

Locul și data culegerii: Săvârșin, 2 iunie 1955

'Ntorcu-mi-săntorcu

Colecția Ioan T. Florea

Giusto (♩ = 144)



'Ntor-cu-mi-să-n-tor-cu 'Ntor-cu-mi-să-n-tor-cu 'Ntor-cu-mi-să-n-tor-cu



lai Dom-nu-lui Doam-ne.

Pângu-n vârv gi munce

Trei pâlcu_{ri} de oi,

Cu trei ciobănei.

Doi îs veri primari,

Unu-i străinelu

Cei doi veri primari

Ei să voroveau

Străinel s-omoare

Miala-l auzare

Străinel spuneare:

Voi di m-omorâtu

Voi să mă-ngropațu

'N stâna uăiloru

'N glasu mneiloru.

Voi mie să-m puneți

Străcuța la capu,

Lancea la picioare,

Fluerița meare

În mâna stângare

Toporelul meu

În mâna dreptare

*Când neaua va ninge,
Oile s-or strânge
La mormânt s-or plânge
Cu lacrimi de sânge
Și te nveselește.*

Locul și data culegerii: Roșia Nouă, noaptea în ajunul Crăciunului, 24-25 decembrie 1974
Fiecare vers se cântă pe primele trei linii melodice, iar refrenul pe a patra. Tobele colindătorilor bat în ritmica melodiei.

Ntorcu-să d-întorcu

Colecția Ioan T. Florea

Giusto (♩ = 144)



˘Ntor-cu- să d-în - tor-cu, ˘Ntor-cu-să d-în -tor -cu, ˘Ntor-cu-să d-în - tor - cu,



lai Dom - nu- lui Doam - ne

*Pâng-un vârv gi munce,
Trei păcurărei
Doi îs veri primari,
Unu-i străinelu
Cei doi veri primari
Ei să voreoveau,
Pă cel străinelu
Ca să mi-l omoare
C-are oi mai multe,*

*Multe și cornute.
Străinelu-aflare
Și din grai grăiare:
Voi gi m-omorâtu,
Voi să mă-ngropatu
'N stâna uăiloru
'N țarcu mieiloru
Voi mie să-mpuneți
Straița mea la capu,
Lancea la picioare,
Toporelu meu
În mâna dreaptare.
Fliuerița meare,
În mâna stângare
Vântu când bătare,
Fluiera zâceare,
Oile s-or strânge
La mormânt s-or plânge
Cu lacrimi gi sânge.*

Fiecare vers se cântă pe primele linii melodice, iar refrenul pe al patrulea. Tobele colindătorilor bat pe fiecare notă.

Locul și data culegerii: Petriș, noaptea de 24-25 decembrie 1974, la colindat, împreună cu „feciorii dubii“ (=colindătorii) din localitate

Ieste-on măr mărunț

Colecția Ioan T. Florea

Giusto, (♩ = 168)



les-te-on măr mă - runt, La fru - ză ro - tund Și la um - bra lui,



Ci-ne se - um - brea?

*Ieste-on măr mărunț,
La frunză rotund
Și la umbra lui
Cine se umbrea?
Doi-trei păcurari
Dintre doi mai mari
Ei se voroveau,
Că pe cel mai mic,
Hai, să-l omorîm.
El din grai grăia:
-Dă mi-ț omorî
Și mi-ț îngropa
'N strunga oilor,
'N țarcul mieilor,
La cap ce mi-ț pune?
Un sac cu cărbune.
Fluer fluiera,
Oile juca.
Numa-o oaie preste oaie
Tot plângea și suspina
Sî din grai grăia:
- Unde-i cel mai mic?*

- *O rămas napoi,
C-o turmă de oi.
Și sunt toate șchioape,
Nu le poate-abate.*

Informator: Copil Ioan; 26 de ani; lăutar; originar din Pil (Câmpia Aradului). A învățat colinda în localitate. Se mai cântă și azi, mai rar.

Locul și data culegerii: Arad, 25 mai 1955

Patru păstori tari

Colecția Ioan T. Florea

Giusto (♩ = 160)



Pa-tru păs-tori tari, Pa-tru păs-tori tari Pe mun-ții cei mari, Pe mun-ții cei mari

*Patru păstori tari,
Pe munții cei mari.
Ei se sfătuiră,
Pe cel mic s-omoare.
Cel mic le grăia:
- De mi-ți omorâ,
Voi să mă-ngropați,
(informatorul nu își amintește textul)
Oile s-o strânge,
Pe mine m-or plânge.*

Informator: Pavel Galea; profesor, Școala elementară Șiria; știe colinda din copilărie, din satul natal, Levetiș, comuna Dieci.

Locul și data culegerii: Șiria, luna mai 1955

În munții cei mari

Colecția Ioan T. Florea

Giusto (♩ = 160)



În mun-ții cei mari, În mun-ții cei mari, Sunt trei pă-cu - rari, Sunt trei pă-cu - rari.

*În munții cei mari
Sunt trei păcurari.
Doi îs frațiori,
Unu-i străinel.
Frați se sfătuiră,
Pe străin s-omoare.
- Voi, măi frații mei,
de mi-ți omorî
Și-ți merge acasă,
Spuneți la maica,
C-am rămas-napoi,
Numărând la oi;
Numărând la bani,
Pe aripa subii,
La lumina lunii.*

Informator: Aslău Alexandru; 41 de ani; oficianț sanitar.

Locul și data culegerii: Bulzeștii de Sus, 16 iulie 1955

În munții cei mari

Colecția Ioan T. Florea

Tempo Giusto



În mun-ții cei mari, În mun-ții cei mari, Sunt trei pă - cu - ra - ri, Sunt trei pă - cu - rari

*În munții cei mari,
Sunt trei păcurari.
Doi îs frațiori,
Unu-i mai străin.
Frați se vorbiră
Și se sfătuiră,
la apus de soare,
Pe străin s-omoare.
Strinul auzea
Și din grai grăia:
- De mi-ți omorî,
Să spuneți la maica,
C-am rămas napoi,
Tot vânzând la oi,
Numărând la bani,
În munții cei mari,
Pe aripa șurii,
La lumina lunii.*

Informator: Străuț Terente; 31 de ani; agricultor.

Locul și data culegerii: Bulzeștii de Jos, 18 iulie 1955

Trei vulturiu suriu

Colecția Ioan T. Florea

Allegro (♩ = 160)



*Trei vulturiu suriu,
Da nu-s trei vulturiu,
Că-s trei păcurariu,
Unu-i mai micuțu,
Ce-l ciamă Pătruțu.
Du-ce, Petre, du-ce,
Ntoarse oilare,
Că ge nu ce-i duse,
Noi ce-om omorâre
Ce mi-ș d-omorâre,
Să mă și-ngropatu,
N strunga oiloru,
N țarcu mieiloru.
Fluericea meare
La cap să mi-o puneț.
Vântu trîgănare,
Fluera zâceare,
Oile s-or strânge,
Pe mine m-or plânge,
Cu lacrimi ge sânțe.*

Informator: Petre Savu; 37 de ani; pantofar, satul Nevoieș (com. Buruiene) Hunedoara
Locul și data culegerii: Arad, 27 mai 1955

Cei trei păcurari

Colecția Ioan T. Florea

Giusto (♩) = 144)




Cei trei pă - cu - ra - ri, Cei trei pă - cu - rari



lai Dom - nu - lui Doam - ne, Doi îs veri pri - mari.

*Doi îs veri primari,
Unu-i sângurel
Cei doi veri primari
Ei s-or vorovit
P-acel sângurel
Pa el să-l omoară.
- Voi, dragi veri primari,
De m-iș d-omorî,
Voi mie să-m puneș
Fluera la cap,
Toporu la brâu
Când fluier-o zâce,
Oile s-or strânge,
Pe mine m-or plânge
Cu lacrimi de sânge
Să mă îngropaș
'N strunga uăilor
'N jocu mieilor
Ș-a mneuărilor
Când ploia-o ploie,
Toporu-o tăie
Când miaua-o ninge,*

*Fluierul o zâce,
Uăile s-or strânge,
Pă mine m-or plânge,
Cu lacrămi de sânge.*

În ritmica melodiei intră piricul, di – și tripiricul, asociate cu grupul divizionar , cu siguranță de origine trohaică.

Refrenul e urmat de versul următor, care se reia apoi, devenind primul în ”strofa” următoare (anadiploză) și așa mai departe, până la sfârșit. Colinda se cântă pe două grupe, antifonie și anadiplozie, fiecare reluând ultimul vers al grupei precedente. Prin anadiploză, fiecare grupă știe cu ce vers trebuie să înceapă.

Informator: Cornel Radu, 46 de ani, țăran; deoarece informatorul nu și-a adus aminte toate versurile, acestea au fost, în parte dictate de Alexandru Bădău, 47 de ani și Todor Birău, de aceeași vârstă.

Locul și data nașterii: Cuied, 9 iunie 1968

Miorițe-colindă cu sintagma „Pe răzor de vie”

Pe răzor de vie

Colecția Ioan T. Florea

♩ = 144



Pe ră-zor de vi - e, Mer-ge, ci-ne mer-ge, Doi-tri pă - cu - ra - riu,



Doi-tri pă - cu - ra - riu

*Pe răzor de vie
Merge, cine merge,
Doi-trei păcurariu
Doi aleși mai mariu
Îi se voroveau,
Că pe cel mai micu
Îi să mi-l d-omoare.
- Frați, ortecii meiu,
Voi mi-ți omorâre
Și mi-ți îngropare
N struna oilor,
N șarca meilor.
Țarca-nșarcuia,
Lanțu zdrăncănea.
Unu-i mai nainte,
Unu-i mai napoiu.
Cel ce-i mai nainte
Smulsă smârcisele,*

*Flueră-ș făsere,
 Rupsă-a zâse-n iere.
 - Iuănașu maichii,
 Se flueri tu-așa?
 - Cum n-aș fluera?
 N-am avut sî eu
 O drăguță-n sat
 Sî s-o măritat?
 Multe steli pă ceriu,
 Multe sâ mărunte.
 Nici una nu-i mândră,
 Mândră ca luna.*

- *Vez, așa-i mândra*

Informator: Ioan Sângeaorean; 26 de ani.

A învățat-o în localitate, de la ortacii cu care umbla a colinda.

Locul și data culegerii: Covăsint, 23 iulie 1948

Pe răzor de vie

Colecția Ioan T. Florea

Giusto, ♩ = 144

Pe ră-zor de vi - e, lei Dom - nu - lui iej, ^{Es-te-on} Este-on măr mă - runt,

La frun - ză . ro - tund

*Pe răzor de vie,
 Iest-on măr mărunț,
 La frunză rotund.*

*Da la umbra lui
Cine se d-umbrește?
Doi-trei păcurari.
Doi îs veri primari.
Ei se voroveau,
Că pe cel mai mic,
Hai, să-l d-omorâm.
- De mi-ți d-omorâ,
Voi să mă-ngropaț
N strunga oilor,
N țarcul mieilor,
Iar la cap să-m puneț
Fluieraș de soc,
Mult zice cu foc.
Flueraș de os,
Mult zice duios.
Iarna când o ninge,
Oile s-or strânge,
Pe mine m-or plânge.*

Informator: Unc Petru; 32 de ani.

Știe colinda de la bunică-sa, moartă în 1937, în vârstă de 83 de ani. Se cântă și azi în Socodor, de grupuri de colindători.

Locul și data culegerii: Arad, 17 mai 1955.

Pe răzor de vie

Colecția Ioan T. Florea

Rubato, improvizatoric (♩ = aprox. 60)



Pe ră - zor de vi - e, lai Dom - nu - lui iai,



les - t-un măr mă - runt, La frun - ză ro - tund.

*Da la umbra luiu
Cine se d-umbrește?
Doi trei păcurari,
Doi îs veri primari.
Ei se voroveau,
Că pe cel mai mic,
Hai să-l omoarâm.
El că anzăle
Și din grai grăiele:
De m-ți omorâ,
Voi m-iți îngropa
N strunga oilor,
N țarcu mieilor.
Oile s-or srtânge
După mine-or plânge.*

Informator: Petru Unc; 34 de ani.

Știe colinda de "bunu"-su, decedat în 1943, în vârstă de 84 de ani. Se cântă la colindă în grup cu acompaniament de clarinete, viori prime, secunde și un violoncel folcloric ("broancă"). Colind - în variantă melodică - a fost notat de la același informator și în 17 mai 1955, în tempo giusto (♩ = 144)

Locul și data culegerii: Arad, 15 noiembrie 1956

Pe răzor de vie

Colecția Ioan T. Florea

Giusto, ♩ = 144



P-on ră - zor de vi-e, Du - nari nos-tru, P-on ră - zor de vi-e

Ieștea-om pom rotundu,

La frunză-i măruntu

Și la umbra lui

Cine să d-umbraru?

Doi trei păcurari,

Doi aleși mai mari

La apus dă soare,

P-unul să-l omoare,

C-are oi mai multe,

Măndre și cornute

Maica-i d-întrebau:

Unde-i fecerelu?

- N-am venit cu elu.

O rămas napoiu

C-o turmă dă oi.

Informator: Cornelia Căpraru, 25 de ani, solistă voacală la formația arădeană „Rapsozii Zărandului“. Știe colinda din localitatea natală Șicula-Ineu.

Locul și data culegerii: Arad, octombrie 1996.

Pe răzor de vie

Colecția Traian Mârza



Pă ră - zor dă vi - e, Pă ră - zor dă vii,



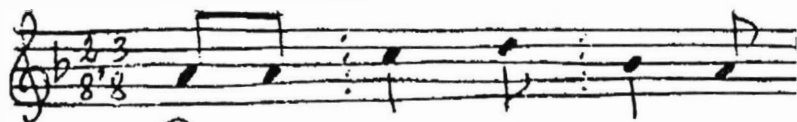
Es-te-on mir mă - run - tu, Es-te-on mir mă - runt.

*Cine să d-aproape?
Doi trii păcrari
care-i mai voinic
Ala îi mai mic
- Hai să-l omorâm
/nde-l îngropăm?
În strunga oilor
La cap că i-om pune?
On dărăb de langă
Labga tremurare
Mă-sa și-l întreba:
/Unde-i cel mai mic?
- C-o rămas-napoi,
C-o turmă de oi,
Nu le pote- abate,
Că oile-s schioape.*

Publicată în Traian Mârza: Folclor muzical din Bihor, București, 1974.

$\text{♩} = 264,$

4.



Pe ră-zori de vi-e,



Pe ră-zori de vi-e,



Es-te-un pom mă-run-tu,



Es-te-un pom mă-run-t.

Pe răzor de vie
Este-un pom măruntu,
la frunze rozundă,
Ei se voroviră
Și se sfătuiră
Or să-l omoară.
- Măi frați și fărtați,
Voi mi-ți d-omorâ-le
Voi mă d-îngropați-o
N-strunga oiloru,
N-țarcu mieiloru.
Dar la d-umbra lui

*Cine se d-umbrează?
Doi trei păcurariu.
Voi cruce să-mi puneți
Drăgălancea mea-le.
Și fluiera mea-le.
Și fluere-i zice,
fetele s-or strânje
Și ele c-or zice:
- D- aici e-gropatu
Fiu nevinovatu.*

Gabor Lúko: Creația populară și muzica, în Revista „Din tradițiile populare ale românilor din ungaria“, nr. 1, Budapesta, 1975, pag. 39

Miorița (Corindă)

Gusto J = 60

Pă ră - zori de vi - e,
Pă ră - zori de vi - e,
Est - on măr mă - runt,
Est - on măr - mă - runt.

*Pă răzor de vie, (bis)
Est-om măr mărunt (bis)
Da la d-umbra lui (bis)
Cine să d-umbrare (bis)
Doi -tri păcurari, (bis)
D-încă-s veri primari (bis)*

Că pe cel mai mic, (bis)
Care-i mai voinic, (bis)
Că îi să-l d-omoară, (bis)
- Voi dregi fraț, fărtaci, (bis)
Dă mi-ți d-omorâ, (bis)
Voi mi-ți d-îngropa: (bis)
Strunga uăilor, (bis)
Țarcu mneilor (bis)
Când fluera fluerara, (bis)
Lancea trăgăna. (bis)
Maică-n grai grăia (bis)
Și da d-întreba (bis)
- D-inde-i fiul meu? (bis)
- Da-o rămas napoi (bis)
Cu șteoape dă uăi. (bis)

Maria Turla, 1914-1984

Eva Kozma Frătean: Pe răzor de vie, Aletea (Ungaria).

În 1981, când la centenarul nașterii lui Bela Bartok, subsemnatul conferențiam la liceul „Nicolae Bălcescu“ din Gyula despre ultimele culegeri transilvănene ale marelui muzician, Eva Cozma era elevă a acestei școli, dânsa face următoarele observații, cărora noi le explicăm steluțele adăugate:

„Colinda din Aletea este o variantă locală a cunoscutei balade populare românești „Miorița“. Textul a fost mult prescurtat*. Tragedia micului păcurar este actualizată dintre mama fiului mic și ucigașii lui**. Tot în satul Aletea am găsit o altă variantă a acestei colinde cu un text mai scurt și mai abstractizat, dialogul de mai sus nu se mai recunoaște. O a treia variantă am auzit-o la Chitighaz, cu un text care conține referiri la mica oiță***.

Se presupune, colinda a ajuns pe meleagurile noastre din regiunea Aradului****, dar textul și melodia răspândită fiind din gură-n gură, și-a schimbat forma originală*****. Interesant este faptul că fiecare variantă are o melodie specială, aparține*****.

*Prescurtarea ține de conciziunea rituală a textului mioriță-colindă, în comparație cu cel liber, al mioriței-baladă.

**Ucigași, numai în sensul prezumtiv.

***Cazuri rarissime în colinda mioritică din Transilvania.

Deaceea am dat în acest studiu miorița din Pesac, unde e vorba de „băla“

****Foarte adevărat. Și anume din podgoria Aradului, de unde au „zburat“, într-o geografie văzută în această lucrare, multe miorițe „Pe răzor de vie“

*****Aspectul ritmico-melodic dar și textul- e foarte unitar în Transilvania.

*****Tematic-ritmic și melodiile sunt unitare.

Cred că această mioriță din Altea va trebui să fie confruntată cu documentul sonor.

„Cerb mioritic“

Sabin Drăgoi: „303“ colinde
„Cerb mioritic“, nr. 11, pag. 9, (Lipova)

Allegro. (♩:144). Lipova, jud. Timiș.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in treble clef, 8/8 time. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 144 quarter notes per minute. The location is 'Lipova, jud. Timiș'. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: '..... s'a lău - da - tu La-un pu - iuț de'. The second staff contains: 'cer - bu, Iei Dom - na - lui, Doam - ne.' There are first, second, and third endings marked with '1', '2', and '3' respectively.

..... s'a lău - da - tu La-un pu - iuț de
cer - bu, Iei Dom - na - lui, Doam - ne.

.....s-a lăudatu,
La un puiuț de cerbu,
Iei Domnului Doamne.
Că l-o săgetare (bis)
în cel vârful de munte,
de mia de sute.
- Cerbul d-auza,
tare se-ntrista.
El iarbă nu-și paște,
Nici muguri nu-și rupe,
Nici apă nu bea (bis)
- maica lui venia
Și mi-l d-întreba:
- „Datu cerbu maichii,
„ce ești întristat,
„De iarbă nu-ți paști
„Nici muguri nu-ți rupi,
„Nici apă nu-ți bei?

Cerbul nici grăia:

- „Cum eu maica mea,
„Cum eu iarbă-aș paște,
„Și muguri m-oi rupe,
„Și apă m-oi bea?
„.... Bun bărbatu,
„El sa lăudatu,
„Că m-o săgeta;
„În cel vârful de munte.
#de mia de sute“.

Maicăsa grăia:

- „Dacă-i rându așa,
„Cobori tu mai jos,
„Jos între livezi,
„Între livezi verzi,
„la muguri întregi,
„La izvoare reci,
„În mijloc d-izvor,
„Tufă de bujor“.

- Cerbul d-asculta,
Jos îmi cobora,
Jos între livezi,
Între livezi verzi.
El iarbă-și păstea,
Și muguri rupea,
Lui sete-i venea,
La izvor mergea,
Vrând apă să-și bea,
Jos îngenunchia.
-....bun bărbat,
El l-a săgetat.
Cerbul-n sus săria,
Sus peste izvor,
Pică-tre bujor,
Și din grai grăia:
-„Ba eu maica mea,

„Precum m-ai pândit,
 „P-așa m-ai d-avut.
 „...bun bărbat,
 „EL m-a săgetat,
 „El m-o stăpâni“.
 - Să fi sănătos,
 ..., cel mai frumos !-

Colinda se cântă în case cu feciori. Pe locul gol se pune numele feciorului, după ocazie. Refrenul e la urmă și-i precedat de 2 versuri (sau unul repetat). Melodia are 3 linii, cu o asemănare organică foarte vizibilă. Măsurile 2,4,6, se pot nota și astfel: 3/8 ♪♪ etc. Chiar o cântă unii în felul acesta. Variante: No.12,13.187.

Sabin Drăgoi: „Mioriță“ nr. 23, pag. 26.
 Săvârșin

23

Săvârșin, jud. Arad.

Allegro. (♩ = 144).

În - tor - cu - se'n - torc, iu - tor - cu - se'n - torc,
 in - tor - cu - se'n - torc, Iai Dom - nu - lui, Doam - ne.

Întorcu-se - torc (de 3 ori)
 Iai Domnului Doamne.
 Pe câmp pe la noi.
 Trei cioporți de oi,
 Și trei păcurari.
 Doi sunt veri primari,
 Unu-i străinel,

*Cei doi veri primari
Ei se voroviră
Pe cel străinel,
ca să îl omoară.
Joi de către seară,
Iar se voroviră.
Unde să-l îngroape?
Strunga oilor
Glasul leilor,
Toporelul lui,
Unde să îl pună?
În mâna cea dreaptă.
Fluerița lui,
Unde să o pună?
În mână cea stângă.
Când ploai-o ploua,
Toporu-o tăia.
Când neaua o ninge,
Fluerița-o zice,
Oile s-or strânge,
La mormânt și-or plânge,
Cu lacrimi de sânge.
- Și te veselește,
Acest străinel,
Noi s-o închinăm,
D-alba-i sănătate.*

Refrenul e la urmă și e precedat de un vers, totdeauna de 3 ori repetat.

Melodia are 4 linii a câte 1 măsură artificială $7/8$ ($4/8 + 3/8$). Toate liniile se reduc la același motiv care numai melodic se schimbă.

„Cerb mioritic“ Bartók-Nucșoara
 Melodien der rumänischen
 Colinde Editio, Musica, Budapest, 1968,
 melodia nr. 32, pag. 24, textul nr. 6, pag. 135

6, 8, 6, 6, IV IV IV F. 1051 c, Nucșoara (Hunedoara), Zaneu Herteg (19), XI. 1913.
 T. giusto, $\text{♩} = 85$

32. 

6. * Că el s'o lău-da-tu, Că el s'o lău-da-tu-s, Doam-ne,
 Ci-rie-rel ju-ria-lu, Ci-rie-rel ju-rie-lu,
 2. str. 3. str. 4. str.

Var.: Drăg. 243, 21, 55, 57, 61, 133, 216, 62, 74, 108, 170, 183, 150, 118, 255, 39.

6.
 (Nucșoara, mel. 32)
 Refr. Doamne!

|: Că el s'o lăudat(u) :| - (ui)
 |: Ciñerel juñel(u) :|

|: Că el s'o lăudat(u) :| - (ui)
 |: Ciñerel juñel(u) :|

5.
 |: Că el și-o d-duce :|
 |: Cinste d'ela munte :|

|: Cinste d'ela munte :|
 |: Cinste d'ela munte :|

10.
 Din droană de sute
 Cerbul să mi-l puște,
 Cerbu-mi d-auzea
 Tare să ntrista

*Și să 'nspăimânta.
Dragă maica lui.*

15.

*Din gură-mi grăie:
– Ce ți-i ție, cerbe.
Ce ți-i ție, dragă,
De iarba nu-mi paști,
Nici apa nu-mi biei,*

20.

*Ci tot îmi stai
'Ntristat și mărit,
De nu mânci nimic?
Nu te teme, cerbe,
Că io te-oi păzi,*

25.

*Mai bin' ca pe mine
Și io-mi te-oi lua
'N cornițele mele;
Io mi te-oiscoate
La liverzuri vierzi,*

30.

*La izvoare reci,
Și io te-oi băga
'N mijloc de izvor,
'N tufă de bujor.
Tânărel junel*

35.

*Că el că pleca
Tot pe plai la deal
Cu pușca 'ncordată
Pe mâna direaptă.
Și el să uita*

40.

*Cam pe răsărit:
Nu-mi vedè nimic.
Și el că-mi ieșè
la liverzuri vierzi
La izvoare reci.*

45. *Și el să uite
În mijloc de rai.
'N mijloc de izvor.
Cerbu-mi mi-l zărié,
Ca pușca-l trăzne.*

Docis păcurari

Colecția Ioan T. Florea

Giusto (♩ = 144)



D-o - ciș pă - cu - ra - rî, D-o - ciș pă - cu - ra - rî, Hoi, ler, Doam-ne, ler,



D-o - ciș pă - cu - ra - rî

*Iel s-o lăndatu
Că va săgetare
Pe cerbuț din munte
Din ciopor de tufe
Dintre mii de șute
Cerbu-nțelegeare
Iarba nu pășteare
Nici apă nu beare*

Maică-sa-i grăiare.
- Daleor cerbu meu
Ce rându-i pe tine,
De iarbă nu paști,
Nici apă nu bei?
Ceabu-i răspundeare.
Cum io iarbo-i paște
Și io ap-oi beare
Căci s-o lăudat
D-ociș păcurarī
Că m-o săgetare
Din a treia coastă,
Din ciopor de tufe,
Dintre mii de șute
Maică-sa-i grăiare:
Dacă-i rându-așare,
Hai mai jos, mai josu,
La ierburi întregī,
La izvoare reci,
Când cerbu-apă beare,
Iell-o săgetare.
Și te veselește
D-ociș păcuraru
Noi s-o-ndătinămu
D-alba-i sănătate.

Informator: Tripon Iosif, 29 de ani și Aurel Dragoș, 25 de ani, ambii șoferi din Temeșești. Știu colința „din tradiție, așa ne-am trezit de la moșii-strămoșii noștri“.
Locul și data culegerii: Temeșești, 6 februarie 1960.

¹Lucian Blaga, soțul surorii lui Tiberiu Brediceanu - Cornelia - a însoțit pe muzician în mai multe deplasări pentru culegeri folclorice muzicale, în care acesta a înregistrat și miorițe, cărora le dedică un amplu studiu în cartea sa *Scrieri*, Editura Muzicală, București, 1976.

Despre aceste însoțiri, a se vedea cartea poetului, *Ferestre colorate*, Biblioteca Semănătorul, nr. 153 - 154, Ed. Diecezana, Arad.

²Vasile Alecsandri, *Opere*, vol. VIII, Ed. Minerva, 1981, pg. 161:

În scrisoarea poetului către Alexandru Hurmuzaki, din 30 iunie / 12 iulie 1850 acesta din urmă este anunțat, că printre cele 12 balade publicate în gazeta Bucovina, în 1850, se află și Miorița; deci cu doi ani înainte de apariția ei în volumul din 1852.

³Adrian Fochi, MIORIȚA, pag. 10: „... *Une chose sainte et touchante à fendre le coeur*“, o caracterizează J. Michelet, sub vădita înrâurire a înflăcăării pe care i-o comunicaseră prietenii săi români. La un an după tipărirea versiunii lui Alecsandri, el publică prima traducere a Mioriței în volumul *Légendes démocratiques du Nord* (Paris, 1854), care marchează începutul circulației sale în literatura mondială.

⁴Publicate, mai apoi, în *Poezia tradițională română*, Buc. 1969, I, p. 218-244.

⁵„*Revista critică literară*“, III, (1895), pag. 253-266.

⁶Idem 253. Comuna Bata se află în județul Arad, sub Mureșul săvârșinean.

⁷Autorul rândurilor se referea aci la relativ dificil identificabilele intervenții condeieristice ale editorului, prin care ar fi „cores“ aceste culegeri mioritice.

Dar noi facem citarea – vom vedea mai la vale – pentru o subliniere care îi privește pe arădeni; și nu numai pe ei.

⁸Ce păcat, că atunci, prin a doua jumătate a secolului trecut, folcloriștii nu notau și melodiile culegerilor lor. Nici nu se putea, în măsură ce, nici în zilele noastre nu se face întotdeauna acest lucru. Dar din cea ce s-a cules, în această zonă a Mureșului inferior, până astăzi („*303 Colinde*“ de Sabin Drăgoi și alte colecții muzicale), din refren (Le ru-i Domnului) și urarea terminală, reiese indubitabil faptul că piesa e o colindă.

Copiată întocmai de Atanasie Marian Marienescu, „*Poezii populare din Transilvania*“, ediție îngrijită de Eugen Blăjan, prefață de Ovidiu Bârlea, Buc. Ed. Minerva, 1971, p. 541 - 542.

⁹Adrian Fochi, MIORIȚA, Trans(ilvania), nr. 101, pag. 616.

¹⁰Idem, Trans(ilvania), nr. 103, pag. 617.

¹¹Idem, Trans(ilvania), nr. 223, pag. 687:

„Vântu-mi d-abura-re

Oile-mi pornea-re
Cele lăi
Pe văi,
Cele mai cornute
Pe vârfuri de munte,
Cele ochesele
Pe cel' mărginele
Cântându-mi de jele
Pe urmele mele.“

Text, în care culegătorul etnomuzicolog, din 20.VII.1933, Ilarion Cocișiu, lăsa și Domnia Sa o lacrimă mioritică. Ilarion Cocișiu a trecut vămile cele mari, tânăr, la 42 de ani, în noiembrie 1952. În februarie, 1949, când am fost încadrat la Institutul de Folclor, care atunci lua ființă, în casa lui Stelian Popescu, directorul prestigiosului ziar *Universul*, casa din strada Dionisie Lupu 10 (în fundul Căii Batiștei) - am avut norocul să fiu așezat de conducerea Institutului să lucrez la aceeași masă cu tânărul, consacrat magistru etnomuzicolog Ilarion Cocișiu. Încă de atunci, se știa că, după Constantin Brăiloiu, Părintele Etnomuzicologiei, Ilarion Cocișiu a fost cel mai prolific cercetător al Institutului - continuator al Arhivei de Folclor de pe lângă Societatea Compozitorilor Români.

¹²Adrian Fochi, Miorița, Trans(ilvania), nr. 184, subsol 1, p. 377.

¹³Și, pentru că am ajuns aici, la capitolul treceri funcționale ale bocetului prin diferitele sale specii, departe ca vorba să-mi fie glumeată, să ne oprim atenția asupra unei mutații de-a răs-u-plânsu a acestuia, din contemporaneitatea noastră, a celor mai vârstnici, când, de la începutul stăpânirii comuniste din țara noastră, până la instituirea C.A.P - urilor, țărănimea a fost forțată să predea statului comunist, anual, cote obligatorii de cereale. Până la magaziiile de recepție de la gara cea mai apropiată, acestea erau transportate cu căruțele, însoțite de lăutari, (ce mascaradă!), care cântau *bucuria predării cotelor*, dar - odată cu ei - și de femei care boceau - boceau stricto-sensu, funebru, - pierderea pâinii de la gura familiei. Este vorba aci, de-adevăratalea, de specia genului: *bocet pentru cote*.

În iarna 1949-1950, Institutul de Folclor din București a organizat pentru două săptămâni, în Covăsint, o campanie de cercetări folclorice cu specialiști din toată țara. O echipă din care făceau parte și colege din Institut, cercetând repertoriul funebru local, au avut ocazia unei surprize stupefiante: bătrâna Oana lui Borca le-a cântat *bocete după cotă*.

¹⁴Numai că, în zilele noastre, după un semisecol de stăpânire comunistă, în care floarea intelectualității noastre a fost sălbatic persecutată, reprimată și țărănimea deposedată de pământul ei, de „țarină“ (terra, țară-țarină-țăran) și dezmoștenită de sfintele ei tradiții - în realitate izvoarele folclorului - astfel de interpreți, deținători de valoroase creații populare și tradiționale, sunt ultrararissimi.

¹⁵Numele i-a fost dat de dl. Prof. Dr. Docent Mihai Pop, director al Institutului de Folclor din București, încă de pe vremea când era și președinte al Societății Internaționale de Etnografie și Folclor (S.I.E.F.) cu sediul la Paris, când, în conferința din 27 august 1971, a dat și definiția noțiunii Etnologiei Europene.

¹⁶Cartea a apărut în 1972, sub îngrijirea etnomuzicologului Constantin Zamfir, cercetător la Institutul de Etnografie și Folclor din București, cu 398 piese muzicale, având la bază colecția „*810 melodii populare românești din Banat*“, culese de Tiberiu Brediceanu în 1921, 1922, 1923 și 1925

¹⁷Trecută și în *Scrieri* de Tiberiu Brediceanu, (ediție îngrijită de Brândușa Nițescu, Editura Muzicală, București, 1976), în studiul final, *Miorița*, pag. 241, unde are 25 variante mioritice din Banat, dar și din alte părți, vocale și instrumentale, cântece propriu-zise, *doinite*, cu tentă muzicală povestitoare, balade melodice, piese bipartite (rubato - giocoso) de tipul *A ciobanului când a pierdut oile*.

¹⁸Casa de lemn acoperită cu paie, având viță de vie la cerdac, a Sofiei Aslau, se afla azi în muzeul-sat din Dumbrava Sibiului, mutată acolo după 1955, când venerabila moață a decedat. În timp ce-mi cânta balada Chiva – a miresei moartă chiar în ziua nunții (*Chiva noastă-i moartă-n casă, / P-o scândurea la fereastă, / Con pâr galbăn despletit, / Zios pã brațã slobozît*) - bătrâna cânta și lăcrima. Cânta niște întâmplări *adevărate*.

¹⁹În schimburile de păreri în această privință, a fost și convingerea regretatului coleg de acum 55 de ani de la Școala Normală din Arad (continuatoarea vestitei Preparandii) Traian Mârza, profesor la catedra de Folclor (a se citi Etnomuzicologie) a Conservatorului din Cluj. Decedat în iunie 1985.

²⁰*Scrisoarea a doua*. Ce intuiții sublime avea Eminescu!

²¹Cităm pe Ion Horațiu Crișan: *Spiritualitatea geto-dacilor*, Ed. Albatros, Buc. 1986, pg. 431: *De fapt, Vasile Pârvan era de părere că geto-dacii ar fi fost henoteiști. Noțiunea este formulată la 1878 de către sanscritologul englez F.M. Müller.*

²²Sacrificii umane – sub nimbul nemuririi sufletului – pentru solii cu misive către Zamolxe, așa cum le descrie Herodot în Istoriile sale (parcă în creștinismul medieval apusean n-ar fi fost atâtea arderi pe rug, punitive, a *ereticeilor*, ordonate de consilii și tribunale ale înalților prelați!)

²³Arhiva Muzeului Etnografic al Transilvaniei (Cluj).

²⁴Eva Cosma a fost elevă la Liceul „Nicolae Bălcescu“ din Gyula, în 1981, când am ținut acolo o conferință despre Béla Bartók, la centenarul nașterii marelui muzician. Revista *Simpozion*, publicație a Cercetătorilor și Creatorilor Români din Ungaria, Gyula, 1994, pg. 63-64.



Prof Ioan Lipovan în mijlocul orchestrei simfonice a Școalei Normale Confesionale din Arad, în anul școlar 1939-40. Violoncelistul din dreapta e autorul acestei cărți.



Tiberiu Brediceanu și Ilarion Cocișiu în 1950, la Institutul de Folclor din București

Un cor supracentenar din podgoria Aradului



sămânță înaripată, dusă de un providențial zefir bănățean, a pornit fâlfâind din Belinț, de lângă Lugoj, acum 140 de ani și s-a oprit prinzând rădăcini în străvechea și fruntașa localitate – toponim cu același sufix, fratern – Covăsinț, din podgoria Aradului. Din această binecuvântată sămânță – idee creatoare – a răsărit și s-a dezvoltat corul bisericesc de copii al răspunsurilor liturgice, la unison, precum și cel de-al doilea, al țăranilor vârstnici, la două voci – tot bisericesc – cunoscut în localitate, până astăzi, sub numele de „corul bătrân“. Ambele, nefiind scrise pe note muzicale, s-au transmis din generație în generație, prin viu grai, tradițional, cum s-ar spune cu altă sintagmă, *pe linie folclorică*.

Primul, cel al copiilor, a dispărut acum 45 de ani, după reforma comunistă a învățământului din 1948, prin introducerea în școală a ateismului și interzicerea frecventării bisericii de către școlari. Cel de-al doilea, cel „bătrân“, se mai păstrează și astăzi într-o formă mai puțin strălucită, dar înregistrat pe bandă de magnetofon de subsemnatul, de la generația vârstnică, acum 27 de ani.

Ctitorul acestor coruri? Tânărul învățător bănățean, absolvent al Preparandiei din Arad, în anul școlar 1853-1854, *Nicolae Prohab*, originar din Belinț, localitate la 15 km vest de Lugoj, pe șoseaua care duce la Timișoara. Descinde din familia Prohabilor, întâlnită și astăzi acolo. A decedat tânăr, la vârsta de 36 de ani, în 12 decembrie 1868, în Covăsinț. S-a înmormântat în cimitirul din „dealul turnului“⁽¹⁾, slujba religioasă fiindu-i servită de preotul Maximilian Balint (decedat în 1910), secondat

de corul țăranilor care au învățat la școala sa – a regretatului lor învățător. În inscripția de pe crucea sa de gresie, știrbă de brațul stâng, ni se spune inexact, că a decedat în decembrie 1869, deci cu un an în urma datei reale înscrise în registrul decedaților, astăzi la Filiala Arhivei Naționale Arad. Explicația decalării acestor două date poate rezulta din faptul că monumentul funerar s-a comandat, construit și plantat la mormânt mai târziu, greșala fiind astfel explicabilă.

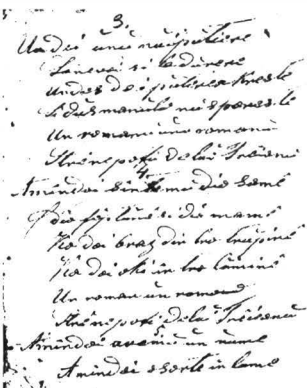
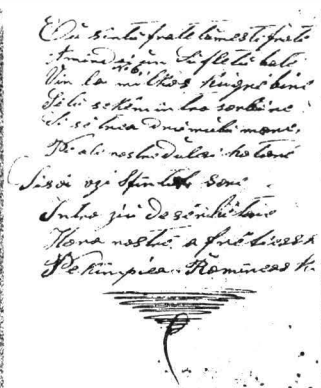
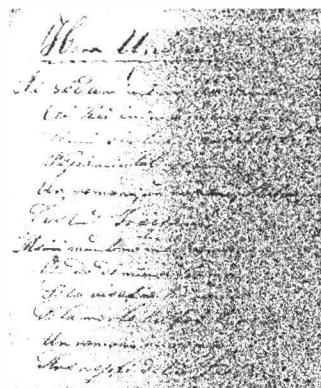
Țin bine minte de când, în 1945, la terminarea războiului, eliberarea mea din armată și de pe front, apoi încadrarea mea de îndată în învățământ la școala din Covăsiș, că, împreună cu elevii mei, îngrijeam uitatul mormânt al Domnului Învățător Nicolae Prohab, vecin cu cele ale bunicilor și străbunicilor mei, contemporani – cunoștințe și elevi – ai Domniei Sale – și acesta, cu crucea de gresie spartă. Ceva mai sus, se vede astăzi mormântul parohului Maximilian Balint.

În 1950, știind că răspunsurile liturgice ale copiilor, lăsate de Nicolae Prohab, vor dispărea, le-am notat de la doi țărani cântăreți de strană, și le public acum în acest studiu.

Belințenii sunt cunoscuți ca foarte buni cântăreți, ceea ce, la invitația „Institutului Social Român Banat-Crișana“, l-a determinat pe Sabin Drăgoi, pe atunci tânăr „bănățean“, timișorean, să facă aci cercetări etnomuzicologice, să scrie și să publice în 1934, *Monografia muzicală a comunei Belinț*, prima lucrare de acest fel din istoria etnomuzicologiei românești, dedicate unei localități. În amintirile sale, Tiberiu Brediceanu²⁾, vorbind despre numeroasele coruri țărancești bănățene din a doua jumătate a secolului trecut (Cebza, Gruiu, Budinț, Herendești, Paniova, Silha, Chizătău³⁾ etc.), nu uită pe cel din Belinț, condus de plugarul Costa Micu.

Nicoale Prohab a trecut Vămile cele Mari – am spus-o mai sus – în apusul lui 1868, la 9 ani de la cea de a doua Unire a Principatelor Române – doar parțială atunci, a Munteniei și Moldovei – în plină epocă post „pașoptistă“, a entuziasmelor culturale pentru înfăptuirea unității naționale a popoarelor europene. „Allons enfants de la Patrie“, imn antreant, războinic, din perioada revoluțiilor imediat anterioare (române, 1784, franceze, 1789) – *standard* rămas imn al Franței până astăzi – premergea dezideratelor-lui *Deutschland, Deutschland, über alles* – după un *Volkslied* notat de Haydn – al unificării landurilor germane (și, bineînțeles, nu ca mai târziu, sub Hitler, „über“ toată lumea), din contemporaneitatea aceluiași aspirații, la români, *standardizate* cu *Hora Unirii* lui Alecsandri,

care a trecut munții în Transilvania, în timpul venirii lui Prohab la Covășiș. *Hai să dăm mână cu mână* a simbiozat aici cu o melodie populară (total deosebită ritmic și melodic de cea compusă de Alexandru Flechtenmacher). Aici, peste munți, se mai cântă, încă, în versiunea folclorică transilvăneană, până în zilele noastre⁴. În decembrie 1918, mergând la Alba Iulia, transilvănenii cântau această *Horă*, în varianta lor muzicală. Nicolae Prohab – spuneau bătrânii – o cânta în școală cu elevii săi, în pofida faptului că era interzisă de stăpânirea străină. Reproduc textul *Horei* dintr-un carnet de versuri, șirian, de atunci, din faza trecerii de la alfabetul cirilic la cel latin⁵:



Marciale

Hai să dăm mâ - nă cu mâ - nă, Cei cu i - ni - ma ro - mă - nă

Să - n - vâ - rim ho - ra fră - ți - ei, Pe pă - mân - tul Ro - mă - ni - ei

Tra la la la la, tra la la la la, tra la, la, la, la, la, la, la, la, la, la,

Dar și melodia Horei, așa cum am înregistrat-o în 1970, de la țăranul covășințean Ioan Holocan Ioța, 71 ani, un înțelept cântăreț de strană, nepotul unui fost elev al lui Prohab, de la care s-a transmis tradițional *Hora*. Despre interlocutorul meu va mai fi vorba în această lucrare. Melodia *Horei Unirii* silvănene a trecut în repertoriul muzicanților, cântându-se la *hora satului*, ca *mărunțel*⁶, așa cum am notat-o în decembrie 1961 de la Ioan Munteanu Manole, 37 de ani, din Covășinț.

giocos (♩=184)



Instituția tradițională a *horei satului* din localitate a dispărut de câteva decenii și odată cu ea, numeroase melodii populare⁷.

De la învățătorul Nicolae Prohab ne-au rămas răspunsurile liturgice ale școlărilor din Covășinț, pe care le-am notat în 12 decembrie 1951 și 17 februarie 1952, într-un timp când, după reforma învățământului – așa cum subliniam mai sus – acestea începuseră să intre în uitare, nemaiaivând cine le cânta. Atunci au încetat să mai officieze în biserică, după tradiție, copiii „dieci“, îmbrăcați în stihare, purtătorii ripizilor, aceia care, obișnuit, începeau și susțineau cântarea răspunsurilor liturgice. Tot atunci a încetat să se mai cânte „Apostolul“ de către școlari, așa încât psalmodierea lor, care se deosebea de cea a maturilor, s-a uitat pe parcursul acestui semisecol.

Am notat răspunsurile liturgice de la doi cântăreți de strană ai căror bunici fuseseră elevi ai învățătorului Nicolae Prohab: Ioan Holocan - Ioța (1899-1978) și Vasile Fărcaș (1901-1982), ambii fii și nepoți de strănași covășințeni. De la înaintașii lor, părinți și bunici, cei doi informatori-

cântăreți ai mei, știu că aceste răspunsuri liturgice școlărești sunt lăsate zestre tradițională în Covăsiș de învățătorul, cel de respectuoasă aducere aminte, Nicolae Prohab.

Făcând un excurs peste aceste răspunsuri liturgice, rămânem cu impresia că între ele apar unele deosebiri de stil, melodic-ritmic. Spre deosebire de cea mai mare parte a lor, de „discurs” recitativ giusto-silabic, definitoriu pentru lumea copiilor, unele, cum e spre exemplu „Sfinte Dumnezeu” se desfășoară melodic în „mod de terță”, sintagmă lansată în etnomuzicologie de regretatul coleg mai mare de la Institutul de Folclor din București, de acum vreo 45 de ani, Marcu Boris, care a observat, că nu numai în folclorul laic, ci uneori și în muzica bisericească, diagrama melodică nu se așează pe adevărata ei bază tonal-modală, ci pe terța ei superioară.

Celelalte, cele multe, sunt recitative giusto-silabice și se încadrează stilistic în repertoriul ritmic al copiilor. Ele au la bază unități de durată indivizibile – uneori melismate – de tipul celor bicrone (piric, spondeu, iamb, troheu), simple sau în multitudinea combinațiilor lor, în funcție de desfășurarea liberă a textelor neversificate.

Aceste recitative giusto-silabice ne amintesc, într-un fel, de ritmica străveche a colindelor transilvănene laice, pe care o cunoaștem aici din studiul miorițelor noastre.

Răspunsurile liturgice ale copiilor din Covăsiș, rămase de la Nicolae Prohab, țin de „la rythmique enfantine” (ritmul copiilor) – cum se exprimă Constantin Brăiloiu, în primul dintre cele șase volume ale OPERELOR sale, publicate de Doamna Profesoară Emilia Comișel, în juxtă franco-română (Buc. 1967 și următorii). Ele sunt recitative melodice și recto-tono (pe ton drept, pe același ton).

Dar să lăsăm pe marele etnomuzicolog să ne lămurească ce vrea să zică sintagma de mai sus (pag. 121-123):

„Numim ritmul copiilor unul dintre sistemele autonome (adică supus altor legi decât acelea ale ritmicii clasice), care a putut fi identificat și descris. Totuși, sistemul prezintă analogii aparente cu cele cunoscute din teoria clasică, frapante la prima vedere și parcă dinadins făcute pentru a înșela analiza, chiar de la început: în primul rând, principiul izocroniei, pe care se bazează ambele sisteme. Fără îndoială, acesta a fost motivul care a îndreptățit pe mulți să creadă că e vorba aci de un obiect de studiu fără însemnătate, dacă nu chiar inexistent.

Calificativul „copilăresc“ ni s-a părut că se potrivește cu ritmul de care este vorba, prin faptul că în jurul nostru nu îl găsim folosit frecvent decât, fie de către copii, fie de adulți, care, adresându-li-se, îi imită, spre a se face înțeleși mai bine de ei.

Ritmul copiilor nu se manifestă decât numai prin intermediul cuvintelor. La prima vedere, este deci un ritm vocal“.

Compoziționalitatea acestor răspunsuri liturgice, ținând de „la rythmique enfantine“, se încadrează în sistemul „giusto-silabic, de mișcare regulată, uniformă, în opoziție cu rubato“, pe care Constantin Brăiloiu îl numește „sistem ritmic popular românesc“ (OPERE, I, pag. 175).

Recitativele melodice și recto-tono ale răspunsurilor au la bază următoarele celule, microformule ritmice, bi – și tricrone de compoziționare a scandării: piricul: ♪♪ iambul: ♪ ♪ troheul: ♪ ♪ spondeul: ♪ ♪ tribrahul: ♪♪♪ dactilul: ♪ ♪♪ anapestul: ♪♪ ♪ amfibrahul: ♪ ♪ ♪ bahicul: ♪ ♪ ♪ amfimacrul: ♪ ♪ ♪ peonul vulgar: ♪ ♪ ♪, molosul: ♪ ♪ ♪, în combinații libere, multiple, variate, după caracteristicile textelor, în curgere – la fel – liberă.

În colinde – am văzut în studiul Mioriței – textele, fiind versificate, au formulele ritmice precis organizate. Cele ale răspunsurilor liturgice din această lucrare, fiind de cursivitate liberă, neversificate, au oarecum cvasiascunsă organizarea ritmică a scandării, dar cu posibilități clare de descifrare (dar și de interpretare).

În acest sens, pentru evidențierea comportamentului ritmic al răspunsurilor liturgice cântate în biserică de copiii din Covăsinț, să luăm pentru analiză câteva piese – „discurs“ mai lungi, melodiile scrise pe note, găsindu-se în anexa acestui studiu. Citirea formulelor ritmice s-a făcut în funcție de pronunția textelor literare, în cursivitate neversificată, cântate în parlando-ul giusto-silabic „enfantine“, de care a fost vorba. Observăm în aceste două exemple – de altfel, ca în cazul miorițelor-colindă – unități ritmice întregite cumulativ prin melismare.

În încheiere prezentăm aceste răspunsuri liturgice.

Și acum și pururea...

dipiric : anapest : tripiric : spondeu :

Și a - cum și pu - ru - rea și - n ve - cii ve - ci - lor, A - min

dactil : piric : anapest : anapest : piric : amfimacru : dipiric : tribrah : spondeu :

U - nu - le nă - s - cut, Fi - u - le și cu - vān - tul lui Dum - ne - zeu, Ce - la ce ești fă - ră de moar - te

diamb : tripiric : spondeu : dipiric : troheu : spondeu : piric : dactil :

și ai pli - nit pe - tru măn - tu - i - rea - noas - tră a te în - tru - pa din Sfān - ta Nă - că - toa - re de

anapest : amfibrah : piric : troheu : amfimacru : dactil : piric : troheu :

Dum - ne - zeu și pu - ru - rea Fe - cioa - ră Ma - ri - a Ca - re - le nes - chim - bat Te - ai

amfimacru : tribrah : ditroheu : spondeu : piric : anapest : peon 2

În - tru - pat și răs - tig - nin - du - Te Cris - toa - se, Dum - ne - ze - u - le, cu moar - tea pe

troheu : amfimacru : peon 4 : iamb + antispast + troheu : spondeu : piric :

pe moar - te ai căl - cat. U - nul fi - ind din Sfān - ta tre - i - me, im - pre -

tribrah : piric : spondeu : piric : anapest : piric : troheu : molos

u - nă mă - rit cu Ta - tăi și cu Du - hul Sfānt, măn - tu ieș - te - ne pre noi

Cu vrednicie...

tribrah : spondeu : tribrah : troheu : spondeu : piric : tribrah :

Cu vred - ni - ci - e și cu drep - ta - te es - te a ne în - chi na

peon 1 : peon 1 : coriamb : amfibrah : tribrah : spondeu :

Ta - tă - lui și Fi - u - lui și Sfān - tu - lui Duș Tre - i - mei cei de o fiin - tă

dipiric : spondeu :

și ne - des - păr - țî - tă

A - min. Doam - ne mi - lu - ie - ște - ne. Ți - e Doam-ne. A - min.

A - min. Și a-cum și - pu - ru - rea și-n ve - cii ve - ci - lor, a - min. U - nu - le

nă - cut Fi - u - le și cu - vâ - n - tul lui Dum-ne-zeu, ce - la ce ești fă - ră de


moar - te și ai pri - mit pen - tru mân - tu - i - rea noas-tră, a te în - tru - pa din

Sfân - ta Năs-că - toa - re de Dum-ne-zeu și pu - ru - rea Fe - cioa - ra Ma - ri - a

Ca - re - le ne -schim-bat Teai în - tru - pat și răs - tig - nin-du - Te. C ris - toa - se,

Dum-ne - ze - u - le, cu moar-tea pre moar - e ai căl - cat, U - nul fi - ind

din Sfân-ta Tre - i - me, îm-pre-u - nă mă - rit cu Ta - tăl și cu Du-hul Sfânt



mân - tu - e - ște - ne pre noi



Ve - niți să ne în - chi - năm și să că-dem la Hris - tos



Mân - tu - e - ște - ne pe noi Fi - ul lui Dum-ne-zeu, cel ce ai în -



vi - at din morți, pe cei ce-ți cân - tăm Ți - e, A - li - lu - ia.



a) b) A - min. Sfin - te Dum - ne - ze - u - le, Sfin - te ta - re, Sfin - te fă - ră de



c) moar - te, mi - lu - e - ște - ne pre noi. Mă - ri - re Ta - tă-lui și



Fi - u - lui și Sfân - tu - lui Duh Și a - cum și pu - ru - rea și-n ve - cii ve -



d) ci - lor. A - min, Sfin - te fă - ră de moar - te, mi - lu - e - ște - ne pre

Obs.: Se cîntă în ordinea: a, b, b, b, c, d, b.

noi.

A - li - lu - ia, A - li - lu - ia, A - li - lu - ia

Și Du - hu - lui Tău. Mă - ri - re Ți - e Doam - ne, mă - ri - re Ți - e
Doamne miluește-ne, de trei ori.

Doam-ne mi - lu - e - ște - ne. Doam-ne mi - lu - e - ște - ne, Doam-ne mi - lu - e - ște - ne.

Doam-ne mi - lu - e - ște - ne.

Funebrate

Doam-ne mi - lu - e - ște - ne, Doam-ne mi - lu - e - ște - ne, Doam-ne

mi - lu - e - ște - ne. Dă - ne Doam - ne, Doam - ne mi - lu - e - ște - ne.


A - min. În - veci po - me - ni - rea lui, în - veci po - me - ni - rea lui
ei lor ei lor

în - veci po - me - ni - rea lui
ei lor

Doamne mi-
lueste-ne,
lung,



Doam - ne mi - lu - e -



ste, mi - lu - e - ste - ne Ți - e Doam -

Ție Doamne lung



ne, Ți - e Doam - ne.

Informatori: Holocan Ion-Ioța, 52 de ani
și Vasile Farcaș, 50 de ani
Covâsînț, 12 decembrie 1951



Și Du - hu - lui Tău. Pre Ta - tăl și pre Fi - ul și pre Sfân - tul Duh



Tre - i - mea cea de o fiin - ță și ne - des - păr - țî - tă



Mi - la pă - cii, jer - fa lau - dei. Și cu Du - hul Tău A - vem



că - tre Dom - nul. Cu vred - ni - ci -- e și cu drep - ta - te es - te



a ne în - chi - na Ta - tă - lui și Fi - u - lui și Sfân - tu - lui Duh

Tre - i - meă, cer, de o fiin - ță și ne - des - păr - ți - tă

Sfânt, sfânt, sfânt e Dom - nul Sa - va - ot. Plin es - te ce - rul și pă - mân -

tul de mă - ri - rea Lui. O - sa - na ce - lui din - ru î - năl - ți - me.

Bi - ne cu - vâ - nat e cel ce vi - ne în - tru nu - me - le Dom - nu - lui.

O - sa - na ce - lui din - tru î - năl - ți - me. A - min.

A - min,

a - min.

Pre Ți - ne Te lă - u - dăm, pe Ți - ne bi - ne Te cu - vâ - nă - m, Ți -

e - Ți - mul - ți - mim Doam - ne. Și ne ru - găm Ți - e, Dum - ne - ze - u - lui nos -

tru. Și ne ru-găm Ți - e, Dum - ne - ze - u - lui nos - tru.

Și ne ru - găm Ți - e,

Dum - ne - ze - u - lui nos - tru.

Și pe toți și pe toa - te. U - nul sfânt, u - nul Domn Ii - sus Cris - tos

în - tru mă - ri - rea lui Dum - ne - zeu, Ta - tăl, A - min.

Bi - ne e cu - vân - tat cel ce vi - ne în - tru nu - me - le Dom - nu - l ui.

Dum - ne - zeu e Dom - nul și s - a a - ră - tat no - uă

Vă - zu - t - am lu - mi - na cea a - de - vă - ra - tă, lu - a - t - am, Du - hul cel ce -

resc, a - fla - t - am cre - din - ța cea a - de - vă - ra - tă, ne - des - păr - ți - tei Tre -



imi, să ne în - chi-năm, că a - ce - ea ne-a măn-tu - it pe - noi.



A - min Să se um-ple gu - ri - le noa-stre de lau-da Ta Doam-ne, ca să lău -



dăm mă ri - rea Ta, că ne - ai vred - ni - cit pre noi, a ne îm -



pre - nă - mă cu sfin - te - le ce - le fă - ră de moar - te, cu prea - cins -



ti - te - le și de vi - a - ță fă - că - toa - re - le - Ta - le tai - ne



În - tă - reș - te - ne pre noi în - tru sfin - țe - ni - a Ta. toa - tă zi -



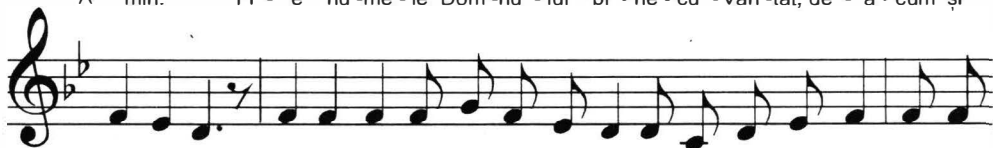
ua să ne în - vâ - țăm drep - ta - tea Ta. A - li - lu - ia,



a - li - lu - ia, a - li - lu - ia. În - tru nu - me - le Dom - nu - lui



A - min. Fi - e nu - me - le Dom - nu - lui bi - ne - cu - vân - tat, de - a - cum și



pâ - nă-n veac. Fi - e nu - me - le Dom - nu - lui bi - ne - cu vân - tat, de - a -



cum și pâ-nă-n veac. Fi - e nu - me - le Dom - nu - lui bi - ne - cu - vân - tat,



de - a - cum și pâ - nă-n veac.

Interpreți:

Ioan-Ioța Holocan, 53 ani și Vasile Fărcaș, 51 ani
Covăsint, 17 februarie 1952

¹Ruina bisericii din piatră contemporană și în stil cu cele din Criștior și Ribița Bradului, din Gura Sada Mureșului hunedorean și hațeganele din Strei-Sângeorz – Sfânta Maria Orlea, și Densuș.

²Tiberiu Brediceanu: „Scrieri“ ediție îngrijită de Brândușa Nuțescu, Ed. Muzicală București, 1976, pag. 174.

³La doi km vest de Belinț, pe aceeași șosea, se află Chizătăul, cu vestitul cor bisericesc și laic, ctitorit oficial în 1857 (dar sunt dovezi că acesta funcționa de prin 1840)– de preotul Trifu Sepețan, originar din Secusigiu – și el absolvent al Preparandiei arădene, secția preoți, seria 1837-38. În 1957, corul a fost sărbătorit pe plan național, la centenarul său, în fruntea invitațiilor fiind Sabin Drăgoi, pe atunci directorul Institutului de Folclor București.

⁴Ne întrebăm dacă nu cumva „Hai să dăm mână cu mână“ transilvăneană, se cânta aici peste munți înainte de Hora lui Alecsandri, a cărei primă strofă fiind exact – tot prima – a Horei Ardealului, care se cântă aici din timpul revoluției din 1848 – deci pe o melodie anterioară celei a lui Flechtenmacher. În deceniul următor, al Unirii Principatelor, transilvănenii au îmbrățișat textul alecsandrin, dar tot pe melodia lor.

⁵Textul provine dintr-un carnet de versuri folclorice, dar și creații patriotice ale unor poeți intelectuali, scrise cu melanj de litere cirilice și latine. Carnetul, din secolul trecut, uzat, poartă două semnături ulterioare de școlărițe, din renumitele familii șiriene, Borlea și Tămaș.

⁶Dăm aici melodia notată de la Ioan Holocan-Ioța și în continuare cea de la Ioan Munteanu-Manole.

⁷Subliniem aici, că localitatea Covăsiș a avut șansa ca o parte din tezaurul folcloric muzical să-i fie salvat. În lucrarea subsemnatului Folclor muzical din județul Arad, Arad, 1975, dintre cele 500 melodii de joc, aproape jumătate (225) sunt din Covăsiș. În 1949-50-51, am înregistrat mult material melodic de aci, pe cilindri de fonograf, iar în decembrie 1961- ianuarie 1962, 248 melodii pe benzi de magnetofon, împreună cu regretatul Ovidiu Bârlea (coleg de la Institutul de Folclor din București, trecut la cele veșnice în ianuarie 1990). Tot acest material se află în Arhiva acestui Institut.

În decembrie 1949 – ianuarie 1950, Institutul de Folclor din București a organizat timp de două săptămâni la Covăsiș o tabără de studiere a folclorului local cu cercetători din toată țara. Cu acea ocazie câteva grupuri de cercetători ai Institutului, din care făceam și eu parte, au realizat foarte multe înregistrări fonogramice, la sediul Căminului Cultural și pe teren, cu aparate portative. Deci, după cum s-a văzut aici, la nota 7, în Covăsiș s-a salvat foarte mult din tezaurul folcloric local și s-a păstrat, dar numai în arhive, nu și în starea lui funcțională, vie.

Regretăm nespuse de mult, că în 1985, crucea lui Nicolae Prohab a fost mutată mai jos de la căpătâiul mormântului său, spre a-și îndeplini altcineva locul familial de înmormântare. În anii anterevoluționari, gardul de fier forjat din cimitirul de jos, al preotului memorandist Ioan Cure, decedat în 1937, a fost furat. Cel al crucii (rugii) din viile de miazăzi ale dealului bisericii, unde, la Ispas (Înălțarea Domnului), credincioșii ieșeau la rugăciune cu preoții în frunte, la fel a dispărut.

În deceniul nouă (înaintea de Revoluție) cu autorizația primăriei (primar: o tovarășă), cimitirașul catolic din partea de sud a localității, a fost dat cuiva, care l-a nivelat, pentru a face grădinărie, iar impunătoarele monumente de marmoră și îngrăditurile de fier forjat făcute dispărute. Câteva morminte au fost relativ recente.

Folclor și istorie



n iulie 1965, înregistram pe bandă de magnetofon de la țăranul Todor Orădan de 50 de ani, din Sinteia Mare (Câmpia Aradului), cântecul *Din anu' optzăcișdoi*, pe care interpretul meu spunea că îl știe din tinerețe, de la localnicii mai vârstnici.

Iată cântecul pe care l-am înregistrat atunci și l-am transcris de îndată:

Tempo de „rară” (♩=120)



Frun-ză ver - gi dă tri - foi, Din a - nu opt - ză' și doi, Ti - ra - ra - ra - ra -



ra, Frun-ză ver - gi dă tri - foi, Din a - nu opt - ză' și doi, Ti - ra - ra



ra, - ra - ra - ra - ra.

*Câți feciori or fost frumoși
Toți îs duși la Morângroși
Ș-or rămas niște putori,
Dă umblă la șezători;
Tragi cloapile pă nas
Și fac la feti năcaz*

Melodia este o ardeleană - giocoso - de categoria rarei, care, tradițional, e cântată la hora satului¹⁾ de către lăutari, acolo în Sinteia Mare și în regiune, pe care localnicii au simbiozat-o cu aceste versuri populare, cum, în mare măsură, se obișnuiește, mai ales astăzi, în lumea ultrageneralizată – sărăcită funcțional – în comoda categorie a *cântecului de joc*, ad-hoc, fără nici un mesaj, tradițional, funcțional.

Bineînțeles, că din acest punct de vedere, nu mă refer și la cântecul-document din Sinteia, care, pe vremea sa, era un veritabil *cântec nou* înnoțat, nu ca cele ordonate de stăpânirea abia trecută, prin care se cânta *bucuria* intrării în gospodăriile C.A.P.-iste, după cum *noi* erau și bocetele după cotele de cereale, impuse de „*puterea populară*” a statului comunist.

Dar ce vreau să spună versurile acestui cântec? E vorba de anul '82, când printr-un eveniment istoric de un grav dramatism, satul s-a golit de *feciorii frumoși*, de-au rămas doar cei *niște putori*, care, în șezători, *făceau fetelor năcaz*. Dar să continuăm firul cercetării.

În tradiționalele investigații folclorice pe care le făceam an de an în *târgul de pe Muntele Găina* și satele din jur, începând din 1949, vreo 30 de ani la rând, am avut surpriza să înregistrez de la fluierașii din Bulzeștii de Sus, în 1970 și următorii ani, *Marșul 82*, având, după cum se vede, numărul coincident cu cel din cântecul interpretat de informatorul meu sintean, în iulie 1965. Am căzut, deci, în convingerea că poate fi vorba de un eveniment războinic important care ar fi avut loc *în anu '82*, unde cătanele române din regimentele imperiului austriac s-ar fi deplasat cântând acest marș.

Iată o variantă a acestei melodii așa cum am înregistrat-o în iulie 1970, în Bulzeștii de Sus, cătunul Rusești (sub Muntele Găina), de la Rusu Dănilă (Dăniluță) de 70 de ani, care mi l-a cântat din fluier:²

Marșul „'82”

Marciale

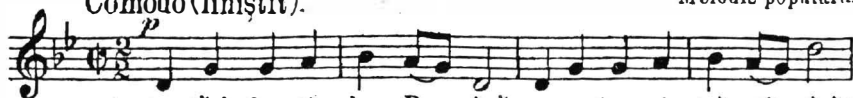
De la Emil Monția am câteva file ale unei cărți conținând cântece școlare, tipărită – cum se poate vedea, din text, după semnele diacritice literare – înainte sau îndată după începutul secolului curent. În pagina 24, aflăm *imnul patriotic* Astăzi fraților români, fără autor, având tipărită însemnarea: melodie populară. După cum putem observa, melodia acestui cântec este, în variantă, chiar Marșul „'82” de mai sus, din Bulzești. Deasupra, cântecul are specificarea scrisă de mîna lui Emil Monția: Marșul lui Mihai Viteazul. Îl dăm, în continuare, aci xeroxat:

Nº 24. Astăzi fraților Români.

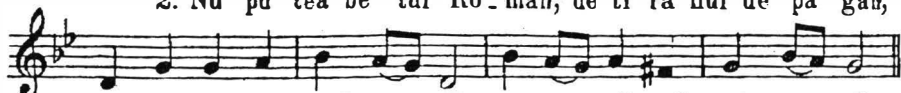
(îmn patriotic)

Comodo (liniștit).

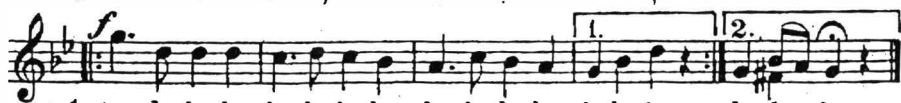
Melodie populară.



1. As tēzi fra ți lor Ro-mâni, ne ve dem și noi stă pâni,
2. Nu pu tea be tul Ro-mân, de ti ra nul de pă gân,



1. pe-a le nós tre Vechi mo-șii, ce e-rau mai mult pus-tii;
2. nici de ca să ași că-ta și sór-ta șc bles tă-mă.



1. tra la la la la la la la la la la la la la la la la
2. tra la la la la la la la la la la la la la la la la

P. S. Corelație cu Ist. Țării.

Consultând colecția bartókiană Cântece populare românești din Bihor (ținutul Beiușului și Vașcăului), culese de muzician în 1909 și 1910, editată de Academia Română în 1913, la București³⁾ cu studiu introductiv în română și franceză și reeditată, postum, în 1967 la Budapesta, de către D. Dille, cu o prezentare amplă în germană, cu textele românești traduse, alăturat, în această limbă - tipărire realizată după un exemplar princeps, cu însemnări suplimentare scrise cu mâna de autor - m-am dumirit de faptul că unele cântece poartă pe aripa lor amintiri de evenimente deosebite, sintagma *anul optzeci și doi* trăind atunci, în 1909, într-o memorie folclorică apropiată, luminoasă, explicită, dar cât de dureroasă!

Când, în acel an, Bartók efectua culegerile folclorice bihorene în Criștiorul Vașcăului și *un fecior* îi cânta în august: Cui îi plac vorbele cu jele, era lesne de înțeles, din text că în 1882, în Bosnia a izbucnit un război, la care au participat și cătane române din imperiul habsburgic.

Atunci, în 1909, marele muzician avea 28 de ani, deci cu un an mai vârstnic decât evenimentele (s-a născut în 1881).

Iată cântecul (nr. 131 din colecție):

F. 694 a. *

131.

1909, VIII

Molto rubato $\downarrow = 83$

Cristfor.

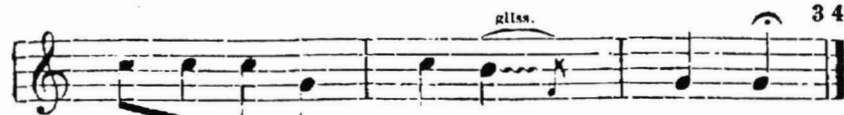
eg. leg. 1



Cui — — — îi plac vor - be cu je - le,



Cui îi plac vor — be cu je — le,



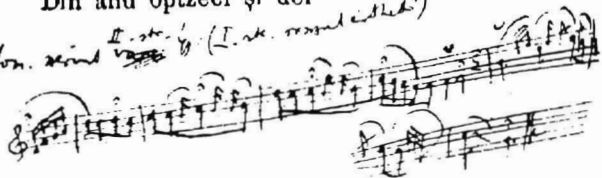
| Vi - e - a - scul - te gu - rii me - le. |



Ca să spun al meu năcazu, (bis) Frunză verde de trifoi, (bis)
Care prin Bosnie l'am trasu. Din anu optzeci și doi

et for. mind ~~...~~ (I. etc. răscolit)

Var.: 125



Câți feciori sunt mai frumoși, (bis)
Toți la bătae sunt scoși,

La Bosnie 'n sus la munte, (bis)
Pe locuri necunoscute.

Nu-ți treabă mai mare jocu, (bis)
Fără să știi cu Turcu focu,

Turcu-i șerpe neadormitu, (bis)
Șede 'n trupe-acoperitu.

Și de nu iei sama bine, (bis)
Îți pune capu sub tine.

Frunză verde trei gătnate, (bis)
Strigă-un general din carte:

Ieșiți feciori din cetate (bis)
Să mergem în jos la sate

Vă puneți în rând frumosu, (bis)
S'o luăm pe Bosnie 'n josu,

Pe bătutul dobeloru, (bis)
Pe scurtatul zileloru,

Pe sunetul trimbiții, (bis)
Pe scurtarea vieții.

Când îi sara pe la cină, (bis)
Merge trupa la hodină,

Când îi pe la miază-noapte, (bis)
Merge trupa, nu mai poate,

Când ziua se revarsă, re, (bis)
Feciorii din grai grăia, re:

Înălțate, împărate, (bis)
Puneți pace, nu te bate,

Cu răgute ne 'nvățate
Lasă-ne să rătălimu,
Vezi bine că toți pierimu.

Pică unu, pică doi, (bis)
Pic'o mie dintre noi,

Pică doi lâng-o cărare,
La ei vin o fată mare
Să le ție luminare,

Vine-un general călare, (bis)
Tot strigând în gura mare:

- Stinge fată lumina, (bis)
Ori ți-oi stânge viața,

La cătană așa-i dată, (bis)
Să moară moarte pușcată,

Fără lumină de său, (bis)
Fără om din satul seu,

Fără lumină de ceară, (bis)
Fără om din a lui țară.

Dacă bătaia se gată
Cătana vine 'ngropată
Pe locu unde-i picată,

Nu ca alți 'n temeteu, (bis)
Plânși de tot neamul seu.

În ediția principis, din 1913, Bartók are trecut deasupra cântecului, la dreapta, numai numele localității de culegere: Criștior.⁴ În cea de a doua ediție, budapestană, din 1967, apare și copia scrisului său autograf de pe un exemplar princeps: VIII 1909, egy legény – adică, pe românește, un fiecior. Conținutul cântecului e scris la persoana întâia. Prea tânăr fiind, acest „egy legény“, nu putea cunoaște cântecul decât de la un vârstnic – poate în familie, chiar de la tatăl său, care era de vârsta cătăniei în 1882.

În afara acestui cântec, Bartók are în același volum încă cinci piese folclorice referitoare la Bosnia: nr. 29, 30, 68, 172 și 174. Nr. 131 este însă cel mai lung (57 de versuri) și cu cele mai multe detalii informative la specificul luptelor de acolo cu turcii; un adevărat document folcloric de informații asupra evenimentelor războinice, de atunci, din Bosnia.

Pe celelalte cinci le anexăm, xeroxate, la sfârșitul studiului.

În anii tinereții lui Béla Bartók – după cum am văzut – memoria evenimentelor din Bosnia, oglindită în creația folclorică bihoreană, era foarte proaspătă.

Pe parcursul unui secol, în care rânduri de generații conservatoare de tradiții orale – unde intrau și aceste creații folclorice, acum mai puțin explicite – s-au stins, lăsând în urma lor doar nebulozitatea unor semne de întrebare, s-a ivit necesitatea cercetării surselor bibliografice de documentare istorică în cauză.

Despre aceste evenimente istorice din Balcani, de răsunet internațional în acei ani ai sfârșitului de veac trecut, s-a scris mult, atunci, în presa europeană (germană, maghiară, franceză, italiană, sârbă, ș.a).

Prin tratatul de la Berlin din 1878, Austro-Ungaria a primit din partea puterilor europene mandatul de pacificare a luptelor dintre răsculații celor două provincii (Bosnia și Herțegovina) și turci.

Acestea fiind spuse, să urmărim acum, într-o formă succintă, istoricul evenimentelor. În acest scop, am consultat următoarele materiale:

1 Pallas Nagy Lexikona, vol. III, Budapesta, 1893

2 Dr. C. Diaconovich, Enciclopedia Română, vol. I-III, Sibiu, 1898

3 Larousse, Paris, 1975

4 Revista *Muzica*, an VI, nr. 6, iunie 1925, Ed. Moravetz-Timișoara

5 Mihai Guboglu, *Cronici turcești privind Țările Române*, vol. 2, Ed. Științifică și enciclopedică, București 1976

6 Mustafa Ali Mehmed, *Istoria Turciei*, Ed. Științifică și enciclopedică, București 1976

7 Béla Bartók, *Cântece populare românești din comitatul Bihor*, București, 1913

8 Teodor Botiș, *Istoria Școlii Normale (Preparandia) și a Institutului Teologic Ortodox Român din Arad*, Ed. Consistorul, 1922.

Bosnia și Herțegovina, precum și teritoriile vecine, Muntenegrul și Novisabarul, din vestul Turciei europene, sunt situate geografic pe teritoriul vechii provincii romane Illyria, unde actualii locuitori slavi s-au așezat în secolul VI, peste populația tracă, prin migrație dinspre soare-răsare.

În secolul XIV, după ce trăiseră sub diferite stăpâniri – sârbă, croată, maghiară – Bosnia și Herțegovina s-au unit formând un regat, care după bătălia de la Câmpul Mierlei (1389), își pierde independența, devenind suzeran semilunei. După căderea Constantinopolului (1453), ca de întreaga peninsulă balcanică, Bosnia și Herțegovina sunt distruse în atacurile repetate și grele ale oștilor lui Mohamed al II-lea, cnezii, voievozii și regele, împreună cu mult popor, uciși, sute de mii duși în robie, tineretul încadrat în armatele de ieniceri, dezastrul continuând cu îndelungate lupte și persecuții de forțare a trecerii la islamism. Triconfesionalitatea lor (ortodoxă, catolică și musulmană) venea de acum cu sporul dușmănos al desbinării naționale. S-a creat cu anii în Bosnia și Herțegovina o pătură de favorizați ai soartei: cea a musulmanizaților, îmbogățiți prin împrăștierea, funcții și multe favoruri. De atunci, timp de peste patru secole, răscoalele bosniacilor și herțegovienilor vor avea loc una după alta, cu toate că, de fiecare dată, acestea erau înecate în sânge. Semiluna își împinge cuceririle spre nord. În 1521, ca de Belgradul, în 1526, prin dezastrul de la Mohaci, Ungaria. În 1552, ca de cetatea Lipovei, Siriei și Aradului, apoi a Inelui și Desnei.

Peste aproape un secol și jumătate de la acești ani, va începe epoca de cădere a imperiului otoman. Prin pacea de la Carlovitz (1699), oștile lui Eugeniu de Savoya îi alungă în sudul Mureșului, ca, peste 19 ani, prin pacea de la Passarovitz (1718), să-i scoată din Banat, expulzându-i peste Dunăre.

Îndată după războiul nostru glorios de Independență din 1877-78, bosniacii și herțegovinenii, îmbărbătați de victoria noastră, și, mai ales de certitudinea că puterea semilunii este, văzând cu ochii, în criza

căderii, se răscoală din nou împotriva plurisecularei stăpâniri turcești. De astă dată, răzmerițele intră în atenția puterilor europene. Prin tratatul de la Berlin din vara anului, se delege imperiul habsburgic să pacifice răscoalele⁶.

Citez din Dr. C. Diaconovich⁷: *Generalul de artilerie baron Philipovič trece cu un corp de armată (imperială austriacă n.n) peste Sava, însă întâmpină la Maglaj, Zepče, Gaice, Tuzla, și Doboj o rezistență atât de energică din partea trupelor turcești și a populațiunii fanatizate⁸, încât a trebuit să mobilizeze încă trei corpuri de armată. În 19 august 1878, Philipovič ocupă Sarajevo și înfrânge insurgenții prin lupta de la Bandin Odžiak, la care au participat două regimente, nr. 27 din Bihor (Oradea n.n.)⁹ și din Bucovina (Cernăuți n.n.)¹⁰.*

În 1879, trupele austro-ungare ocupă și o parte din Novibazar¹¹.

Răscoala din Herțegovina – unde, la fel au luptat, alături de turci, musulmanizații renegați, beneficiari ai multor drepturi din partea ocupanților – a fost stinsă prin lupte grele, iar provincia ocupată de trupele locotenent-mareșalului baron Joanvič. Focare de răsculați, în luptă de gherilă, au mai fost stinse și în anul 1879. După care, s-a instaurat liniștea în ambele provincii și ordinea administrației austriece. Dar până când?

După doar trei ani, în 1882, răscoalele au reizbucnit, cu și mai mare furie, de astă dată împotriva stăpânirii habsburgice, din cauza introducerii serviciului militar obligatoriu. Alături de bosnieci și herțegovineni, au luptat, atunci, în '82 și turcii:

Nu-ți treabă mai mare jocu, / Făr'să ții cu turcu focu; / Turcu-i șerpe neadormitu, / Șede'n trupe-acoperitu, / Și de nu iei sama bine, / Îți pune capu sub tine – după cum se poate vedea din *documentul folcloric* înregistrat de Bartók în august 1909, din Criștiorul Vașcăului, de la acel *egy legény*.

Răscoalele au fost din nou stinse, pacea și ordinea, reînstate. Binecunoscuta administrație austriacă, de ordine intransigentă, a trecut la lucru. S-a continuat construirea căilor de comunicație și, mai important, a celor ferate. S-au început lucrările de instalare a liniilor telegrafice și a celor telefonice. Într-un cuvânt, s-au efectuat lucrări pentru aducerea provinciilor cucerite, din starea lăsată de turci, la altitudinea modernității timpului.

Implicarea ostășească, în secolul trecut, a câtorva regimente românești din Imperiul habsburgic, în foarte grele lupte date în Bosnia și Herțegovina a lăsat să curgă „cu jele“ multe lacrimi din ochii țăranilor române, mame, soții și fecioare, după fiii, soții și iubiții lor, rămași acolo, în *lumea fără jele a câmpurilor de luptă de pe pământurile dalmatine*.

Acum, când aștern aceste rânduri, îmi zboară gândurile în lumea înlăcrimatei noastre istorii, la numeroasele implicări românești, fie aici, pe pământurile dalmatice, fie în apusul Europei, acolo unde marele și multiînsăilatul imperiu habsburgic din petice străine de ființa sa națională, își avea interesele războinice cu alte imperii. Presa timpului, în afara celei transilvănene și din România, scria ultrararissim despre prezența vitejilor ostași români în aceste armate: *Phalanx valahica era singura oaste – scrie un istoric austriac – pe ale cărei urme puteau Habsburgii să alerge cu încredere veghiată pe câmpul de luptă. În mai mult de 60 de ciocniri au sângerat greu soldații români din Ardeal, Banat, comitatul Arad, Bihor, Sătmăr, Marmația, între 1790-1814, dovedind o vitejie extraordinară*¹².

E de-ajuns să amintim doar luptele Austriei contra lui Napoleon, din care românii imperiului habsburgic nu au lipsit: Millesimo (1796), Campo Formio (1797), Marengo (1800), Austerlitz (1805), Aspern și Wagram (1809), Dresda și Hanau (1813), urmărirea lui Napoleon și ocuparea Parisului (1814), apoi războiul cu Prusia (1866) unde au participat și țărani-cătane din podgoria Aradului (Covăsinț, bunăoară).

În privința participării ostașilor români, transilvăneni, în războaiele din imperiul habsburgic împotriva lui Napoleon, oferim aici o interesantă amintire a lui Edgar Quinet, *Opere alese*, Ed. Biblioteca pentru toți, București 1, 1983, pag. 67-68 – în ciuda faptului că, la unsprezece ani, acesta, neștiind că la maturitatea sa va fi pe jumătate român prin căsătorie (în iulie 1852 se căsătorește cu Hermiona Asachi, la Bruxelles) – scrie în amintirile sale referitoare la ocuparea Parisului și Franței de către alianța antinapoleoniană din 1814:

„Patru călăreți cu cai cu tot se instalară la noi (n.n. în localitatea Charolles). Uniformele, armele lor – totul ni se părea hidos. Altminteri noii veniți se arătară de treabă. Era vădit că făceau eforturi să pară; nu se simțeau în siguranță și păreau ei înșiși mirați că se află printre noi.

Oamenii aceștia care erau unguri, îmi vorbiră în latinește. Am fost foarte mirat că-i înțeleg. Nu-mi închipuiam că latina se poate înțelege și, încă mai puțin, că se poate vorbi... Din clipa aceea, limba mi s-a dezlegat. Ceea ce n-aș fi îndrăznit niciodată față de colegii mei, sau față de profesor, făceam curajos și permanent față de barbarii aceia... " Acei unguri – spunem noi – erau ostași români și vorbeau românește.

În *Magazinul istoric* nr. 11 din noiembrie 1985, cercetătorul Ioan Popovici de la Filiala Arhivelor Naționale Arad, scrie pe larg despre participarea lui Mihai Groza din Moneasa la luptele de la Waterloo din 14 iunie 1815, armatele legiunilor aliate fiind conduse de ducele de Wellington și Blücher – de unde oșteanul s-a întors acasă, rănit, vindecat și pensionat de englezi.

Autorul articolului, deducând că acolo au luptat mai mulți români transilvăneni descoperă numele altor doi ostași arădeni, luptători la Waterloo: Todor (Toader) Șodinca, din Buteni și George Tabar din Cladova, care – și ei – au ajuns să se întoarcă acasă după lupte.

Am în față monografia Ținutului Hălmagiului, vol. 3, Arad, 1937, a fostului profesor de la Arad, Traian Mager. La pg. 54-55, autorul ne informează că în 3 iulie 1866, în luptele grele de la Königraetz („Cînecreț“), dintre prusieci aliați cu italienii, pe de o parte, și austrieci pe de alta, armata acestora din urmă, fiind bătută, a lăsat pe câmpul de bătălie 21 mii de morți și răniți, o mare majoritate români transilvăneni. Din satul autorului, Bodești, au plecat opt, doi căzând pe câmpul de luptă. Din Hălmagiu, a murit acolo la, Königraetz, Ilarie Moga, fiul protopopului unit.

Dacă din timpul tristelor evenimente din Bosnia și Herțegovina, prin care au trecut cătanele române ale imperiului habsburgic, au ajuns luminoase și vorbărețe, atâtea *documente folclorice*, până în vremea lui Béla Bartók și în continuare, puține și foarte palide, până în contemporaneitatea noastră, ca cele din Sinteș și Bulzești, memoria folclorică a anterioarelor răsmerițe din străinătățile depărtate ale Europei, în care i-a fost dat, ca un blestem, poporului nostru să pătimească, s-a mistuit fără urmă, odată cu uitatele generații de țărani de peste veacuri.

„Familia“, septembrie 1878.

Apelul revistei „Familia“ pentru ajutorarea soldaților români, victime ale intervenției expansioniste austro-ungare în Bosnia-Herțegovina.

„Apel la doamnele române!“

În Bosnia sângele curge pârâu – Trupele atacate cu mai multă vehemență, sunt tocmai acele în care se află și regimentele românești. Numărul morților români e mare și se sporește pe zi ce merge. Să grăbim a ajutora familiile celor morți și să ținem a ușura suferințele răniților.

În anul trecut damele române au sacrificat mult pentru răniții români de peste Carpați. Apelăm la simțirea lor umanitară și națională, să nu pregete a-și aduce tributul și pentru frații lor de pe câmpurile de război ale Bosniei.

Formează-se comitete, adună-se scame, bandaje și să se trimită la autoritățile competente“.

În încheierea acestui excurs asupra evenimentelor războinice din Bosnia și Herțegovina, de acum un secol și aproape două decenii, cu participarea ostașilor români din armata habsburgică, reproducem aci restul de cinci culegeri – *cronici folclorice* înregistrate de Béla Bartók.

29.

1909, VIII.

leaving

Poiana (Pojana).



Du-mă Doam-ne'n șap-te ță - ri, Du-mă Doam-ne'n-



șap-te ță - ri, Ia-ră-și dai-na, nana mea.

Numai de Bosnie mă fere,
Iarăși daina, nana mea,

Că Bosnie-i țară săracă,
Iarăși daina, nana mea,

Desparte pruncu de tată,
Iarăși daina, nana mea.

Du-mă Doamne 'n țara mea, ră
Iarăși daina, nana mea,

Că-i mai bună d'apa'n ea, ră
Iarăși daina, nana mea,

Decât apa din fântână,
Iarăși daina, nana mea.

+ fm. last ver.:



F. 886 h. $\text{♩} = 118$ 1909, VIII.
Luză (15-22)
Lehceeni.

Vă'n-și-rați în rând fru-mo-su, Vă'n-și-rați în



rând fru-mo-su. Ei — — hoi,



Pe bră-duț mă le-gă-nai, mă.

Și'nturnați pe Bosne 'n josu, (bis) Ei, hoi, etc.
 Pe sunetul dobeloru, (bis) » »
 Pe glasul trimbiceloru. (bis) » »
 Când îi sara pe la cină (bis) » »
 Vine trupa pe hodină, (bis) » »
 Când eră la cântători (bis) » »
 Trupa-i plină de sudori, (bis) » »
 Când ziua să revărsa re (bis) » »
 Trupa din graiu-mi grăia re (bis) » »
 «Hai, 'Nălțate Impărate, (bis) » »
 Pune pace, nu te bate, (bis) » »
 Vezi bine că toți perimu, (bis) » »
 Lasă-ne să rătălimu, (bis) » »
 Pică unu, pică doi, (bis) » »
 Pic'o mică dintre noi. (bis) » »



Rubato.

dău, mă, Să mă văd în dea-lu tău, mă.

... .. Cordău,
Să mă văd în dealu tău, mă,

Să mă 'ntorc odată roată,
Să văd neamţu cum se gată,

Feciorii ieşind pe poartă.
Merg feciorii toţi la rând(u)
Maicele napoi plângând,

Feciorii din grai grăie
Aplecaţi maice 'napoi,
Că departo mergem noi,

Nici îs paie, nici îi grâu,
Numai sânge până 'n brău,

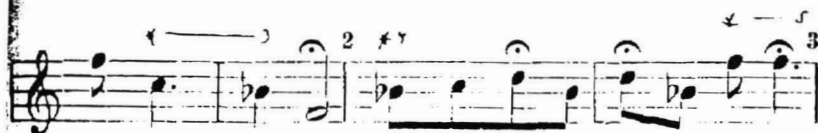
Sânge de-a Bosniacului
Până 'n şaua calului.

728 b. *

Poco rubato. ♩ = 180



Tri — mi - s-o'm - pă - Tri - mi - s-o'm-pă -
ra — tu car - te,



ra - tu car - to La fe - cio - rii de pe sa - te,



Trai la la la și na — na — le.

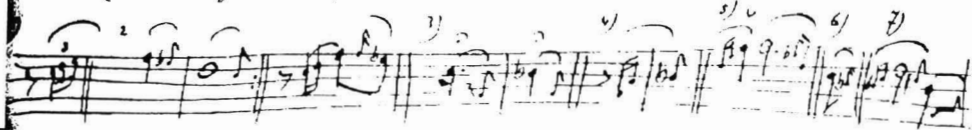
Fetele humbi și inole, (bis)
Că Bosnie-ie mare jele, trai etc.

Cântă cucu 'n vârf de șură, (bis)
Mor feciorii la măsură, trai etc.

Haideți fete să jurăm, (bis)
Pe feciori să nu-i lăsam, trai etc.

Că de noi-i om lăsă, mă, (bis)
La joc cine ne-a luă, mă? trai etc.

Fin. ban. (mășină de țesut)



683 a. *

Bubato. ♩ = 120

Leheceni.



Tri - mi - su - să'n ta - ră car - te,



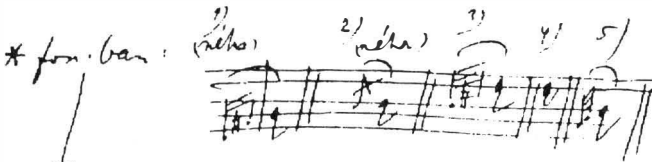
Tri - mi - su - să'n ta - ră car - te, ---



Vi - vat Lu - ca să trea scă, mă. ---



La feciorii de pe sate, (bis) vivat etc.
 Să nu poarte struț în clopu, (bis) » »
 Că'n Bosnie-i mare focu, (bis) » »
 Fetele bumbi și inele, (bis) » »
 Că'n Bosnie-i mare jele. (bis) » »



N.B.: l. m

helmags é eniatt mephohatetla intonaciu

¹Mai bine zis a fost, pentru că această străveche instituție țărănească a dispărut în răstimpul ultimei jumătăți de secol și înlocuită cu *disco*.

²Dar și de la alți fluierași bulzeșteni, care nu mi-au putut da nici o explicație asupra semnificației pe care o are melodia.

³Editată cu concursul lui Ion Bianu, de la Academia Română, a lui George Enescu (convârșnic cu Bartók, 32 de ani) și al lui Constantin Brăiloiu (20 de ani, viitorul „părinte al etnomuzicologiei“).

⁴În acei ani - le putem spune de început ai culegerilor folclorice muzicale - interesa mai mult piesa în sine, fără contextul ei etnologic. Nu existau pe vremea aceea fișa de informator, a frecvenței piesei, a răspândirii, a semnificațiilor ei. Nu exista atunci știința etnomuzicologiei, noțiune care avea să apară și să se afirme mai târziu.

⁵Mustafa Ali Mehmed, „Istoria turcilor“, București, 1976, pg. 167: „Îmbrățișarea religiei musulmane de mase compacte din Bosnia, ca urmare și a dăinuirii vestigiilor pecenege și bogomile, cu principii apropiate de islam, a întărit și mai mult puterea otomană în sud-estul Europei, Bosnia devenind treptat baza cea mai sigură pentru expansiunea turcilor spre centrul Europei“.

⁶Cătanele române, mobilizate atunci în Bosnia, au simțit tragic ce a însemnat „a pacifica“. Mulți nu s-au mai întors de acolo. A se citi în acest sens cântecul nr. 131 din colecția Bartók, anexată la începutul acestui studiu. Cronicile străine nu spun o vorbă despre participarea cătanelor române la aceste evenimente. Vorbesc însă „cronicile“ noastre folclorice.

⁷C. Diaconovich, Enciclopedia Română, Sibiu, 1898, vol. I, pg. 540

⁸Este vorba de „poporațiunea“ bosniacă, trecută în masă la mahomedanism, pătură beneficiară a unor favoruri din partea stăpânirii turcești.

⁹Din acest regiment au făcut parte înaintașii informatorului meu din Sinteia (câmpia Crișurilor), precum și aceia din satele zonei Muntelui Găina.

¹⁰Cu regimentul 41 din Cernăuți a participat la aceste evenimente din Bosnia tânărul, pe atunci, Eusebiu Mandicevschi, prestigios muzician român bucovinean, profesor la Musikviesenschaft din Viena - binecunoscut prieten al lui Brahms (Revista Muzica, 1925).

¹¹În vestul graniței cu Turcia europeană.

¹²Dr. Teodor Botiș: Istoria Școlii Normale (Preparandiei), Arad, 1922, pg. 12.

Emil Monția



recuseră doar douăzeci și unu de ani de când bătrânul înțelept șirian, Ioan Slavici, își sfințise numele prin repausarea sa, departe de Șiria natală, pe plaiurile lui Ștefan Vodă, la Panciu.

În Șiria, cultul marelui condeier înflorea revendicativ pentru aportul șirian la cultura națională. În această virtute, tineretul de aci – încă dintre cele două războaie mondiale – a pus bazele unei societăți de lectură, autobotezată laudativ *Ioan Slavici*, care activa în ședințe literar-artistice săptămânale, încoronând fiecare vacanță cu câte o serbare dată la *Sala națională* de pe dealul bisericii, peste drum de fosta școală – aproape ruinata clădire de acum – unde, în copilăria sa, a învățat cu dascălul Voștinariu autorul *Popii Tanda*.

Pentru organizarea serbării din seara lui 15 august 1946, de Sfântă Mărie, am fost invitați să colaborăm și noi, tineretul societății de lectură din comuna vecină, Covăsinț, cu care ocazie umilissima mea am fost poftit să pregătesc și să dirijez corurile reunite. În sală, printre spectatori, se afla atunci și Emil Monția, sfătosul îndrumător al întregii activități cultural-artistice din localitate.

Înainte de începerea serbării, conducătorii autorizați ai societății de lectură – cei cu grad de tineri absolvenți universitari – m-au coborât de pe scenă în sală și mi-au făcut cunoștință cu amabilul și încurajatorul întru cele muzicale, Emil Monția, față de care, de atunci, aveam să-i simt apropierea sufletească, până la finea zilelor Domniei Sale.

În virtutea amintirilor duioase, aștern rândurile de față.

Din câmpia întinsă și mănoasă a Aradului, apare pe cerul înzorit caligrafia mirifică a culmilor zărândene. Cu cât te apropie, apar detalii. Sub majuscula dealului cu cetatea Vilagoșului, de pe o pantă cu vii, privește tăcută peste Șiria casa cu pridvor, unde a trăit, a visat și a scris, sfințindu-și singurătatea printr-o vastă creație muzicală, avocatul, folcloristul, compozitorul, militantul pentru unitatea națională a tuturor românilor și omul de merite ctitoriale ale unor importante instituții de cultură din țară, Emil Monția.

S-a născut acum 116 ani, în 25 decembrie 1881 / 6 ianuarie 1882 în Șicula, județul Arad. Satul e o așezare străveche, la câțiva kilometri vest de Ineu, pe drumul de istorică însemnătate, care coboară odată cu Crișul Alb, prin poarta de piatră a Transilvaniei, străjuită de culmile Zărandului și Codrului.

Acest drum al Crișului Alb își dă mâna în orizonturile libere ale câmpiei cu arterele vii ale multor încrângături de drumuri, bătătorite veac după veac, de roțile căruțelor moțești, *cu cercuri și cu ciubară*, care au inspirat creația muzicală a multor compozitori.

Ca în Mînerăul lui Ion Vidu, localitate nu prea departe, spre răsărit – pe același Criș Alb – sau de aci, peste munte, pe Mureș, în Seliștea lui Sabin Drăgoi – în Șicula lui Monția – în ciuda faptului că țărănimea de azi trăiește ascendența unor moduri moderne de viață, cu „alter ego“-ul unei creații folclorice, având adesea funcții schimbate, – strălucește încă aurora străvechilor stiluri ale artei populare, cele de aici fiind caracteristice întregii câmpii a Crișului Alb și Negru, cu mesajul străbun al unui valoros patrimoniu folcloric.

Satul mai avea, încă, până nu de mult o horă tradițională, în care ceterași locali cântau ca acum 100 de ani variante ale melodiilor lui Didianu, la vioara căruia și-a încântat anii sensibili ai copilăriei Emil Monția. Așa ne spunea Maestrul, că primul său *dascăl* de vioară a fost lăutarul șiculan Didianu.

Rădăcinile genealogice ale familiei Monția se estompează în ceața timpurilor.

Urmărind în trecut firul genealogic al muzicianului, întâlnim în secolul XVIII în Șicula, pe strămoșul său, *Dimitrie Monția*, din familia căruia urcă generații după generații de preoți.

De la acest înaintaș, arborele genealogic începe să se lumineze prin apariția, la cumpăna cu cel de-al XIX-lea secol, a urmașului *George Monția*, care e tatăl preotului șiculan, cu același nume – *George Monția* – rămas de mic orfan, crescut și dat la școală de rude. Decedat în 1850, în vârstă de 74 ani, în Șicula. Cei doi fii ai săi, *Isaia* (1808-1871) și *Ambrosie* (născut „cam pe la 1818” și decedat în 1881), au fost tot preoți: primul în satul natal, Șicula, iar al doilea în Măderat.

Isaia Monția și soția *Sofia*, născută Biriș (decedată în 1888 în vârstă de 78 ani) au avut patru copii: Ioan (1834 - 1887), preot în Micălaca, *Isaia* (1840 - ?), notar în Cuvin, *Florian* (1845 - 1903), preot în Șicula și *Zena* (1848 - ?).

Preotul *Florian Monția* – al treilea dintre cei patru frați – este tatăl compozitorului nostru.

Ultima născută *Zena*, mătușă lui Emil Monția, s-a măritat în 1869 cu Moise Neș din Gurba, preot în Sinteia, apoi canonic în Oradea.

Prima soție, *Zena*, a notarului *Isaia Monția* – unchiul muzicianului – decedată în 1874, în vârstă de 30 de ani, a fost fiica protopopului *Nicolae Popovici* din Miniș, despre care se spune prin partea locului că a fost vizitat de tânărul, pe atunci, *Mihai Eminescu*, în timpul staționării sale la Arad, între 1-28 august 1868, cu trupa teatrală a lui *Pascaly*, unde activa ca sufleur.

În cartea sa, *Mișcarea teatrală arădeană până la înfăptuirea Marii Uniri*, apărută în 1989 la Editura Eminescu, *Lizica Mihuț*, consultând presa locală a timpului, prezintă – între paginile 52-63 – un foarte interesant capitol asupra acestui turneu. Din aceste pagini, am extras aci zilele libere ale trupei. Iată-le:

Între 1(sâmbătă) - 4 (marți) august = două zile libere

Între 4(marți) - 8(sâmbătă) august = trei zile libere

Între 8(sâmbătă) - 11(marți) august = două zile libere

Între 11(marți) - 18 (marți) august = șase zile libere

Între 19(miercuri) - 21(vineri) august = o zi liberă

Între 21(vineri) - 27 (joi) august = cinci zile libere

În 29 august trupa pleacă spre Oravița.

Din această evidență rezultă că, în timpul turneului arădean, trupa teatrală a lui *Pascaly*, avea la dispoziția 19 zile libere spre, a se putea deplasa în afara orașului, *Pascaly* găzduind în acest răstimp la

binecunoscutul om de frunte al Aradului, Ioan Popovici Desseanu, (în casa, care, din 1927, avea să fie a „nănașei“ mele Irma Hofmann, unde am trăit câțiva ani), care avea la Covăsiș o „colnă“ ca un palat, cu o mare vie pe dealul din spatele ei. Nu-mi închipui că acest Mecena al culturii românești să nu fi invitat trupa în podgorie, la vie și la impunătoarea sa pivniță. În acel timp, în Covăsiș era învățător tânărul și distinsul Nicolae Prohab, căruia îi dedic un studiu în această carte.

În 1877, Isaia Monția se recăsătorește cu Iulia (n. 1857), fiica arhidiaconului George Câmpian din Zăbrani. De la Iulia Monția, mătușa din Cuvin a compozitorului, ne-au rămas aceste însemnări genealogice scrise la bătrânețe, în 21 XII 1930 și păstrate în arhiva Muzeului din Șiria.

Florian Monția (1845 - 1903), tatăl compozitorului, a fost căsătorit de două ori. Prima soție, Maria, născută Cure, a fost sora preotului din Covăsiș, memorandistul Ioan Cure, decedat în 1937. După moartea, în vârstă tânără a acesteia, Florian Monția s-a recăsătorit cu Maria Demetrovici din Arad. A avut șase copii: din prima căsătorie, pe *Cornel Isaia*, iar din a doua, pe *Emil* – muzicianul – *Iustin, Coriolan, Aurora* și *Aurel*.

După anii de școală primară în satul natal, îl găsim pe Emil Monția elev la liceul din Arad (anul I și II), apoi la cel din Timișoara, unde își ia bacalaureatul (1899). Aci, tânărul Monția studiază în paralel, cu instructori muzicali militari, vioara, teoria muzicii și armonia.

Între 1899-1903 studiază dreptul; trei ani, la Academia din Oradea, iar al patrulea (ultimul), la cea din Cluj, unde își ia doctoratul, în anul 1905.

Student în orașul de reședință al Bihorului, înjghebează aici o orchestră de cameră, care susține multe concerte publice. Repertoriul consta din piese ale unor compozitori români ai vremii (Iacob Mureșanu, Porumbescu ș. a.), din aranjamentele instrumentale personale, în cea mai mare parte de inspirație folclorică (Doina codrului, Doina ciobanului), toate scrise, orchestrate, copiate, instruite și dirijate de dânsul – așa cum avea să scrie Monția mai târziu.

În 1903 - 1904, în timp ce își face serviciul militar la Viena, Monția studiază – așa după cum afirmă într-o autobiografie din 13 iunie 1958 – compoziția, pianul și folclorul, cu profesorii Mandicevski, Scărlătescu și Grädner.

Îndrumările cunoscutului profesor al Conservatorului din patria clasicismului muzical, Eusebiu Mandicevschi, contemporan și prieten cu Brahms, lasă înrâuriri hotărâtoare în formarea tânărului Monția. În marea sa admirație față de folclorul muzical al popoarelor, eruditul Mandicevschi – membru al comisiei pentru cântece populare în Ministerul Instrucțiunii din Viena – a cultivat din plin în lucrările sale acest izvor artistic *pururea reîntineritor* – cum îl numește Mihai Eminescu. Eusebiu Mandicevschi dă la iveală, după cât se știe, 10 volume de prelucrări de melodii populare românești, germane, maghiare, rusești și scoțiene, pentru pian, cor, cor și pian sau pentru diferite grupări de instrumente, melodiile – peste 400 – provenind din colecții folclorice ale timpului. Printre studenții săi din Viena se numără Marțian Negrea și Emil Rigler Dinu.

Celălalt muzician român cu care Emil Monția studiază la Viena este Ioan Scărlătescu. Tânărul titrat al Conservatorului din București în anul 1882 și al celui din Viena în anul 1898 după ce funcționează doi ani ca dirijor al Capelei române din Paris (instituție în care a activat cu trei decenii mai târziu, între 1931-1934, în timpul studenției la Schola Cantorum, compozitorul arădean, Nicolae Brânzeu), se întoarce în țară câteva luni, ca să revină apoi la Viena, unde îl întâlnește Emil Monția, care, în timpul stagiului militar îi devine discipol. Scărlătescu îl va mai avea pe Monția elev peste 15 ani, în București, după terminarea războiului.

Cercetând marele număr al compozițiilor lui Scărlătescu (peste 150 lucrări din diferite genuri, instrumentale, vocale), observăm că foarte multe dintre acestea sunt inspirate din folclor.

Limbajul creației monțiene și-a început deci desăvârșirea la izvoarele muzicii clasice, la ele acasă, în patria marilor clasici. Influența acestor doi profesori, admiratori ai creației populare, care inspiră numeroase din lucrările lor, potențează zestrea folclorică din tinerețea compozitorului Monția.

Între anii 1905 -1906, îl găsim pe Emil Monția făcându-și practica în avocatură la Tinca, Arad și Lipova. În 1906 se căsătorește cu tânăra Marioara Dojé din Lipova, o bine cunoscută pianistă, își dă examenul de avocat în anul 1907, la Budapesta și, conform *Avizului* din 28 iunie, același an, imprimat la Tipografia P.Sântion din Arad, își deschide

propria sa *cancelarie advocațională* în comuna Șiria din Podgoria Aradului, care va fi mai apoi localitatea sa adoptivă până la sfârșitul vieții.

Monția s-a implantat aici în solul fecund al unor tradiții culturale, care, în conglomeratul multinațional al Imperiului, își manifestase deja prezența în istoria culturii transilvănene, făcându-se cunoscută, prin legături directe, prin presa și scrierile vremii. Șiria nu a reprezentat pentru Monția numai localitatea frumoasă, reședință de plasă, cu serviciile administrative în subordine, cu o judecătorie și târg bianual, unde gravitau interesații din întreaga regiune, cu o harnică populație țărănească și organizații de meșteșugari, întrunite într-o uniune comunală de bresle, cu însemnul unui drapel, având efigiile tuturor ocupațiilor specifice, și, mai ales, localitatea unei efervescente culturale, cu un cor de țărani și meșteșugari, ctitorit și condus de învățătorul Nicolae Ștefu, iar după plecarea sa în Cuvin, de învățătorul Alexiu Doboș, cu o echipă de teatru care punea în scenă, – printre multele piese – și pe cele scrise de învățătoarea locală Maria Doboș, soția directorului, cu militanți pentru libertatea și unitatea națională (ca acei mulți dintre șirieni, care au însoțit Memorandumul la Viena); și condeieri de talia lui Slavici, Ioan Russu Șirianu, Iuliu Traian Mera, care își înscriseră cu glorie numele în istoria culturii românești.

Admirator al creației populare, Monția se stabilea în Șiria, comuna podgoreană a celui care tipărise la Viena – în chiar anul nașterii compozitorului – tratatul etnologic – primul de la noi, *Die Rumänen in Ungarn Siebenbürgen und der Bukovina* – I. Slavici. Cu siguranță că Monția citise această minunată carte, cu valoroase sublinieri etnografice, bine cunoscută pe atunci în capitala Imperiului.

Pentru o mare parte a românilor în afara accesibilității literaturii în limba germană, cartea a rămas pe atunci mai puțin cunoscută (sau chiar necunoscută), pentru că ea a fost tradusă abia în anii din urmă. Greu ne putem închipui însă că, generațiilor de tineri care studiau la Viena, nu le-a căzut în atenție cartea compatriotului lor. Dar și mai incredibil ne-ar părea faptul că Mandicevschi, dascălul lui Monția din capitala imperiului, ar fi omis să recomande elevului său cartea conținând noi și prețioase informații – inclusiv etnomuzicologice – a prietenului său compatriot din Șiria. Pentru că în *Die Rumänen in*

Ungarn Siebenbürgen und der Bukovina, Slavici – care, deși literat, avea o bună pregătire muzicală, prezintă unele genuri ale muzicii noastre populare și trăsăturile lor specifice, pe care abia peste decenii le vor scoate în evidență etnomuzicologii profesionalizați (ex. atributele definitorii ale doinei propriuzise, descrierea melodiilor de joc, etc).

Tot din Șiria își trag obârșia dr. Ioan Petranu, profesor la Preparandia din Arad – acela care a trimis Academiei Române, spre tipărire, colecția sa, arădeană, de folclor literar, lucrare pierdută înainte de a vedea lumina tiparului; a fiului acestuia, dr. Coriolan Petranu, mai târziu profesor de istoria artei la Universitatea din Cluj, autorul unor prestigioase lucrări în domeniu.

În anii premergători primului război mondial, Monția este deseori convocat pentru concentrare la regimentul său din Ungvar, *K. und K. Infanterieregiment Erzherzog Peter Ferdinand, nr. 66*.

Cu gradul de *Cadet* îl găsim convocat în 1 ianuarie, 6 martie 1906, iunie 1909 și în continuare, ca locotenent, în 12 ianuarie, 31 mai 1911 și 24 februarie 1913.

În 1914, Monția este mobilizat și trimis pe frontul galițian. În 1915, o mare parte a ostașilor din regimentele austro – ungare care luptau aici, cad prizonieri la ruși. Odată cu aceștia este luat prizonier și locotenentul Emil Monția.

În lagărele din Rusia, prizonierii români din Austro-Ungaria (din părțile Brașovului, Sibiului, Orăștiei, Banatului, Sătmarului, Bucovinei, părților ungurene) nu se mai simțeau sufletește subordonați regimentelor lor și nici guvernului din Viena, în frunte cu împăratul.

În virtutea acordului dintre guvernul român și cel rus, 20 de ofițeri din diferite lagăre – sub îndrumarea unei misiuni de delegați speciali de la București – se constituie în 7 comisii de mobilizare a prizonierilor, pentru constituirea corpului voluntarilor români. Pe Monția îl găsim în comisia a șasea, împreună cu maiorul Victor Branișce. Mișcarea de mobilizare este foarte grea, întrucât cei aproximativ 22.500 prizonieri erau răspândiți prin diferite lagăre și legăturile dintre ele întâmpinau serioase dificultăți. Pe de-o parte, așa cum reiese dintr-un raport al lui Emil Monția către Statul Major al Corpului de Voluntari români din 23 august 1917, – prizonierii români erau împreună cu cei de alte naționalități, care nu nutreau sentimente românești; pe de altă parte,

marii proprietari de pământ contractau operațiile mobilizării, întrucât observând că prizonierii români sunt buni gospodari, harnici și cinștiți (adesea și cheile locuințelor erau lăsate pe mâna lor), nu puteau renunța prea ușor la mâna garantată – dar mai ales gratuită – de lucru. Uneori, întreceau măsurile comportamentului aspru cu prizonierii care intenționau să-i părăsească.

Odată cu intrarea României în război, în august 1916, un soare nou luminează un românesc ideal de veacuri și în lumea prizonierilor din Rusia începe freamătul participării la luptă alături de frații lor de peste Carpați.

Voluntarii români erau concentrați în lagărul de la Darnița, lângă Kiev.

Unități disparate de voluntari români transilvăneni sosesc la Iași încă din 1917, spre a lua parte la luptele de la Mărășești, Mărăști și Oituz.

În timp ce era în Kiev, Monția nu rămâne în afara preocupărilor muzicale. După cum avea să scrie mai târziu, el cântă aici la vioara a doua, un an și jumătate, în orchestra operei din Kiev și concomitent, ia lecții de muzică rusească de la directorul conservatorului local, profesorul Kanevțov. În virtutea cunoștințelor dobândite aici și utilizând materialul folcloric adunat în zonă, scrie *Suita rusească* pentru orchestră, care se prezintă în concerte, chiar atunci, de câteva ori, de către formații instrumentale particulare.

Din luna mai 1918, îl găsim pe Emil Monția în comandamentul Corpului de Voluntari ardeleni și bucovineni la Iași cu gradul de căpitan. Peste o lună, într-un proces verbal de predare-preluare a arhivei corpului voluntarilor români, datat Iași, 14 iunie 1918, căpitanul Emil Monția figurează ca șef al Serviciului prizonierilor din Kiev.

În 14 noiembrie 1918 conform ordinului 327 / 13 noiembrie același an, emis de serviciul central al Corpului voluntarilor români, Monția pleacă în interes de serviciu din Iași, în Transilvania, pe o rută „la libera sa alegere“, prin Căineni sau Predeal, pe orice traseu, trebuind să se întoarcă după terminarea misiunii, la București.

Deci Monția se află în Iași între a doua jumătate a lunii martie 1918 și prima jumătate a lui noiembrie același an – timp în care a studiat, așa cum ne spune într-o autobiografie, compoziția cu Eduard Caudella, directorul Conservatorului din acest oraș.

Deplasarea în Transilvania are drept țel participarea la lucrările de pregătire ale Marii Adunări de la Alba Iulia, unde Monția împreună cu țăranul șirian Nicolae Lăzărescu (1864-1934) este ales în Marele Sfat Național Român – înființat la propunerea lui Vasile Goldiș – care avea menirea să reprezinte națiunea română din Transilvania, Banat și Țara ungurească față de toate națiunile lumii. Membrii ei aveau să se întrunească în ședință de lucru a doua zi, în 2 decembrie.

Întors la București, Monția va rămâne puțin în capitală, pentru că în 19 martie, în Sibiu – sediul comandamentului Corpului voluntarilor români și al Consiliului Dirigent, forul suprem parlamentar, care conduce Transilvania până la unirea definitivă cu țara – este ales, la data de mai sus, împreună cu Petru Porouțiu, consilier pe lângă Ministerul agriculturii și comerțului. Această funcție și-o va păstra mai apoi și în București după constituirea primului guvern român al României întregite.

În perioada 1919 - 1924 Monția se stabilește în București, unde îl reîntâlnește pe Ioan Scărlătescu, pe care îl cunoscuse în timpul stagiului militar la Viena. În acești ani până la moartea sa în 1922, Ioan Scărlătescu ține cursuri muzicale pe care le audiază, printre alții, Alexandru Bilciurescu, Sandu Albu, Ioan Borgovan, Emil Rigler-Dinu și Emil Monția.

Amintirii lui Ioan Scărlătescu, Monția îi va păstra un adevărat cult. În 3 decembrie 1932, fostul său elev din Șiria se adresează Comitetului Societății Compozitorilor Români din București, cu propunerea de a se ridica un monument la mormântul, aflat în părăsire în cimitirul *Belu*, al regretatului Ioan Scărlătescu, subliniind totodată că cânsul a și luat legătura în acest sens cu un sculptor care să-l lucreze în lemn.

În această perioadă, Monția intră în cercurile marilor noștri oameni de muzică, luând parte împreună cu ei la fondarea unor instituții, cum a fost Opera din București, iar mai târziu – în preajma celui de-al doilea război mondial – și a celei din Timișoara.

După ce, în decembrie 1920, ia ființă primul nucleu al Societății Compozitorilor Români, în 1923 instituția e legalizată de tribunalul din București. În lista membrilor care – reproducând expresia din actul respectiv – au constituit instituția cu numele de SOCIETATEA COMPOZITORILOR ROMÂNI, figurează și numele lui Emil Monția.

Cred că e important să subliniem că, în fruntea Comitetului de conducere a Societății, figura numele lui George Enescu, în funcția de președinte, iar ca secretar, cel al lui Constantin Brăiloiu – savantul, care, în acei ani (1928), a înzestrat noua instituție cu o arhivă fonografică de folclor, fiind cunoscut mai apoi în întreaga lume ca „părinte al etnomuzicologiei“.

Dublându-și laborios profesia de avocat cu pasiunea culegerii folclorice și compoziției, Emil Monția înscrie, de aici din Șiria, unde se reîntoarce din 1927, pagini valoroase în istoria muzicii românești. În timpul liber pe care i-l lăsa ocupația de avocat, Monția pornea în călătorie prin satele crișene și bănățene, notând sute și sute de melodii populare.

Oficialmente, profesia de folclorist este o creație a anilor noștri. În perioada primelor începuturi ale culegerilor folclorice, sfințită cu mireasma de ceară a cilindrilor de fonograf, exista doar profesia de credință a pasionaților. Dintre aceștia făcea parte cu aleasă demnitate și Emil Monția, alături de Gheoghe Dima, Dumitru Kiriac, Ion Vidu, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Nicolae Ursu.

Din timpul copilăriei din Șicula natală – unde, în mijlocul țăranilor, a învățat multe din cătecele poporului, mai târziu și vioara – până în anii de munte falnic, ai senectuții înaintate și înțelepte de aici din Șiria, Monția a iubit și cultivat cu pasiune folclorică – *această iubită care nu m-a părăsit de aproape 80 de ani* – cum mărturisea într-un interviu acordat unui poet cu câteva zile înainte de moarte.

Emil Monția nu a urmat, ca elev sau student înscris, școli de specialitate muzicală. Pe unde anii vieții l-au purtat, încă din fragedă tinerețe, vrăjit de dragostea față de lumea mirifică a muzicii, Monția s-a străduit să învețe acolo unde a avut sau și-a putut crea ocazia.

Muzicianul Monția a apărut în lume la cumpăna a două veacuri de hotărâtoare emancipare politică și culturală, în care își are izvoarele școala noastră de muzică națională, printre ctitorii căreia se numără, continuând strădaniile unor vrednici înaintași.

Fără a se încadra în coordonatele unei muzici savante – care prinde a înflori și la noi în acest început de secol sub patronajul genial al marelui George Enescu – creația lui Monția este simplă, directă, având prin sinceritatea sa, în lumea comunității noastre de aspirații, harul

marei accesibilități. Aceste atribute fac din muzica lui Monția instrumentul spiritual, care emoționează lumea ascultătorilor, captivându-i pe linia propriilor lor aspirații și virtuți.

Nimbul melodei folclorice, cu atributele sale definitorii, vizibile sau ascunse, esențializează aproape întreaga creație muzicală a lui Emil Monția. Chiar dacă e vorba de lucrările sale, în care nu citează melosul folcloric, acestea, la o analiză mai profundă, trădează principiile și modalitățile proliferatoare ale melodiei noastre populare (repetarea simplă, radical – flexionată, anadiploza, precum și celelalte ipostaze ale repetării: secvența, progresia, transpunerea la cvintă). Atât de organic au intrat în firea compozitorului învățămintele deprinse de la primul și cel mai mare dascăl al său, care a fost poporul cu cântecele sale.

Din anii adolescenței, din Șicula natală, când a pus pe note cântecul *Mândră, mândrulița mea*, până la finea vieții, prelucrarea melodiei populare, sub forma *cântecului propriu zis, al celui doinit, de joc, de nuntă, de cătănie, liedul, romanței, colindei*, au ocupat locul de seamă în creația muzicală. Cea mai mare parte a materialului cules a fost prelucrat pentru voce și pian, cor, iar unele pentru vioară și pian sau pentru orchestră. Cântecele folclorice sunt aranjate în formă de cuplu, constituit dintr-un cântec lent, doinit sau cvasi doinit, urmat de un al doilea, giocoso, adică așa cum, obișnuit, se observă în practica poporului de la țară, care alungă aleanul unui cântec prin mișcarea vioaie a unei melodii de joc.

Încă de la înființarea sa, în 1920, Societatea Compozitorilor Români, din care făcea parte și Emil Monția, ca membru fondator, și-a fixat în programul de activitate să cerceteze *cu dragoste cântecul poporului nostru*. La propunerea secretarului Constantin Brăiloiu, din 1925, Societatea a instituit un concurs, cu premii pentru culegeri folclorice. Monția a prezentat atunci prima sa colecție de 111 melodii populare din Ardeal și Banat. Împreună cu Tiberiu Brediceanu (și dansul participant cu 810 cântece și jocuri din Banat), Monția a renunțat atunci la premiile în bani, în favoarea celorlalți cinci concurenți.

Cu excepția a trei dintre aceste *111 culegeri*, publicate în 1927 de Societatea Compozitorilor Români, cu o prezentare a lui Constantin Brăiloiu, în broșura *30 cântece populare*, selecționate din materialele concursului, colecția lui Monția a rămas până acum needitată.

O următoare colecție, de *121 doine și cântece populare românești, aranjate pentru voce și pian* – la fel, needitată până în prezent – a fost dedicată lui George Enescu, în 1931, la împlinirea a cincizeci de ani de viață a acestuia, așa cum rezultă dintr-o însemnare a lui Monția pe o foaie cu titlurile pieselor. Știm, că Monția păstra o cordială amiciție cu marele Enescu, începând din 1918, de la Iași și București. Din repertoriul concertelor lui George Enescu (precum și a altor interpreți cum a fost Sandu Albu), făceau frecvent parte piese pentru vioară și pian din compozițiile lui Emil Monția.

Colecția *202 doine și cântece populare pentru voce și pian* este de asemenea needitată.

Din culegerile sale de 110 colinde (din zona arădeană a Munților Apuseni, câmpia și podgoria Aradului), aranjate pentru voce și pian au fost editate doar două caiete.

Pe parcursul anilor, au fost tipărite individual un număr apreciabil din mănunchiurile de compoziții: *101 romanțe și cântece eroice pentru voce și pian* și *23 cântece, compoziții proprii pentru voce și pian*.

Piesele acestor două colecții sunt scrise de Monția pe versurile poetilor: Mihai Eminescu, George Coșbuc, Șt.O. Iosif, O.Goga, Maria Cunțan, Vintilă Russu Șirianu, Alexandru Stamatia, Petre Pascu, Vlaicu Bârna, Lucian Emandi ș.a. Numai pe versurile lui Eminescu are câteva zeci de astfel de compoziții. Cântece sale pentru voce și pian sunt eminentamente în stil românesc, fiind scrise în ambianța școlii muzicale naționale. Din cele 230 cântece, s-au editat pe parcursul anilor, la Diecezana Arad, 7 caiete iar la Editura muzicală, în 1962, broșura *Cântece alese*.

În iunie 1889, Monția avea șapte ani și jumătate, când, în casa popii din Șicula – tatăl său – auzea vorbindu-se despre Luceafărul care cădea, săgeată în vâltorile mărilor, spre a se ridica de acolo, Făt-Frumos, prinț suav, în eternitatea ceriurilor mirifice ale poeziei noastre.

În cugetul său de copil receptiv, viitorul compozitor, va păstra toată viața sublima amintire.

În plină putere creatoare, Monția sfințește această amintire, scriind pe versurile lui Eminescu, peste douăzeci de lieduri, publicate, parte în cinci din cele șapte caiete: *Reverie, Se bate miezul nopții, Codrule, codruțule, Dorința, Somnoroase păsărele*, în timp ce, celelalte, sunt

încorporate în operele sale, unde constituie textele ariilor sau duetelor. Dintre acestea, amintim: Vin la sânu-mi, din opera „*Fata de la Cozia*“, înregistrat pe un disc de patefon în cel de-al treilea deceniu, de tenorul Arnoldo Georgewski, solist la Opera din București, *De-ași avea*, din opera „*Ileana*“ arie interpretată și înregistrată de baritonul Emil Rotundu, solist al operei din Timișoara, precum și „*Pe aceeași ulicioară*“, din opera amintită, în interpretarea și înregistrarea tenorului Mircea Emandi, de la aceeași Operă, sub bagheta dirijorului Nicolae Boboc.

Creația monțiană mai numără, fără să fie editate, colecțiile: *21 bucăți pentru vioară și pian*, *10 suite de cântece populare pentru orchestră mare*, muzica de balet *Frumoasa Irina* pe versuri de Șt. O. Iosif, precum și cele 5 opere: *Ileana*, *Fata de la Cozia*, *Haiducul Cercel*, *Moștenitorul* și *Peștera din munți*. Lista de mai sus a creației sale se întregește cu multe coruri, miniaturi pentru vioară, violoncel cu acompaniament de pian sau de orchestră.

Prima sa operă, *Ileana*, a fost concepută de compozitor în timpul prizonieratului din Rusia, când cânta, ca violonist, în orchestra Operei kievene și lua lecții de la directorul conservatorului de aici. A fost definitivată în țară după înfăptuirea Unirii celei mari. Din spusele Maestrului, în 1957, uvertura operei s-a cântat de mai multe ori încă din timpul prizonieratului, la un teatru particular, împreună cu Suita rusească, scrisă tot atunci pe teme folclorice ucrainiene.

Inspirată din viața satului transilvănean, opera „*Ileana*“ își țese conflictul dramatic din pozițiile antagoniste a două familii, situație, care frânge două iubiri: Ileana e fiica omului bogat, Petru Doria, iar Ionel, student, fiul țăranului sărac Tudor Brusture. Deznodământul e fatal: Ileana se căsătorește fără voia sa, cu cineva de rangul ei social, iar Ionel, deznădăjduit, se sinucide, aruncându-se într-un lac.

Opera *Ileana* nu a fost prezentată în întregime pe scenă. Fragmente din ea au fost executate și imprimate de colectivul Operei din Timișoara și transmise în mai multe rânduri prin posturile noastre de radio.

Tot în acei ani, Monția a început să lucreze la opera sa comică în trei acte *Moștenitorul*, inspirată din viața unui sat fruntaș din părțile Aradului. Ea a fost definitivată mai târziu, peste trei decenii. Pe un libret mai vechi, bătut la mașină, Monția trece cu cerneală corectura: timpul acțiunii, anul 1930.

O următoare operă, *Haiducul Cercel*, dramă muzicală în trei acte, își țese acțiunea tot în mediul vieții de la țară. Relațiile conflictuale ale dramei – ca și *Ileana* – rezultă fatal din barierele greu de trecut dintre pozițiile de oameni bogați și săraci din satele noastre de odinioară. Cercel, argat în casa fetei bogate, Dorina, ucide pe tatăl acesteia, disprețuitorul George Fagure, și fuge, devenind căpitan de haiduci.

Opera *Peștera din munți* (sau *Minunea din Efes*) în patru acte, dezvoltă dramatic-muzical o legendă de pe timpul împăratului roman Decius.

Dar opera care încoronează ciclul surorilor ei monțiene, impunându-se cel mai mult atenției publice, prin nimbul inspirației sale dintr-o înflăcărată legendă din istoria neamului – simbioză între iubire și vitejia ostășească – precum și, prin realizarea ei muzicală aparte, este poemul lirico-dramatic, în trei acte, *Fata de la Cozia*. Libretul operei scris de Monția – are ca bază de inspirație, cu unele intervenții și modificări, poezia cu același nume a lui Dimitrie Bolintineanu.

Fata orfană Irina, nepoata răzeșului Moș Gavrilă, este iubita lui Dorin, fiul lui Vlad Țepeș, domnul Munteniei. Tânărul vlăstar domnesc pleacă, în fruntea oștirii muntene, în război contra turcilor care au invadat țara. Nu vrea s-o ia însă și pe Irina, care cere insistent să participe la luptă împreună cu dansul. La care, fata îmbrăcând hainele de oștean ale decedatului ei tată, ia parte în război travestită în oșteanul Irimie, sub comanda căpitanului Udrea. În lupta decisivă, Irina ucide pe Pașa, comandantul oștirii turcești, în momentul când acesta vrea să calce cu copitele calului pe Dorin. Finis coronat opus-ul poemului e entuziasmant, domnul țării, Vlad Țepeș binecuvântând două cununii: pe fiul său Dorin cu Irina și a ficei sale Chira, cu iubitul ei Udrea. Autorul a întregit lucrarea cu versurile lui Eminescu *Iubind în taină...*, pentru *duetul Irina-Dorin* și ale lui H.Heine, *În prea frumoasa lună mai* pentru terțetul *Irina-Dorin-Pițiguș*.

Cităm revista *Radiofonia* din 6 martie 1932, cu ocazia transmiterii operei *Fata de la Cozia* la postul de radio București: *E vorba de prima audiție a unei opere originale de longue haleine – o operă în trei acte „Fata de la Cozia“ – datorită unui distins compozitor bănățean, Emil Monția. Poemul a fost interpretat de o seamă de valoroși soliști bucureșteni printre care: Valentina Crețoiu, Nicolae Secăreanu, Robert Schilton ș.a., sub bagheta lui Carlo Brunetti.*

În 1936, a fost reprezentată pe scena Operei din Cluj, spectacolul fiind transmis de către postul radio București.

Tratarea melodică a operelor lui Emil Monția e plină de grație romantică, în limbaj simplu în care abundă melodia populară sau în stilul acesteia, înveșmântarea armonică și orchestrală fiind cea de tinerete a clasicismului muzical.

Pentru a contribui la îmbunătățirea învățământului muzical din școlile noastre elementare cu cântece care conțin motivele principale ale specificului românesc, Monția editează în 1941 împreună cu institutorul arădean I. D. Ungureanu, manualul *Cântul nostru*, pe care îl înzestreaază cu 101 piese melodice și corale, repartizate pe fiecare din cele 7 clase școlare.

Textul libretelor, precum și ale multor cântece în stil popular scrise de Monția fără mari pretenții poetice, primesc un plus de valoare în muzica sa.

Românțele și cântece sale, mult apropiate de firea melodiei populare, au uneori o expansivitate dăuioasă, ca un zâmbet printre lacrimi, ca o lină ploaie cu soare (*Bădișoru-i dus departe, Murguleț căluțul meu, Spune-mi codrule vecine, Duce-m-aș și tot m-aș duce*). Alteori, acestea au ținuta expansivă a înșoritelor cântece de biruință, cum e de exemplu *La fântâna cu găleată*, atât de bine cunoscută în țară cât și peste hotare, în interpretarea unor mari cântăreți de odinioară și de astăzi.

Creația sa muzicală a fost îmbrățișată de interpreți binecunoscuți, de mare prestigiu ca: George Folescu, Jean Atanasiu, Alexandru Lupescu, Lucreția Enescu, Nicolae Secăreanu, iar mai târziu de Arta Florescu și Mircea Emandi, în fonoteci păstrându-se înregistrate numeroase compoziții semnate de Emil Monția.

Prin creația sa, inspirată din muzica de aur a poporului și din istoria patriei, prin pasiunea cu care i s-a dăruit, șirianul Emil Monția se numără printre ctitorii de valoare ai școlii muzicale naționale românești.



Emil Monția (primul din stânga, sus) împreună cu un grup de prieteni printre care și Trifon Lugojan (al doilea din stânga).



Casa lui Emil Monția de sub poala Cetății (Șiria)

Culegerile folclorice ale lui Béla Bartók în județul Arad



-au împlinit, în 25 martie 1996, o sutăcincisprezece ani de la nașterea marelui etnomuzicolog și compozitor Béla Bartók.

În secolul trecut, intelectualitatea Europei, ca niciodată până atunci, se apleacă spre studiul culturii populare. Interesul crește începând, în special, cu a doua jumătate a veacului, când privirile unor oameni de muzică sunt atrase de tezaurul melodiei populare. În cele mai multe cazuri, producțiunea folclorică, atât cea literară cât și muzicală, a fost tratată atunci cu intervenții estetizante, în ciuda faptului că țărănimea, zămislițoarea ei, își are propriile criterii artistice.

Sfârșitul secolului al XIX-lea și zorii celui următor sunt marcate de primele culegeri documentare de melodii populare, întreprinse în această parte a Europei.

În 1890, Bela Vicar culege cântece populare în Ungaria, înregistrându-le cu fonograful¹, noua metodă de culegere are avantajul de a reda piesele cu întreaga lor specificitate.

În 1899, arădeanul Gheorghe Alexici, fost profesor la Universitatea din Budapesta, publică în capitala Ungariei un volum de culegeri folclorice literare înregistrate în parte cu fonograful².

În România, culegerilor cu fonograful le dă curs în 1908 Pompiliu Pârvescu (*Hora din Cartal*, cu 63 melodii), urmat mai apoi de o întreagă

pleiadă de cercetători, în frunte cu Constantin Brăiloiu, contemporan și mare prieten al muzicianului maghiar Béla Bartók.

Inspirat de dragostea pentru creația folclorică muzicală maghiară și a multor popoare din centrul, estul și sud-estul Europei, printre care și cea a românilor transilvăneni, Bartók – alături de colegul și colaboratorul său, Kodaly – se aliniază printre marii ctitori de școli muzicale naționale ale lumii.

Pentru descifrarea și cunoașterea limbajelor muzicale țărănești, a esențelor lor generale și permanente, călăuzitoare spre prețioase studii etnomuzicologice comparative, Bartók s-a apucat clar văzător, încă din anii tinereții – după cum relatează Kodaly³ – să culegă și să studieze, pe lângă folclorul muzical al maghiarilor, pe cel al altor popoare, învățând totodată și limbile acestora: în 1906 slovacă, în 1908 româna, în 1912 rusa⁴, în 1913 araba, în 1938 turca – și altele – dovedindu-se a fi și un pasionat poliglot.

Timp de zece ani a cules folclor românesc în Transilvania și Banat⁵, studiind cu pricepere, perseverență și pasiune, graiurile folclorice muzicale de aci. Materialul adunat a apărut în timpul vieții în colecțiile:

1. *Cântece populare românești din comitatul Bihor*, București, 1913.
2. *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923.
3. *Melodien der Rumänischen Colinde*, Viena, 1935, iar post mortem, cele trei volume *Rumanian Folk Music* (primul cu melodii instrumentale, al doilea cu folclor muzical vocal și al treilea cu textele volumului doi), Haga, 1967. Acestea li se alătură un mare număr de scrieri și conferințe despre muzica populară românească (*Dialectul muzical al românilor din Hunedoara* 1914, *Muzica populară românească* 1931, 1933, 1935, *Muzica populară maghiară și cea românească* 1934, *Cercetări de muzică populară în Ungaria* 1928, *Folclorul muzical comparat* 1912 etc.).

Piesele colecțiilor i-au servit ca material de inspirație pentru un mare număr de compoziții. Că folclorul românesc l-a interesat în cea mai mare măsură, o demonstrează compozițiile sale pe teme de jocuri, cântece și colinde, notate în nordul Transilvaniei: *Piesă valahă pentru pian* 1890, *Dansuri populare românești pentru orchestră* 1917; *Dansuri ardelenesti* 1931, *Două dansuri românești pentru pian* 1908 - 1910; *Dansuri populare românești pentru pian* 1915; *Colinde românești pentru*

pian 1915; *Nouă cântece populare românești pentru cor a capella* 1915, *Cantata profana*, 1930, inspirată dintr-o colindă de la noi⁶, precum și *Concertul pentru violă și orchestră*, 1945, scris pe patul de moarte, la New York, dar neterminat.

Cei ce examinează colecțiile bartókienne de folclor nu pot să nu fie impresionați de migala transcrierilor melodice, caligrafierea cu multă grijă și înfățișarea exemplară a pronunției fonetice provinciale.

Bartók și-a efectuat culegerile în părțile arădene în două campanii: prima în martie 1912, în nordul Banatului, în localitatea Seciani, Satchinez, Murani și Mănăștur – aceasta din urmă aparținând astăzi județului Arad. Culegerile au avut loc după ce, în luna precedentă, investigase în Bihor, Luncoșoara, Bulzul, Lorăul, Groșii – ca în aprilie să continue înregistrările în județul Mureș (Voiniceni, Lechincioara) și Satu Mare (Turț, Racșa).

Din Mănăștur, Bartók a cules piese instrumentale de la lăutarul Mihai Schitovici: melodii de joc (Pe picior, De-ntors, Bradul, Țigănească), repertoriu păstoresc (Păcurarul când a pierdut oile, Păcurarul când a găsit oile), repertoriu de nuntă (Când merg la biserică cu mireasa), al sărbătorilor de iarnă (Jocul Turcii) și folclor muzical vocal: cântece propriu-zise, colinde și un cântec de stea, cele mai multe de la Lina Trandafir, câteva de la fata Paulina Petriță și celelalte de la informatori pe care îi numește: un om (dascăl), o fată, feciori și o fată, fete. În total 27 de piese, publicate în *Melodien der Rumänischen Colinde* și cele trei volume *Rumanian Folk Music*.

A doua campanie arădeană, cea din 1917 – după cum rezultă dintr-o scrisoare⁷ – face parte dintr-o culegere proiectată inițial pentru Bihor pe la începutul lunii iulie, Bartók avându-l ca însoțitor pe dirijorul italian Egisto Tango. Dar, după cum reiese dintr-o următoare scrisoare⁸, planul s-a modificat, deplasarea pentru culegeri având întâi loc în județul Arad: *Azi (Bartók, n.n.) a plecat la Săvârșin, de acolo se duce la sora lui pentru una – două zile și pe la 18-19 ar ajunge (cu Tango) la Urviș.*

Cât timp au durat deci culegerile lui Bartók, în această lună, în județul Arad?

Dacă ținem seama de scrisoarea soției lui Bartók, conchidem că înregistrările au fost realizate cu aproximație între 8 și 16 iulie, deci într-un răstimp de opt zile – poate nouă – în care se cuprind și

deplasările în localitățile de culegere. Cert e că în 12 iulie – data sărbătoririi Sfântului Petru, echivalentă cu 29 iunie, în stilul calendaristic vechi – așa cum rezultă din investigațiile subsemnatului pe valea Mureșului, Bartók a cules în Săvârșin⁹. Fiind sărbătoare și având în consecință mulți informatori disponibili, Bartók a făcut aci cu fonograful său peste 50 de înregistrări de melodii. În acea zi – după cum ne spune Aurelia Vanc în 1974, prezentă și dansa atunci la înregistrări – Bartók a cules de la mulți informatori (peste 25), veniți și din satele apropiate.

Unele relatări ale Aureliei Vanc, așa după cum vom vedea pe parcursul acestei expuneri, ne îndrituiesc să presupunem că cei doi muzicieni, găzduiți în familia învățătorului Givulescu, au stat în județ până către sfârșitul lunii, când au plecat în Bihor.

Reproducem din Ferencz Laszlo, *Bartók, Scrisori* volumul I, pag. 114, subsol 3, explicația: „Excursia plănuită (deplasarea în Bihor n.n.) a avut loc, dar Tango îmbolnăvindându-se după câteva zile de tifos, a trebuit să se retragă la Beiuș, unde a fost îngrijit de familia Bușiția, în timp ce Bartók își continuă culegerile în Dumbrăvița de Codru“. Portretul în creion, pe care Bușiția l-a făcut oaspetelui, poartă următoare inscripție: *Egisto Tango, director la Opera din Budapesta, a zăcut la mine bolnav de tifos. A venit și a stat câteva zile și la Isaia Marele – cu Béla Bartók, compozitorul, la Urviș, Beiuș 29. 07. 1917, Bușiția.*

După cum se știe, această a doua campanie de culegeri a lui Bartók, din iulie 1917, este și ultima în Transilvania, cea din urmă localitate unde a lucrat fiind Dumbrăvița de Codru¹⁰.

După un interval de timp, în care nu a mai efectuat culegeri în Transilvania, Bartók și-a dorit această descindere folcloristică, după cum însuși s-a exprimat într-o scrisoare¹¹: *Mi-e așa de dor de un cântecel românesc sau o vorbă românească.*

În prejma mai sus amintitei zile de 12 iulie 1917, Bartók a lucrat cu informatori din încă cinci localități din această zonă: Valea Mare, dincolo de podul peste Mureș¹², Troaș și Pârnești, (ambele spre nord de Săvârșin, pe două fermecătoare văi, în inima Munților Zărandului), Toc și Petriș, la câțiva kilometri pe Mureș în sus, înspre Zam. Se poate presupune – pe baza informației Aureliei Vanc – că Bartók a mai lucrat cu unii dintre aceștia și în 12 iulie în Săvârșin.

De această campanie din 1917 în județul Arad mai țin cercetările din câteva localități relativ depărtate între ele. Acestea sunt: Mănerău (satul natal al compozitorului Ion Vidu), peste munte de Săvârșin, în valea Crișului Alb, Moneasa, în Munții Codrului, aproape de demarcația cu Bihorul, Socodor, în câmpia amintitei văi, orașul Arad și actuala sa suburbie Micălaca, pe atunci comună aparte. Mai trebuie menționate aici încă două localități în care a lucrat¹³: Nădlacul, din câmpia Aradului și Vinga, la sud de acest oraș, pe șoseaua către Timișoara; în colecțiile bartókienne de folclor românesc nu figurează însă piese de aci. Presupunem că din prima localitate a cules creații slovace, iar din a doua bulgărești. O a treia localitate arădeană trecută în bibliografia bartókiană¹³, dar neidentificată printre culegerile românești din amintitele volume, este Vărădia de Mureș, aproape de Săvârșin.

În total 15 localități arădene, în ambele etape.

Este foarte probabil că Bartók nu s-a mai deplasat în Moneasa și Socodor, informatorii chestionați din aceste două localități (din prima, Mihai Poșa, cu patru piese, iar din a doua Gheorghe Junc, doar cu o colindă), întâlnindu-i cătane în Arad – localitate a regimentului de atunci 33 Infanterie – de unde folcloristul a mai notat opt bucăți, tot de la cătane, iar din Micălaca – azi încorporată în oraș, după cum am văzut mai sus – o colindă de la un fecior.

Cum se explică faptul că un plan de culegere în Bihor, pregătit cu o lună înainte, a fost amânat, antepunându-i-se deplasarea în județul Arad?

Îndată după planificarea excursiei de lucru în zona beiușană, Bartók face cunoștință mai îndeaproape cu studentul său, absolvent al anului întâi de la Academia de muzică din Budapesta, Cornel Givulescu – fiul învățătorului Protasie Givulescu din Săvârșin – care îl invită pentru culegeri în regiunea sa natală. Lui Bartók îi surâde această invitație în Săvârșin, zonă bogată în tradiții folclorice, mai ales că, dispensat de solicitările obișnuitelor *recomandări* în localitățile culegerilor, avea aci cazare, sprijin și însoțire pe teren, din partea unui învățător, care, cunoscător al locurilor – el însuși bine cunoscut în regiune – îi putea asigura o bună mobilizare a informatorilor folclorici.

Cornel Givulescu s-a născut în septembrie 1893 în Săvârșin¹⁴, din părinții învățători Protasie și Alexandra. După școala primară și liceală

la Beiuș, din anul școlar 1916-1917, urmează Academia de muzică din Budapesta, unde e studentul lui Bartók și Kodály, până în 1919, când trece la Conservatorul din Viena, pe care îl absolvă în 1923.

Profesorul Cornel Givulescu a elaborat la catedra Conservatorului din Cluj-Napoca o metodă de solfegiu de mare valoare pedagogică. Este vorba de teme muzicale din literatura clasică și modernă universală, selecționate și sistematizate în funcție de problematica urmărită prin solfegiu, oferind astfel studentului odată cu exercițiul de intonație și o posibilitate de îmbogățire și dezvoltare a gândirii și culturii sale muzicale¹⁵.

Un rol important în găzduirea și însoțirea pe teren a marelui folclorist maghiar și dirijorului Egisto Tango, precum și stabilirea legăturilor cu informatorii (fie în mod direct, fie prin intermediul colegilor învățători din zonă), l-a avut, fără îndoială, Protasie Givulescu, tatăl studentului de atunci, Cornel Givulescu. Pe vremea aceea bătrânul învățător era, din 1910, pensionar, după cum declară urmașul său la catedra din Săvârșin, Eugen Spinanțiu, care și cânsul, l-a însoțit pe Bartók în culegerile făcute în cătunul Hădani al localității.

Toți informatorii lui Bartók din 1917 din zonă, pe care i-am găsit în viață și i-am înregistrat pe bandă – precum și descendenți ai celor decedați – povestesc, uneori, cu prețioase amănunte despre momentele culegerii din Săvârșin, Troaș, Pârnești, Valea Mare, despre casele unde acestea au avut loc, despre persoane participante și piese cântate, unele dintre ele fiind reînregistrate pe bandă la datele investigărilor.

Din amplele relații ale acestora redăm aci câteva:

Aurelia Vanc din Săvârșin, de 22 de ani la data înregistrărilor bartókiene, spune¹⁶, că în vara lui 1917 au venit în familia Givulescu doi profesori, unul italian (Egisto Tango n.n.) și altul german (Bartók vorbea nemțește cu Tango, n.n.), că au stat aci trei săptămâni și că cânsa ajuta în acest timp pe Neni (soția învățătorului Protasie Givulescu) să pregătească și să servească masa. Că învățătorul Givulescu a dat știre să vină oameni de pe sate, să cânte la gramafon. Profesorul care ne spunea să cântăm vorbea cu noi românește (Bartók n.n.) – completează Aurelia Vanc. În ziua de Sfântul Petru au venit și au cântat țărani – bărbați și femei – din Săvârșin, Temeșești, Troaș, Toc, Petriș, vreo douăzecișicinci, dacă nu mai mulți. Înregistrările au durat de la

amiaz până seara. Atunci a cântat Lina Hădean, Lena Mladin, Popa Emilia, Ruja Cătană și o trăușană Sana (Susana Hord din Troaș). Pentru a mă convinge că profesorul a trecut-o cu numele de Vanc și nu cu cel de Jurcă, al bărbatului, de care era atunci despărțită, Nană Aurelia mi-a spus că a interpretat atunci printre altele și cântecul¹⁷:

*Frunză verde ca iarba,
Io-s nevastă tinerea,
Mă cheamă Vanc Aurelia.
Frunză verde de pelin,
Din comuna Săvârșin.
Frunză verde-a macului,
Comitatu-Aradului.*

Învățătorul Protasie Givulescu a cântat:

*Drag mi-i drag oițele,
Drag mi-i drag căprițele,
Bâr, oiță, bâr.*

Din cimpoi a cântat Sîia și Pavel (Sîia- Alexa David). Cu Popa Emilia am cântat ținându-ne de-olaltă – spune Aurelia Vanc – Tăt` trecând la mândra dealul – și mi se părea că nu mă auzam bine și-am zîs cătă ie: măi apropii-te cătă mine. Și-așa o zîsș-aclo în patefon: măi apropii-te cătă mine. Lelișoara mea (Vină bade joi sara, n.n.) am cântat-o sîngură. Colinda *Pă drumul mălaiului* am cântat-o tăt. Din Săvârșin or măi mârș pân Troaș, pân Ilteu, pân Toc, pân Petriș. Io eram nevastă tânără și făceam cu Neni de mâncare.

Am înregistrat pe bandă de la Aurelia Vanc unele cântece interpretate de dânsa, în *duda* fonografului lui Bartók: *Tăt trecând la mândra dealul, Vină, bade, joi sara, Lelișoara mea, Să fi bătut Dumnezău, Pă dâmpu mălaiului, Io-s nevastă tinerea* și altele.¹⁸

Pe Susana Cirtș din Troaș am înregistrat-o în 1974. Avea 18 ani, când în iulie 1917 a fost imprimată pe cilindri de fonograf de Bartók. Atunci o chema Hord, după numele de fată, nefiind încă măritată.

Să-i dăm cuvântul:

Eram fată. Era într-o duminică. Viniră la noi acasă dascălu bătrân din Săvârșin, Givulescu, pensionar, cu fecioru și doi profesori di la Pesta. Givulescu o fost dascăl câțva ani în Troaș. Profesorii or fost așa trași la față, da mai nalți. Oameni frumoși or fost; tineri și frumoși. S-or rugat

di mama să-i primească să le cânt la gramafon. Gramafon zăceau cătă iel. Cântai on vers frumos, apoi mai cântai unu. Așa s-o auzit de frumos! Tăt satu s-o adunat la noi. Tăt satu. La tăț le-o părut bine să cânte. Or cântat feciori, or cântat muieri bătrâne; una Florița lu` Ștefan, Hălmășean Gligor, Cătană Maxim... Știu că or zis profesorii să nu le cânt di cele adusă di pân cătănie. Numai di cele di pă dial. Apu io așa am zis, di pă dial.

Își aduce aminte versurile:

*Bădiță, gură di spic,
Sădere-aș cu tine-on pic.*

N-aș ține io minte – spune informatoarea hohotind de râs – di cât când am zis

*Numai mama nu mă lasă,
Că mă ține-nchisă-n casă,*

zisă dascălu: bine face!“

Ne dusărăm atunci la tata-n grădină. Apu ne făcură cipuri (fotografii) – și sângură și cu fetele. Susana Cârț spune că fotografiile le-a făcut unul dintre profesori.

În 1951, când în casa Cătălinei Hădean din Săvârșin făceam culegeri folclorice de la băiatul acesteia Hădean Emilian, nu știam că aceasta a fost informatoarea lui Bartók în iulie 1917. A decedat în 1964, în vârstă de 78 de ani. Aveam să aflu informații despre dânsa în 1974, tot de la Hădean Emilian – și dânsul decedat în 1978 – și de la regretatul învățător săvârșinean Eugen Spinațu, stins din viață în 1976.

Cătălina Hădean figurează și în *Melodien der Rumänischen Colinde* și în volumul II din Rumanian Folk Music cu numele de Lina Hădan, Lina Hădean și, la colinda *Pă drumu mălaiului*“, trecută din scăpare Lina Adam.

Ca fată o chema Mărtinaș. În 1917, când a cântat cu Bartók, soțul ei era decedat. Hădean Emilian știa de la maică-sa că aceasta a cântat atunci, la înregistrări, colindele: *Ce sară-i da iastă sară, Ler ficuță, d-ociș negri* și *Pă dambu mălaiului*, pe care acesta mi le-a și interpretat pentru inprimare pe bandă. Nu l-a văzut pe Bartók, dar spune că înregistrările s-au făcut la învățătorul Givulescu.

Eugen Spinațiu, care, după cum am văzut mai înainte, a fost numit din 1910 în postul devenit liber, prin pensionare, al lui Protasie

Givulescu, spune că, în septembrie 1917, l-a însoțit pe Bartók în Săvârșin cu ocazia înregistrărilor. Subliniază faptul că acestea au avut loc în casa Linei Hădean și în cea a fratelui ei, Constantin Mărtinaș, ambele în cătunul *Hădani*. Eugen Spinanțiu adaugă că informatoarea a fost o bună cântăreață și că Bartók nu a înregistrat într-un singur loc, ci după caz *la izvor, de la casă la casă*¹⁹

Damian Gruia – de 75 de ani în 1976 – lăutar din Troaș, unde a venit ginere în 1918, din Pârnești, este fiul lăutarului informator al lui Bartók în iulie 1917, Pascu Lacatiș. Damian Gruia poartă numele mamei, care nu era cununată cu tatăl său. Avea 16 ani când folcloristul maghiar a făcut înregistrări fonografice în satul său natal. Își aduce aminte, că primarul satului a trimis pe *chișbirău* (omul de serviciu) la tatăl său, să-l cheme la dansul acasă, să cânte la *patifon*. La înregistrări a asistat și Damian Gruia alături de mulți oameni din vecini. Învățase să cânte la vioară de la tatăl său, deja cu trei ani înainte. Își aduce aminte că acesta a cântat domnului cupatifonul „zicăli d-aștia, țărănești“, din care mi-a reprodus cu vioara câteva melodii. Piesele cântate de Damian Gruia sunt variante mai apropiate sau mai îndepărtate ale celor interpretate de tatăl său atunci, în 1917, publicate de Bartók în *Rumanian Folk Music*, volumul I.

Lăcățiș Pascu a decedat – după informația fiului său – cam cu doi ani înaintea celui de al II-lea război mondial. Damian Gruia își aduce aminte de lăutarul trăușan Oprea Pavel (*Păvăluț*) și că sunt vreo 25 de ani de când a murit. Oprea Pavel a cântat lui Bartók, împreună cu Gligor Hălmăgean, la fel de 17 ani, din Troaș, colinda *Scoală, gazdă, nu dormi*.

Elena Sere de 71 ani (în 1980) este fiica Mariei Spinanț din Valea Mare, informatoare a lui Béla Bartók în 1917. Atunci avea 8 ani. Fără să rețină detalii, își aduce aminte că mama sa a fost chemată acasă la învățătorul Barbon Alexandru - care era și preotul satului, unde a cântat la *gramofon* unor domni. Că acolo au mai fost aduse alte multe femei din Valea Mare, care de asemenea au cântat.

În *Rumanian Folk Music* volumul I, Maria Spinanțu, pe atunci 26 de ani, figurează cu o melodie de joc, executată vocal, iar în volumul II cu 14 cântece.

În iulie 1917, Bartók a cules din județul Arad melodii instrumentale (vioară, cimpoi) doar din Săvârșin și Pârnești: jocuri propriu-zise,

repertoriul sărbătorilor de iarnă și păstoresc, în număr de 29, iar vocale, aparținând cântecului propriu-zis, de cătănie, nuntă, repertoriu funebru (bocete), invocațional-magic, de secetă (păpăruși) și colinde – 111 piese – din toate localitățile investigate.

Numărul total al melodiilor culese din județ, în martie 1912 – după numărătoarea din colecțiile bartókiene amintite – este de 167 piese.

Prezentăm aici, în continuare – extrase din colecțiile *Rumanian Folk Music* și *Melodien der Rumänischen Colinde* – tabelul pieselor înregistrate în județul Arad, în martie 1912 și iulie 1917.

RUMĂNIAN FOLK MUSIC, vol. I

Nr. crt.	Pag.	Piesa folclorică	Loca -litate	Informator
0	1	2	3	4
1.	6	15 a, Ardeleană	Săvârșin	Nicodim Tripa, țigan VII. 1917, (violină).
2.	20	18 f,	Săvârșin	Nicodim Tripa, țigan VII. 1917, (violină).
3.	33	39, De întors	Valea Mare (Caraș)	Maria Spinanț (26) VII. 1917.
4	33	Păcurarul când a găsit oile pierdute	Mănăștur (Timiș)	Mihai Schitovici, un țigan tânăr, III, 1912 (violină).
5.	47	66 a, Păcurarul a găsit oile pierdute	Pârnești	Pascu Lacatiș, țigan (53), VII, 1917 (violină).
6.	74	121 Roata	Săvârșin	Nicodim Tripa, țigan VII. 1917, (violină).
7.	77	128 a, Țigănească	Mănăștur (Timiș)	Mihai Schitovici, un țigan tânăr, III, 1912 (violină).
8.	81-83	130 b, Pe picior	Pârnești	Pascu Lacatiș, țigan (53), și un alt țigan, VII. 1917, (violină) cu strigături.
9.	98	155 Ardeleană scurtă	Pârnești	Pascu Lacatiș (53) și un alt țigan, VII. 1917, (violină).
10.	99-101	159 a, Pre picior	Mănăștur (Timiș)	Mihai Schitovici, un țigan tânăr și un alt țigan III. 1912, (2 violini).
11	116-117	184 a, Ardeleana	Săvârșin	Alexă David, (50), VII, 1917, (cimpoi).

Nr. crt.	Pag.	Piesa folclorică	Loca -litatea	Informator
0	1	2	3	4
12.	117	184 b, Ardeleana	Săvârșin	Alexă David, (50), VII, 1917, (cimpoi).
13.	121	186 a, A turcii	Săvârșin	Nicodim Tripa, țigan, VII, 1917 (violină)
14.	122	186 c, A dubii	Săvârșin	Alexă David, (50), VII. 1917, (cimpoi).
15.	124	186 g. "Turca"	Pârnești	Pascu Lacatiș, (53) și un alt țigan, VII, 1917, (violină)
16.	134	200 d. (Fără titlu)	Săvârșin	Nicodim Tripa, țigan, VII, 1917 (violină), imitație de cimpoi.
17.	146-147	219 Ardeleană	Pârnești	Pascu Lacatiș, (53) și un alt țigan, VII, 1917. (violină, cu strigături).
18.	179	251 a. Brad	Mănăștur (Timiș)	Mihai Schitovici, un țigan tânăr, III, 1912 (violină).
19	200	Ardeleana	Săvârșin	Nicodim Tripa, țigan, VII. 1917 (violină).
20.	217	320 Arde- leană scurtă	Pârnești	Pascu Lacatiș, (53) și un alt țigan, VII, 1917, (violină).
21.	219-220	Roata	Săvârșin	Alexă David, (50), VII. 1917, (cimpoi).
22.	221-222	326 a, Pe picior	Pârnești	Pascu Lacatiș, (53) și un alt țigan, VII, 1917, (violină).
23.	222-223	326 b. De întorsu	Mănăștur (Timiș)	Mihai Schitovici, un țigan tânăr, III, 1912 (violină).
24.	223	326 c. Pe picior	Săvârșin	Nicodim Tripa, țigan, VII, 1917 (violină).
25.	237-238	345 Roata	Săvârșin	Alexă David, (50), VII, 1917, (cimpoi).

Nr. crt.	Pag.	Piesa folclorică	Loca -litate	Informator
0	1	2	3	4
26.	252	364 Roata românească	Pârnești	Pascu Lacatiș, (53) și un alt țigan, VII, 1917, (violină).
27.	253	366 De întorsu	Mănăștur (Timiș)	Mihai Schitovici, un țigan tânăr, III, 1912 (violină).
28.	264	382 a. Pe picioare	Pârnești	Pascu Lacatiș, (53) și un alt țigan, VII, 1917, (violină).
29.	277	395 f. Roata românească	Pârnești	Pascu Lacatiș, (53) și un alt țigan, VII, 1917, (violină).
30.	289	418 Pe picior	Pârnești	Pascu Lacatiș, (53) și un alt țigan, VII, 1917, (violină).
31.	306	434 Jocul Turcii	Mănăștur (Timiș)	Mihai Schitovici, un țigan tânăr, III, 1912 (violină).
32.	313-314	448 Pre picior	Mănăștur (Timiș)	Mihai Schitovici, un țigan tânăr, III, 1912 (violină).
33.	337-338	489 Ardeleană scurtă	Pârnești	Pascu Lacatiș, (53) și un alt țigan, VII, 1917, (violină).
34.	401-402	583 Pe picior	Săvârșin	Alexă David, (50), VII, 1917, (cimpoi).
35.	425-426	610 Ardeleana	Săvârșin	Alexă David, (50), VII, 1917, (cimpoi).
36.	436-437	625 Lederu	Săvârșin	Alexă David, (50), VII, 1917, (cimpoi).
37.	436-437	625 Roata românească	Pârnești	Pascu Lacatiș, (53) și un alt țigan. VII, 1917, (violină).
38.	542-543	748 c. Păcurarul când a pierdut oile	Mănăștur (Timiș)	Mihai Schitovici, un țigan tânăr, III, 1912, (violină)
39.	544-545	748 f. Păcurarul când a pierdut oile	Pârnești	Pascu Lacatiș, (53), VII, 1917, (violină).
40.	556-557	759 a. Când merg la biserică cu mireasa.	Mănăștur (Timiș)	Mihai Schitovici, un țigan tânăr, III, 1912, (violină)

RUMĂNIAN FOLK MUSIC, vol. II.

Nr. crt.	Pag.	Piesa folclorică	Loca -litatea	Informator
0	1	2	3	4
1.	11	15 c. Vai mult, soțu mieu	Mânerău	Persida Rechițan (20), Livia Crișan (20), Ana Cojău (18), VII, 1917.
2.	77	66 c. Foaie verde lemn uscat	Mănăștur (Timiș)	Un om (dascăl), III, 1912.
3.	79-80	67 f. Cătu-i drumu de-a lungu	Mănăștur (Timiș)	O fată, III, 1912.
4.	100-101	83 c. Frunză verde busuioc	Săvârșin	Mărioara Mărcinaș, Vieta Olaru (fete), VII, 1917.
5.	113	93 Mai astăzi mândro și mâne	Mânerău	Persida Rechițam (20), Livia Crișan (20), Anna Cojău (18) VII. 1917.
6.	122	99 Frunză verde de bujoru Greu-mi-i dealu să-l sui.	Săvârșin	Mărioara Mărcinaș, Vieta Olaru (fete), VII, 1917.
7.	129	106 b. Când o fi fata fecioară	Mănăștur (Timiș)	Paulina Petriță, o fată, III, 1912.
8.	160	125 j. Di cât dai pruncu la școală	Mânerău	Persida Rechițam (20), Livia Crișan (20), Ana Cojău (18) VII, 1917.
9.	193	156 a. Neamțule, o tu dujmane	Troaș	Susana Hord (18), Dalina Hord (25) VII, 1917.
10.	193	156 b. Plângemă mândră, cu doru	Socodor	Gheorghe Junc (cătană), VII, 1917.

Nr. crt.	Piesa folclorică	Localitatea	Informator
0	1	2	3
			4
11. 196	160 a. D-auzit-am, bade, bine	Valea Mare (Severin)	Elena Cișmaș (35), VII, 1917.
12. 197	160 b. Foaie verde după rătu	Mănăștur (Timiș)	Paulina Petriță (o fată), VII, 1912.
13. 208	167 Numai puiucului	Troaș	Floriță Dehelean (36), VII, 1917.
14. 209	169 a. Frunză verde făguraj	Troaș	Susana Hord (18), VII, 1917.
15. 210	169 b. Frunză verde de trifoi, mă toată ziua-i nor	Valea Mare (Severin)	Marioara Spinaț (26), analf, VII, 1917.
16. 210	169 c. Astăzi toată ziua-i nor	Mânerău	Persida Rachișan (20), Livia Crișan (20), Ana Cojău (18), VII, 1917.
17. 210	169 d. Spune, maico adevăratu	Mânerău	Persida Rachișan (20), Livia Crișan (20), Ana Cojău (18), VII, 1917.
18. 211	169 f. Mândruță cu casa-n colțu	Săvârșin	Maria Vărădeanu (c.a. 15), Aurelia Popa (c.a. 18), VII, 1917.
19. 212	169 h. De cine mi-i dor și drag	Săvârșin	Marioara Mărcinaș, Vieta Olar (fete), VII, 1917.
20. 216	172 Cât oi fi eu și oi trăii	Valea Mare (Severin)	Marioara Spinaț (26), VII, 1917.
21. 219-220	176 c. Spune-mi, bade când te duci	Mănăștur (Timiș)	fete, III, 1912.
22. 221	176 e. Dialu-i dial și valea-i vale	Mănăștur (Timiș)	Lina Trandafir, (25), țigancă, III, 1912.
23. 223	178 d. Părăuță din pădure	Săvârșin	Mărioara Mărcinaș, Vieta Olar (fete), VII, 1917.
24. 224	178 c. Cine strică dragost-dragiu	Valea Mare (Severin)	Maria Spinaț (26), analf., VII, 1917.

Nr. crt.	Piesa folclorică	Localitatea	Informator
0	1	2	3
			4
25. 226	183 a. Trândăfir sădit în apă	Săvârșin	Aurelia Vanc (c. a. 22), Milca Popa (c.a. 30), VII, 1917.
26. 226	183 b. Cine are dor și jele	Valea Mare (Severin)	Maria Spinanț (26-analf.) VII, 1917.
27. 228	187 Bădiță, gură di spic	Troaș	Susana Hord (18), VII, 1917.
28. 229	188 a. Măi bădiță, tu iești mândru	Troaș	Susana Hord (18), VII, 1917.
29. 229	188 b. Mândră, când oi muri eu	Valea Mare (Severin)	Maria Spinanț (26-analf.) VII, 1917.
30. 231	192 Tot mai zis mă duc, mă duc	Valea Mare (Severin)	Maria Suciuc (c.a. 30) analf. VII, 1917.
31. 232	193 a. Furca toarșe fum-adună	Mănăștur (Timiș)	Paulina Petriță (o fată), VII, 1912.
32. 251	207 Cântă cucu-n par di vie	Mânerău	Persida Rechițan (20), Livia Crișan (20), Ana Cojău (18), VII, 1917.
33. 257	209 j. Măi bădiță buză moi	Valea Mare (Severin)	Maria Spinanț (28), VII, 1917.
34. 276	220 a. Vai de mine ce să-mi fac	Mănăștur (Timiș)	Lina Trandafir, țigancă (25), III, 1912.
35. 289	229 a. Pentru tine, brata mieu	Mânerău	Persida Rechițan (20), Livia Crișan (20), Ana Cojău (18), VII, 1917.
36. 289-290	229 b. Măi bădiță copil prostu	Săvârșin	Aurelia Vanc, (a.c. 22), VII, 1917.
37. 290	229 c. Nu dă, Doamne, nimănu, mă	Valea Mare (Severin)	Maria Spinanț (26-analf.) VII, 1917.
38. 293	235 Harnică-i muierea mea	Săvârșin	Aurelia Vanc, (a.c. 22), Milca Popa (30), VII, 1917.

Nr. crt.	Pag.	Piesa folclorică	Localitatea	Informator
0	1	2	3	4
39.	299	243 a. Săraci cărările mele	Troaş	un fecior, VII, 1917.
40.	299	243 b. Mult mă mir bade di tine	Săvârşin	Aurelia Vanc (c.a. 22, VII, 1917.
41.	299	243 c. Prin pădure de nuiete	Toc	Toachim Luntraş (41 cat.), VII, 1917.
42.	303-	252 Pe din jos de Orăştie	Pâmeşti	Jurcoana Costan (21), Hanciov (21), VII, 1917.
43.	304	253 Busuioc cu rădăcină	Mănăştur (Timiș)	o fată, III, 1912.
44.	305	255 a. De la târg pân la Sumandu	Arad	o cătană, VII, 1917.
45.	306	255 b. De la târg pân la Şumandu	Arad	o cătană, VII, 1917.
46.	308	258 Sărăcie şi necaz	Mânerău	Persida Rechiţan (20), Livia Crişan (20), Ana Cojău (18), VII, 1917.
47.	312	266 Vină, mândră pân grădină	Săvârşin	Marioara Marcinaş, Vieta Olar, (fete), VII, 1917.
48.	323	275 b. Badea meu, bade de multu	Săvârşin	Milca Popa (cca 30), VII, 1917.
49.	325	275 h. Frunză verde-a leuşteanu	Săvârşin	Marioara Pul, Iulia Lup, (fete), VII, 1917.
50.	341	280 j. Pă margina di pamântu	Valea Mare (Severin)	Elena Cişmaş (35), VII, 1917.
51.	354	297 Nu ieş, badeo, d'ângă soare	Săvârşin	Vieta Olar (o fată), VII, 1917.
52.	361	306 Badea mieu tânăr copilu	Săvârşin	Milca Popa (cca 30), VII, 1917.
53.	363-364	308 Cine - - horile, mă	Troaş	Sussana Hord (18), Dalina Hord (25), VII, 1917.
54.	364	309 a. Vină, bade,	Săvârşin	Marioara Mărcinaş, Vieta

Nr. crt.	Piesa folclorică	Locali- -tatea	Informator
0	1	2	3
0	1	2	3
54.364	309 a. Vină, bade, pân grădină	Săvârșin	Marioara Mărcinaș, Vieta Olar, (fete), VII, 1917.
55.371	313 a. Cine n'arie mărog n'arie	Săvârșin	Aurelia Vanc (cca 22), Milca Popa (cca 30), VII, 1917.
56.373	315 a. Bădiță pup de june	Valea Mare (Severin)	Maria Spinanț (26), VII, 1917.
57.374	316 Pântru cine, măi bădiță	Săvârșin	Marioara Mărcinaș, Vieta Olar, (fete), VII, 1917.
58.375	319 a. Cât îi țara Hondului mă	Săvârșin	Ruja Cătană, (o muiere), 12.VII. 1917.
59.381	323 c. La la la... dealu-i deal și valea-i vale	Mănăștur (Timiș)	o fată, III, 1912.
60.386	327 Mândră, când oi muri eu, măi	Valea Mare Severin	Maria Spinanț (26), analf, VII, 1917.
61.391	332 a. Murăș, Murăș, apă lină	Troaș	o muiere, VII, 1917.
62.391	332 b. Frunză verde ca iarba, mă.	Săvârșin	Aurelia Vanc (cca 22), VII, 1917.
63.394	337 Vai de mine, ce să facu	Săvârșin	Aurelia Vanc (cca 22), Milca Popa (cca 30), VII, 1917.
64.395	338 Pântr-un pic di sărutat, măi.	Săvârșin	Vieta Olar (o fată) VII, 1917.
65.400	343 Cât îi drumu de-a lungu, mă	Mânerău	Persida Rechițan (20), Livia Crișan (20), Ana Cojău (18), VII, 1917.
66.454	362 a. Bade, uom ca dumneata	Săvârșin	Aurelia Vanc (cca 22), VII, 1917.
67.430	379 b. Mă dusei la Sighidin	Arad	cătane, c, f, I, vol. nr. 337, VII, 1917.
68.441	3396 a. Frunză verde di săcară	Săvârșin	Maria Vărădean (cca 15), Aurelia Popa (cca 18), VII,

Nr. Pag. crt.	Piesa folclorică	Locali- -tatea	Informator
0 1	2	3	4
82. 481	437 Lasă-mă, Doamne să moru	Valea Mare (Severin)	Maria Spinanț (22), VII, 1917.
83. 483	438 e. ...Pădurița-i verde	Săvârșin	Aurelia Vanc (cca 22), Milca Popa (cca 30), VII, 1917.
84. 483	439 În pădurea d-în-frunzită	Arad	cătane, VII, 1917.
85. 484	441 a. Frunză verde și-o nuia / Colo-n vale vălișa	Moneasa	Mihai Poja (23), cătană, VII, 1917.
86. 484- 485	441 b. Foaie verde și-o nuia / colo jos în vălicia	Pâmești	Jurcoane Costan (21), Hanci Iova (21), VII, 1917.
87. 491	441 i. Asta-i fata cea bărbată.	Troaș	fete, VII. 1917.
88. 493	445 Câte mândre-s bălățele	Valea Mare (Severin)	Maria Spinanț (26), VII, 1917.
89. 495	449 Vai săraci ficiori și frațiu	Troaș	Susana Hord (18), Letiția Leric (18), VII, 1917.
90. 495	450 Zis-o hâda dângă noi	Moneasa	Mihai Poja (23), cătană, VII, 1917.
91. 560	566 a. Neamțule, nu ți-i greu	Arad	cătană, VII, 1917.
92. 564	574 a. Ce stai, bade, la cărare	Săvârșin	Marioara Marcinaș, Vieta Olar (fete), VII, 1917.
93. 578	598 Sârbie, Sârbie șară pustie	Troaș	Susana Hord (18) și o mujerie, VII, 1917.
94. 578	599 Colo-n țara haidului.	Arad	Cătane, VII, 1917.

Nr. Pag. crt.	Piesa folclorică	Locali- -tatea	Informator
0 1	2	3	4
95. 580	601 Marș, Hai să zicem unu, să să facă două.	Arad	Cătane, VII, 1917.
96. 582	604 Cine n-are dor pe vale	Mănăștur (Timiș)	Paulina Petriță (o fată), III, 1912.
<u>BOCETE</u>			
97. 593	614 Fă-mă, Doamne curcubeuu	Mânerău	muieri, VII, 1917.
98. 595	618 Draga mea, soruța meare,	Valea Mare (Severin)	Maria Spinanț (26), VII, 1917.
99. 613- 614	631 Bate-te focu te-o moarte	Săvârșin	Aurelia Vanc (cca 22), VII, 1917.
REPERTORIU FUNEBRU, CAPITOLUL HORA MORTUL LA PRIVEGHI			
100. 637	660 c. Rău am visat astă noapte	Săvârșin	Lina Hădan, o muiere tânără, VII, 1917.
REPERTORIU DE NUNTĂ			
101. 647	665 a. Până-s fete micuțele	Valea Mare (Severin)	Maria Spinanț, VII, 1917.
102. 647	665 m. Așa-i rându feteloru	Săvârșin	Aurelia Vanc (cca 22), Aurelia Popa (cca 18), VII, 1917.
103. 647	665 n. Nu te supăra mireasă	Mânerău	Persida Rechițan (20), Livia Crișan (20), Ana Cojău (18) VII, 1917

Nr. crt.	Pag.	Piesa folclorică	Locali-tatea	Informator
0	1	2	3	4
PAPARUGĂ				
104.	656	672 c. Băbăruță, ruță (Ploaie, Doamne, ploaie).	Valea Mare	Maria Spinanț (26), VII, 1917.
105.	657	674 Ploaie, Doamne, ploaie	Săvârșin	Mărioara Mărcinaș, Vieta Olar (fete), VII, 1917.
106.	657	675 Băbăruță, ruță ploaie, Doamne	Mănerău	Persida Rechițan (20), Livia Crișan (20), Ana Cojău (18), VII, 1917.

MELODIEN DER RUMÄNISCHEN COLINDE
(WEIHNACHTSLIEDER)

Nr. crt.	Pag.	Piesa folclorică	Locali-tatea	Informator
0	1	2	3	4
1.	6	12 g. Fericat, ferice	Toc	Ioachim Luntraș (41), VII, 1917.
2.	8	12 p. La lină fântână	Mănăștur (Timiș)	Lina Trandafir, țigancă (22), III, 1912.
3.	8	12 r. Colo sus, mai sus	Mănăștur (Timiș)	un om, III, 1912.
4.	9	12 s. Sara-ceasta-i sară	Petriș	Petru Olar (30), VII, 1917.
5.	26	38 a. Cruce-n casă, cruce-n casă	Petriș	Petru Olar (30), VII, 1917.

Nr. crt.	Pag.	Piesa folclorică	Locali-tatea	Informator
0	1	2	3	4
6.	28	43 Scoală, gazdă, nu dormi	Troaş	Pavel Oprea (17), Gligor Hălmăgean (17), VII, 1917.
7.	35	53 a. Trei crai de la răsăritu	Mănăştur (Timiș)	Lina Trandafir, țigancă, III, 1912.
8.	35	54 Dimineața di Crăciunu	Troaş	Gheorghe Leric (60), VII, 1917.
9.	43	62 n.D-ân poiana cu flori albe	Troaş	o muiere, VII, 1917
10.	43	62 o. Pârcedea Pătru de raiu	Troaş	Letiția Leric, VII, 1917.
11.	45	62 j. Să mergem a corindale	Săvârșin	un fecior, VII, 1917.
12.	46	62 gg. Scoală, gazdă nu durmire	Mânerău	fete, VII, 1917.
13.	46	62 ii. Ciucur verde de mătase	Mănăştur (Timiș)	Lina Trandafir, țigancă, III, 1912.
14.	48	64 a. Pă câmpu mălaiului	Săvârșin	Lina Adam, VII, 1917.
15.	49	66 a. La ce piatră răsturnată	Micălaca	un fecior, VII, 1917.
16.	57	73 s. Răsărit-o, răsăritu	Troaş	Susana Hord (19), VII, 1917.
17.	75	90 La porțile la-mpăratu	Săvârșin	Lina Hădeanu, VII, 1917.
18.	76	93 Dimineața lui Crăciun	Petriș	Petru Olar (30), VII, 1917.
19.	91	111 b. Pă poiana cu flori dalbe	Toc	Ioachim Luntraș (41), VII, 1917.
20.	105	132 b Mărire-ntru cei de sus	Moneasa	Mihai Poșa (32), VII, 1917.

Culegerile lui Bartók din județul Arad sunt valoroase nu numai pentru calitățile lor artistice, cât, mai ales, pentru neprețuita însemnătate documentar-științifică. Informatorii lui țin de generația de dinaintea noastră, întregul repertoriu de atunci primenind variantele patrimoniului folcloric muzical actual.

Studiind comparativ, la interval de mai bine de o jumătate de secol, tezaurul pieselor culese, cu repertoriul zilelor noastre, ni se relevă prezența aceluiași teme compoziționale, aceleași principii de structurare și *figuri melodice de stil*, aceeași *gândire*, în care generează perpetuu aceeași spiritualitate țărănească ce îl hrănește genial, înzestrându-l cu darul vieții fără de moarte ca, de altfel, toate creațiile folclorice ale popoarelor, în mod specific supuse aceluiași principii de plămădire și înflorire continuă.

Școala folcloristică românească, luminată de personalități nemuritoare, s-a dezvoltat mână în mână cu alte școli ale câtorva popoare din Europa, care au pus piatră cu piatră la temelia tânărului edificiu al Etnomuzicologiei.

NOTE

¹Bence Szabolcsi, *La vie de Bartók*, în volumul *Bartók la vie et son oeuvre*, Budapesta, 1956, pag. 22.

²Emilia Comișel, *Curs de folclor muzical*, București, 1966, pag. 33.

³*Kóday Zoltan le folkloriste*, în volumul *Bartók sa vie et son oeuvre*, Budapesta, 1956, pag. 62 și următoarele.

⁴Prin iminența primului război mondial, Bartók nu a mai putut efectua culegerile în Rusia.

⁵Prin localitatea sa natală Sânicolau! Mare, vecină peste Mureș cu părțile arădene, Bartók e bănățean. S-a născut în casa lui Jacob Loch (n. 1845) și soția acestuia Katerina (n. Tinnes, n. 1847), unde părinții lui Bartók au locuit atunci în chirie. Soții Loch sunt, pe linia mamei, bunicii colegului mai mare de profesorat, de acum mai bine de trei decenii de la Gimnaziul unic din Covăsinț - Arad, Jacob Woltz, din Păuliș - Arad, care mi-a transmis aceste informații. După ce soții Loch

și-au zidit o altă casă, mai mare, cu prăvălie, pe o stradă, vechea lor locuință a rămas în proprietatea Gertrudei Tinnes, sora Katerinei, până după 1909, când a decedat.

Colegul și prietenul meu Jacob Woltz, născut în 1900 (+1990) își aduce aminte, că, preșcolar fiind, umbla la grădinița educatoarei *Schari-neni* – mătușa lui Bartók –, în Sânicolaul Mare – și că aceasta ținându-l pe genunchi, îl lăuda spunându-i: „ocoș mic șvab, care vorbește atât de frumos ungurește!“ Fapt care a avut o urmare comică: „micul șvab s-a plâns mamei sale că nu mai merge la grădiniță, deoarece educatoarea i-a spus că e... cocoș“.

⁵Szegö Iulia, *Cantata profana*, București, 1972, pag. 13.

⁷A se vedea scrisoarea Martei Bartók cu un adaus al folcloristului, datată Keresztur, 7 iunie 1917, prin care i se comunică lui Ioan Bușița, din Beiuș, acest plan, în *Bartók*, Scrisori, vol. I, pag. 111-113.

⁸Marta Bartók, către Ioan Bușița, 7 iulie 1917, Bartók, Scrisori, vol. II, pag. 95.

⁹Ioan T. Florea: *Folclor muzical din Județul Arad, 500 melodii de joc*, Arad, 1975, pag. 286-287. Relatări, date de fosta informatoare a lui Bartók din 1917, Aurelia Jurcă (n. Vanc), din Săvârșin.

¹⁰Afirmația lui Bartók în scrisoarea trimisă lui Bușița, din Turcia, în 18 noiembrie 1937, în *Bartók*, Scrisori, vol. I, pag. 214.

¹¹Bartók, Scrisori, vol. I, pag. 110, scrisoare către Bușița din 6 mai 1917.

¹²În colecțiile lui Bartók, Valea Mare figurează în majoritatea cazurilor în județul Severin iar odată în Caraș. În timpul raioanelor administrativ-teritoriale, făcea parte din raionul Lipova, iar din 1968 – ultima reformă administrativă – ține de comuna Săvârșin, județul Arad.

¹³Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, tabelul cu localitățile din care folcloristul a făcut culegeri. București 1958, pag. 121 și următoarele.

¹⁴Datele biografice mi-au fost comunicate în 1977 de fiul acestuia, profesor dr. doc Răzvan Givulescu din Cluj-Napoca.

¹⁵După Iosif Herța.

¹⁶Relatările au fost extrase din ambele informații înregistrate pe bandă de magnetofon în 1974.

¹⁷Versurile sunt pronunțate în fonetica țărănească din Săvârșin.

¹⁸Jocul – imitația de cimpoi auzit de „moșu Sâia“, pe care informatoarea l-a interpretat vocal, e publicat în Ioan T. Florea, *Folclor muzical din județul Arad*, pag. 2-13, nr. 484 a și b.

¹⁹În această privință, menționăm constatarea, de mare însemnătate pentru evoluția metodologiei culegerii (cf. O. Bârlea, *Metoda de culegere a folclorului*, București, 1969), că Béla Bartók utiliza și procedeul investigării informatorilor *la ei acasă* și nu numai acela de a mobiliza informatorii cu ajutorul intelectualității satelor, cum se crede îndeobște.

²⁰Valentin Fierar, 78 ani, lăutar, Pârnești, 1968 și 1971.

* * *

Acest studiu a fost tradus în maghiară la Gyula, în 1980, după el realizându-se de către Televiziunea budapestană, în acel an, sub îndrumarea lucrării și a mea pe teren, în județele Arad și Timiș, un film „Bartók“.

În August 1980, am fost invitat de Televiziunea română să însoțesc echipa budapestană pe itinerarul bartokian din 1917, unde, în cercetările mele, am aflat în viață informatori folclorici ai marelui muzician, dar și copii ai acestora, de odinioară – martorii vârstnici de acum ai acelor interpreți – și ale unor momente interesante din timpul înregistrărilor fonogramice, efectuate de Bartók, însoțit atunci de dirijorul italian Egisto Tango, al orchestrei de la opera din capitala Ungariei.

Filmările au avut loc între 14-16 august 1980, acestea fiind realizate de către o echipă a Televiziunii din Budapesta, compusă din vicepreședintele acestei instituții – director al filmului – Vecsernyés Iános, regizoarea Vellner Andreea, o secretară de platou, un inginer de sunet și doi operatori.

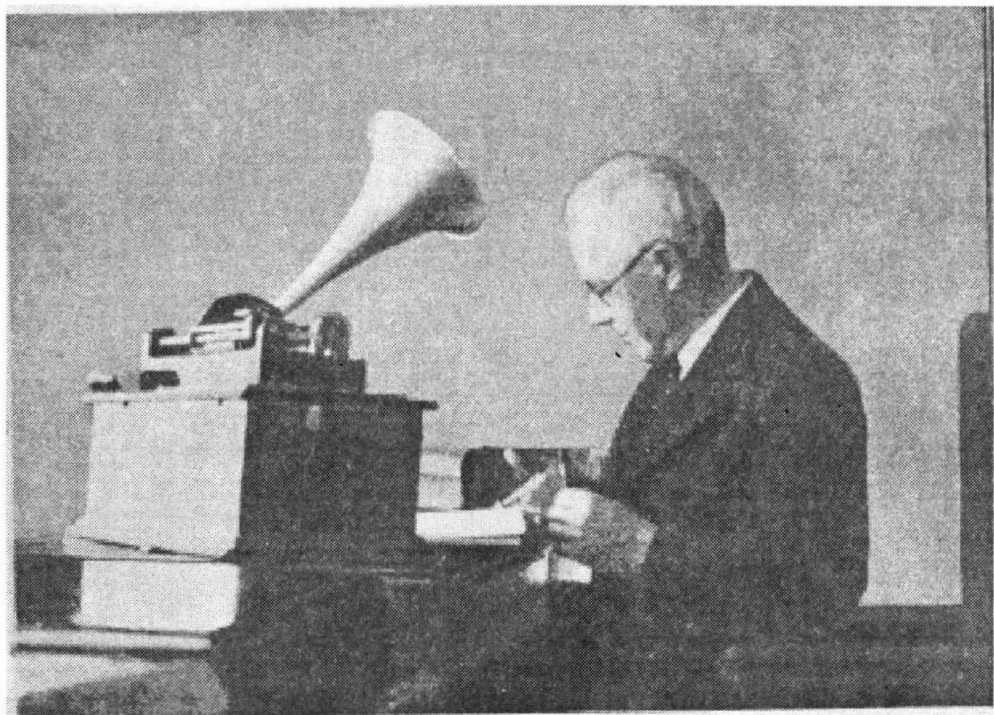
De la Televiziunea română din București, au participat muzicianul Simony Katalin, Mariana Ionescu, doi operatori cu lumina și, din Arad, subsemnatul.

Primul drum cu delegații celor două televiziuni a fost la Timișoara, la Comitetul de cultură, de unde am ridicat fonograful cu care, afirmative, a lucrat Bartók în Banat în 1912, pe care l-am depus în Muzeul muzicianului din Sânicolaul Mare, unde se află și astăzi. Îmi aduc aminte, că aparatul era fără cutie și fără cornet acustic. Cel cu care Bartók era fotografiat de Brăiloiu în 1934, la Arhiva Fonogramică din București, era al acestei instituții.

Aci în Sânicolaul Mare, am fost însoțiți de Ladislau Csismaric, inspector al Comitetului de cultură Timiș – acela, care, după opt ani,

în 17 decembrie 1989, în timpul istoricei revoluții timișorene, a fost împușcat – și, cu un lot de revoluționari timișoreni uciși, încărcăți într-un autofrigorifer, duși la București, arși în crematoriu și cenușa lor aruncată în canal.

În prima zi s-a filmat în Sânicolaul Mare, Muzeul, casa natală a lui Bartók, Școala agricolă, unde tatăl său a fost director, mormintele familiei și interiorul bisericii catolice, unde a fost botezat muzicianul. A doua zi, în Săvărșin, cu o ceată de colindători care au interpretat un „cerb mioritic“, în Valea Mare, în familia femeii Spinanțiu, fiica informatoarei din 1917 și în Troaș, lăutarul Damian Gruia, fiul informatorului bartokian Pascu Lacatiș din Pârnești.



Béla Bartók

București, 23. II. 1934.

Béla Bartók transcriind melodii populare românești în fosta Arhivă de Folclor a Societății Compozitorilor Români, fotografiat de C. Brăiloiu

Gânduri la aniversarea unui veac de la nașterea lui *Constantin Brăiloiu*¹

Stimatissim auditor,



cum, când în inimile noastre aprindem o lumânare în amintirea respectuoasă a Părintelui Etnomuzicologiei, îmi reproșez că pentru această aniversare centenară mi-am anunțat un subiect de cercetare personală?

Particularități ale sintaxei în melodia folclorică românească

De aceea, vă cer permisiunea unui preambul, cu sublinierea unor lucruri, mai puțin știute, din anii tineri ai școlii brăiloiene, când aceasta a început să fie cunoscută în cercurile științifice ale Europei și ale lumii, cu atât mai mult, cu cât lucrările ei, din afara României, au fost scrise de Brăiloiu însuși, în franceză (Elveția, Franța, Belgia).

Și, pentru a nu depăși timpul acordat expunerii, vă cer o a doua permisiune: de a compedia la maxima comprimare tema anunțată inițial, publicată în programul aniversării.

Acest preambul, deci, își propune să spună unele lucruri despre mai puțin cunoscuta iradiere a școlii brăiloiene, pe linie germanofonă, prin școale etnologică a Universității din Viena.

Într-un fel, copilăria lui Constantin Brăiloiu reeditează, cu 13 ani în urmă, pe cea a lui George Enescu. La fel ca acesta, viitorul

și nu am rămas în atmosfera religioasă a mișcării de busuic dedicată acestei sfinte sărbătoriri.

etnomuzicolog a fost dus la studii muzicale tot de Mama – dar, nu la șapte, ci la opt ani – întâi în capitala Austriei și, în continuare, la Paris (între timp, ducându-l și la Geneva). Din copilărie, deci, Constantin Brăiloiu vorbea germana, dar, în afara României, activând mai mult în, lumea francofonă, unde și-a făcut prezența, instituțional, ctitoral, și a scris acolo cele mai multe lucrări în limba franceză. De aceea, se spune, uneori, că Brăiloiu este mai puțin cunoscut până acum – sau chiar de loc – în alte zone lingvistice ale Europei și ale lumii.

Personal, l-am cunoscut indirect pe Constantin Brăiloiu. Întâi prin ceea ce ne vorbea despre dânsul, între războaie, cunoștința sa, directorul școlii mele Normale Confesionale din Arad, prof. dr. Caius Lepa². Dintr-o notă autobiografică a sa, înțelegem că acesta, după două licențe universitare în țară, trece la studii etnologice în muzeele din Berlin, Leipzig și Dresda, iar, între 1930 - 1934, studiază la Universitatea din Viena, tot etnologia cu renumiții profesori dr. Koppers și dr. Wilhelm Schmidt, acesta din urmă cunoscut în toată lumea științifică sub numele de Pater Schmidt, călugăr, erudit al „etnosurilor“ ținătoare de cuprinzătoarea sferă a Etnologiei.

Pentru cercetările sale, întreprinse pe tema migrației culturale a popoarelor aliterate din întregul Pacific – dar și din alte părți ale globului – oglindite în lucrările sale (710 studii etnologice) – printre care, *Ursprung der Gottesidee* – o istorie a religiilor, operă de o viață întreagă, în 12 volume – Pater Schmidt a fost onorat în două rânduri cu premiul Academiei Franceze³.

Doar în treacăt fie spus, în urma cercetărilor etnolingvistice întreprinse în partea de sud-est a Asiei, Pater Schmidt a lăsat în etnoliterologia acestui areal sintagma generală de „*limbi austrice*“, în sânul cărora distingem pe cele „*austronesice*“ din Oceania și „*austroasiatice*“, din partea continentală amintită, aici, mai sus³.

Luând drept model cercetările profesorului său – dar nu pe linie etnolingvistică, ci pe cea a instrumentelor folclorice muzicale primitive – Caius Lepa a îmbrățișat în 1934, pentru doctorat, la Universitatea din Viena, tema *Die Musikinstrumente der Südamerikanischen Indianer*⁴.

Pe Pater Schmidt, fostul său student îl considera ... *covârșitoare personalitate al cărei sistem de idei a fost aproape jumătate de secol în*

*centrul de interes al cercurilor de specialitate, dominând mai ales în Austria și Germania gândirea etnologică*³.

Iar Mircea Eliade în *Nostalgia originilor*, Ed. Humanitas, 1994, pag. 29, 46, 47: „În 1955, la un an după moartea autorului, *Der Ursprung des Gottesidee* al lui Wilhelm Schmidt număra mai mult de 11000 de pagini! Nu este deci de mirare că puțini istorici ai religiilor au citit acest imens tratat. Ultimele volume, XI și XII, au apărut în 1954 și 1955. Este o lucrare magistrală... Ești dator să-i admiri stupefianta sa erudiție și energie. Wilhelm Schmidt a fost cu siguranță unul din cei mai mari lingviști și etnologi ai acestui secol“.

Din amintirile pe care prof. dr. Caius Lepa mi le-a lăsat, înainte de 1978, când a trecut în „lumea fără dor“, rezultă că, invitat acasă la dr. Wilhelm Schmidt – așa cum, adesea, se obișnuia, acolo, la Universitatea vieneză, pentru studenții excepționali – acesta l-a întrebat, dacă în România se întreprind *cercetări etnice*, Caius Lepa i-a vorbit atunci despre școala sociologică a lui Dimitrie Gusti și cea etnomuzicologică a lui Constantin Brăiloiu, precum și despre campaniile acestora de cercetare pe teren, care adesea mergeau mână în mână. Unii dintre noi, mai vârstnici, își aduc aminte de echipele de cercetători ale lui Brăiloiu și Gusti, constituite între războaie din specialiști sociologi, etnologi, psihologi, folcloriști muzicali, literari, etc. conduse de cei doi mari ctitori sau de alți specialiști și însoțite de studenți, adesea și de elevi dotați, din clasele superioare ale școlilor secundare, pentru investigații în lumea tradițiilor țărănești ale satelor noastre⁵.

Despre aceste două școli a mai vorbit Caius Lepa – de acum maturizat intelectual – și în alte dăți colectivelor de profesori și studenți, cu ocazia tradiționalelor excursii ale universitarilor vienezi. Era prin 1930 - 1932. În timpul acela, școala etnomuzicologică a lui Brăiloiu era încă foarte tânără. Preocupări au fost de mai înainte, încă de la înființarea Societății Compozitorilor Români⁶. În 1925, Constantin Brăiloiu lansase concursul pentru culegeri folclorice muzicale, iar în 1927 tipărise deja broșura cu selecțiuni ale pieselor culese⁷. Peste un an, în 1928, ia ființă Arhiva de Folclor a Societății Compozitorilor Români, ctitorită și condusă de Constantin Brăiloiu.

Încă de atunci, de când studentul Caius Lepa a făcut cunoscute în cercurile profesorilor și studenților vienezi existența acestor două școli

de cercetare sociologică și etnomuzicologică din România, acolo, în Viena, existau precedente prestigioase ale cercetării pe linia unor ramuri ale etnosurilor; de atunci, acestea au început să suscite interesul oamenilor de știință ale înaltelor cercuri de cercetare etnologică din capitala Austriei.

În momentul în care scriu aceste rânduri, am în față lucrarea etnologului dr. Leo Hajek: „Die neuen Aufnahmeapparate des Wiener Phonogrammarchivs“, Wien, 1928, înființată în chiar anul celei a lui Brăiloiu (tot 1928), de Societatea Compozitorilor Români – deci o Arhivă soră cu cea bucureșteană, deosebirea dintre ele fiind faptul că fonograful celei vieneze înregistra pe discuri, pe câtă vreme, cea brăiloiiană (precum și fonografele folcloriștilor predecesori arhivei), pe cilindri (tip Edison).

Mai târziu – din februarie 1949, când am fost încadrat ca cercetător în Arhiva brăiloiiană, devenită Institutul de Folclor, aceasta era socotită cea mai mare din lume, având aproape o sută de mii de melodii, însumând alături de cea a lui Brăiloiu, de la Societatea Compozitorilor și a lui George Breazu de la Ministerul Artelor și altele, încorporate în cea a Institutului⁸.

Profesorii și studenții Universității, care mai apoi au împânzit lumea – mulți dintre ei deveniți savanți în domeniu, nu numai în Etnologia propriuzisă, ci și în Etnomuzicologie (Caius Lepa a studiat acolo și la catedra de Musikwissenschaft)⁹ unde a avut colegi de prestigiu, care, încă de atunci, au îmbrățișat probleme etnomuzicologice ale școlii Brăiloiu.

În decembrie 1932, Caius Lepa a venit din Viena la București la înmormântarea tatălui său¹⁰. Cu această ocazie, Pater Schmidt i-a încredințat o scrisoare către Dimitrie Gusti, în acel timp ministru al învățământului. Primind-o, Dimitrie Gusti, l-a „dojenit“ amical pe studentul Caius Lepa: „Dar, ca ministru al dumatiale, trebuia să știu că ești elevul lui Pater Schmidt“. Deci, marele savant vienez nu era un necunoscut în cercurile noastre științifice.

Mult mai târziu, în 1968, dr. Caius Lepa primește o scrisoare din partea reputatului profesor vienez, – fostul său coleg de odinioară – dr. Richardt Wolfram, din care citez în traducere doar câteva rânduri, care oglindesc, de atunci, din anii studenției de la Viena, din 1932, interesul cercetătorilor pentru școala Brăiloiu, despre care le-a vorbit studentul

Caius Lepa:

Wien, am 21 sept. 1968.

Dragă prietene,

...Tu mă întrebi acum câte ceva despre relațiile mele românești. După călătoria noastră împreună din 1932 în Banat, în Transilvania, am mai fost și la București, la Brăiloiu, cu care, până la sfârșitul vieții am rămas în relații științifice¹¹.

După acest prim contact la București, în 1932, cu Constantin Brăiloiu și, în general, cu arta din geografia folclorică muzicală a României, harnicul cercetător vienez – așa cum ne înfățișează Otto Höfler în lucrarea sa *Verzeichnis der Schriften von Richardt Wolfram* (Wien, 1961, editată cu ocazia împlinirii vârstei de 60 de ani a etnologului – printre cele 140 de titluri de studii scrise până atunci de colegul directorului meu, între 1927-1961, se numără și câteva cercetări ale sale în țara noastră. Astfel, în 1933, anul următor primei sale vizite în România, la Constantin Brăiloiu în București, etnologul austriac publică studiul *Tanzlauben in Sibenburgien*, în *Wiener Zeitschrift für Volkskunde*, apoi *Rumänische Tänze*, în *Beckmanns Sport Lexikon din Leipzig*, iar în 1934 *Alterklassen und Männerbünde in Rumänien* în *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, și, bine înțeles, cu referiri românești în alte studii, după cercetări efectuate – citez din lucrarea aniversară amintită – în *Karpathenraum ... durch Siebenbürgen und das östliche Rumänien*. În 1940 publică în „Das deutsche Volkslied, 42. Jg. Wien, s. 69. studiul *Judenpolka aus Urwegen, Siebenbürgen*.

În 1969, prof. dr. Caius Lepa a fost invitat de câțiva dintre colegii săi la Viena (printre ei, dr. Walter Graf și dr. Walter Hirschberg¹² – primul și ultimul său drum la Viena, în acest semisecol, de război și apoi cel de interdicții al regimului comunist din Romania.

Iată ce îmi scrie, cu această ocazie, de acolo. dr. Caius Lepa: Viena, 20.IX.1969... „Scumpul meu, cel mai drag dintre pupiii mei, mă gândesc la tine adesea; fie când am fost la Arhiva Fonogramică a Academiei de Știință, unde prof. Walter Graf succesorul magistrului meu, Robert Lach, la catedra de Musikwissenschaft de la Universitate, m-a primit cu multă prietenie sau când mă cufund în imensul material documentar din Institutul de Etnologie, unde sunt lăsat de capul meu în depozitul

bibliotecii, singur într-o sală lungă de 50 de metri. Da, am fost și sărbătorit împreună cu prof. Okaidim Tolcyo, la o agapă, de foștii noștri colegi“. Am reprodus aceste rânduri pentru a ne face cât de cât o idee despre existența tinerei școli vieneze, soră bună cu a celei românești, brăiloiene.

Walter Graf, colegul „mai mare“ cu doi ani, al lui Caius Lepa la Universitatea vieneză, a fost promovat doctor în 1932, iar în 1952, abilitat la numita instituție cu o lucrare etnomuzicologică după cercetări în Noua Guinee. Din 1957, este conducătorul Arhivei Fonografice a Universității, iar din 1963, este numit profesor la catedra de Muzicologie comparată¹².

Pe prof. dr. Walter Hirschberg aveam să-l cunosc personal, în august 1970, când, după un an, a întors vizita colegului său, Caius Lepa, la Arad. Am fost prevenit printr-o scrisoare din partea profesorului meu, cu indicația aproximativă al unui itinerar prin țară. Ambii m-au vizitat la Covăsiș. De aici, i-am condus la Săvârșin, la învățătorul Iosif Dohangie și la muzeul etnografic al acestuia, într-o zonă folclorică a *cerbului mioritic*¹³, de unde ambii au plecat în Ținutul Pădurenilor (Hunedoara)¹⁴, în continuare la Institutul de Folclor din București și, mai departe, în Transilvania, în zonele cercetate de Brăiloiu.

În notele studiului *Der Anteil der Völkerkunde* publicat în „Österreich in Übersee“ de dr. Walter Hirschberg (Wien, 1968), acesta face, printre altele, trimiteri, pe care le considerăm legate de problematica temei noastre:

– Joseph Henniger: *P. Wilhelm Schmidt S. V. D – 1868 - 1954. Eine biographische Skizze* Anthropos Bd. 51. 1956.

– Wilhelm Koppers: *Professor Pater Wilhelm Schmidt S. V. D Eine Würdigung seines Lebenswerkes*, Anthropos Bd. 51 1956 s. 68

Dr. Franz Födermayer, coleg al directorului meu la Universitatea vieneză (la Musikwissenschaft), a fost un savant laborios al cercetării etnomuzicologice. Într-unul din studiile sale, de care dispunem aci *Lieder der Bäle - Bilia*, scris după cercetări în sud-estul Saharei referindu-se la structura tetratonică și pentatonică anhemitonică a melodiei saharienilor, subliniază coincidențe cu constatările lui Constantin Brăiloiu în studiul său „Sur une melodie russe“¹⁵.

Acum, o *viceversa* românească: în *Sur une melodie russe*, Constantin Brăiloiu citează – atunci, în 1953 – studiul *Die Stellung der Pygmäen-völker in der Entwicklungsgeschichte des Menschen*, Stuttgart, 1910, al lui P. Wilhelm Schmidt, indentități muzicale cu cele din cercetările sale.

La unele dintre aceste cercetări se va fi referit Constantin Brăiloiu, când a scris în *Reflexions sur la creation muzicale collective*, studiul apărut la câteva luni după trecerea sa dintre noi¹⁶: „A trebuit să se acumuleze mii de documente aduse din toate părțile lumii, pentru ca dincolo de contrastele care ne-au uimit atât de mult, să începem a întrezări analogii sau similitudini, care ne-au uimit încă și mai mult. Cum informația noastră a sporit, cu atât mai mult am văzut fenomene presupuse, la început, locale sau „naționale“ reapărând identice între ele, în Africa, în Asia sau în Oceania“.

Unele dintre aceste capete luminate ale cercetării culturii populare au avut o soartă duioasă de tristă.

După Anschluss-ul, din 1938, Wilhelm Koppers este eliberat de la catedra de etnologie istorică a Universității vieneze. Pater Schmidt se autoexilează în Elveția¹⁷ cu societatea și revista *Anthropos*, unde peste cinci ani (1943), avea să se întâlnească cu celălalt mare autoexilat – de astă dată în fața invaziei comuniste a rușilor și a unor înrăiți aliați, mai mult sau mai puțin români – Constantin Brăiloiu – care, în 1944, avea să înființeze în Geneva *Arhiva Internațională de Muzică Populară*. Între timp, în 1940, celălalt mare etnomuzicolog – „ami – frere“ al lui Brăiloiu, budapestan, Béla Bartók, se expatria trist, în America, refuzând să mai vorbească limba sa maternă, de la Sânicolaul Mare – germana; somitate pentru care, peste doi ani, în 1995, vom aprinde o lumânare, la o jumătate de secol de la trecerea sa dintre noi; iar în 1994 la patruzeci de ani de la petrecerea din viață a prietenului școlii românești brăiloiene – dr. Pater Wilhelm Schmidt – o alta.

În concluzie, dacă numai aceste exemple sumare ar fi luate în considerare – incontestabil, că, după cercetări în arhive, ele vor fi multissime – rămânem cu deplina convingere, că tânăra și prestigioasa școală etnologică vieneză (cu „etnosurile“ în subordine) a cultivat inevitabile relații științifice cu sora ei românească.

Nu ne îndoim că o cercetare a arhivei *Anthropos* – de la prima sa perioadă, vieneză, de început, a celei de reîntoarcere acasă – ar da la iveală multe lucruri prețioase, referitoare la relațiile celor două școli, surori, și la colaborările cercetătorilor lor.

* * *

Din februarie 1949, când Dl. Tiberiu Alexandru – fost colaborator, la Arhiva lui Constantin Brăiloiu – a venit la mine la Covăsint, m-a

invitat la București, la proaspătul înființat Institut de Folclor, unde, în baza unor notări de melodii populare legate în fișicuri de câte o sută, pe fișe tip Brăiloiu – cunoscute de la profesorul meu de muzică, Ioan Lipovan, (care îl cunoștea pe Părintele Etnomuzicologiei) – am fost încadrat îndată aci ca cercetător.

Pe Dl. Tiberiu Alexandru îl cunoșteam din presa dintre războaie, din anii mei de elev. Într-un studiu – pe care îl mai am acasă – vorbea despre cântecul de seceriș *Dealul Mohului*, trecut pe note după un cilindru de fonograf înregistrat de Constantin Brăiloiu în Făgăraș.

Nici nu m-am instalat bine în Institut, că Dl. Tiberiu Alexandru mi-a dăruit din rezervele Arhivei lucrările Magistrului Brăiloiu, care m-au ajutat să-l cunosc și mai mult.

1. *Treizeci cântece populare premiate de Societatea Compozitorilor Români* (Buc. 1927).
2. *Arhiva de Folclor a Societății Compozitorilor Români* (Buc. 1931).
3. *Colinde și cântece de stea* (Buc. 1931).
4. *Despre bocetul de la Drăguș* (Buc. 1932).
5. *Vicleimul din Tg. Jiu* (Buc. 1936).
6. *Ale mortului din Gorj* (Buc. 1936).
7. *Bocete din Oaș* (Buc. 1938).
8. *Nunta din Feleac* (Buc. 1938).
9. *Nunta de pe Someș* (Buc. 1941).
10. *Poeziile soldatului Tomuț din războiul 1914-1918* (Buc. 1942).
11. Dar Dl. Tiberiu Alexandru m-a înzestrat atunci și cu lucrarea D-sale, *Muzica folclorică bănețeană* (Buc. 1942), scrisă în spiritul școlii Brăiloiu, cu transcrieri de pe cilindri de fonograf, având comentariile care evidențiază saltul din lumea culegătorului amator obișnuit până atunci, în cea științifică, a etnomuzicologului.

Și mi-a mai oferit Dl. Tiberiu Alexandru prietenia cu, acum regretatul, Ilarion Cocișiu – fost colaborator al Arhivei de Folclor cu Constantin Brăiloiu – așezându-mă să lucrez cu dânsul, față în față, la aceeași masă, într-o sală, a Institutului de pe strada Dionisie Lupu nr. 10, de jur împrejur numai cu rafturi pline, de jos până sus, cu cilindri de fonograf, cu mireasma cerei înregistrate, care, pentru noi, unii, nu se poate uita niciodată. Moderna bandă de magnetofon este inodoră.

La aceeași masă, cu Ilarion Cocișiu, pe care îl știam din anii mei de elev, din scrieri, mai ales din *Colindele* sale, prezentate dureros de

nostalgic, gândindu-se la țărani săi interpreți, rămași „în altă țară“, după Ardealul furat în 1940, prin Dictatul de la Viena.

În 1949, când eu intram în Institut, aflam că, după Brăiloiu, Cocișiu avea cele mai multe înregistrări din Arhivă.

În 1938 – așa cum am văzut mai sus – Constantin Brăiloiu publica studiul *Bocete din Oaș*. Iată ce scria atunci, printre altele în recenzie sa din *Sociologie Românească*, Ilarion Cocișiu: „*Fuga de generalizare din lucrările prof. Brăiloiu ar trebui să fie ca o muștrare continuă pentru pripiții care alătură două date să tragă concluzii.*

Studierea unui gen de muzică dintr-un singur sat, o vale, ori un mic ținut, impune o aprofundată analiză, ce duce la adevărata cunoaștere.

Aceasta ne-a lipsit în trecut, când fiecare credea că poate vorbi cu ușurință despre cântecul popular în genere și că poate soluționa probleme de folclor muzical în două - trei pagini.

Iată de ce, orice publicație ieșită din pana prof. Brăiloiu constituie un eveniment pentru cei cu dragoste adevărată pentru cântecul popular.“

După ce conducerea Institutului m-a invitat să transcriu câțiva cilindri de fonograf înregistrați de Brăiloiu în Făgăraș (Arpașul de Sus, Feldioara, Viștea de Sus ș.a.) – după ce acesta se autoexilase de șase ani în Apus, unde avea să ctitorească prestigioase instituții etnomuzicologice mondiale – aveam să-i simt crescând fâlâirea duhului său în noua mea instituție de lucru.

Prea onorat auditor,

După acest preambul, pe care, după cum s-a văzut, l-am socotit obligatoriu întru preacinstirea memoriei Marelui Etnomuzicolog, la acest prestigios Centenar, vă rog să-mi permiteți prezentarea, într-un foarte comprimat compendiu, a temei conținute inițial în programul comemorării.

Dacă în a doua jumătate a secolului trecut, gramatica limbii noastre *vorbite* a avut drept modele pe cele ale țărilor surori, neolatine –dar și ale celor germanofone, țări unde învățau tinerii din principatele noastre, mai ales cei din Transilvania – adăugând aci și precedentele Școlii Ardelene, ai cărei corifei se instruiseră, deja la Roma, cu mai bine de

un secol și jumătate înainte – cea a limbii materne *cântate* nu avea de unde să-și ia în studiu linii gramaticale directe, rămânând ca acestea să fie elucidate de cercetătorii români înșiși; pentru că folclorul muzical al popoarelor din apusul Europei, în cea mai mare parte a lui, s-a oprit pe parcursul deceniilor, *civilizat*, osaturat, fixat în scris pe note muzicale, în afara procesului continuu creator al improvizației libere, apă vie, orală, a creației populare, după legile sale specifice.

În urma numeroaselor cercetări efectuate la Institutul de Folclor, pe parcursul multor ani – începând cu cele ale lui Constantin Brăiloiu din Arhiva Societății Compozitorilor, ale foștilor studenți și colaboratori, înțelegem că SINTAXA MELODIEI POPULARE (gr. *szyntaksis* = ordine) constă în totalitatea regulilor și procedeelelor, care, pornind de la elemente morfologice sonore, organizate primordial, prin microformule ritmice și microdiagrame melodice, în celule și motive, concură – după specifice legități tradiționale – la CONSTRUCȚIA, edificiului folcloric muzical.

Analiza sintactică a melodiei folclorice, în diversitatea categoriilor sale specifice popoarelor, duce inevitabil la definirea *caracterelor naționale ale folclorurilor muzicale*, și nu pe de-asupra, cum gratuit se vorbește adesea în muzica folclorică.

Pentru că lumea melodiei populare românești din întinsa geografie mioritică este un univers de necuprins în compendiul acestui microstudiu – în ciuda faptului că am făcut cercetări în toată Transilvania – îmi voi îndrepta aci observațiile analitice asupra zonișoarei arădene (în Podgorie, în Câmpie, pe Mureș, pe Criș, în Munții Zărandului și cea din preajma Găinii) și, doar, asupra repertoriului giocoso, cu dense caracteristici gramaticale, găsibile în majoritatea categoriilor folclorului nostru melodic de aci, cu unele generalizări în restul țării, așa cum se poate, de altfel, constata și din multe lucrări ale doamnei profesoare universitare Emilia Comișel.

Exceptând rarissimele ei forme excepționale, cum sunt cele improvizatorice sau cele cu multiplicarea după voie a perechilor de linii, melodia de joc în forma ei devenită, oarecum, clasică, se definește ca fiind un catren melodic, având la bază două linii, devenite patru, prin repetare, de cele mai multe ori radical-flexionată.

Ceea ce rămâne valabil pentru întreaga noastră geografie mioritică.

Definiția rămâne aceeași, lăsând la o parte faptul că melodia se edifică pe diverse formule ritmice, curge pe diferite viteze metronomice sau are unul sau altul dintre rolurile sale funcționale și, pentru a nu o privi global, i-am marcat, noțional, compartimentele constitutive; caracteristici care se răsfrâng și în *cântecul de joc*.

Componenta principală, LINIA numită așa de Brăiloiu, Drăgoi, Ursu și alți etnomuzicologi, gășibilă în cercetările etnomuzicologice românești și cu numirile: rând melodic, vers melodic, viers melodic, frază e formată dintr-un motiv radical, căruia i se adaugă unul *flexionar* cu diagrama melodică ascendentă, deschisă, terminând pe treapta a cincea, mai rar pe o alta sub aceasta (în cazuri bănățene pe treapta a doua). În continuare, linia se repetă cu „radicalul“ neschimbat, motivul flexionar – în variantă cadențială – așezându-se cu finala pe baza tonal-modală (uneori, în cazuri bănățene, pe treapta a doua). În cazul liniilor lungi – alungite prin repetări motivice – principiul radical-flexionar rămâne în vigoare. Am găsit un caz în care linia era formată dintr-un singur motiv, în timp ce radicalul și flexiunea, dintr-un singur submotiv. În corespondența cu versul popular, liniile melodice, la nivelul motivului, înfățișează măsura tetrapodiei pirice, a versului de opt silabe și, rarmente, a tripodiei pirice, de tipul versului mioritic, străvechi, hexasilabic, ceea ce favorizează – în simbioza cu textul popular versificat – trecerea, foarte frecventă, azi, din melodia de joc, în *cântecul de joc*.

Am numit BILINIE această pereche de linii; și anume, până aci, bilinia întâi. Cea de a doua BILINIE, cu material motivic numai rarissim identic și, mai frecvent, variat sau diferit, alunecă prin punte sau subito pe o bază tonală la cvinta inferioară, având cadența finală, cel mai adesea pe treapta a doua.

Lăutarii țărani de aici așează pe vioară aceste melodii cu bilinia primă pe baza *re* de sub coarda liberă *mi* și, respectiv, pe *sol* de sub coarda *la*, oferind astfel acompaniatorului pe vioara secundă posibilitatea să realizeze acel stil tradițional străvechi de pedale duble – de obicei în cuvinte – sau simbioza isonului cu heterofonia, pe care, astăzi o mai întâlnim în relizarea ceterașilor din părțile Aradului, doar în arhive, pentru că interpreții au trecut dintre noi, locul instrumentelor de coarde luându-l tot mai mult cele de suflat, cu acordeoanele, tobele – și (de ce să nu o spunem), în viitorul foarte apropiat, instrumentele electronice.

Înainte cu douăzeci de ani dintre notările pe care le-am făcut în

această zonă, am luat 484 de melodii, în ralitate, 500, dar 16 dintre acestea, fiind notate cu acompaniamente, n-au mai fost introduse în moara analizei, pe care le-am convertit în respectivele lor formule literar-numerice și le-am analizat sintactic, ajungând la următoarele constatări:

1. În procesul construcției acestor melodii au participat procedeele proliferatoare: **repetarea, variația, secvența, progresia, transpunerea, prezența** în melodie numai a motivelor unicate (deci cu totul diferite între ele) și cazul special al repetării, **anadiploza**, iar în foarte restrânsă măsură **anafora** (foarte puțin vizibilă la noi, mai mult în retorica verbală).

2. Asociate între ele, pe număr de melodii, aceste procedee au fost întâlnite în părțile arădene, astfel:

- a. Repetate + variate (din 484)..... 333 mel. (= 69%)
- b. Repetate + variate + transpuse..... 88 mel. (= 18%)
- c. Repetate + variate + transpuse + secvențate.....52 mel. (= 10%)
- d. Repetate + variate + progresive.....2 mel. (= 0,4%)
- e. Numai din motive unicate.....9 mel. (= 2%)

De unde rezultă că melodia populară *giocosă* din arealul arădean, (nu mă îndoiesc de faptul că această constatare nu se rezumă în folclorul românesc, *giocosă*, numai aci) ci că este o importantă caracteristică gramaticală a creației melodice populare românești) în procentajul ei cel mai mare (69%), de la litera a se edifică *numai prin repetarea și variația motivică*.

În cazurile celorlalte trei modalități sintactice, de la litera b., c., și d. ale proliferării melodice, subliniem, că toate acestea au cuplul gramatical al *repetării și variației*, la care se adaugă, pe rând: la prima, *transpunerea*, la a doua *transpunerea și secvențarea*, iar la a treia, *progresia*.

În toate aceste patru cazuri, în ciuda asocierii *transpunerii*, a *transpunerii + secvențării*, a *progresiei*, rămâne consecvent, aci, cuplul *repetare + variație*, adăugându-se categoriei a., căreia îi mărește procentajul proliferării: $69\% + 28\% = 97\%$.

A patra, din motive unicate (independente între ele) e caz aparte, de mic procentaj.

Despre *anadiploză* s-a vorbit mai puțin la noi. Aci, în părțile arădene – și nu numai aci – ea este foarte răspândită.

Pe cea literară am întâlnit-o frecvent la nedeile de Duminica Tomii

din Munții Orăștiei (Grădiștea Muncelului, Dacia Regia), unde feciorii din joc reiau ultimul vers al strigăturii și îl repetă la începutul strigăturii a doua. La fel, în textele colindelor din Valea Mureșului și Crișului Alb, montan până în Hunedoara și Alba, fie că acestea se cântă de un singur grup, fie de două, antifonic, versul terminal al unei „strofe“ melodice repetându-se la începutul celei următoare.

Nu mă îndoiesc de faptul că acest lucru ține de un întins areal folcloric românesc.

Anadiploza muzicală este frecvent întâlnibilă în melodia folclorică a părților arădene, submotivul terminal al unui motiv fiind transferat la începutul celui următor.

Dar, mai sunt, încă, multe, multe, de spus la capitolul “sintaxa melodiei folclorice românești”, fără a mă îndoii, că, în alte folcloruri muzicale, sunt și mai multe lucruri de elucidat.

NOTE

¹Comunicare susținută la sesiunea științifică internațională „Constantin Brăiloiu“ cu ocazia centenarului nașterii Marelui Etnomuzicolog, organizată în București, la Academia Română și cea de Muzică, între 8 -13 septembrie 1993.

²Născut în 5 septembrie 1898, în Dej. Tatăl: Petru Lepa - cu siguranță de origine aromână, ca mulți din țara noastră, fugiți din calea năvălirilor turcești – comerciant în numitul oraș transilvănean, de unde a trecut la complexul comercial al Societății „Severineana“ din Caransebeș, decedat în București, în 6 decembrie 1932. Mama: Sofia Lepa, născută Pușcaș, fiica preotului ortodox rom. din Criciova (Stația Govojdia, de lângă Lugoj).

Profesorul dr. Caius Lepa a decedat în Timișoara, în 21 august 1978. Nu a fost căsătorit. Din anul doctoratului său (1934), de la Viena, mi-a fost opt ani profesor, iar, în următorii șase, director până în 1942, când am absolvit Școala Normală Confesională din Arad. Datorită preocupărilor, oarecum comune, mă numea „fiul meu spiritual“

³Prof. dr. Caius Lepa: „Omagiu Magistrului. Anii de studenție la Viena“, în Almanahul Parohiei ortodoxe Române, Viena, 1974.

⁴Alegerea acestei teme pentru doctorat a fost bine gândită, având în vedere teoria migrației culturale a lui Pater Schmidt, la mari depărtări pe glob și a coincidențelor, datorită aceleiași structuri spirituale umane (a se vedea în finea

primei părți a acestei lucrări, citatul din Constantin Brăiloiu: *La rythmique enfatine, Les Colloques de Wegimont, I*, 1954 - 1955, Ed Elsevier, Paris - Bruxelles, 1956. Din Constantin Brăiloiu, OPERE, I, Emilia Comișel, București, 1967.

Această ritmică „*enfatine*“ s-a conservat și în liturgica ortodoxă din părțile Aradului. În 1951, am notat de la doi țărani vârstnici, cântăreți de strană din Covăsiș, răspunsurile liturgice tradiționale, pe care le cântau copiii locali, în grup – dispărute după venirea la putere a comuniștilor, care au interzis frecventarea bisericii de către școlari – răspunsuri, care merg în aceeași *ritmică, scandare* și asemănătoare *melodică*.

⁵Îmi aduc aminte, că elev fiind la Arad, în 1938, conducea o astfel de echipă de cercetători, în Sâmbăteni, tânărul profesor Tiberiu Alexandru, de la Arhiva de Folclor a lui Constantin Brăiloiu, înregistrând pe cilindri de fonograf melodii din repertoriul cvartetului folcloric de coarde al lăutarului țăran Soimoșan Teodor (Lică Soimoșan) pe care, mai apoi, în 1956, la invitația aceluiași etnomuzicolog, am dus la Institutul bucureștean taraful lui *Lică*, unde, împreună cu Pascal Bentiou și regretatul George Vancu, am înregistrat pe benzi de magnetofon, peste o sută de melodii, inginer tehnic și de sunet fiind Ion Georgescu.

⁶În 1921, Brăiloiu este numit profesor la Conservatorul de Muzică din București. În 1933, introduce în învățământul de aci disciplina Folclor muzical.

⁷Lugojeanul Tiberiu Brediceanu și șirianul Emil Monția – cu cele mai multe notări – au renunțat la remunerările premiale, în favoarea celorlalți concurenți.

⁸A intrat aici, în vara 1949, cea fonografică, a lui Tiberiu Brediceanu – cu fonograful său, vișiniu, mai lung ca ale noastre, cu cilindri mai lungi, cu o durată de cinci minute de înregistrare (ale noastre, trei minute) – colecție întregită cu notări (*Maramureșul*, cu 170 melodii și *Banatul*, cu 810 melodii, editate de Institut: prima în 1957, sub îngrijirea lui Tiberiu Alexandru, iar a doua în 1972 sub cea a lui Constantin Zamfir); a intrat, tot atunci, colecția scriptia *directă* (după auz) a lui Sabin V. Drăgoi (care nu a lucrat cu fonograful), iar în anul următor, cea, tot directă, a lui Ioan Lipovan (fostul meu profesor de muzică de la Arad) și a profesorului presbiter Nicolae Bâru (fostul meu profesor la Arad de glasuri bisericesti) și cu siguranță, că și alte colecții.

⁹În cei 28 de ani, cât am funcționat la Filarmonica din Arad, dr. Caius Lepa era nelipsit de la concertele orchestrei noastre simfonice, pe care, în multe cazuri, le urmărea de pe partitura de buzunar.

¹⁰Atunci, în 5 decembrie 1932, deceda la București Petru Lepa, tatăl profesorului Caius Lepa. Cu ocazia acestui trist eveniment, viitorul meu profesor venea la înmormântare deci și cu scrisoarea lui Pater Schmidt către Dimitrie Gusti.

¹¹Sublinierea noastră. Constantin Brăiloiu a decedat în 1958 (deci cu zece ani

mai înainte), la Geneva.

¹²Deținem aceste date din Walter Graf: *Die musikalische Klangforschung*, publicat în *Musik und Gesellschaft*, Heft 6, 1969, G. Braun Karlsruhe.

¹³Am lansat această sintagmă în urma multor ani de cercetări aci, întrucât alegoricul discurs *testamental* al ciobanului în fața morții, prezumtive, dintr-o *Mioriță* colindă (aici, specie succintă de Mioriță fără *mioriță*), e pus aci în gura cerbului – la rândul său, victimă a unei vânări, la fel, prezumtive, dintr-un *Cerb-colindă*.

¹⁴Cercetat de etnograful dr. Romulus Vuia, Béla Bartók, Ilarion Cocișiu, dar și de un colectiv al Institutului de Folclor din București, în iulie 1954, sub conducerea d-nei Emilia Comișel și Ovidiu Bârlea.

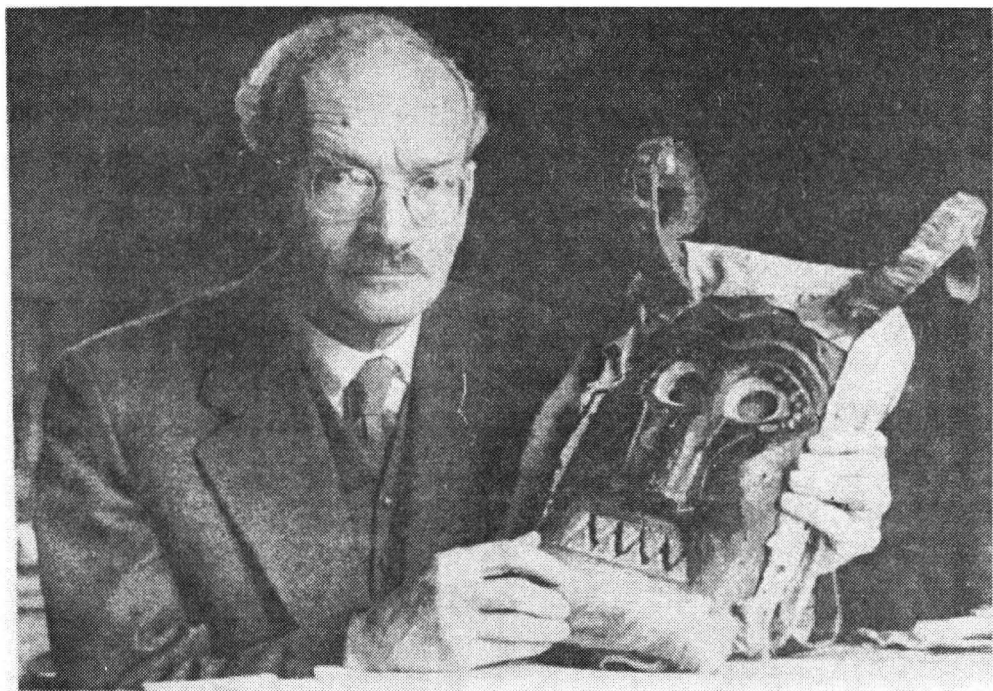
¹⁵Zur Frage solcher Pentatonismen wie überhaupt zu Tetratonic und Pentatonic s. bes. C.Brăiloiu: *Sur une mélodie russe* în: P. Sauvtchinsky (Ed.): *Musique Russe*, tome II (Paris, 1953) S, 329 -391.

¹⁶În *Extrait de DIOGENE* nr 25, Janvier - mars, 1959, pag. 218.

¹⁷La Posieux, lângă Fribourg, de unde Pater Schmidt trimite, în martie 1939, lui Caius Lepa, la Arad, o scrisoare prin care îl roagă să-i traducă în germană recenzia lui D.C. Amzăr, apărută în 1938, în *Revista de Filozofie* din București, asupra tratatului scris de etnologul austriac, *Handbuch der Methode*; de unde rezultă că gândirea etnologică a cercetătorului austriac era bine cunoscută la noi. Pater Schmidt a decedat în 1954 (Walter Hirschberg: *Der Anteil der Volkerkunde*, Anthropos, 1956).



Constantin Brăiloiu



Richard Wolfram (aci, sărbătorit la 60 de ani), colegul lui Caius Lepa la Universitatea din Viena care, după ce a aflat de la acesta despre cercetările sociologice și etnomuzicologice ale lui Gusti și Brăiloiu, a întreprins numeroase cercetări etnologice în Transilvania și a rămas în parmanentă, afectuasă, legătură de prietenie cu cei doi savanți români

Cercetări asupra DOINEI în Banat¹



anatul – acest ținut al sud-vestului transilvănean, cuprins în România între Mureș, Cerna și Dunăre, cu mare extindere geografică în sudul acestui fluviu, Iugoslavia (*Banatul iugoslav*), într-o zonă de aglomerate localități mioritice – cu bogate tradiții folclorice, cu obiceiuri străvechi, dintre care, pentru a stâmpăra curiozitatea, amintim, doar, dansurile funebre practicate aici după înmormântări, la pomană cu unul dintre familiari în capul horei, cu lacrimi, dansând ritual, oficiere ca o rugăciune, cu străbune relicve heterocreștine². Banatul folcloric este bine cunoscut în toate plaiurile românești, mai ales că, aci, după după cum obișnuiesc să spună bănățenii, *tăt natu șci cânta*³ și, anume, într-o vizibilă specificitate regională.

Sabin Drăgoi⁴, care și dânsul, după Ion Vidu, devenea bănățean, originar fiind din Selișteea Petrișului, de unde, după cum spunea în ton glumeț, se aud cocoșii cântând în trei județe, Aradul, Hunedoara și Timiș-Torontalul confluind aproape de satul său natal, completa, că, în nordul Mureșului sunt ardelenii, în timp ce, în sud, *bănățanii*. Ceea ce nu ne oprește să luăm în considerare unele întrepătrunderi etno-istorico-geografice-culturale- ale Banatului cu părțile vecine de la miazănoapte⁵.

Cărturarul bănățean din Lipova Sever Bocu⁶, referindu-se într-un număr al revistei timișorene *Banatul*, din 1938, la luptele dintre austrieci

și turci, încheiate prin pacea de la Karlowitz din 1699-1700 spune că Mureșul devenea atunci hotar nu numai între două împărății⁷ ci și trecea prin inimă de țară, despărțind frații de același neam. Cu siguranță, de atunci, țăranii de o parte și alta a râului au început să cânte *Mureș, Mureș, apă lină, / Treci-mă-n țară străină...* cu dor de la mama, de la tata, de la frați, de la surori, tema îmbrățișată mai târziu în *Răsunetele* sale corale, de către *doinitorul Banatului*, Ion Vidu.

Banatul folcloric păstrează ancestrale legături cu vecinătatea Pădurenilor – acest triunghi geografic, istoric, folcloric, etnografic, dintre Ilia, Ghelar și Hunedoara – o regiune de păduri, cei de acolo, ei înșiși, spunându-și *pădureni*, cercetată înainte, etnografic, de Romulus Vuia și etnomuzicologic de Béla Bartók, mai apoi de Ilarion Cocișiu și în continuare în 1954, de o echipă a Institutului de Folclor din București, condusă de cercetătoarea Emilia Comișel.

De la primele cercetări folclorice muzicale în această minunată *țară* a Banatului, a cărei geografie umană și spirituală trece – după cum am văzut – dincolo de granițele sale administrativ-teritoriale, investigații prestigioase, care începeau de pe la finele secolului trecut, urmate de cele muzicale din al doilea deceniu, de pe când mijeau zorii etnomuzicologiei noastre, au subliniat aci caracteristicile unui grai muzical care, de la culegerile bănățeanului Béla Bartók⁸ înapoi, continuând cu cele ale lui Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Tiberiu Alexandru, Nicolae Ursu, Nicolae Lighezan și alții, s-a numit *dialect folcloric muzical bănățean* sau, cu o altă sintagmă, *dialect al refrenului*⁹.

Trebuie să facem aci sublinierea că, în foarte cuprinzătorul patrimoniu al creației artistice românești, puține texte literare versificate sunt independente de simbioza cu melodia populară, excepție făcând doar strigăturile pe drum la colindă, la nuntă, versurile strigate sau cvasicântate pe melodia de joc la horă, precum și textele versificate ale descântecelor din *medicina* babelor de la sate, dar și ale paparudelor, acestea din urmă, cel mai adesea, ritmate în dans pe oligocordii¹⁰.

În lumea creației noastre folclorice, noțiunea de DOINĂ nu poate fi considerată în afara formei muzicale, bine caracterizată, – chiar și în cazul în care melodia este numai instrumentală – deci fără text. Nesimbiozate cu melodia doinei, versurile rămân în categoria cântecului liric, oricâtă *frunza verde* ar avea, oricât element haiducesc, de înstrăinare și oricât alean.

În lucrarea sa tipărită la Viena în 1881, *Die Rumänen in Ungarn, Siebenbürgen und der Bukovina*, Ioan Slavici – făcând un incurs în lumea atributelor proprii doinei – observa prima oară la noi unele caracteristici privitoare la FORMA muzicală a acesteia atribuindu-i curgerea liber-inprovizatorică, alternând cu momente parlato – spunem noi – *ca și când el (românul) vorbește* – afirma scriitorul șirian și că cea mai frumoasă dintre doinele noastre este cea bucovineană¹¹.

Etnomuzicologia noastră a lămurit mai în profunzime caracteristicile discursului muzical al doinei, după ce Bartók analizează în *Culegeri folclorice din comitatul Bihor, HORA* iar mai apoi, *CÂNTECUL LUNG* maramureșean, în *Folksmusik der Rumänen von Maramureș*.

După frământate semne de întrebare și – mai ales – după asidue cercetări, școala creată de Constantin Brăiloiu¹² avea să lămurească precis noțiunea doinei – numită de dânsul propriu zisă – cu notele ei caracteristice, așa cum o cunoaștem astăzi, aceasta beneficiind de publicitatea pe care i-a făcut-o Brăiloiu însuși, precum și cercetătorii Institutului de Folclor, în frunte cu Ilarion Cocișiu, Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel, Paula Carp și alții, colaboratori și discipoli ai marelui etnomuzicolog.

Observațiile lui Béla Bartók, mai apoi – în anii noștri – și ale lui Traian Mârza în a sa colecție-studiu din Bihor – cea mai mare din zonă până acum – anume, că poporul de aci nu cunoaște cuvântul doină, acestei categorii lirice spunându-i-se *horă* se potrivește, similar și în teritoriul graiului folcloric muzical al refrenului. În *Contribuții muzicale la monografia comunei Ohaba-Bistra*, Nicolae Ursu spune: *...amintim, că terminologia locală nu cunoaște cuvântul «doină»; peste tot se întrebuițează termenul de «cântec».*

Numele doină s-a generalizat în etnosul literaturii noastre în anii romantismului românesc din cea de a doua jumătate a secolului trecut, referindu-se, global, la poezia populară cântată, de conținut liric, fără a i se preciza o formă muzicală structurală anume. Noțiunea cunoscută în popor sub numele de *hora, hore, horă d-ascultat, cântec lung și duin* (în Maramureș), *de codru, de haiducie, de înstrăinare, de dor, de dragoste* etc, s-a elucidat numai după ce etnomuzicologii i-au analizat melodia, precizându-i forma structurală și locul în lumea lirice

folclorice. În *Contribuții muzicale la monografia comunei Măguri*¹³ Nicolae Ursu spune: *Culegerile și studierea producțiilor spirituale emotive ce formează noțiunea de folclor literar s-au dovedit a fi false fără corespondentul lor sonor, viersul muzical.*

Așa cum o dovedesc studiile și cercetările etnomuzicologice pe teren, imaginea *doinei* rămâne cea a unei categorii lirice a insului, care își cântă sieși¹⁴, de manieră interpretativă liberă, cu fraze libere, cu formă liberă, spărgând structura strofică, într-o continuă improvizație în cadrul perioadei deschise, în desfășurare parlando-rubato, cu o mare libertate ritmică, precum și cu frecvente alternări de recitative melodice și pe același ton (recto-tono). Atunci când se cânta vocal, octosilabilul cursiv al versurilor sale se lărgeste liber, argumentându-se cu diferite expresii interjective și pseudo-refrene, specificitățile melodico-literare ale ei ținând de cele regionale, de ocupațiile țărănești ancestrale, care îi conferă o mare diversitate de stiluri.

E foarte adevărat că doina e creația pe care interpretul și-o cântă sieși. Uneori, însă, intervin schimbări funcționale. Într-o noapte petrecută pe pajiștea unei poieni lângă turma oilor cu un cioban care doinea din fluier *A oilor*, acesta s-a oprit din cântat spunându-mi: *Așa mănăcă uoile noaptea pe lună când le zăc zicala asta!*

Pentru studierea doinei bănățene ne-am servit aci, atât de colecțiile tipărite până acum, cât și de cercetările personale efectuate în acest teritoriu, cu magnetofonul, pe parcursul a trei decenii.

Banatul e o regiune substanțial cercetată etnomuzicologic. Amintim, doar, colecțiile mai importante.

Aci a cules în 1912, dintr-un mare număr de localități, Béla Bartók, transcrierile apărând în volume postume *Rumanian Folk Music*, în 1967, la Haga, completate cu cele din ultimul său an de culegeri din Transilvania, din iulie 1917 din părțile actualului județ Arad.

Au urmat Tiberiu Brediceanu, în 1920-1922, cu *Melodii populare din Banat* (810 melodii), apărute sub îngrijirea etnomuzicologului Constantin Zamfir de la Institutul de Folclor din București, în 1972, care, în studiul introductiv, face sublinierea: *Cele trei tipuri de melodii de doină, consemnate de noi sub denumirea de tip păcurăresc, tip oltenesc și tip sintetic semicult, dovedesc că genul există în Banat cu rezonanțe puternice în repertoriul păstoresc, care imprima forma*

înlănțuirii cu jocul (cu melodia de joc, n.n.), ca expresie generală răspândită în Transilvania. De aici, denumirea de «doină» pentru orice cântec liric trăgănat, obișnuit să fie urmat în mod consecvent de un joc.

Sabin Drăgoi a dat la iveală două colecții de folclor bănățean (în afară de manuscrite nepublicate): una, *Monografia muzicală a comunei Belinț*, în 1934, cealaltă, *122 melodii populare din Oravița, Ciclova Montana, Bozovici, Prilipăț și Bănia*, publicată în cartea *Omagiu lui Constantin Kirițescu*, în 1937.

Tot în acest timp, Nicolae Ursu notează și publică din Banat, colecțiile monografice, muzicale, ale comunelor Ohaba-Bistra (130 melodii) 1938 și cea din Sârbova (70 melodii) 1939. Dar lucrarea care atrage cel mai mult luare aminte a acestui etnomuzicolog este colecția din Valea Almajului, scoasă de sub tipar în 1958. Acesteia îi urmează, postum, cea din Transilvania și Banat, apărută în 1983, sub îngrijirea profesoarei timișorene Rodica Giurgiu.

În 1942, apare la București broșura – nota monografică, în vederile școlii Brăiloiu, intitulată *Muzica populară bănățeană*, a cercetătorului Tiberiu Alexandru, cu transcrieri de pe cilindri de fonograf, cu piese vocale și instrumentale. E o a treia colecție efectuată în Banat cu fonograf, după Bartók și Brediceanu.

Tiberiu Alexandru este etnomuzicologul care s-a ocupat de îngrijirea și publicarea, postumă, în 1959, a colecției folclorice notată în satele bănățene de profesorul Nicolae Lighezan, *Folclor muzical bănățean*, după ce aranjase și publicase culegerile lui Tiberiu Brediceanu din Maramureș (București, 1956).

O recentă și foarte interesantă colecție, apărută în 1983, este aceea a cercetătorului bănățean din Jugoslavia, Trandafir Jurjovan, intitulată *Folclor muzical românesc din Ovcea*.

Urmărind colecțiile de folclor muzical din Banat, cât și melodia populară vie în colectivitatea țărănească de aci, ajungem la constatarea că doina, sub accepția formei ei muzicale propriu-zise, mai frecventă aci ca în nordul imediat al Maramureșului, este mai puțin întâlnită azi față de marele număr al cântecelor trăgănate, doinite, bogat ornamentate, de care o leagă vizibile osmoze. În colecțiile bănățene de folclor o întâlnim mai puțin și, doar, în unele: Tiberiu Brediceanu,

Nicolae Lighezan, Tiberiu Alexandru, Trandafir Jurjovan, dar cele mai multe în volumele lui Bartók, aparținând repertoriului nunții și mai cu seamă, ca în toată țara, celui păstoresc, vocal și instrumental, al Horii oilor, A ciobanului, Horii ciobanului, adesea în forma bipartită, rubato-giocos. În lumea interpreților – țărani, din fluier, dar și a muzicanților profesioniști și semiprofesioniști, din vioară, aproape că nu aflăm vreunul, care să cunoască variante ale creației folclorice păstorești din repertoriul doinei. Multe dintre ele, începând prin clasică glissare ascendentă, întâlnită în toată țara și având un excurs rubato, liber cu recitative melodice pendulate între fundamentală și cvinta inferioară, precum și rectotono-uri nu s-au desprins întru totul de cântecul propriu-zis, trăgănat, doinit. În scara minoră, pe o bază dorică a desfășurării lor, se distinge frecvent cvarta mărită, finala fiind pe treapta a doua. În cazul acompanierii instrumentale a melodiei de către taraf, cadența finală se realizează *bănățenește*, trecând, acordic, prin dominantă dominantă, care oferă interpretării un plus de poezie. Față de lumea propriu-zisă a cântecului trăgănat, vestit aci prin frumusețea sa și virtuozitatea poetică a interpreților, doina bănățeană, acolo unde se mai găsește, păstrează, obișnuit, importante caracteristici ale genului, așa cum sunt cunoscute, în general, în folclorul muzical al țării noastre.

A DRINCENILOR

Fg 58 a (F.A. 7851, = 479-480-481)
Oravița

Execuția la vioară Carol Bîrcă,
Iăltar, 70 de ani, 17-18.II.1923.

(Rubato)

1 2

ARIANTE : 52. Fg. 49 b (F.A. 7831 = 328-329). *Doina lui Drincă*, Orșova, execu-
ția la vioară Ion Sitaru, Iăltar, 35 de ani.

34. (53)

A CIOBANULUI

76 a (14.675 a = 647--648--649) Execută la vioară Nicolae Coja-Ciomas.
 iga Iătar, 72 de ani. 2.XII.1925.

(Rubato)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff is marked *(Rubato)* and features a series of sixteenth-note patterns with slurs and accents. The second staff continues with similar rhythmic motifs. The third staff shows a change in the melodic line with some grace notes. The fourth staff includes a fermata over a note. The fifth staff has a slur and a fermata. The sixth staff features a slur and a fermata. The seventh staff is marked *rit.* and *(Tempo giusto)*, showing a more regular rhythmic pattern. The eighth staff continues with a steady rhythm. The ninth staff is marked *(Rubato)* and features a series of sixteenth-note patterns with slurs and accents. The tenth staff concludes the piece with a final cadence.

(Ritabato)

(Tempo giusto)

(Ritabato)

rit. *(Ritabato)*

The image shows a page of musical notation with ten staves. The first staff is marked *(Ritabato)* and contains a series of eighth-note patterns. The second staff is marked *(Tempo giusto)* and features a mix of eighth and sixteenth notes. The third staff includes first and second endings. The fourth and fifth staves continue the melodic line. The sixth staff is marked *(Ritabato)* and contains a complex sixteenth-note passage. The seventh staff has a similar sixteenth-note texture. The eighth staff features a melodic line with a dashed box around a specific section. The ninth staff is marked *rit.* and *(Ritabato)*, showing a slower tempo with sixteenth-note patterns. The tenth staff continues the piece with a melodic line.



Deși în Banat, nu pare să poată fi vorba despre un repertoriu păstoresc (cântece anumite pentru urcarea și coborârea oilor de la munte, la făcutul cașului ș.a.) s-a cules, totuși, nu așa demult, povestea muzicală a ciobanului care și-a pierdut oile și le caută, cântând din fluier o melodie de jale – în exemplul de mai jos, o doină propriu-zisă – care se schimbă într-una de joc, când le-a găsit:

Fgr. 6788 ab Jdloara (TIMIȘ)
 Molto rubato $\text{♩} = 208$ aprox. Inf. Nic. Ianculescu, 32 a.

FLUIER

acc.

Allegro vivace ♩ = 152

Deși răspândită în întreaga Oltenie și Muntenie, în Dobrogea, Moldova, Bucovina, în Maramureș, Oaș, Ugocea și, răzleț, în județele arădene mărginașe ale acestui teritoriu, până azi, doina propriu-zisă, cu rarele excepții ale unor specimene mai mult sau mai puțin hibride, nu a fost întâlnită în Banat într-o formă limpede. Cea de mai jos – culeasă de la Moș Ion Radu, care mărturisea că a învățat-o prin părțile Cornevei – se apropie de stilul recitativ al baladelor:

Disc 1334 II a ⁶⁾
 Molto rubato ♩ = 100 aprox.

Borlova (CARAȘ - SEVERIN)
 Inf. Ion Radu, 82 a.

VIOARĂ

VOCE

a! Fă-mă Doam-nē-on pri-ko-liś

Fă-mă Doam-nē-on pri-ko - liś mă. Fă-mă Doam-nē-on

pri - ko - liś mă, Si mă trag noap-tșea pă brîns

Si mă tragnoap-tșea pă brîn' mă. aĭ ——— . Bu - du -

șin' ku dze-ze - tu, Bu - du - șin' ku dze - ze - tu, mă

hai - Bu - du - șin' ku dze - ze - tu mă, hai Noap-tșea

pă-n-tu - re - re - ku , Noap-tșea pă-n-tu - re - re - ku mă .

VIOARĂ

VOCE

Pun mi - na să dau dă ja , Pun mi - na să

dau dă ja mă , Pun mi - na să dau dă ja mă ,

Pun mi - na să dau dă ja mă VIOARĂ

VOCE

Dau dă pă - reț vaj dze dă

mi - né, Dau dă pă - reț vaj dze dă mi - né.

VIOARĂ

NOTE

¹Lucrare susținută la cel de-al doilea simpozion de etnologie (cu participarea – și de astă dată – a fraților noștri cercetători din Moldova transprutiană), care a avut loc între 17-20 septembrie 1992, la Câmpulung Moldovenesc, la Mănăstirile Moldovița, Sucevița și Putna.

²Prin 1968 se întâlneau încă, aceste obiceiuri în Banat. A se vedea arhiva de înregistrări folclorice sono-video a Universității din Timișoara.

³natu – de la natus

⁴A fost directorul Institutului de Folclor din București (după Harry Brauner), din 1950 până în 1968 – instituție unde lucra și autorul acestor rânduri.

⁵Iată, înfundată între dealurile Săvârșinului se află localitatea Temeșești – așa cum este trecută pe hartă – căreia, localnicii îi spun *Cimișești* tot așa cum țărani bănațeni nu zic Timiș, ci *Cimiș*, Timișoara numind-o „Cimișoara“.-

⁶Mort în închisoarea comunistă din Sighet, cu Iuliu Maniu, cu Părintele – admirabilul Profesor de la Academia Teologică din Arad – Ilarion Felea și mulți, mulți alții, petrecuți dintre noi, fără urmă, fără morminte.

⁷Între imperiul turcesc și cel habsburgic.

⁸Béla Bartók s-a născut în 25 martie 1881, în Sânicolaul Mare, localitate în sudul Mureșului arădean, unde tatăl său – tot Béla Bartók – era directorul Școlii de agricultură.

⁹Numit așa, pentru că o mare parte a cântecelor de aci au drept completare diferite refrene. Azi, după atâtea cercetări lingvistice considerăm că nu mai putem vorbi de dialecte, aci, în unitara vatră a limbii vorbite și cântate din România, ci de graiuri stilistice. Față de noi, cei de aici, doar românii izolați de milenii în peninsula balcanică (românii macedoneni, istro-românii și megleno-românii) cântă și vorbesc în dialecte specifice.

¹⁰Scări cu număr foarte redus de trepte.

¹¹Cu zece ani înainte de apariția cărții, începând din anii studenției de la Viena, Slavici se bucura de caldă prietenie a lui Mihai Eminescu. Pentru o viață întreagă, Eminescu era un virtuos interpret al cântecului folcloric bucovinean.

¹²În acest an (1993), se împlinește un secol de la nașterea sa.

¹³Timișoara, 1940.

¹⁴Deosebindu-se de baladă, apropiată ca formă arhitectonică, liber improvizatorică dar, care, prin conținutul ei, epic, reclamă un auditor.

Reflecții asupra simbiozei ISON¹-HETEROFONIE² în acompaniamentul lăutarilor noștri sătești³ (Cu referire la Podgoria Aradului)



În sprijinul acestui titlu stau cercetările efectuate de autor începând din cel de al patrulea deceniu în părțile Aradului, în Munții Apuseni și anume, în „Târgul Găinii“ și satele din jur (peste 25 de ani), în zona Abrud - Mogoș, însoțit în aceste plaiuri ale sale, natale, de colegul de la Institutul de Folclor bucureștean, etnologul, literatul, regretatul prieten-frate, Ovidiu Bârlea, în două veri (1962 și 1964), precum și în cea a pădurilor lipovene, înspre Timișoara (Buzad, 1956), a Șteiului și Vașcăului (1974), în Maramureș (mai mulți ani), în localitățile Barcăului șimleuan, împreună cu același Ovidiu Bârlea și inginerul înregistrator pe bandă de magnetofon, Mihai Pârvănescu, al Institutului de Folclor (1962), iar mai apoi, două săptămâni (1967), cu delegație din partea Academiei, cu Nicolae Ursu și din nou cu Ovidiu Bârlea, în localitățile Porților dunărene de Fier, dintre Vârciorva și Moldova Nouă, ținând de zona vechii Orșove, astăzi inundată în parte de apele barajului, înregistrările fiind efectuate pe benzi de tehnicianul Mănescu al prestigiosului Institut, apoi, în 1974 satele din părțile Săvârșinului, pe urmele ultimelor culegeri ale lui Béla Bartók în Transilvania, din 1917, precum și din alte multe localități transilvănene, înțelegând prin acest teritoriu toată regiunea „trans

silvae“, dinspre Tisa, înspre interiorul arcului carpatic, trecând peste câmpia vestică a Apusenilor, unde, de multe secole, se va fi pomenit, printre diversele invocații mioritice, aceasta de aici de la noi, din geografia Aradului: *Pe răzor de vie, / Coboară, coboară, / Cine îmi coboară? / Trei păcurărei, / Cu trei stâni de miej; / aici, unde într-o îndelungată „școală“ folclorică, s-a perfecționat, dăinuind până în ultimele decenii, poetica simbioză ison - heterofonie, în cadrul formațiilor mici de coarde cu arcuș: duo-uri, trio-uri și cvartete instrumentale, în special de coarde cu arcuș, amintind de specificele sonorități ale cimpoiului.*

Aici, în Transilvania, întâlnim – printre altele multe – următoarele tipuri de formații folclorice instrumentale de coarde:

1) Vioara acompaniată isonic de violoncel folcloric⁵, tenuto, pe dominantă, cu accente contratimpice, alte ori și timpice (Nădab din Câmpia Crișului Alb și satele din jur, noiembrie 1974)⁶.

2) Vioară acompaniată de zongoră (sau chitară), formație reprezentativă în Maramureș, cel mai adesea cu însoțirea unor hazlii și înțelepte strigături specifice locurilor.

3) Vioara clasică sau varianta a ei, având cornet cu membrană de gramofon⁷, cu vioară secundă, acompaniind în isonuri duble, tenuto - legato – accent contratimpic și un violoncel folcloric, înlocuit adesea cu o dubă mică sau mijlocie, formație actuală pe tustrelele Crișuri.

4) „Trio transilvan“ – odinioară de foarte mare răspândire în tot acest ținut, chiar și în părțile arădene de acum câteva decenii (Cuvin, Buzad, iar în Radna și acum), formație constituită dintr-o vioară primă, un „braci“ (violă) cu trei coarde (lipsind la-ul), cu scordatura specifică și călcătura simultană a arcușului pe toate strunele (călușul fiind tăiat drept), obținând în acest fel trisonuri și, în fine, un contrabas, care intonează de obicei bazele acordurilor – în mare vogă, încă, în inima Transilvaniei. În părțile Brașovului am întâlnit viola de acompaniament folcloric, având călcătura arcușului pe patru coarde⁸.

5) Trio-ul sau cvartetul de coarde – trio devenit cvartet prin dublarea, fie a viorii prime, fie a celei secunde (a „contrei“), deosebirile dublărilor constând în heterofonii apropiate și un violoncel folcloric; având diverse acordaje și maniere specifice de interpretare.

6) Adesea, în locul formațiilor amintite mai sus, apare un singur ceteraș, ca în tradițiile țărănești de odinioară.

7) Sub înrâurire urbană, se întâlnesc în localitățile transilvănene mai răsărite, tot mai rar, însă, formații în care intră și țambalul mare, cel mic, purtat suspendat cu o cordea în față, după gât, fiind frecvent în ruralitatea extracarpatică.

Scriitorul Ioan Slavici – care, în cartea sa etnologică, tipărită la Viena în 1881, „Die Rumänen in Ungarn, Siebenbürgen und der Bukowina“, în care ne informează, poate pentru prima oară la noi, despre zone folclorice, formații instrumentale, genuri melodice, plasează în taraful de la cârciuma „Morii cu noroc“ și țambalul⁹.

Cu această succintă orientare în lumea formațiilor instrumentale populare din Transilvania, să schițăm caracteristicile manierei tradiționale ison - heterofonie, în cadrul trio-ului (cvartetului) folcloric de coarde cu arcuș.

Bine reprezentat, am întâlnit acest tip de formație înainte cu 36 de ani pe valea Arieșului, la Sălciua (1960); în părțile mureșene ale Munților Zărandului, la Troaș (1970); după ieșirea Mureșului dintre munți, la Sâmbăteni (1956 - 1959); dar, în forma cea mai bine așezată a simbiozei amintite, cu reguli precise de interpretare pentru fiecare instrumentist al grupului de acompaniament, pe firul unei tradiții de multe generații, într-un adevărat „conservator“ folcloric – atingând, nu numai măiestria, ci și poezia muzicală – la Covăsinț, în Podgoria Aradului¹⁰.

Având ca parte comună succesiunile perechilor de isonuri mobile la viorile „contre“, formația din Covăsinț vine față de cea din Sâmbăteni – și ea cu un ancestral și valoros repertoriu interpretat de grupul tarafului – cu măiestria așa zisei „contre alese“, adică a heterofonizării de virtuozitate, sub isonuri pe coarda superioară, de vizibilă realizare melismată în detalierea, la octava bassa, a melodiei primașului, cu antrenarea în accente contratimpice a sunetelor de sub legato-uri, aducând a înrudire cu sonoritățile cimpoiului, după cum am amintit mai sus. Iată ~~un~~ *exemplu: (pag. 24 și următoarele)!*

Taraful din Sâmbăteni a fost înregistrat prima dată, pe cilindri de fonograf, chiar în localitate, în 1938, de către cercetătorul Tiberiu Alexandru de la Arhiva de Folclor a lui Constantin Brăiloiu, iar a doua oară, pe benzi de magnetofon, în 1956, la Institutul de Folclor din București de grupul Pascal Bentoiu, Gheorghe Vancu și subsemnatul.

De la acest taraf, din Sâmbăteni, al lui Lică Șoimoșan, s-au înregistrat atunci pe bandă de magnetofon, în 1956, la Institut, peste 100 de melodii, sub conducerea tehnică a tânărului inginer Ion Georgescu.

Taraful din Covăsiș al lui Ioan Muntean Manole, a fost înregistrat în iarna 1949-1950 pe cilindri de fonograf, de mai multe grupuri de cercetători din București, iar în iarna 1961-1962, pe benzi de magnetofon, peste 200 de melodii, în casa mea părintească, de către Ovidiu Bârlea și subsemnatul. Cu ani înainte, notasem mult material melodic de la acest taraf. O parte a materialului a apărut în 1975, în volumul subsemnatului, „Folclor muzical din județul Arad“, 500 melodii de joc (volumul I).

Formațiile instrumentale de la Sâmbăteni și Covăsiș sunt de tip cvartet cu arcuș, de fapt trio, la cea din prima localitate fiind dublată vioara întâia, iar la cealaltă, „contra“, în heterofonie apropiată.

Viorile de acompaniament au de obicei numai ultimele trei strune, în acordare normală.

Al treilea instrument al tarafului, de acompaniament, este violoncelul, numit aici „broancă“, iar în alte părți „gurdună“, „burdună“, aducându-ne aminte de filiera etimologică: le bourdon (= bondarul), bourdonner (= a zbârâni) și de bass-burdonul din vechea muzică apuseană. Are una, două sau trei coarde, în acordaje diferite, de la un instrument la altul, lucru fără importanță, în măsură ce „broncașii“ trag numai pe coarda din bass, intonând grosso modo, succesiuni de pedale sub diagramele schematizate ale melodiilor, prin glissarea grupului de degete pe coardă, fără să digiteze. Acompaniază prin trăsături lungi, la cântece, în timp ce, la giocoso-uri, cu tenuto-legato, două câte două optimi, cu accente contratimpice. Pe parcursul acompaniamentului arco, dealtfel, ca și contrașii, broncașul nu ridică arcușul de pe coardă. La melodiile de joc, violoncelistul execută adesea acompaniamentul zis „bătut“, constând din pișcarea primei coarde cu o undrea de lemn, ținută în mâna stângă și lovirea grupului de strune, cu dreapta, cu „bătul de bătut“, după formule ritmice specifice pentru fiecare din cele trei categorii ale ciclului de joc; iar pentru melodiile rubato (libere, nemetronomice) acompaniament „tras“.

O bună parte dintre notările directe, efectuate de autor după formațiile mici de coarde din Covăsiș se află, de 46 de ani, în Fondul Auxiliar al Institutului de Folclor din București¹².

La rubato-uri¹³, dar și la melodii de joc, broncașul acompaniază „tras“ (arco), prin heterofonii schematizate, grosso-modo, ale desenelor melodice, alternând, prin glissări, cu pedale pe bazele tonale sau pe dominantele acestora.

Acompaniamentul contrașilor, executat simultan pe două coarde, este favorizat de o specifică așezare a melodiei pe strunele instrumentului de către primaș, spre deosebire de lăutarii orășenești, care cântă în oricare tonalitate, cu acompaniamente acordice, în maniera clasică adesea cu inflexiuni folclorice urbane. Asupra așezării melodiilor pe strunele viorii de către lăutarii țărani nu stărui aci, întrucât despre acest lucru mai scriu chiar în acest volum în capitolul privitor la sintaxa folclorică, al lucrării centenarului Constantin Brăiloiu.

Cel mai adesea în această așezare, cu cea mai economică așezare a armurilor – mai ales în cazul melodiilor de joc, cele mai numeroase ale genurilor noastre folclorice – se simte prezența în compartimentele pieselor a două baze tonale, la interval de cvintă: în prima parte, re-ul de pe coarda la, iar în a doua, sol-ul de pe strună re, ceea ce determină și favorizează acompaniamentul specific din titlul prezentei comunicări, cu diagramarea heterofonică, la octava bassa a melodiei primașului, pe fiecare din cele două baze și intonarea simultană a isonurilor pe coarda superioară, procesul având loc în cadrul intervalului de cvintă.

O ultimă radiografiere a acestui stil de acompaniament dă la iveală observațiile:

În funcție de suporturile tonale ale heterofoniei, schematizată sau „aleasă“, la contrași, isonurile au loc pe coardele libere la și re, la interval de cvintă, cvartă sau terță, precum și pe treapta a doua a acestora când heterofonia intonează cea de a patra a scării.

În caz excepțional, isonul de pe treapta a doua a coardei re e la interval de cvintă, în candența finală.

Această încheiere are loc, în majoritatea cazurilor, pe treapta a doua și se realizează de către contrași prin maniera folclorică a așa numitelor armonii de deplasare, prin cvintele paralele sol-re, la-mi, procedeu diferit de cel al lăutarilor orășenești, care fac aceste rezolvări prin acordul dominantei, în timp ce lăutarii bănățeni le realizează prin nelipsitul plus de poezie, al dominantei - dominantei.

* * *

În primii ani de la înființarea Institutului de Folclor din București, unde lucram ca cercetător, a fost invitat de conducerea acestei instituții, în două rânduri, etnomuzicologul bulgar Djudjev, pentru expuneri privind aspecte ale folclorului muzical bulgăresc. Într-una din comunicările sale, încercând să explice prezența darwinismului în folclor, reputatul cercetător a subliniat că „les genres folkloriques, en luttant pour leur existence, se mangent, se devorent“, ceea ce constatăm noi – se observă și în lumea instrumentelor noastre folclorice muzicale, tradiționale, străvechi sau mai noi. În timp ce o lume a lor se destramă și se stinge, o alta prinde viață, luîndu-i locul, ca, bunăoară, după deceniul al doilea încoace, cea a taragoturilor, saxofoanelor și acordeoanelor; bineînțeles, în așteptarea inevitabilului stadiu al instrumentelor electronice, care, toate, vor alunga și mai mult „armoniile legănătoare“ ale coardelor, sintagmă despre care ne vorbea la Institut cu multă pasiune regretatul, Sabin V. Drăgoi, directorul instituției.

În 1964 la tradiționala nedeie de Duminica Tomii de la Grădiștea Muncelului – Dacia Regia – izolată în Munții Orăștiei, am mai surprins încă, vechiul stadiu, în care oficiul de muzicanți îl făceau, pe rând, feciorii cu fluierile pregătite la cingătoare, pentru ca, în următorii ani, să se angajeze aici, din alte părți, formații răsunătoare – „țâvlitoare“, cum le numea același Sabin V. Drăgoi – de mulți suflători, tobe și acordeoane.

Cu stilul lor, profund tradițional, țăraniii lăutari, ca cei din Sâmbăteni și Covăsinț, dar, ca ei, mulți, poeți ai arcușului, deveniți azi „rara avis“, după veacuri de „școală“ tradițională din satele lor, au rămas, nostalgic, în puține arhive sonore¹⁴ și, doar, în inimile acelora, care au fost alături de dânsii, i-au înțeles și iubit.

Cei mai mulți, fără a lăsa în urma lor continuatori, au trecut uitați, odată cu arta lor, în „lumea fără dor“; cu zâmbetul mirific extaziat de propriul arcuș; cu obrazul înclinat, cu iubire, pe obrazul ceterii; ca pe obrazul iubitei.

În Șiria – comuna vecină dinspre nord – i se spune până astăzi de către vârstnici, ot covas (adesea, greșit, ot covaci) – cîmpul covas nșean, pășune, înalt, de pe dealul numit „Săliște“, cu urme de locuire (chiar aceasta fiind numirea în toată geografia locuită de români, pentru terenul unde a fost odată sat: săliște, seliște, jeliște, jariște).

Prepoziția ot (din slavă) = de la ot – în bretonă out = centre, envers, dos, partea din spate, reversul medaliei – ne duce la constatarea, că, până astăzi covăsințenii spun locului în cauză „în dos la șirieni“. În franceză, haut – citește o(t) = înalt. S-ar putea înțelege, deci, Covasul înalt.

În Monografia Covăsințului, scrisă de profesorul – presbiter Nicolae Bâru (1883 - 1963), rămasă în manuscris, autorul împinge, etimologic, numele localității la vechea sa origine, Cavachi.

Găsim o localitate Covas în sudul Băii Mari, alte două, Covaci și Coveș în Banat.

Covasna are aceeași rădăcină toponimică .

Se trece în Note, la sfârșitul nr. 10

ÎNVÎRTITĂ

Cules și notat de
Ioan T. Florea, 1950

Covăsinț (Arad)
Inf.: Marian Lingurar, 58
ani (piston) și Gh. Sin-
georgescu, 32 ani (vioară)

Presto (J. 192)

Piston

Vioară
(„Coantră”)

ARDELEANĂ

Cules și notat de
Ioan T. Florea, 1950

Covăsinț (Arad)
Inf.: Pătruț Martin, 19 ani
(vioara I), Crăciun Martin,
58 ani (vioara II) și Todor
Lingurar, 60 ani (violoncel)

Allegro

Vioara I

Vioara II

Violoncel

ARDELEANĂ

Cules și notat:
Ioan T. Florea, 1951

Covăsiuț (Arad)
Inf. Ioan Muntean, 40 de ani (vioara
întâi), Gheorghe Lingurar, 31 de ani
(vioara a doua)

$\text{♩} = 134$

Vioara I

Contră

The first system of the musical score for 'ARDELEANĂ' consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some chromaticism. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes, featuring various articulations like slurs and accents.

ARDELEANĂ

Cules și notat:
Ioan T. Florea, 1951

Inf. Ioan Muntean, 39 de ani (vioara
întâi), Gheorghe Sângeorgean, 47 de ani
(violoncel, Covăsinț, octombrie 1950

Vioa a I

Contră

Broancă

$\text{♩} = 108$

The second system of the score is divided into three parts: Violin I, Viola, and Cello. The Violin I part features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The Viola and Cello parts provide a harmonic and rhythmic foundation with chords and eighth notes. The tempo is marked as quarter note = 108.

The third system continues the musical pieces. The Violin I part has a more active melodic line with many slurs and accents. The Viola and Cello parts continue their accompaniment with chords and eighth notes, maintaining the harmonic structure.

System 1 of a musical score. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a treble clef and a key signature of one sharp, and a bottom staff with a bass clef. The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first staff has a melodic line with some trills and slurs. The second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

System 2 of a musical score, continuing the piece from the first system. It features the same three-staff structure: treble clef with one sharp, treble clef with one sharp, and bass clef. The notation includes various rhythmic patterns and articulations such as slurs and accents.

System 3 of a musical score, continuing the piece. It maintains the three-staff format: treble clef with one sharp, treble clef with one sharp, and bass clef. The musical notation continues with complex rhythmic figures and harmonic support.

First system of a musical score. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a treble clef and a key signature of one sharp, and a bottom staff with a bass clef. The top staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The middle staff contains a chordal accompaniment with eighth notes and slurs. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and slurs. The system is divided into four measures.

Second system of a musical score, identical in structure and notation to the first system. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a treble clef and a key signature of one sharp, and a bottom staff with a bass clef. The top staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The middle staff contains a chordal accompaniment with eighth notes and slurs. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and slurs. The system is divided into four measures.

Third system of a musical score, identical in structure and notation to the first system. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a treble clef and a key signature of one sharp, and a bottom staff with a bass clef. The top staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The middle staff contains a chordal accompaniment with eighth notes and slurs. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and slurs. The system is divided into four measures.

¹Ison - sunet de obicei lung care acompaniază o melodie; poate fi invariabil sau decurgând prin schimbări succesive de înălțime, ca în acompaniamentul „contrașilor“ pe care îl descriem în această lucrare.

²Heterofonie - (heteros = altul; phone = sunet) = intonarea simultană a aceleiași melodii de către doi sau mai mulți interpreți, la unison, la una sau mai multe octave, vocal, instrumental sau vocal – instrumental, cu variații ritmico – melodice, care, pe parcursul execuției, în grup, nu aduc schimbări esențiale, nici melodiei, nici structurii modale a acesteia.

³Lucrare susținută la primul simpozion românesc de etnologie (cu participare internațională), care a avut loc la Muzeul din Sighet, la biserica și cimitirul din Săpânța și la cea din Leud, între 12 - 15 sept. 1991.

⁴Se presupune că, în următorul an, 1918, cu ocazia excursiei efectuate de Béla Bartók, împreună cu prima sa soție, Marta și muzicologul și compozitorul Kodaly la Stâna de Vale, conduși de profesorul beiușean Ioan Bușiția, prietenul etnomuzicologului, acesta a mai efectuat, atunci, înregistrări fonografice în regiune, despre care, astăzi nu se mai știe; așa că, cele din 1917, din zona Săvârșin și alte localități din județul Arad publicate postum în volumele Rumanian Folk Music (Haga, 1967), sunt considerate ultimele sale culegeri din Transilvania.

⁵Înțelegând prin acest instrument muzical, fie un violoncel obișnuit, fie unul de rudimentară construcție țărănească, având una sau două strune, rar trei, cel mai adesea cu acordaje extraclasice (scordaturi).

⁶Erau feciorii din Nădab (jud. Arad), în preseara plecării în armată, care, pe străzile satului, chiuiau – printre alte strigături – în acompaniamentul violoncelului: „Hai mândră, să-ți fac pomană, / Că mâine mă duc catană“.

⁷Descrisă și desenată în Ioan T. Florea, *Folclor muzical din județul Arad, 500 melodii de joc*, Buc., 1975, pag. 272.

⁸Acompaniamentul de violă al formației „trio transilvan“ este scris detaliat în op. cit., pag. 31 - 32.

⁹În nuvela sa, Ioan Slavici îi spune țimbală.

¹⁰Localitatea natală a autorului la 6 km sud de Șiria lui Slavici așezare străveche, într-o „cova“, între dealuri (în trecut, în întregime, astăzi coborâtă și în câmpie), cu sufinxul inț, mult răspândit în Transilvania, nord și sud mureșeană).

¹¹A se vedea op. cit., pag. 9 - 10 cu informații asupra înregistrărilor efectuate, precum și la pag. 22 - 31, descrierea execuției specifice a acompaniamentelor și la nr. 485 - 500, partiturile muzicale notate.

¹²Din acest Fond, s-au publicat materiale în tratatele :Tiberiu Alexandru, „Instrumentele populare ale poporului român, (Buc. 1956), la pag.178, 179, 274 - 275 și Emilia Comisel, „Folclor muzical“ (Buc., 1967), la pag.450, 451, 457, în „Revista de Folclor“ și în alte diferite publicații muzicale.

¹³Melodii nemetronomice (cântece, doine, balade, etc.), în curgere liberă după voința interpretului de obicei scrise cu bare despărțitoare numai între liniile melodice; deci fără „bare de măsură“.

¹⁴În cea a Institutului de Folclor din București și, mai numeroase, în cea personală a autorului.

* * *

Prietenii mei, colaboratori, de acum 25 de ani, din Elveția, muzicologul Marcel Cellier – care, printre multele discuri de muzică folclorică românească, a editat câteva cu piese din lucrările personale (zona Arad, târgul Găinii) – precum și cel de al doilea, François Xavier Delacoste, pe atunci tânăr absolvent al Conservatorului din Geneva, mai apoi director al acestei instituții, iar astăzi, în același post al celui din Neuchâtel, m-au ajutat prin înzestrarea tehnică de cercetare etnomuzicologică făcând, astfel, saltul, de la fonograf la magnetofon, lucru pentru care le mulțumesc și pe această cale, cu multă afecțiune.

Aspecte ale proliferării melodiei de joc din părțile arădene¹



folclorul muzical reprezintă limba cântată a popoarelor.

Această afirmație e cu atât mai plauzibilă, cu cât – la fel ca limba vorbită – creația folclorică muzicală se supune unor reguli proprii de exprimare, care, prin specificitatea lor, înfățișează caracteristici naționale ale acestui important capitol din cultura populară. Dacă lingvistica românească avea să beneficieze de experiența timpurie a surorilor ei neolatine – și, în general a țărilor avansate cultural din apusul Europei – folclorul nostru muzical își va avea disciplina, constituită și precizată, abia după începutul secolului. În ciuda faptului că folcloristica românească – din timpul, dar mai ales, după unificarea celor două arhive (Brăiloiu-Brezul) – se situează la nivelul prestigioaselor școli etnomuzicologice din lume, cercetătorii noștri întâlnesc, încă, noi probleme și aspecte ale creației populare, care se cer aprofundate.

Prezenta își propune să contribuie la sublinierea unor note definitorii ale melodiei țărănești de joc din părțile Aradului – care sunt, în mod cert, răsrângeri de caracteristici și atribute generale ale patrimoniului național.

Melodia folclorică de joc s-a format pe parcursul secolelor în contextul versului popular și dansului, elementele care au determinat

corespondența, unitatea timpică, silaba și pasul, cu mișcările echivalente acestuia. În corepondența cu versul popular, motivele melodice înfățișează măsura tetrapodiei pirice (a versului de 8 silabe), și, mai rar, a tripodiei pirice (de tipul versului vechi, hexasilab), caz în care motivul melodic, deși mai scurt, este totuși întreg.

Melodia de joc își justifică existența în viața poporului prin funcția sa. După criteriul funcțional, deosebim:

I. Melodii propriu-zise de joc încadrate în ciclul tradițional, ca la hora satului, instituția tradițională, dispărută cuprinzând:

1. grupa ardelenelor (*rara, raru, lunga, lungu, de-a lungu, p-a lungu*);
2. grupa mărunțelilor (*mărunțeaua, mărunțelu, mănânțelu, deasa, desu, de-ntors*);
3. grupa jocurilor *pe picior* (*pe un picior, smintita, sărita-n loc, de două ori în loc*).

II. Jocuri cu numiri și mișcări coregrafice proprii, cuprinzând:

Grupa jocurilor cu funcții actuale:

1. ciclul calendaristic – repertoriul sărbătorilor de iarnă: jocul cerbului, zicala dubelor, marșul dubelor, a dubii, țurca, a cârnilor, jocul călușarilor;
2. ciclul familial – repertoriul nunții: jocul miresei, a junelui, jocul cu perina, a ursului, cloșca;
3. repertoriul profesional – jocuri păstorești: porneala oilor, când a pierdut ciobanul oile, semnale de tulnic
4. repertoriul ocazional – la începerea ciclului anual al horei: bogăreasca, popasca;
5. repertoriul invocațional – magic – ritual în caz de secetă: dodolaia, dodila – același cu scaloianu, dar pe melodii regionale. (Prin slăbirea semnificațiilor sale magice, obiceiul e pe cale de dispariție).

III. Jocuri cu numiri și mișcări coregrafice proprii.

1. Jocuri cu funcții dispărute. Se joacă arareori la petreceri, la cerere de către vârstnici, care le cunosc încă: duba, desca, tupăita, lența, piperiu, sorocul. Acestea tind să se încadreze în ciclul obișnuit al jocurilor.

Abstrăgând faptul că țin de o categorie sau alta, melodiile de joc au aceeași formă muzicală și se supun acelorași modalități de structurare.

O primă privire asupra melodiilor aparținând acestui gen dă la iveală faptul că, în afara unor puține excepții, acestea sunt constituite din două compartimente principale, care cuprind câte o linie, dublată de repetarea ei. Cu alte cuvinte, melodia de joc, ni se înfățișează în cele mai multe cazuri ca un catren, constând din două linii repetate.

În lipsa unui termen specific, imperios necesar ca noțiune – instrument de lucru în procesele analizei melodice, am numit bilinii aceste grupe de linii repetate, – cele mai mari compartimente ale perioadei melodice; ale melodiei ca întreg. În muzicologia noastră, liniile sunt numite cu expresiile: fraze, rânduri și versuri melodice – sau chiar așa, linii.

Oricum s-ar numi, aceste compartimente – perechi de linii – se dovedesc a fi o realitate și totodată o caracteristică a genului.

Convertită în formula grafică „a dubii“ din Valea Troașului:

The image displays two musical staves, each representing a different melodic structure. Both staves are in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff, labeled 'a' and 'a var. cad.', shows a melody consisting of two identical phrases. The second staff, labeled 'b' and 'b var. cad.', shows a similar melody, also consisting of two identical phrases. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The phrases are separated by a double bar line, and each phrase ends with a repeat sign and a fermata.

portativul arată astfel: I [:A(a+ a var.cad):] + II[:B(b+ bvar.cad):] în care compartimentele bilinii sunt notate cu numere romane, liniile cu majuscule și motivele cu minuscule.

De obicei, motivele melodice se organizează în cupluri constând dintr-un ascendent și un consecvent. Liniile melodiilor sunt constituite din astfel de reuniuni de cupluri, cunoscând doar foarte rar și necaracteristice cazuri de imparimotivitate, datorită improvizăției.

În colecțiile arădene de melodii de joc, predomină liniile bi- și tetramotivice, cărora le urmează un număr total mic, octo-, penta-, hexa- și, rarism, tri-și heptamotivicele.

Materialul adunat din părțile arădene atestă foarte marea frecvență a motivelor îngemănate, ambele având ca parte comună un submotiv invariabil, căruia i-am spus radical, iar ca parte variabilă un submotiv pe care l-am numit flexiune. Astfel cea mai mare parte a melodiilor de joc sunt formate din cupluri de motive radical - flexionate.

Radical-flexionarea poate privi fie motivele liniei (ca în melodia de mai sus), fie liniile bilinii. Când liniile sunt mai lungi (tetra - octomotivice), atât radicalul cât și flexiunea au adesea măsura unui motiv.

Ținând seama că în structurarea lor, melodiile se împart în trei grupe: cele constituite numai din motive generatoare, cele la a căror elaborare concură generatoare plus unicatele și, în fine, cele constituite numai din motive unicate, e locul să afirmăm, că din totalitatea materialului notat până acum din părțile arădene, prima grupă reprezintă 33%, a doua, aproape, infimul procent de nici 2 (1,8%).

În lumea mare, încadrată în reguli generale, a melodiei țărănești de joc, se disting – mai puține la număr – unele cazuri excepționale, necaracteristice, de abateri de la formele tipice. Astfel sunt:

1. Melodii cuprinzând linii – punți între două bilinii, de una, două, sau chiar patru motive (7 cazuri din 500 melodii studiate).
2. Melodii de două, trei, cinci, șapte, opt motive îngemănate cu bilinii (5 cazuri).
3. Linii continue, recitative, având la bază un singur motiv, ca în folclorul copiilor (două cazuri).
4. Melodii din două sau trei bilinii imparimotivice, cuprinzând combinații de 1-7 motive (18 cazuri).
5. Diferite forme improvizatorice de linii și bilinii, pari sau imparimotivice (10 piese).

Din 500 melodii cercetate, s-au întâlnit 42 de astfel de forme excepționale, ceea ce reprezintă un procent de 8,4.

Trecând în revistă procedeele de structurare ale melodiilor de joc din zona arădeană, observăm că acestea concură în procesul proliferării muzicale prin diferite combinații între ele. Într-un fel sau altul, toate

își au originea în primordialul principiu proliferator al repetării, ale cărei variante sunt. Cu o foarte mare aproximație procentuală, este întâlnită cu frecvența cea mai mare (50%) 1) combinația, repetarea și variația, după care urmează 2) variația, singură, (18%), 3) repetarea, variația și transpunerea – (9%), 4) variația și transpunerea (7,5%), 5) repetarea, variația și secvențarea (4%), 6) variația, secvențarea (4%), 7) repetarea, singură, (2,5%), 8) repetarea și transpunerea (1,5%), 9) variația, transpunerea și secvențarea (1%), 10) repetarea, transpunerea și secvențarea (0,6%), 11) repetarea și secvențarea (0,5%), 12) repetarea, variația, transpunerea și secvențarea (0,6%), 13) repetarea, variația și progresia (0,4%), 14) transpunerea, singură (0,2%), 15) transpunerea și secvențarea (0,2%). Această evidență s-a constituit după ce s-au analizat un număr de 500 melodii din vatra folclorică arădeană.

Fără a-i da frecvența în procente, subliniem că în procesul de structurare melodică, este des întâlnită anadiploza, care constă în preluări de elemente submotivice din finea unui motiv, și plasarea lor la începutul motivului următor; adică la fel ca în limba vorbită, în care, nu numai inși din popor cu o pregătire școlară modestă ci chiar intelectuali de elită repetă o idee de la finea unei propoziții, la începutul celei următoare; sau repetă o propoziție anterioară la începutul unei noi fraze. În toate cazurile – deci și în muzica folclorică – anadiploza participă la afirmarea și sublinierea ideii următoare:

Fenomenul a fost relevat în folcloristica noastră muzicală, de Sabin Drăgoi și Emilia Comișel, care i-au spus, *deplasare cu schimbare de accent*.

Melodiile de străveche origine sunt încadrate în scări cu un număr redus de trepte. Se întâlnesc frecvent pentacordiile augmentate uneori cu sensibila inferioară.

O fază evoluată o reprezintă melodiile cu bilinii în pentacordii, sprijinite pe cele două baze ale tetracordurilor. Transpunerea biliniilor la cvinta inferioară – foarte frecventă în melodia noastră populară – se realizează fie în formă identică, mai mult sau mai puțin variată, cu motive transpuse, alternând cu cele preluate în stare directă, fie prin intermediul unor submotive sau motive conducătoare spre cvinta inferioară. Foarte multe melodii deplasează pe baza tetracordului inferioară, material înrudit sau chiar cu totul diferit.

Un număr însemnat de culegeri se înscriu direct în moduri octaviene, cum sunt diatonicele, cromaticele și simbiozările modale,

ionic, lidic, (având adesea și relativele minore), mixolidic, doric, eolic, minor melodic, minor armonic, doric având cvarta mărită, minor cu cvarta fie perfectă, fie mărită și septima instabilă, minor dubluarmonic instabil, minor cu *triton bihorean alterat*, în translație la cvintă, minor bicromatic, îngemănat cu minorul armonic, prin mobilitatea treptei a IV-a, major dublu armonic, asociat pe treapta inferioară cu minorul având cvarta mărită și septima instabilă, ionic-lidic, prin mobilitatea treptei a IV-a, ionic - mixolidic, prin mobilitatea treptei a VII-a, ionic-lidic-acustic I, prin mobilitatea treptelor IV și VII, mixolidic - acustic I, prin mobilitatea treptei a IV-a, eolic-doric, prin mobilitatea treptei a VI-a, eolic-minor armonic, prin fluctuarea treptei a VII-a, eolic - minor melodic, prin mobilitatea treptei a VI-a și a VII-a. În locul lidicului pur, mai rar întâlnit, sunt prezente cordiile lidice suboctaviene (penta sau hexacordiile lidice), ca în melodiile de tip bihorean, cu translații la cvintă, frigidul făcându-se simțit doar în simbioze modale, prin cadența caracteristică.

Cuprins

Cuvânt înainte	7
<i>Miorițele</i> arădene în contextul transilvan al temei	11
Miorițe-colindă propriu-zise	50
Miorițe-colindă cu sintagma „Pe răzor de vie“	75
„Cerb mioritic“	84
Un cor supracentenar din Podgoria Aradului	96
Folclor și istorie	113
Emil Monția	132
Culegerile folclorice ale lui Béla Bartók în județul Arad	148
Gânduri la aniversarea unei veac de la nașterea lui Constantin Brăiloiu	175
Cercetări asupra DOINEI în Banat	191
Reflecții asupra simbiozei ISON-HETEROFONIE	207
Aspecte ale proliferării melodiei de joc din părțile arădene	221

ERATA

Pag.	rând portativ	În loc de	Se va citi
27	12 de jos	Un' ți-a fost soarta?	Un' ți-a fost soarta să mori?
29	7 de jos	iambic	iamb
32	4 de jos	rezultatele	Rezultatele
40	2	pasionanta	pasionata
40	2 și 3	-----	Piesa nu a fost tipărită
41	15	șuté, siuté	șut'e, șiut'e
41	19	Dintre mii de sute	Dintre mii de șut'e
62	-	-----	Colecția Ioan. T. Florea
63	-	-----	Colecția Ioan T, Florea
81	-	-----	Colecția Gabor Lúko, Ungaria
82	-	-----	Colecția Eva Kozma Frătean, Ungaria
86	-	În locul colindei, în loc de " Mioriță "	" Cerb mioritic "
91	7	iarbo-i paște	iarb-oi paște
97	13	Fragmantul: - și aceasta, cu crucea de gresie spartă.	să fie trecut la finea propoziției următoare, după numele Maximilian Balint, din rândul 14.
101	15	bahicul, în loc de <u>optime</u> , <u>pătrime</u> , <u>optime</u>	se va scrie corect: <u>optime</u> , <u>pătrime</u> , <u>pătrime</u>
106	portativ I	Final: la (doime), la (optime), si (optime), do (optime), si (optime)	se va scrie, corect, cu o terță mai jos: fa (doime), fă (optime), sol (optime), la (optime), sol (optime)
121	8	Novisabarul	Novibasarul
143	22	Cântece	Cântecele
145	7 de jos	Cităm revista	Cităm din revista
148	7 de jos	culegere are avantajul	culegere având avantajul
150	9 de sus	localitatea	localitățile
150	19	jocul Turcii	jocul turcii
154	17	Șia	Sâia
157	5	în martie 1912	în martie 1912 și iulie 1917
158	titluri	Rumănian	Rumanian (cu a fără umlaut fiind în engleză, nu în germană)
161	titluri	Rumănian	Rumanian (cu a fără umlaut fiind în engleză, nu în germană)
165	nr. crt. 54	Se taie, fiind repetarea aceluiași din pag. precedentă de jos	
166		Partiturile 69-81 (13 numere din tabelul culegerilor) lipsesc din carte. Acestea s-au atașat în pagină, la sfârșit, alături de prezenta Erată.	

Pag.	rând portativ	În loc de	Se va citi
166	nr.crt. 93	Sârbie, Sârbie, șară pustie	Sârbie, Sârbie, țară pustie
168	nr. crt. 5	Cruce-n casă, Cruce-n <u>casă</u>	Cruce-n casă, Cruce-n <u>masă</u>
169	nr. crt. 9	D-ân poiana ...	Din poiana ...
170	Note, 1	Bartók, la vie ...	Bartók, sa vie et son oeuvre
171	1	pe o stradă	pe o altă stradă
171	Note, nr. 7, 8, 10, 11	Bușița	Bușița (Ion)
171	Note, nr. 18	auzit <u>de</u> “ moșu Sâia “	auzit <u>de la</u> “ moșu Sâia “
172	2 de jos	Csismaric	Csismarik
175	5	se continuă cu textul: <u>și nu am rămas în atmosfera religioasă a miresemei de busuioc dedicată acestei sfinte sărbători.</u> n	
184	10	foștilor studenți	foștilor <u>săi</u> studenți
184	12	primul cuvânt, szyntaksis	syntaksis
191	3	fluviu, Iugoslavia	fluviu, în Iugoslavia
193	5	împrovizatorică	<u>î</u> mprovizatorică
195	4 de jos	Maramureșului	Mureșului
197		-----	Colecția Tiberiu Brediceanu
198		-----	Colecția Tiberiu Brediceanu
200		-----	Colecția Tiberiu Alexandru
203	7	Cornevei	Comerevei
203		-----	Colecția Tiberiu Alexandru
209	6 de jos	lață un exemplu	Dăm patru exemple (pag. 214 și următoarele)
212		Ultimele cinci rânduri, împreună cu toate cele 11 din pagina 213, se vor citi în pagina 219, la sfârșitul Notei nr. 10.	
219	Nota nr. 10, rândul 3	sufixul <u>înt</u> .	cu sufixul “ int “, mult răspândit în Transilvania etc ...

Nr. crt.	Pag.	Piesa folclorică	Localitatea	Informator
0	1	2	3	4
69	442	396 b. Brata meu de astă vară	Mănerău	Persida Rechițan (20), Livia Crișan (20), Ana Cojău (18), VII, 1917
70	442	397 Ajungă-te, bade ajungă	Săvârșin	Aurelia Vănc (cca 18), Aurelia Popa (cca 22), VII, 1917.
71	444	400 Trei cocoji negrii cântară	Săvârșin	Amănie Catană (67), VII, 1917.
72	445	402 Cât îi țară, cât îi țară unjurească	Săvârșin	Maria Vărădean (cca 15), Aurelia Popa (cca 18), VII, 1917.
73	446	403 Pe din jos de Baia Mare	Baia Mare	cătane, VII, 1917
74	448	405 c. Frunză ver-de rug de mure	Săvârșin	Lina Hădan (o muiere tânără), VII, 1917.
75	448	406 a. Când bate ceasu la unu	Arad	cătane, VII, 1917
76	458	414 d. Hai, leliță, sus la vie	Troaș	Susana Hord (18) și un fecior, VII, 1917.
77	460-461	416 e. Cucule, pasăre mândră	Troaș	Susana Hord (18), Letiția Leric (18), VII, 1917
78	465	421 a. Frunză verde de trifoi	Moneasa	Mihai Poșa (23), cătană, VII, 1917.
79	471-472	430 a. Fata maichii, fata maichii cea frumoasă-n sat.	Mănăștur Timiș	fecior și o fată, III, 1912.
80	477	433 m. Fiica mea fiica mea, unde-ai fost aseară	Săvârșin	fete, VII, 1917.
81	477	430 Fiica mea fiica mea unde-ai fost aseară	Mănăștur Timiș	un om (dascăl), III, 1912



ISBN: 973-9284-38-8

<https://biblioteca-digitala.ro>