

Pascal Bentoiu

CÎTEVA ASPECTE ALE ARMONIEI
ÎN MUZICA POPULARĂ DIN ARDEAL

(scris în 1956)

Studiul de față este conceput ca o comentare a exemplor ce-l întovărășesc. Este vorba de 13 piese executate de două tarafuri ardelenesti și transcrise integral, deci incluzînd instrumentele acompaniatoare. Primele cinci sînt datorite unui taraf sătesc și au fost înregistrate pe discuri cu vreo două decenii în urmă ¹. Următoarele opt piese au fost cîntate de un taraf orășenesc și înregistrate pe cilindri de fonograf în 1950 ². Documentele sonore se găsesc în arhiva Institutului de Folclor din București.

Am notat taraful întreg, în intenția de a oferi un material pe baza căruia să se poată trage cîteva concluzii asupra armonizării practicate de lăutarii ardeleni. Istoricul acestor preocupări, în ce privește muzica instrumentală românească, nu e greu de făcut. Există cîteva notații anterioare de acest fel. Béla Bartók a transcris în 1914 cîteva melodii acompaniate de vioară secundă (sau braci?). Una a fost publicată de Bartók, iar alta în „*Instrumentele muzicale ale poporului român*” de Tiberiu Alexandru ³.

Există de asemenea cîteva transcrieri făcute de compozitorul Mircea Chiriac la Covăsinț, lângă Arad ⁴. Tot la Covăsinț a notat unele melodii I. Florea ⁵.

Alte melodii au fost publicate de Lajtha Laszlo ⁶; pe baza acestei lucrări, Avasi Bela a publicat un documentat studiu despre armonia lăutarilor din Sic ⁷.

Alte două transcrieri de piese ardelenesti acompaniate făcute de autorul acestor rînduri, sînt incluse în cartea despre *Instrumentele Muzicale ale poporului român* ⁸.

1. Culegător : Tiberiu Alexandru ; *locul culgerii* : București.

2. Culegător : O. Birlea ; *locul culegerii* : Abrud.

3. București, ESPLA 1955, mel. 74. pag. 266, 267. După un manuscris aflat în arhiva Institutului de folclor din București. La această lucrare se referă și notele 5, 7, 10, 11, 14, 16.

4. Arh. Instit. de folclor, Fond auxiliar, nr. 4388—4392, 4705, 5232. M. Chiriac a făcut notații directe la teren ; în măsura în care acest material nu e sprijinit de documente sonore, el trebuie considerat cu oarecare rezervă.

5. Și notațiile lui I. Florea sînt făcute după auz. Unele din piese au apărut (op. cit., mel. nr. 76, pag. 274—275, mel. nr. 16, pag. 178, nr. 17, pag. 179). Celelalte se află în Arh. Inst. de Folclor, Fond auxiliar.

6. Lajtha Laszlo — *Széki Gyűtés, Zenemukiadó Vállalat* (Budapest, 1954).

7. Avasi Bela, *A széki banda harmonizálása (Lajtha László gyűtése és lejegyzése alapján)* (în Néprajzi Ertestő, XXXVI, 1954, Tankönyvkiadó, Budapest 1954, pag. 25—45)

8. Op. cit., mel. 72, pag. 263—265 și mel. 75 pag. 268—274. Aceasta din urmă apare și în cadrul acestui studiu într-o transcriere revăzută minuțios în lumina unei experiențe mai îndelungate în acest domeniu. În afară de o sumă de detalii ritmice și melodice care au fost aici corectate, transcrierea anterioară păcătuia printr-o necunoaștere a instrumentului acompaniator. Apar acolo acorduri de 2 și 3 sunete la braci în poziții cu totul imposibile (față de care însuși autorul lucrării, Tib. Alexandru, și-a exprimat atunci nedumerirea sa). Transcriitorul va găsi poate circumstanțe atenuante în ochii publicului, dacă va aminti că tocmai piesa în cauză a fost prima transcriere de acest fel, și unul din primele sale contacte cu folclorul, în general.

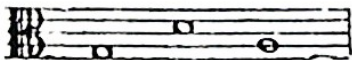
În fine există o sumă de transcrieri de taraf privind muzica lăutărească din Cîmpia Dunării. Unele din ele au apărut ⁹. Alte transcrieri sînt încă în manuscris ¹⁰.

În această enumerare am omis cu bună știință transcrierile privitoare la polifonia vocală sau la instrumente polifonice ¹¹ prin însăși natura lor, ca cîmpoiul sau fluierul gemănat. Acestea bîncînteles că nu lipsesc, însă am urmărit aici numai muzica de taraf și în special muzica ardelenască.

În această direcție, prin urmare, materialul de față este menit să micșoreze un gol existent pînă azi în seria publicațiilor de folclor românesc.

Taraful sătesc care ne-a furnizat primele cinci piese era alcătuit din lăutari din diverse locuri. Întîmplarea a făcut ca ei să se găsească laolaltă în București unde au fost descoperiți și înregistrați ¹². Faptul că ansamblul apare totuși foarte omogen este o dovadă că acest fel de armonizare nu este întîmplător și nici arbitrar. El cuprinde, judecînd după datele pe care le avem deocamdată la dispoziție, o arie mai mare pe care o putem extinde la aproape întreg Ardealul cuprins între munți, deși cercetările în această direcție sînt încă prea sumare. Cert este că în Maramureș, în Bihor, în Hunedoara și în extremul sud al Ardealului nu se cunoaște acest fel de armonizare și că înspre părțile Aradului stilul este cu totul altul ¹³, mai primitiv : vioara a doua și viola dublează de multe ori vioara primă la octava inferioară, armoniile sînt adesea lipsite de terțe iar violoncelul fie că execută un bas ostinato pe corzile libere bătute și ciupite cu niște bețe, fie că — în piesele mai lente — încearcă să urmărească și el, pe cît posibil, melodia. Efectul în aceste din urmă cazuri este ciudat : sunetele foarte nefixe și dese „glissandi” fac aproape imposibilă transcrierea și dau părții violoncelului aerul unui urs care ar vrea să joace.

Taraful tipic din centrul Ardealului este format din trei instrumente de coarde : vioară primă, violă (numită în general de lăutari „braci” — de la cuvîntul german „bratsche” — violă) și bas (violoncel sau contrabas, numit gordună ori broancă). Primul și ultimul nu prezintă un interes deosebit (exceptînd poate faptul că basul are în general numai trei corzi), dar viola are o caracteristică tehnică remarcabilă : călușul este drept și în consecință arcușul calcă pe toate

cele trei corzi deodată ¹⁴. Acordajul obișnuit este  și per-

Tib. Alex.

9. *Op. cit.* melodiile 79 (pag. 280—287) și 80 (pag. 278—298) în transcrierea noastră ; mel. 55 (pag. 243—244) și 56 (pag. 245, 246), notate direct de C. Zamfir.
10. Menționăm diferite transcrieri de taraf datorite cercetătorilor C. Zamfir, B. Marcu, G. Marcu, Z. Sulițeanu, M. Siminel Fusteri etc. din care bună parte vor fi incluse în lucrări mai ample în pregătire, cum ar fi monografia muzicală a Năsăudului, la care lucrează un colectiv de cercetători ai Institutului de folclor sub conducerea lui C. Zamfir.
11. În cuprinsul acestui studiu am întrebuițat cuvîntul „polifonic” într-un sens etimologic („mai multe sunete”) și nicidecum în sensul comun acceptat, de scriitură contrapunctică.
12. Vezi date asupra lor în *op. cit.* pag. 324. (*Tib. Alexandru*)
13. Înregistrări cu un taraf tipic pentru acea regiune există la Arh. Inst. de folclor (benzile de mgt. nr. 667—676) și ele vor putea servi unui eventual studiu mai dezvoltat, cu atît mai lesne cu cît fiecare piesă mai interesantă din punct de vedere armonic este înregistrată de două ori : o dată cu sonoritatea normală și o dată cu instrumentele acompaniatoare scoase în prim plan.
14. *Op. cit.*, pag. 132.

mite construirea cu destulă facilitate a unui bogat șir de acorduri în poziție strînsă. La analiza fiecărei piese în parte voi explica modalitatea tehnică de realizare a acordurilor utilizate.

Materialul este prezentat într-o ordine firească, de la simplu la complicat, după criterii armonice. Pe marginea lui voi căuta să desprind anumite caracteristici, insistînd la fiecare piesă în parte, pe cît posibil, asupra unui aspect deosebit.

Prima piesă, *Feciorește* (anexă I), (dans bărbătesc de virtuozitate) are o formă interesantă :

$$[:A:][:B:]CDE[:F:] - [:A:][:B:]C[:D:]F - [:A:]B[:E:]DE$$

După expunerea a șase teme deosebite, instrumentistul reia de două ori ciclul, dar incomplet. Bineînțeles toate repetările de fraze melodice sînt mai mult sau mai puțin variate. Toate expunerile și reluările de fraze (cu o singură excepție) au cîte opt măsuri. Toate cadențele (24) se operează pe tonică — *re*¹⁵ și sînt autentice (V-I). Modul este major, cu treapta a IV-a mobilă (excepție face fraza D¹⁶), uneori cu treapta a VII-a coborîită, dar numai în poziția de septimă superioară (v. fraza A).

Armonizarea braciului întrebuintează trei acorduri (schița din dreptul fiecărui acord reprezintă digitația).

The diagrams show the following voicings:

- I:** Sol (1st line), Re (2nd line), La (3rd line).
- IV:** Sol (1st line), Re (2nd line), La (3rd line).
- V:** Sol (1st line), Re (2nd line), La (3rd line).
- V':** Sol (1st line), Re (2nd line), La (3rd line).

Celelalte alcătuiri sînt explicabile fie prin intențiile melodice ale bracistului :

The diagrams show the following voicings:

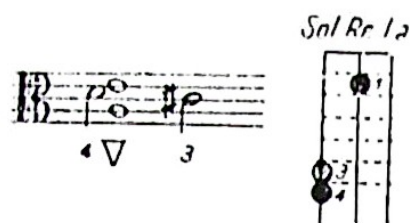
- 2/5 V:** Sol (1st line), Re (2nd line), La (3rd line).
- 1 4 3:** Sol (1st line), Re (2nd line), La (3rd line).

(măsurile 47, 63, 47 etc.)

(măsurile 94 și 119)

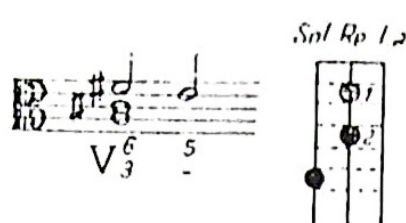
15. Sunetul de la sfîrșit — *si* — se explică, cred, prin dorința primașului de a construi o cadență lăutărească (*Si-Do diez-Re*) neurmata de ceilalți instrumentiști.
16. Realizarea tehnică a lui *sol diez* lasă de dorit în multe cazuri. Am întrebuintat cîteodată semnul $\sharp$ (un sfert de ton mai sus; semnu utilizat de George Enescu în lucrările sale de maturitate ca *Sonata a III-a pentru vioară și pian* sau *Oedip*).

fie printr-o defectuoasă punere a degetelor, corectată apoi :



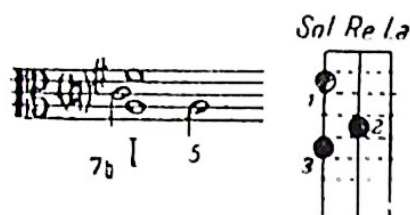
(măsura 53; degetul 4 a întârziat să se ridice de pe coardă.)

sau



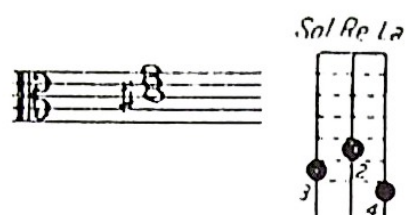
(măsura 193; poziția dificilă a acordului din măsura 192 explică această apogiatură.)

fie în fine prin intenții armonice bine definite :



(măsurile 87, 141, 149; crearea unei veritabile septime dominante către armonia treptei a IV-a.)

sau



(măsurile 192—193; surprinzător acord de septimă dominantă fără fundamentală; probabil bracistul conta pe o fundamentală în bas care însă nu vine decât pe unul din cei patru timpi cât durează intonarea acordului. Rămîne deci un acord al treptei a 7-a pe care-l putem socoti întâmplător.)

Armonia este în 89% din timp o pendulare între acordul de tonică și cel de dominantă. Acordul subdominantei apare în 11% din timp. În nici un fel instrumentul de armonie nu urmează particularitățile modale ale liniei melodice și rezultă de aici frecvente ciocniri între treapta a IV-a ridicată din melodie și treapta a IV-a nealterată din armonie (în special în fraza B).

Înlănțuirea celor trei acorduri principale pare să asculte de anumite legi. Într-adevăr, din 170 de schimbări de armonie în cursul bucății, 166 sînt înlănțuiri la cvintă (I-V, V-I, I-IV, IV-I) și doar patru sînt înlănțuiri de acorduri alăturate (de două ori IV-V și de două ori V-IV). Procentajul scăzut al acestora din urmă (confirmat din plin de piesele următoare) ne îndreptățește să credem că bracistul nostru leagă în *mod normal* acordurile în funcție de vecinătatea imediată a fundamentelor respective pe scara cvintelor.

Construind succesiunea naturală a sunetelor : *Do-Sol-Re-La-Mi-Si-Fa diez*¹⁷ și imaginînd pe fiecare din ele un acord major¹⁸ (în unele cazuri : acord

17. Seria se poate completa cu *Fa-Si bemol* (cf. Avási Béla, *op. cit.* p. 26). În piesele noastre, aceste două armonii nu apar. Dincolo de limitele *Si bemol* și *Fa diez*, realizarea tehnică a acordurilor pe braci devine incomodă.

18. Sînt excepțional de rare acordurile minore și atunci cînd apar pot fi considerate cu totul întâmplătoare. Se pare că pentru bracistii din Cîmpia Ardealului, „armonie” e aproape sinonim cu „acord major”.

major cu septimă mică), constatăm că din seria întreagă, instrumentistul alege câteva acorduri, vecine între ele (după tonica pe care o are), și le înlanțuiește de preferință gradat, sărind arareori două trepte pe scara cvintelor.

În *Feciorește* :

Do-Sol-Re-La-Mi-Si-Fa diez (tonica : *Re*)

Legături normale : *Sol-Re, Re-Sol; Re-La, La-Re.*

Legături accidentale : *Sol-La; La-Sol.*

Se înțelege că în aceste condiții legăturile autentice (V-I; I-IV) și cele plagale (IV-I; I-V) vor fi în număr egal.

În ce măsură improvizația joacă un rol în armonizare? Dăm mai jos fraza A, scrisă o singură dată,

1. *IV*

2. *I* *IV*

3. *I* *IV*

4. *I* *IV*

5. *I* *IV*

1. *I* *IV* *I*

2. *I* *IV* *I*

3. *I* *IV* *I*

4. *I* *IV* *I*

5. *I* *IV* *I*

1. *V* *I* *-7*

2. *V* *I* *-7*

3. *V* *I* *-7*

4. *V* *I* *-7*

5. *V* *I* *-7*

iar dedesubtul portativului armoniile cifrate ale celor cinci reluări ale ei (a 6-a, respectiv a 4-a din cuprinsul piesei, este mult variată și cuprinde două măsuri în plus).

Iată și fraza B, cu armoniile cifrate ale celor cinci reluări :

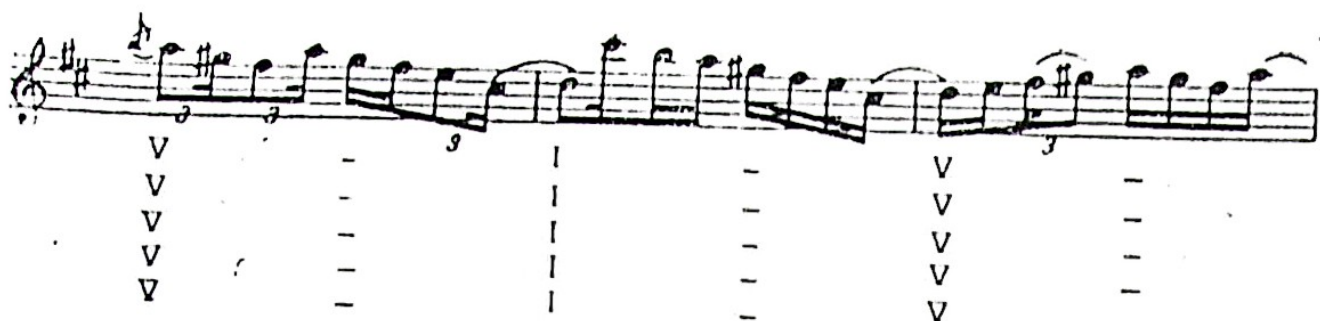
1. *V* *I* *IV* *I*

2. *V* *I* *IV* *I*

3. *V* *I* *IV* *I*

4. *V* *I* *IV* *I*

5. *V* *I* *IV* *I*



Există o vădită stabilitate în concepția armonică pe care instrumentistul o are despre frazele melodice de mai sus. Mersul I-IV-I-IV I-V-V(7)-I se impune pentru A și mersul [V-I] — [IV-I] -V-I-V-V-V(7)-I pentru B. Trebuie remarcat că cele cinci versiuni armonice nu sînt repetări, una după alta în șir, ci frazele melodice sînt intercalate cu alte fraze; cu atît mai puțin înlanțuirile armonice ar putea fi socotite întîmplătoare ¹⁹. Iese în evidență și apariția septimei dominante numai în preajma cadenței.

Referitor la constatarea că armoniile se înlanțuiesc numai accidental printr-o săritură de două trepte în ciclul cvintelor vom observa ce se întîmplă în măsurile 2 și 3 ale frazei B. De patru ori mersul e IV-I-V și o singură dată IV-V. E clar că bracistul a întîrziat un timp în plus pe armonia subdominantei și n-a avut vreme să atace armonia dominantei *trecînd prin tonică* ci a făcut acest pas direct, neobișnuit pentru el.

Și celelalte fraze sînt destul de unitar armonizate, cu o singură excepție — D :



19. Nu se poate spune nici că instrumentistul recurge la anumite formule de acompaniament, așa cum se întîmplă adesea în muzica tarafurilor din Cîmpia Dunării, formule pe care le utilizează, fie că au un sens armonic, fie că nu. În cazul de față, în special incursiunile foarte precise pe armonia subdominantei înlătură orice dubiu.

The image shows two musical staves in G major (one sharp). The first staff contains a melody with eighth and quarter notes. Below it, Roman numeral chord symbols are aligned with the measures: V, V, V, V, IV, IV, V, and V. The second staff contains a melody with eighth and quarter notes. Below it, Roman numeral chord symbols are aligned with the measures: I, V, I, and V.

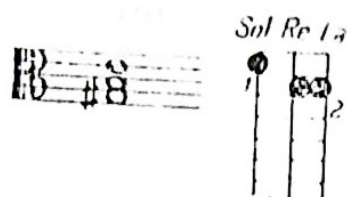
Cadențele și cezurile sînt și aici armonizate la fel în cele patru reluări; în rest se pot distinge anumite intenții, nu realizate așa cum ar fi dorit poate instrumentistul ²⁰. Abstracție făcînd însă de aceste puține excepții, putem afirma că în marea majoritate a timpului bracistul știe ce vrea și cu mijloacele sale simple acompaniază just melodia.

Contrabasul utilizează în cea mai mare parte a cazurilor treptele I, IV, V corespunzătoare armoniilor pe care le întrebuițează bracistul. Din 382 sunete, 369 (97%) sînt pe treptele I, IV sau V. Apare evidentă intenția de a furniza tot timpul fundamentalele acordurilor intonate de braci. Dacă pentru acesta poziția acordurilor era indiferentă, în funcție numai de facilitatea cu care ele puteau fi realizate tehniceste (în piesa aceasta V și IV au fost în stare directă, iar I în răsturnarea a 2-a) ²¹ pentru contrabas un acord este conceput mereu în stare directă. Răsturnările care pot fi găsite în fapt sînt întîmplătoare; cea mai simplă constă în intonarea de către braci a unui acord de tonică, iar de către contrabas a dominantei. Rezultă I $\frac{6}{4}$, dar intențiile celor doi instrumentiști au fost diferite (bracistul gîndea acord de tonică iar contrabasistul acord de dominantă). Cu toate nepotrivirile inerente faptului că toți cei trei instrumentiști improvizează, mai mult sau mai puțin, în timp ce cîntă, în cazul de față contrabasul furnizează în 80% din timp bași adecvați armoniilor braciului. Procentul reușitelor basului este mai ridicat decît în toate celelalte piese probabil din cauza armonici foarte simple. De cîteva ori în cursul piesei contrabasul iese din cercul I. IV. V și atacă treapta a II-a. E permis să credem că aștepta din partea bracistului un acord pe treapta a II-a cu terță alterată superior, foarte utilizat în alte bucăți, cum se va vedea mai departe. Și în mersul contrabasului se pot observa foarte rare legături IV-V sau V-IV (7 din 188 schimbări): aproape totdeauna preferă să treacă prin I. Probabil că acest lucru este totuși determinat mai mult de dorința de a urmări corect braciul, decît de concepția clară asupra armonici așa cum pare să se petreacă în cazul acestuia din urmă.

20. De fapt tema aceasta (D) este un fel de „frază călătoare”: am întînit-o în mai multe jocuri feciorești și bărbuncuri din nordul Ardealului. Ea va apare, variată, și în piesa nr. 2 din cele publicate în acest studiu. Și acolo, ca și aci, nu s-a produs încă o sudură perfectă între ea și restul piesei, fapt ce-și găsește reflectarea și într-o armonică mai șovăitoare.

21. În piesele următoare vom întîlni și acorduri în răsturnarea I.

Piesa a doua, *Învîrtita* (anexă, II), tot în *Re*, aduce pe lîngă acordurile I, IV, V, existente în bucata precedentă (și realizate în același fel) și acordul major al trepteii II. Pe braci :



Uncori cu septimă (dar fără cvintă) :



Acordul trepteii a IV-a este o dată construit într-o poziție diferită :



Analiza armonică vine să confirme cele constatate la piesa dinainte, privitor la felul cum se succed acordurile. Într-adevăr din 87 schimbări de armonie (fără a socoti bineînțeles ca atare adăugarea unei septime la un acord cu funcție de dominantă), există o singură înlanțuire V_7 -IV (măsura 89), adică o singură legătură de acorduri alăturate²² deși bracistul are la dispoziție 4 acorduri majore și deci mai multe posibilități de înlanțuiri armonice.

Din seria : *Do-Sol-Re-La-Mi-Si-Fa diez*, se utilizează acordurile majore ale sunetelor încadrate. Ele sînt legate totdeauna în funcție de vecinătatea fundamentalelor pe scara cvintelor.

Legături întrebuințate : *Sol-La* ; *La-Sol*²³ ; *Re-Mi* ; *Mi-Re* ; *Sol-Mi* ; *Mi-Sol*.

Desigur și în această piesă legăturile autentice [II (major)-V ; V-I ; I-IV] și cele plagale [IV-I ; I-V ; V-II (major)], vor fi în număr egal, pentru că fiecare deplasare (treptată) într-un sens oarecare pe scara cvintelor implică o reîntoarcere exact pe același drum.

Pentru înțelegerea modului în care lăutarii armonizează această bucată, nu va fi poate inutil să dăm tabelul armoniilor comparate (în cifraj). Melodia am scris-o o singură dată²⁴.

22. De notat că și această unică excepție apare în cuprinsul interpolării pe care o efectuează violonistul prim (măsurile 81—96). Cf. cu piesa *Feciorește* măsurile 41—48. V. și nota 20.

23. O singură dată, accidental (v. nota 22).

24. Interpolarea de la măsurile 81—96 nu apare aici.

Prima întrebare care se naște este ce caută acordul major al treptei a II-a în armonizarea acestui dans? Fraza A nu-l implică în nici un fel, iar fraza B l-ar presupune cel mult în înfățișarea sa de acord secundar, minor. Am arătat însă

(A)

1: — — V — I —
2: I — IV I V —7 I —
3: I — IV I V II 3# V —
4: I — IV I V — I —

1: V — V I V — I —
2: V — I — V — I —
3: I — V — -7 I —
4: V — V — -7 I —

1: V7 I IV — I V I —
2: I — IV I V II 3# V I
3: I — IV I V — I —

1: V — -7 — V -7 I —
2: V -7 I — V — I —
3: V — V — -7 — I —

(B)

1: V — V II 3# — — II 3# 7
2: IV — I V II 3# — — II 3# 7

1: V — -7 — — I —
2: V — — -7 — — I —

1: V — II 3# — — — V
2: I — V — — II 3# — —

1: I — V — — — I —
2: II 3# 7 — V — -7 — — I — etc.

că un acord este pentru lăutarii ardeleni esențialmente major; ei simt insistența lui *Mi* în fraza B și în consecință întrebuintează acordul (major) al lui *Mi*. Disonanțele care se ivesc nu-i supără cîtuși de puțin ²⁵.

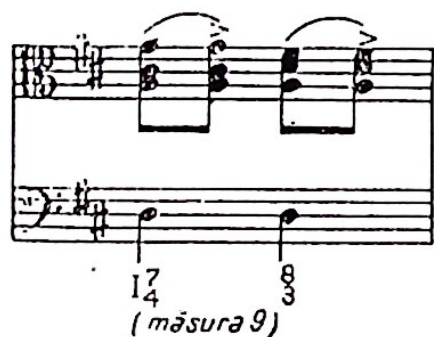
Acordul II (major), util în armonizarea frazei B, apare și în A de două ori. Ce efect are întrebuintarea sa aci? Întîrzie pur și simplu cadența pe tonică. O succesiune I-V-I devine, prin prisma înlănțuirilor preferate ale bracistului: I-V-II (major) — V-I. Privind tabelul armoniilor comparate vom vedea clar cum acordul de tonică este în asemenea cazuri întîrziat (în sensul nemuzical al cuvîntului), și astfel un pasaj ca cel din măsurile 5—6 ale tabelului poate fi armonizat uneori I-V, alteori V-I. Rezultă de aici, cred, concluzia că sensul orizontal are mai multă însemnătate pentru armoniștii populari decît cel vertical, cu condiția ca acordurile să fie corect conduse către cadențe. Aceasta este de altfel și explicația faptului că nu avem impresia de armonie falsă, greșit întrebuintată — deși în mod normal nu este cîtuși de puțin indiferent dacă sub melodie se plasează un acord sau altul. Cred de asemenea că apariția lui II (major) în fraza A nu este întîmplătoare. Instrumentistului i-au plăcut probabil căderile din cvintă în cvintă II (major) → V → I pe care i le-a prilejuit acompaniamentul frazei B — și el a agrementat și fraza A cu asemenea înlănțuiri armonice.

Mersul contrabasului confirmă cele semnalate la piesa precedentă. Din 203 sunete, nici unul nu este pe altă treaptă decît I, IV, V, II, adică exact pe fundamentalele armoniilor utilizate de braci. Este clar că basistul urmărește braciul și nu vioara primă.

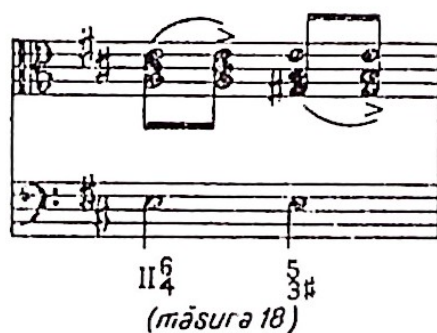
Intenția de a furniza bași adecvați armoniilor braciului (fundamentale ale acordurilor) se realizează în 65% din timp. În rest impresia de fals este de multe ori înlăturată de acordurile întîmplătoare în răsturnarea a 2-a (am arătat mai sus cum, de pildă, un acord de tonică la braci, căruia i se adaugă la bas treapta a V-a, furnizează în fapt un acord I $\frac{6}{4}$ întîmplător). Cazurile de acest fel mai ocupă în piesa pe care o analizăm încă 13% din timp.

Alteori se împreunează accidental acordul dominantei braci cu treapta a IV-a în bas, lăsînd impresia unui acord V₂ (5% din timp).

În fine, în unele cazuri, armonii greșite în concepția executantului construiesc de fapt veritabile întîrzieri sau apogiaturi armonice la vocile superioare.

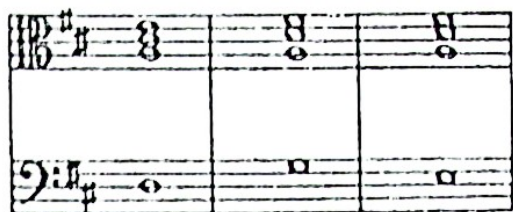


sau



25. În cazul nostru: disonanța de octavă micșorată (acord major cu 2 terțe — mare jos, mică sus, eventual și cu septimă mică), mai artistică, s-ar putea spune, decît aceea de octavă mărită pe care am semnalat-o în piesa precedentă (unde modul melodiei conținea o treaptă a IV-a alterată superior, iar armonia întrebuinta acordul obișnuit al subdominantei). Aceași disonanță caracteristică a fost întrebuintată de exemplu de Ravel în *Concertul de pian în sol* (Durand, Paris, partea I-a nr. 4, 5, 6 tema II) la imitația armoniilor muzicii de jazz. Iată cum același acord poate avea în cazul în care l-ar întrebuinta un compozitor român, o explicație cu totul diferită.

Pentru restul timpului (cca. 15%) o anumită impresie de fals ²⁶ nu poate fi negată. Acorduri ca :



nu pot fi socotite altfel decât *cu totul întâmplătoare* și ele nu servesc cu nimic piesa.

Mersul basului vădește din nou preferința pentru legăturile de cvintă descendentă (sau cvartă ascendentă). Intervine și un factor nou pe care-l vom

26. Aceasta însă este atenuată și de faptul că sunetele într-un taraf nu sînt în mod perfect raportate la un sunet central. Cred că oricare din cititori a avut prilejul să cînte pe un pian imperfect acordat și și-a putut da seama cît de straniu sună în special acordurile disonante. Într-un fel, armonia tarafului se aseamănă cu aceea realizată pe un astfel de pian, cu observația că în taraf dezacordajul e în continuă mișcare. (Într-o orchestră perfect acordată anumite nepotriviri ale armoniei de taraf ar suna mult mai brutal, mai fals.) Sînt cîteva puncte mai fixe în acest dezacordaj. La vioară, la sunetele care poartă diezi și care se realizează prin apăsarea coardelor cu degetele 2 sau 3 în poziția I-a, sînt în general ceva mai jos, mai cu seamă într-o mișcare rapidă. Acestea sînt :



Acceași observație, în sens contrar, pentru sunetele care se obțin cu degetul 1 aproape de pragul viorii :



La braci, diferite acorduri în poziții mai dificile sînt constant realizate cu distonări :



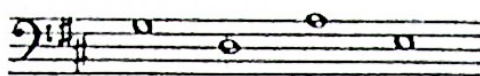
Cunoscătorii tehnicii violonistice vor înțelege foarte bine de ce se întâmplă astfel, consultînd la locurile respective schița digitației.

La bas distonările sînt foarte frecvente. Pe cele mai flagrante le-am însemnat cu săgeți, dar practic — în afară de treptele principale (tonică, dominantă, treapta de cadență) — ar fi trebuit să împînzesc partitura cu săgeți în ambele sensuri. Explicația trebuie căutată, cred, în calitatea mediocră a baziștilor din tarafurile noastre sătești.

Bineînțeles nu e vorba în cele de mai sus decât de distonările cu totul neintenționate; sferturile de ton sistematic întrebuițate, acelea care l-au făcut pe Bartók să noteze cîte-

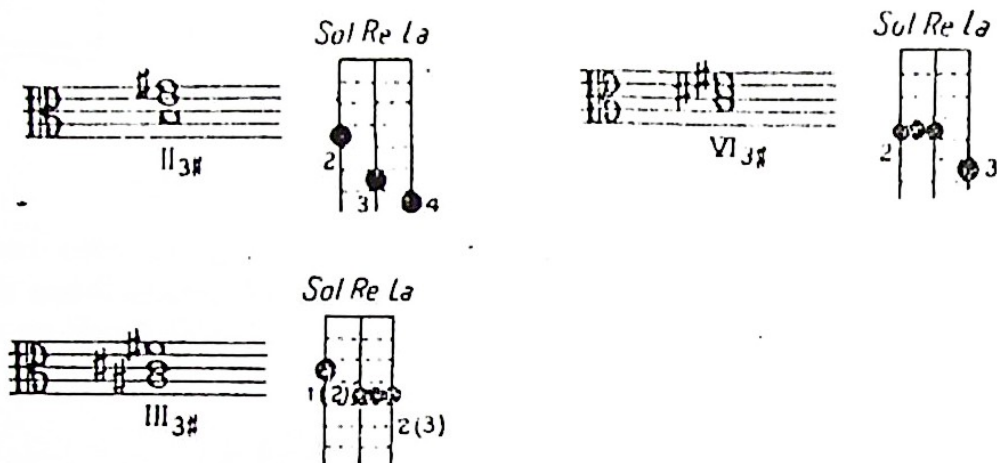
odată la cheie $b/2$ sau, $\sharp/2$, nu intră în discuție, pentru că ele nu apar în piesele publicate aici.

pune mai mult în lumină în analiza pieselor următoare. Iată sunetele pe care se mișcă basul :



În afară de mersul obișnuit, prin treceri pe sunetele imediat vecine în succesiunea *sol-re-la-mi*, basul atacă uneori direct pe *mi*; oriunde s-ar găsi în acel moment. Mai clar : în afară de legătura obișnuită *la-mi*, el utilizează și *re-mi* sau *sol-mi*, însă totdeauna cu întoarcere treptată *mi-la-re-(sol)*. Vom vedea mai departe explicația acestei particularități.

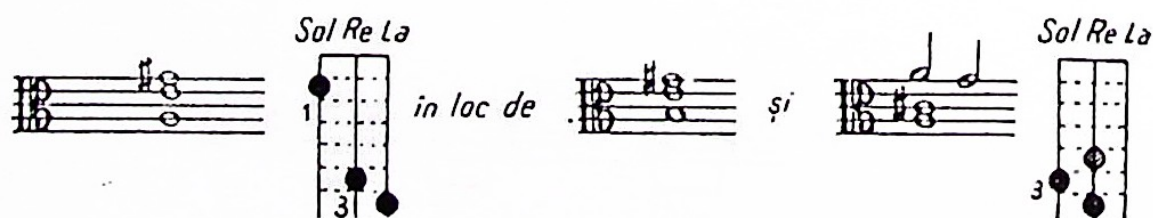
De-a-nvîrtitu (anexa III), este mai complex decît bucățile de pînă acum. Din seria de acorduri posibile întrebuițează cinci: *Re-La-Mi-Si-Fa diez*. Tehniceste braciul le realizează :



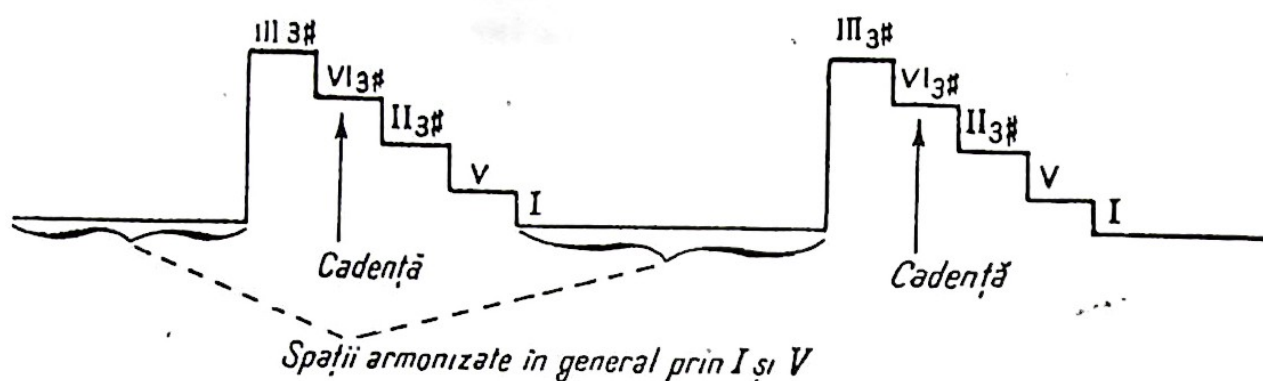
Acordurile lui *Re*, *La*, *La7* se construiesc la fel ca în celelalte bucăți.
Mai întâlnim :



mers care apare totdeauna înaintea acordului major al lui *Fa diez*;



În măsura premergătoare cadenței, bracistul atacă brusc dominanta treptei finale (pe scara cvintelor, la patru trepte diferență față de tonică), după care armonia majoră a treptei a VI-a sună foarte natural. Ajuns pe această culme, instrumentistul coboară din treaptă în treaptă pe scara cvintelor pînă ajunge iarăși la tonică [III major — VI major — II major — V(7) — I], după care înlanțuirile I-V-I-V își urmează cursul pînă la următoarea cadență. Cum seria de cadențe autentice e foarte caracteristică și are probabil în concepția bracistului un farmec deosebit, el își agrementează chiar restul piesei (unde în mod normal n-ar intra decît acorduri de tonică și dominantă) cu acorduri de II major subit aduse, de pe care căderea pe V(7) și apoi pe I e foarte naturală. Cu alte cuvinte e vorba de atacarea dominantei prin dominanta ei. Deci în loc de I-V-I vom afla I-II major-V-I. Făcînd abstracție de acest procedeu pe care și-l permite în cîteva rînduri bracistul, voi încerca să sugerez printr-un mic grafic imaginea mersului armonic al piesei analizate.



Interesant este că melodia, în raport cu o astfel de armonizare, nu suferă nici un fel de modificare. Apare și aici sonoritatea atît de caracteristică a acordului perfect cu două feluri de terțe, în pasaje ca :



(măsura 7, etc.).

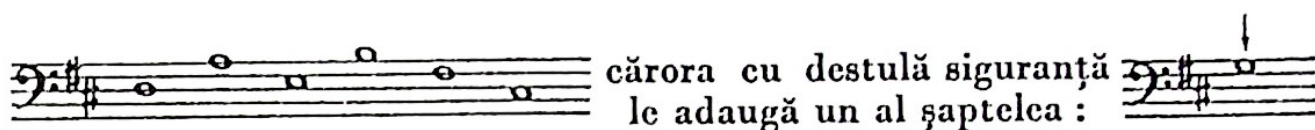
Așa cum reiese din tabelul armoniilor, mersul acordurilor este de o remarcabilă fixitate : îndcosebi trebuie remarcate în acest sens rîndurile 2 și 4, unde nu numai acordurile sînt aceleași, dar însăși legătura I—III (major) este de opt ori făcută exact la fel :



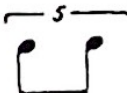
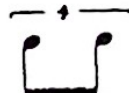
Acel *si* (x) este o manieră conștientă de pregătire, fie și numai pe cale melodică, a surprinzătoarei armonii *fa diez — la diez — do diez* din măsura următoare.

Legăturile autentice vor fi în piesa aceasta într-o majoritate apreciabilă. Graficul de mai sus arată de ce se întâmplă astfel. Înlănțuirile de bază rămân, ca și pînă acum, cele de acorduri ale căror fundamentale sînt în raport de cvintă (respectiv I-V-I-V etc.). Salturile bruște apar la cadențe (de 8 ori, la 4 cvinte distanță) sau, pentru agrement, în cursul piesei (de 4 ori atacarea contradominantei pentru căderea pe dominantă). Există și o înlănțuire, vădit accidentală, la 2 cvinte în jos (măsura 9). Bracistul a întîrziat pe armonia majoră a lui *si* și a trecut, în criză de timp, direct pe V7, fără treapta intermediară a lui II (major).

Contrabasul realizează bași adecvați în 71% din timp. Elementul nou din această piesă este răsturnarea I-a a acordului de dominantă, conștient utilizată. Socotind numărul acordurilor întrebuințate de braci, plus terța acordurilor de dominantă care apare în bas, instrumentistul are la dispoziție 6 sunete :



E un *sol*, reminiscență din alte piese, pe care nesimțindu-l prea la locul lui în această piesă, basistul îl execută constant ceva mai jos, cu tendința de a-l asimila la *fa diez* (unul din sunetele permise). În general, de altfel, basistul tato-nează sunetele, cu atît mai mult cu cît aici are de ales între 7 trepte. E sigur pe sine doar la cadențe (deși în măsurile 23—24 există o flagrantă încălcare a sensului armoniei).

De notat, că în această piesă figura ritmică $\frac{3}{16}$   este

aproape identică cu $\frac{11}{16}$  

Numerele care exprimă valorile relative ale sunetelor în cele două formule sînt repectiv 16—24—25—25 și 16—24—24—24. Între cele două formule este, deci, o diferență neglijabilă. Pentru ușurința unei eventuale execuții și pentru ușurința înțelegerii, se poate gîndi a 2-a deși e scrisă prima. Am adoptat scrierea în aparență mai complicată pentru a nu contrazice ritmul care se impune în melodie (cu alte cuvinte, pentru a păstra relația 4/5 între cei doi termeni ai măsurii). Către sfîrșitul bucății, formula de acompaniament se apropie tot mai mult de .

Cum însă nu se poate determina un loc exact unde ea ar deveni riguros

  am preferat să notăm pînă la sfîrșit cu cvintoletți pe timpul I.

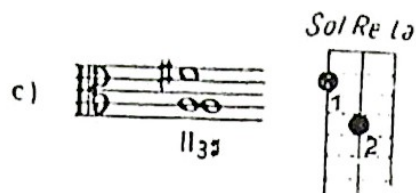
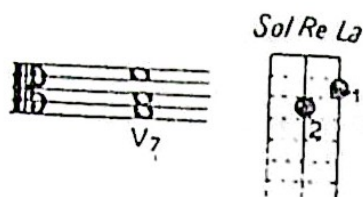
*

Piesa a 4-a, *De purtat* (anexa IV), este prețioasă în analiza noastră prin mișcarea ei lentă, datorită căreia instrumentele acompaniatoare evoluează

mai la largul lor și își realizează, poate, mai precis intențiile. Acordurile utilizate sînt :



(schiața la analiza piesei nr. 1)



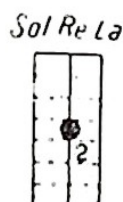
(acord fără fundamentală; aceasta apare uneori la contrabas, alteori nu)



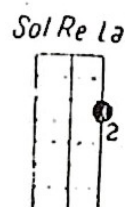
(schiața la analiza piesei nr. 1)

(schitele la analiza piesei nr. 2)

Acorduri întâmplătoare : f) (corzi libere); g)



(în loc de) h) și în fine j)



în loc de i) sau în loc de k)

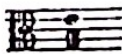
Linia melodică schițează o inflexiune către tonalitatea dominantei (inflexiune pe care armonizarea nu o subliniază deloc) pentru a termina pe treapta VI-a, treaptă care în cuprinsul modului major ar primi de drept o armonică minoră. Bineînțeles și aici bracistul armonizează major și termină totdeauna cu cadență perfectă, deci precede acordul (major) treptei a VI-a cu acordul (de asemenea major, cu sau fără septimă mică) treptei a III-a. Înapoierea la alternarea obișnuită I-V-I se face printr-un șir de cadențe perfecte : III major — VI major — V(7) — I care epuizează seria acordurilor întrebuințate de-a lungul piesei.

Graficul stabilit în analiza precedentă poate servi și aici. În afară de salturile premergătoare cadențelor, toate înlanțuirile armonice (excepție una singură, cu totul accidentală, în măsura 2) sînt practicate între acorduri ale căror fundamentale sînt în relație de cvintă. Instructiv în această chestiune este cazul de la măsurile 8, 24 și 32 din cuprinsul piesei. Sîntem pe acordul suncetului de cadență (*la-do diez-mi*) iar sensul armoniei e descendent; acordul (major) al lui *Re* este adus, chiar fără fundamentală și măcar pentru durata unei optimi de pasaj, pentru că legarea directă a acordului *la-do diez-mi*, cu acordul *sol-si-re* nu se practică. Același lucru se observă în măsura 18 sau — nereușit — (sub forma unui acord ambiguu ²⁸; *Sol-Si-Mi* în loc de *Sol-Si-Re*) în măsura 34.

Care este funcția estetică a cadențelor majore pe trepte secundare? Fără greș aceste cadențe ne conduc pe plan armonic la un etaj superior, unde se naște necesitatea de a reveni la tonul inițial. Revenirea se face gradat. Avem deci adevărate trambuline armonice, iarăși și iarăși, fără sfîrșit ²⁹. Această manieră de armonizare constituie un admirabil corectiv la forma închisă (cel mai adesea A B) a jocurilor, o tentativă reușită de a depăși cadrul strîmt oferit de melodie.

În momentele de acalmie armonică dintre cadențe, bracistul aduce uneori ca pe un element improvizatoric și acordul II major. El a îndrăgit pe semne succesiunea II major — V — I, care i-a fost sugerată de căderea armonică următoare suncetului de cadență, și o reia chiar fără să fie nevoie. Interesant că aceasta se întîmplă abia la repetarea frazei de 16 măsuri, cînd instrumentistul s-a fixat definitiv în piesă. Mișcarea lentă îi permite să abordeze acordul II major numai prin dominantă, deci armoniceste — treptat (I-V-II₃ diez-V-I). Datorită aceluiași factor, și contrabasistul, cu toată relativa complicație a bucății, realizează destul de bine basul armoniei (just în 74% din timp). Cadențele sînt întotdeauna corect intonate iar în rest observăm o încercare de continuă pendulare între tonică și dominantă. Remarcabil este — în măsurile 31—34 — un frumos mers din cvintă în cvintă (*Mi-La-Re-Sol-Do*), altminteri în oarecare dezacord cu armonia braciului. Sensul drumului celor două instrumente e același, timpul întrebuintat pentru diferitele etape e altul. Din fericire atît plecarea cît și sosirea se produc concomitent. Instrumentistul pare că acceptă în această piesă și cvinta în bas (răst. II-a) ³⁰. Sunetele întrebuintate sînt în general fundamentale armoniilor de la braci ³¹.

★

28. Acordul  in loc de  este rezultatul unei tratări tehnice. Degetul I (vezi

schita respectivă) a călcat și pe coarda *re*, nu numai pe coarda *la*, așa cum era — probabil — în intenția instrumentistului.

29. Îndrăznesc să împărtășesc cititorilor o impresie personală. Cîntînd la pian jocurile ardelenesti care conțineau asemenea cadențe majore pe trepte secundare, am constatat totdeauna că nu există suficiente motive pentru a termina. Fiecare oprire conținea — prin armonia ei — un fel de ordin de a merge mereu mai departe, lucru ce nu mi s-a întîmplat cu jocuri din alte regiuni, care se armonizează altfel. Am numit aceste puncte maxime: „trambuline armonice“. Dacă-mi este permis, voi compara armonia jocurilor ardelenesti cu zborul unui planor, al cărui mers s-ar compune din urcări subite și din coborîri line, însă... necesare.

30. Vezi măsurile 16, 29, 37.

31. Excepție un *mi bemol* la început, fără importanță și fără sens, și un *fa*, în măsura 5, intonat poate în așteptarea unui acord de subdominantă. Acest *fa* nu va mai reveni pînă la sfîrșit.

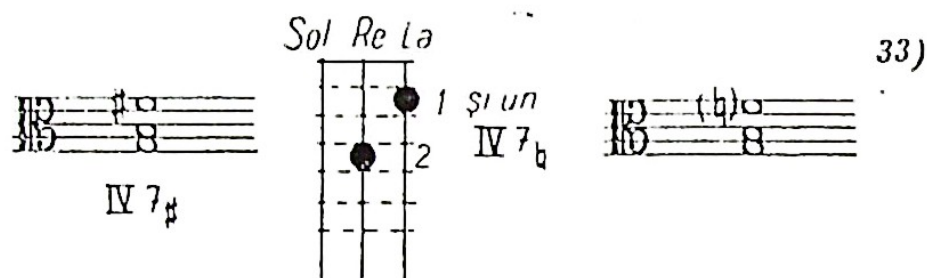
Ultima bucată din seria celor analizate aici, jocul *Pe sub mână* (anexa V), este cea mai complicată și, poate, cea mai desăvârșită din toate. Intențiile instrumentiștilor sînt oarecum mai voalate, dar efectul artistic este aproape întotdeauna deplin. Ca și precedentele două, această piesă utilizează 5 acorduri de bază; centrul de gravitate tonal se află însă în mijlocul seriei *Do-Sol-Re-La-Mi* și nu în extrema de jos, ca la bucățile de pînă acum. Elementul nou este o adevărată modulație, atît pe plan melodic, cît și pe plan armonic. Din cooperarea celor 3 artiști populari rezultă acorduri de o atare subtilitate încît, prin prisma celor spuse pînă acum, este greu să le atribuim unor intenții clare. Întîmplarea pare să joace un rol preponderent și vom căuta în cele ce urmează să punem în lumină acest rol.

Tehnica braciului nu aduce aproape nimic în plus. Acordurile de bază sînt :



Toate au fost explicate ³².

În plus găsim un neașteptat acord major cu septimă mare :



Vom recurge iarăși la sistemul armoniilor comparate ale braciului, scriind melodia o singură dată și cifrînd acordurile, care apar în toate reluările melodiei, prin raport la tonica *Re* ³⁴ :

32. Acordul în afară de realizarea tehnică obișnuită poate reieși și

din digitația : Firește, aceasta nu era o problemă de maximă importanță; am

verificat totuși de nenumărate ori transcrierea, ajungînd să urmăresc în ultimă instanță timbrul corzilor cu care mă familiarizasem, tocmai pentru a elucida chestiunea. Cred acum, fără a prezenta faptul ca pe o certitudine, că la cadențele pe *La* bracistul realizează acordul în poziția arătată aici.

33. Vezi modalitatea de realizare tehnică la acordurile piesei nr. 4, *De purtat*.

34. Acordurile au fost cifrate la fel, IV_7 .



1: — I — IV — 7 II 3# —
 2: I — IV — -7 — II 3# —
 3: I — — IV -7 — II 3# —
 4: I — IV -7_b — ^bVII — II 3# —



V I IV — -7 — II 3# —
 V I IV — -7 — II 3# —
 I — IV — -7 — II 3# —
 II 3# V I IV -7 — II 3# —



V I IV — I IV ^bVII I
 V I IV — I IV -7_b ^bVII I
 V — IV — — I IV 7_b — ^bVII I
 I IV -7_b — I IV 7_b ^bVII —



IV I ^bVII — II 3# — V —
 IV — 7_b ^bVII — II 3# — V —
 IV — 7_b ^bVII — II 3# — V —
 IV I ^bVII — II 3# — V —



I IV — -7_b I IV ^bVII —
 I — IV — -7_b I IV -7_b ^bVII I
 I — IV -7_b I IV -7_b ^bVII —



IV — — ^bVII II 3# — V —
 IV I IV -7_b ^bVII — II 3# — V —
 IV — -7_b ^bVII — II 3# — V —

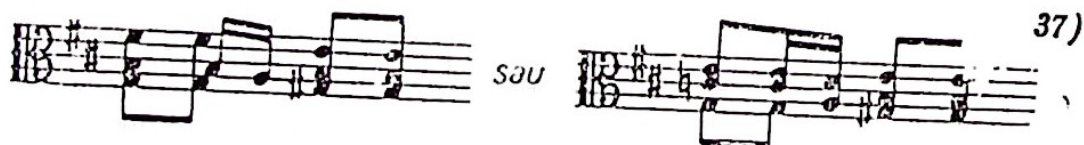
Atît fraza A cît și B se compun din cîte două fragmente evasi-identice. Am considerat necesar să le scriu în întregime pentru a arăta cum armonia diferă în funcție de platforma armonică de pe care se pornește, și a releva cu acest prilej cîtă importanță acordă lăutarii ardeleni logicii armonice pe plan orizontal. Într-adevăr, nu avem decît să comparăm pasaje în chestiune (măsura I-a cu măsura 5, respectiv măsura 9-a cu măsura 17 din melodia de mai sus), pentru a vedea cum intrarea pe secțiunea a doua a frazei A se face în general prin dominantă, pentru că venim de pe II major — și cum intrarea în fraza B se face exact în același fel și din aceleași considerente. Trebuie accentuat că acordul de dominantă nu găsește o justificare în linia melodică (dovadă celălalt fel de a armoniza, prin tonică, pe care lăutarul îl utilizează în pasaje similare, atunci cînd nu e constrîns de propriile sale legi armonice).

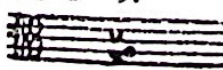
Fraza A, în Re, este armonizată cu acordurile I, IV, IV₇. Cadența melodică, pe treapta a doua, ar suporta eventual un acord de dominantă; lăutarii armonizează însă cu acordul major al trepte respective, care apare nepregătît, constituind un salt brusc pe scara cvintelor. Aceasta îl obligă să reîntre în tonalitatea lui Re prin acordul de dominantă (II major — V — I), conform tiparului obișnuit de înlănțuiri.

Fraza B, după cuvenita reîntare treptată în tonul lui Re, comportă o prelungire a coborîrii din cvintă în cvintă pînă la Do, după care (în măsura 5) am ajuns în tonul lui Sol — simultan cu melodia (care realizează aceasta printr-un răspuns la cvinta inferioară — măsurile 3—4 și 11—12 ale frazei B). Cadența finală se operează pe treapta a 2-a din Sol. Ca și în prima frază, bracistul armonizează cu acordul major al trepte respective (*la-do diez-mi*) și, pentru a da sfîrșitului un aspect de cadență autentică, precede acordul (*la-do diez-mi*) cu dominantă sa (*mi-sol diez-si*)³⁵. Se observă același procedeu al saltului armonic (aici: *do-mi*, 4 cvinte distanță) în preajma cadenței.

Legăturile de acorduri alăturate (2 trepte diferență pe scara cvintelor) se învederează și aici accidentale ³⁶. Într-un singur loc (măsurile 12—13 și 20—21 din tabel), bracistul pare a fi de acord cu o înlănțuire de acest fel (în Sol: IV-V-I).

Impresionant de unitar sînt armonizate cadențele, iar modulația e perfect sesizată totdeauna. În restul timpului, destulă fantezie, cu acele tipice deplasări în timp a succesiunilor armonice (clar în rîndul 2, reluarea a 4-a, în comparație cu celelalte reluări). Înlănțuirile cuprind deci în imensa majoritate a timpului acorduri cu o notă comună (acorduri în relație de cvintă). Excepțiile admise sînt salturile premergătoare cadențelor, și e interesant cum de fiecare dată bracistul simte nevoia să pregătească *melodic* armonia neașteptată.

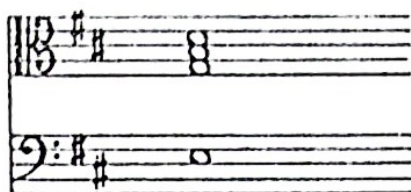


35. A se vedea cît de naturală este reluarea melodiei, cu acordul de tonică deși acordul V din Re nu a fost adus la cadență ca atare, ci ca acord major al trepte finale (II din Sol).
36. Vezi măsurile 4—5 din tabelul de armonii comparate. De trei ori II major — V-I. O singură dată II major — I. La fel, măsurile 8—9.
37. În cazul al doilea armonia corzilor libere  pare să rezulte și din nece-

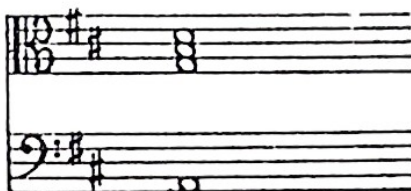
Contrabasistul furnizează bași adevați în numai 60% din timp, lucru explicabil dacă ne gândim la complicația piesei³⁸. Și încă majoritatea sunetelor juste sînt la cadențe.

Din armoniile braciului combinate cu dezorientarea contrabasului rezultă delicioase acorduri, complet în afara sistemului obișnuit de armonizare, care dau un farmec deosebit acestei piese.

De pildă un acord minor cu septimă mică (măs. 3, 6, 10 ș.a.) :

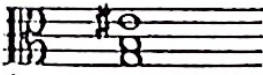
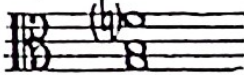


Sau un acord de dominantă cu septimă, nonă și undecimă (măs. 17 și 57) :



Sau, iarăși, un acord minor cu septimă mică (măs. 71).

Aproape toate „nepotrivirile“ au în bucata aceasta un rezultat valabil din punct de vedere artistic, și, la prima vedere, fără analiza amănunțită pe care am făcut-o pînă acum, oricine ar fi fost tentat să atribuie lăutarilor ardeleni intenții pe care nu le au. Un ultim exemplu în susținerea acestei afirmații :

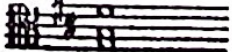
acordul  este enarmonic cu 

Întrebuințarea lui în cele două accepțiuni este, aici, dintre cele mai ferice. Și totuși e limpede că bracistul realizează doar în mod intuitiv aceste două acorduri diferite.

Pentru el există un singur acord (major pe *Sol* cu septimă mică) și dintr-o cauză necunoscută lui acest acord se potrivește chiar dacă nu are rol de dominantă. Deci îl utilizează.

★

sitatea tehnică de a ataca acordul următor în bune condițiuni. Pentru aceasta, în șaisprezecimea dinainte, lăutarul ridică toate degetele de pe coarde.

38. De exemplu, acordul  îl deconcertează. De cele mai multe ori îl interpretează ca pe o dominantă și cîntă pe instrumentul lui fundamentală 

Să căutăm să desprindem din aceste analize, puțin cam obositoare poate, câteva principii generale, care nu vor avea desigur pretenția de a epuiza problema armoniei lăutărești din Ardeal. Ele depășesc însă cadrul limitat al tarafului pe care am lucrat, în măsura în care acest taraf este tipic; iar ascultarea altor formațiuni ca și examinarea transcrierilor lui Bartók de acum patru decenii duc neapărat la această constatare.

Faptul că în primele două piese componența tarafului este alta decât în următoarele trei, în sensul că instrumentiștii au schimbat rolurile între ei, nu este — socotesc — de natură să modifice cu nimic concluziile ce vor urma. Într-un fel, acest fapt vine să întărească gradul de obiectivizare a sistemului armonic, pentru că nu există diferențe esențiale în armonizarea celor 5 piese. De remarcat și amănuntul că bracistul — sufletul armoniei — este același în 4 piese.

Toate generalitățile mai jos enumerate trebuie înțelese prin prisma intonațiilor lăutărești (deosebite de cele ale unei orchestre perfect acordate) și a timbrului aspru, țărănesc, atât de caracteristic întregii muzici populare și care nu poate fi consemnat în nici un fel în notațiile noastre.

Am căutat, în analiză, să cuprind atât punctul de vedere al cercetătorului cât și mentalitatea artistului popular, „legile” sale nescrise după care, mai mult sau mai puțin conștient, se conduce.

Iată concluziile :

a) Pe orice treaptă care se impune în vreun fel oarecare în linia melodică se concepe un acord perfect major. Când acesta se rezolvă autentic el poate primi o septimă mică.

b) Înlănțuirile armonice se fac de obicei între acorduri ale căror fundamentale sînt în relație de cvintă (acorduri cu o notă comună); înlănțuirile de acorduri fără note comune (acorduri alăturate) sînt foarte rare și — după toate probabilitățile — accidentale; înlănțuirile de acorduri cu două note comune sînt excluse, 2 acorduri perfecte majore neputînd fi în această relație.

c) Sistemul expus la punctul precedent se aplică integral pieselor la care finala coincide cu fundamentul armoniei (tonica).

d) Piese la care finala este pe trepte secundare (II sau VI) conțin, în preajma cadențelor bruște, salturi armonice, care permit atacarea acordului major al treptei secundare respective, printr-o dominantă; revenirea la tonul inițial se face totdeauna printr-o coborîre treptată pe scara cvintelor; salturile armonice sînt de obicei îndulcite prin pregătiri de natură melodică.

e) Acordurile majore pe treptele secundare de cadență au o funcție estetică bine determinată; ele constituie adevărate trambuline armonice și aduc, cu fiecare cadență, un îndemn de a continua, în căutarea unui repaos pe tonică, repaos care nu vine însă niciodată.

f) Toate cadențele, chiar cele operate pe trepte secundare, sînt autentice.

g) Legăturile autentice sînt în număr aproximativ egal cu cele plagale în piesele care termină pe tonică, și în majoritate în cele care termină pe trepte secundare.

h) Particularitățile modale ale melodiei (treapta IV-a urcată, a VII-a coborîta etc.) nu influențează cu nimic armonizarea ³⁹. Cele mai brutale ciocniri și false relații pot lua astfel naștere, fără a supăra cu nimic urechea executanți-

39. Deși aici nu apar asemenea exemple, trebuie spus că înseși melodiile minore sînt armonizate cu acorduri majore.

lor; armonizarea rămîne la cercul tonal I-IV-V, cu eventuale incursiuni în etajele superioare ale ciclului cvintelor (II major, VI major cîteodată și III major).

i) Armonizarea e totdeauna fixă la cadențe și mai mobilă între cadențe (și anume cu cît armonia este mai complicată, cu atît e mai mobilă); există însă totdeauna o logică armonică și nu formule stereotipe de acompaniament, așa cum par să reiasă din muzica lăutărească a Cîmpiei Dunărene; frazele, cînd revin, sînt armonizate în general la fel, în chip conștient.

j) Se acordă multă importanță sensului pe orizontală, chiar în ciuda sensului vertical; urmărirea strictă a unor înlănțuiri logice înlătură adesea impresia de fals care ar putea rezulta din nepotrivirile verticale; asistăm astfel la unele deplasări în timp a rezolvărilor armonice, care nu știrbesc cu nimic valoarea artistică.

k) Aspectul ideal al oricărui acord este starea directă și poziția strînsă; răsturnările nu sînt practicate conștient decît extrem de rar; această lege — combinată cu cea a înlănțuirilor exclusive a acordurilor cu o notă comună — înlătură din realizarea executanților octavele paralele între braci și bas; ele pot avea loc însă între instrumentele de armonie și vioara primă.

l) Acordurile se realizează pe braci totdeauna în poziția I-a ⁴⁰ a instrumentului și în funcție de comoditatea tehnică; poziția acordurilor este indiferentă pentru braci, urmînd ca aspectul de acord în stare directă să fie realizat de contrabas.

m) Contrabasul urmărește braciul și nu linia melodică; sunetele pe care le utilizează sînt fundamentalele acordurilor utilizate de braci; cu cît acesta întrebunțează mai multe acorduri într-o piesă, cu atît contrabasul dispune de mai multe sunete.

n) Nu trebuie scăpat din vedere factorul improvizație, care face imposibilă o coordonare deplină între cei trei instrumentiști; procentul sunetelor just întrebunțate de bas este cu atît mai ridicat, cu cît armonia este mai simplă; în formație, vioara primă comandă, braciul o urmărește îndeaproape, ascultînd în același timp și de propriile sale legi, iar contrabasul se ține cum poate pe urmele braciului.

o) Datorită improvizației apar acorduri întîmplătoare care în multe cazuri au și un sens artistic, în altele însă nu servesc cu nimic piesa respectivă.

*

Să părăsim taraful sătesc tipic al Cîmpiei Ardelene pentru a face un scurt popas într-un centru muzical urban pe care cercetătorii Institutului de folclor l-au vizitat în diverse rînduri. Este vorba de Abrud, micul oraș al căutătorilor de aur, situat la poalele munților Apuseni.

O. Bîrlea a avut, în 1950, ideea de a înregistra o formație restrînsă a tarafului local ⁴¹ în condiții optime pentru studierea armoniei lăutărești, deși — din păcate — nu a avut la dispoziție la acea dată decît cilindri de fonograf. D-sa

40. Excepțional și 1/2 poziție.

41. Vioara I-a, vioara II-a, braci, contrabas. Taraful lui Musca Ionică se mărește uneori pînă la 13 persoane, cuprinzînd în afară de nucleul coardelor, specificat mai sus, și clarinet, cello, acordeon, saxofon, țambal. În Abrud, braciul este cel obișnuit; el cîntă numai pe duble coarde, nu și triple.

a utilizat un microfon mobil pe care l-a deplasat pe rând în fața fiecăruia din cele patru instrumente, astfel că pe cilindru auzim în prim plan, succesiv, vioara I-a, vioara II-a, braciul și contrabasul, de fiecare dată pe întinderea unei perioade muzicale complete. A fost desigur ajutat în aceasta de structura atât de fixă a *Tarinilor* (jocurile tipice ale regiunii) — și de maniera prea puțin improvizatorie a lăutarilor din Abrud. Nu rămâne însă mai puțin adevărat că în felul acesta a ușurat considerabil sarcina transcriitorului ⁴².

Același cercetător a cules și prețioase informații care aruncă o lumină vie asupra trecutului muzical al Abrudului și ne fac să înțelegem pe ce cale s-a ajuns la remarcabilul nivel artistic ce se constată în piesele înregistrate în 1950.

Oamenii din partea locului păstrează amintirea unui vestit lăutar, Haja Gheorghe — Ghiuț, pe care îl numesc „cel mai mare viorist din Ardeal“ (înainte de 1917) — și care la vremea sa își câștigase porecla de „regele munților“. După spusele bătrînului Cozac Alexandru, fost primas în taraful lui Ghiuț, în jurul anului 1900 existau în Abrud cca. 50 muzicanți: „*băștinași de aici; nici un străin n-a fost*“, zice el. Apoi povestește cum din ce în ce numărul muzicanților s-a micșorat — imagine a pauperizării crescînde a minerilor. Iar despre Ghiuț ⁴³: „*iel a avut talent: o uvertură de 4 pagini a cîntat-o pînă din afară, opere, tăt, tăt, într-o sută de ai (ani) să naște un talent de ăsta*“. Taraful lui Ghiuț cuprindea 12—16 inși (corzile plus clarinete și țambal). „*Mai tăt o fost notiști, numai bătrînul n-o fost*“, zice Cozac Alexandru, apoi admirativ: „*În orchestrău n-o putut să fie oricine!*“ Referitor la repertoriu: „*Tăt țarini!... labăi nici Dinicu n-o avut repertor ca iel. Ceardașuri cînta, da n-o fost la fel în sînge... i-o plăcut să cînte românește*“.

Tarinile lui Ghiuț se păstrează și astăzi: „*Tăt acele le cîntăm pînă localuri*“.

Și în fine, o informație revelatoare asupra armonizării: „*Ghiuț a ținut un capelmaister cu plată și mîncare, care-l învăța și pînă iel, și după aceea pînă ceilalți, ca la banda militară... numa acela nu umbla pînă crîșme. ... Învăța tăt orchestrău note, după aceea cîntările*“ ⁴⁴. Cozac Alexandru mai relatează că au fost mai mulți asemenea „capelmaisteri“. Ședeau în general 2—3 ani, iar ultimul a stat pînă în 1914. Celelalte tarafuri din oraș nu aveau „capelmaister“. Învățau „*așa după ureche; auzea de la ăștia*“ (de la Ghiuț).

Între momentul culegerii și plecarea ultimului „capelmaister“ a trecut așa dar aproape o jumătate de secol. Ce se desprinde din armonia tarafului din Abrud? Fără a mai obosi cititorul cu analize prea migăloase, inutile aici fiindcă ne aflăm pe un teren mai bine cunoscut, voi căuta să prezint numai cîteva observații:

a) Armonia este funcțională bazată pe acordurile treptelor principale (I, IV, V) și — cu mijloace relativ simple — acordurile I, IV, V, VII, cu septime sau în cazul lui V chiar nonă. Acordul II este totdeauna major, cu rezolvare pe dominantă. Accidental, în pasaj, apare o singură dată și acordul VI minor (piesa 11.360).

42. Lucru cu atât mai remarcabil cu cît O. Bîrlea nu se ocupă de folclorul muzical ci de cel literar.

43. Născut în Abrud, mort în 1917 în vîrstă de 75 de ani.

44. Fără îndoială, informatorul se referă la armonizarea „cîntărilor“ sau la acele melodii pe care le cunoaștea „capelmaister“-ul (romanțe, repertoriu de operă) — și nu la melodiile „țarinilor“ care sînt locale.

b) Ei cunosc și agreează întârzierile : 6—5 și I — $\frac{2-3}{4-5}$

c) Cunosc răsturnările, deși în majoritatea timpului preferă să se mențină în stări directe. Se întâlnesc I_5^6 , II_2^6 , I_6 , I_4^6 , VII_5^6 , VII_3^4 .

d) Utilizează mult acorduri alterate :

— alterarea inferioară a treptei a 6-a (gama major-minoră) apare exclusiv în armonii cu funcție de dominantă (V_7^9 bemol, VII_7 bemol, VII_5^9 bemol).

— alterarea superioară a treptei a IV-a : diez IV $\frac{3\text{becar}}{5\text{becar}}$ sau II_3 diez — V sau V_9^7 diez V).

— alterarea superioară concomitentă a treptelor II și IV (în acorduri II, IV, VII $\frac{3\text{dierz}}{5\text{dierz}} \rightarrow I$, I $\frac{2\text{dierz}-3}{4\text{dierz}-5}$).

— alterarea inferioară a treptei a 7-a (totdeauna inflexiune I, bemol $\rightarrow$ IV).

e) Întrebuințează acordul perfect minor, însă numai în piesele minore. Alterațiile în piesele minore sînt IV diez, VII diez (sensibila) și VI diez (într-un mers de minor melodic).

Tot arsenalul armonic pe care lăutarii din Abrud îl folosesc trădează imediat influența școlii. Chiar după patru decenii, învățăturile „capelmaister“-ului sînt păstrate și puse în valoare, cu mult gust. Judecînd după predilecția pentru major-minor (V_7^9 bemol!) și pentru acordurile alterate, dascălul lăutarilor noștri pare să fi învățat el însuși la școala germană. Ceea ce a transmis ardelenilor reprezintă unele din armoniile la modă în decursul întregii perioade romantice și cîteva cuceriri mai vechi ca : cercul funcțional I-IV-V, răsturnările, întârzierile. De ce nu au fost asimilate acordurile minore pe trepte secundare (II, III, VI)? E greu de răspuns cu certitudine, însă bănuim că aici trebuie căutată una din puținele legături pe care muzica lăutărească de oraș pare să le aibă cu muzica tarafurilor satești; confundarea noțiunii de armonie cu aceea de acord major.

Așa cum se prezintă astăzi, armonizarea lăutarilor din Abrud nu poate fi considerată scolastică. În decursul vremii s-au păstrat *armoniile preferate* și s-au exclus altele pe care fără îndoială profesorul de muzică de la începutul veacului a căutat de asemenea să le încetățenească în Ardeal. E greu de presupus, într-adevăr, că un astfel de profesor care cunoștea subtilitățile gamei major-minore și a acordurilor alterate nu era capabil să-și îndoctrineze ucenicii și cu teoria acordurilor secundare sau nu înțelegea importanța și sensul estetic al acestora. Mai ales în gama major-minoră, acordul minor IV_3 bemol era perfect la îndemînă și totuși neîntrebuințat niciodată.

Păstrarea unor acorduri și excluderea altora creează dintr-o dată o fizionomie proprie muzicii lăutarilor din Abrud, și această fizionomie e completată de anumite stîngăcii (în raport cu o armonizare școlărească) : ciocniri gratuite ale unui sunet cu același sunet alterat ⁴⁵, intonarea de către braci a sunetului pe care vioara a II-a îl întîrzie ⁴⁶, unisoane paralele (între braci și vioara a II-a), octave paralele (între bas și braci) etc. Fără a socoti stîngăcia ⁴⁷ ca generatoare de frumos artistic, cred totuși că în cazul de față abaterile de la armonia de școală constituie un element pozitiv ce contribuie la precizarea caracterului popular al muzicii.

45. V. Piesa 11368 măs. 4, 12, 14, 18 etc.

46. V. de ex. piesa 11359 măs. 12, 16, 20, 24.

47. E de altfel și greu de construit o armonie continuă pe cinci voci (repartizate între 3 executanți), care să nu conțină din cînd în cînd unele mersuri paralele sau dublări incorecte.

Un al treilea factor care conferă originalitate este contramelodia pe care voca superioară de la vioara a II-a o schițează timid, însă cu continuitate. În sonoritatea întregii formații ea se degajează net și conturează un al treilea plan (pe lângă cel melodic și armonic), care dă relief necesar bucăților. Ceva mai mult, uneori chiar contrabasul (V, piesa 11360) iese pentru o clipă din calmul său obișnuit și creează mișcare melodică în registrul său.

De altfel, ca o caracteristică în raport cu taraful sătesc analizat mai înainte, trebuie subliniată efervescența care domnește aici în toate compartimentele. Cîntul lăutarilor e mai pasionat, mai creator; personalitatea interpreților conferă muzicii și în acest caz (ca în întreg domeniul folclorului) acel imponderabil care face dintr-o execuție o adevărată creație, un fapt artistic nerepetat și nerepetabil; și mai ales intransmisibil hîrtiei, cu insuficiente mijloace de notație de care dispunem.

Taraful din Abrud nu are valoarea tipică a celui alt taraf prezent aici. Unul reprezintă o mulțime de formații asemănătoare care acoperă o arie întinsă, altul nu se reprezintă decît pe sine. Cel mult putem considera formația din Abrud ca un popas pe unul din drumurile care pot duce la încheierea unui nou stil lăutăresc în Ardeal. Cine știe dacă cu secole în urmă nu au existat diverși „capelmaisteri” care au adus, anonim, contribuția lor la crearea unui stil atît de pregnant și de original ca cel pe care-l înregistrăm astăzi? Și cine poate prevedea care va fi răspîndirea ulterioară a muzicii lăutarilor din Țara Moților?

Socot că cititorul care va fi avut răbdarea să parcurgă acest studiu poate păși în cunoștință de cauză la examinarea materialului publicat în anexă cît și la abordarea în general a muzicii lăutărești din Ardeal. Nu e mai puțin adevărat însă că aceste piese pot vorbi sensibilității artistice și fără intermediul pedant al cifrajului, a tabelelor comparative etc. Deși un disc ar fi deosebit de convingător, totuși, în lipsa lui, cred că și în cazul unei redări la pian (cu 2 executanți) ceva din savoarea armonică a acestor dansuri rămîne.

FECIOREȘTE

Cules la 5-IV-1941 disc 1428 I

COM LECHINTA
RAION BECLEAN REG CLUJ
Nichita Buț (vioara I)
Adalbert Tambor (vioara II - braci)
Gavril Bob (contrabas)

♩ = 120

(A)

Vioară

Braci

Bas

(A)

(B)

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains four measures of music, each featuring a triplet of eighth notes. The middle staff is in alto clef with a key signature of one sharp (F#) and contains four measures of music, each featuring a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains four measures of music, each featuring a triplet of eighth notes.

(B)

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains four measures of music, each featuring a triplet of eighth notes. The middle staff is in alto clef with a key signature of one sharp (F#) and contains four measures of music, each featuring a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains four measures of music, each featuring a triplet of eighth notes.

(B)

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains four measures of music, each featuring a triplet of eighth notes. The middle staff is in alto clef with a key signature of one sharp (F#) and contains four measures of music, each featuring a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains four measures of music, each featuring a triplet of eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains four measures of music, each featuring a triplet of eighth notes. The middle staff is in alto clef with a key signature of one sharp (F#) and contains four measures of music, each featuring a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains four measures of music, each featuring a triplet of eighth notes.

③

System 1, measures 1-4. Treble clef, key of D major. Treble staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and a triplet in measure 3. Bass staff contains chords with slurs.

System 2, measures 5-8. Treble clef, key of D major. Treble staff continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 7. Bass staff continues with chords and slurs.

④

System 3, measures 9-12. Treble clef, key of D major. Treble staff has eighth and sixteenth notes with slurs. Bass staff has chords with slurs.

System 4, measures 13-16. Treble clef, key of D major. Treble staff has eighth and sixteenth notes with slurs and triplets in measures 13 and 15. Bass staff has chords with slurs.

⑤

First system of a musical score in E major (one sharp). The system consists of three staves: Treble, Middle (Alto), and Bass. The Treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The Middle staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The Bass staff has a simple bass line with quarter notes. The system is divided into four measures.

Second system of the musical score. It continues the melodic and harmonic themes from the first system. The Treble staff shows more complex melodic patterns with slurs and ties. The Middle and Bass staves maintain their accompaniment roles. The system is divided into four measures.

⑥

Third system of the musical score, marked with a circled 'F' in the Treble staff. This system introduces a new melodic motif in the Treble staff, characterized by a series of eighth notes. The Middle and Bass staves continue their accompaniment. The system is divided into four measures.

Fourth system of the musical score. It continues the melodic motif from the third system. The Treble staff features a triplet of eighth notes. The Middle and Bass staves provide a steady accompaniment. The system is divided into four measures.

(F)

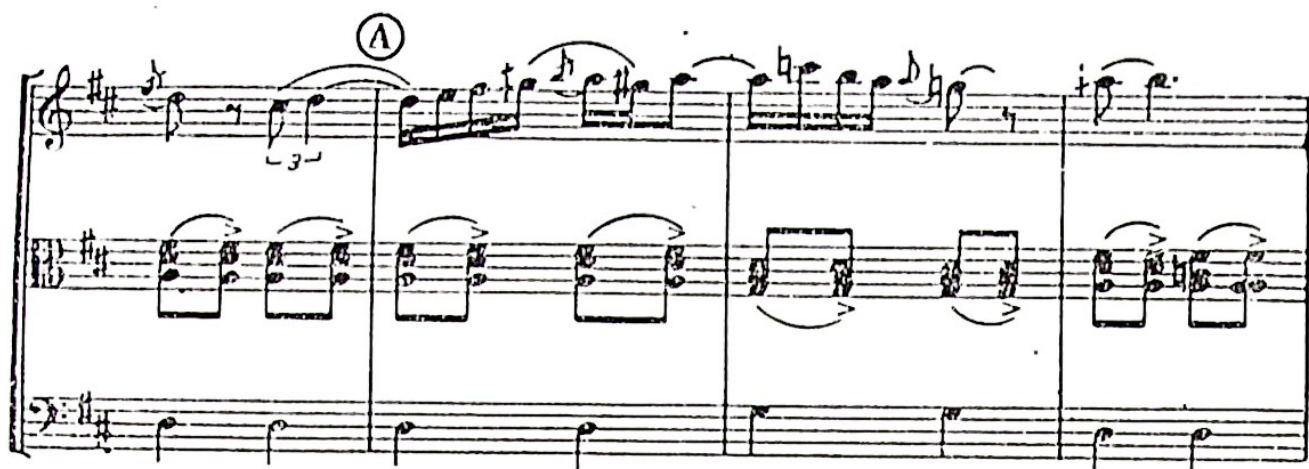
First system of musical notation, measures 1-4. The key signature is one sharp (F#). The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The middle staff contains a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The bass staff contains a simple bass line with quarter notes.

Second system of musical notation, measures 5-8. The treble staff continues the melody with various rhythmic patterns. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The bass staff continues the bass line.

(A)

Third system of musical notation, measures 9-12. The treble staff features a more complex melody with triplets and sixteenth notes. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The bass staff continues the bass line.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The treble staff continues the complex melody. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The bass staff continues the bass line.



A musical score for a piece titled "The Merry Widow" (No. 10). The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Treble staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including a section marked with a circled "B". The Alto staff provides harmonic support with chords and intervals. The Bass staff features a simple bass line with quarter notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves. The top staff is a treble clef melody with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The middle staff is a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The bottom staff is a bass clef line, likely for a cello or double bass, also in one sharp. The music is divided into four measures by vertical bar lines. The melody is a simple, catchy tune, and the piano part provides a harmonic accompaniment.

[illegible]

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. All three staves have a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is written in a simple, handwritten style. The top staff contains a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The middle staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. The bottom staff contains a bass line with single notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The overall appearance is that of a personal or working manuscript.

①

First system of music, measures 1-4. Treble clef, key of D major. Measure 1 contains a triplet of eighth notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

Second system of music, measures 5-8. Treble clef continues with eighth-note patterns. Bass clef continues with eighth-note accompaniment.

②

Third system of music, measures 9-12. Treble clef features a triplet in measure 10. Bass clef continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of music, measures 13-16. Treble clef continues with eighth-note patterns. Bass clef continues with eighth-note accompaniment.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for three parts: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Treble part features a melody with eighth and sixteenth notes, including a circled "B" above the staff. The Alto part consists of chords, and the Bass part provides a simple harmonic foundation with single notes.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is in the Treble staff, featuring eighth and sixteenth notes with slurs. The Alto staff provides a harmonic accompaniment with chords, and the Bass staff provides a simple bass line. A circled 'C' is placed above the Treble staff in the third measure, indicating a common time signature change. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Handwritten musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All staves have a key signature of one sharp (F#). The music consists of a melody in the top staff, chords in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The piece is divided into four measures by vertical bar lines.



First system of musical notation, featuring a treble, alto, and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet marked with a '3' and a fermata. The alto staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. The bass staff provides a simple harmonic foundation with quarter notes. A circled 'F' is positioned above the final measure of the treble staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff continues the melodic line with various slurs and ties. The alto and bass staves maintain their respective rhythmic and harmonic patterns.

Third system of musical notation. A circled 'A' is located above the treble staff in the third measure. The treble staff shows a melodic phrase with a downward arrow pointing to a specific note. The accompaniment in the alto and bass staves continues.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It features a triplet in the first measure of the treble staff. The melodic line in the treble staff concludes with a series of slurs and ties. The alto and bass staves provide the final accompaniment.



⑤



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets and a glissando. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment of chords. The key signature has two sharps (F# and C#).



Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with triplets and a glissando. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment. The key signature has two sharps.

⑤



Third system of musical notation. The treble clef staff features a glissando and triplet figures. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment. The key signature has two sharps.



Fourth system of musical notation. The treble clef staff includes triplet figures and a glissando. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment. The key signature has two sharps.

First system of musical notation, featuring a treble, alto, and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet marked with a circled '3'. A circled 'D' is placed above the staff. The alto and bass staves provide harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a melodic line with eighth notes and a triplet. The word *gliss.* is written below the treble staff. The alto and bass staves continue the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation, marked with a circled 'E' at the beginning. The treble staff includes a triplet and a melodic line with eighth notes. The alto and bass staves provide harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation, concluding the piece. The treble staff features a melodic line with eighth notes and a triplet. The alto and bass staves provide harmonic accompaniment.

ÎNVÎRTITA

Disc 1396 - I b

FELOIOARA (SĂRMAȘ - CLUJ)

Gavril Bob (vioara I)

Oscar But (braci)

Adalbert Iambor (contrabas)

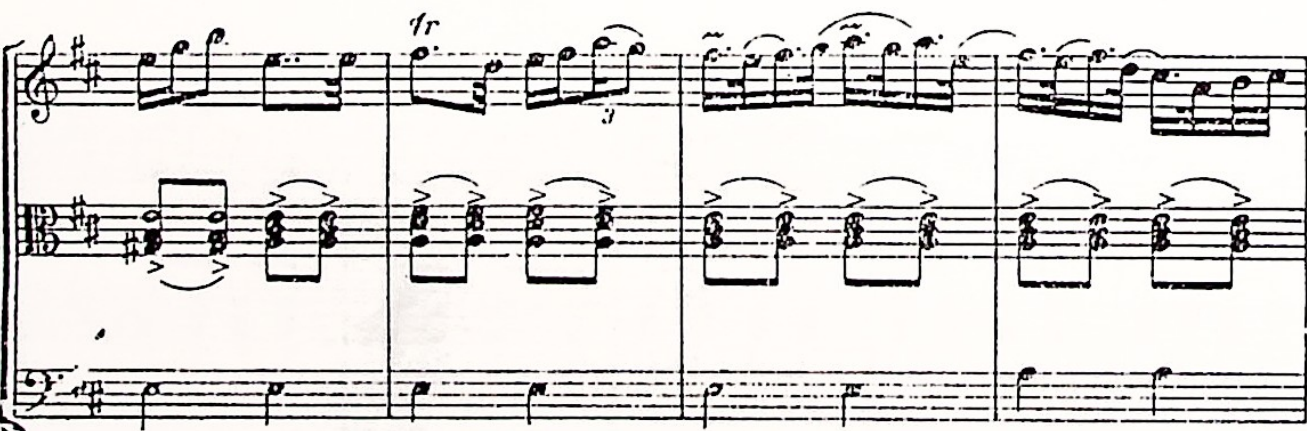
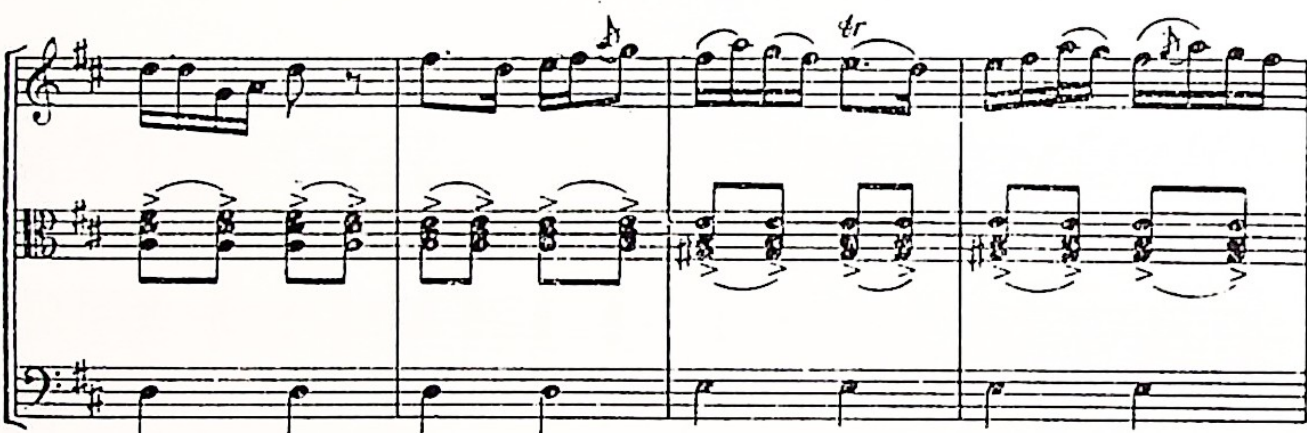
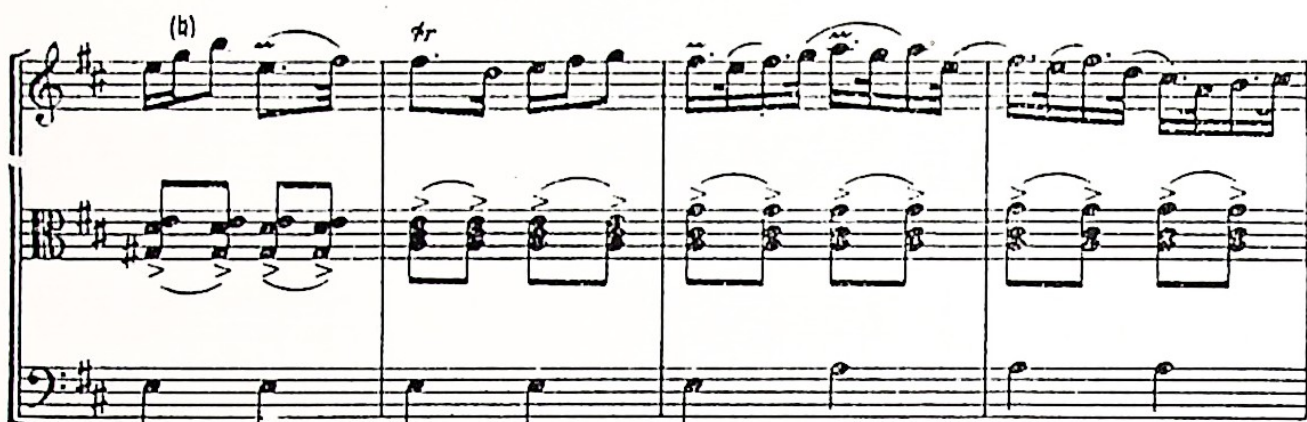
Allegro (♩ = 152)

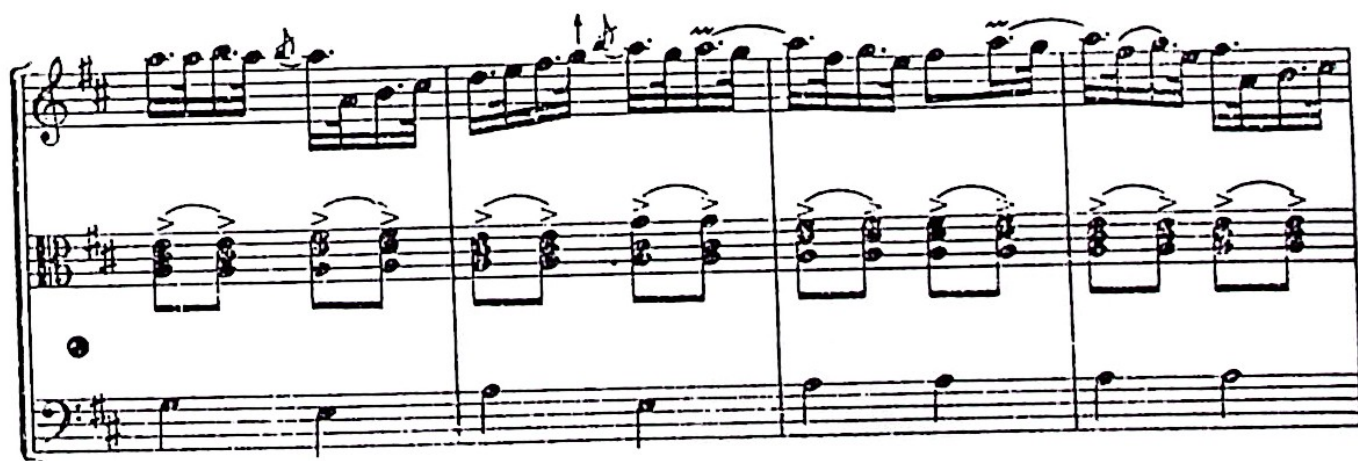
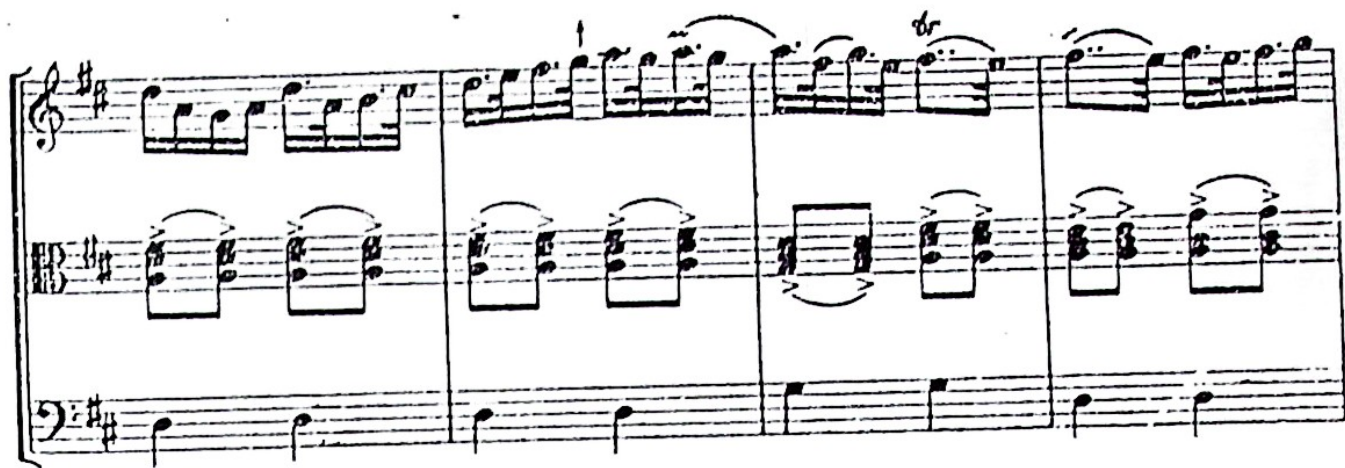
Vioară

Braci

Bas

The musical score is written for three instruments: Violin I (Vioară), Braci (Braci), and Bass (Bas). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked Allegro with a metronome indication of 152 beats per minute. The score is divided into four systems. The Violin I part features a melodic line with trills (tr) and glissandos (gliss). The Braci part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Bass part plays a simple bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, glissandos, and dynamic markings.





First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with a trill (tr) on the second measure and a triplet (3) on the third measure. The middle staff features a series of chords, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. The treble clef staff includes a measure marked (b) and a trill (tr). The middle staff continues the chordal accompaniment, and the bass staff maintains the harmonic support.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a trill (tr) on the second measure. The middle staff shows the progression of chords, and the bass staff continues the accompaniment.

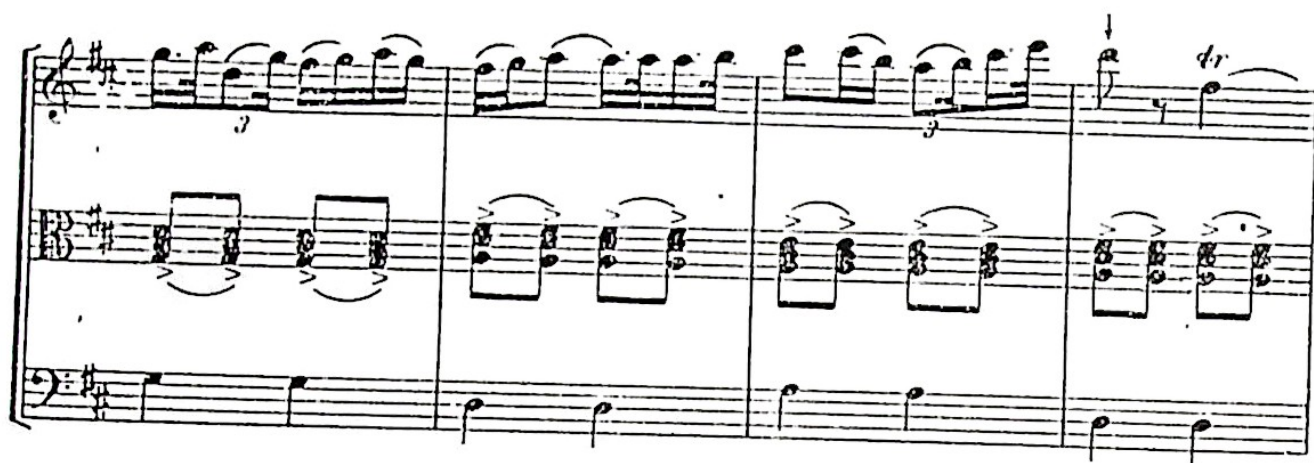
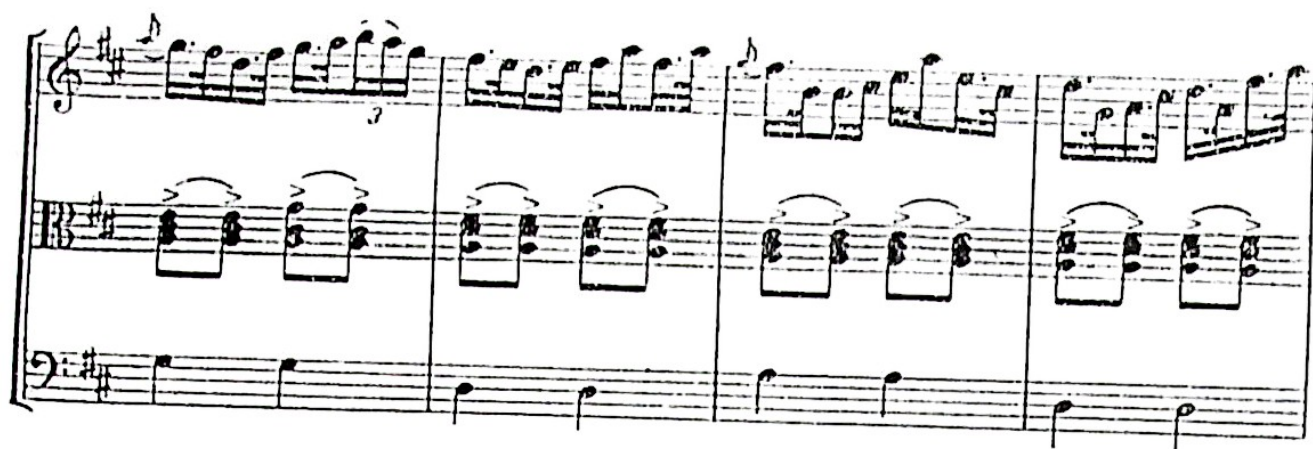
Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a more complex melodic line with multiple trills (tr) and slurs. The middle staff shows the final progression of chords, and the bass staff concludes the accompaniment.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains four measures of music, with the first three measures featuring a trill (tr) over a sixteenth-note figure. The middle staff is in alto clef with a key signature of two sharps, containing four measures of chords. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps, containing four measures of single notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains four measures of music. The middle staff is in alto clef with a key signature of two sharps, containing four measures of chords. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps, containing four measures of single notes.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains four measures of music, with the second and third measures featuring a trill (tr) over a sixteenth-note figure. The middle staff is in alto clef with a key signature of two sharps, containing four measures of chords. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps, containing four measures of single notes.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains four measures of music, with the first measure featuring a trill (tr) over a sixteenth-note figure and the fourth measure featuring a trill (tr) over a sixteenth-note figure. The middle staff is in alto clef with a key signature of two sharps, containing four measures of chords. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps, containing four measures of single notes.





DE-A 'NVÎRTITU

Disc 1396 I-a

BAHNEA (TÎRNĂVENI - BRAȘOV)

Adalbert Iambor (vioară I)

Oscar But (braci)

Gavril Bob (contrabas)

♩ ♪ ♫ .47

Vioară

Braci

Bas

First system of musical notation. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The Treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill marked 'tr b' and a triplet of eighth notes. The Alto and Bass staves provide harmonic support with chords and single notes, often marked with fingerings 4 and 5.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar notation. The Treble staff features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The Alto and Bass staves continue the harmonic accompaniment with various chordal textures and fingerings.

Third system of musical notation. The Treble staff includes a trill marked 'tr b' and a triplet of eighth notes. The Alto and Bass staves maintain the harmonic structure with consistent fingerings and note values.

Fourth system of musical notation. The Treble staff contains several triplet markings over eighth and sixteenth notes, as well as a trill marked 'tr b'. The Alto and Bass staves conclude the system with final chords and notes, including some accents and fingerings.

First system of musical notation. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The Treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the third measure. The Alto and Bass staves provide harmonic support with chords and single notes, often marked with fingerings 5 and 4. A 'tr.' (trill) marking is present above the first measure of the Treble staff.

Second system of musical notation. It continues the piece with the same three-staff format. The Treble staff features more complex rhythmic patterns, including a triplet of eighth notes in the third measure. The Alto and Bass staves continue with harmonic accompaniment, using fingerings 5 and 4. A 'tr.' marking is present above the first measure of the Treble staff.

Third system of musical notation. The notation continues across the three staves. The Treble staff shows a triplet of eighth notes in the third measure. The Alto and Bass staves provide harmonic support. A 'tr.' marking is present above the first measure of the Treble staff.

Fourth system of musical notation. The final system on the page, continuing the three-staff format. The Treble staff includes a triplet of eighth notes in the third measure. The Alto and Bass staves provide harmonic support. A 'tr.' marking is present above the first measure of the Treble staff.

This page contains four systems of musical notation, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clef). The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 4, 5, 6). The first system shows a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the alto and bass staves. The second system introduces a new melodic phrase in the treble staff. The third system continues the melodic development. The fourth system concludes the page with a final melodic phrase in the treble staff. The overall structure is a three-part setting, likely for voices or instruments.

DE PURTAT

Disc 1396 II-a

BAHNEA (TÎRNĂVENI-BRAȘOV)

Adalbert Iambor (vioara I)

Oscar But (braci)

Gavril Bob (contrabas)

Andante ($\text{♩} = 50$)

Vioară

Braci

Bas



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes (marked with a '3' and a slur), a quarter note, and another triplet of eighth notes. The middle and bass staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur, followed by a quarter note and another triplet of eighth notes. The middle and bass staves continue the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff includes a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur, followed by a quarter note and another triplet of eighth notes. A 'gliss.' (glissando) marking is present above the staff. The middle and bass staves provide harmonic support.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff shows a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur, followed by a quarter note and another triplet of eighth notes. The middle and bass staves continue the harmonic accompaniment.



Disc 1397-I-a

PE SUB MÎNĂ

Bahnea (Tirnăveni - Braşov)

Adalbert Iambor, Vioară I

Oskar Bul, Braci

Gavril Bob, Contrabas

5.4. 1941

Allegretto (♩ = 118)

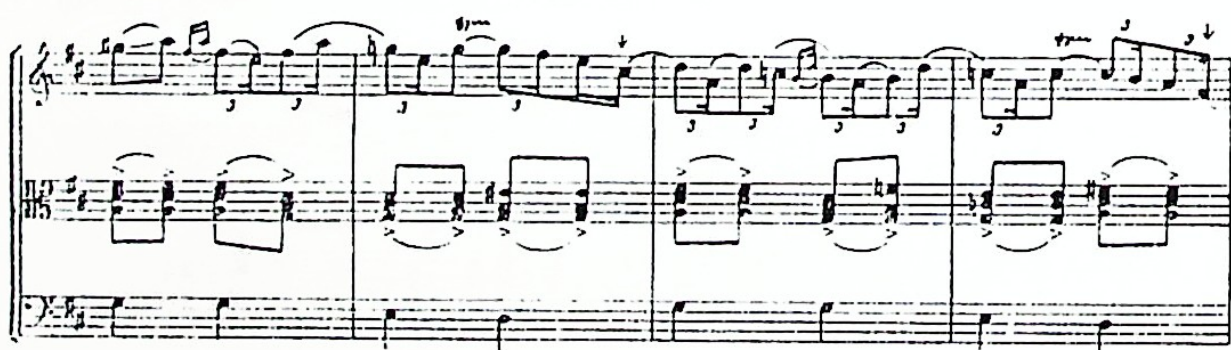
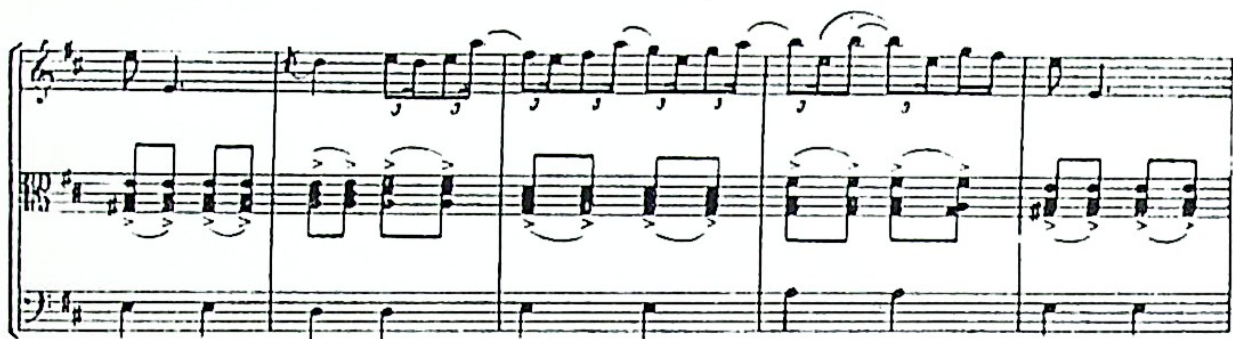
First system of the musical score. It features three staves: Vioară I (Violin I), Braci (Piano), and Bas (Bass). The Vioară I staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Braci and Bas staves begin with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Vioară I staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Braci and Bas staves provide harmonic support with chords and single notes.

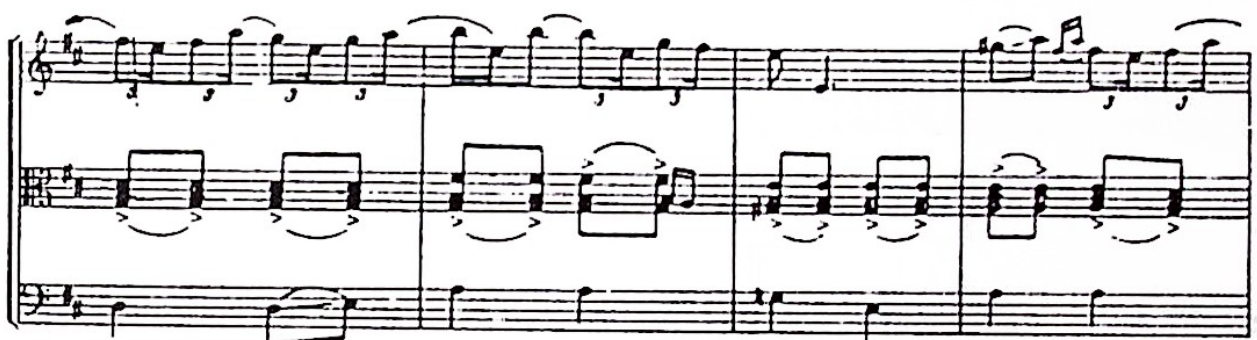
Second system of the musical score, continuing the composition. The Vioară I staff continues its melodic line, and the Braci and Bas staves continue their harmonic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Third system of the musical score. The Vioară I staff shows a continuation of the melodic theme, with the Braci and Bas staves providing a steady harmonic foundation. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Fourth system of the musical score. The Vioară I staff continues its melodic line, and the Braci and Bas staves continue their harmonic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Fifth system of the musical score, concluding the piece. The Vioară I staff ends with a final melodic phrase, and the Braci and Bas staves provide a final harmonic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.







TARINĂ

$\text{♩} = \text{cca } 120$

cil 11359

VI 1

VI 2

Braci

Bas

gliss

D.C.

ȚARINĂ

J. V. ca. 110

ci 11360

VI1

VI2

Brac

Bar

String quartet score, measures 1-6. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first system shows the beginning of the piece with various melodic lines and glissando markings.

ȚARINA LUI VORȘANI

J = cca 118

cil. 11361

String quartet score, measures 7-12. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score continues with complex melodic patterns and glissando markings.

String quartet score, measures 13-18. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score continues with complex melodic patterns and glissando markings.

String quartet score, measures 19-24. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score continues with complex melodic patterns and glissando markings.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is an alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A 'gliss' marking is present in the bottom staff.

Second system of a musical score, continuing from the first. It consists of four staves with the same instrumentation and key signature. The music continues with similar rhythmic patterns. A 'gliss' marking is present in the bottom staff.

O.C

ȚARINĂ

$\text{♩} = \text{cca } 116$

Op. 1362

Third system of a musical score for the piece 'ȚARINĂ'. It consists of four staves labeled VI.1, VI.2, Braci, and Bas. The key signature is one flat. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Fourth system of a musical score, continuing from the third. It consists of four staves with the same instrumentation and key signature. The music continues with similar rhythmic patterns.



D.C.

ȚARINA DIN BROADĂR

$\text{♩} = \text{cca } 110$

ci. 11365~

VI.1

VI.2

Braci

Bas

D.C.

ȚARINĂ

$\text{♩} = \text{cca } 112$

ci1 11368

VI 1

VI 2

Pianci

Ba s

gliss

D.C.

ÎNVÎRTITĂ

Allegretto - con 54

op. 11358

VI 1

VI 2

Braci

Bas

