

**MIRCEA CÎMPEANU**

**Pe urmele lui  
Béla Bartók în Bihor  
după 100 de ani**

2008



Cercetarea retrospectivă întreprinsă de Cîmpeanu Mircea vizează una dintre zonele folclorice românești a cărei importanță în păstrarea unei tradiții muzicale de neasemuită valoare a fost descoperită în urmă cu aproape o sută de ani de către Béla Bartók. Al doilea punct de reper al investigației sale a fost culegerea bihoreană a lui Traian Mârza, datată la aproximativ cincizeci de ani în urmă. Autorul prezentei teze și-a îndreptat atenția asupra muzicii instrumentale de joc. Alegerea este justificată de faptul că, în literatura de specialitate această tematică este abordată până în prezent mult mai sporadic decât genurile vocale.

Ținând cont de cerințele metodologiei de cercetare, autorul a cuprins în teză “întregul lanț al sistemului, ce pleacă de la instrumente și instrumentiști, deprinderi tehnice, repertoriu, diversitatea jocurilor” și trecând prin analiza morfologică și sistematizarea materialului muzical, ajunge la prezentarea melodiilor de joc în practica vie. Conceptul de lanț integral se reflectă în tocmai structura lucrării, respectiv în succesiunea celor patru capitole. Capitolul I cuprinde aspecte metodologice ale culegerii personale, o trecere în revistă a publicațiilor anterioare, precum și a culegerilor personale; Capitolul II, Vioara și vioara cu goarnă, inclusiv aspectele violonisticii populare; Capitolul III, Melodiile instrumentale de joc, analiza morfologică și sistematizarea; Capitolul IV, Melodiile de joc în practica vie: grupuri instrumentale și jocul popular bihorean.

Caracterul retrospectiv al cercetării implică o permanentă comparație a situațiilor rezultând din materialul muzical și al constatărilor teoretice în cele trei repere îndepărtate în timp (Bartók, Mârza și culegerea personală) sub toate aspectele tratate. Filonul comparațiilor devine astfel un reper permanent al tratării (fiind vorba uneori de zeci de referiri numerice, fapt pentru care au fost făcute mai multe tabele de sinteză comparative asupra aspectelor din tratare). Este impresionant numărul melodiilor din culegerea personală a autorului (Bartók 243, Mârza 87, Cîmpeanu 260, total 590). După cum autoevaluează autorul, cercetarea sa “stă sub semnul întregirii prin completare cu date recente a muncii începute cu 100 de ani în urmă de către predecesori”.

Remarcăm în mod deosebit conținutul capitolului III în care se realizează o analiză temeinică muzicală, demers care – de la Bartók încoace – nu a fost efectuat de nici un autor care s-a aplecat asupra acestei categorii de melodii. Trăsăturile analizate: structura ritmică, structurile sonore, formule melodice, stereotipii instrumentale (inițiale și cadențiale), forma liberă, forma strofică (în cadrul acestora paralelisme motivice, amplificările, coda). Din comparațiile făcute a rezultat că există și particularități structurale care nu au fost menționate până acum în literatura de specialitate (este cazul structurilor sonore nonoctaviante în secțiuni, strofele amplificate interior sau exterior, elementele de limbaj muzical specifice muzicii instrumentale, cum sunt formulele stereotipe inițiale și cadențiale, paralelisme motivice), la fel au fost depistate prin comparare fenomene structurale care probabil s-au infiltrat relativ mai recent în repertoriu (ritmul aksak, frecvența cromatismelor), respectiv dispariția unor categorii (forma liberă). Partea a doua a capitolului III este destinată sistematizării. Repartiția repertoriului în

categoriile metrice stabilite de Bartók este urmată de o clasificare tipologică pe criteriul melodic (profil general și sistem de cadențare), care aduce un nou punct de vedere în posibilele sistematizări; metoda a fost aplicată până acum numai asupra genurilor vocale. Autorul consideră că “este un prim pas făcut în această direcție care încă necesită o continuare a investigațiilor”. Consider că este un început promițător și că autorul acestei teze va duce la bun sfârșit cercetarea în această direcție.

În concluzie, teza de doctorat a candidatului Mircea Cîmpeanu corespunde cerințelor științifice atât privind caracterul integral și logic organizat al problemelor tratate, cât și privind contribuțiile personale aduse prin aspectele inedite pe care le menționează. Concluziile la care ajunge în legătură cu schimbările care s-au petrecut în muzica de joc din Bihor pe parcursul perioadelor studiate, sunt bine fondate și susținute de argumentele furnizate de însăși materialul analizat.

Conducător științific

*Prof. Univ. Dr. Ileana Szenik*



# I. INTRODUCERE

## I.1. ARGUMENT

După culegerile folclorice românești realizate în Transilvania la începutul secolului XX de cercetătorul și muzicologul Béla Bartók, mai mulți cercetători în domeniul științelor etnomuzicologice și-au îndreptat atenția spre studierea aprofundată, pe baze științifice a folclorului tradițional, dovedind un interes deosebit pentru viața satului, pentru frumusețea datinilor și obiceiurilor tradiționale vechi.

„Este un fenomen îndeobște cunoscut că muzica populară este pe cale de epuizare, ba chiar sortită dispariției. Acest proces nu poate fi în nici un caz oprit, decât dacă am vrea să reînviem stările de lucruri medievale. Rămâne de făcut un singur lucru: să culegem cât mai mult, cât mai conștiincios și în cât mai scurt timp.” (Bartók, 1956, 74)

Prin munca lui asiduă pentru care a străbătut de unul singur distanțe nemăsurate în condiții nu întotdeauna confortabile, purtând mereu ca bagaje suplimentare gramofonul și cilindrii de înregistrare, contemporan cu vremurile de pace dar și de război, conlucrând cu binevoitori colaboratori dar înfruntând și situații ostile, Bartók a dovedit multă perseverență și statornicie în definitivarea operei sale, un înalt profesionalism muzical de care puțini semeni de-ai noștri sunt realmente capabili în prezent.

Impresionat de munca neobosită depusă de marele cercetător Béla Bartók de-a lungul vieții sale, urmându-i îndeaproape sfaturile și îndemnurile, m-am apropiat tot mai mult de colecția Rumanian Folk Music prin studierea ei cu mult mai multă atenție iar apoi, în urma elaborării unui plan de acțiune, am pornit pe urmele marelui etnomuzicolog într-o campanie comemorativă, după aproape 100 de ani de la primele culegeri realizate de către acesta în Bihor. Am reconstituit foarte exact harta localităților rurale străbătute în arealul vestic reprezentat de bazinul Crișurilor, parcurgând întreg teritoriul unde cu aproape un secol în urmă, cercetătorul găsea un imens filon folcloric, nedescoperit și necunoscut încă la acea vreme.

Județul Bihor, consecvent păstrător de tradiție românească mi-a deschis și mie porțile sale, în vara anului 2005. Copleșit de emoție dar și cu o imensă bucurie în suflet, zi de zi, timp de trei luni, am consemnat meticulos pe benzi magnetice și digitale, folclorul instrumental interpretat de pricepuți instrumentiști amatori din satele bihorene. Sunt și astăzi impresionat de bunătatea și omenia celor mai mulți dintre ei, fiindcă nu au ezitat să răspundă cererilor mele.

Acestor oameni inimoși li se datorează în parte reușita acestei cuprinzătoare lucrări întrucât și-au dăruit necondiționat timpul și priceperea pentru a scoate la lumină piese valoroase din bogatul tezaur muzical zonal; am reușit astfel să dovedim împreună că muzica bihoreană de joc, deși comportă valențe noi, este și astăzi o prezență activă în viața comunităților românești locale. Melodiile culese în această campanie vor servi unor aprofundate analize ce vor avea ca finalitate crearea unei noi viziuni asupra melodiilor de joc din Bihor.

Înainte de a intra în cuprinsul lucrării doresc să subliniez că această lucrare științifică nu ar fi putut prinde viață dacă subiectul ei nu ar fi fost generat de însăși

prodigioasa activitate de culegere a neobositului Bartók și în același timp, dacă munca mea de doctorand nu ar fi beneficiat în cadrul Academiei de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca de atenta și experimentata coordonare a d-nei Prof. Univ. Dr. Ileana Szenik, căreia, doresc să-i mulțumesc pe această cale pentru minunatele și competentele sfaturi ce au condus la finalizarea muncii mele.

## *1.2. Metode de culegere*

Convins de necesitatea înfăptuirii culegerilor folclorice „numai la fața locului, deci numai la sate”(Bartók, 1956, 35), am pregătit un amplu proiect al culegerilor pe teritoriul județului Bihor, prin sate și comune, făcând totală excepție de la trecerea prin orașe, având în vedere toate localitățile rurale prin care au trecut cu ceva timp în urmă, Béla Bartók și Traian Mârza, în vederea realizării unei culegeri retrospective.

„Culegerea retrospectivă are ca obiect creații folclorice culese cu o perioadă de timp semnificativă în urmă. Scopul ei este acela de a identifica elementele constitutive persistente, respectiv, a schimbărilor intervenite în configurația pieselor caracteristice unei zone sau localități, de la prima lor culegere și până în prezent. Cercetarea retrospectivă poate fi subsumată conceptului “Vergleichende Musikwissenschaft”, cu specificarea că în acest caz se compară diferite forme de existență, în tradiția populară, ale aceluiași creații folclorice, culese în condiții istorice și sociale schimbate” (F. Laszló, consultație de specialitate).

În același timp am pregătit și o dotare tehnică corespunzătoare îndeplinirii cu rezultate maxime a proiectului deoarece „din punct de vedere științific, un material cu adevărat autentic este numai acela care a fost și înregistrat.” (Bartók, 1956, 36)

Astfel, am pornit la drum cu următoarea dotare tehnică:

- Aparat de înregistrare video, cameră digitală, trepied și 30 casete video de 8 mm, T 90.
- Aparat de înregistrare audio, reportofon și 30 de casete audio de 90 minute, acumulatori.
- Aparat de fotografiat, acumulatori și 10 filme AGFA x 36 poziții.
- Chestionar melodic și Jurnal de consemnări.
- Vioară clasică, instrument propriu, cu acordaj obișnuit.
- Autoturism de transport, necesar frecvențelor deplasări dintr-un sat în altul.

În secolul trecut, cotitura cea mai însemnată în dezvoltarea metodei de culegere a folclorului muzical în teren a constituit-o inventarea fonografului. „Primele înregistrări pe fonograf, împreună cu părerile formulate în studiile și colecțiile înaintașilor, reprezintă premise importante pentru înfăptuirea etnomuzicologiei la începutul secolului nostru.” (Almási, 1981, 19)

Bartók a văzut în fonograf un mijloc tehnic obligatoriu în culegere; numărul semnelor pentru notarea melodiilor fiind limitat, posibilitatea redării intonației și a timbrului cântăreților și instrumentelor nu putea fi altfel redată. Imprimarea fonografică ajută cercetătorul să reproducă în scris melodiile și textele în amănunt, reascultându-le de câte ori este nevoie pentru o transcriere cât mai exactă. Despre ce ar trebui să fie cules, Bartók spune că, în principiu tot ceea ce încapă în noțiunea de muzică populară, după care:

„Cercetătorul este obligat să consemneze numele, vârsta și ocupația informatorului. Totodată, el trebuie să dea informații despre talentul cântărețului și despre repertoriul lui. În continuare, cercetătorul trebuie să facă observații asupra raportului dintre cântăreț și cântec:

- unde, când și de la cine a învățat să-l cânte?
- care este cântecul lui preferat și de ce?
- care sunt acele cântece pe care nu le cântă cu plăcere și de ce?

- dacă informatorul are ceva de menționat în legătură cu fiecare piesă înregistrată.

În sfârșit, culegătorul trebuie să descrie rolul cântecelor în viața muzicală a satului.” (conform Almási, 1981, 23)

Spre deosebire de Bartók, etnomuzicologul român Constantin Brăiloiu și-a expus principiile sale metodologice la începutul activității sale de cercetător, răspunzând unor cerințe practice. El a accentuat în mod deosebit necesitatea respectării întocmai a autenticului folcloric, în strânsă legătură cu condiția socială.

„Ne vom putea oare mărgini la cercetarea realităților strict muzicale, slujindu-ne, spre a le lămurii, numai de criterii tehnice?” În acest sens, Brăiloiu recomandă: „Unde dimpotrivă, cântecele viețuiesc cu adevărat, se nasc, mor, se prefac, nedespărțite de traiul mediului din care s-au ivit, realitatea muzicală va rămâne neînțeleasă fără cunoașterea realității sociale. (Almási, 1981, 25)

Ideea cercetării sistematice a reprezentat unul din principiile fundamentale ale lui Brăiloiu. Culegerea nu poate fi concepută la întâmplare, fără un țel bine conturat și motivat, ci numai pe baza unui plan bine stabilit. Este recomandată metoda cercetării exhaustive prin care „cercetătorul face mai mult o selecție a surselor, alege un anumit număr de informatori-tip pentru diferite categorii (de vârstă, sex, grad de învățământ, etc.). Aceștia vor fi interogați cu ajutorul unui catalog de motive, folosit drept chestionar referitor la repertoriul muzical și al obiceiurilor.” (Almási, 1981, 25)

Pe lângă prețioasele recomandări făcute de Bartók și Brăiloiu în ce privesc metodele de culegere ale folclorului: despre cum și ce să culegem, ce date trebuie în mod obligatoriu consemnate, ce fel de întrebări se vor pune informatorilor, am luat în seamă îndrumările d-nei Prof. Univ. Dr. Ileana Szenik, coordonatorul lucrării de față, pentru o mai bună sistematizare și modernizare a întregului concept de cercetare pe care în anul 2005, urma să o efectuez în Bihor (consultație în 23.06.2005):

În faza premergătoare cercetării în teren, se vor pregăti fișele, care vor fi introduse în plicuri, iar pe plic se va nota domeniul cercetat.

În cercetare vom folosi neapărat, următoarele metode:

- Metoda observației directe: prin aceasta vom urmări cum cântă informatorul.
- Metoda chestionarului melodic: vom urmări astfel dacă mai trăiesc melodii după 50 de ani, de la culegerile lui Mârza sau după 100 de ani, de la culegerile lui Bartók.

Pe carcassele înregistrărilor făcute pe casete, vom nota:

- Caseta și numărul de ordine
- Numele informatorului și vârsta
- Data înregistrării și localitatea culegerii
- Titlul piesei sau numele jocului

Instrumentiștilor li se vor pune următoarele întrebări suplimentare, după caz:

- Unde și de la cine a învățat să cânte, la ce vârstă, dacă profesează: la nunți, etc.
- Dacă informatorul știe ce sunt notele și care este denumirea sunetelor și a coardelor?

- De unde știe cum trebuie să-și acordeze instrumentul?

- Care este ordinea melodiilor la joc, cum urmează în suită dansurile, unul după altul?

- Cum face trecerea de la un tempo, la altul?
- Dacă obișnuiește să cânte și altceva între melodii?
- Cum procedează când trebuie să lungească jocul?
- Cum numește diferitele procedee de tehnică instrumentală?

În funcție de situație, se mai pot pune diverse alte întrebări, întrucât nu se poate prevedea totul și nu putem ști dinainte cum reacționează informatorul. Se înregistrează toate discuțiile.

Important: când pornesc aparatele de înregistrare, să fiu sigur că totul este pregătit!

Am pornit astfel la drum cu temeinice cunoștințe însușite despre metodele de culegere pe care urma să le aplic și în același timp eram avantajat de cunoașterea în linii generale a muzicii folclorice instrumentale bihorene pe care am abordat-o de nenumărate ori ca instrumentist-violonist. Presupuneam ce o să urmeze, în linii mari, întrucât îmi făcusem un plan minuțios al întregii cercetări.

Bucuria descoperirii în teren de către mine însumi a unui bogat tezaur muzical autohton și a unor instrumentiști pe cât de simpli, pe atât de valoroși, m-au entuziasmat într-o măsură atât de mare, încât în prima localitate, la primul instrumentist căruia i-am solicitat informații, am stat două zile. Eram într-atât de impresionat de ceea ce cânta la vioară și mai ales de felul cum cânta acel bătrân „hididiș” de etnie romă, încât am fost de-a dreptul fascinat.

Zilele au trecut pe negândite, instrumentiștii intervievați și satele străbătute s-au înmulțit, însemnările și numărul casetelor audio și video, de asemenea. În timp, am dobândit o oarecare experiență și am prins mai mult curaj; de cele mai multe ori începeam culegerile înainte de amiază și le terminam după apusul soarelui, făcând mereu ultimele însemnări la lumina lămpii de serviciu din interiorul automobilului. Cu un astfel de program prelungit și cu multă implicare și putere de convingere am reușit să parcurg întreg teritoriul bihorean în perioada propusă de timp, de trei luni de zile.



### 1.3. Chestionarul melodic

În vederea stabilirii gradului de conservare a unor vechi melodii bihorene pe parcursul unui secol de la culegerile efectuate de Béla Bartók în județul Bihor, am inițiat cu ocazia cercetării, pe lângă culegerea propriu-zisă de melodii instrumentale de joc, alcătuirea unui chestionar melodic ce cuprindea 15 piese muzicale. Melodiile preluate în acest scop din colecția „Romanian Folk Music” volumul I, “Instrumental melodies” poartă numerele: 15d, 15s, 15u, 15v, 16, 17, 70b, Danțu dobilor, 179, 230, 243s, 270, 321c, 486b și 800. Am urmărit ca piesele muzicale selectate să aibă structură compozițională diferită, ritmică variată, să provină din localități ce acoperă întreg teritoriul bihorean și să fie cântate la instrumente diverse. Melodiile din acest chestionar le-am reprodus cântându-le cu vioara, pe care am adăugat-o echipamentului de teren din rațiuni de precauție, în caz că vreun instrumentist nu ar fi avut un instrument funcțional la îndemână, așa cum de altfel s-a și întâmplat.

Acest chestionar a avut următoarele rezultate:

- bune, chiar dacă melodiile au fost reproduse doar în variante aproximative de către unii instrumentiști ce au fost de acord să se supună chestionarului, înțelegând că acest test are valoare științifică;
- slabe, pentru cei superficiali și neinteresați, probabil cunoscători a unui repertoriu restrâns;
- o altă parte a informatorilor a refuzat într-o manieră sau alta să participe la chestionar, drept pentru care proiectul a fost îndeplinit doar parțial.

Subiecții ce s-au dovedit capabili a reproduce melodiile din chestionar au fost următorii:

|                     |                    |             |                 |
|---------------------|--------------------|-------------|-----------------|
| 1. Mihai Bogdan     | Păulești           | melodia 15d | Mărunțel        |
| Mihai Bogdan        | „                  | 15s         | Mărunțel        |
| 2. Baidoc Florian   | Țigăneștii de Criș | 15u         | Mărunțel        |
| 3. Ardelean Traian  | Bratca             | 17          | Poarga          |
| Ardelean Traian     | Bratca             |             | Danțu dobilor   |
| 4. Covaci Ioachim   | Husasău de Tinca   | 15v         | Mărunțel        |
| Covaci Ioachim      | „                  | 16          | Rar             |
| 5. Varga Adrian     | Groși              | 17          | Poarga          |
| 6. Covaci Ștefan    | Șoimi              | 70b         | Pă-alungu       |
| 7. Lucuța Sebastian | Gurbești           | 179         | Ardeleana       |
| 8. Covaci Simion    | Răbăgani           | 230         | Ugroș           |
| 9. Jurca Ioan       | Măguri             | 243s        | Jocul fecioresc |
| 10. Tomuțiu Cornel  | Chișcău            | 270         | Învârtita       |

|                   |                  |      |           |
|-------------------|------------------|------|-----------|
| 11.Fălcuț Nicolae | Beiuș            | 321c | Învârtita |
| 12.Ștef Valentin  | Livada Beiușului | 486b | Învârtita |

În totalitatea lor, metodele de cercetare utilizate au condus prospecțiunile folclorice realizate în anul 2005 spre obținerea de bune rezultate.



#### *1.4. Culegeri folclorice în Bihor*



*1. 4. a BÉLA BARTÓK*  
**(1881 - 1945)**

Cercetător, etnomuzicolog, solist-interpret și compozitor recunoscut, Béla Bartók a dovedit de-a lungul vieții sale un deosebit interes pentru folclorul românesc. Cercetările sale, întreprinse înainte de declanșarea primului război mondial în scopul culegerii de melodii populare s-au încheiat cu bune rezultate. Războiul însă, va întrerupe cursul acestui mare început deși autorul insistă asupra culegerilor până în anul 1917 când face ultimele sale incursiuni în Bihor pentru a realiza culegeri de muzică românească.

Prin intermediul melosului bihorean, Bartók s-a afirmat ca folclorist de talie europeană și tot cu el a pus punct activității sale muzicale, prin compoziția rămasă neterminată ce datează din anul 1945 și care este un Concert pentru violă și orchestră, a cărui sursă tematică este folclorul bihorean (Brumariu, 1981, 235)

Prima colecție bihoreană realizată se intitulează “*Cântece populare românești din comitatul Bihor*” și conține 371 melodii. Această culegere a fost publicată în anul 1913 de Academia Română în seria de culegeri și studii “Din viața poporului român” și oglindește munca autorului din perioada anilor 1909–1910 când a înregistrat cu fonograful în 17 localități din zona Beiușului și Vașcăului.

A doua colecție de muzică românească, intitulată *Melodien der Rumänen von Maramureș* (Melodiile românilor din Maramureș) apare de sub tipar la Editura “Drei masken Verlag” din München în anul 1923 și conține 339 de melodii.

Cea de-a treia mare colecție a autorului se numește *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Publicată în anul 1935 la Viena-Universal Edition, această culegere conține 484 colinde din care 109 sunt din Bihor.

Muzica populară românească i-a prilejuit marelui cercetător-etnomuzicolog, în perioadele intense de culegere din anii 1909–1917, nu numai un deosebit interes științific ci și o mare bucurie artistică atunci când s-a găsit în fața unui folclor arhaic atât de bogat. Despre muzica românească din Bihor al cărei „dialect” Bartók îl socotește cel mai nealterat de influențe străine (Alexandru, 1958, 92) va scrie la 1914 că „este poate cea mai minunată muzică populară de pe teritoriul Ungariei care, luată chiar și în chip absolut este atât de fermecătoare, încât ar putea-o admira toți oamenii de muzică ai Europei” (Bartók, 1914, 703).

Cu fiecare colecție folclorică, Bartók a făcut importanți pași către desăvârșire, ajungând în ultimii ani să-și folosească bogata experiență și valoroasele cunoștințe dobândite pentru a reda cu fidelitate și exactitate melodiile românești culese și notate în celebra colecție *Rumanian Folk Music* publicată postum la Haga în anul 1967 sub îngrijirea cercetătorului american Benjamin Suchoff.

### *Rumanian Folk Music*

Interesul lui Bartók pentru folclorul muzical pornea din câteva considerente care se împleteau strâns în concepția și multiplele sale planuri de activitate: mai întâi era “o curiozitate legitimă de artist”, după cum se exprima însuși compozitorul și apoi “nevoia de a avea în față o hartă etnografică a folclorului”, adică dorința de a cunoaște ce asemănări și deosebiri există în folclorul muzical al popoarelor ce trăiesc alături fiindcă cercetarea sa în domeniul folcloric cuprinde aproximativ 10000 de melodii culese de la diferite etnii: români, maghiari, ruteni, slovaci, sârbo-croați, bulgari, etc. Din acest număr impresionant de melodii, 3500 sunt culese din Banat, Crișana, Maramureș și Transilvania și dintre toate, “melodiile fără seamăn din Bihor” culese în perioada anilor 1909 - 1917 reprezintă proporțional aproape un sfert din totalul lor.

De o mare amplitudine și foarte bine organizată, această culegere este împărțită în trei mari volume:

|                                   |                                        |
|-----------------------------------|----------------------------------------|
| Volumul I - Instrumental melodies | - conține 1115 piese instrumentale     |
| Volumul II - Vocal melodies       | - conține 1440 cântece vocale          |
| Volumul III - Texts               | - conține texte și însemnări personale |

Materialul colecției are o valoare deosebită: piesele muzicale atât instrumentale cât și vocale notate aici se caracterizează printr-un autenticism desăvârșit, constituind o veritabilă comoară de folclor vechi. În cadrul lucrării întâlnim un sistem perfecționat de transcriere și de clasificare elaborat după analize temeinice făcute asupra întregului material muzical. Din perspectiva muzicii instrumentale, această lucrare este prima colecție românească bazată pe criterii științifice.

### *BRFM I - Instrumental Melodies*

Volumul I al colecției intitulat “Instrumental Melodies” cuprinde 1115 piese culese din următoarele zone geografice: Alba, Arad, Bihor, Cluj, Hunedoara, Mureș, Satu-Mare, Severin, Someș, Timiș, Torontal și Turda.

Dintre acestea 243 provin din zona folclorică Bihor. În materialul publicat, 69 melodii instrumentale sunt reluate din colecția “*Cântece populare românești din comitatul Bihor*”, și au fost retipărite după o ulterioară revizuire. (BRFM I, prefața editorului, [xxx]). Două melodii, cele cu numerele 344 și 360, nu vor fi însă preluate din colecția apărută în anul 1913 din considerentele personale ale autorului (BRFM I, prefața editorului, [xlii]).

În "Introduction to Volume One" Béla Bartók propune primul model clasificățional pentru muzica instrumentală de joc, după criteriul *funcției și al formei* (BRFM I, pag. [7-8])

1. După *criteriul funcției*, autorul împarte melodiile instrumentale în cinci clase:

- clasa *A și B*: melodii de dans;
- clasa *C*: melodii cu text executate instrumental;
- clasa *D*: melodii de nuntă;
- clasa *E*: muzică pentru bucurie și imitații executate la alte instrumente.

2. După *criteriul formei*, melodiile de joc sunt grupate în două clase:

- clasa *A* - melodii de joc cu structură determinată, de obicei cu patru secțiuni melodice și

- clasa *B* - melodii de joc cu structură motivică unde motivele se repetă sau se succed

într-un sistem mai puțin organizat.

Clasele astfel constituite se divizează la rândul lor în: - subclase

- grupe
- subgrupe

*Clasa A*, după felul secțiunilor este împărțită în patru subclase:

- subclasa I - fraze scurte: 2 măsuri de 2/4
- subclasa II - fraze lungi: 4 măsuri de 2/4
- subclasa III - melodii diferite de subclasele I și II
- subclasa IV - alte melodii neclasificabile.

Subclasele sunt alcătuite din grupe:

*Subclasa I* cuprinde 4 grupe:

- grupa I - melodii cu două secțiuni
- grupa II - melodii cu 3 secțiuni, cu cezura principală după prima secțiune
- grupa III - melodii cu 3 secțiuni cu cezura principală după a doua secțiune
- grupa IV - melodii cu 4 secțiuni

*Subclasa II* cuprinde 5 grupe:

- grupele I, II, III, IV, identice cu grupele corespunzătoare din subclasa I.
- grupa V - melodii cu 5 secțiuni

*Subclasa III* conține la rândul ei, 4 grupe:

- a) melodii cu 4 secțiuni în 2/4 a câte 1 măsură
- b) melodii cu 4 secțiuni în 2/4 a câte 3 măsuri
- c) melodii cu 4 secțiuni în 2/4 a câte 8 măsuri
- d) melodii cu 4 secțiuni inegale (heterometrice).

*Subclasa IV* - este aceea a melodiilor neclasificabile.

Bartók propune în continuare câteva criterii importante pentru gruparea materialului:

- *cadența finală, cezurile și apoi ambitusul.*

Anexează apoi o listă de "genuri de dansuri" cu 80 de titluri principale și mai multe date analitice sinoptice referitoare la caracterele melodice, ritmice, arhitectonice ale materialului, referitoare la instrumente, informatori precum și un tabel al pieselor

repartizate pe sate indicându-se câte piese din fiecare categorie sunt publicate din satul respectiv.

Melodiile bihorene au constituit preocuparea lui Bartók pentru mai mulți ani de zile, constatarea fiind aceea că „românii au păstrat forma originală probabilă a muzicii lor în chipul relativ cel mai neatins”. (Alexandru, 1958, 39)

Un interes deosebit manifestat de Bartók a fost acela de a compara folclorul popoarelor învecinate Ungariei cu folclorul muzical maghiar în care scop a adoptat teoria finlandezului Ilmari Krohn, teorie pe care a perfecționat-o continuu, începând prin a ordona materialul muzical cules, pe baza categoriilor metrice, într-o succesiune de la simplu spre complex, de la numărul rândurilor melodice, cadența principală și cadențele celorlalte rânduri melodice până la aducerea melodiilor la o finală unică, sunetul sol<sup>1</sup> (Alexandru, 1956, 33)

Concepția lui Bartók asupra ordonării materialelor muzicale în vederea pregătirii lor pentru publicare s-a dezvoltat pe măsura creșterii experienței sale în acest domeniu. Socotind în mod arbitrar la început, că orice melodie trebuie să fie considerată ca fiind compusă din patru părți chiar dacă ea nu are decît trei sau doar două, ulterior și -a revizuit fundamental sistemul de clasare, aplicându-l în noua sa formă începând cu materialul maramureșan, în 1923. (Alexandru, 1958, 36).

În studiul *Muzica populară românească*, Béla Bartók fixează câteva teritorii cu asemănări în ceea ce privesc melodiile respectivelor zone folclorice (Bartók, 1956, 171).

În urma cercetărilor, el face următoarea împărțire teritorială *dialectală*:

- I. Teritoriul de nord (Maramureș și Ugocea)
- II. Teritoriul de sud (Alba, Hunedoara, Sibiu, Bihor, Banat)
- III. Teritoriul din Câmpie – Satu-Mare (maghiar)

Teritoriul dialectal de sud (II), se împarte la rândul lui în:

- II.1 – Dialectul sud-ardelenesc
- II.2 – Dialectul bihorean și
- II.3 – Dialectul bănațean

Dialectul bihorean ce se deosebește de celelalte „mai ales prin tendința de a intona *si natural* în loc de *si bemol*:



De multe ori însă, în loc de *si natural* putem întâlni *si bemol* și atunci scara este aproape identică cu cea a cadenței frigice din cadrul dialectului sud-ardelenesc.

În Bihor, al cărui „dialect” Bartók îl consideră cel mai nealterat de influențele străine, scara pentatonică anhemitonice este deosebit de frecventă. Mai bine de jumătate din melodiile publicate de Bartók în culegerea „Cântece populare din comitatul Bihor” prezintă diferite grade de pentatonism anhemitonic.

Odată cu dispariția cimpoiului, muzica de joc a trecut la alte instrumente și totodată de la interpretii satului, țărani români, în mâna ȝiganilor. Din cauza caracterului și comportamentului instabil al acestora, melodiile încep să sufere de o interpretare imprecisă făcută pe baza unui amestec negândit de ornamente și stiluri muzicale în care

chiar și construcția scărilor muzicale deviază mereu, producând un repertoriu combinat, mai puțin reprezentativ.

În mai multe melodii de dans bihorene executate din vioară, structura arhitectonică este cea de patru secțiuni cu forma  $ABA_5B_5$  sau  $AAA_5A_5$ , deci o structură cu transpunere la cvinta inferioară – ca efect al schimbării mecanice a registrului, destul de ușor realizabilă în execuția la vioară – care este totodată și una din caracteristicile cântecelor maghiare vechi. Bartók remarcă însă că este dificil a vedea în acest caz o influență, pentru că, în afara transpunerii la cvintă, melodiile de dans din Bihor nu au alte afinități cu melodiile maghiare. „Căci tocmai românii din Bihor trăiau atât de închiși în vecinătatea nemijlocită a maghiarilor, de parcă ar fi despărțit un zid chinezesc cele două popoare” (Bartók, 1956, 184).

Adevăratul centru al dialectului muzical bihorean este situat de Bartók între Oradea și Beiuș (Mârza, 1974, 30). În urma cercetărilor făcute în teren în anul 2005 am putut constata că acest centru, determinat cu mai mult timp în urmă, deține întâietate și în zilele noastre.

***Localitățile bihorene*** de unde Béla Bartók  
a cules melodii populare instrumentale în perioada anilor 1909–1917  
(extrase din tabelul RFM I, [62])

|                                  |    |                    |    |
|----------------------------------|----|--------------------|----|
| Beiuș                            | 14 | Lehecenii          | -  |
| Budureasa                        | 6  | Lelești            | 17 |
| Bulz                             | 28 | Lorău              | 6  |
| Căbești                          | -  | Luncșoara          | -  |
| Cărpinet                         | -  | Pântășești         | -  |
| Câmp                             | 34 | Pocioveliște       | 3  |
| Cociuba Mare                     | 11 | Poiana             | -  |
| Corbești                         | -  | Rogoz              | 5  |
| Cotiglet                         | 15 | Rohani             | -  |
| Cresuia                          | -  | Săliște de Vașcău  | -  |
| Criștior                         | -  | Sebiș              | -  |
| Delani                           | 5  | Sâmbăta            | -  |
| Drăgănești                       | -  | Sânmartin de Beiuș | -  |
| Drăgești                         | 12 | Șoimi              | 3  |
| Dumbrăvița de Codru              | 39 | Tășad              | 4  |
| Ginta                            | -  | Teleac             | 5  |
| Groși                            | 8  | Țigăneștii de Criș | 1  |
| Hotărel                          | -  | Urviș de Beiuș     | -  |
| Incești                          | 16 | Vașcău             | 1  |
| Total: 243 melodii instrumentale |    |                    |    |

*Denumirile dansurilor bihorene în culegerile lui Béla Bartók:*  
(în ordine alfabetică)

Ardeleana, Ardelenește  
De (î)ntorsu  
Învârtita  
Jocul fecioresc, Fecioresc  
Mărunțel, Mărunțelul (Mărunțaua)  
Pă-alungu  
Pe (pre) picioare, După picioare  
Poarga, Poarga românească  
Ramoș  
Rar  
Țigăneasca (Țigănește)  
Ungureasca, Jocul unguresc

Alte denumiri:

A păcurarului când vine cu oile de la munți  
Când păcurarul și-a pierdut oile  
Când păcurarul a găsit oile pierdute  
Cântec de seceră  
Cântecul moșului din vale când a șezut la oile furate  
Danțu dobilor  
Danțu lui Cercel  
Danțu Videscănesc  
Jocul lui Floare Hidi  
Jocul Turcii, A turcii, Danțu Turcii  
O horă





### *Cronologia culegerilor bihorene*

(conform László, 1976, 231)

1909 - Beiuș. Bartók îl cunoaște pe profesorul de muzică Ioan Bușiția cu care se împrietenește. Cu ajutorul acestuia face primele incursiuni în împrejurimile Beiușului.

Succesul acestei prime campanii românești este dovedit de culegerea a 264 de melodii populare provenite din 14 localități: Delani, Teleac, Beiuș, Leheceni, Criștioru, Poiana, Săliște de Vașcău, Hotârel, Budureasa, Cresuia, Sânmartin de Beiuș, Drăgănești, Lelești și Sebiș.

1910 – februarie: Beiuș, Cărpinet, Câmp, Vașcău, localități unde culege 109 melodii românești. Consideră ca reprezentativ pentru zona cercetată materialul cules în perioada 1909-1910 (371 melodii), pe care îl oferă Academiei Române, personal folcloristului D. G. Kiriac care pledează la București pentru cauza lui Bartók și a muzicii populare românești. La 1 iunie 1910, Academia Română aprobă publicarea culegerii bihorene.

1911 – Culege folclor în Valea Crișului Negru.

Localități: Sâmbăta, Rogoz, Incești, Dicănești, Drăgești, Tășad, Cotiglet, Corbești, Rohani, Cociuba Mare. Rezultatul campaniei: 211 melodii.

1912 – continuă culegerea de folclor în zona Bihor, pe valea Crișului Repede.

Localități: Groși, Luncșoara, Bulz, Lorău. Culege 90 de melodii dintre care, 52 instrumentale.

1913 – Apare la București lucrarea „Cântece populare din comitatul Bihor culese și notate de Béla Bartók, profesor la Academia Regală de Muzică din Budapesta”, ca al XIV-lea volum al seriei „Din viața poporului român; Culegeri și studii” publicat de Academia Română.

1914 – Culegere de folclor în Bihor. Localități: Dumbrăvița de Codru - 74 melodii, Șoimi, Urviș de Beiuș, Suplacu de Tinca, Borz, Pântășești (Urviș) Pocioveliște și Căbești. Rezultatul total al culegerii: 157 melodii.

1917 - Ultimele culegeri în Bihor: Urviș de Beiuș și Dumbrăvița de Codru.

În anii 1913-1914, Bartók a întreprins culegeri scurte și în nordul ținutului hunedorean (satele: Cerbăl, Feregi, Socet, Lelese și Ghelar), culegeri pe urmele cărora au efectuat cercetări Emilia Comișel, Mariana Rodan-Kahane, Rodica Weiss, Ovidiu Bârlea și Anca Ciortea. „Dacă pentru un folclorist, convorbirea cu un interpret popular constituie oricând un prilej de o deosebită satisfacție, își poate oricine închipui cu câtă sporită emoție am stat de vorbă cu foștii informatori ai lui B. Bartók”. (Comișel, Kahane, 1955, 10)

„Nu prè putea bine românește, vorbea numa blând...Eram copil, vo zece ani am avut...Era un om cuminte, un om cult. Asista la joc și scria. Așa făcea cu plaivazu cum să ținea mierile de om” (Arhiva Institutului de Folclor, fișa inf. 16069).

Împărțind Transilvania pe baza materialului muzical cules, în trei teritorii dialectale binecunoscute și oprindu-se asupra celui de sud, subdivizat la rândul lui în trei subcategorii, Bartók afirmă: „La nici un popor învecinat sau mai depărtat n-am găsit urma unui stil asemănător. Nu este atunci mult mai cuminte să admitem că materialul românilor din Hunedoara, și mai cu seamă al celor din Bihor, este adevăratul material românesc?” (Bartók, 1956, 183-184).

Pentru istoria folcloristicii românești, Béla Bartók reprezintă o mare personalitate despre care se va vorbi întotdeauna cu respect și recunoștință (conform Comișel-Kahane, 1955, 23).

Din totalul de 243 de melodii bihorene instrumentale de joc conținut de colecția BRFM I am selectat pentru analize și comparații cu melodiile instrumentale de joc din culegerile lui Traian Mârza și Mircea Cîmpeanu (colecția anexă) doar melodiile din clasele A și B; am omis în mod voit melodiile din clasa C (variante instrumentale ale melodiilor cu text), melodiile cu titlul: „o horă” (ritm parlando), cântec de seceră (rubato-espresivo), Hora lui Cercel (fără măsură), precum și alte melodii cântate la fluier sau drâmbă, ca de pildă „Când ciobanul și-a pierdut oile”, „Cântecul moșului din vale când a șezut la oile furate”, în care temele nu sunt dansante.

Am analizat astfel 194 melodii de joc în ideea comparării lor cu melodiile de joc din culegerile mai sus amintite pentru formularea unei viziuni generale actualizate asupra melodiilor instrumentale de joc din Bihor.

*Despre colecția RFM* și autorul ei, consemnăm câteva fraze din surse informatice oferite de rețeaua internet:

„Într-un memorandum, găsit printre hârtiile personale, însuși Béla Bartók face o listă a proprietăților unice a studiului său monumental asupra muzicii folclorice românești:

- În primul rând: 2400 de melodii, fiecare în aproape două sau trei variante, ceea ce ajunge la un total de 6000 de melodii.
- Cea mai mare parte, transcrise după înregistrări.
- Nici o altă publicație nu oferă forme instrumentale de o talie similară, transcrise numai după înregistrări și grupate sistematic.
- Muzica de dans cea mai primitivă (după motivele structurale) care nu a fost niciodată publicată și în plus, într-o asemenea cantitate.
- Din punct de vedere muzical: comori incommensurables.”

În original:

*„En premier lieu: 2400 mélodies, chacune dans environs deux ou trois variantes, ce qui arrive à un total de 6000 mélodies.*

*La plus grande partie, transcrites depuis les enregistrements.*

*Aucune autre publication n'offre des formes instrumentales d'une taille similaire, transcrites seulement d'après les enregistrements et groupées systématiquement.*

*La musique de danse la plus primitive (d'après les motifs structurels) qui a jamais été publiée, et en plus dans une si grande quantité.*

*Du point de vue musical: des trésors incommensurables.”*

(Béla Bartók)

„Seria (RFM vol. I, II, III n.n.) constituie un monument al muzicii folclorice românești...este o bucurie a utiliza aceste cărți care ar trebui să fie o parte în toate bibliotecile muzicale.”

În original: „*La série constitue un monument de la musique folklorique roumaine...c'est une joie d'utiliser ces livres et devrait être une part dans toutes les bibliothèques musicales.*”

(Halsey Stevens – MLA Notes, 1969)

„Această colecție este importantă nu numai din punctul de vedere a descoperirii muzicii folclorice românești (pentru care Bartók avea un respect nemăsurat!) și nu numai ca un simplu document bartokian însă și pentru că pe bazele acestei munci se poate defini grandoarea unui om, muzician și om de știință în același timp. Importanța sa constă înainte de toate în imensa valoare a învățăturilor ce pot fi trase de aici...colectarea unui material direct de la surse, notația, analiza, clasificarea, studiul comparativ la scară internațională, totul realizat de un singur om, Béla Bartók – care era în același timp muzician, lingvist, o autoritate în domeniul poeziei folclorice și a instrumentelor.”

În original: „*Cette collection est importante non seulement du point de vue de la découverte de la musique folklorique roumaine (dont Bartók avait un respect outre mesure!) et non seulement comme un simple document bartokien, mais c'est sur les bases de ce travail qu'on peut se rendre compte de la grandeur d'un homme, musicien et scientifique à la fois. Son importance tient avant tout dans l'immense valeur des leçons à être tirés...la collection d'un matériel directement au sources, la notation, l'analyse, la classification, l'étude comparative à l'échelle internationale, tout a été réalisé par un seul homme, Béla Bartók – qui fut à la fois musicien, linguiste, une autorité de la poésie folklorique et des des instruments.*”

(Bálint Sáróssi – MLA Notes, 1969)

„Salutăm acest impresionant studiu în trei volume care rezumă toate celelalte studii de o viață pe care Bartók le-a înfăptuit asupra muzicii folclorice românești. Bartók a fost în același timp un om de știință disciplinat și meticulos dar niciodată distant sau școlastic...El a utilizat întregul arsenal al lingvisticii...a creat un nou și complet sistem de organizare, nicidecum restrâns pentru muzică, ci unul care cuprinde toate componentele artei rurale. Astfel, cea mai mare cercetare etnomuzicologică a lui Bartók a fost, în sfârșit, publicată într-o formă admirabilă. Nici unei biblioteci muzicale nu ar trebui să-i lipsească.”

În original:

„*On salue cette impressionnante étude en trois volumes qui résument les études de toute une vie que Bartók a mené sur la musique folklorique roumaine. Bartók était à la fois un scientifique discipliné et méticuleux, mais jamais distant ou scolastique...Il a utilisé l'arsenal entier de la linguistique...a crée un complètement nouveau système d'organisation, non pas restreint à la musique mais étendu vers tous les composants de l'art rural. Ainsi la plus grande recherche ethnomusicologique de Bartók a enfin été publiée dans une forme admirable. Aucune bibliothèque musicale ne devrait la manquer.*”

(Barbara Krader: Journal of American Musicological Society, 1972)

„Această realizare monumentală despre folclorul românesc va rămâne încoronarea studiilor folcloristice bartokiene. O muncă care reunește entuziasm, muncă inspirată și imaginație, unică în același timp atât pentru studiile lui Bartók cât și pentru domeniul etnomuzicologiei în general”

În original:

„ Cette réalisation monumentale sur le folklore roumain restera le couronnement des études folkloriques bartokiens. Un travail réuni d'enthousiasme, travail inspiré et d'imagination, unique à la fois pour les études de Bartók lui même, que pour le domaine de l'éthnomusicologie en général. ”

(John S. Weissmann – IFMC Yearbook – 1969)

„Rezultatul muncii lui Bartók în muzica tradițională românească este una dintre cele mai mari realizări a timpurilor noastre...Aceasta l-a implicat în observație de o exactitate aproape infinitezimală...complet necunoscute cercetărilor folclorice ale Europei.”

În original:

„Le résultat du travail de Bartók dans la musique traditionnelle roumaine est l'une des plus grandes réalisations de notre temps...Cela l'a impliqué dans l'observation d'une exactitude presque infinitésimale...complètement inconnue par les recherches folkloriques d'Europe. ”

(Edith Gerson-Kiwi: Music and Letters Vol. 38 No. 2)

Sursa de informație: [www.geocities.com/romanianscores/bartok.html](http://www.geocities.com/romanianscores/bartok.html)

Traducere din limba franceză: Mircea Cîmpeanu, autorul lucrării



#### *I. 4. b. TRAIAN MÂRZA*

##### *Folclor muzical din Bihor*

Pentru realizarea acestei lucrări, autorul a străbătut 150 de localități bihorene. Dintre acestea, 105 sunt cuprinse între limitele teritoriale actuale ale județului Bihor. În urma cercetărilor au fost identificate obiceiuri folclorice locale, necunoscute la acea dată.

Rezultatele culegerii: 1640 de piese folclorice muzicale înregistrate pe bandă magnetică.

Lucrarea începe cu un studiu introductiv ce conține mai multe subpuncte:

1. Date privind Bihorul și cultura sa populară
2. Din trecutul istoric și cultural al Bihorului
3. Din folcloristica Bihorului
  - Activitatea folcloristică a lui Béla Bartók
  - Alte preocupări pentru folclorul muzical bihorean
4. Fenomene ale vieții folclorice contemporane în Bihor
5. Precizări asupra culegerii: scopuri, metode de lucru și rezultate
6. Materialul colecției:

Repertoriul copiilor

Paparuda

Colinda

Cântecul vergelului

Cântecul ceremonial „Lioara”

Cântecul ceremonial de nuntă

Bocetul și alte cântece funebre

Cântecul plecării la recrutare  
Repertoriul păstoresc  
Cântece epice (de șezătoare)  
Cântece de leagăn  
Cântece propriu-zise  
Cântece vocale de dans  
Melodii instrumentale de dans

Folclorul copiilor, neîntâlnit de Bartók în satele românești cercetate este noutatea pe care colecția lui Traian Mârza o aduce pentru prima dată într-o publicație de folclor bihorean. „Este deosebit de divers în ce privește originea și sursa creațiilor ce-l alcătuiesc, modul de manifestare, funcția și conținutul principalelor sale categorii, dar relativ unitar din punct de vedere structural” (Mârza, 1974, 38)

În practica folclorică, melodiile instrumentale de joc însoțesc „jocul” popular tradițional al satului, fiind executate de către instrumentiștii amatori din partea locului, cei mai buni cunoscători ai repertoriului folcloric zonal. În zona folclorică Bihor, „melodiile sunt executate mai mult din vioară” (Mârza, 1974, 73) acompaniată de «..vioara secundă – „contra” – iar mai nou și contrabasul și toba» (Mârza, 1974, 72)

În Bihor, melodiile instrumentale de dans au diferite denumiri: Mânântel, Scuturat, Susu, Pă picior, Joc la șir, Roata, De învărtit, Șchiopu, Des, Bărcăuan, Burzucan, Sălăjan, Luncan, Ardelean, Polcă, Fecioresc, Fetește la care se adaugă melodiile dansurilor ocazionale, Întorsu miresii, Danțu’ miresii, Danț de cale.

Structurate după legile sincretismului primar, în alianță cu aspectul relativ unitar al ritmului orchestric sau de dans, melodia bihoreană de joc se caracterizează printr-o mare vechime și autenticitate (Mârza, 1974, 73). Pentru această zonă folclorică, mai puțin autentice sunt melodiile cu frecvente cromatizări ale unor intervale, cele cu mers în secvențe și cu interludii între strofe ce confirmă o oarecare sursă lăutărească (Mârza, 1974, 74).

În subcapitolul „Melodiile instrumentale de dans” sunt analizate melodiile din culegere și este prezentat sistemul ritmic al melodiilor bihorene, acela numit „ritm orchestric sau de dans”, un sistem universal, în forma sa cea mai comună reprezentat de o unitate morfologică cu o valoare totală de 8 optimi, în al cărei cadru câteva pulsații ritmice bicrone se constituie în formule de esență binară, dar cu fizionomie diferită. (Mârza, 1974, 71)

Din punct de vedere tonal, melodiile din zona folclorică Bihor au caracteristici de lidic și acustic<sup>1</sup> (Mârza, 1974, 73); astfel de melodii ce oscilează între aceste două moduri și care prezintă la final așa-numita cadență bihoreană sunt melodiile ce reprezintă cel mai bine specificul bihorean.

O mare frecvență o prezintă în Bihor melodiile de dans cu substrat pentatonic ce prezintă o bicentrare tonală în relație de terță mică și paralelismul major-minor prin care melodiile în discuție se înrudesesc cu omoloagele lor de aceeași structură de pe o mai întinsă suprafață a teritoriului românesc. (Mârza, 1974, 74)

În ce privește forma arhitectonică a melodiilor, cea mai veche formă este structura în care două formule ritmico-melodice se repetă liber în cadrul unei forme deschise. Structura cu semifraze și fraze închegate prezintă când unități simetrice, când inegale dimensional. Pe lângă semifrazele alcătuite tot din câte două formule cu valoare totală de

8, ce totalizează deci, 16 optimi, apar și cazuri de amplificări, după cum sunt și cazuri de excepție, când semifraza totalizează mai puține optimi (Mârza, 1974, 73).

Forma cântată, „descântatul propriu-zis” este foarte mult întâlnit în zona folclorică Bihor, anunțând oarecum, apariția cântecului vocal de dans. (Mârza, 1974, 72)

O concluzie importantă a lucrării „Folclor muzical din Bihor” a lui Traian Mârza este aceea că în această zonă folclorică, de altfel una foarte conservatoare, s-a păstrat de-a lungul veacurilor „un important fond autohton de mare vechime” (Mârza, 1974, 10).

### ***Evidența pe localități a culegerilor:***

#### ***„101 cântece și melodii de joc de pe Crișuri”(1968)***

| <i>Localitatea</i> | <i>Numărul melodiei din colecție</i> | <i>Anul culegerii</i> |
|--------------------|--------------------------------------|-----------------------|
| Bucea              | 115                                  | 1961                  |
| Bulz               | 113                                  | 1961                  |
| Cheresig           | 107, 108, 114                        | 1966                  |
| Husasăul de Tinca  | 109, 112                             | 1966                  |
| Ineu               | 116, 117, 118, 119                   | 1965                  |
| Roit               | 106                                  | 1966                  |
| Zărand-Criș        | 101, 102, 103, 104, 105, 110, 111    | 1966                  |

#### ***Folclor muzical din Bihor (1974)***

|           |                         |            |
|-----------|-------------------------|------------|
| Bratca    | 387, 400, 418           | 1968       |
| Bucea     | 392, 406, 407           | 1961       |
| Budureasa | 389, 417, 427, 431, 437 | 1966       |
| Bulz      | 383, 384                | 1961       |
| Cărăndeni | 421, 428                | 1967       |
| Cheresig  | 393, 413, 414, 424      | 1966, 1967 |
| Cheriu    | 401, 411, 439, 445      | 1967, 1970 |
| Cuzap     | 404                     | 1969       |
| Dușești   | 429, 441                | 1967       |
| Ghenetea  | 447, 448                | 1973       |

|                  |                                                                    |            |
|------------------|--------------------------------------------------------------------|------------|
| Gurani           | 391, 397, 398, 417, 427, 430, 431,<br>434, 440, 446                | 1968       |
| Husasău de Tinca | 388, 409, 440                                                      | 1966       |
| Nojorid          | 395, 410, 436                                                      | 1967       |
| Poieni           | 432, 448                                                           | 1967       |
| Ponoare          | 385, 386, 403, 405, 415, 416, 419,<br>420, 423, 425, 442, 443, 444 | 1968       |
| Roit             | 412                                                                | 1966       |
| Sacalasău        | 394, 422, 435                                                      | 1969       |
| Sititelic        | 390, 399, 438                                                      | 1966, 1968 |
| Toboliu          | 396                                                                | 1963       |
| Vintere          | 408                                                                | 1968       |

Melodiile analizate în cadrul acestei lucrări din culegerile lui Traian Mârza:

- 19 piese din culegerea „101 cântece și melodii de joc de pe Crișuri”

- 68 piese din culegerea „Folclor muzical din Bihor”

Total = 87 melodii instrumentale

*Cronologia culegerilor de muzică instrumentală de joc:*

| Anul culegerii | Localități                                                             |
|----------------|------------------------------------------------------------------------|
| 1961           | Bucea, Bulz                                                            |
| 1963           | Toboliu                                                                |
| 1965           | Ineu                                                                   |
| 1966           | Budureasa, Cheresig, Husasău de Tinca, Roit, Sititelic,<br>Zărand-Criș |
| 1967           | Cheriu, Cheresig, Cărandeni, Dușești, Nojorid, Poieni                  |
| 1968           | Bratca, Gurani, Ponoare, Sititelic, Vintere                            |
| 1969           | Cuzap                                                                  |
| 1970           | Cheriu                                                                 |
| 1973           | Ghenetea                                                               |

Total = 24 localități



*Denumiri ale melodiilor instrumentale  
în culegerile lui Traian Mârza:*

Ardeleana, Ardelean bătrân, A lui Lică Sămădău, Bătrânescu, Borodana, Burzucanul, Cimpoieșul, Danț de cale, Danțu miresii, Deasa, De învățit, De joc, De -a roata, Des, Des sălăjenesc, Fetește, Ineuana, Întorsu miresii, Învârtita, Învârtită iute, Joc, Luncanu, Mîinîțal, Pă picior, Polcă, Rara, Roata, Sălăjan, Scuturat, Șchiop, Susu, Țălândăl, Țigănească.

În campania desfășurată în Bihor în anul 2005 nu am mai avut ocazia să cunoaștem informatori ai lui Bartók, perioada culegerilor făcute de marele etnomuzicolog fiind una foarte îndepărtată. Am reușit însă să cunoaștem un informator și însoțitor în teren al lui Traian Mârza, și anume, pe dl. Ștef Emilian, învățător pensionar din comuna Pietroasa, care a fost în anii '70, alături de o echipă de cercetare formată din mai mulți studenți ai Conservatorului din Cluj, un grup care a cercetat subzona comunei Pietroasa, pe valea Crișului Negru. Învățătorul Emilian Ștef fiind la acea vreme director al Căminului cultural din localitate i-a condus pe tinerii studenți prin satele din împrejurimile comunei, ascultând deseori cu mare plăcere, explicațiile profesorului lor, conducătorul grupului, pe care și-l aduce bine aminte și pe care l-a considerat atunci ca și acum, un bun cunoscător al folclorului bihorean.



#### I. 4. c. Alte publicații despre folclorul bihorean

1. În lucrarea „*Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*” scrisă de Corneliu Dan Georgescu și apărută la Editura Muzicală București în anul 1984, o serie de melodii bihorene din corpus sunt preluate de la Béla Bartók, din colecția *Rumanian Folk Music*, vol I, *Instrumental melodies*. Acestea sunt:

34 = I 69b  
53 = I 186  
68 = I 11a  
384 = I 523  
453 = I 27  
456 = I 483

Alte melodii sunt selectate din culegeri mai noi. Acestea au numerele:

- 33, 43, 78, 84, 99 (Mârza) și
- 113, 158, 166, 170, 213, 241, 347, 369, 392, 414, 430, 467, 566 (alții).

2. În lucrarea cercetătoarei Speranța Rădulescu, intitulată „*Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*” apărută la Editura Muzicală în anul 1984 vor putea fi întâlnite următoarele melodii de joc din Bihor:

| Nr. melodiei | Instrumentele muzicale componente ale formației |
|--------------|-------------------------------------------------|
| 100          | vioara I + vioara II                            |
| 101          | vioara I + toboșă                               |
| 102          | vioară + violă + toboșă                         |
| 103          | vioară + violă + toboșă                         |
| 176          | vioara I + vioara II                            |
| 177          | vioara I + vioara II + toboșă                   |
| 178          | vioara I + vioara II + toboșă                   |
| 179          | vioara I + vioara II                            |
| 180          | vioara I + vioara II                            |
| 181          | vioara I + vioara II                            |
| 182          | vioara I + vioara II + toboșă                   |
| 183          | vioara I + vioara II + toboșă                   |
| 184          | vioara I + vioara II + toboșă                   |
| 185          | vioara I + vioara II + toboșă                   |
| 186          | vioara I + vioara II + toboșă                   |
| 187          | vioara I + vioara II + toboșă                   |
| 188          | vioara I + vioara II + toboșă                   |

|     |                              |
|-----|------------------------------|
| 189 | vioara I + vioara II + toבָּ |
| 190 | vioarָּ + acordeon           |
| 191 | vioara I + vioara II + toבָּ |

Melodiile din cadrul acestor culegeri au fost analizate alături de melodiile bihorene ale colecției BRFM I, Folclor muzical din Bihor-Mîrza și cele din Colecția anexă în vederea elaborării tipologiei melodiilor de joc din Bihor.

#### ***I. 4. d. CERCETĂRI PERSONALE***

##### **în zona folclorică Bihor efectuate în anul 2005**

În scopul realizării unei culegeri de melodii populare instrumentale în zona folclorică Bihor, atât de necesare determinării stadiului actual de conservare a repertoriului zonal al muzicii de joc, după însușirea metodelor de cercetare, procurarea aparaturii necesare și a elaborării unui plan minuțios de desfășurare a cercetării propriu-zise în teren, am pornit la drum pentru a parcurge întreg teritoriul bihorean străbătut cu mai mulți ani în urmă de Béla Bartók și Traian Mârza, neomițând nici o localitate rurală prin care aceștia au trecut la vremea respectivă. Încă din faza de proiect am dorit ca cercetarea teritorială propusă să se apropie cât mai mult de cele ale predecesorilor, urmând întocmai localitățile cercetate de aceștia.

Pe un traseu ce a însumat 3850 de km și care a avut drept țință principală numai satele izolate din Bihor, urmând uneori drumuri dificil de străbătut, am avut ocazia să întâlnesc mulți instrumentiști amatori autodidacți, numărul acestora crescând datorită informațiilor mereu noi obținute în teren, de la 17, pe care îi aveam în vedere la început, la 45, descoperiți în 39 de localități rurale. Prima mare concluzie trasă a fost aceea că pe parcursul timpului, de-a lungul a aproape 100 de ani, s-au petrecut foarte multe schimbări în folclorul muzical din Bihor, atât de ordin conceptual cât și structural, datorate în cea mai mare parte evoluției societății și a comunităților sătești în acest mare interval de timp.

Pe timpul desfășurării cercetărilor m-am informat constant asupra repertoriului vechi pe care muzicanții bătrâni și-l aduc încă aminte, înregistrând mereu toate informațiile noi primite pe benzi audio și video. Cu unele mici excepții, întregul material muzical înregistrat în această campanie se prezintă a fi unul foarte valoros, numărul total al melodiilor culese ajungând la cifra de aproximativ 400 din care au fost atent selectate pentru colecția anexă 260 de melodii. În completarea lucrării de sinteză am procesat filmul video al culegerilor pe suport digital-video DVD, reducând pentru filmul documentar 20 de ore de filmare la doar două, reprezentative ce conțin o selecție a muzicanților, în denumirea locală bihoreană „hididiși” precum și a repertoriului cântat de către aceștia, care redă cu deosebită culoare și sunet real desfășurarea întâlnirilor or cu interpreții-instrumentiști intervievați.

*Melodiile instrumentale de joc* culese și notate în colecția anexă totalizează 260 de piese:

|                      |    |
|----------------------|----|
| Danț, Barcău, Șchiop | 26 |
| Învârtita            | 14 |
| Luncan               | 24 |
| Mânântel             | 12 |
| Poarga               | 12 |
| Polca                | 38 |
| Pe picior, Susu      | 43 |

|                                  |    |
|----------------------------------|----|
| Sălăjan                          | 30 |
| Scuturat, Țalandăr, Vatra, Roata | 20 |
| Șirul                            | 10 |
| Învârtite 10/16                  | 20 |
| Alte jocuri                      | 12 |

Culegerile folclorice de muzică instrumentală în județul Bihor au fost efectuate în mai multe etape:

*Trasee parcurse în Bihor*

*Etapele culegerilor*

- I. Cluj-Napoca - Bulz - Remeți - Bratca - Bălnaca - Cluj-Napoca (5-7 iulie 2005)  
400 Km
- II. Cluj-Napoca - Vadu-Crișului - Șuncuiș - Lorău - Marghita - Varviz - Iteu - Sacalasău - Cluj-Napoca (11-14 iulie 2005)  
600 Km.
- III. Cluj-Napoca - Păulești - Țigăneștii de Criș - Oradea - Sânicolaul Român - Cheresig - Tulca - Tincea - Husasău de Criș - Oșand - Oradea (18-20 iulie 2005)  
400 Km.
- IV. Oradea - Salonta - Arpășel - Batăr - Cociuba Mare - Șoimi - Urviș de Beiuș - Dumbrăvița de Codru - Rohani - Ginta - Lăzăreni - Oradea - Cluj-Napoca (20-22 iulie 2005).  
600 Km.
- V. Cluj-Napoca - Oradea - Lăzăreni - Oradea - Ceica - Sâmbăta - Roșia - Gurbești - Răbăgani - Dobrești - Lupoia - Oradea - Cluj-Napoca (25-28 iulie 2005).  
650 Km.
- VI. Cluj-Napoca - Tășad - Oradea - Beiuș - Curățele - Beiușele - Cresuia - Budureasa - Teleac - Săliște de Vașcău - Pietroasa - Chișcău - Măgura - Ștei - Livada Beiușului - Oradea - Cluj-Napoca (3-7 august 2005).  
750 Km.
- VII. Cluj-Napoca - Oradea (Muzeul Țării Crișurilor) - Topești - Beiuș (Muzeul Etnografic) - Oradea (Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Bihor) - Cluj-Napoca (9-14 august 2005).  
450 Km.

Total = 3850 Km

### *Subzone folclorice bihorene*

I. Subzona văii Crișului Negru, în perimetrul localităților: BEIUȘ - VAȘCĂU - ȘTEI.

Este cea mai importantă subzonă din punct de vedere folcloric de pe cuprinsul județului Bihor. Pe lângă binecunoscutele dansuri locale, aici am întâlnit și următoarele dansuri populare specifice: Vatra (Roata), Busuiocul (Bucureanu), și dansul local Broșteana, foarte deosebite de dansurile altor subzone bihorene.

Această subzonă folclorică se întinde din partea de sud a județului, spre nord, până în perimetrul comunelor Ceica și Drăgești.

II. Subzona Crișului Repede Inferior, localitățile : BRATCA - VADU-CRIȘULUI - ALEȘD, unde specificul bihorean primează, dar tot aici vom găsi și mici infuzii de folclor muzical-coregrafic dinspre Huedin. Această subzonă se întinde până spre dealurile Dernei, și în principiu cuprinde toată Valea Crișului Repede.

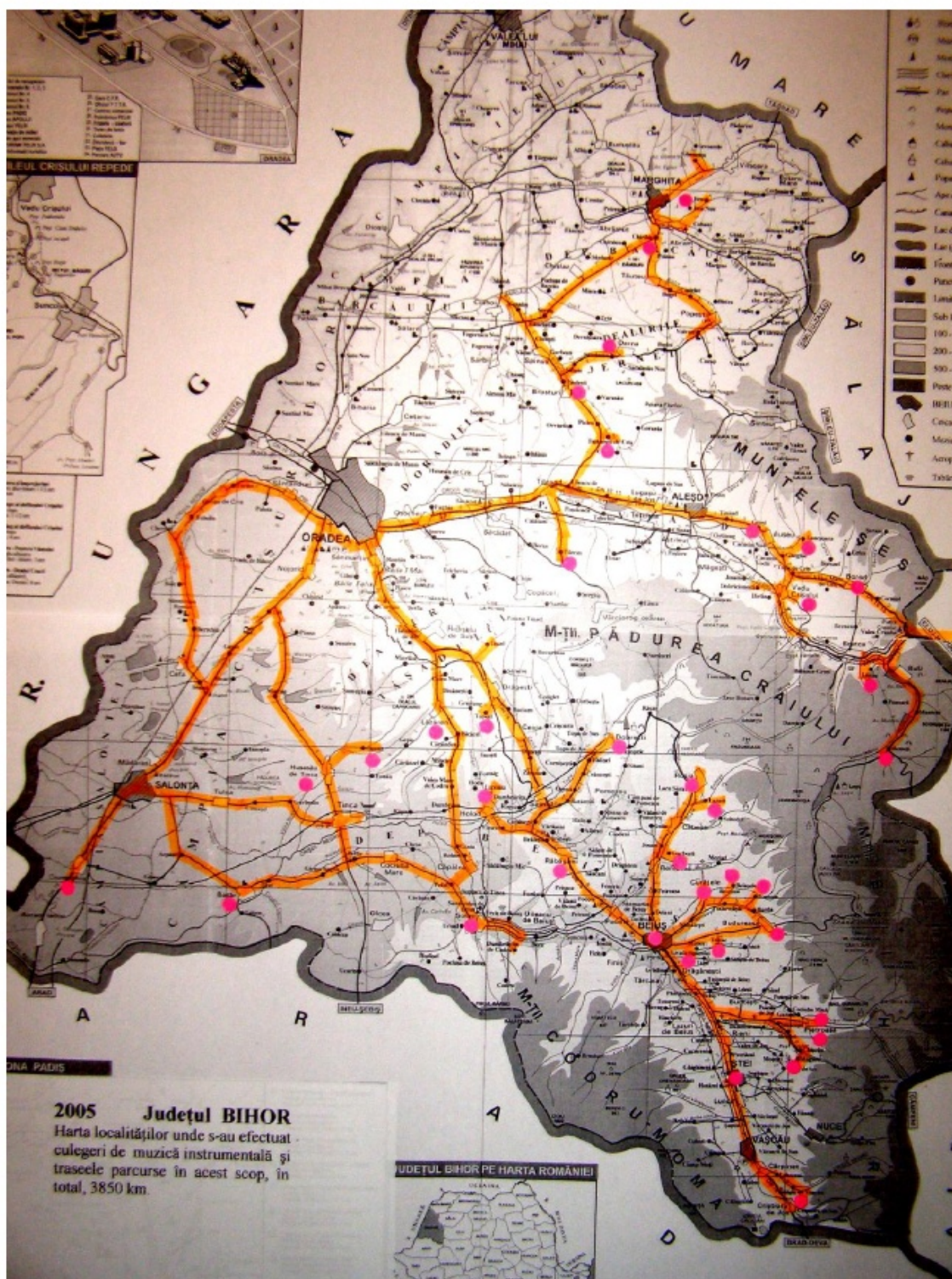
III. Subzona Văii Barcăului. Aceasta cuprinde Văile Bistrei, Crasnei și Barcăului, arealul localităților MARGHITA - DERNA, precum și Valea Ierului, zonă cu specific maghiar, spre Valea lui Mihai, în partea nordică a județului Bihor.

IV. Subzona Crișului Alb sau zona de Câmpie bihoreană, ce se întinde de la râul Mureș până spre localitățile SALONTA și TINCA. Am întâlnit aici melodii cu specific bihorean din toate subzonele județului, chiar și din cea mai îndepărtată, zona estică, care prezintă în suita jocurilor populare și învărtita în ritm aksak.

Această subzonare folclorică ține cont de aproape toate clasificările teritoriale făcute până acum de către unii cercetători, precum: Béla Bartók, Traian Mârza, Constantin Costea, Florea Crișu și Florica Negrău.

Totodată am luat în considerare specificitatea melodiilor culese în teritoriu al căror rol a fost hotărâtor în determinarea limitelor zonale. Numerotația subzonelor are în vedere importanța pe care o are fiecare dintre ele.





Traseele rutiere din județul Bihor străbătute cu ocazia culegerilor folclorice în anul 2005



## **II. VIOARA ȘI VIOARA CU GOARNĂ**

### **II. 1. Generalități**

Din punct de vedere al organologiei, *vioara*, instrumentul muzical cel mai utilizat în muzica noastră populară despre care vom scrie în acest capitol, adăugându -i totodată și o amplă tratare a tehnicilor de mânuire, este un instrument muzical de împrumut ce a îmbogățit patrimoniul muzicii populare românești imediat după pătrunderea lui pe acest teritoriu, încă din secolul al XVII-lea. În prezent, vioara se găsește pretutindeni în cadrul grupurilor instrumentale folclorice și este instrumentul solistic de primă mărime, în majoritatea formațiilor populare.

Forma de astăzi a viorii este rezultatul mai multor încercări de perfecționare a modelului inițial conceput în Italia la sfârșitul secolului al XVI-lea. Începutul cristalizării tipului de violină clasică se datorează unor lutieri rămași anonimi când se încearcă micșorarea violinelor „da braccia” la proporțiile viorii. Dintre maeștrii timpului care au obținut rezultate în acest domeniu îi vom aminti pe lutierul Gasparo di Salo (1542 -1609) care a trăit și lucrat la Brescia dedicându-și întreaga viață inventării, perfecționării și promovării noului instrument ce peste vremuri a devenit atât de cunoscut, cucerindu-și celebritatea și ducând numele constructorilor săi spre o glorie binemeritată.

Din punct de vedere al construcției, vioara totalizează câteva zeci de piese componente, mai mici și mai mari, din lemn de diferite esențe, de la cele moi – brad și paltin, până la cele mai dure - arțar și abanos. Caracteristicile primelor viori italiene erau date de un spatul aplatizat și de un contur mult mai adânc al ecliselor pe fața viorii. *F*-urile de rezonanță erau înlocuite de *C*-uri acustice iar gâtul și tastiera erau mai scurte și mai late. Aspectul volutelor era deosebit, majoritatea viorilor din perioada de început având sculpturi ce înfățișau deseori animale diverse iar cuiele de întins coardele erau poziționate frontal și abia mai târziu, lateral.



Viori clasice de diferite dimensiuni

Primele școli de lutieri din Italia, țara de origine a acestui instrument, ce au prins ființă la Brescia și Cremona definitivează procesul evolutiv al viorii și fixează atât forma cât și proporțiile între părțile componente.

Câteva nume de lutieri merită amintite aici, acelea ale italienilor Andrea Amati (1535-1612), Gio Paolo Maggini (1581-1632) la Brescia, Andrea Guarnieri și Antonio Stradivari (1644-1737) la Cremona, și întreaga familie Stainer din Germania tiroleză a cărei reprezentant a fost Jacobus Stainer (1621-1683).

Din Italia, construcția viorilor se extinde și în alte țări. Vor apărea atelierele și mai târziu fabricile care vor construi instrumente diverse, copiind modelele marilor maeștri.

## ***II.2. Vioara în muzica populară românească***

Dintre instrumentele muzicale de împrumut care au îmbogățit patrimoniul muzicii noastre populare, vioara a dobândit cea mai largă popularitate. Începând din veacul al XVIII-lea, vioara este aproape nelipsită din cadrul formațiilor instrumentale. Ea s-a adaptat cu rezeziune cerințelor românești datorită multiplelor ei posibilități tehnice și artistice.

Apariția viorii în țara noastră este atestată în secolul al XVII-lea, cea mai veche mențiune provenind de la călugărul Barsi, care, trecând prin țara noastră în 1633, vede în Moldova printre alte instrumente și vioara. ("violini"- Comișel, 1967, 426)

"Ceteraș, lăutar, lăutaș, diblaș, hegheduș, highidiș, scripcar sau scripcaș" erau apelativele regionale date muzicanților de către localnicii satelor românești. Aceste denumiri locale sunt denumiri care astăzi tind să dispară din vocabularul uzual. (Alexandru, 1956, 126).

"Vioriștii își procurau instrumentele de la oraș unde se vindeau instrumente produse de fabrici, până la un moment dat, din import. Deoarece prețul acestor instrumente din comerț era prea mare pentru buzunarul unui modest lăutar, au apărut constructorii autohtoni care ofereau viori de calitate bună, la un preț acceptabil." (Nicola, 1959-61, 349)

Construcția de instrumente muzicale înfloarește ca meșteșug pe întreg teritoriul românesc în secolul al XIX-lea însă cu predilecție în Transilvania unde lemnul din Carpați oferă o bună sonoritate instrumentelor construite. Meșterii constructori transilvăneni de instrumente nu au produs prea multe exemplare întrucât de obicei lucrau doar din pasiune și de cele mai multe ori doar cu scopul realizării unui singur instrument, ei înșiși fiind muzicanți amatori.

Copiind destul de bine modelele originale în ce privesc dimensiunile și grosimile plăcilor rezonatoare, instrumentele confecționate de meșterii noștri nu ating standardul de calitate sonoră ale celor construite în vestul Europei pentru că nu este suficient ca noile instrumente să copieze doar forma celor originale; se cunoaște prea bine faptul că pentru fiecare exemplar trebuie stat cu multă răbdare până realizează performanța dorită executând într-un timp foarte lung, un proces manual extrem de minuțios. Fabricarea instrumentelor în serie a avut întotdeauna rezultate negative în obținerea unei sonorități finale mulțumitoare, dar a fost susținută ani de-a rândul datorită economiei de timp și bani pe care o realiza folosirea mașinilor industriale.



### 11.3. Vioara cu goarnă (*hidedea cu goarnă, vioara cu pâlnie*)

Inventată la început de secol XX de către constructorul londonez John Stroh sub denumirea de "Strohviolin" sau "Stroviol", manufacturarea acestui tip de instrument începe câțiva ani mai târziu, în anul 1905 și este realizată de către fiul său pe nume Charles. Construcția noului instrument ce se deosebește de toate celelalte cunoscute până la acea vreme, are un mod original de producere a sunetelor ce se bazează pe principiul preluării vibrației coardelor de către o membrană elastică și amplificarea lor într-o pâlnie metalică. Această invenție muzicală se răspândește cu repeziciune în întreaga Europă.



Strohviol

Vioara cu goarnă este construită dintr-o bucată de lemn ce respectă dimensiunile de lungime ale ansamblului viorii clasice ; în plus are un cornet metalic, ori chiar două, îndreptate în direcții diferite. Cutia de rezonanță a viorii originale este substituită de niște elemente din metal: călușul se sprijină pe o membrană rezonatoare ce preia vibrațiile prin intermediul unui așa-numit "ac", o tijă metalică subțire cu rol de conducere a vibrațiilor mecanice. Sunetul rezultat de coardele puse în vibrație se amplifică în interiorul unei trompete, și în funcție de poziția interpretului va fi îndreptat spre direcția dorită, în general, înspre grupul de dansatori sau ascultători.



Vioara Strohbrass, instrument muzical perfecționat, fabricat în serie



Instrument „da gamba” derivat din originalul Strohviol londonez



„Strohuke”, instrument de tip chitară cu mecanism de fixare

În toate colțurile lumii, acest instrument se va răspândi la fel de repede, prin diversificarea ideii de bază a invenției ajungându-se la variate tipuri de construcție: (informații obținute de pe rețeaua Internet, site : [www.strohviol.com](http://www.strohviol.com))

Pentru a ne face o idee mai largă asupra invenției londoneze a lui Stroh vom deschide o scrisoare în care d-na Susan Baker din Londra, celebră violonistă și colecționară de instrumente muzicale își prezintă cel mai valoros instrument din expoziția personală:

Beckington Abbey, Beckington, Nr. Bath. BA3 6TD .England. Tel:0373 830695  
April 10th 1991

Dear Mr. Mircea Cîmpeanu,

I was really thrilled to get your letter, which was forwarded on to me here in the country where I am now living, by my daughter, who is also a violinist. We have all been so concerned about the happenings in your country, and the new freedom must be wonderful for you. Though I expect there is a long way to go.

The instrument looks really attractive. It looks as though it has the workings of a gramophone, and that the sound is then augmented by the very elegant horn. My Stroviol which was invented in 1901 by Augustus Stroh, has a bridge sitting on two metal pivots which transmit the vibrations to the diaphragm in a circular disc, and the sound is then augmented by the big horn which was designed to aim at the early microphone for recording, and the small horn you aim at your ear so that you can hear what you are playing. It was invented by Augustus Stroh in order to allow the violin to be recorded in pre-electric recording days, when the violin part was eliminated or played by a trombone. It is very successful even with modern recording systems, and I have played it often on the BBC. These instruments were mass produced by Boosey and Hawkes before the war, and there were violas and cellos also. But now the instrument is not used at all, except by me, as far as I know. I think your instrument must have been designed on the same principal, but it is much more beautiful to look at.

Din corespondența personală a autorului purtată în anul 1991 cu violonista și colecționara Susan Baker din Londra cu privire la invenția instrumentului „Strohviol”

Vioara cu pâlnie a apărut după inventarea gramofonului, ca o aplicație a rezonatorului cu pâlnie și a fost pusă în circulație inclusiv de atelierele producătoare de instrumente muzicale din Austro-Ungaria care i-au făcut multă reclamă în rândurile populației țărănești. Invenția ajunge în Transilvania sub numele de "vioara Tiebelofon", sistem Tiebel–radio. Am identificat prezența acestui tip de instrument la 1920 în magazinele Casei de Muzică "David", din Cluj, dar cu siguranță viorile s-au răspândit în rândul muzicanților și prin alte modalități, una dintre ele fiind chiar aducerea lor direct din străinătate de către instrumentiștii ce cutreierau orașele europene.



Etichetă de publicitate a magazinului de muzică „David” din Cluj

Instrumentul de proaspătă inovație, vioara cu goarnă, pătrunde în mai multe zone românești. Îl vom găsi pentru puțin timp chiar și în zona Bistriței dar și în zona de vest a țării, în Banat, unde se va numi în termeni populari, „lăută cu tolșer” dar se va fixa pentru totdeauna în Bihor unde va primi numele de „hidede cu goarnă” iar mînuitorul său pe acela de „hididiș”. (*higheghe*, from the Hungarian *hegedű* - Bartók, RFM, [15]).

Este importat de remarcă că Bartók nu întâlnește vioara cu goarnă în campaniile sale de culegere din Bihor. Introducerea făcută de autor în BRFM vol. I nu conține vreo informație în acest sens, întrucât la vremea respectivă acest instrument încă nu ajunsese să fie cunoscut și răspândit pe teritoriul bihorean. „Vioara folosită de către instrumentiștii din satele românești este complet identică cu vioara europeană” (original: „The violin used by Rumanian village players is completely identical with the European violin” – Bartók, RFM, [15]). Mârza arată că în Bihor melodiile de joc sunt „executate mai ales de amatori, din fluier, cimpoi, vioară sau șuierate din gură...” (Mârza, 1974, 70). În lucrarea sa de referință intitulată „Folclor muzical din Bihor” nicio melodie instrumentală nu este consemnată ca fiind interpretată la vioara cu goarnă.

„Lăutarii noștri numesc acest instrument vioară cu goarnă ori «cu corn» și îl construiesc singuri. Au fost găsite astfel de viori în părțile Năsăudului, Mureșului, Bihorului, în părțile Banatului, ale Vasluiului și ale Tecuciului” (Alexandru, 1975, 98)

Astfel de instrumente se mai găsesc „prin unele părți ale țării, mai ales în zona Beiuș - Oradea”, iar instrumentul se numește „vioară cu pâlâie, instrument împrumutat din orchestra de jazz, unde sub numele de vioară - radio, era la modă prin anii '27 - '30” (Nicola, 1959-61, 365).



Vioară cu goarnă – Casa de muzică David, Cluj, 1920

fotografie realizată în atelierul lutierului Pavel Onoiaie, Cluj-Napoca, 1987

Este pomenită în treacăt ca un instrument provenit din muzica de jazz ce începe să fie folosit „prin unele locuri” (Alexandru, 1956, 133) și oarecum mai la subiect, într-un studiu ce analizează părțile de construcție ale acestuia (Papană, 2004, 8), în care se arată că vioara cu goarnă este un instrument cu multe „defecte” sub aspect timbral, cu o



sonoritate „necizelată” dar care se potrivește muzicii bihorene dându-i o notă de „arhaitate” și arătând totodată că acest instrument „este ideal pentru cântatul la horele populare sătești” (la hidede, n.n.).



Instrumentistul Cămin Anton din Arad (1966), unul dintre primii interpreți la vioara cu pâlnie originală, de fabrică.

Acest instrument emite prin frecarea coardelor cu arcușul un sunet penetrant, oarecum metalic, distinct și inconfundabil. Melodia cu timbru metalic are o sonoritate puternică, ceea ce face ca astfel de viori să fie preferate de unii muzicanți pentru cântarea în aer liber. Penetrația sunetului a fost principalul argument care a reușit să o mențină pe plan interpretativ în detrimentul instrumentelor de suflat care au început să fie folosite tot mai mult în cadrul formațiilor populare.

„Vioara-radio îi mai bună, că are rezonanță ori și unde... La mine or vinit ăilalți dă o luat formularu’ să facă și ei la fel, da’ ale lor n-are rezonanță curată, așa cum trăbuie” spune Toni-baci din Berzasca la vârsta de 70 de ani (Rădulescu, 1967, 380).



Codoban Dorel - instrumentist și constructor de viori cu goarnă din Roșia de Lazuri, Bihor, 2005

Pe parcursul cercetării teritoriului bihorean din anul 2005, am întâlnit nenumărați „hididiși” care nu dețineau ca instrument utilizabil decât o „hidede” cu goarnă, însă o parte dintre ei, aveau totuși ca rezervă, o vioară clasică cu cutie de rezonanță. Proporția melodiilor din colecția anexă interpretate la vioara cu goarnă este mai mare decât ale celor cântate la alte instrumente și se regăsește într-un procent aproximativ de 60% din totalul acestora.



„Vioara cu pâlnie, privită de localnici ca un instrument cu depline drepturi de cetățenie în zonă, a fost asimilată în tradiția locală și acceptată ca o inovație în arsenalul organologic local". (Rădulescu 1967, 381)



Același constructor prezentând o vioară cu 2 goarne - Oradea, 2006

În Colecția anexă au fost consemnate mai multe melodii interpretate la vioară și vioară cu goarnă de către instrumentiștii amatori întâlniți, mulți dintre ei având la vioară sau vioara cu goarnă acel acordaj specific zonei folclorice Bihor:  $mi^2 - la^1 - re^1 - sol^1$ , adică coarda a IV-a, sol, va fi acordată cu o octavă mai sus. Din punct de vedere fizic, coarda de grosime mare fabricată pentru a rezista unei tensiuni de întindere necesare unui acordaj în jurul sunetului *sol* din octava mică nu va rezista unei întinderi mult prea mari și se va rupe; din motive lesne de înțeles, în locul ei va fi instalată o coardă  $la^1$  ce va fi acordată cu un ton mai jos.

Acest acordaj se folosește foarte mult în ultima vreme la acordarea vioarei cu goarnă dintr-un motiv necunoscut multor interpreți. „Coarda groasă ia din ton!” a fost singura explicație verbală primită de la Tomuțiu Cornel din Chișcău, înafara mai multor ridicări din umăr din partea altor instrumentiști, la solicitarea unor lămuriri de ordin tehnic. Și oricum nu se folosește, adăugăm noi, întrucât melodiile bihorene cântate la acest instrument, în marea lor parte sunt interpretate în registrul mediu și înalt,  $re^1 - la^2$ , și<sup>2</sup>.

Explicația fenomenului ar putea fi aceea că, prin încercările lor de a face instrumentul să sune mai tare, unii constructori au întins în locul coardei a IV-a (*sol*), o coardă ceva mai subțire care să echilibreze presiunea coadelor pe căluș. După cum se știe, presiunea fizică asupra călușului ajunge de multe ori la valoarea totală de 20kgf, pe îngusta suprafață de susținere a călușului, presiune care la vioara clasică duce de multe ori la crăpături pe fața construită din lemn de molid. În cazul vioarei cu goarnă, această presiune, ce uneori poate împinge „acul” transmițător provocând spargerea membranei elastice este diminuată prin întinderea acelei coarde sau uneori a unei simple sârme de oțel, ce nu se folosește la cântat, ce are ca efect o mai mare libertate de vibrație a membranei și obținerea unui sunet puternic, corespunzător amplitudinii vibrațiilor mecanice.

Aceast principiu important ar trebui respectat cu strictețe în reglarea tensiunilor fizice interne ale instrumentului fiindcă el se identifică de fapt cu ideea de bază a invenției originale; se va optimiza astfel eficiența mecanismului de transfer a vibrațiilor de la coarda rezonatoare la pâlnia de metal, prin intermediul membranei amplificatoare.

Inconvenientul de ordin tehnic la „modelul” românesc s-a produs din cauza copierii cu superficialitate a instrumentului original care prevede ca, atât membrana cât și „acul” de contact, să fie reglate într-un anumit unghi, pentru ca vibrațiile coardelor

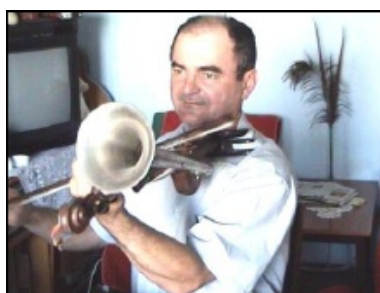
instrumentului să fie preluate în totalitate. Primul și cel mai important obiectiv trebuie să fie acela de anulare a presiunii asupra membranei produse de apăsarea cordelor, tensionate prin acordaj.



Instrument „Strohviol”. De remarcat la construcția acestuia micul cornet pentru controlul sunetelor îndreptat spre urechea interpretului și unghiul de aproape 45° în comparație cu planul coardelor în care este instalat „aparatură” ce conține membrana rezonatoare

La „hidedea” bihoreană cu goarnă, transmiterea vibrațiilor mecanice se face în planuri de contact între suprafețe de 90° fiecare, atât de la coarde la căluș cât și de la acul de transmitere la membrană ceea ce înseamnă o pierdere parțială din intensitatea și calitatea vibrațiilor în punctele de legătură. Sutele de viori cu goarnă care cântă astăzi în Bihor sunt construite în acest fel. Din această cauză, ele au în general un sunet mic și rareori se întâmplă ca vreun meșter să izbutescă realizarea unui instrument cu sunet puternic, comparativ cu al modelului original. Din fericire, inconvenientul sonorităților mici este mai puțin perceput astăzi, într-o perioadă de maximă dezvoltare a aparaturii electronice, întrucât rareori nu se folosesc microfoanele și amplificatoarele de recentă tehnologie pentru compensarea intensității sunetelor slabe ale instrumentelor. În timpurile vechi însă, acesta era un neajuns destul de însemnat. Dacă sonoritatea instrumentului nu era bună și vioara cu goarnă nu se făcea auzită, instrumentistului i se putea altera până chiar și reputația profesională, cu greu dobândită.

Prezentăm în continuare descrierea etapelor de construcție a viorii cu goarnă relatată de Baci Florian din satul Tilecuș, comuna Tileagd, județul Bihor, constructor popular de instrumente, intervievat în campania de culegeri din anul 2005:



Baci Florian, Oradea 2005

„Asta îi o copie a aparatului care reproduce sunetul într-un „patifon”. Poziția în care se montează aparatul la vioara cu goarnă este cu acul acolo unde vine călușu’ pă care stau corzile. De capacul interior vine atașată goarna, care amplifică și dă dulceață sunetului. Nu sunt două aparate care să sune la fel. În funcție de calitatea materialelor folosite, ele vor suna diferit. Dacă axul este construit dintr-un oțel moale, el nu va transmite vibrațiile corect, de aceea este necesară confecționarea lui din arc de oțel, care însă, este foarte greu de prelucrat.

Manopera lemnului este o problemă mai dificilă. Se pornește de la o scândură de paltin uscat, de 4-5 ani. În prima fază se decupează conturul, după care se decoșează. Pentru finisare este necesară multă muncă manuală deoarece pe lângă faptul că scheletul trebuie să fie robust, trebuie să aibă și aspect artistic. Toate celelalte dimensiuni trebuie să fie cât mai aproape de cele ale viorii normale de lemn. Ca să vedeți ce a ieșit, ascultați o melodie cântată cu una din viorile mele cu goarnă...”

"Melodiile fără seamăn din Bihor" cum îi plăcea lui Béla Bartók să numească melodiile din acest ținut folcloric sunt astăzi adesea interpretate la instrumentul vioară cu goarnă, alături de vioara "dulșe". Instrumentul vioara cu goarnă, adoptat la începutul secolului trecut și-a creat în scurt timp propria lui tradiție în Bihor, devenind în zilele noastre reprezentativ pentru această zonă folclorică românească.



Instrumentele „hididișului” bihorean Mihai Bogdan, 49 ani din comuna Păulești, muzicant din tată în fiu, agățate pe perete, la vedere, au devenit de mai mult timp „emblema” casei. După cum vom observa, vioara cu goarnă este așezată peste vioara cu cutie de lemn iar sub coardele ei se află mult praf de sacâz, fapt ce ne conduce la concluzia că muzicantul folosește mai mult „hidedea cu goarnă” în reprezentațiile sale.



#### 11.4. *Violonistica populară*

În general, pentru a cânta la vioară, un instrumentist trebuie să aibă aptitudini native, rolul primordial fiind jucat de auzul muzical. Plecând de la primele mișcări ale mâinilor în scopul producerii sunetelor pe vioară și până la definirea instrumentistului ca artist, avem de-a face cu un drum de formare foarte lung, pe parcursul căruia unii abandonează, nesuportând rigorile învățării unui instrument atât de dificil; din fericire, cei mai buni reușesc, construindu-și pe baza celor învățate o frumoasă profesie. Siguranța în execuție, calitatea sunetului și interpretarea, precizia mișcărilor arcușului în concordanță cu schimburile de coarde și degete, ținuta corpului și a instrumentului, felul cum se prezintă în general un interpret sunt judecați ce determină valoarea acestuia ca violonist.

"O ținută greșită a viorii poate împiedica cu totul dezvoltarea tehnicii, producând uneori deviații, neputând învinge anumite dificultăți. Dacă a învăța este uneori neplăcut, a te dezvăța de anumite obiceiuri defectuoase și a o lua iar de la capăt, este înzecit de greu. Dar este necesar..."

(Costin, 1928, 141)

De ce am considerat necesar a înșira aceste calități obligatorii pentru un instrumentist-violonist, este simplu de înțeles. Ne vom raporta permanent la acestea făcând descrierea în detaliu a unor tehnici violonistice ale instrumentiștilor amatori întâlniți pe parcursul cercetării.

În cazurile învățării instrumentelor doar pe cale practică, inițierea în tehnica instrumentelor se face într-un mod diferit față de felul cum acesta se aprofundează în școlile de specialitate. În acest mediu, performanța este clădită bazându-se pe o logică riguroasă.

Inițierea în cultura orală se practică însă "după ureche", în lipsa metodelor didactice. Un muzicant trebuie să aibă în acest caz un auz muzical deosebit, o intuiție ieșită din comun și o memorie excepțională. Mai mult, el trebuie să-și îmbogățească mijloacele de expresie artistică ale viorii, punându-le cât mai deplin în slujba reproducerii cu cât mai multă exactitate a melodiilor populare.

Câteodată, muzicantul folosește forme și tehnici de cântat inventate doar de el, pentru a "potrivi" linia melodică în cadrul discursului muzical; fenomenul are un caracter zonal deoarece fiecare provincie a țării își are conturat stilul ei propriu de interpretare cu unele caracteristici muzicale, bine definite.



### 11.5. Acordajul viorii

Am observat până acum faptul că vioara de proveniență europeană se adaptează foarte repede la noi, atât în varianta sa originală cât și în imediatele ei variante de construcție autohtone. Dar pentru a imita alte instrumente populare românești, viorii i se schimbă uneori acordajul obișnuit în mod voit pentru obținerea anumitor sonorități. Aceste acordaje speciale ale viorii când ele nu mai respectă acordajul în cvinte paralele se numesc scordaturi.

Muzicanții denaturează în mod voit și totodată controlat acordajul normal al instrumentului pentru a realiza unele efecte sonore precum imitarea cimpoiului, deseori pentru a realiza execuția unor melodii pe coarde duble, pentru a imbogați resursele sonore ale viorii sau pentru a înlesni cântatul în anumite tonalități. Diversitatea acordajelor subliniază măiestria instrumentiștilor amatori în a-și prepara instrumentul pentru realizarea unor astfel de efecte sonore.

Acordaje felurite ale viorii în practica violonistică au fost consemnate în timpul culegerilor folclorice efectuate în zona Bihor de marele folclorist Béla Bartók în perioada anilor 1909-1914. Dintre cele 243 melodii instrumentale culese din diverse localități bihorene, unele dintre ele au fost notate cu acordaje speciale. Ele nu intră însă în categoria scordaturilor întrucât sunt doar acordaje ce nu respectă înălțimea reală a sunetului etalon,  $la^1=440$  Hz.

Piese de vioară nu sunt transpuse în publicație. („Violin pieces are not transposed in the publication” – Bartók, RFM I, [58])

Dintre melodiile bihorene din BRFM I, notate cu înălțimea reală a acordajului coardelor viorii la începutul primului portativ fac parte:

Cu un ton mai jos:

Acordaj: fa - do<sup>1</sup> - sol<sup>1</sup> - re<sup>2</sup>

|      |      |     |      |      |      |      |      |      |      |     |      |      |
|------|------|-----|------|------|------|------|------|------|------|-----|------|------|
| 10   | 14   | 15b | 15c  | 15g  | 15h  | 15k  | 15p  | 15t  | 15s  | 15u | 17   | 22   |
| 25   | 28b  | 29a | 59   | 66b  | 80a  | 83b  | 87   | 102  | 118a | 132 | 186i | 186j |
| 243s | 243t | 274 | 321a | 321c | 374b | 379b | 381  | 385  | 423b | 405 | 412  | 423a |
| 432  | 482  | 483 | 694e | 697a | 697b | 702  | 727d | 732a |      |     |      |      |

Cu un semiton mai jos:

Acordaj : sol<sup>β</sup> – re<sup>β1</sup> – la<sup>β1</sup> - mi<sup>β2</sup>

15v 15y 27

Cu un semiton mai sus:

Acordaj: la<sup>β</sup> – mi<sup>β1</sup> – si<sup>β1</sup> - fa<sup>2</sup>

15d 138 257 336 394b 703

Cu un ton mai sus:

Acordaj: la – mi<sup>1</sup> – si<sup>1</sup> - fa<sup>#2</sup>

|      |      |      |     |     |     |      |     |     |      |     |     |
|------|------|------|-----|-----|-----|------|-----|-----|------|-----|-----|
| 106  | 113a | 113d | 146 | 294 | 270 | 293a | 337 | 365 | 395c | 408 | 480 |
| 486a | 486b | 487  | 505 | 512 | 530 | 700  |     |     |      |     |     |

În colecția „Folclor muzical din Bihor” și „101 cântece și melodii populare de joc”, Traian Mârza nu atrage atenția asupra vreunui acordaj special al instrumentelor audiate.

În colecția anexă se găsesc mai multe melodii interpretate la vioară cu goarnă de către instrumentiștii amatori, mulți dintre ei având acel acordaj din Bihor: *mi*<sup>2</sup> – *la*<sup>1</sup> – *re*<sup>1</sup> – *sol*<sup>1</sup>, adică coarda a IV-a, *sol* din octava mică, este în multe cazuri acordată cu o octavă mai sus, cu rol de echilibrare a presiunii coardelor pe căluș și nu în scopul folosirii vreunei tehnici speciale. Întrucât s-a dovedit practic că o coardă normală *sol* nu va rezista unei întinderi atât de mari, se va instala în locul ei o coardă *la*<sup>1</sup> ce va fi acordată cu un ton mai jos, obținându-se *sol*<sup>1</sup>.

Un acordaj special, în scordatură, întâlnit și consemnat în colecția anexă a fost următorul:

*mi*<sup>2</sup> - *mi*<sup>1</sup> - *re*<sup>1</sup>- *sol*, între coarda I-a și a II-a existând un interval de octavă perfectă. El a fost folosit de Covaci Vasile din Lăzăreni la interpretarea melodiei nr. 28 din colecție intitulată „Înmulțitu”.



## II.6. Tehnica de ornamentație

În ce privește vioara, cultura noastră populară a preluat o serie de procedee și tehnici specifice din maniera clasică de execuție, importate la noi odată cu instrumentul propriu-zis. Printre acestea se numără și ornamentele, procedee de agilitate tehnică ce se dovedesc foarte utile la redarea înfloriturilor din muzica populară românească. Vom consemna astfel, ornamente clasice precum: apogiaturi simple, duble, triple, multiple, superioare și inferioare, trilul, mordentul superior și inferior, grupetul și glissando-ul;

Ornamentația populară este însă îmbogățită și prin alte procedee, unele descoperite recent, și acestea ar fi: apogiatura glisată, trilul glisat, mordentul glisat, în fapt îmbinări ale procedeelelor cunoscute deja la care se adaugă și alte tehnici ornamentale despre care vom vorbi în continuare.

- *Trilul la terță superioară* – este specific muzicii populare; prin folosirea lui se încearcă imitarea vocii omenеști ce folosește uneori un vibrato amplu în interpretarea cântecului doinit.

- *Trilul inferior la secundă mică* - este un procedeu tehnic ce substituie utilizarea degetului mic (degetul 4) al mâinii stânga în execuția diferitelor melodii populare. Folosirea cu frecvență redusă a degetului 4 în cântat are ca rezultat nefast o mobilitate mai redusă a acestuia. Instrumentistul popular cântă foarte mult cu ajutorul coardelor libere și se folosește prea puțin de degetul mic. Uneori însă, se impune ornamentarea cu tril a unui sunet realizat prin aplicarea pe coardă a degetului 3. Obligatoriu ar trebui să fie folosit degetul 4. Interpretul popular a găsit o soluție pentru rezolvarea acestei situații, alternând degetul 3 cu degetul 2 în loc de 4. Desigur, rezultatul sonor este diferit, însă foarte apropiat, având în vedere faptul că degetul 3, care constituie baza trilului, se regăsește în alternanța 3-2. Trilul, executat foarte rapid, va ascunde urechii substituția făcută, impresia generală fiind una de normalitate.

- *Pizzicato* – procedeu tehnic specific instrumentelor cu coarde ce are ca rezultat obținerea sunetelor muzicale prin ciupirea coardelor, atât cu degetele mâinii stânga cât și cu cele ale mâinii drepte; procedeul este folosit și în zona folclorică Bihor.

- *Flagioletul* – este un element tehnic folosit frecvent în tehnica violonistică populară, acolo unde degetele instrumentistului nu sunt capabile a executa pasaje mai complicate, de regulă pasaje cu urcări în pozițiile superioare ale viorii. Foarte frecvent este folosit flagioletul ce are ca efect sunetul mi obținerea sunetului mi<sup>3</sup> pe coarda *mi* pentru obținerea căruia, din poziția a III-a fixă, se va întinde degetul 4 în extensie superioară și fără să se apese coarda, prin simpla atingere de suprafață, se va obține sunetul mi<sup>3</sup>, acest procedeu evitând urcarea mâinii stânga în pozițiile înalte ale instrumentului, acolo unde nesiguranța generată de necunoaștere poate da rezultate slabe.

Folosirea pozițiilor fixe, în special a poziției I a mâinii stânga prezintă siguranță în mănuierea viorii, dar deseori și un mare inconvenient pentru mâna dreaptă, cea care conduce arcușul, datorită faptului că de foarte multe ori, pentru un singur sunet, muzicantul trebuie să schimbe planul corzilor, al întregului ansamblu antebrăț-brăț, odată cu arcușul ce trebuie să atace dintr-un alt unghi și pentru o foarte mică fracțiune de timp o altă coardă. Toate aceste schimbări ar putea fi evitate dacă instrumentistul ar aplica atunci când este nevoie degetul 4 pe coarde și dacă ar prezenta dexteritate în folosirea pozițiilor viorii. Pe altă parte însă, specificul instrumental zonal și originalitatea execuției ar avea de suferit.

Situația prezentată mai sus explică foarte clar de ce instrumentistul popular este dependent într-o mare măsură de poziția I-a a mâinii stângi. Cântatul frecvent pe coarde libere este un procedeu foarte utilizat pentru că este la îndemâna tuturor și simplifică execuția melodiilor, fără a mai apela la neexperimentatul deget mic.

Combinățiile dificile de aplicatură îi încurcă destul de mult pe instrumentiștii amatori, deoarece elementele de tehnică superioară pot fi asimilate doar printr-un sistem bine ordonat și organizat de învățare sistematică a viorii, un sistem pe care îl vom identifica doar în școlile de specialitate.

## **II.7. Modalități specifice de execuție**

### **II.7.a. Mâna stângă**

#### **Poziții de fixare și susținere a viorii**

1. Vioara sprijinită în piept sau pe umăr este una dintre cele mai frecvente poziții de utilizare a viorii de către instrumentiștii populari, care, din păcate, îngreunează execuția și mișcarea liberă a mâinii stângi pe gâtul acesteia. Mâna stângă va sprijini în permanență extremitatea îndepărtată a viorii și în timp, oboseala mâinii se va instala relativ repede, datorită poziției suspendate a acesteia. Muzicantul va lăsa încet să-i coboare mâna în jos iar odată cu aceasta, și vioara. Planul mâinii drepte se schimbă, fapt ce va afecta perpendicularitatea obligatorie a arcușului pe coarde, și astfel, poziția generală a instrumentistului devine improprie. Este una din situațiile întâlnite pe teren, vezi cazul bătrânului morar din comuna Roșia, Burtic Gheorghe (Dica Darului) în vârstă de 73 de ani. (Anexa II: Jurnalul culegerilor)

2. Susținerea viorii în mâna stângă cu podul palmei sprijinit de gâtul acesteia nu permite alunecarea mâinii pe gâtul viorii și face imposibilă urcarea în poziții. De obicei, acest aspect poate fi întâlnit la cântatul cu vioara cu goarnă, unde, din cauza greutateii goarnei metalice, instrumentul este dificil de susținut în poziția clasică. Posibilitatea executantului este aceea de a urca doar până undeva, în poziția a III-a, când podul palmei sale lovește deja alte părți ale instrumentului. Datorită acestei practici greoaie, multe melodii ale repertoriului violonistic popular nu depășesc limita de înălțime a sunetelor *re*<sup>3</sup> și *mi*<sup>3</sup>, din care motiv unele pasaje tehnice nu vor depăși poziția a III-a. Tot acest inconvenient determină ca acele „un fel de coda” sesizate de Bartók ca fiind cântate în pozițiile înalte ale viorii, să dispară, din cauza precarelor posibilități de mânuire a instrumentului. Iată unul din motivele mai puțin cunoscute din cauza căruia melodia bihoreană are de suferit pierderi importante.

Dificultatea utilizării pozițiilor la vioara cu goarnă este dovedită și de faptul că instrumentistul amator, aflat în poziția a III-a nu mai coboară într-o poziție inferioară pentru note muzicale apropiate. El va folosi în acest scop extensiile inferioare.

Există instrumentiști care utilizează doar poziția a II-a fixă. Așa au învățat de la început și în prezent le vine foarte greu să cânte altfel. Din acest motiv și -au creat o tehnică proprie de execuție în așa fel încât atunci când trebuie să utilizeze degetele mâinii stângi sub nivelul acestei poziții, folosesc mereu extensiile inferioare, iar peste nivel, pe cele superioare. Lucrează cu o asemenea dexteritate încât îți este foarte greu să constăți că ei nu cântă precum ceilalți. Consideră această poziție, a II-a, foarte avantajoasă „fiindcă nu trebuie să tot urci și să cobori mâna pe gâtul viorii”. după cum ne mărturisește un binecunoscut hididiș pe nume Ștef Marius Valentin din zona Beiuș.

3. Sprijinirea gâtului viorii în curbura anatomică a mâinii stângi, între degetul mare și arătător, este o poziție incorectă de susținere, deoarece îngreunează mișcările ce se cer a fi efectuate cu rapiditate. Suprafețele de frecare mână-vioară sunt foarte mari și din această cauză, mobilitatea mâinii stângi are de suferit. Degetele sunt forțate să cadă de la o înălțime mult prea mare pe coarde, ceea ce va genera cu certitudine, întârzieri în execuție.

„Una din greutatea capitale ale mâinii stângi este execuția notelor între diferite poziții, distanțele schimbându-se mereu de la o poziție la alta și trebuind să fie apreciate

rapid și în mod automat; aceasta se capătă numai prin studiu îndelungat. Mâna stângă trebuie ținută pe gâtul viorii fără nici un fel de crispare. Fără a sprijini vioara câtuși de puțin, ea trebuie să se miște cu toată libertatea pe gâtul instrumentului, care se susține numai prin apăsarea bărbiei". (Costin, 1928, 130-131)

Virtuozitatea se conturează mai greu în condițiile învățării tehnicii violonistice pe baze mai puțin profesionale. Manevrabilitatea greoaie a instrumentului va avea ca rezultat un randament mai scăzut, instrumentistul rămânând mereu la un nivel tehnic mediocru, de unde nu va mai putea avansa decât cu mare greutate, deoarece tehnica instrumentală trebuie menținută prin studiu zilnic. Ori, instrumentiștii amatori nu vor avea niciodată prea mult timp la dispoziție pentru întreținerea formei la un înalt nivel profesional.

## ***II.7.b. Mâna dreaptă***

### ***Poziții de prindere a arcușului***

1. Ca urmare a cântatului pe coardele înalte și la vârful arcușului, instrumentiștii populari vor avea o poziție lejeră a mâinii drepte pe lângă corp, fără ridicarea cotului. Execuția pe coardele grave este în acest caz foarte greoaie deoarece în mod normal, pentru a fi făcute să vibreze, coardele *sol* și *re* trebuie să fie apăsate mai puternic decât coardele mai subțiri, apăsare la care contribuie foarte mult greutatea brațului drept, care în situația dată, este mult prea puțin folosită.

2. Priza mâinii drepte pe arcuș se face în mod normal, cu toate degetele răsfricate pe baghetă, fiecare deget având rolul său specific și toate la un loc, pe acela de a conduce arcușul de o manieră profesională. Deprinderea unor muzicanți de a ține arcușul doar cu 4, 3 și uneori chiar numai cu 2 degete se dovedește a fi inefficientă întrucât sunetele rezultate nu vor avea atac, cum dealtfel nici claritate sonoră, din cauza lipsei presiunii arcușului pe coarde.

La acest capitol îl vom aminti pe „hididișul” Baci Florian din satul Tilecuș, comuna Tileagd, județul Bihor, care ține arcușul la mai bine de 20 de cm de la bază, doar cu 2 și rareori cu 3 degete, înfășurate strâns pe baghetă. Rezultatul sonor al unei astfel de prize este mic, sunetul abia se conturează deoarece arcușul nu este aplicat cu presiune pe coarde.

3. Cântatul cu arcușul la vârf are ca rezultat emisia unor sunete ce conțin un anumit grad de superficialitate din cauza depărtării mâinii presoare de punctul de contact al arcușului cu coarda (vezi teoria geometrică a pârgghiilor). Putem judeca acest aspect schimbând procedeul prin conducerea mâinii drepte în sus, spre mijlocul și apoi spre baza arcușului unde siguranța execuției și atacul pe coarde vor fi mult mai sănătoase și mai clare. (vezi Anexa II: Jurnalul culegerilor: Varga Adrian, 50 ani, Groși)



### *11.7.c. Utilizarea instrumentului cu mâinile inversate*

#### ***Poziția de cântat "în oglindă"***

Vom descrie acum câteva cazuri din realitate, mai rar întâlnite. Este vorba despre o categorie de instrumentiști ce țin pe timpul execuției vioara în mâna dreaptă, o sprijină pe umărul drept și conduc arcușul pe coarde cu mâna stângă. Li se spune "stângaci" deși denumirea nu este corectă, având în vedere faptul că ei cântă cu vioara în mâna dreaptă.

Această inversare a mâinilor poate fi explicată prin faptul că la primul contact cu vioara, cei în cauză au prins pur și simplu instrumentul cu mâna în care aveau o dexteritate evidentă, dreapta. Din momentul în care, prin exerciții îndelungate li s-au format reflexele condiționate complementare acestei deprinderi, a devenit imposibil să mai schimbe tehnica devenită „obișnuință”.

Pentru execuția „în oglindă”, vioara trebuie modificată, instalându-i-se coardele în ordine inversă, adică cu coarda cea mai subțire înspre mâna stângă ce conduce arcușul. Această „preparare” îi va aduce instrumentistului un dezavantaj major, pe acela că niciodată nu va putea folosi o altă vioară decât pe aceea pregătită special "pe mâna lui". Din ce în ce mai puțini, violoniștii autodidacți sunt pe cale de dispariție, iar aceia care mai cântă la vioară cu mâinile inversate s-au rărit considerabil, devenind o curiozitate chiar și pentru colegii din breasla lor. În Bihor am auzit vorbindu-se de violonistul poreclit „Stângaciu”, un instrumentist foarte tehnic și binecunoscut în zonă, ce face parte din rândurile profesioniștilor Ansamblului folcloric „Crișana” din Oradea.





### *11.7.d Tehnici spectaculoase de întrebuințare a viorii*

Printre modalitățile proprii de interpretare la vioara populară există câteva mai deosebite, proprii unor instrumentiști tradiționali, ce vin să ateste în ventivitatea acestora în a-și uimi publicul prin obținerea sunetelor pe vioară în maniere deosebite, spectaculoase.

Astfel, cântatul cu vioara poziționată la spate este un procedeu prin care vioara este trecută peste umăr, arcușul este potrivit pe după cap pe coardele viorii iar execuția unor melodii simple în esență, produce un mare efect în rândurile auditoriului. Performanța se explică prin aceea că instrumentistul, deși nu-și vede vioara, se bazează exclusiv pe deprinderile dobândite prin exerciții repetate și reușește să impresioneze prin poziționarea deosebită a instrumentului său și prin abordarea unei tehnici mai rar întâlnite la alți instrumentiști. (vezi Anexa II, Jurnalul culegerilor: Jolțe Ioan, 36 ani, Vadu-Crișului)

Pe același principiu se bazează și cântatul cu instrumentul pe genunchi, la gleznă, sprijinit pe abdomen, etc. Aceste tipuri originale de execuție s-ar putea oarecum explica prin moștenirea unor obiceiuri foarte vechi de la artiștii ambulanți ai bălciurilor și târgurilor ocazionale de odinioară. Prin diverse trucuri și mijloace tehnice diverse aceștia încercau să-și entuziasmeze publicul în scopul obținerii de avantaje pecuniare.

Despre tehnica violonistică populară, particularitățile procedeele de interpretare și prefacerile pe care le suferă vioara în mâinile instrumentiștilor populari putem spune că sunt izvorâte din necesitatea unei cât mai depline interpretări a melosului nostru popular, pentru a nu-i știrbi cu nimic bogăția conținutului și caracterul specific.

"Rolul viorii în dezvoltarea artei muzicale, este considerabil. Dacă muzica a ajuns astăzi atât de departe, aceasta se datorește în cea mai mare parte cutiei de lemn și celor patru coarde" (Costin, 1928 6-7 ), a cărei perfecțiune, atinge o culme, rămasă până astăzi, neîntrecută.



### *III. MELODIILE INSTRUMENTALE DE JOC*

Ca și în viața socială, în cadrul melodiilor instrumentale ce acompaniază jocurile populare poate fi recunoscut prin analiză, un minuțios proces evolutiv realizat în timp, ca urmare a dezvoltării comunității românești în diferite planuri - cultural, social și economic. Acest proces complex, atrage după sine prin utilizarea diverselor mijloace de dezvoltare, însemnate transformări și în repertoriul muzical folcloric zonal.

„Repertoriul melodiilor instrumentale de joc are caracter eterogen. În componența sa se pot depista toate straturile – de la cele mai vechi, până la cele mai noi – care în decursul veacurilor s-au depus asupra muzicii tradiționale, ceea ce denotă o capacitate de asimilare și vitalitate excepțională”. (Szenik, 2004, 119)

Motivele melodice din cadrul melodiilor sunt supuse la tot felul de variații pe parcursul desfășurării textului muzical: ele sunt mereu amplificate, diminuate, inversate, prefăcute ritmic sau melodic și adesea deplasate de pe un timp tare pe unul slab ori invers. Melodiile se repetă de mai multe ori iar între repetări au loc variații melodice realizate prin fantezia creatoare a interpretului. Între repetările strofelor se execută interludii ce pot fi la rândul lor reluate și variate. Procesul de creație muzicală este întotdeauna deosebit de activ pe timpul interpretării instrumentale. Astfel, repertoriul muzicii de joc este caracterizat de o impresionantă bogăție tipologică.



### ***III.1. Structura ritmică***

„Prin ritm înțelegem întregul proces de mișcare a tuturor elementelor sonore. Ritmul provine din producerea sonoră căci fără sunete nu putem avea ritm. Ritmul muzical este un parametru independent și înseamnă repartizarea în timp a sunetelor sub noțiunea de durată. De aici se nasc: accentul ritmic și formulele ritmice.

Metrul impune în muzică accentul periodic și se realizează prin elementele: timp și măsură. În cadrul sistemului ritmic de dans factorul dinamic este jocul intensităților” (Râpă, 2001, II, 7-10).

Plecând de la aceste definiții complete asupra ritmului și metrului, vom analiza ritmul melodiilor din Bihor din colecția anexă, ținând în permanență cont de rezultatele și concluziile muncii de cercetare făcute în Bihor de Traian Mârza. În lumina acestei interpretări, am transcris materialul sonor cules încadrând mare parte din melodiile culegerii în categoria melodiilor cu „ritm orchestric sau de dans”.



### III.1.a. Ritmul binar divizionar (distributiv)

Prin tot ceea ce îl caracterizează, inclusiv aspectele structurale, ritmul de dans al folclorului românesc nu aparține sistemului ritmic apusean. Față de ritmul metric apusean monocron, ritmul nostru de dans este cu predilecție bicron. (Mârza, 1967, 252)

Despre subdivizarea valorilor bicrone primare în cadrul melodiilor populare, Béla Bartók scrie: Tiparul ritmic original al optimilor se transformă în cântatul instrumental. Această transformare are ca rezultat o subdivizare ce aduce șaisprezecimi, anapest, dactil, ritm compensat și diviziuni excepționale.

Apar frecvent accentuări de felul:  în cadrul grupurilor de șaisprezecimi, ceea ce va genera pe fondul desfășurării melodiei un suport ritmic compus din-tr-un șir de contratimpuri  ce vor induce ideea unui acompaniament imaginar. („The latter seems to be a substitute for counter accents of an imaginary accompaniment” - Bartók, RFM I, [42])

Constatările făcute cu ocazia analizelor muzicale făcute asupra materialului din colecția anexă ne certifică din plin existența subdivizărilor ritmice în melodiile bihorene. Voi da în continuare câteva exemple, selectate din cuprinsul colecției:

#### *Formule și celule ritmice*

Dactilul, anapestul, sincopa și diviziunile excepționale:



Dactilul este adesea construit pe două optimi din seria celor 8 optimi care formează măsura. În același mod se construiește și anapestul, care este la fel de prezent în melodiile bihorene:



Formula ritmică anapestică poate fi întâlnită și în serii, dominând uneori celelalte formule din măsură:



La fel de întâlnite sunt formulele ritmice care combină cele două tipuri de subdiviziuni:



Prezența în textul muzical a acestor formule în lanț explică utilizarea în cadrul melodiilor bihorene și a altor combinații ritmice de valori atunci când una din subdiviziuni se lungeste în mod intenționat, în detrimentul celei din apropiata vecinătate. Cum aceste valori lungite nu sunt note cu punct ci doar note cu valori inegale am acceptat noțiunea de *ritm compensat* ca fiind aceea ce se potrivește cel mai bine unei interpretări instrumentale neuniforme și mai puțin exacte făcută de către unii instrumentiști amatori. Se vor naște astfel, formule de:



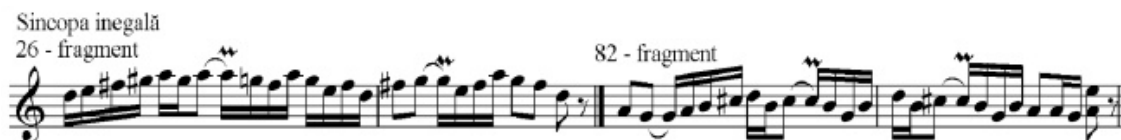
Contopirea unor valori de optimi sau de șaisprezecimi în textul melodic dă naștere formulelor ritmice sincopate, foarte des întâlnite în melodica bihoreană. Am extras mai jos câteva exemple de sincopă întâlnite în textele muzicale studiate (celule sincopate, conform Dejeu, 2000, 28):

Sincopa obținută prin contopirea de valori egale:





Sincopa obținută prin contopirea unor valori inegale:



Lanț de sincopă întâlnit în cadrul melodiei 483 din colecția RFM I :



Și tot în cadrul formulelor ritmice utilizate la interpretarea melodiilor de către instrumentiștii din Bihor vom întâlni formule ritmice diferite ce conțin diviziuni excepționale ale valorilor de note.

### *Lanțuri de motive cu deplasări de accente*

Vom rămâne la analizele bartókienne din Rumanian Folk Music (BRFM, I, [45-46] unde autorul prezintă un aspect important al unor melodii ce prezintă o deplasare a accentelor pe parcursul melodiei în așa fel încât un motiv melodic sau mai multe par să fie executate instrumental într-o altă măsură decât în cea în care ele sunt scrise. Această deplasare a accentelor face ca timpul de pe care pornește motivul repetat să se schimbe mereu. Aceste variații de structură în care motivul principal al frazei muzicale începe pe timpi diferiți atunci când el se repetă, pot fi întâlnite în melodiile din BRFM I cu numerele:

- 18b, 113d, 448, conțin motive muzicale deplasări de accente în rândul I al melodiei
- 19, 200b, conțin motive cu deplasări în cel de-al doilea rând melodic
- 337 și 394b în primul și al doilea rând melodic
- 243v, 248a și b, în primul și cel de-al treilea rând melodic

„Trebuie menționat totuși că această «schimbare» de ritm se întâmplă la câteva piese a subclasei A II. O secțiune melodică poate fi exprimată prin următoarele simboluri:”

(„We must mention, however, the «shifted» rhythm occurring in some pieces of Subclass A II. It can be expressed for one melody section by the following symbols:

[ a b | c ] [ a | b c ] | d e ;      and      a [ b | c d ] | [ b c | d ] e ;      (BRFM I, [45])

### *Motive cu deplasări de accente*

BRFM I - Melodia 18 b: deplasări de accente pe primul segment al melodiei  
(ritm binar cu structură metrică ternară)

Violino



Lelești (Bihor), un om, VII. 1909.

Melodia cu numărul 18b, a fost notată pentru prima dată în culegerea „Cântece populare românești din comitatul Bihor” (1913) în măsurile: 3 + 3 + 2/4. Odată cu reluarea piesei în RFM, autorul a corectat încadrarea în măsură, înlocuind-o cu măsura de 2/4.

Exemple din colecția anexă:

Deplasari accente

91



231



232



### III.1.b. Ritmul aksak

“Existența acestui fel de ritm în muzica populară românească este un fapt foarte important.” („The existence of this kind of rhythm in Rumanian folk music is an extremely important fact” – Bartók, RFM I, [43]).

Referindu-se la zona folclorică Bihor, autorul colecției RFM notează:

„...a ieșit la iveală că poate cinci la sută din materialul românesc este de asemenea în ritm așa-zis bulgăresc, dar este drept că este limitat la anumite regiuni (este cunoscut în județele Mureș-Turda, Turda-Arieș și în Banat, în schimb în Bihor nu găsim nici urmă din el” (Bartók, 1956, 102-103). Printre numeroasele melodii conținute de RFM I am găsit un exemplu în cea de-a doua parte a melodiei cu nr. 619, Tempo giusto, cântată la cimpoi de „un fecior” din Bulz:

Jocul fecioresc, melodia 619 din RFM I:



Ritmul aksak este un ritm bicron. Raportul duratelor este de 2:3, respectiv 3:2. Brăiloiu a schimbat denumirea de „ritm bulgăresc” dată de Bartók cu aceea de *aksak* (șchiop, termen din limba turcă) aducând exemple ilustrative ale acestui ritm din muzica românească, bulgărească, grecească, albaneză, elvețiană, convins fiind deci, că acestuia nu i se poate atribui o patrie anume (Brăiloiu, 1967, 249).

În colecția RFM I mai sunt și alte melodii cu aspect de aksak, cum sunt, spre exemplu, cele care poartă numerele: 59, 106, 429, unde măsurile alternează.

Aksak-ul „se deosebește prin «neregularitatea» sa fundamentală, a cărei primă cauză rezidă în folosirea constantă a două unități de durată – scurtă și lungă – în locul uneia singure. În afară de aceasta, între cele două durate există un raport aritmetic «irațional», surprinzător, care imprimă melodiilor în *aksak* acest caracter «șchiop»” (Brăiloiu, 1967, 243).

În cazul „învârtitelor” în ritm aksak din subzona folclorică Bratca-Aleșd, combinația măsurilor componente ale măsurii eterogene de 10/16 este următoarea: 2 + 2 + 3 + 3/16.

Extinderea interesului pentru melodiile în ritm aksak (Învârtita în 10/16) se dovedește a fi de origine mai nouă în zona estică a Bihorului; apariția acestui fenomen este explicată de circulația în zonă a melodiilor de joc din zona folclorică vecină, Valea Almașului, Sălaj.

Din colecția anexă, un fragment din melodia 55, „Învârtita”:



etc.

Acest ritm al „Învârtitelor” rare poartă și numele de *ritm asimetric*. Așa cum este el prezentat, într-un cadru mult mai larg în lucrarea *Dansuri tradiționale din Transilvania* (Dejeu, 2000, 30), el are la bază două unități de durate inegale, în raport hemiolic de 2 : 3, 3 : 4, respectiv 3 : 2, 4 : 3. Atunci când ritmul asimetric se încrucișează cu ritmul sincopat, ia naștere ritmul *sincopat hemiolic*. Frecvența crescută a acestuia este evidentă mai ales în ritmul coregrafic.

### III. 2. Structura sonoră

#### III.2.a. Scările muzicale

În cadrul colecției anexe vom întâlni melodii cu linia melodică aservită unui picnon pentatonic central cât și melodii în modurile diatonice: mixolidic, ionic, lidic, acustic I, moduri de stare majoră, doric și eolic, moduri de stare minoră. Într-o măsură destul de mare vom recunoaște scări minore ce conțin în construcția lor trepte alterate, care, de cele mai multe ori în practica populară sunt atinse doar ca sunete de pasaj. Apoi, desigur, și treptele alterate care introduc secunda mărită, prin procedeul cunoscut sub denumirea de cromatism popular.

Modurile care reprezintă cel mai bine specificul local bihorean sunt *lidicul* și *acustic I*, linia melodică deseori oscilând între aceste două scări. În acest caz, cea mai frecventă cadență finală este așa-numita cadență bihoreană, cu finala pe treapta a II-a. Melodiile bihorene aduc prin frecvența fluctuație a unor trepte, caracteristici modale de ionic, mixolidic. O însemnată frecvență o au aici și melodiile cu substrat pentatonic ce prezintă o bicentrare tonală în relație de terță mică și *paralelismul major-minor*, prin care aceste melodii de dans se înrudesesc cu alte melodii similare din întreaga țară.

„Scara *Fa-Sol-La-do-re-mi*, întâlnită în materialul muzical bihorean dovedește a fi rezultatul amplificării cu două elemente constitutive a tetratoniei *Fa-Sol-do-re*, ori a amplificării cu un element constitutiv a pentatoniei anhemitonice *Fa-Sol-La-do-re*. Tetratoniei *Fa-Sol-do-re*, i se bănuiește o origine instrumentală de mare vechime, ce constituie substratul sonor al mai multor melodii bihorene”. (Mârza, 1974, 68)

Exemplu de melodie bihoreană cu *substrat pentatonic* din BRFM I, melodia 15z:



Exemplu de melodie cu *substrat pentatonic* și mișcarea pe picnonul fa - sol - la:

Eolic cu 2 centre, fa-re, paralelism major-minor

Melodia 241 “Susu” din colecția anexă



*Scările penta-hexacordice* sunt și ele destul de frecvent întâlnite în cadrul melodiilor studiate. Aceste scări sunt formate din cinci, respectiv șase trepte în sus, numărate de la tonică. Dacă scara penta-hexacordică se amplifică în final cu motiv stereotip în plagal, este considerată în continuare tot o scară penta-hexacordică întrucât, după cum se știe, stereotipia nu intervine în schimbarea structurii de bază.

Exemplu de scară pentacordică, melodia 40 „Învârtită” din Colecția anexă:



*Modurile heptacordice* cele mai des întâlnite în melodia bihoreană din cadrul colecțiilor parcurse (aduse la finala comună, sol1) sunt următoarele:

*Scări de tip major:*

1.



Exemplu, melodia nr. 10 „Busuiocul” din colecția anexă:

Mixolidic (sol), cadență pe tr. II-a (la)



2.



Exemplu, melodia 113 „P’a lungu” din colecția anexă:  
Ionic (sol), cadență pe tr. I-a (sol)



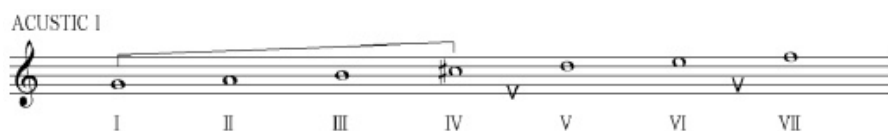
3.



Exemplu, melodia 81 „Luncan” din colecția anexă:  
Lidic (sol), cadența finală II (la)



4.



Exemplu, melodia 25 „Ardelenește” din BRFM I:  
Acustic I (sol), cadență tr. II-a (la)





### Scări de tip minor:

1.  
DORIC



Exemplu, melodia nr. 1 „Ardeleana” din colecția anexă:  
Doric (la), cadență pe tr. II-a, frigică (si)

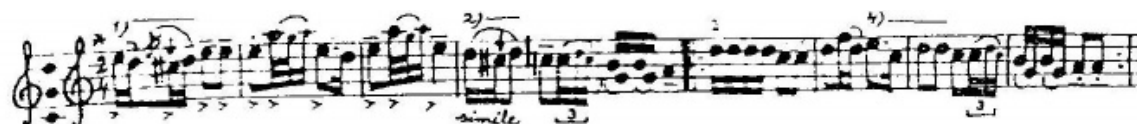


2.

EOLIC



Exemplu, melodia 66b din BRFM I:  
Eolic (la), cadență I (la)



3. Mod minor cromatizat:

Doric cromatizat 4#





Exemplu, melodia 70 „La şir” din colecţia anexă:

Doric\_cromatizat 4© (sol), cadenţă pe tr. I-a





### ***Melodii cu scări de structură diferită, construite pe aceeași fundamentală***

În general, melodiile sunt construite doar pe baza unei singure scări muzicale. Există însă și melodii pe parcursul cărora, materialul sonor se schimbă datorită alterațiilor și astfel va apărea o nouă scară ce o va înlocui pe cea dintâi, și tot așa, pot să alterneze pe parcursul melodiei.

Schimbarea modală la *omonime* (aceeași fundamentală) în melodii se petrece deci, în două feluri:

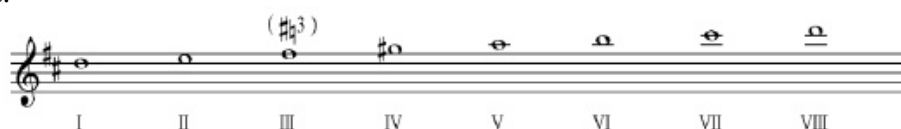
- cu treaptă alternantă pe parcurs (oscilația între două moduri = inflexiune sau bivalență modală, ex: ionic/mixolidic) și
- cu trecere definitivă, de cele mai multe ori în segmentul al doilea.

Sunt destul de numeroase cazurile când pe parcursul melodiei alternează modul lidic/acustic cu modul doric cromatic. Modulul din urmă, în mod normal ar trebui să i se consemneze treapta alterată (#4), dar având în vedere faptul că această treaptă este comună celor două moduri, se notează treapta care se schimbă (alternează) și care este #3.

Exemplu, melodia 112 din colecția anexă, segmentul al II-lea:



Scara:





### *Melodii de stare minoră cu centrul modal pe terță*

(paralelismul major-minor)

Melodiile ce intră în această categorie sunt în general melodii de stare minoră în interiorul cărora se afirmă centrul modal pe terță. Exemplu: finala – la și centrul modal do.



Acest raport de terță existent în multe melodii populare din Bihor creează în cadrul multor melodii impresia de stare majoră (părțile centrate pe *do*) ca în final să treacă pe *la* (stare minoră). Acest fenomen, foarte des întâlnit în folcloristica românească se numește paralelism major-minor. Exemplu, melodia 243m din BRFM I, trepte cadențiale: ♯3 (♯3) ♯3:



Exemplu, melodia de la p. 101 „Rara” din culegerea Mârza Traian „101 cântece și melodii de joc de pe Crișuri”, trepte cadențiale ♯3 (♯3) ♯3:



Exemplu, melodia nr. 190 „Polca” din colecția anexă, trepte cadențiale ♯3 (♯3) ♯3:



### Ambitusul melodiilor

Utilizarea anumitor instrumente la interpretarea melodiilor populare bihorene are repercursiuni asupra ambitusului pieselor muzicale respective. Un fluiet sau un cimpoi, instrumente de suflat ce au o întindere de doar câteva sunete peste octavă nu vor putea să cânte melodii care au un ambitus mare. La rândul ei, o vioară cu goarnă nu va putea aborda repertoriul larg al unei viori normale din rațiuni de construcție (vezi capitolul II.3 - vioara cu goarnă). În ultimul timp însă, datorită dezvoltării mobilității și tehnicii instrumentiștilor populari sunt posibile abordări mai curajoase, ambitusul melodiilor depășind în unele cazuri două octave.

Din aceste motive, ambitusul melodiilor studiate variază între intervalul de cvintă perfectă (melodia cu nr. 40 din colecția anexă, 343 și 616 din BRFM I, 386 Mârza) până la unul de sextadecimă (*re*1 – *mi*3 în melodia nr. 408 din BRFM I); în colecția anexă cele mai mari ambitusuri vor fi de o cvintadecimă într-un număr de 17 melodii și în mod excepțional, 15 melodii peste acest interval.

### Trepte ornamentale

În marea lor parte, melodiile din cadrul colecției BRFM I, conțin multe note muzicale însoțite de ornamente, ca efect a tehnicii instrumentale dovedite de muzicanții-instrumentiști. Mordente superioare, inferioare și triluri, toate aceste ornamente muzicale au fost transcrise cu o mare precizie; deseori, semnele caracteristice ale scrierii prescurtate au fost înlocuite chiar de transcrierea întreagă, desfășurată, a ornamentului respectiv.

#### Exemple:



În cuprinsul unor melodii vom întâlni unele trepte muzicale cu rol de trepte ornamentale alterate ce nu fac parte din modul de bază. Acestea sunt sunete de schimb sau *sunete de schimb sărite*; în funcție de înălțimea lor față de nota de bază pe care o anticipează, pot fi de două feluri: superioare și inferioare. Despre cele inferioare se poate spune că funcționează ca un fel de sensibilă ce conduc linia melodică către o treaptă importantă. Exemplu, melodia cu nr. 57 „Învârtită” din colecția anexă, unde alterațiile din textul muzical apar doar în mod sporadic:



### *Cadențe modale finale*

Schimbările caracterului modal care intervin în formula melodică finală sau în ultimul rând melodic se numesc cadențe modale finale. Ele se definesc după aspectul dintre fundamentală (centru modal) și nota finală (centru cadențial).

La definirea cadențelor modale finale primește o importanță deosebită aspectul diferențiat pe care îl comportă cifrarea folosită în metoda lexicală a cadențelor (Bartók) în raport cu funcțiunile treptelor modului. Din această cauză, ele vor fi denumite în mod diferențiat:



Prezentăm în continuare câteva aspecte diferite din materialul muzical conținut de colecție:

1) Bicentrarea: b3 (centru modal) → 1 (finala): Prin raport, cadența este *eolică*, dar putem avea și substrat pentatonic pentru că în cadențe poate să apară și treapta a VII-a. Exemplu, melodia 103 „Mânâștel” din Colecția anexă:



2) Raport de secundă: VII (fundamentală - treapta I a scării) → 1 (finala – tr. a II-a a scării):

Exemple cadente tr II



Dacă scara de bază cadențează pe treapta a II-a, avem următoarele situații:

- pentru modurile și scările cu cvartă mărită (lidic și acustic1, cadența este mixolidică (*cadență bihoreană*, conform Mârza, 1965, 125).

Exemplu, melodia 65 „La șir” din colecția anexă:



- pentru modurile și scările de stare majoră, cadența este dorică. Exemplu, segmentul al II-lea din melodia 226 „Șchiop”, colecția anexă (hexacord major și cadența dorică):



- pentru modurile dorice, cadența pe treapta a II-a este frigică. Exemplu, melodia cu nr. 12 Crișeneasca din colecția anexă. Prin structura scării, cadența pe treapta a II-a este frigică:



În cadrul celor mai multe melodii din colecția anexă, modul doric este cromatizat. Cadența pe treapta a II-a va fi în consecință, frigică cromatizată. Pentru exemplificare vom reproduce finalul melodiei cu numărul 9 „Burzucanul”:



Când în formula finală apare prin alterație simplă sau dublă o altă caracteristică a modului, aceasta se raportează numai la finală, indiferent de treapta pe care aceasta se află, I-a, a II-a sau a VI-a. Exemplu, melodia 68 „La șir” din colecția anexă:





Având în vedere caracterul stereotip al unor formule de încheiere, ele nu pot fi luate în considerare ca și componente structurale ale scărilor. Scara muzicală nu va fi afectată în nici un fel de formula cadențială finală, chiar dacă aceasta conține alterații:



În cadrul mai multor melodii este întâlnită trecerea la un nou centru modal prin repetarea primului segment cu o cvintă mai jos, ce reia totodată și relațiile centrelor modale. Dacă în primul segment a avut loc o bicentrare, fie în raport de 1 – VI, fie de 1 – 2, aceeași situație va fi întâlnită și în segmentul al doilea. Ca exemplu, vom reda motivele muzicale 2 și 4 din melodia 171 „Polca”, colecția anexă, unde bicentrarea 1 – 2 de la sfârșitul primului segment melodic se repetă la finalul celui de-al doilea:

Segmentul I: sol - mi



Segmentul II: do - la





### III.2.b. Structuri sonore nonoctaviante în secțiuni

Suprapunerea a două pentacorduri va genera, în mod natural, un mod octavian. Dar această situație nu poate fi întâlnită decât în cazul pentacordurilor majore deoarece, în oricare altă situație, în urma suprapunerii, rezultă moduri nonoctaviante. Structurile astfel rezultate se numesc *structuri sonore nonoctaviante în secțiuni*.

Două pentacorduri lidice conjuncte vor da naștere unei scări nonoctaviante:



Fragment din melodia 110 „Muiereasca” din colecția anexă:



Procedeele prezentate mai sus sunt deseori întâlnite la construcția melodiilor populare bihorene. Dacă structurile sunt identice, repetarea cu o cvintă mai jos aduce cu sine relații nonoctaviante (aceeași treaptă la octava superioară este sol# iar la cea inferioară, sol $\flat$ ). Dacă melodia este construită prin repetarea la cvintă, modul se raportează în multe dintre cazuri la două centre.

În cadrul analizelor nu se iau în considerare treptele care aparțin la materialul sonor al celuilalt segment. Scheletul melodic este pentru fiecare dintre ele, unul constant.

La structurile de cvintă există cazuri în care două pentacorduri se suprapun, chiar dacă rezultă moduri nonoctaviante. Apar astfel două cadențe în paralel, ambele pe treapta a II-a, la interval de cvintă. Exemplu, melodia 229 „Scuturatul” din colecția anexă:



Prezența celor două încheieri similare are loc numai atunci când în ambele segmente apare cadența corespunzătoare: în segmentul I - *re*, cadența *mi* și în segmentul II - *sol*, cadența, *la* (în transpoziție cu o 5-tă mai jos).

Există unele cazuri în care motivul cadențial din segmentul I coboară în zona inferioară; în acest caz, în structura modală se relevă doar repetarea pentacordurilor identice din care rezultă un mod nonoctavian. Exemplu, melodia 118 „Pe picior” din colecția anexă:



Scările nonoctaviante în secțiuni apar și la melodii care nu aduc repetarea la cvintă în mod integral (fie că în segmentul I motivele cadențiale coboară în secțiunea inferioară, fie că segmentul II pornește din zona superioară); în aceste cazuri prezența celor două secțiuni se limitează la porțiunile melodice care sunt în raport de cvintă. Exemplu, din Mârza, 101 de melodii și cântece de joc de pe Crișuri:

„Ineuana”, pag. 116



### III.2.c. Formule melodice Stereotipii

#### *Formule stereotipe inițiale*

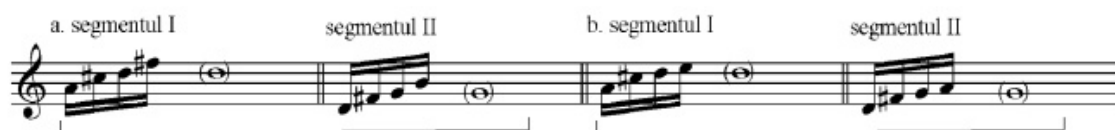
În mai multe melodii analizate, există o formulă incipientă care are aceeași intervalică, indiferent încotro se va orienta linia melodică și în ce scară va continua melodia. Altfel spus, mai multe melodii din colecția anexă au ca formulă inițială, celule identice. Vom vedea ceva mai încolo că faptele se petrec într-un mod asemănător și în cazul turnurilor melodice cadențiale.

Exemple:

1.  
MODEL      Polca - 184      Polca - 188
2.  
MODEL      Luncanul - 74      Poarga - 150
3.  
MODEL      Ardeleana - 5      Învărtită - 40
4.  
MODEL      Crișeneasca - 14      Danț - 20      Învărtită - 43
5.  
MODEL      Învărtită - 29      Învărtită - 31      Învărtită - 33
6.  
MODEL      La șir - 71      Șirul - 73      Mânânelul - 106

Celulele inițiale ascendente reprezintă un sprijin modal-intonațional, pornind de la cvarta de sprijin a fundamentalei scării în care se desfășoară segmentul melodic respectiv:

Celule inițiale ascendente



În cazul melodiei 21 „Danț” din colecția anexă, cu substrat pentatonic în două secțiuni la cvintă, aceeași formulă sprijină picnonul pentatonic în același fel în care cvarta de sprijin apare adesea și la melodiile vocale.



Diferențele dintre cele două cazuri rezidă în poziția de registru a formulei: în primul caz aceste celule largesc ambitusul înspre zona plagală, iar în cel de -al doilea fac parte integrantă din ambitusul modului. Exemplu, fragment din melodia 21 „Danț”, colecția anexă:



### *Turnuri melodice cadențiale*

Procesul viu de creație al instrumentiștilor amatori nu se încheie odată cu variația motivelor melodice; el continuă până în ultimul moment al desfășurării melodiei. Astfel, cadențele rândurilor melodice și în special cadențele finale ale melodiilor vor suporta fragmentări ritmice și diverse întorsături melodice și se vor grupa în câteva formule tipice:

Exemple de turnuri cadențiale cu aplicare în melodiile bihorene din colecția anexă:

1. MODEL Poarga - 152 Roata - 194 Șchiop - 225

2. MODEL Danț - 16 Învârtită - 47 Lunca - 82

3. MODEL Danț - 22 Polca - 178 Susu - 245

4. MODEL Învârtită - 44 Pe picior - 118

5. MODEL Învârtită - 59 Pe picior - 120

6. MODEL Crișneasca - 12 Danț - 18

Caracteristică unor melodii bihorene este turnura melodică cadențială alcătuită dintr-un tetracord construit cu ajutorul unor trepte alterate, formulă melodică stereotipă ce nu aduce distorsionări structurii modale a melodiei. Indiferent de scara folosită, care poate fi majoră sau minoră, după caz, acest tetracord final va avea întotdeauna un caracter major.

Exemple:

Pe picior - 135 Polca - 175

Tetracord major Tetracord major

În anumite situații, pe treptele grave ale scării, foarte frecvent – indiferent de structura scării muzicale – se atinge sensibila. Indiferent de starea modală, sensibila

(#VII), este folosită foarte des în formulele cadențiale ale tetracordului inferior, și poate să aducă relația nonoctaviană cu septima modului.

Exemplu, segmentul I din melodia 94 „Luncan” din colecția anexă:



În zona superioară a melodiei apare  $fa^{\circ}$  iar în zona inferioară,  $fav$ . În concluzie, sensibilă intonată sub fundamentală scării (#VII) nu este un cromatism ci un atribut stereotip al stilului instrumental.

O altă categorie de cadențe este reprezentată de cadențele deplasate ascendente. Cadențele rândurilor melodice se încheie uneori cu un mic fragment muzical care urcă linia melodică spre o treaptă superioară din scara muzicală. Aceasta însă, nu va fi cadența reală a respectivului rând ci va fi considerată doar o cadență deplasată temporară.

Exemplu, fragment din melodia 125 „Pe picior”, colecția anexă:



Varietatea melodică a turnurilor cadențiale este foarte bogată. Având în vedere asemănările dintre sfârșiturile unor melodii, pot fi observate în cadrul exemplurilor date mai sus încercările noastre de a grupa generic turnurile cadențiale existente în cadrul melodiilor bihorene studiate în funcție de sinusurile liniilor melodice, vizibil influențate în construcție de posibilitățile tehnice instrumentale ale interpreților și de tempoul dansului, care, atunci când este foarte rapid, duce la simplificarea ornamentației și implicit la scheletizarea melodiilor.

Liniile melodice sunt întretesute parțial sau integral de figuri. Acestea sunt constituite din celule melodico-ritmice care leagă sau circumscriu sunetele principale ale scheletului melodic.

Figura este o microunită a morfologiei muzicale, de extensie redusă, formată dintr-un desen ritmic sau ritmico-melodic caracteristic, ce se impune de cele mai multe ori prin repetare. Este o formulă ritmico-melodică cu caracteristici de liant al unui discurs muzical neavând în sine latențe expresive, factorul ritmic de diviziune fiind preponderent. Figura este expresia cea mai convingătoare a temporalității limbajului muzical, repetabilitățile sale marcându-i pulsațiile interioare (conform Timaru, 2002, 28).

Întrucât întregul material muzical prezent în această lucrare conține figuri muzicale din abundență, nu am mai considerat necesar a exemplifica în mod special aspectul relevat aici. Figurile pot fi întâlnite la tot pasul în majoritatea repertoriilor de muzică populară instrumentală.



### III.3. Structura arhitectonică

#### III.3.a. Formele libere

De capitolul formelor libere din colecția BRFM s-a preocupat îndeaproape Prof. Univ. Ileana Szenik prin realizarea unei analize deosebit de amănunțite a construcției acestor forme muzicale (Szenik, 1981).

În consecință, rezultă că structurile de formă liberă se caracterizează prin succesiunea variabilă a rândurilor și motivelor ce le compun, denumirea lor de *strofe elastice* permițându-le o serie de derogări de la forma severă și bine ordonată a formelor strofice. În cadrul formelor libere se vor contura câteva modele structurale:

modelul  $N [m_n] \infty$

modelul  $i \Rightarrow N [m_n] \infty$

modelul  $N [m_n] \Rightarrow f$

modelul  $i \Rightarrow N [m_n] \Rightarrow f$

formule melodice în care simbolurile înseamnă:

-  $i$  (formulă inițială),  $f$  (formulă finală),  $m$  (formulă mediană),  $N$  (numărul entităților dintre paranteze),  $n$  (entități diferite, cu aceeași funcție),  $\infty$  (formă deschisă),  $\Rightarrow$  (succesiuni motivice stabile).

Încadrate în modelele de mai sus, ele se grupează în majoritate în forme deschise, fără entități cu funcții specificate (modelul 1), iar o altă parte în forme în care se disting formule cu funcție definită: inițiale, finale și în combinație (modelele 2, 3, 4). (conform Szenik, 1981)

Astfel de structuri vom întâlni la melodiile din culegerea BRFM I, clasa B - „this category consists of pieces without any determined structure” (BRFM I, [13]):

Dintre melodiile 543-681 cu formă liberă din cadrul colecției BRFM I analizate de Bartók în tabelul motivic - Appendix I, BRFM I [659] -, 25 sunt culese în Bihor și au următoarele structuri:

$N [m_n] \infty$ :

579, 613, 614, 616, 617, 618, 619, 626, 627, 639, 640a, 640b, 641 (13 melodii la cimpoi), 633(drâmbă)

$N [m_n] \Rightarrow f$ :

580(cimpoi), 612, 642, 643 (fluier), 632(drâmbă)

$i \Rightarrow N [m_n] \infty$ :

620a, 620b, 644(fluier)

$i \Rightarrow N [m_n] \Rightarrow f$ :

624(cimpoi), 645(fluier), 647(vioară)

„Schimbarea extensiei strofelor la una și aceeași piesă se petrece în două direcții: mărire sau reducere, amândouă având loc la nivelul strofei (repetări, reluări sau/și introducerea formulelor cu funcție auxiliară, respectiv omiterea acestor procedee), dar și la nivelul entităților (amplificările formulelor, respectiv comprimarea cuplurilor constante într-o singură formulă).” (Szenik, 1979, 305).

În melodiile cu formă liberă existente în materialul studiat, componentele de bază sunt motive melodice de câte două măsuri.

Melodii cu formă liberă, atât deschise cât și închise, sunt prezente și în cadrul melodiilor de joc din culegerea lui Traian Mârza, Folclor muzical din Bihor. În majoritate, acestea sunt interpretate la cimpoi și fluier:

$N [a_n] \rightarrow N [b_n] \infty$ :  
383 (reluare 101/113), 385, 389  
 $i \Rightarrow N[m_n] \Rightarrow F$ :  
386

Melodiile de joc din colecția anexă conțin doar structuri cu forme strofice.

*Analiza melodiei 580 din BRFM I:*

Această melodie, cântată la cimpoi și culeasă în anul 1912 în localitatea Bulz de la “un fecior” începe cu o parte introductivă în tempo Parlando  $\epsilon = 320$ , care însă nu face obiectul analizei noastre. În continuarea acestei introduceri, urmează partea: Tempo giusto  $\epsilon = 272$ :

Melodia nu are formulă inițială și nici succesiuni constante. Are însă o formulă de încheiere definibilă la care, uneori, cadența este suspendată și se încadrează în formu la:

Secțiunea I:  $N [m_n] \Rightarrow f = [3a_1 a_2 3a_3 c_1 2c_1]$

Secțiunea II:  $N [m_n] \Rightarrow fs | N [m_n] \Rightarrow fs | N [m_n] \Rightarrow f =$   
 $= [a_1 a_2 2b 4a_1 3c_3 a_1 b a_1 4c_3 4c/a c_2]$

(strofă elastică articulată de formule finale suspensive)

Motivele melodice sunt așezate în tabelul de mai jos (inventarul de lexic):



Structura modală a melodiei: hexacord major cu finala pe treapta a II-a.

*Analiza melodiei 386, „Cimpoieșul” din colecția lui Traian Mârza - Folclor muzical din Bihor, culeasă în localitatea Ponoare de la Pașcalău Gavrilă, 46 ani, cântată din fluier:*

Melodia are o formă destul de organizată, datorită faptului că întotdeauna motivele *a* vor fi succedate de motivele *b*. Succesiv însă, motivele sunt dispuse într-o formă liberă. Se încadrează în formula:

$$i \Rightarrow N [ m_n ] \Rightarrow f, \text{ adică:}$$

$$\text{inițial} \text{ ————— median ————— final}$$

$$a+ak :| 3[b/a] | 3[b/a] b/c b/a | c ||$$



În partea mediană, celula *b* se combină cu celula reluată din *a*. Forma este liberă închisă, cu motive de  $2 \times 2/4 = 8/8$ . Mod: pentacord minor, cadențe 5|:2:|1



### III.3.b. Formele strofice

Melodiile cu formă strofică – în materialul studiat – în mare majoritate se desfășoară în strofe de patru rânduri. Predomină *izometria*, adică structurarea în rânduri cu o durată globală egală, încadrabilă în număr de măsuri egale. Melodiile au un sistem de cadențare stabil și o formulă finală cu caracter concludiv.

Sunt mai sporadice strofele heterometrice și strofele cu amplificare (a se vedea la III.3.e și III.4.b). După ordinea succesiunii rândurilor, strofele sunt alcătuite conform următoarelor principii (Szenik, 1965, 143):

1. repetare (nevariata, variata ritmic sau/și melodic, transpusă sau în secvență;
2. înlănțuire
3. înlănțuire și repetare
4. revenire (reluare)

Este de menționat că repetarea segmentelor (adică a perechilor de rânduri) este un procedeu interpretativ ce nu afectează forma, deci nu se va lua în considerare la analizele ce urmează.

Schemele structurilor arhitectonice întâlnite în repartitie pe categoriile de mai sus sunt următoarele:

1. AA<sub>v</sub>AA<sub>v</sub>; AAA<sub>v</sub>AA<sub>v</sub>; AA<sub>5</sub>AA<sub>5</sub>; AAA<sub>5</sub>AA<sub>5</sub>
2. AB; ABC
3. AAB; ABB; AABB; ABBC; ABBC; AABBC; ABBCDD; AABBCDD
4. AABA<sub>5</sub>; AABBA<sub>5</sub>AA<sub>5</sub>

Dintre principiile structurale predomină înlănțuirea și repetarea (3) și în cadrul acestora strofele alcătuite pe modelul AABBB. Ca frecvență, sunt urmate la mare distanță de strofele construite pe principiul repetării, în care se încadrează și cele mai multe melodii cu repetare la cvinta inferioară. În raport cu aceste două categorii, se poate afirma că principiul înlănțuirii este sporadic reprezentat (a se vedea enumerarea cazurilor în tabelele din Anexa I).

Structura AABBB este un model arhitectonic, în sensul că se realizează în numeroase aspecte concrete. În structura interioară a strofelor unitatea este asigurată de opoziții cadențiale în cadrul segmentelor, între rândurile perechi (AA<sub>k</sub>, BB<sub>k</sub>), după cum, în funcție de desfășurarea profilului și înălțimea cadenței principale va fi opoziție și între cele două segmente, cum ar fi, între multe altele, la un sistem de cadențare 5 (b3) VII (1).

Este de subliniat faptul că, marea frecvență a acestui model arhitectonic nu se rezumă doar la zona Bihorului, ci caracterizează melodiile de joc din toate zonele, inclusiv melodiile vocale de joc (Szenik, 2004, 270).

Unitatea de conținut a strofelor este evidențiată în mare măsură prin repetări motivice (uneori cu deplasare metrică, a se vedea la III.1.a) și prin numeroase reluări, ce rezidă în paralelisme motivice (III.3.c).

Uneori repetarea motivică acoperă aproape întreaga strofă, astfel – în pofida duratei globale fixe a rândurilor – păstrează principiul formei libere. Imprimarea caracterului strofic se manifestă în numărul fix al motivelor mediane repetate, precum și în cuplarea variațiilor în perechi, două câte două, formând o frază, încheierea strofei fiind diferențiată de restul motivelor variate prin stagnarea pe treapta cadenței finale. O astfel de structură este ilustrată în exemplul de mai jos, unde, rândul inițial este format din a + b, partea mediană din variațiile motivului b și din variația cadențială se formează motivul final.

Exemplu din colecția anexă nr. 189 „Polca”:



Structura arhitectonică

A B Bk  
a + b :| b + bv b + bk :| (cad. tr. II)  
| |

Într-o variantă a acestei melodii, organizarea strofei este mai consolidată datorită opoziției cadențiale din fraza a treia care reia variat motivul inițial acut și individualizează motivul cadențial. Exemplu, melodia 2 „Ardeleana” din colecția anexă:



Structura arhitectonică

A B Bk  
a + b :| b + av b + c :| (cad. tr. II)  
| |

Dacă în BRFM I, melodiile bihorene de joc au atât forme libere cât și strofice, în colecția anexă vom întâlni doar melodii cu formă strofică. Această constatare făcută în urma analizelor muzicale realizate pe eșantionul de melodii Bartók-Mârza-Cîmpeanu vine să ateste pe de o parte, influența culturii muzicale europene și pe de altă parte, practica evolutivă a instrumentiștilor autohtoni care au înlăturat din repertoriile lor cu încetul, formele neorganizate, înlocuindu-le cu forme fixe, mult mai căutate și mai ușor de înțeles. Melodiile de joc se încadrează în prezent, din punctul de vedere a construcției arhitectonice, în forme destul de precise și bine conturate.

### III.3.c. Paralelisme motivice

Profilul melodic general poate să fie în mod esențial afectat de numeroasele intersecții între entitățile componente ale strofei muzicale. În cadrul melodiilor cu structură arhitectonică bazată pe principiul repetării și reluării motivice vom întâlni frecvent paralelisme datorate efectului acțiunii acestor principii.

*Paralelisme între motivele cadențiale:*

- motiv cadențial identic în primul și al treilea rând melodic. Exemplu, melodia 94 „Luncan” din Colecția anexă:



Structura arhitectonică

A            B            B<sub>k</sub>  
a + b :| c + b   c + d   (cad. tr. II)  
|                    |

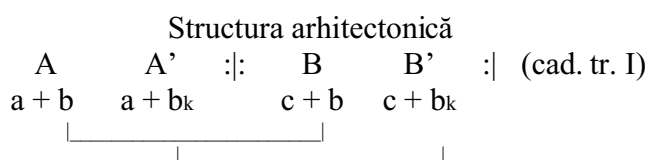
- motiv cadențial identic în primul și al treilea precum și în al doilea și al patrulea rând melodic. Toate cele patru motive se dezvoltă din același material melodic, doar celulele cadențiale creează opoziția dintre rândurile anterioare și cele consecutive. Exemplu, melodia 131 „Pe picior” din colecția anexă:



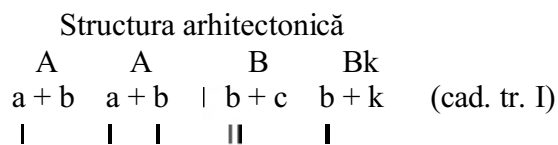
Structura arhitectonică

A            A            B            B<sub>k</sub>  
a + b       a + b<sub>k</sub> :| c + b   c + b<sub>k</sub> :| (cad. tr. I)  
|                    |  
|                    |

Același model arhitectonic se găsește și într-o altă piesă în care segmentul I este repetat variat. Este vorba despre melodia 143 „Poargă” din colecția anexă unde segmentul I se repetă cu variație pe parcurs iar segmentul II cu variație numai în motivul cadențial:



- motivul cadențial identic în primul și al treilea rând melodic este reluat în cel de-al doilea și al patrulea rând melodic, dar cu rol structural schimbat: din motiv consecvent devine antecedent. Exemplu, melodia 218 „Șchioapa” din colecția anexă:



Aceeași reluare, de data aceasta în melodia 248 „Susu” din colecția anexă:





### Structura arhitectonică

A    :|    B    B<sub>v</sub>    :|    (cad. tr. I)  
a + b        b + c    b + d  
|—————||—————|

### *Repetări motivice*

- motivul al doilea este construit prin repetarea variată a motivului întâi. Exemplu, melodia 211 „Sălăjanul” din colecția anexă:



### Structura arhitectonică

A    A'    |    B    B<sub>k</sub>    :|    (cad. tr. I)  
a + a<sub>v</sub>   a + a<sub>vk</sub>        b + c    b<sub>v</sub> + c<sub>k</sub>  
|————|    |————|



### III.3.d. Melodii cu structură de cvintă descendentă

O parte importantă a melodiilor populare bihorene prezintă în segmentul al doilea motive melodice reluate parțial sau integral, cu o cvintă mai jos. Reluarea poate ajunge chiar până la copierea identică în transpoziție a unui rând melodic întreg.

Béla Bartók spune că în Bihor transpoziția la cvinta inferioară ar putea fi rezultatul tehnicii violonistice întrucât prin repetarea aceluiași fragment muzical la cvinta inferioară, pe coarda învecinată, munca instrumentistului se simplifică:

„One theory would be the supposition of a purely mechanical procedure, that is, it would explain the origin of this structure in terms of a mechanical change of register, that when the violonist repeats the two sections he simply goes over to the neighboring lower string” BRFM [48].

În cele mai multe melodii de dans bihorene cântate la vioară se întâlnește o structură de patru rânduri, cu transpunerea ultimelor două la cvinta inferioară, probabil ca urmare a teoriei enunțate mai sus. Întâmplător sau nu, aceasta este și una din caracteristicile melodiilor maghiare vechi. Bartók scrie însă în “Introduction to Volume One” că înafara transunerii la cvintă, melodiile de dans din Bihor nu au vreo legătură cu melodiile populare maghiare.

Prezentăm un exemplu de melodie bihoreană cu structura melodică reluată integral în transpoziție la cvinta inferioară, extras din colecția BRFM I:



Structura arhitectonică

A I: A5 :I (cad. tr. II)  
a + b a5 + b5

“First, the Bihor melodies of this kind show, except for the “transposing” structure, on the whole, no affinity with the “Old”-Hungarian style;” (BRFM I, [48]).

“Linia melodică opusă a motivelor inițiale și epifora motivelor cadențiale în cele două segmente, atingerea frecventă a subfinalei (în cele două poziții la diferență de cvintă) sunt trăsături foarte frecvente în melodiile instrumentale românești” (Szenik, 1981, 12).

Reluarea primului segmental melodiei la cvinta inferioară se poate face în totalitate, transpunând pur și simplu după un șablon imaginar întreg segmentul melodic cu o cvintă perfectă mai jos sau doar parțial, anumite motive melodice din segmentul al doilea deosebindu-se într-o măsură mai mică sau mai mare de cele ale primului.

Prezentăm în continuare un exemplu de melodie bihoreană cu structura melodică reluată parțial în transpoziție la cvinta inferioară, preluat din culegerea lui Mârza Traian, „Folclor muzical din Bihor” nr. 424, „Mînînțal”:



#### Structura arhitectonică

A    I: A<sub>5</sub>    A<sub>5k</sub> :I (cad. tr. II)  
a + b    a<sub>5</sub> + b    a<sub>5</sub> + c

„Pentru melodiile de dans cu cu strofă de tip primar – unde repetările formulelor, semifrazelor și frazelor se realizează frecvent prin transpunere la cvinta inferioară – sunt de semnalat cazurile care:

a. transpun la cvinta inferioară doar formule (și de regulă pe cele din prima jumătate a semifrazei) fără a realiza, la acest interval, și o bicentrare tonală (vezi nr. 414).

b. transpun semifraze și fraze și realizează numai o bicentrare tonală, dar nu și cadențe la interval de cvintă (v. nr. 411).

c. transpun semifraze și fraze, iar bicentrării tonale (la cvintă) i se adaugă și relația de cvintă a cadențelor (v. nr. 406).

d. interferează transpunerea la cvintă (a formulelor, semifrazelor și frazelor) cu bicentrarea tonală în relație de terță mică, implicând sau nu și paralelismul modal major-minor (Mârza, 1974, 74).

Exemplu cu repetare integrală a segmentului întâi la cvinta inferioară din colecția anexă.

Melodia 223 „Șchiop” cu forma AAA<sub>5</sub>A<sub>5k</sub>. În această melodie vom observa deplasarea metrică a motivelor în măsurile 1 și 2, respectiv 5 și 6:



#### Structura arhitectonică

A    A    |    A<sub>5</sub>    A<sub>5</sub>  
a + a<sub>v</sub>    a + a<sub>vk</sub>    |    a<sub>5</sub> + a<sub>5v</sub>    a<sub>5</sub> + a<sub>5vk</sub> (cad. tr. II)

Structura de cvintă implică în mod natural, descendență. Este tipică pentru zona folclorică Bihor coborîrea cu o cvintă mai jos în registrul melodiei încă de la sfârșitul

segmentului I, pentru reluarea identică la cvinta inferioară a motivului inițial. Se procedează astfel nu numai în muzica instrumentală ci și în melodiile vocale de joc.

Exemple cu repetare parțială a segmentului întâi la cvinta inferioară din colecția anexă:

1. repetare parțială la cvintă în care motivul cadențial al segmentului I coboară în zona inferioară. Exemplu, melodia 185 „Polca” din colecția anexă:



2. repetare la cvintă cu motivele segmentului al doilea plecând din zona superioară. Melodia 171 „Polca” din colecția anexă:





### III.3.e. Amplificări și code

Amplificarea strofei înseamnă sporirea numărului de linii melodice a piesei muzicale.

„După principiile care acționează la realizarea lor, amplificările sunt interioare și exterioare” (Szenik, 1967, 114) Amplificarea melodică are loc prin repetări de sunete, de celule, sau prin introducerea unor celule de-a dreptul, noi. Amplificarea interioară a rândului melodic atrage după sine, în mod natural, și amplificarea interioară a strofei. În exemplul următor, materialul motivic folosit în scopul amplificării se întinde pe lungimea a 4 măsuri de 8/8.

Exemplu de amplificare interioară, melodia 206 „Sălăjanul” din colecția anexă:



Structura arhitectonică:

|       |       |       |                    |                                                 |
|-------|-------|-------|--------------------|-------------------------------------------------|
| A     | B     | C     | B <sup>5</sup> /D  | B <sup>5</sup> /D <sub>k</sub>                  |
| a + b | b + c | d + e | b <sup>5</sup> + f | b <sup>5</sup> v + c <sup>5</sup> (cad. tr. II) |
|       |       |       |                    |                                                 |

Segmentul I = 2 fraze de 4 + 4 măsuri

Segmentul II = 3 fraze de 4 + 4 + 4 măsuri

Procesul de amplificare poate fi realizat prin mai multe procedee:

1) Amplificarea interioară a strofei melodice aduce după sine modificări ale structurii arhitectonice și se realizează de cele mai multe ori cu ajutorul motivelor melodice din cadrul piesei muzicale respective.

2) Amplificarea exterioară a strofei are loc atunci când, după strofă completă mai apare un fragment melodic de dimensiunea unui vers (în cazul muzicii instrumentale, rând melodic n.n.) sau chiar mai mare, care va aduce încheierea melodiei. Acest fragment conține elemente din materialul motivic al strofei. Uneori, amplificările exterioare au loc la strofe care au suferit o amplificare și în interior. (conform Szenik, 1967, 115).

### „Un fel de coda”

Constatăm cu plăcută surprindere că unele caracteristici vechi ale melodicii bihorene se păstrează și astăzi în folclorul instrumental sătesc. Un aspect păstrat în timp se referă la acea adiție suplimentară de mai multe măsuri ce se atașează la finalul unei melodii, un adaos ce se execută de obicei în poziții foarte înalte pe tastiera viorii.

„În câteva melodii, piese în special cântate din vioară, este adăugată un fel de coda sau interludiu dar care structural nu aparțin părții principale a piesei. După cum s-a spus mai înainte, această adăugare se cântă foarte frecvent în pozițiile înalte de pe coarda *Mi*.”

(“To some of the melodies, especially to violin pieces, a kind of coda or interlude is added which structurally does not belong to the main part of the piece. As has been said before, this addition is played very frequently in a higher position on the *E* string of the violin”)

BRFM I, [46]

În exemplu: “un fel de coda” din BRFM I, atașat la melodia 486a, “Învârtita”, interpretată la vioară, instrumentul-solist căruia îi sunt caracteristice astfel de încheieri ale melodiei:



În general, aceste fragmente melodice interpretate la finalul melodiei sunt folosite de către muzicanți, în cele mai multe cazuri, cu scopul de a face cunoscută colegilor de la compartimentele armonic și ritmic, trecerea spre o nouă melodie sau o posibilă încheiere a jocului popular respectiv.

Aceste fragmente melodice ce țin loc de comunicare verbală sunt folosite și astăzi în scopul atenționării membrilor formației, ele bazându-se pe tipare melodice fixe, pe desfășurarea cărora „primașul” anunță scurt o nouă tonalitate, un nou tempo sau comandă pur și simplu oprirea jocului. Rolul acestor „code” este unul foarte practic dar poate deveni într-o mare măsură și estetic, îmbogățind conținutul melodic la finalul melodiei prin executarea de pasaje dificile din punct de vedere tehnic de către instrumentistul solist.

Exemplu, *coda* melodiei 59 „Învârtită” din colecția anexă:



Această ultimă frază muzicală necesită urcarea în poziția a IV-a, o poziție destul de înaltă, aflată la limita superioară a gâtului viorii, întotdeauna dificil de executat având în vedere lipsa de exercițiu a instrumentiștilor amatori. Următorul exemplu are „coda” în poziția a treia și dispune de posibilități mai ușoare de abordare fiindcă execuția tehnică se sprijină pentru acuratețea pasajului de foarte multe ori pe utilizarea coardei libere, *mi2*.



Exemplu, coda melodiei 122 din colecția anexă :



Aceste „code” instrumentale, denumite în limbajul uzual contemporan „cadențe”, adevărate fragmente muzicale în care instrumentistul-solist își demonstrează deseori dibăcia, inventivitatea și tehnica instrumentală dobândită de-a lungul unor lungi experiențe artistice desfășurate de o viață, nu sunt și nu au fost niciodată niște simple șabloane. Ele conțin, pe lângă acele elemente tehnice impresionabile, linii muzicale plăcute, în funcție de cunoștințele artistico-stilistice și puterea de creație a interpretului. Din nefericire, aceste minunate perle muzicale se aud din ce în ce mai rar, fiindcă astăzi instrumentiștii cântă pe gustul mai puțin rafinat a unui public deloc pretențios. Doar muzicanții bătrâni le mai aplică și grație lor, acestea pot fi ascultate și consemnate în culegerile de specialitate.



### III.4. Categorii metrice

#### III.4.a. Clasificare

Melodiile populare de joc din *BRFM I* culese în Bihor (194 piese) au fost împărțite de Bartók în două mari categorii, numite de autor, clase. Acestea au fost notate cu A și B. Clasele au fost împărțite la rândul lor în subclase și au rezultat astfel următoarele grupări:

|              |                 |                                                                                      |
|--------------|-----------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| Subclasa I   | Grupa 1         | Melodii cu două secțiuni                                                             |
|              | Grupa 2         | Melodii cu trei secțiuni și cadența principală la sfârșitul primei secțiuni          |
|              | Grupa 3         | Melodii cu trei secțiuni și cadența principală la sfârșitul celei de-a doua secțiuni |
|              | Grupa 4         | Melodii cu patru secțiuni                                                            |
| Subclasa II  | Grupele 1-4     | Aceleași ca și în subclasa I                                                         |
|              | Grupa 5         | Melodii cu cinci secțiuni                                                            |
| Subclasa III | Grupele a, b, c | Melodii cu patru secțiuni și conținut diferit de măsuri                              |
|              | Grupa d         | Melodii heterometrice cu patru secțiuni                                              |
| Subclasa IV  |                 | Melodii neclasificabile                                                              |

Pe lângă categoriile metrice sesizate de Bartók remarcăm existența unor melodii de metrică extinsă în culegerea “Folclor muzical din Bihor” a lui Traian Mârza și în Colecția anexă. Acestea au în compoziția lor metrică 6 și 8 rânduri melodice și sunt melodii de joc ce fac parte din clasa A. În virtutea clasificării vechi acestea au primit o notație lexicală asemănătoare celei originale:

|                           |         |                          |
|---------------------------|---------|--------------------------|
| Folclor muzical din Bihor | A II 6: | 5 melodii                |
| Colecția anexă            | A II 6: | 34 melodii               |
|                           | A II 8: | 4 melodii (strofe duble) |

Ordonarea unor piese muzical-instrumentale în noi categorii, vine să ateste o extensie a principiului de clasificare metrică întocmit de Bartók, și în același timp reflectă activitatea unui proces continuu de perfecționare și îmbogățire a principiilor de elaborare a melodiilor, de dezvoltare a tehnicii și îmbogățire a cunoștințelor muzicale în domeniul interpretării realizate în ultima perioadă de timp cu instrumente din ce în ce mai elaborate.

Dacă mai demult, din punct de vedere a structurii melodice, melodiile erau oarecum mai simple, în prezent ele sunt caracterizate de un grad destul de ridicat de complexitate.

Din perspectiva sistemului metric, am clasificat întreg materialul studiat și prin sinteză, a rezultat următoarea clasificare metrică:

| Clasa si subclasa | BRFM I | Mârza-FMB, 101 | Colecția anexă |
|-------------------|--------|----------------|----------------|
| A I 3             | 1      |                |                |
| A I 4             | 85     | 6              | -              |
| A II 1            | -      | -              | 1              |
| A II 2            | -      | 1              | -              |
| A II 3            | 1      | 1              | 2              |
| A II 4            | 59     | 71             | 208            |
| A II 5            | 1      | 1              | 2              |
| A II 6            | -      | 5              | 34             |
| A II 8            | -      | -              | 4              |
| A III b           | 3      | -              | -              |
| A III d           | 3      | -              | 4              |
| A IV              | 22     | -              | 3              |
| B                 | 24     | -              | -              |
| Total melodii     | 194    | 85             | 260            |

### III.4.b. Izometrie și heterometrie

În muzica instrumentală, determinarea izo- și heterometriei – de sine înțeles – se bazează pe numărul pulsațiilor ritmice care alcătuiesc o frază, adică durata globală. Heterometria poate să rezulte, fie în urma alternării de măsuri binare și ternare, fie din numărul diferit al măsurilor de același tip (heteropodie).

Prin reluarea repetată a unor motive melodice în cadrul melodiei, forma strofică își pierde conturul fix și în acest fel apar melodiile de joc a căror forme muzicale fac excepție de la principiul general de construcție arhitecturală. În acest fel, numărul măsurilor sau al timpilor componente/ți ai rândurilor melodice din cadrul aceleiași melodii poate să difere, proporția între segmente devenind inegală. „Heterometric melodies: the number of bars in the sections are unequal.” BRFM I, [8]. În comparație cu muzica vocală, acolo unde textul literar al melodiei poate fi împărțit cu ușurință în versuri și silabe, în muzica instrumentală egalitatea sau inegalitatea elementelor de formă (frază, rând, motiv) va fi redată de numărul măsurilor componente al respectivului element. Dacă din punct de vedere al formei, în cazul heterometriei, relațiile interioare nu sunt afectate, nu același lucru se petrece și în cazul duratei globale, când asimetria devine evidentă.

„...melodiile izometrice (melodiile cu secțiuni ce au fiecare același număr de silabe contrastează cu melodiile *heterometrice* care au secțiuni cu număr de silabe inegale)”

„...isometric melodies (melodies with sections each having the same syllabic number, contrasting with *heterometric* melodies having sections of unequal syllabic number)”

(Bartók, 1967, pag. 8, subsol nota 10)

În mai multe melodii bihorene, lungimea segmentelor melodice nu este identică. Acestea pot fi inegale ca și construcție. Exemplu:

BRFM I, melodia 525 în care măsura de 2/4 alternează cu cea de 3/4:



În care:

A = 11 măsuri (10 măs. 2/4 și 1 măs. 3/4)

B = 10 măsuri (8 măs. 2/4 și 2 măs. 3/4)



### III.5. Variante și înrudiri melodice între melodiile bihorene

#### III.5.a. Melodii cu variante în colecția anexă

În cadrul colecției anexe au fost identificate prin analize mai multe melodii cu variante melodice izbitor de asemănătoare. În general, variantele se nasc din percepția personală diferită a interpreților asupra melodiilor. Trecând printr-un proces dinamic continuu de transformare, caracteristic folclorului instrumental, aceeași melodie va fi interpretată în diferite feluri, ori de câte ori va fi cântată. Transformările obținute, realizate printr-o multitudine de procedee precum diversificarea formulelelor ritmice, folosirea diferită a ornamentelor, împrumutarea unor motive de la alte melodii, mergând uneori până la utilizarea unor noi trepte cadențiale, toate acestea, marcate puternic de aplicarea unui stil interpretativ propriu fiecărui instrumentist, vor conduce la crearea melodiilor în variante. O variantă va da naștere alteia, fapt datorat în esență caracterului oral de transmitere în folclor a repertoriilor instrumentale. Este de menționat că melodiile colecției anexe au fost culese din subzone folclorice bihorene diferite și au fost interpretate de instrumentiști ce nu se cunosc între ei, sau în cel mai apropiat caz, întâmplător au auzit unul de altul.

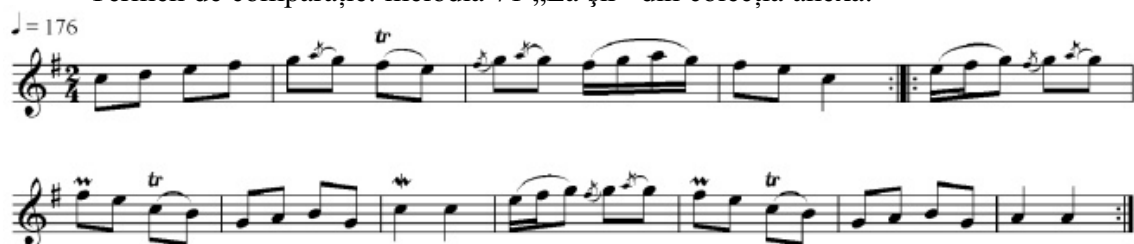
Cea mai simplă melodie va fi folosită ca termen de comparație pentru celelalte variante. Dacă nici una din melodii nu îndeplinește acest criteriu de simplitate a construcției arhitecturale, se va construi un schelet melodic plecând de la una din melodii în vederea obținerii unui model. Variantele, din ce în ce mai complexe din punct de vedere structural, se vor raporta în permanență la acesta. Variantele comportă transformări ritmice și melodice.

Marea posibilitate de adaptare a ritmului și a melodiei populare la tot felul de situații fac ca una și aceeași melodie (exemplificată mai jos) să poată fi folosită la mai multe tipuri de joc. Procedeele este și reversibil deoarece pentru același tip de joc pot fi cântate mai multe melodii.

Culegătorii...”și-au dat seama că adeseori există un fel de lege în deosebirile dintre variantele unui cântec popular. Iar în caz că lucrurile stau altfel, atunci poate că nici nu ar fi cazul să se grăbească a socoti deosebirile dintre variante pe de o parte greșeli sau deformări iar pe de altă parte a vorbi despre o formă cu adevărat originală” (Bartók, 1956, 29).

Exemplul 1:

Termen de comparație: melodia 71 „La șir” din colecția anexă:



Varianta I - melodia 102 „Mânânel”:



Varianta II - melodia 73 „Șirul”:



Varianta III - melodia 106 „Mânânelul”:



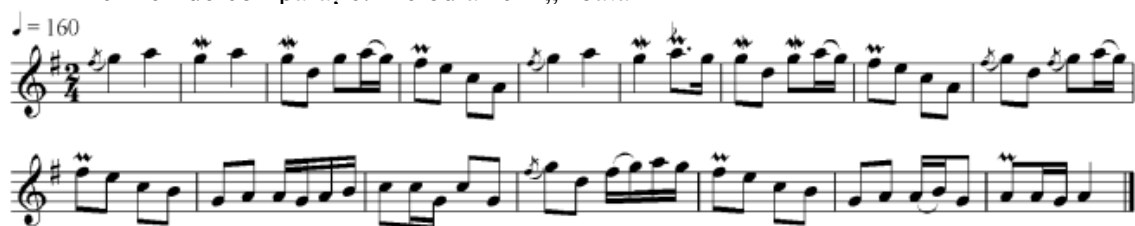
Varianta IV - melodia 234 „Scuturatul”:





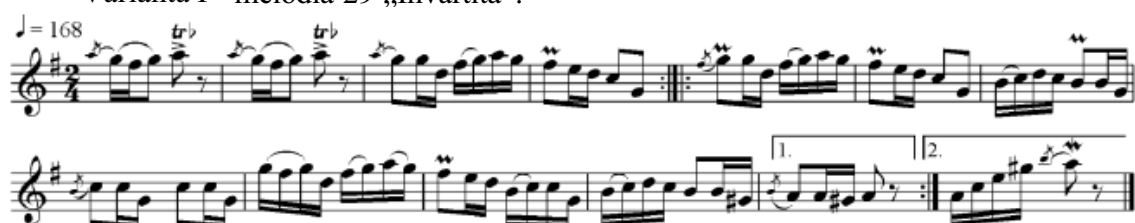
## Exemplul 2

Termen de comparație: melodia 192 „Roata”



Pe scheletul configurat în pătrimi și optimi al acestei melodii, construcția este diversificată prin divizarea sau contopirea continuă a valorilor de note. Jocul neconținut ce constă în împletirea optimilor cu șaisprezecimile pe diverse trepte ale liniei melodice realizează o minunată dantelă ritmică confecționată din formule dactilice și anapestice.

Varianta I - melodia 29 „Învârtită”:



Varianta II - melodia 103 „Mânâștel”:



Varianta III - melodia 31 „Învârtita”:



Varianta IV - melodia 42 „Învârtită”:



Varianta V - melodia 256 „Vatra”:



Variantei următoare îi este atașat un nou segment, dezvoltat din materialul propriu. Melodia astfel îmbogățită se va deosebi mai mult de celelalte variante și se va îndepărta din punct de vedere al structurii melodice de varianta de bază.

Varianta VI - melodia 37 „Învârtită”:



### III.5.b. Melodii asemănătoare din culegeri folclorice diferite

În zona folclorică Bihor se mai păstrează în variante mai mult sau mai puțin identice, melodii ale căror linii melodice se aseamănă oarecum. Astfel de melodii au fost identificate căutând similitudini între melodiile colecției BRFM I și melodiile culese în anul 2005, notate în colecția anexă.

În marea lor parte, melodiile bihorene păstrează caracterul specific al melodiilor de altădată. „Evoluția” în timp a folclorului instrumental zonal bihorean nu alterează excesiv liniile melodice ale melodiilor muzicii de joc.

Asemănările sunt uneori mai apropiate dar și de multe ori îndepărtate doar fiindcă figurile sunt diverse și deseori, pe alocuri, instrumentiștii schimbă linia melodică; în acest caz, asemănarea este prezentă doar pe anumite fragmente ale melodiilor în cauză.

Nu trebuie să uităm faptul că instrumentiștii audiați sunt cu totul alții, iar între cele două culegeri comparate există în acest moment, un interval de 93 – 98 de ani:

Exemplul 1 - BRFM I, 395a:



Executată la o altă înălțime sonoră (cu o cvintă mai jos), aceeași linie melodică se regăsește la una din melodiile culese recent. Diferă denumirea jocului, deși tempoul melodiei este aproape același în ambele cazuri.

Melodia 182 „Polca” din colecția anexă:



Exemplul 2 - BRFM I, 15i:



Linia melodică a segmentului I din melodia 15i/BRFM I, cu diferențe ale formulelor ritmice întrebuințate se regăsește în linia melodică a melodiei 183 din colecția anexă și păstrează peste ani aceeași înălțime a sunetelor muzicale.

Melodia 183 „Polca” din colecția anexă:



Exemplul 3 - BRFM I, melodia 487 “Ardeleana”:



O linie melodică asemănătoare vom identifica în cadrul colecției anexe, în cadrul primei fraze muzicale a melodiei 258 “Vatra”:



Exemplul 4 - BRFM I, melodia 15e:



Regăsim o linie melodică aproximativă în melodia cu numărul 2 din colecția anexă, „Ardeleana”:



Bineînțeles, exemplele din această categorie ar putea continua prin consemnarea asemănarilor existente între melodii la nivelul motivelor melodice, a celulelor sau ale altor entități, etc. Exemplificările din acest capitol au avut doar rolul demonstrării unei continuități în timp, prin redescoperirea existenței pe teritoriul vestic a unui repertoriu folcloric instrumental transmis din tată în fiu într-un ancestral spirit conservator bihorean, și au servit la identificarea după un interval foarte lung, a câtorva melodii vechi, autentice, ce trăiesc prin instrumentiștii păstrători tradiționali, și în zilele noastre.

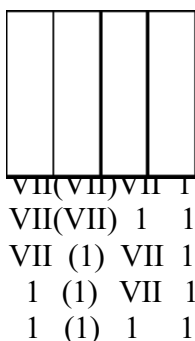


### III.6. Definierea tipurilor melodice bihorene pe baza profilului melodic și a sistemului de cadențare

#### III.6.a. Profilul melodic general. Tipurile profilului melodic

Transferarea desfășurării melodiei dintr-o realitate sonoră percepută auditiv într-o imagine vizuală grafică generalizată este unul din procedeele importante care ne ajută foarte mult la ierarhizarea melodiilor. Acest concept a fost aplicat până acum în mai multe genuri vocale de către cercetătorii, Ileana Szenik și Lucia Iștoc. În funcție de relația de înălțime în care se desfășoară frazele melodice, profilul melodic general poate fi:

- *uniliniar*, când rândurile melodice, cu desene diferite, cadențează toate în registrul grav.

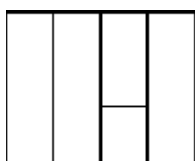


Exemplu, cadențele melodiei 41 „Învârtita” din colecția anexă:



*boltit simplu*, când există cel puțin o cadență în registrul mediu sau acut, între două cadențe grave.

a) melodii de profil melodic general *boltit simplu* cu o singură cadență în registrul mediu:



VII (VII) b3 1  
VII (VII) 5 1  
VII (1) b3 1  
1 (1) b3 1  
1 (1) 5 1



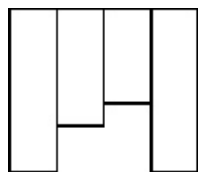
Exemplu, cadențele melodiei 111 din colecția anexă „P’a lungu”, VII (VII) b3:



Exemplu, cadențele melodiei 10 „Busuiocul” din colecția anexă, 1 (1) 5:

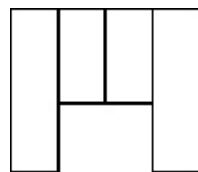


b) melodii de profil melodic general *boltit simplu* cu două cadențe în registrul mediu:



- de înălțimi diferite

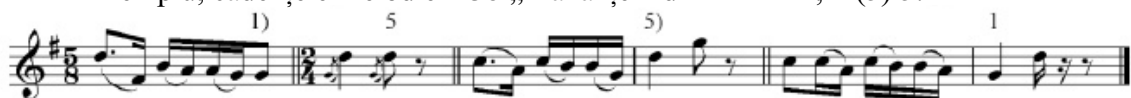
1 (b3) 5 1



- de aceeași înălțime

1 (5) 5 1

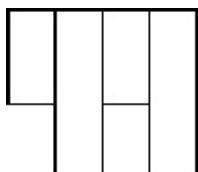
Exemplu, cadențele melodiei 438 „Mânâștel” din BRFM I, 1 (5) 5:



*boltit combinat*, în cazul în care două cadențe în registrul mediu sau acut alternează cu două cadențe în grav.

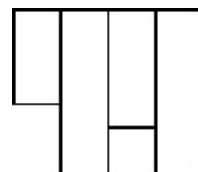


a) două cadențe din registrul mediu alternează cu două cadențe în grav:



- de aceeași înălțime

5 (VII) 5 1  
2 (1) 2 1  
b3 (1) b3 1  
3 (1) 3 1  
4 (1) 4 1  
5 (1) 5 1



- de înălțimi diferite

4 (VII) 2 1  
5 (VII) 4 1  
7 (VII) b3 1  
7 (VII) 4 1  
5 (1) b3 1  
5 (1) 4 1

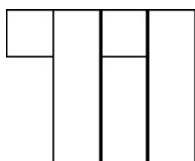
Exemplu, cadențele melodiei 117 din colecția anexă “Pe picior”, b3 (1) b3:



Exemplu, cadențele melodiei 290a „Mărunțel” din colecția BRFM I, 7 (VII) 4:



b) două cadențe din registrul acut alternează cu două cadențe în grav:

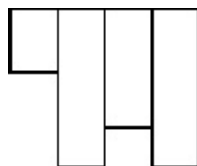


8 (1) 8 1

Exemplu, cadențele melodiei 294 „Învârtita” din colecția BRFM I, 8 (1) 8:



c) O cadență din registrul acut și alta din registrul mediu alternează cu două cadențe în grav:



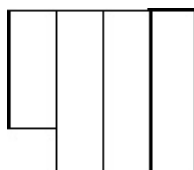
7 (1) 4 1  
8 (1) 3 1

Exemplu, cadențele melodiei 39 „Învârtită” din colecția anexă:



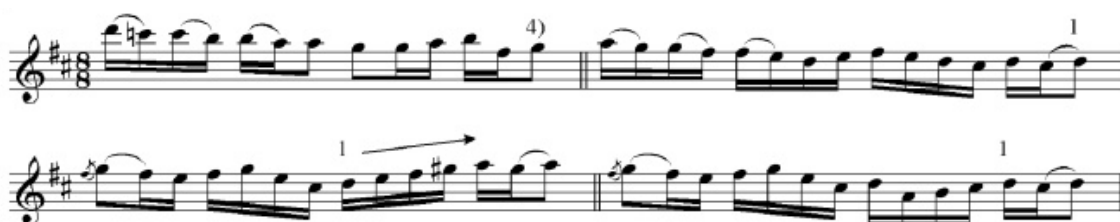
- *descendent*, dacă în fața rândului final, cel puțin unul dintre rânduri cadențează în registrul mediu sau acut.

a) melodii cu primul rând melodic în registrul mediu/acut:

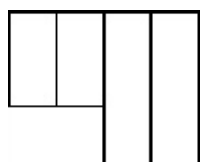


4 (VII) VII 1  
4 (VII) VII 1  
2 (1) 1 1  
b3 (1) 1 1  
5 (1) 1 1  
7 (1) VII 1

Exemplu, cadențele melodiei 210 din colecția anexă „Sălăjan” 4 (1) 1:

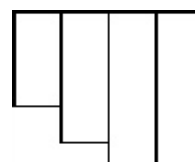


b) melodii cu primul și al doilea rând melodic în registrul acut și mediu:



- de aceeași înălțime

b2 (b2) VII 1  
2 (2) 1 1  
b3 (b3) 1 1  
4 (4) VII 1  
5 (5) 1 1



- de înălțimi diferite

5 (2) 1 1  
4 (b3) VII 1  
4 (5) 1 1

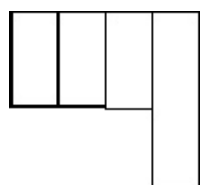
Exemplu, cadențele melodiei 162 din colecția anexă „Polca”, 5 (5) 1:



Exemplu, cadențele melodiei 46 „Învârtită” din colecția anexă, 7 (b3) 1:

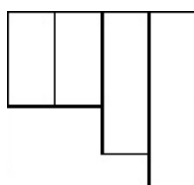


c) melodii cu primele trei rânduri melodice în registrul acut și mediu:



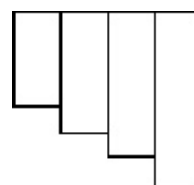
- de aceeași înălțime

2 (2) 2 1  
b3 (b3) b3 1  
3 (3) 3 1  
4 (4) 4 1  
5 (5) 5 1



- cu două rânduri la  
aceeași înălțime

3 (3) b2 1  
4 (4) 2 1  
4 (4) b3 1  
5 (5) b3 1  
6 (6) 5 1  
7 (7) b3 1

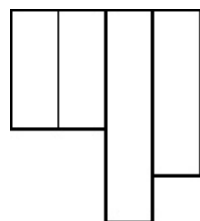


- de înălțimi diferite

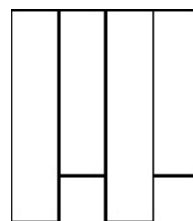
7 (b3) 5 1  
8 (b3) 4 1  
4 (5) b3 1  
6 (5) 2 1  
7 (5) b3 1  
8 (5) 4 1

Exemplu, cadențele melodiei 165 din colecția anexă „Polca”, b3 (b3) b3:





m m hg g



hg gr hg gr

Exemplu de profil melodic concav simplu, cadențele melodiei 25 „Danțu”:



Exemplu de profil melodic concav combinat, cadențele melodiei 101 „Mânâștel” :



„...în realitate, profilul se conturează din contribuția mai multor componente și trăsături, care vor lărgi sfera criteriilor. În consecință, în afară de cele patru modele de bază, va exista o bogată gamă de variații și combinații de profil general” (Szenik, 2004, 87)

În analizele făcute asupra materialelor muzicale bihorene din culegerile BRFM I, Folclor muzical din Bihor – Mârza și colecția anexă au fost identificate toate tipurile de profil melodic general: uniliniar, descendent, boltit, boltit combinat și concav.

Modelul de profil are calitatea de a identifica și a concentra sub același numitor un larg cerc de variante. Va fi criteriul comparației pe dimensiunea orizontală. (conform Szenik, 1979, 276)



### III.6.b. Sistemul de cadențare

Unul dintre criteriile importante în definirea modelelor de profil melodic este sistemul de cadențare. Din această perspectivă sunt analizate cu predilecție treptele modului pe care se fixează cadențele rândurilor melodice. În cadrul categoriilor de profil tipurile se diferențiază prin anumite turnuri melodice ce vor deveni profilul particular al fiecărei fraze muzicale. Diversitatea situațiilor întâlnite în cadrul analizelor ne conduc înspre studierea îndeaproape a unor aspecte întâlnite.

#### *Cadențele interioare în registrul grav*

Melodiile instrumentale cu cadențele VII (VII) VII sunt considerate a fi cele mai vechi și se suprapun cu melodiile vocale vechi (parlando -rubato) ce cadențează în același fel. În materialul studiat, am întâlnit următoarele melodii din această categorie:

| Bartók     | Mârza                              | Colecția anexă                                     |
|------------|------------------------------------|----------------------------------------------------|
| 8,10,11a,b | 105,108,112,397<br>398,421,441,424 | 3,17,65,72,75,<br>92,94,110,152<br>175,179,180,258 |

Exemple:

„Mărunțel” 11b din BRFM I, trepte de cadență VII (VII) VII:



„Mînînțal” p. 108 din „101 cîntece și melodii de joc de pe Crișuri” VII (VII) VII:



Melodia 65 „La șir” din colecția anexă, trepte de cadență VII (VII) VII:



### *Cadențe interioare în registrul mediu*

Repetarea fidelă a rândurilor din segmentul I al melodiei va avea ca efect o cadențare similară. În această situație, cadența principală a rândului II o va copia pe cea secundară a rândului I.

Exemplu, melodia 257 „Vatra” din colecția anexă, trepte de cadență 5 (5) 1 :



Într-un însemnat număr de melodii din eșantionul de studiu, rândurile din segmentul al doilea se repetă de obicei cu diferență cadențială.

### *Cadențe interioare atât în registrul acut cât și în registrul mediu:*

Exemplu, melodia 251 „Țalandă” - Trepte de cadență 7 (b3) 5:



Luând în considerare treapta cadenței principale din melodiile analizate, am realizat în această lucrare o ordonare lexicală a melodiilor, criteriile de ordonare fiind: *profilul melodic general*, *treptele de cadențare* a rândurilor melodice și *structura arhitectonică* a pieselor muzicale de joc. În urma acestei sinteze, vom prezenta în continuare o nouă și inedită clasificare tipologică a melodiilor de joc din zona folclorică Bihor.



### III.6.c. CLASIFICAREA TIPOLOGICĂ

a melodiilor de joc din Bihor

făcută după criteriile: *profilul melodic general și*

*treptele de cadențare*

pe baza melodiilor din culegerile muzicale:

Bartók Béla: Rumanian Folk Music vol. I – Instrumental melodies  
 Mârza Traian: 101 cântece și melodii de joc și Folclor muzical din Bihor  
 Cîmpeanu Mircea: Colecția anexă (vol. II)

| Profil    | Treapta cadenței principale | Trepte de cadență           | Bartók         | Mârza                              | Colecția anexă                                                                                                   |
|-----------|-----------------------------|-----------------------------|----------------|------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Uniliniar | VII                         | VII(VII)VII                 | 8,10,11a       | 105,108,112,397<br>398,421,441,424 | 3,17,65,72,75,<br>92,94,110,152<br>175,179,180,258                                                               |
|           |                             | VII(VII)VII(1)<br>VII       |                |                                    | 207,239                                                                                                          |
|           |                             | VII(VII)VII(1)<br>VII(1)VII |                |                                    | 163                                                                                                              |
|           |                             | VII(VII)I                   | 11b            | 110,388,432,434                    | 9,82,145                                                                                                         |
|           |                             | I(VII)VII                   | 132,140        |                                    |                                                                                                                  |
|           | 1                           | VII(1)VII                   |                |                                    | 41,85,142,143<br>195,226,243                                                                                     |
|           |                             | I(1)VII                     |                |                                    | 176                                                                                                              |
|           |                             | I(1)I                       | 179,182,186d,e | 395                                | 1,5,14,15,27,60,<br>76,84,108,112,<br>113,121,131,141<br>154,155,161,168,<br>169,186,199,202,<br>203,219,221,247 |
|           |                             | VII(1)VII(VII)<br>VII       |                |                                    | 147                                                                                                              |
|           |                             | I(1)VII(1)I                 |                |                                    | 158                                                                                                              |
|           |                             | I(1)I(1)I                   |                |                                    | 43,130,160                                                                                                       |
|           |                             | I(1)I(1)8                   |                |                                    | 214                                                                                                              |

| Profil                | Treapta<br>cad. pr. | Trepte de<br>cadență | Bartók | Mârza   | Colecția anexă |
|-----------------------|---------------------|----------------------|--------|---------|----------------|
| Boltit<br>sim-<br>plu | VII                 | VII(VII)b3           |        |         | 111, 253       |
|                       |                     | VII(VII)3            |        | 433     |                |
|                       |                     | VII(VII)5            | 138    | 400,429 |                |
|                       |                     | VII(VII)7(1)<br>b3   |        |         | 144            |
|                       |                     | 1(VII)5              | 14     |         |                |
|                       | 1                   | VII(1)2              |        |         | 77             |
|                       |                     | VII(1)b3             |        |         | 222            |
|                       |                     | VII(1)b3(b3          | 431    |         |                |
|                       |                     | 1(1)1(1)b3           |        |         | 137            |
|                       |                     | 1(1)1(1)5            |        |         | 204            |
|                       |                     | 1(1)2                |        |         | 81,237         |
|                       |                     | 1(1)2(1)1            |        | 390     |                |
|                       |                     | 1(1)b3               | 200c   |         | 49,52,125      |
|                       |                     | 1(1)3                | 208    | 394     | 201            |
|                       |                     | (1)4                 | 4      |         |                |
|                       |                     | 1(1)5                | 437    |         | 10,235         |
|                       |                     | 1(1)5(1)1            |        | 391     |                |
|                       |                     | 1(1)6                | 227    |         |                |
|                       | 2                   | 1(2)1                |        |         | 78             |
|                       | 3                   | 1(b3)5               | 423a   |         |                |
|                       | 5                   | 1(5)1                |        | 439     |                |
|                       |                     | 1(5)5                | 438    |         |                |

| Profil          | Treapta cad.pr. | Trepte de cadență  | Bartók                     | Mârza   | Colecția anexă                                                      |
|-----------------|-----------------|--------------------|----------------------------|---------|---------------------------------------------------------------------|
| Boltit combinat | VII             | 4(VII)2            | 21                         |         |                                                                     |
|                 |                 | 5(VII)4            | 25,26a-b                   |         |                                                                     |
|                 |                 | 5(VII)5            | 27                         |         |                                                                     |
|                 |                 | 7(VII)b3           | 28a-b                      |         |                                                                     |
|                 |                 | 7(VII)4            | 29a-b                      |         |                                                                     |
|                 | 1               | 2(1)2              | 230,296a                   |         |                                                                     |
|                 |                 | b3(1)b3            | 243r,s,t                   |         | 6,16,22,26,28,38, 47,62,88100,107, 117,126,135,140, 159,173,241,252 |
|                 |                 | b3(1)b3(1) b3)1(b3 |                            |         | 128                                                                 |
|                 |                 | b3(1)4             |                            | 118     | 215                                                                 |
|                 |                 | b3(1)5             | 423b                       |         | 149                                                                 |
|                 |                 | 3(1)2(1)5          |                            |         | 116                                                                 |
|                 |                 | 3(1)3              | 186h-i-j,                  | 114,393 | 197                                                                 |
|                 |                 | 3(1)3(1)1          |                            |         | 20                                                                  |
|                 |                 | 3(1)5(1)1          |                            |         | 208                                                                 |
|                 |                 | 4(1)4              |                            |         | 200                                                                 |
|                 |                 | 4(1)4(1)5          |                            |         | 129                                                                 |
|                 |                 | 5(1)b3             |                            |         | 255                                                                 |
|                 |                 | 5(1)b3(1)1         |                            |         | 4,58                                                                |
|                 |                 | 5(1)3              | 59                         |         |                                                                     |
|                 |                 | 5(1)4              |                            | 447     |                                                                     |
|                 |                 | 5(1)5              | 64,66b,69b,70b 270,271,274 | 405     | 91,97,232                                                           |
|                 |                 | 5(1)5(1)5          |                            | 448     |                                                                     |
|                 |                 | 6(1)5              |                            |         | 53                                                                  |
|                 |                 | 7(1)4              |                            |         | 39,104                                                              |
|                 |                 | 8(1)3              | 293a                       |         |                                                                     |
|                 |                 | 8(1)8              | 294                        |         |                                                                     |

| Profil               | Treapta<br>cadenței<br>principale | Trepte de<br>cadență | Bartók                                           | Mârza                                   | Colecția anexă                                                                                                                          |
|----------------------|-----------------------------------|----------------------|--------------------------------------------------|-----------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Des-<br>cen-<br>dent | VII                               | 4(VII)VII            | 15b-y(24),15aa<br>16,17,18a-g,19<br>20ab,141,142 | 412,413,423,<br>425,428,438             |                                                                                                                                         |
|                      |                                   | 4(VII)1              |                                                  | 106                                     |                                                                                                                                         |
|                      |                                   | 5(VII)VII            | 146                                              |                                         |                                                                                                                                         |
|                      |                                   | 5(VII)1              |                                                  | 443a-b                                  |                                                                                                                                         |
|                      | 1                                 | b3(1)1               | 40                                               | 102                                     | 18,57,132,157,<br>242                                                                                                                   |
|                      |                                   | 3(1)1                |                                                  |                                         | 246                                                                                                                                     |
|                      |                                   | 4(1)1                | 46                                               |                                         | 86,210                                                                                                                                  |
|                      |                                   | 5(1)1                | 257                                              | 399,420,445                             | 99,238,250                                                                                                                              |
|                      |                                   | 5(1)1(1)1            |                                                  |                                         | 138                                                                                                                                     |
|                      |                                   | 6(1)1                |                                                  |                                         | 56                                                                                                                                      |
|                      |                                   | 7(1)VII              |                                                  |                                         | 181                                                                                                                                     |
|                      |                                   | 2(1)1                |                                                  |                                         | 23                                                                                                                                      |
|                      | 2                                 | b2(b2)VII(1)<br>VII  |                                                  |                                         | 12                                                                                                                                      |
|                      | 2                                 | 2(2)VII              |                                                  | 396,427                                 |                                                                                                                                         |
|                      |                                   | 2(2)1                |                                                  |                                         | 166,189                                                                                                                                 |
|                      |                                   | 2(2)1(1)             |                                                  | 422                                     |                                                                                                                                         |
|                      |                                   | 2(2)2                | 77,305                                           | 103,402                                 | 63,193                                                                                                                                  |
|                      |                                   | 2(2)2(1)             |                                                  |                                         | 105                                                                                                                                     |
|                      |                                   | 2(2)5                |                                                  |                                         | 2                                                                                                                                       |
|                      |                                   | 5(2)1                | 80a-d(4),82                                      |                                         |                                                                                                                                         |
|                      |                                   | 5(2)2                |                                                  | 387                                     |                                                                                                                                         |
|                      |                                   | 6(2)2                | 83a-b,84,85<br>86a-b,87,88                       |                                         |                                                                                                                                         |
|                      | 3                                 | b3(b3)VII            |                                                  | 435,436                                 | 83,87,95,196                                                                                                                            |
|                      |                                   | b3(b3)1              |                                                  |                                         | 70,167,183,248<br>259                                                                                                                   |
|                      |                                   | b3(b3)b3             | 92,243m,321a,b<br>321c,d,                        | 101,107,111,<br>408,414,426,<br>430,440 | 5,13,29,35,42,68,<br>71,73,74,89,98,<br>102,103,106,114,<br>139,146,165,170,<br>172,177,185,190,<br>192,230,233,234,<br>240,245,256,260 |
|                      |                                   | b3(b3)1              |                                                  | 109                                     |                                                                                                                                         |
|                      |                                   | b3(b3)5              | 334b                                             | 444                                     | 187                                                                                                                                     |
|                      |                                   | b3(b3)7              |                                                  |                                         | 212                                                                                                                                     |
|                      |                                   | b3(b3)1(1)<br>b3     |                                                  |                                         | 34                                                                                                                                      |

|  |    |                        |         |     |                                 |
|--|----|------------------------|---------|-----|---------------------------------|
|  |    | b3(b3)b3(1)<br>VII     |         |     | 21,33                           |
|  |    | b3(b3)b3(1)<br>5       |         |     | 37                              |
|  |    | b3(b3)b3(1)<br>b3      |         |     | 122,153,164,236                 |
|  |    | 4(b3)VII               | 432     |     |                                 |
|  |    | 4(b3)b3                | 429     |     |                                 |
|  |    | 4(b3)4                 | 101     |     |                                 |
|  |    | 5(b3)1                 | 102     | 407 |                                 |
|  |    | 7(b3)1                 |         |     | 46                              |
|  |    | 7(b3)5                 |         |     | 251                             |
|  |    | 8(b3)b3(b3)<br>b3      |         |     | 31                              |
|  |    | 8(b3)4                 | 105     |     |                                 |
|  | 3  | 2(3)3                  |         |     | 254                             |
|  |    | 3(3)b2                 |         |     | 40                              |
|  |    | 3(3)3                  |         |     | 93,115,118,119,<br>244          |
|  |    | 3(3)5                  | 336,337 |     |                                 |
|  | 4  | 1(4)VII                |         |     | 191                             |
|  |    | 4(4)VII                | 106     |     | 50                              |
|  |    | 4(4)1                  | 343     |     | 211                             |
|  |    | 4(4)2                  |         | 119 |                                 |
|  |    | 4(4)b3                 |         |     | 228                             |
|  |    | 4(4)4                  |         | 401 | 194                             |
|  |    | 4(4)VII(1)<br>1        |         |     | 79                              |
|  | #4 | #4(#4) #4              | 358     |     |                                 |
|  | 5  | 2(5)6                  | 365     |     |                                 |
|  |    | b3(5)b3(1)<br>b3       |         |     | 59,96                           |
|  |    | 4(5)VII                | 113a-b, | 417 | 171,174,188,198,<br>205,223,216 |
|  |    | 4(5)VII(1)<br>VII      |         |     | 54                              |
|  |    | 4(5)1                  |         |     | 224                             |
|  |    | 4(5)b3                 |         |     | 24,123                          |
|  |    | 4(5)b3(1)<br>VII(1)VII |         |     | 178                             |
|  |    | 4(5)4(5)VII(1)<br>(5)1 |         | 117 |                                 |
|  |    | 4(5)5                  |         |     | 66                              |
|  |    | 5(5)VII                | 369     | 446 | 182                             |

|  |   |                   |                                        |             |                            |
|--|---|-------------------|----------------------------------------|-------------|----------------------------|
|  |   | 5(5)VII(1)<br>VII |                                        | 415         |                            |
|  |   | 5(5)1             | 113d,372b,373<br>374b,379b,381,<br>424 | 418,442     | 151,162,220,<br>229,257    |
|  |   | 5(5)1(1)2         |                                        |             | 67                         |
|  |   | 5(5)b3            | 385                                    |             | 11,30,48,109,<br>136       |
|  |   | 5(5)b3(1)(b3      |                                        |             | 217                        |
|  |   | 5(5)b3(1)7        |                                        |             | 90                         |
|  |   | 5(5)4(1)5         |                                        |             | 134                        |
|  |   | 5(5)5             |                                        | 392,406,409 | 8,19,44,64,127,<br>184,249 |
|  |   | 5(5)5(1)5         |                                        | 115         |                            |
|  |   | 5(5)7             | 394a-b                                 |             |                            |
|  |   | 6(5)2             | 118a-b                                 | 403         |                            |
|  |   | 7(5)VII           |                                        |             | 69                         |
|  |   | 7(5)b3            | 395a-d,396,397                         | 104,116     | 55,124,150,209,<br>225,227 |
|  |   | 7(5)b3(b3         |                                        |             | 206,213                    |
|  |   | 7(5)b3(1)b3       |                                        |             | 7,133,156                  |
|  |   | 7(5)4             |                                        | 416         |                            |
|  |   | 8(5)4             |                                        | 404,410,411 |                            |
|  |   | 9(5)5             | 123,402                                |             |                            |
|  | 6 | 6(6)2             | 405                                    |             |                            |
|  |   | 6(6)5             | 408                                    |             |                            |
|  | 7 | 7(7)1             | 412                                    |             |                            |
|  |   | 7(7)b3(b3)<br>b3  | 32                                     |             |                            |

| Profil      | Treapta<br>cadenței<br>principale | Trepte de<br>cadență | Bartók | Mârza | Colecția anexă |
|-------------|-----------------------------------|----------------------|--------|-------|----------------|
| Con-<br>cav | V                                 | 4(V)1                |        |       | 80             |
|             | 1                                 | b3(1)V               |        |       | 61             |
|             | 3                                 | 3(3)V                |        |       | 25             |

|                |    |         |  |  |     |
|----------------|----|---------|--|--|-----|
| Ascen-<br>dent | IV | IV(IV)1 |  |  | 45  |
|                | V  | V (V) 5 |  |  | 218 |

|                             |   |       |  |  |     |
|-----------------------------|---|-------|--|--|-----|
| Con-<br>cav<br>combi<br>nat | 1 | V(1)V |  |  | 101 |
|-----------------------------|---|-------|--|--|-----|

*Clasa A IV (neclasificabile)*

BRFM I: 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486a-b, 487, 488, 505, 506, 507, 512, 522a, 523, 525, 526, 530, 536, 537, 538, 542bis

Mârza-FMB: 384, 419

Colecția anexă: 51, 120, 148

Clasificarea făcută în acest capitol realizată după criteriile: profilul melodic general, și treptele de cadențare din cadrul rândurilor melodice ale pieselor muzicale de joc se dovedește a răspunde exigențelor actuale ale etnomuzicologiei evolute din zilele noastre. Este un prim pas făcut în această direcție care însă necesită o continuare a investigațiilor pentru delimitarea particularităților ce definesc tipurile în parte.





### III.7. Melodiile instrumentale și variantele lor vocale

Între melodiile bihorene din volumul I și volumul II ale colecției BRFM există unele similitudini. Chiar dacă ele sunt transcrise de autor în volume separate (melodii instrumentale și cântece vocale cu text), acestea pot fi variante, asemănarea între aceste melodii fiind sesizată de însuși Bartók:

„Tipul zonal bihorean – acesta este singurul tip al melodiilor de dans în care este evidentă înrudirea tipului melodic parlando cu cântecele vocale cu text din aceeași zonă. Înrudirea apare în gamele folosite în melodiile autohtone, cântecele vocale și în piesele instrumentale”.

În original: „The Bihor-area type – This is the only type of dance melody wich is evidently related to the parlando type melodies, sung to texts, of the same area. The relationship appears in scales used in autochthonous melodies in sung and in instrumental pieces” – (BRFM I, [46]).

Asemănările dintre melodiile instrumentale și melodiile vocale cu text nu sunt întâmplătoare. Traiul comun al membrilor unei așezări rurale, legăturile strânse de rudenie dintre familii, muncile agricole și obiectivele asemănătoare, de multe ori aceeași religie ce strângea săptămânal comunitatea la biserica satului precum și sărbătorile periodice ce constituiau bune prilejuri de petrecere cu joc și muzicanți, toate acestea arată cât de mult semănau viețile oamenilor între ele, aria preocupărilor fiind oarecum destul de limitată.

Nu este deci prea curios nici faptul că melodiile și cântecele locului circulau pe cale orală pe arealul câtorva sate, de la un om la altul iar muzicanții le învățau imediat, știind că reproducerea lor va constitui un prilej de bucurie pentru cei ce urmau să le asculte. Așa credem că s-au născut variantele instrumentale ale vechilor cântece vocale parlando-rubato pe care Bartók le specifică.

Exemplul 1

BRFM I melodia 15 h – BRFM II melodia 465:



465a.  $\text{♩} = 106$  *Pă-alungu* VII - 6

2. Când e-nam în vre-mè mè, Nă-mi tre bu-îe hi-gha-dè; Îi-gha-d'ofo' gu-ra mè,  
Când am vut și zie cu nîe, I-hai di da di di dîa Da di di da di di da.

Exemplul 2

BRFM I melodia 11 a – BRFM II melodia 456 a:

11a.  $\text{♩} = 132$  *Măruntel* Violino

6 VII #4 VII #4 VII

456a.  $\text{♩} = 82-86$  VII - 5

1. Gân dîu să bă-di-ța, (sic) Că el dă-i mă-lă-sa, Nîi us-ca ca și fru-za, I-hai nu și nu-mai na.  
2. Ba i-o tru-da s'a us-ca, Ba i-o tru-da s'a us-ca, Da măi măn-dru mîi pa-ta, (sic) I-hai nu și nu-mai na,  
3. O i-e-și la u-lî-cioa-ră, O i-e-și la u-lî-cioa-ră, Lîi pî-și ră-mă-măn-dru tu, I-hai nu și nu-mai na.

Prezentăm în continuare melodii tipice bihorene înrudite din repertoriul instrumental și vocal (prin legăturile lor cu melodiile parlando-rubato, consemnate de Bartók):

BRFM Volumul I

BRFM Volumul II

|             |              |   |          |
|-------------|--------------|---|----------|
| Melodia nr. | 8            | = | 457      |
|             | 11a          |   | 456      |
|             | 11b (lărgit) |   | 456b     |
|             | 15h, v, y    |   | 465a     |
|             | 15aa         |   | 464, 465 |
|             | 20           |   | 468      |
|             | 26           |   | 471      |
|             | 92           |   | 493      |
|             | 337          |   | 339      |

### III.8. Melodii de joc împrumutate din alte zone folclorice

Melodiile cântate de muzicanții bihoreni în cadrul jocului popular nu sunt întotdeauna pur bihorene, în procent maxim. La o manifestare populară cu formație instrumentală și muzică de joc vom putea asculta în amestec, melodii de zonă dar și de împrumut, cu caracteristici asemănătoare. Acest fenomen va fi întâlnit cu predilecție în zonele folclorice de interferență, unde conceptele zonale se întrepătrund. Ca o excepție, în colecția anexă au fost notate 20 de melodii denumite „Învârtita” sau „Învârtită” în ritm aksak, culese pe cursul inferior al Crișului Repede, zona Bratca, fiindcă acest dans, deși este unul împrumutat din zona Huedin-Cluj, face parte din ciclul jocului popular de zonă.

Fenomenul de influențare este reciproc. Dacă în Bihor se cântă melodii de joc provenite din zonele folclorice vecine, tot așa, în imediata vecinătate a Bihorului vom putea recunoaște un repertoriu adăugat cu melodii bihorene, în localități ca: Zarand (Arad), Huedin (Cluj), Plopiș (Sălaj), etc., zone ce nu aparțin nicidecum din punct de vedere folcloric și teritorial-administrativ județului Bihor (Mârza, 1974, 75).

“Acceptate mai întâi pe temeiul unor similitudini de factură, aceste melodii sunt supuse unei serii de modificări de ordin metric, ritmic, melodic, ornamental și de instrumentație în scopul acordării perfecte cu coregrafia și atmosfera jocului respectiv”. (Costea, 1968, II, 25).

Pentru exemplificarea acestui fenomen vom prezenta o melodie cu formă liberă din colecția BRFM I ce nu are un specific local dar care vine să confirme utilizarea pe teritoriul bihorean a unor melodii ritualice de largă circulație, preponderent cântate cu prilejul desfășurării obiceiurilor hibernale:



Un alt exemplu este melodia cu nr. 45 „Învârtita” din colecția anexă, ce prezintă caracteristici ale subzonei Valea Almașului, din cadrul zonei folclorice Sălaj, foarte apropiată Bihorului. Melodiile de acest fel (20 de piese instrumentale în colecția anexă) pot fi numite pe bună dreptate „de largă circulație” întrucât ele sunt întâlnite astăzi în mai multe zone folclorice din Transilvania. „Învârtita” 45, (fragment):



În partea de vest, subzona Vașcău – Ștei se cântă la joc deseori și „țarine” moțești. Melodiile zonei de munte pătrund din ce în ce mai mult pe teritoriul bihorean odată cu instrumentele de suflat, taragotul și saxofonul, utilizate din ce în ce mai des în alcătuirea formațiilor de muzicanți, din ce în ce mai prezenți la manifestările cu specific folcloric din Bihor.

## IV. MELODIILE DE JOC ÎN PRACTICA VIE

### IV.1. Grupuri instrumentale

În urma apariției diferitelor instrumente muzicale și din necesitatea de a da o mai mare amploare sonoră muzicii în anumite momente importante din viața comunității, iau naștere cu caracter ocazional, formațiile instrumentale sătești, niște grupuri mici, compuse adesea doar din doi până la patru instrumentiști. Muzicanții satului, membri ai comunității rurale, își lucrau treburile din gospodărie pe întreg parcursul săptămânii însă duminica și cu ocazia diverselor sărbători de peste an cântau la joc fiind plătiți pentru acest serviciu, mai demult în produse agricole și mai târziu în bani. Ei erau tocmiți de săteni pe perioade mai lungi, de până la un an, pentru a cânta ori de câte ori era nevoie. Într-un sat puteau cânta separat la jocul duminical, una, sau chiar două formații, în funcție de aria de răspândire a localității. „Cartierele” unei așezări rurale se numeau: „joseni”, „suseni” sau „lăturenii”. Pe considerente de prietenie sau grade de rudenie, sătenii participau la jocul organizat în șura vreunui consătean, locație ce se schimba de mai multe ori într-un an. Formațiile de muzicanți puteau cânta însă și deodată, la nuntă, în colțuri diferite ale bătăturii, fiind angajați separat de neamurile mirelui și ai miresei. Acesta era un bun prilej de întrecere între muzicanți și de distracție pentru sătenii care-și alegeau sub care „hedeadă” să joace.

Instrumentiștii componenți ai formațiilor, de multe ori țigani dar mulți dintre ei și români cântau cu instrumentele lor repertoriul de cântece și melodii de joc din zonă, repertoriu cântat și păstrat de generații din tată în fiu; melodiile cântate de ei conturează foarte clar din punct de vedere artistic un stil muzical specific zonei sau subzonei folclorice pe care o reprezintă.

În Transilvania, numărul „muzicanților” (musicante-it, musikant-germ.) profesioniști era destul de mic în comparație cu alte zone folclorice ale țării. Formațiile muzicale de țigani cântau prin orașe pentru bogații industriași ce susțineau dezvoltarea localurilor de petrecere cu bani din prosperitatea lor afaceri.

În comunitățile rurale, cerințele muzicale ale sătenilor erau mai reduse, dar aici se formează acei muzicanți, adesea țărani, localnici cu gospodărie și familie ce sunt mult mai statornici în păstrarea repertoriului zonal; aceștia pot fi considerați prin conservatorismul lor proverbial, adevărații păstrători ai folclorului instrumental peste decenii și secole, indiferent de schimbările aduse de istorie.

În Transilvania denumirea grupului de instrumentiști are mai multe forme lingvistice arhaice: „bandă”, „muzică”, „ceterași”, „hididiși”, în funcție de zona folclorică din care aceștia provin. Totalitatea pieselor muzical-folclorice ce vor putea fi interpretate de către componenții unui grup instrumental folcloric constituie repertoriul acelei formații: bogat și variat sau poate limitat și mai puțin semnificativ.

Formația muzical-instrumentală de muzicanți se numește în Bihor, de „hididiși”. Reprezentația muzicală dată în public de către acești hididiși, se numește în Bihor „la hidède”(merém la hidède!).

Fie că este vorba despre un taraf rural sau despre unul urban (Rădulescu, 1984, 16), despre „bandă”, „muzică” sau „hididiși”, indiferent de dimensiunile sale sau de compoziția instrumentelor, gruparea are în componența sa două compartimente distincte: unul solistic și unul de acompaniament.





#### *IV.1.a. Compartimentul solistic*

„Muzica de joc se cântă de cele mai multe ori pe un singur instrument, ca de pildă, cimpoiul, fluierul, vioara (mai rar două viori), în unele regiuni de către muzicanți țărani, în altele de către țigani sătești” (Bartók, 1956, 164).

Astăzi, putem vorbi în cadrul unei formații folclorice despre un compartiment solistic care se compune din instrumentele ce vor urma linia melodică și vor evolua sub supravegherea "primașului", instrumentistul-solist care deține rolul principal. Alegerea unui astfel de șef depinde de mai mulți factori pe care acesta trebuie să -i îndeplinească: „criteriul de agilitate, vechimea și prestigiul în cadrul grupului de muzicanți, puterea emisiei sonore, competența profesională, prestigiul personal și vârsta interpretului” (Rădulescu, 1984, 17).



Dacă formația conține în componență o vioară, aceasta va fi desemnată oarecum de la sine, instrument conducător, chiar dacă sonoritatea ei este depășită de aceea a altor instrumente.

Zona folclorică bihoreană este o zonă dominată de vioară (hidede), instrument ce s-a impus ca solist în cadrul formațiilor folclorice. În cadrul culegerilor realizate în anul 2005 în Bihor am întâlnit o mulțime de instrumentiști care cântă la vioară sau la vioara cu goarnă, fiindcă acest instrument are o atât de mare popularitate în această zonă încât prezența instrumentelor de suflat nu a fost încă acceptată.





### *IV.1.b. Compartimentul acompaniator*

Acest compartiment poate fi constituit din unul până la mai multe instrumente. Când acest compartiment este mai mare, un șef va conduce întreaga evoluție a partidei și cu toții împreună se vor supune "primașului" formației.

Instrumentiștilor acompaniatori li se pretind de către "hididiș" anumite tonalități de acompaniament, unele formule ritmice specifice sau tempo-uri diferite, absolut necesare pentru organizarea și desfășurarea execuției comune a repertoriului de melodii ce vor impune ca anumite pasaje melodice să fie însoțite de anumite acorduri, înlănțuiri sau modulații. Toate acestea vor fi comunicate într-un limbaj prescurtat, specific instrumentiștilor.

Instrumentele armonice pot fi însoțite de instrumente de percuție precum toba sau bateria, ele coexistând în cadrul aceleiași formații însă fiecare îndeplinindu-și rolul individual. Percuția îndeplinește un rol exclusiv metro-ritmic, iar instrumentiștii mănuiesc aceste instrumente nescăpând nici un moment din vedere evoluția "hididișului", autoritatea superioară a formației.

#### *Instrumentele muzicale de acompaniament armonic*

Formația muzical-instrumentală de „hididiș” presupune o formație mai mică sau mai mare de instrumentiști care creează și interpretează muzica de joc, atât de necesară desfășurării dansului popular.

La producerea acompaniamentului ritmico-armonic din cadrul jocurilor bihorene ce însoțește necondiționat melodia instrumentală executată la "hidède", vioara "dulșe" sau vioara cu goarnă, participă cu un rol important instrumentele de acompaniament, mai demult, *vioara secundă* și *doba*. Pe parcursul timpului a existat și în cadrul acestui compartiment o evoluție, pe de o parte, de dezvoltare a gândirii armonice și pe cealaltă de cooptare a unor noi instrumente în cadrul grupului; întrucât suportul armonico-ritmic al muzicii bihorene a căpătat valențe noi, în panopia instrumentelor de acompaniament au mai apărut recent: *braciul, broanca, contrabasul, acordeonul, bateria și toba cu cinele*.

#### *Vioara secundă (de acompaniament)*

Acest instrument are rol de acompaniament armonic deși vioara este în principiu, un instrument solistic. Va efectua de cele mai multe ori un acompaniament rudimentar care va urmări îndeaproape melodia scoțând în evidență prin trăsăturile specifice de arcuș combinate cu accente periodice, ritmul acesteia. Când formația conține doi violoniști, unul dintre ei, va deveni secund trecând astfel la compartimentul acompaniator. "Secunda" emite sunete simultane ritmate, în optimi, câte două sau patru pe un arcuș.

Ea asigură acompaniamentul cântând simultan pe două coarde (cvinte și terțe); poate deveni oricând instrument solistic prin preluarea melodiei de la „hididiș”. În general, sunt folosite coardele libere *re* și *la*, ori călcătura cu degetul 1 pe aceste coarde, realizându-se astfel o pedală de acompaniament liniar, fără armonii de detaliu, pe care se țese melodia.

„Violoniștii din Bihor utilizează pedale ritmate, punând în vibrație coardele libere iar alteori apăsând cu același deget ambele coarde, obținând o oarecare polifonie.

Pedalele, practicate în muzica țărănească, se întâlnesc încă înainte de secolul al XIX -lea” (Oprea-Agapie, 1989, 141).

„Secundul” execută acordurile de acompaniament ale melodiei cu oarecare ușurință datorită acordajului specific al instrumentului utilizând în mare măsură o digitație simplă, ce poate fi schimbată cu repeziciune chiar și pentru cele mai complicate acorduri. Digitația utilizează prin excepție chiar și degetul mare al mâinii stângi.

„În Bihor, vioara secundă se alătură viorii prime denumită "hidede" și unei tradiționale "dobe", într-o formulă instrumentală foarte veche semnalată de același Béla Bartók; în zilele noastre s-a renunțat în a se folosi vioara destinată acompaniamentului în componența grupurilor instrumentale zonale bihorene întrucât acompaniamentul ei este de cele mai multe ori rudimentar” (Mârza, 1974, 72).

### *Contrabasul (gorduna mare)*

Contrabasul joacă în muzica populară din punct de vedere armonic, un rol ceva mai mic. El insistă în special pe un sunet, mersul lui melodic nefiind în majoritatea cazurilor concordant cu armonia. Se evidențiază note străine de acord, cântate de contrabas și armonii întâmplătoare desigur, negândite de lăutarul instrumentist.(conform Habenicht, 1964, 171)



Înzestrat în multe cazuri doar cu două coarde confecționate din mațe de oaie răsucite, contrabasul emitea sunete grave puternice, pline de armonice și datorită acestui fapt, se auzea cu prioritate în cadrul compartimentului instrumentelor armonice. Succesiunea acordurilor avea în vedere doar armonia tonicii, a dominantei și mai rar pe cea a subdominantei.

Violoncelul (gordon, broancă, burdună) era mai demult un instrument ce putea să înlocuiască contrabasul în acompaniament. În culegerile bihorene am întâlnit acest instrument ca fiind funcțional, în comuna Bratca, pe valea Crișului Repede și în comuna Săliște de Vașcău, pe valea Crișului Negru.

Contrabasul, asemeni violoncelului, era folosit în multe cazuri doar ca instrument de percuție. Astăzi, el este înlocuit de instrumentele moderne din înzestrarea formațiilor muzicale.

### *Acordeonul*

Acest instrument muzical polivalent de proveniență germană a câștigat pe teritoriul românesc o mare popularitate după cel de-al doilea război mondial. Astăzi el cântă și în Bihor, „ajutând” diferite grupări de acompaniament la completarea compartimentului armonic.



În prezent el a înlăturat multe din instrumentele mai vechi de acompaniament datorită posibilităților sale muzicale de acompaniere, atât a timpilor accentuați cu ajutorul bașilor ordonați la mâna stângă, cât și a formulelor ritmico-armonice pe claviatura de la mâna dreaptă. În plus, acordeonul are mai multe registre de schimbare a tonurilor instrumentului, ceea ce îi conferă posibilitatea de substituie a mai multor tipuri de instrumente de acompaniament. În culegerea efectuată în Bihor am întâlnit acest instrument în mai multe situații, acompaniind formația din Lunșoara (Groși), și pe hididișii Covaci Gheorghe din Batăr, Gal Victor din Budureasa, Rostaș Robi din Dobrești și Teglaș Augustin din Rohani.

### *Instrumente muzicale de acompaniament ritmic*

„...funcția acompaniamentului este în primul rând, ritmică. În ritm, în formula ritmică, rolul important îl joacă accentul care se găsește pe note principale. În acompaniamentul ritmic, accentul ritmic coincide cu accentul metric” (Dejeu, 1994, 160)

### ***Toba (doba) și toba mare cu cinele***

Aceste instrumente ritmice foarte mult folosite astăzi în folclorul bihorean au fost preluate de la fanfare. Instrumentistul care le folosește, manevrează mai nou și niște cinelele mici, prinse pe suport metalic de toba mare. Acompaniamentul ritmic cu *toba mare cu cinele* se utilizează în mai multe localități, fiecare formație muzicală având stilul său propriu de acompaniament, bazat pe varietatea ritmului de dans. Se poate vorbi în acest context de o poliritmie realizată de toba în timpul acompaniamentului jocurilor populare: Mâna dreaptă bate cu bățul de lemn pe membrana de piele a tobei, realizând o structură ritmică iar mâna stângă care acționează cinelele realizează o altă structură.

Ceea ce este important și totodată deosebit în acompaniamentul realizat de toba este varietatea ritmurilor ce iau naștere în cadrul interpretărilor melodiilor de joc din zonele unde se practică. Ritmul marcat de toba sau toba cu cinele rămâne unul foarte constant, fiind reprezentat din punct de vedere ritmic, de câteva formule de bază.

### *Acompaniamentul ritmico-armonic din Bihor*

Muzicanții satelor, izolați de ceea ce se întâmplă în mediul urban sunt și astăzi destul de pasivi la transformări păstrând în continuare acompaniamente modeste cu structuri acordice primitive, deplasări armonice rare și prudente, planul armonic reducându-se adeseori la bicorduri. Toate acestea vin să demonstreze conservatorismul formațiilor rurale în ce privește armonizarea populară. Conceptul armonic al acestora fiind în continuare unul rudimentar, același pasaj poate fi interpretat diferit, fapt pentru care, pe parcursul desfășurării melodiei pot apărea anumite disonanțe. Aplicând unele înlănțuiri armonice standardizate, în armonizările lor destul de simpliste, muzicanții nu țin cont de mersul exact al melodiei sau de inflexiunile ce apar pe parcurs ori pur și simplu nu schimbă la timp și deodată acordurile împreună cu ceilalți membri ai formației.

„Funcțiilor tonal-armonice de bază li se aduc deseori modificări prin corelarea tonală inexactă a melodiei cu acompaniamentul. Astfel, muzicanții din Bihor, Sălaj, Hunedoara și Alba par destul de neglijenți, armonizând deseori fragmente melodice cu acorduri complet diferite, aparținând uneori chiar altor tonalități” (Rădulescu, 1984, 80)

Muzicanții de la sate schimbă mereu instrumentele între ei iar acest lucru poate aduce concepte noi în felul de acompaniere al melodiilor. Schimbarea “primașului” cu “secundul” înseamnă cu certitudine schimbarea stilului de interpretare și de acompaniere a melodiei. Fie că primașul nu are suficiente cunoștințe de înlănțuire a acordurilor armonice precum colegul său, fie secundul nu are agilitatea și tehnica corespunzătoare unei interpretări solistice care cere multă ornamentație și stil cauzate de efortul mare de apăsare a coardelor pe timpul acompanierii care îngreunează deplasarea mâinii stângi și agilitatea degetelor.

Toate armonizările populare întrebuițate astăzi, indiferent de instrumentul folosit, se concretizează în formule ritmico-armonice pe care instrumentiștii le întrebuițează relativ liber. În succesiunea acordurilor nu se respectă regulile înlănțuirilor tonal-funcționale; în practica populară acordurile se deplasează urmărind punctele principale ale liniei melodice. Înlănțuirea tonal-funcțională se aplică rareori, cu predilecție la sfârșitul melodiei, în cadrul armonizării treptelor dominantă – tonică cu acorduri ce solicită stabilitate armonică. Înlănțuirile armonice se fac foarte des între acorduri ale căror fundamentale sunt în relație de cvintă în relația armonică a treptelor I-V, V-I, cu cadență finală pe treapta I sau a II-a a modului.

La melodile mai lente se folosește în general o armonizare mai bogată în acorduri pe când la melodiile mai repezi acompaniamentul devine unul schematic. Deși armonizările mai noi conțin foarte multe relații tonal-funcționale nu putem însă vorbi despre o acompaniere conștientă; armonizările sunt instinctive, instrumentiștii fiind conduși doar de auzul muzical. De multe ori, instrumentiștii compartimentului armonic nu cunosc denumirea acordurilor, ci numai le aplică. Vor urmări desigur, șabloane armonice învățate de la predecesorii lor pe care știu că trebuie să le respecte întocmai.

În unele ținuturi unde contactele cu cultura muzicală europeană au fost mai puternice s-a introdus utilizarea acordului de trei sunete în armonia populară. Acest fapt a declanșat o rapidă dezvoltare a conceptului de acompaniament armonic. Au fost asimilate treptat noțiunile de tonalitate, funcțiuni armonice, modulație, structuri acordice și înlănțuiri iar progresul realizat a dus foarte repede la o depășire a armonizărilor rudimentare de până la acea dată.

În muzica populară din Bihor se poate vorbi astăzi de o armonie în adevăratul înțeles al cuvântului. Melodia propriu-zisă este însoțită de un acompaniament elaborat ce

conține o mulțime de formule acompaniatoare armonico-ritmice. Evoluția și dezvoltarea acestei concepții a avut loc "mai ales în ultima sută de ani" (conform Alexandru, 1960, 20).



## IV.2 JOCUL POPULAR BIHOREAN

### IV.2.a. Aspecte generale

Pe teritoriul românesc, jocurile populare sunt foarte diferite în general de la o zonă folclorică la alta iar repertoriul lor este deosebit de bogat și de variat. Prilejurile de joc sunt nenumărate. Mai demult se juca în fiecare duminică și cu ocazia tuturor sărbătorilor importante: de Crăciun, de Bobotează, de Paște, la terminarea secerișului, la culesul viilor, la nuntă și la șezători, la recrutarea feciorilor, etc.

Jocul popular, manifestare folclorică vie, cu un bogat conținut de mijloace de expresie, de structuri, de combinații figurale și desene coregrafice a ajuns la noi prin talentul și bunătatea străbunilor. Admirabile manifestări publice de tehnică, dibăcie și artă jocurile sunt produse estetice impresionante ale energiei tinerești condiționate de ritm și forme de creație specifice, exprimate prin nebănuite figuri de dans, oferind privitorilor un variat program de abilitate și grație. Dansul, în combinație cu spiritualele strigături (în Bihor, „descânțece”), însoțite de muzică și port popular tradițional adecvat dau naștere unui tablou estetic unitar care farmecă sufletul, stârnind o admirație statornică.

Cele mai vechi mărturii pe care le deținem până acum asupra dansului și muzicii populare pe teritoriul nostru datează din secolul al XV-lea și le găsim în scrierile cronicarului Grigore Ureche. Una dintre cele mai frumoase descrieri ale jocului popular românesc o găsim în "Scrieri complete", vol II: Poezii, Satire, Epistole, Idile, Balade, Idei și Maxime, publicate la București în anul 1894 de poetul Iacob Negruzzi:

"Tot satul, mic și mare se strânse la un loc  
Ca să petreacă vesel cu cânturi și cu joc  
Și veseli mână-n mână, flăcăi și fete mari,  
La horă se prinsese, la cânt de lăutari,  
Săltând cu june și fețele senine,  
Făcând sub a lor talpă pământul să suspine.  
Iar hora tot urmează și lăutarii cântă  
Și mai voios flăcăii pământul îl frământă,  
Sunt roșii a lor fețe și arde-a lor privire,  
Sub dulcea și vicleană a fetelor zâmbire".

În sens cronologic, după cum arată Corneliu Dan Georgescu există patru perioade istorice ale evoluției jocului popular:

- *perioada veche*, cuprinsă între secolele XV-XVI care este o perioadă lipsită de documente, cercetarea bazându-se pe interpretările unor date.

- *perioada medie*, având ca limite aproximative secolele XVI-XIX, perioadă în care apar primele consemnări exacte asupra muzicii de joc și de asemenea, primele melodii de joc notate.

- *perioada "nouă"* care debutează cu începutul secolului al XIX-lea, perioadă care se remarcă prin contribuții valoroase ale unor înaintași, contribuții ce au condus la constituirea actualei metode de cercetare în folclor.

- *perioada contemporană* ce cuprinde perioada ultimelor decenii, perioadă caracterizată prin studiul sistematic al culturii populare inclusiv a muzicii jocurilor populare prin aplicarea unor planuri de acțiune centralizate de Institutul de Folclor, înființat în 1949.

Spre deosebire de unele genuri ale folclorului muzical aflate în stare de conservare într-o perioadă de maxime transformări sociale și economice, jocul popular reușește să existe și azi, ca o dovadă a continuității, cel puțin în unele zone folclorice ale țării, în adevăratul înțeles al cuvântului.

Dansurile bihorene fac parte din:

- categoria de stil apusean
- subunitatea - vestul Transilvaniei
- categoria - dansuri de perechi în coloană

(conform Dejeu, 2000, p. 6)

Jocurile bihorene sunt dansuri de perechi în coloană, marea lor parte în ritm binar și ritm binar sincopat. „Aria vestică a României, dominată de formația coloanei în perechi cu desfășurare pe verticală se dovedește a fi fragmentată în zone sensibil diferențiate între ele” (Dejeu, 2000, 356).



#### *IV.2.b. Clasificarea dansurilor de perechi (Dejeu, 2000, p.355)*

Considerate ca fiind dansuri vechi, tradiționale, dansurile de perechi au o vechime de aproximativ trei secole. Familia dansurilor de perechi cuprinde:

- dansurile de perechi în coloană și
- dansurile de perechi în rotire

Dansurile de perechi în coloană se împart la rândul lor în două categorii:

- dansurile de perechi în coloană pe verticală
- dansurile de perechi în coloană pe orizontală

##### *Dansuri de perechi în coloană cu desfășurare pe verticală (p.356)*

Teritoriul dansului de tip bihorean: de la Valea Barcăului până la cea a Crișului Alb, cuprinzând și partea de vest a Munților Apuseni. Dansul bihorean este alcătuit aproape numai din dansuri de perechi în coloană. Obișnuit, tipurile de dans de aici se grupează într-o suită de trei–patru dansuri, ierarhizate potrivit unei gradații de tempo ascendente, de la dansurile mai lente la cele mai rapide ce conțin în desfășurarea lor și rotirea perechilor, de origine ceva mai recentă.

##### *Ardeleana sincopată (p.357):*

Numele acestui tip de dans este convențional, atribuit după criteriul ritmic. Are mai multe denumiri: *Susul*, *Pe picior*, *Românescul*, *Cinci în sus*, *Șchiopița*, *Sărita pe loc*, *Ardeleana în roată*, *Ardeleana pe loc*, *Lunga*, *Rara*, *De-a lungul*, denumiri ce sunt completate de toponimice: *Bontana*, *Hălmăgeana*, *Sălăjanul*.

În colecția anexă: Pe picior

Alte denumiri locale: Susu (Crișul Negru)

Sălăjan (Crișul Repede și Barcău)

Ardeleana (Crișul Pietros)

Construcția acestor dansuri este dezvoltată, chiar complexă. Este caracterizat de următoarele elemente cinetice: pași tropotiți, bătaii în pinteni, pași vârf-toc, sărituri mici, pași glisați, cârlige, balansuri de brațe, învârtiri de perechi, întoarcerea femeii în jurul bărbatului și pe sub mână, bătaii în palme în contratimp, pocnituri din degete, mici flexiuni ale genunchilor și ponturi feciorești.

Tipul de ritm: binar și sincopat dohmiac. Motivele ritmice sunt multiple și diversificate.

##### *Ardeleana dreaptă, rară (p.377):*

Este caracterizată de un ritm drept, binar. Cea mai veche denumire a acestui tip de dans este *Poarga* iar cea mai nouă, *Polca*. Alte denumiri: *Șchiopul*, *Luncanul*, *Barcăul*, *Moșana*, *Bătuta*, *Tropotita*, *Mocăneasca*, *Țigănește*, *Roatele*.

În colecția anexă: Polca

Alte denumiri locale: Poarga (Crișul Negru)

Luncanul (Crișul Repede)

P-a lungu (pe Valea Barcăului)

Șchiopul (Crișul Repede)

De construcție coregrafică foarte complexă, în contextul acestor dansuri vom întâlni iarăși pași tropotiți, bătaii în pîteni, sărituri, trecerea femeii pe sub mână, bătaii din palme în contratimp dar și pași de învîrtire, aplecări de trunchi, balansuri de brațe și mai rar pași vîrf-toc. Este un dans foarte răspândit în regiunea Crișurilor, de la Valea Barcăului până la Valea Crișului Alb.

Motivele ritmice sunt reprezentate de formule precum spondeul, dactilul, dipiricul și foarte frecvent, anapestul.

*Ardeleana dreaptă, deasă* (p.392):

Denumirea cea mai des întâlnită pentru acest tip de dans este *Mânânelul*. Are însă și alte denumiri: *Învîrtita*, *Întoarsa*, *Deasa*, *Roata*.

În colecția anexă: Mânânel

Alte denumiri zonale: Țalandăr (Barcău)

Scuturatul (Crișul Negru)

Învîrtita, Vatra, Roata (Crișul Pietros)

Caracteristici importante: dansul se joacă în formație de perechi cu partenerii orientați față în față. Bărbații cuprind cu ambele mâini talia femeii care la rândul ei, se sprijină cu ambele mâini pe umerii bărbatului. Motivele cinetice sunt următoarele: plimbările, învîrtirea perechilor, pașii bătuți, bătaile în pîteni, trecerile pe sub mână a femeilor, pașii încrucișați, etc., în general cam aceleași mișcări generale determinante pentru dansul bihorean, însă poate executate mai sumar din cauza tempoului muzical mai mișcat al melodiilor ce acompaniază dansurile din această grupă. Ca urmare a ritmului diferit față de celorlalte categorii ale dansului bihorean, la scrierea melodiilor din această categorie se va utiliza măsura de 2/4.

Dansurile bihorene se desfășoară relativ restrâns în spațiul de joc. Ele se execută în general pe loc, cu mici deplasări în ambele laturi sau cu învîrtiri ale perechilor, mișcarea desfășurându-se în special pe dimensiunea verticală.

Pe baza categoriilor citate mai sus (Dejeu, 2000, 357-402), am distribuit melodiile de joc din colecția anexă în următoarele grupe:

## */ V.2.c. Clasificare tipologică a jocurilor bihorene*

*din COLECȚIA ANEXĂ*

Ardeleana sincopată:

|                          |            |
|--------------------------|------------|
| <i>Pă picior</i>         | 27 melodii |
| <i>Sălăjan</i>           | 31         |
| <i>Susu</i>              | 16         |
| <i>Ardeleana</i> (Roșia) | 5          |
| <i>Brătcen</i>           | 1          |

Ardeleana dreaptă, rară:

|                                       |    |
|---------------------------------------|----|
| <i>Polca</i>                          | 38 |
| <i>Poarga</i>                         | 12 |
| <i>P-a lungu</i>                      | 4  |
| <i>Danț</i>                           | 12 |
| <i>Luncanu'</i>                       | 24 |
| <i>Șchiop</i>                         | 10 |
| <i>Șchioapa</i> - de la Leheceeni     | 1  |
| - cea oprită                          | 1  |
| <i>Bărcăuan</i>                       | 1  |
| <i>Burzucan</i>                       | 1  |
| <i>Broșteana</i>                      | 1  |
| <i>Crișeneasca</i>                    | 4  |
| <i>Înmulțitu'</i> - polca din bătrâni | 1  |

Ardeleana dreaptă, deasă:

|                                             |    |
|---------------------------------------------|----|
| <i>Mânântăl, "Mânântăua"</i>                | 12 |
| <i>Învârtita</i> (Pietroasa)                | 14 |
| <i>Scuturatu'</i> (pe Valea Crișului Negru) | 6  |
| <i>Șirul, La șir</i> (pe Crișul Repede)     | 10 |
| <i>Țalandăr</i> (pe Barcău)                 | 3  |
| <i>Roata</i> (Pietroasa)                    | 3  |
| <i>Vatra</i>                                | 8  |

Alte dansuri:

|                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Învârtita 10/16</i> (dans de pe Valea Almașului)                | 20 |
| <i>Busuiocul</i> (dans de tineri, perechi în cerc, cu rotire)      | 1  |
| <i>Cadența</i> (dans adus de muncitorii forestieri din zona Mureș) | 1  |
| <i>Jocul miresii</i>                                               | 1  |

TOTAL: 260 melodii de joc



#### *IV.2.d. Ritmul dansurilor bihorene*

Elementul principal al dansului este mișcarea. Aceasta se prezintă în folclorul coregrafic bihorean cu o amplă gamă de elemente cinetice: pași tropotiți, bătai în piteni, pași simpli, pași vârf-toc, pași de învărtire, sărituri, treceri pe sub mână și arcuiri ale genunchilor.

Cel de-al doilea element constitutiv al dansului este ritmul (Costea, 1968, II, 7)

Ritmul este un element comun dansului, muzicii și poeziei. „Dintre toate genuri le muzicale ale folclorului nostru, jocul realizează cea mai precisă cristalizare a ritmului. Element de legătură între sunet și mișcări, ritmul organizează atât melodia cât și pașii de dans” (Mârza, 1971, 84).

În jocurile bihorene vom întâlni următoarele celulele ritmice predominante:

- dohmiac (ascendent, n.n.)  $\theta \epsilon \theta \epsilon \theta$  în jocul Sălăjanul și Susul
- anapest  $\epsilon \epsilon \theta$  și dipiric  $\epsilon \epsilon \epsilon \epsilon$  în Luncanul și Polca
- spondeu  $\theta \theta$ , anapest  $\epsilon \epsilon \theta$  și
- dipiric + anapest  $\epsilon \epsilon \epsilon \epsilon | \epsilon \epsilon \theta$  în Mânântelul
- dactil  $\eta \theta \theta$  în Roata

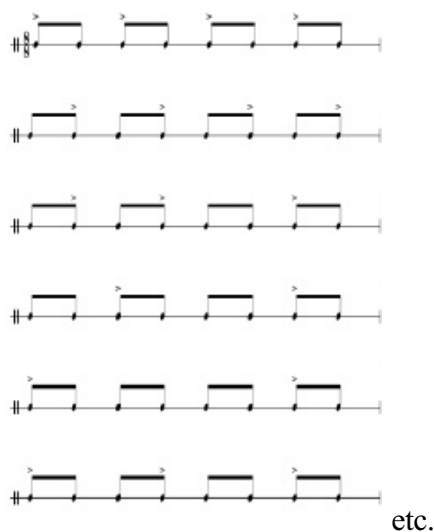
(conform Costea, 1968, I-8, II-8)

Prin diferite modalități de îmbogățire a celulelor ritmice de bază, (combinare, scindare, contopire, deplasarea accentelor) se nasc formule ritmice ce comportă o variată gamă de aspecte.

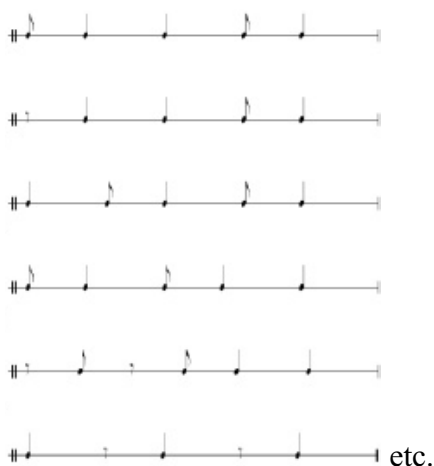
În Bihor, ritmul aparține sistemului denumit de Mârza, *ritm orchestric* sau *de dans*, propriu tuturor situațiilor în care dansul este implicat. Forma reprezentativă a acestui sistem ritmic este cea care prezintă o unitate morfologică, de regulă constantă, de 8 optimi, ce realizează o mare varietate prin jocul de accente la nivelul unei serii și o mare varietate ritmică rezultată din combinarea formulelor cu fizionomie diferită, atât în succesivitate cât și în simultaneitate (Mârza, 1974, 70).

În determinarea categoriei ritmului, un rol important îl are accentul și valoarea totală a formulei ce-l cuprinde. Accentele ritmice se prezintă într-o diversitate de combinații. Cu anumite diferențieri de la o subzonă folclorică la alta, aceste combinații sunt foarte variate.

Prezentăm în continuare doar câteva dintre aceste formule:



Din combinarea alternativă a pulsațiilor bicrone ( $\theta$ ,  $\epsilon$ ) rezultă formule sincopate de esență binară de fizionomie diferită, apărând astfel formule sincopate, în cea mai mare parte de tip amfibrahic și dohmiac (conform Mârza, 1974, 71):



În cele mai multe situații, accentele ritmice din cadrul melodiilor de joc executate de compartimentul ritmic al formației muzicale al cărui exponent în Bihor este toba se succed constant, urmînd o ordine firească, în fiecare nouă măsură regăsind exemplul celei dintâi, ceea ce dovedește că deși combinațiile posibile ale accentelor în cadrul unei măsuri sunt nenumărate, odată stabilită ritmica unei melodii, aceasta se va desfășura de la început până la sfârșit urmărind tiparul formulei de bază.

Valorile metronomice de tempo ale dansurilor bihorene cuprinse în colecția anexă, vol. II:

|            |                                                              |
|------------|--------------------------------------------------------------|
| Luncanul:  | $\epsilon = 208 - 216$ (nr. 74, 75, 77, 87)                  |
| Poarga:    | $\epsilon = 216 - 224$ (nr. 144, 145)                        |
| Polca:     | $\epsilon = 232 - 240$ (nr. 160, 167)                        |
| Pe picior: | $\epsilon = 276 - 288$ (nr. 123, 124, 128)                   |
| Susu:      | $\epsilon = 284 - 340$ (nr. 238, 239)                        |
| Vatra:     | $\theta = 168 - 172$ (nr. 253, 254, 255)                     |
| Mânâștel : | $\theta = 176 - 180$ (nr. 106), 184 (nr. 104), 192 (nr. 101) |
| Țalandăr:  | $\theta = 186 - 192$ (nr. 252)                               |

Având în vedere faptul că audierea muzicanților și înregistrarea melodiilor de joc în campania de culegeri din anul 2005 nu a fost făcută în cadrul unor manifestări de joc organizat, valorile de tempo prezentate nu sunt decât aproximative, cifrele nefiind concludente, deoarece față de practica reală, adică în dans, pot exista diferențe de tempo.





#### ***IV.2.e. Relația structurală dintre dans și muzică***

Dansul și muzica de dans sunt moduri complementare de exprimare în cadrul fenomenului sincretic. Interacțiunea lor poate fi studiată concentrându-se asupra relației dintre executanți, dansatori și muzicanți în procesul artistic, dar totodată și la nivel structural, cu focalizare asupra dansului și muzicii ca produse artistice.

Relația dintre dans și muzică este foarte complexă și doar câteva tipuri de dans sunt complet concordante cu muzica. Concordanța la nivelul motivului și coincidența intermitentă a frazei de dans cu fraza muzicală conferă în principiu un sentiment de stabilitate și o legătură strânsă cu linia muzicală. Când unitățile structurale ale dansului și muzicii sunt concordante dimensional dar nu încep în același timp, schimbul ce rezultă între unități este cunoscut ca necoincidență. Neconcordanța la nivelul frazei este un aspect comun la toate dansurile improvizate.

Motivul coregrafic, alcătuit în general din două măsuri ce vine repetat de un anumit număr de ori, începe de obicei mai târziu decât fraza muzicală; finalurile secțiunilor de dans sunt astfel doar din când în când concordante cu cele ale frazei muzicale. În general, dansurile nu încep simultan cu muzica pentru că este nevoie de o perioadă oarecare de timp pentru ca dansatorii să simtă muzica și să se familiarizeze cu ritmul. Dansul în sine începe, de obicei, pe a doua, a treia sau a patra măsură a primei sau a celei de a doua linii melodice, în funcție de percepția fiecăruia, cu fragmentul corespunzător din cadrul motivului coregrafic. Abia următoarea linie muzicală și fraza de dans este posibil să fie din acel moment concordante. Neconcordanța este una din trăsăturile caracteristice ale celor mai vechi dansuri românești.

Tiberiu Alexandru arată că „în cele mai multe din jocurile poporului nostru nu se stabilește o legătură indisolubilă între forma muzicii și figurile de pași, în sensul că motivul sau fraza muzicală nu coincide decât din loc în loc cu figura coregrafică și atunci doar parțial. Figura de dans se desfășoară, de pildă, pe trei măsuri muzicale ori pe o măsură și jumătate în vreme ce motivul muzical este alcătuit din două măsuri. Doar pulsația metrică singură este elementul de sincretism între muzică și mișcarea coregrafică” (Alexandru, 1958, p. 66).

Funcția cea mai frecventă a muzicii instrumentale este aceea de acompaniere a dansului. „Bartók a constatat încă în volumul din Maramureș, că una și aceeași melodie acompaniază dansuri diferite, schimbându-și tempoul. Caracterul relativ al cuplului dans-melodie a fost ulterior confirmat și de cercetarea coregrafică” (Szenik, 1981, 3)

Schimbarea de funcție denotă o bicentrare funcțională. Muzica instrumentală cu funcție de suport ritmico-melodic pentru jocul coregrafic deține mijloace proprii de exprimare astfel încât melodiile de joc pot fi cântate și ca piese instrumentale, separate de dans.

Constatarea lui Béla Bartók pentru muzica jocurilor populare din zona folclorică Bihor este aceea că „într-un spațiu bihorean nu găsim în medie mai mult de 40 – 50 de melodii și chiar acestea se aseamănă foarte mult între ele. Spre a dobândi material nou, trebuie să trecem în alt teritoriu dialectal” (Mârza, 1974, p. 25)

Melodia deține cel mai important rol între elementele adiacente dansului. Melodiile în ritm binar și binar sincopat (din Bihor, n.n.) sunt foarte bine închegate (Dejeu, 2000, p. 51).

Repertoriul melodiilor instrumentale bihorene de joc are un caracter eterogen. În componența sa pot fi identificate mai multe straturi, atât vechi cât și mai noi, straturi care în decursul timpului s-au sedimentat organic în muzica populară tradițională zonală.

#### IV.2.f. „Descânțele” la joc

O manifestare caracteristică importantă legată de dansul românesc este aceea a utilizării pe timpul desfășurării jocului a strigăturilor și chiuiturilor. Fiecare subzonă sau regiune are propriul mod de execuție, ritm și intonație. Utilizarea strigăturilor pe timpul unui dans nu se face peste tot într-un mod identic, tot așa cum nu este uniform nici modul exprimărilor verbale. Cele mai numeroase și variate strigături se întâlnesc în Transilvania, unde, de obicei, ele însoțesc toate dansurile. Se vor numi însă diferit, după zona folclorică în care sunt utilizate : „descânțele” în Bihor, chiuituri în zona folclorică Someș-Mureș din Câmpia Transilvaniei, „țâpurituri” în țara Oașului sau pur și simplu strigături, pe cea mai mare suprafață a teritoriului românesc.

„La unele jocuri de ansamblu și la jocuri de doi, dansatorii și asistența declamă cu deosebită plăcere rânduri de opt silabe, obișnuit cu cuprins glumeț, așa-zise chiuituri, în ritmul muzicii (câte o silabă pe fiecare optime)” (Bartók, 1956, 164)

Strigăturile, denumite în Bihor „descânțele”, aduc în primul rând o laudă jocului popular; în al doilea rând, ele constituie o formă de a exprima atitudini sociale, de genul glumelor și ironiilor. Pe altă parte, caracteristic persoanelor tinere, sentimentele personale, tandre, delicate, se vor exprima într-un mod sensibil, aproape poetic. Versurile descântecelor sunt create deseori în mod spontan de către dansatori.

Descântecul are pe lângă rolul practic de a comunica idei și sentimente și un evident rol muzical fiindcă versificația este intonată în funcție de mersul melodiei pe care o însoțește. „Un determinant stilistic important îl constituie, printre altele, modul de intonare al strigăturilor. Jocul bihorean cunoaște două tipuri de strigături:

- *strigătura cântată*, în mod mai mult sau mai puțin coincident cu melodia jocului și
- *strigătura declamată*, pe înălțimi de sunete nedeterminate”. (Costea, 1958, 26).

„Descânțele” bihorene sunt exprimate într-o varietate de emisiuni vocale. Există și situația când forma versului strigat doar derivă ușor în timpul execuției în forma cântată, de unde și caracterul relativ al deosebirii dintre acestea (Mârza, 1974, 72).

În general, textele în versuri sunt strigate pe ritm. Descânțele se strigă de cele mai multe ori pe valori de optime și se suprapun peste formulele din ritmul coregrafic și cel muzical. (Mârza, 1971, 91)

“Strigăturile melodizate ce stau la baza construcției cântecelor vocale de joc dovedesc că executanții posedă simțul de a extrage esența schematică a melodiei din țesătura complexă a figurațiilor instrumentale. Bartók a constatat că între strigăturile melodizate de presupusă origine instrumentală și unele cântece propriu-zise nu există o limită precisă. În același timp există melodii instrumentale care seamănă într-atât de mult cu cele vocale încât par să se fi constituit pe modelul aceloră” (Szenik, 1981, 2)

Vai dă mine, multe știu  
Tăt mă mir unde le țău.  
În poiată, sub lopată  
Și scot câte una odată.

Poate fi mîndruța mică  
Că să suie pă opincă

Să cunoaște care-s fete  
Că joacă pă sub hidede.  
Și nevestele-ar juca  
Da' nu-i cine le lua.

Vai dă mine, bine mi-i  
Nu știu mâni cum mi-o fi,

Și s-aprinde dintr-o dată  
Ca tăciunele în vatră.

Zî mai bine, hididiș  
Danțu nostru dă pă Criș;  
Zî hidede cât îi vrè  
Dă picioare, grija mè!

Da' și mâni mi-o fi bine  
C-a fi mândra lângă mine!

Haida, roată, la-nvîrtit  
Ori te lasă păgubit  
Ori te trage jocului  
Ori te lasă focului!

Culese de la David Teodor, 72 ani  
com. Gurbești, jud. Bihor, 2005

„Descântecel” din Bihor se suprapun mai mult sau mai puțin peste ritmul de acompaniament; ele pot fi înțelese ca fiind o exteriorizare spontană a trăirilor umane prilejuite de dans, expresia bucuriei încercate de participarea la joc.

Din punct de vedere ritmic strigăturile însoțesc fie schema pașilor fie pe a melodiei sau a acompaniamentului, fie a cel puțin două dintre aceste compartimente. În cadrul strigăturii vom descoperi mai multe tipuri de ritm: binar, asimetric și binar sincopat, ultimul fiind prezent numai în chiuituri, iuituri și interjecții (Dejeu, 2000, 54)

Descântecul în Bihor rămâne la granița dintre cuvânt și cântec. Jocul popular reclamă imperativ comunicarea verbală, dansatorii simțind nevoia exteriorizării sentimentelor lor de bucurie prin intermediul cuvintelor „descântate”.

#### *IV.2.g. Sincretismul dans-muzică-text*

Jocul popular este un fenomen sincretic. Fuziunea organică între dans, muzică și cuvânt este pe deplin reprezentată în cadrul jocului popular, dansul și muzica fiind însoțite mereu de strigături. Elementul de legătură dintre cele trei arte componente ale sincretismului îl constituie în primul rând, ritmul. Pe lângă acesta, la întregirea fenomenului sincretic participă cu rol hotărâtor melodia, prin înălțimea și mersul bogat ornamentat al sunetelor ce o compun. Rezultă în acest fel un mod absolut specific de exprimare artistică ce prinde viață în momentul participării simultane a celor trei elemente: dans - muzică - text.

Melodiile de dans, luate separat, îndeplinesc funcții diferite, evidențiate de ocaziile cu care ele sunt executate de interpreții și instrumentele lor. Pe lângă rostul lor de a însoți dansul, ele devin melodii de ascultat, un mod propriu de delectare atunci când sunt executate de către instrumentiștii amatori în cadru neorganizat.

Acompanierea dansurilor cu ocazia desfășurării jocului popular duminical bihorean intitulat „la hidède” impune o bună colaborare cu domeniul coregrafic, realizând împreună un tot unitar. Hididișii, de obicei localnici sau cel mult de prin satele vecine, cunosc foarte bine repertoriul satului și de cele mai multe ori, pe aproape fiecare dansator în parte. Astfel, când unul sau altul dintre aceștia se apropie de muzicant pentru a se pregăti să joace „su’ hedeadă” primașul schimbă melodia pentru a fi pe placul acestuia și totodată pentru a-l invita să intre în joc, alături de ceilalți dansatori. Chiuiturile, iuit-urile și descântecele vor însoți dansul într-o veselie continuă până la epuizare, însă jocul nu se va sfârși decât atunci când hididișul-primaș va opri formația din cântat, după finalizarea întregului ciclu de joc.



#### *IV.2.h. Poliritmia*

Caracterul sincretic al dansurilor impune în general o poliritmie ce rezultă din suprapunerea diferitelor moduri de exprimare artistică - melodie, dans, strigătură. (Costea, 1958, II, 10). Cel mai simplu aspect al poliritmiei se manifestă în cadrul unei perechi de dansatori unde jocul bărbătesc se îmbină cu cel feminin, într-o suprapunere, de cele mai multe ori contrapunctată, cu puncte de coincidență periodice.

„...lovitul cizmelor, pintenii și pașii tropotiți constituie elementele principale ale dansului, într-o strânsă interdependență cu muzica. Jocul este însoțit de bătăi din palme ce se îmbină într-un mod cu totul specific cu ritmul bătăilor din picioare în care picioarele execută mișcări într-un ritm iar palmele bat un alt ritm” (Baciu, 1965, 53), dezvoltând într-o atmosferă vie, exuberantă, o poliritmie complexă. Procesul se extinde cu multitudinea variantelor de cuplu în acompaniamentul „muzicii” (al formației, n.n.), la rândul ei generatoare de ritm.

Poliritmia se naște din superpoziția sincretică a elementelor ritmice:

- Ritmul melodiei
- Ritmul pașilor de dans
- Ritmul de acompaniament
- Ritmul strigăturilor
- Ritmul realizat cu piciorul de către instrumentist
- Ritmul fluierăturilor din timpul dansului

La poliritmia rezultată din caracterul sincretic al dansului se adaugă și una rezultată din caracterul policinetic al coregrafiei, unul din cazurile cele mai întâlnite fiind participarea simultană a mai multor părți ale corpului la realizarea ritmului (Mârza, 1971, 90). Mișcările care nu se văd, se execută într-un anumit ritm; aceste mișcări pot fi transcrise doar cu ajutorul unui avansat sistem de notație a dansului: LABAN.

Dansul este foarte variat în posibilități cinetice. Principalele grupe de mișcări întâlnite sunt: pașii, săriturile, pintenii, diferite bătăi, mișcările cu brațele și cu corpul „și alte elemente adiacente investite cu reale funcții ritmice cum sunt bătăile din palme, pocnetele din degete, șuieratul din gură, simplu sau cu ajutorul degetelor, steagul de nuntă” (Dejeu, 2000, 56)

## Poliritmie bihoreană

Fragment de "Învârtită"

Culegator: CIMPEANU MIRCEA, 15.09.2004

Informator:  
CODOBAN DOREL, 58 ani  
sat Lazuri, com. Rosia, jud. Bihor

**Allegro**

*Vioara*  
*Vioara secunda*  
*Ritmul tobei*  
*Pasii de dans*  
*Contrabas*

As - ta fa - ta joa - ca bi - ne  
Ea ma'n - va - ta a ju - ca,\_\_\_

Si ma'n - va - ta  
Eu o'n - vat a

*Vioara*  
*Vioara secunda*  
*Ritmul tobei*  
*Pasii de dans*  
*Contrabas*

si pe mi - ne,  
sa - ru - ta!\_\_\_



## CONCLUZII

Întrucât materialele muzicale asupra cărora am făcut în această lucrare mai multe feluri de aprecieri a fost compus din melodii bihorene culese în etape diferite, la o distanță aproximativă de 50 ani unele de altele - primele și cele mai importante fiind cele adunate de Béla Bartók -, având în acest fel în față spectrul panoramic al unui secol de evenimente și trăiri muzical-folclorice, am încercat în lucrarea de față să arăt în ce fel muzica bihoreană instrumentală de joc s-a păstrat, s-a pierdut sau s-a transformat de-a lungul acestei importante perioade de timp.

Colecția „Rumanian Folk Music” vol. I „Instrumental melodies” precum și scrierile lui Bartók ne-au ajutat foarte mult în cercetările realizate pe teren și totodată la analizele muzicale efectuate ulterior, servind în permanență drept ghid pentru investigațiile noastre. Din aceeași zonă folclorică provin și culegerile lui Mârza Traian „101 melodii și cântece de joc de pe Crișuri” și „Folclor muzical din Bihor” care vin să sublinieze că în continuare Bihorul rămâne o zonă folclorică foarte bogată din punct de vedere muzical. Caracterizările sale făcute melodiilor bihorene cu privire la scările muzicale, la cadențele finale, la ambitusurile pieselor și la unele aspecte considerate specific zonale își păstrează valabilitatea până în zilele noastre.

Mai multe cercetări asupra materialului muzical-document din Béla Bartók - RFM I și Traian Mârza - Folclor muzical din Bihor au sesizat aspecte interesante asupra melodicii instrumentale din zona folclorică amintită, făcută inițial chiar de către autori. În urma acestor semnalări, nimeni nu a conceput realizarea unei sinteze edificatoare în ce privește întregul lanț al sistemului, ce pleacă de la instrumente și instrumentiști, deprinderi tehnice, repertoriu, diversitatea jocurilor populare și ajunge, trecând prin filtrele unui complex proces creator riguros, la inegalabilele produse tradiționale muzicale, melodiile bihorene. Iată de ce, lucrarea etnomuzicologică de față are un puternic și încurajator fundament, toate cercetările înfăptuite stând sub semnul întregirii prin completare cu date recente a muncii începute cu mai mult timp în urmă de genalii noștri predecesori.

Analizele muzicale făcute pe un eșantion de aproape 600 de melodii instrumentale bihorene de joc din toate subzonele folclorice ale „țării Crișurilor” arată că, din păcate, originalul instrument, omniprezent în regiune altădată –cimpoiul– nu se mai întrebuințează azi în Bihor. Fluierul cântă și el din ce în ce mai puțin, în schimb, instrumentele moderne amplificate precum vioara cu doză electromagnetică (dispozitiv de amplificare electronică a sunetelor) și orga electronică înlocuiesc din ce în ce mai mult instrumentele tradiționale, din considerente lesne de înțeles: producerea sunetelor se face fără efort și în același timp noul „tip” de muzicant ce le mănuieste corespunde cerințelor timpurilor actuale, rămânând încă printre cei căutați pe piață. Supraviețuirea devine din ce în ce mai dificilă, deoarece imprimările magnetice și cele digitale iau în ultima vreme locul instrumentiștilor populari întrucât repertoriul acestora nu mai este pe deplin satisfăcător. Gusturile ascultătorilor s-au diversificat considerabil, în detrimentul muzicii tradiționale instrumentale, ale jocurilor populare și ale obiceiurilor strămoșești de odinioară.

Analizând un eșantion de aproape 600 de melodii, de la cele simple, cuprinse în primele pagini ale colecției RFM ale lui Bartók și până la melodiile cu 6, 8 și chiar 10

fraze muzicale din contemporaneitate, am consemnat în această lucrare mai multe schimbări, notate fiecare, la capitolul ce analizează respectivele aspecte în amănunt.

Este deosebit de evident faptul că astăzi instrumentiștii nu mai cântă melodii vechi de joc ca și cele pe le-am descifrat noi din culegerile anterioare. „Mi-i rușine să cânt jocuri de-ale bătrânești!” ne răspunde la solicitare Covaci Ioachim din localitatea Husasău de Tinca, un cunoscut muzicant, cunoscător al cântecelor „la modă”. Desigur, tendința de înnoire a repertoriilor a existat dintotdeauna, în schimb „noutățile” erau introduse de obicei printr-un proces lent pentru a oferi sătenilor un oarecare timp pentru asimilare. Graba generală, caracteristică secolului nostru, nu mai concepe însă a acorda nimănui timp pentru acomodare, iar viteza cu care noutățile invadează piața de gen este considerabil crescută.

Vom arăta că una din importanțele schimbări petrecute în Bihor de-a lungul a 100 de ani o constituie înlocuirea într-o proporție semnificativă (65%, procent determinat cu ocazia cercetării teritoriului bihorean în anul 2005) a instrumentului muzical reprezentativ al zonei, *vioara*, consemnată de Bartók în culegerile sale, cu instrumentul *vioară cu goarnă*, hibridul ce poate fi întâlnit astăzi, la tot pasul. Este important de reținut acordajul special al acestui instrument,  $mi^2 - la^1 - re^1 - sol^1$ , realizat în acest mod din considerente tehnice. Odată cu pătrunderea și înrădăcinarea acestui instrument pe arealul folcloric din Bihor se petrec o serie de schimbări și în cadrul melodiilor zonale din rațiuni ce țin de tehnica instrumentală și de posibilitățile de abordare a instrumentului în paralel cu noile orientări survenite în concepția „hididișilor” deveniți în prezent adevărați profesioniști ce au impus în actualitate un mai înalt nivel de percepție meseriei de muzicant.

Repertoriul păstrează încă urme de vechime, în punctele sale esențiale: scări muzicale, cadențe, formule ritmice și melodice, ornamentație. Din punctul de vedere al formei, melodiile cu formă strofică sunt mult mai judicios structurate. O însemnată parte a melodiilor culese în campania retrospectivă se încadrează în legitățile riguroase impuse de sistemul tonal-funcțional încetățenit la începutul secolului XX. Una din noutățile aduse de acest sistem este și acea tendință mai puțin dorită, de generalizare și uniformizare, de înlocuire a modurilor cu tonalități, cu funcțiuni și relații tonale, caracteristice sistemului amintit. Și poate, tocmai din această cauză, melodiile cu formă liberă, sunt astăzi mult mai greu de găsit în teritoriu.

Pot fi identificate cu ușurință scări muzicale diversificate, de la cele cu substrat pentatonic până la scările heptacordice ale modurilor de stare majoră: ionic, lidic, acustic1, mixolidic și a celor de stare minoră: doric, eolic sau ale modului minor doric cromatizat. Deasemenea sunt prezente într-o proporție semnificativă melodii ce prezintă o bicentrare tonală 3-1 ce generează paralelismul major-minor. Nu lipsesc nici melodiile ce au în componența lor inflexiuni în scări omonime. ”Recordul” de ambitus în colecțiile de până acum era deținut de melodia cu nr. 408 din BRFM I reprezentat de o 16-mă. Astăzi el a fost depășit de melodia cu nr. 51 „Învârtita” din colecția anexă ce are un ambitus de o 17-mă.

Notăm în lucrare existența structurilor sonore nonoctaviante în secțiuni, rezultate din suprapunerea a două pentacorduri lidice conjuncte, situație remarcată deseori în cazul melodiilor cu repetare la cvinta inferioară. Melodiile cu variante sunt rezultatul unui proces dinamic continuu de transformare. Subliniem apoi redescoperirea unor melodii cu linii melodice asemănătoare din diferite culegeri folclorice, variante mai mult sau mai puțin apropiate între ele. Și în final, facem o clasificare tipologică a melodiilor de joc din Bihor pe baza criteriilor: profilul melodic general și treptele de cadențare, o clasificare ce

corespunde pe deplin exigențelor actuale ale unei științe etnomuzicologice moderne care însă, nu se dorește a fi una cu titlu definitiv. În funcție de alte cercetări viitoare ce se vor face în zona Bihor, prin alte sate și într-un alt spațiu temporal, acestei clasificări i se pot aduce desigur, îmbunătățiri și nuanțări.

Exemplificările reluate din colecțiile mai vechi, împreună cu cele notate în colecția anexă, au fost făcute deliberat, cu dublu scop: în primul rând pentru a fi analizate din punct de vedere muzical și apoi pentru sublinierea și consfințirea unei tradiții muzicale bihorene continue, prin redescoperirea existenței pe teritoriul vestic românesc a unui important și semnificativ repertoriu folcloric instrumental, transmis din tată în fiu într-un ancestral spirit conservator bihorean.



## BIBLIOGRAFIE

- Alexandru, Tiberiu      *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956
- Alexandru, Tiberiu      *Vioara ca instrument popular*, Revista de folclor nr. 3/ 1957
- Alexandru, Tiberiu      *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Editura Muzicală, 1958
- Alexandru, Tiberiu      *Armonie și polifonie în cântecul popular românesc*, Revista Muzica nr. 3, 10, 12/ 1959 și 3,9,10/ 1960
- Alexandru, Tiberiu      *Muzica populară românească*, Editura Muzicală, București, 1975
- Almási, István      *Principiile lui Bartók și Brăiloiu privind metoda de culegere a folclorului*, Anuarul de folclor, vol. II, Cluj-Napoca, 1981
- Baciu, Gheorghe      *Cartea coregrafului*, Casa Științei pentru Cultură și Artă, București, 1965
- Barna, Mihai      *Folclor muzical de pe Crișul Alb*, Editura Mirador, Arad, 2004
- Bartók, Béla      *Observări despre muzica populară românească* în: Convorbiri literare, 1914 (anul XLVIII) nr. 7-8, București, pag.703-708
- Bartók, Béla      *Însemnări asupra cântecului popular*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, F.A.(1956) cu o prefață de Zeno Vancea
- Bartók, Béla      *Așa-numitul ritm bulgăresc* în: Însemnări asupra cântecului popular, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, F.A.(1956) cu o prefață de Zeno Vancea, p.97
- Bartók, Béla      *Rumanian Folk Music*, Volumul I – Instrumental melodies, Haga, 1967 Edited by Benjamin Suchoff
- Bârlea, Ovidiu      *Metoda de cercetare a folclorului*, Editura pentru Literatură, București, 1969
- Bârlea, Ovidiu      *Eseu despre dansul popular românesc*, Editura Cartea Românească, 1982
- Bentoiu, Pascal      *Câteva considerațiuni asupra ritmului și notației melodiilor de joc românești*, Revista de Folclor nr. 1,2 / 1956
- Bentoiu, Pascal      *Câteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*, Revista Muzica 12 nr. 1, 8/ 1962
- Bentoiu, Pascal      *Câteva aspecte ale armoniei în muzica populară*, Revista Muzica 13 nr. 5/ 1963

- Bianu, Vasile      *Vioara. Istoric, construcție, verniu*, Editura Tehnică, București, 1957
- Brăiloiu, Constantin      *Schiță a unei metode de folclor muzical*, Arhiva de folclor a Societății Compozitorilor Români, Extras din "Boabe de grâu", II, nr. 4, 1931
- Brăiloiu, Constantin      *Ritmul aksak* în: *Opere, vol. I*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 235-280
- Brăiloiu, Constantin      *O problemă de tonalitate* în: *Opere, vol. I*, Editura Muzicală București, 1967
- Brăiloiu, Constantin      *Béla Bartók folclorist*, Editura Muzicală, București, 1976
- Brumariu, Liviu      *La centenarul nașterii lui Béla Bartók, slujitor neobosit al folclorului românesc (1881 – 1981)* în Studii de muzicologie, vol.XVI, Editura Muzicală, București, 1981, p. 234)
- Bucșan, Andrei      *Probleme ale ritmului în dansul popular românesc*, Revista de Etnografie și Folclor. nr.2 București, 1968
- Bucșan, Andrei      *Clasificarea morfologică a dansurilor populare românești*, Revista de Etnografie și Folclor, nr. 3/1967
- Bucșan, Andrei      *Specificul dansului popular românesc*, București, 1971
- Bucșan, Andrei      *Specificul dansului popular românesc în context european*, Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice, Seria A, București nr. 1, 1979
- Ciobanu, Gheorghe      *Modurile cromatice în muzica populară românească*, Studii de muzicologie și bizantinologie, vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974, p. 74-82
- Ciobanu, Gheorghe      *Aportul lui Constantin Brăiloiu la conceptul de sistem tonal* Studii de muzicologie, vol. II, p. 131 - 135, 1968
- Comișel, Emilia      *Despre forma arhitectonică a muzicii populare*, Muzica 17, București nr. 2/1967
- Comișel, Emilia      *Structura melodică a dansurilor populare*, Revista de Etnografie și Folclor 10, București nr. 4, 1965
- Comișel, Emilia-  
Rodan-Kahane, Mariana      *Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara*, Revista Muzica nr. 9, 1955, p. 9-23

- Costea, Constantin      *Folclor coregrafic din Bihor*, vol I - II, Casa Creației Populare Oradea, 1968
- Costin, Maximilian      *Vioara în evoluția muzicei*, București, 1928
- Dejeu, Zamfir      *Structura metro-ritmică a acompaniamentului în muzica de joc*, Centenar "C. Brăiloiu" Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, București, 1994, pag.160
- Dejeu, Zamfir      *Dansuri tradiționale din Transilvania*, Editura "Clusium", Cluj, 2000
- Georgescu, Florin      *Despre unele aspecte inovatoare în practica muzicală populară instrumentală*, Revista de Etnografie și Folclor 15, București nr. 3, 1970
- Georgescu, C. Dan      *Probleme ale clasificării melodiilor instrumentale de joc*, Revista de Etnografie și Folclor 20, București, nr. 1, 1975
- Georgescu, C. Dan      *Jocul popular românesc*, Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale, Editura Muzicală, București, 1984
- Giurchescu, Anca și Sunni, Bloland      *Romanian traditional dance*, Wild Flower Press, USA, 1995
- Habenicht, Gottfried      *Acompaniamentul tarafurilor nășăudene*, Revista de Etnografie și Folclor 9, București nr. 2/ 1964
- Hegyesi, Zoltan      *Vioara și constructorii ei*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, 1962
- Jarda, Tudor      *Tehnica intonării acordurilor la viola cu călușul drept, comparativ cu cuplul vioară- contrabraci- violă în Transilvania* Lucrări de muzicologie, vol. 12-13, Cluj, 1976-77
- László, Francisc      *Scrisorile lui Constantin Brăiloiu către Béla Bartók*, Editura Muzicală, București, 1976
- László, Francisc      *Béla Bartók în România. Cronologie*, în: Béla Bartók și muzica românească, Editura Muzicală, București, 1976
- László, Francisc      *Béla Bartók și lumea noastră*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995
- László, Francisc      *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003
- Mârza, Traian      *Cadențe modale finale în cântecul popular românesc*, Lucrări de Muzicologie, vol. I, Academia de Muzică „G. Dima” Cluj, 1965

- Mârza, Traian      *101 cântece și melodii de joc de pe Crișuri*, Casa Creației Populare a județului Bihor, Oradea, 1968
- Mârza, Traian      *Ritmul de dans, un sistem distinct al ritmicii populare românești*, Lucrări de muzicologie VII, Cluj-Napoca, 1971
- Mârza, Traian      *Folclor muzical din Bihor*, Editura Muzicală, București, 1974
- Mârza, Traian      "Helyesbítések néhány bihari helyéggel karcsohatban, ahol Bartók román népzenét gyűjtött" în traducere:  
"Rectificări referitoare la câteva localități unde Bartók a cules muzică populară românească" în:  
Bartók Dolgozatok, Kriterion, București, 1974
- Negrău, Floare      *Folclorul coregrafic tradițional bihorean*, Lucrare de diplomă, Coordonator: Lect.Univ. Gheorghică Lupău, Arad, 2003
- Nicola, R. Ioan      *Constructorii amatori de instrumente muzicale din Transilvania*, Anuarul muzical etnografic, Cluj, 1959 - 1961
- Nicola, Ioan  
Szenik, Ileana și  
Mârza, Traian      *Curs de folclor muzical*, partea I-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963
- Oprea, Gheorghe      *Sisteme sonore în folclorul românesc*, Editura Muzicală, București, 1998
- Oprea, Gheorghe și  
Agapie, Larisa      *Folclor muzical românesc*  
Editura Didactică și Pedagogică București, 1989
- Papană, Ovidiu      *Vioara și unele caracteristici ale ei întâlnite în practica muzicii populare românești*, manuscris, Timișoara, 2004
- Papp, Marta      *Rapsodiile pentru vioară de Bartók și înrăurirea violonisticii populare asupra creației compozitorului*, Editura Muzicală, București, 1976
- Pașcanu, Alexandru      *Despre instrumentele muzicale*, Revista de Etnografie și Folclor 1, 2 București, 1956
- Pașcanu, Alexandru      *Despre instrumentele muzicale*, Editura Muzicală, București, 1980
- Rădulescu, Nicolae      *Vioara cu pâlnie în raionul Moldova - Nouă*, Revista de Etnografie și Folclor nr. 5, Tom 12, 1967
- Rădulescu, Speranța      *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*  
Editura Muzicală, București, 1984



- |                     |                                                                                                                                                                                                                                       |
|---------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Râpă, Constantin    | <i>Teoria superioară a muzicii</i> , vol. I, Sisteme tonale, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001                                                                                                                                   |
| Sârbu, Ion          | <i>Vioara</i> , Editura Info-Team, București, 2000                                                                                                                                                                                    |
| Sulișteanu, Ghizela | <i>Factorii evoluției muzicii dansurilor populare</i> , Revista de Etnografie și Folclor 11, București nr. 4, 1966                                                                                                                    |
| Szabolcsi, Bencze   | <i>Béla Bartók</i> , Editura Muzicală, București, 1962                                                                                                                                                                                |
| Szenik, Ileana      | <i>Gama acustică în muzica populară românească</i> , Manuscris, 1961, Cluj-Napoca                                                                                                                                                     |
| Szenik, Ileana      | <i>Structura formei în cântecul popular</i> , Lucrări de muzicologie, Cluj-Napoca nr. 1/1965, p. 141-154                                                                                                                              |
| Szenik, Ileana      | <i>Tipologia melodică folclorică în lumina variabilității și stabilității. Modelarea profilului în rândul melodic</i> în: Lucrări de muzicologie, vol. 10-11, 259; vol.12-13, p. 291, Cluj                                            |
| Szenik, Ileana      | <i>Béla Bartók și unele probleme ale cercetării muzicii populare instrumentale</i> , Anuarul de folclor II, Cluj-Napoca, 1981                                                                                                         |
| Szenik, Ileana      | <i>Folclor, Suport de curs pentru studii de scurtă durată prin învățământ la distanță</i> , Academia de Muzică „Gh. Dima” Cluj-Napoca, 2004                                                                                           |
| Szenik, Ileana      | <i>Melodii vocale de joc cu rînduri ample în folclorul românesc transilvănean</i> (traducere din l. maghiară); în: <i>Az idő rostájában szerkesztette Andrásfalvy B.-Domokos M. –Nagy I. L, Harmattan, Budapest, 2004, I. 269-289</i> |
| Szenik, Ileana      | <i>Proiect de clasificare a melodiilor populare vocale</i> , în: Anuarul de Folclor, vol. V-VII (1984-1986), Cluj-Napoca, p. 305                                                                                                      |
| Timaru, Valentin    | <i>Dicționar noțional și terminologic - prolegomene ale unui curs de analiză muzicală</i> , Editura Universității din Oradea, 2002                                                                                                    |



## CUPRINS

|                                                                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Cuvânt înainte                                                                                               |    |
| Prof. Univ. Dr. Ileana Szenik                                                                                | 3  |
| <br>I. INTRODUCERE                                                                                           |    |
| 1. Argument                                                                                                  | 5  |
| 2. Metode de culegere                                                                                        | 7  |
| 3. Chestionarul melodic                                                                                      | 10 |
| 4. Culegeri folclorice în Bihor                                                                              |    |
| a. Béla Bartók                                                                                               | 12 |
| Rumanian Folk Music                                                                                          | 13 |
| BRFM I                                                                                                       | 14 |
| Localități de culegere din Bihor                                                                             | 18 |
| Denumirile dansurilor bihorene                                                                               | 19 |
| Cronologia culegerilor                                                                                       | 20 |
| Despre colecția RFM și autorul ei                                                                            | 21 |
| b. Traian Mârza                                                                                              |    |
| Folclor muzical din Bihor                                                                                    | 25 |
| Evidența pe localități a culegerilor                                                                         | 28 |
| Cronologia culegerilor                                                                                       | 29 |
| c. Alte publicații despre folclorul bihorean                                                                 |    |
| Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale, autor: Corneliu Dan Georgescu | 31 |
| Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc                                                          |    |
| autor: Speranța Rădulescu                                                                                    | 31 |
| d. Cercetări personale în Bihor                                                                              | 33 |
| Melodiile instrumentale                                                                                      | 34 |
| Trasee parcurse în Bihor                                                                                     | 34 |
| Subzone folclorice bihorene                                                                                  | 36 |
| Harta județului Bihor și localitățile culegerilor                                                            | 37 |
| <br>II. VIOARA ȘI VIOARA CU GOARNĂ                                                                           |    |
| 1. Generalități                                                                                              | 38 |
| 2. Vioara în muzica populară românească                                                                      | 40 |
| 3. Vioara cu goarnă                                                                                          | 41 |
| 4. Violonistica populară                                                                                     | 49 |
| 5. Acordajul viorii                                                                                          | 50 |
| 6. Tehnica de ornamentație                                                                                   | 52 |
| 7. Modalități specifice de execuție                                                                          |    |
| a. mâna stângă                                                                                               | 54 |
| b. mâna dreaptă                                                                                              | 56 |
| c. utilizarea instrumentului cu mâinile inversate                                                            | 57 |
| d. tehnici spectaculoase de întrebuințare a viorii                                                           | 58 |

### III. MELODIILE INSTRUMENTALE DE JOC

|                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Structura ritmică                                                                                                         | 60  |
| a. Ritmul binar divizionar (distributiv)                                                                                     | 60  |
| Formule și celule ritmice:                                                                                                   |     |
| Dactilul, anapestul, sincopa și diviziunile excepționale                                                                     | 61  |
| Lanțuri de motive cu deplasări de accente                                                                                    | 63  |
| b. Ritmul aksak                                                                                                              | 65  |
| 2. Structura sonoră                                                                                                          |     |
| a. Scări muzicale                                                                                                            | 67  |
| Melodii cu scări muzicale de structură diferită                                                                              | 72  |
| Paralelismul Major-minor                                                                                                     | 73  |
| Ambitusul melodiilor                                                                                                         | 74  |
| Trepte ornamentale                                                                                                           | 74  |
| Cadențe modale finale                                                                                                        | 75  |
| b. Structuri sonore nonoctaviante în secțiuni                                                                                | 78  |
| c. Formule melodice. Stereotipii                                                                                             | 80  |
| Formule stereotipe inițiale                                                                                                  | 80  |
| Turnuri melodice cadențiale                                                                                                  | 82  |
| 3. Structura arhitectonică                                                                                                   |     |
| a. Forme libere                                                                                                              | 85  |
| b. Forme strofice                                                                                                            | 88  |
| c. Paralelisme motivice                                                                                                      | 91  |
| d. Melodii cu structură de cvintă descendentă                                                                                | 94  |
| e. Amplificări și code                                                                                                       | 98  |
| „Un fel de coda”                                                                                                             | 99  |
| 4. Categori metrice                                                                                                          |     |
| a. Clasificare                                                                                                               | 101 |
| b. Izometrie și heterometrie                                                                                                 | 103 |
| 5. Variante și înrudiri melodice între melodiile bihorene                                                                    |     |
| a. Melodii cu variante în colecția anexă                                                                                     | 104 |
| b. Melodii asemănătoare din culegeri folclorice diferite                                                                     | 109 |
| 6. Definirea tipurilor melodice bihorene pe baza profilului melodic, a sistemului de cadențare și a structurii arhitectonice |     |
| a. Profilul melodic general                                                                                                  | 112 |
| Tipurile profilului melodic                                                                                                  | 112 |
| b. Sistemul de cadențare                                                                                                     | 119 |
| c. Clasificarea tipologică a melodiilor din Bihor                                                                            | 122 |
| 7. Melodiile instrumentale și variantele lor vocale                                                                          | 128 |
| 8. Melodii de joc împrumutate din alte zone folclorice                                                                       | 130 |

### IV. MELODIILE DE JOC ÎN PRACTICA VIE

|                                               |     |
|-----------------------------------------------|-----|
| 1. Grupuri instrumentale                      | 132 |
| a. Compartimentul solistic                    | 133 |
| b. Compartimentul acompaniator                | 134 |
| Instrumente muzicale de acompaniament armonic | 134 |

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| Vioara secundă                                             | 135 |
| Contrabasul                                                | 136 |
| Acordeonul                                                 | 136 |
| Instrumente de acompaniament ritmic                        |     |
| Toba și toba mare cu cinele                                | 137 |
| Acompaniamentul ritmico-armonic în Bihor                   | 138 |
| 2. Jocul popular bihorean                                  |     |
| a. Aspecte generale                                        | 140 |
| b. Clasificarea dansurilor de perechi                      | 142 |
| c. Clasificarea tipologică a dansurilor din colecția anexă | 144 |
| d. Ritmul dansurilor bihorene                              | 145 |
| e. Relația structurală dintre dans și muzică               | 148 |
| f. „Descântecele” la joc                                   | 150 |
| g. Sincretismul dans-muzică-text                           | 152 |
| h. Poliritmia                                              | 153 |
| CONCLUZII                                                  | 155 |
| BIBLIOGRAFIE                                               | 158 |