

13654

ADRIAN VICOL

RECITATIVUL EPIC AL
BALADEI ROMÂNEȘTI

Inv. 19338

Editura
ARVIN
PRESS

ADRIAN VICOL
Recitativul epic al baladei românești

Pentru Mihaela IEF,
din partea autorului,
Alina

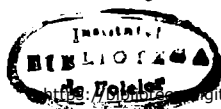
Enc., Oct. 2006

13654

ADRIAN VICOL

**Recitativul epic al
baladei românești**
Tipologie muzicală

Editura
ARVIN PRESS
București, 2004



Inv. 19338

<http://www.igjtala.ro>

**Culegerea: Corina TRANDAFIR
Tehnoredactare: Costin ASLAM**

**© 2004 Adrian Vicol
All Right Reserved**

Editat în regia autorului

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

VICOL, ADRIAN

**Recitativul epic al baladei românești / Adrian
Vicol. - București : Arvin Press, 2004
ISBN 973-7966-60-0**

821.135.1.09-144

398.87

Dedic această lucrare, cu afecțiune și recunoștință, muzicologului Viorel Cosma, cel care m-a îndemnat să transform un manuscris ce zăcea de multă vreme în sertare într-o carte tipărită. Există în folclorul colegilor noștri de breaslă o sugestivă butadă: „Dacă omul acesta nu ar fi existat, atunci – spre folosul muzicienilor și al artei sunetelor – Viorel Cosma ar fi trebuit inventat”! Astăzi, când Lexicoanele sale au adus la lumină mii de nume și de lucrări necunoscute, m-am convins personal cum o vorbă de duh, a devenit realitate!

Cuprinsul

	Pag.
Introducere	7
Structura generală a recitativului epic	19
Tipologia discursului muzical	22
Modelele elementelor constitutive ale „strofei”	30
Secțiunea „i”/ I.....	30
Secțiunea „m”/ M.....	39
Secțiunea „f”/ M.....	44
Puntea „pt”.....	50
Parlato „+”.....	52
Modelele rândurilor melodice	71
Dicționarul muzical al recitativului epic	79
Catalog.....	81
Dicționar.....	85
Interconexiunile motivice ale melodiilor (prelucrare computerizată)	115
Dicționar de frecvență a modelelor.....	115
Lista baladelor și codificare lor.....	117
Lista baladelor cu un motiv comun.....	123
Lista baladelor cu două motive comune.....	143
Lista baladelor cu trei motive comune.....	164
Lista baladelor cu patru motive comune.....	173
Lista baladelor cu cinci motive comune.....	177
Balada virtuală rezultată din modelele cu frecvența cea mai mare.....	177
Sistematica înrudirilor melodice	178
Analiza adecvării text-melodie biunivocă la o baladă de tip DDC	199
Note	239
Antologie muzicală	247
Addenda	463
Anexe	515
Indexul melodiilor.....	515
Recomandarea IEF.....	524
Postfață sau despre excelențele etnomuzicologiei aflate „sub vremi” de Marin Marian Bălașa	525

INTRODUCERE

O tipologie a *recitativului epic* românesc pare a fi imposibilă, chiar și după opiniile cele mai autorizate ale etnomuzicologiei românești. Deși, din câte cunoaștem, aceste păreri nu au fost formulate ca atare în mod public, totuși, sporadicele publicații *muzicale* de balade românești de până acum nu par să le conteste. Dimpotrivă: criteriile de selecționare și de publicare ale cântecului nostru epic, de peste o jumătate de secol, sunt invariabil cele ale textului poetic, chiar dacă în felul acesta colecțiile adună laolaltă melodii aparținând, din punct de vedere muzical, unor genuri (sau specii) cu totul diferite (recitativ epic, doine, romanțe, cântece propriu-zise, colinde etc.)¹. De la prima colecție de *Cântece bătrânești*, apărută în anii '30, sub îngrijirea lui Constantin Brăiloiu² și până în zilele noastre, nici o singură publicare de material nu și-a propus să-și concentreze atenția exclusiv asupra melodiilor de recitativ epic. Cât privește ordonarea materialului muzical atât de eterogen, cuprins în acele colecții în care predomină criteriul literar, cu excepția unei singure tentative de „tipologizare”³, nu pot fi depistate nici măcar încercări oricât de timide.

Această stare de fapt nu credem că trebuie pusă pe seama comodității sau a lipsei de interes științific a autorilor colecțiilor respective; cauza trebuie căutată mai curând în imposibilitatea aplicării metodei inductive în sistematizarea recitativului epic.

Necesitatea clasificării obiectelor (sau a faptelor) aflate în atenția unei discipline științifice marchează primele etape ale nașterii acelei discipline. O astfel de nevoie nu poate să apară decât în momentul în care există deja adunat un material suficient de bogat, care impune reflecții privind trăsături comune, grupează și „pune ordine” într-o varietate și diversitate aparent haotică, pentru a descoperi procesele și legile care le guvernează. Din acest punct de vedere, metoda inductivă pare să fie o treaptă la fel de necesară în existența disciplinelor științifice tinere – cum este cazul folcloristicii, dar mai ales al etnomuzicologiei, care abia numără câteva decenii. Cu toate acestea, poate că în nici un domeniu al etnomuzicologiei românești nu se reliefează mai mult limitele de netrecut ale acestei metode ca în melodiile populare pe care le numim *recitativul epic*.

De altfel, sistematizarea melodiilor populare, în genere (fie că e numită „clasificare” sau „tipologizare”), are în vedere mai ales *melodiile strofice* – și nu cele cu caracter improvizatoric. Aici, baza sistematizărilor o constituie „apropierea de variante”, cu încercarea (deliberată sau nu a autorilor) de a „reconstitui” un *arhetip* (=prototip) imaginar, numit „tipul” melodiilor, din care s-ar fi dezvoltat, pe calea tradiției orale, constelațiile tuturor variantelor. O critică îndreptățită a acestei metode a fost făcută la noi doar în folcloristica literară:

„Valorile integrate tradiției sunt permanent prezente în conștiința colectivității, fiindu-le caracteristică, la acest nivel, o existență virtuală care se concretizează printr-un număr teoretic infinit de actualizări (interpretări succesive...). Un arhetip ca atare nu există în realitatea folclorică; există numai un flux continuu de variante, de la *germenii cei mai îndepărtați până la operele* complexe de mai târziu. În acest flux, care *nu este uniliniar, ci ramificat sau implicând straturi paralele*, se conturează puncte de rezistență, variante cu o structură mai stabilă, pe care tradiția le înregistrează și le conservă paralel. Acestea sunt tipurile de variante.”⁴ În muzica populară, aceste „puncte de rezistență” sunt mult mai dificil de depistat și de ierarhizat, datorită tocmai specificului structurii muzicale complexe, mai mult ambiguă și mai proteică în semnificații decât orice structură care folosește ca element de construcție materialul limbii vorbite. Astfel, simpla „apropiere de variante”, chiar dacă se sprijină pe unele coordonate structurale deduse din analize muzicologice clasice, ale diferitelor nivele (melodic, ritmic, structură arhitectonică etc.), recurge la o ierarhizare *subiectivă* a elementelor de structură muzicală, ierarhie care, la rândul ei, devine un criteriu definitoriu pentru așa-zisele „grupe de variante”. Una din descrierile foarte clare ale acestei metode, apărută la noi, precizează că „... în măsura în care avem la dispoziție un material suficient de numeros și de omogen, apropierea variantelor ne duce implicit la construirea grupurilor ce reprezintă tipurile de melodii. Aceasta se explică prin faptul că, *dintre caracteristicile structurale ale unui tip de melodie, se reliefează întotdeauna o caracteristică mai pregnantă, care se manifestă ca primordială. Aceasta este fie legată de schema ritmică, fie de conturul melodico-modal. (...) Caracteristica elementului structural primordial este aceea că, datorită intensității pregnanței sale, el face să se remarce înrudirea dintre variantele aparținând unui tip dat, indiferent dacă celelalte elemente structurale se deosebesc total între ele*”⁵. Și mai departe: „... tipul reunește acel grup de subtipuri în care cel mai pregnant, cel mai caracteristic element de structură rămâne constant în

fiecare subtip, iar în cadrul subtipului în fiecare exemplar. Subtipul, având ca element structural elementul care definește tipul, se deosebește de alte tipuri prin unul sau mai multe elemente structurale secundare⁶.

Păstrând, însă, sensul original al termenului de tip, adică acela de *model*, inconvenientele metodei descrise mai sus (sau ale altora, chiar dacă nu sunt atât de explicite) reies de îndată: tipul melodic este modelul *relațiilor complexe* (pe mai multe nivele) ale elementelor unei structuri melodice, luată în totalitatea sa; ca orice model, el nu poate fi confundat cu nici una din variantele concrete ale unei melodii, fiind doar un analog al acestuia, construit pe baza unei ipoteze de funcționare a elementelor de structură, într-un sistem dat. De aceea, nici „tipologia”, în sensul autentic al termenului, nu poate fi decât o colecție de modele ale unor astfel de relații, construite ipotetic (deci, teoretic) și apoi testate (și ameliorate) pe diferite corpusuri de melodii. Se înțelege de la sine că fenomenul complex al melosului popular se pretează concomitent la mai multe modelări, ca în toate cazurile similare ale fenomenelor sau proceselor deosebit de complexe. De asemenea, este aproape de prisos precizarea că, privită astfel, orice tipologie a muzicii populare trebuie să se întemeieze pe o abordare complexă a limbajului muzical popular, ca un limbaj specific.

Tentativa, realizată în oarecare măsură, unei astfel de abordări a diferitelor nivele de structură ale muzicii populare, nu numai românești, o datorăm în primul rând lui Constantin Brăiloiu. Fundamentul *teoretic* al studiilor sale consacrate unor sisteme ritmice sau sisteme sonore, considerate ca *sisteme*, este în toate cazurile remarcabil⁷. De aceea, aceste studii sunt deschizătoare de drumuri noi în etnomuzicologia universală. În mod firesc, tocmai etnomuzicologia românească este aceea care, prin discipolii lui C. Brăiloiu, direcți sau indirecti, a încercat să ducă mai departe ștafeta predecesorului ilustru.

Încercarea de a elabora o teorie a limbajului muzical popular românesc, ca *sistem*, îi aparține Paulei Carp. Cu toate că lucrarea consacrată acestei teme și-o intitulează cu modestie doar ca „o metodă de notare” a melodiilor populare, primordialitatea fundamentului ei teoretic transpare din titlul întreg: „*Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*”⁸.

Concepția inovatoare a autoarei s-a născut din contactul îndelungat și nemijlocit cu un vast material muzical, din toate genurile, speciile și zonele folclorice ale țării, mai întâi pe baza transcrierilor de melodii populare românești (începute sub îndrumarea directă a lui Constantin Brăiloiu), foarte migăloase și uneori extrem de

amănunțite, apoi din preocuparea de a descoperi diferitele moduri de înrudire a acestor melodii, pe măsura cunoașterii unui volum din ce în ce mai mare de „fapte folclorice” variate. În ultimă instanță, această concepție poate fi redusă, în mare, la două postulate, și anume:

- a) existența unor „filiații” între diferitele melodii populare românești, dincolo de genuri, specii sau zone folclorice diferite și pe ambele axe ale diacroniei și sincroniei, care conferă întregului folclor muzical românesc o *unitate organică*, chiar și atunci când „gradele de rudenie” sunt, aparent mai îndepărtate, presupunându-se diferite etape succesive de transformare (scările, modurile, dezvoltările sau contractările de motive etc., reprezentând cele mai frecvente „capcane” pentru a ascunde similitudini structurale convingătoare) și
- b) existența unor „proceduri similare” de construcție, în care înrudirile pot fi reduse la *relații* de tip asemănător, prin permutarea unor structuri generatoare în alte „zone” ale „scării teoretice” (pe care o postulează, de asemenea ca ipoteză de lucru), la alte sisteme ritmice (permutări de combinații de durată), de structură arhitectonică etc.

După cum se poate observa, această metodă, renunțând la încercarea de până atunci de *a apropia ceea ce se aseamănă* în structurile melodiilor populare, în mod evident (operație relativ simplă, mecanică și chiar banală), încearcă, dimpotrivă, să regrupeze deosebirile, pe baza descoperirii unor modele identice ale unor relații complexe pe mai multe nivele ale structurii melodiilor. De fapt, „notarea relativă” preconizează tocmai o modelare *complexă și multiplă* în același timp a cântecului popular românesc, fiind doar la un pas de a postula existența unor „pattern”-uri, care generează o infinitate practică a variantelor (în locul acelei „filiații”, deduse, prin analogie, din știința naturii).

Această concepție inovatoare a Paulei Carp a fost fecundă, ea a germinat și alte abordări similare ale cântecului popular românesc, dintre care ar fi de amintit poate, în primul rând, cele aparținând Ilenei Szenik, ca de pildă: *tipologia melodică* realizată în lucrarea ei de doctorat – „Semnificația etnomuzicologică a Mioriței”⁹. Aici, așa cum afirmă autoarea, „Modelele au fost întocmite pe cale logică, prevăzând posibilitățile de combinație în sistemul de relații dat”¹⁰, astfel încât corespunde exigențelor celor mai severe principii ale cercetării științifice.

O tipologie a muzicii populare românești (sau a oricăreia dintre speciile sau genurile ei) nu poate să fie, deci, decât rezultatul unui demers științific. „Dar una dintre principalele trăsături ale demersului științific este că, pentru a putea descrie un fenomen, nu impune observarea tuturor ipostazelor sale: el procedează mai degrabă prin deducție. Într-adevăr, el nu ia în considerare decât un număr limitat de fenomene, extrage o ipoteză pe care apoi, verificând-o prin alte opere, o corectează (sau o respinge). Oricare ar fi numărul fenomenelor studiate, (...) va fi întotdeauna la fel de puțin îndreptățit de a emite legi universale; nu cantitatea observațiilor este pertinentă, ci coerența logică a teoriei”.¹¹

Pe de altă parte, în conturarea treptată a metodologiei cercetării recitativului epic, ne-a fost de un real folos studierea atentă a unora dintre domeniile lingvisticii moderne. Situația de „știință pilot pe care o are lingvistica în rândul științelor umane”¹², ca terminologie și ca metodă de cercetare, ni s-a relevat pe măsură ce se impunea cu necesitate găsirea unei metode noi în abordarea problemelor specifice, ridicate de studierea tipologică a recitativului epic. Unele din aceste scrieri ne-au oferit sugestii importante pentru demersul nostru, dar fructificate, din păcate, numai în mică măsură în lucrarea de față.

Tipologia noastră este fondată pe următoarele postulate:

(I) Considerăm întregul folclor muzical românesc ca pe un limbaj specific, cu o unitate specifică și o organicitate sistemică. În acest sens, ne amintim că, la fel ca și limba, el „este o instituție colectivă, ale cărei reguli se impun indivizilor. Transmițându-se în mod coercitiv din generație în generație (...) formele sale particulare (...) derivă fără întrerupere din forme mai primitive și astfel, neconținut, fără hiatusuri de la o origine unică sau o poligeneză inițială”.¹³ O astfel de analogie cu limbajul vorbit este cu atât mai sugestivă, cu cât ne apropiem de esențele comune ale creativității, atât de plastic relevate de N. Chomsky: „În centrul preocupărilor cercetării actuale se află ceea ce se poate numi aspectul *creator* al limbajului, la nivelul folosirii curente... Totul se petrece ca și cum subiectul care vorbește – inventând într-un fel limba, pe măsură ce el se exprimă sau redescoperind-o, pe măsură ce el o aude vorbindu-se în jurul lui – a asimilat gândirii lui un sistem coerent de reguli, un cod genetic, care determină la rândul său interpretarea semantică a unui ansamblu indefinit de fraze reale, exprimate sau auzite. Totul se petrece, cu alte cuvinte, ca și cum el ar dispune de o gramatică generativă a propriei sale limbi”.¹⁴

(II) Recitativul epic al baladei este un sublimbaj al folclorului muzical românesc. Cu alte cuvinte, recitativul epic reprezintă, în cadrul unitar al muzicii populare românești, un gen (sau o specie aparte).

(III) Caracteristicile specifice ale recitativului epic se manifestă mai ales prin două trăsături fundamentale: a) în actul comunicării, dar mai ales al receptării simultane text-melodie a unei balade, accentul principal cade pe textul narativ; această caracteristică influențează în mod decisiv însuși TIPUL DISCURSULUI MUZICAL al unei balade (unde, prin *discurs muzical* vom înțelege, pe parcursul demersului prezent, componenta *muzicală*, în întregul ei, până la epuizarea textului narativ) și b) materialul melodic preponderent al discursului muzical al recitativului epic îl constituie cele trei forme ale recitativului și anume: recitativul *melodic*, recitativul *recto-tono* și recitativul *parlato*.¹⁵

(IV) în cadrul conjugării unui text poetic narativ cu o melodie a recitativului epic se statornicesc în timpul performării (cu caracter în general improvizatoric) *diverse modele de adecvare a segmentării întregului discurs muzical al baladei* la unitățile narrative ale textului poetic. Raportarea acestor segmentări melodice la unitățile narrative distincte ale textului stabilește însăși *modelele discursului muzical* al recitativului epic românesc, în care se pot distinge: un raport de *condiționare biunivocă* (*melodia*, prin coerența semantică muzicală a segmentelor în care a fost divizată, *se suprapune cu segmentarea în unități narrative distincte ale textului*); un raport de *condiționare univocă* (în care discursul muzical, având o structură semantică muzicală ambiguă sau redundantă, lasă textul să domine și să subordoneze melodia); un *raport de necondiționare* (în care ambele componente ale sistemului complex, text-melodie, își păstrează independența structurii semantice (fie prin repetarea unei structuri muzicale invariabile, indiferentă, *în esență*, față de unitățile narrative rezultate din segmentarea textului, fie prin diluția aproape completă a coerenței structurii muzicale).

(V) Diviziunea discursului muzical care corespunde unei unități narrative a textului unei balade este, de regulă, „episodul vocal”.¹⁶ Mecanismul de adecvare a melodiei (cf. IV) se realizează prin *numărul și structura* „strofelor melodice” ale fiecărui „episod vocal”. Formele de delimitare a episoadelor vocale reprezintă o „punctuație muzicală” proprie recitativului epic.

(VI) „*Strofa muzicală*” a recitativului epic este unitatea în care se realizează în mod coerent gramaticalitatea unui enunț muzical.

Tipologia strofelor muzicale exprimă în același timp și diversitatea gradelor de coerență semantică muzicală ale enunțurilor respective cu ajutorul cărora funcționează modelele de adecvare a sensului muzical al episoadelor vocale la sensul semantic al unităților narative din textul poetic. Coerența semantică a strofelor este bazată pe elementele de structură ale diferitelor modele, secțiunile „inițiale”, „mediane” și „finale”, la care se adaugă „puntea muzicală” și recitativul *parlato*.

(VII) Unitatea semantică minimă a discursului muzical al recitativului epic, în care mai poate fi sesizat un sens muzical relativ autonom, este *rândul melodic* (=fragment muzical corespunzător unui vers din textul poetic)¹⁷. El poate fi considerat analog al cuvântului lingvistic. Și în rândul melodic al recitativului epic se pot distinge configurații fonice *stabile* (pe care ne abținem să le desemnăm cu termenii muzicologiei clasice – „celule”, „motive” etc.) cu funcția analoagă de „radicali” din cuvântul lingvistic și altele *variabile*, cu aceleași funcții ca „prefixele”, „sufixe”, „infixele” din cuvântul lingvistic (incipit-uri, cadențe, „refrene” mono sau bisilabice etc.). Într-un enunț muzical al strofei, rândul melodic reprezintă simultan atât o unitate *cu semnificație muzicală „lexicală”*, cât și o unitate *relațională* („sintagmatică”). De aici rezultă diferite *grade de conexiune* a rândurilor melodice și *funcții sintactice* variabile. De pildă, în construcțiile „antecedent – consecvent”, ca în unele secțiuni „inițiale” sau „finale” ale strofelor, gradul de independență „lexicală” a rândurilor melodice componente este diminuat în favoarea valorii lor sintactice; în alte construcții, ca de exemplu în unele secțiuni „mediane” (dar și „inițiale”) ale unor anumite modele ale strofelor, dimpotrivă, rândurile melodice – „cuvinte”, cvasi independente, se juxtapun în mod liber (ca într-o enumerare din limba vorbită), secțiunile respective apărând ca rezultatul concatenării unor valori pur „lexicale” (aspectul relațional fiind satisfăcut de reguli sintactice minime).

(VIII) Dubla valoare a rândului melodic, în recitativul epic (lexicală și relațională) generează numeroase căi de alegere spontană (sau elaborată) a mijloacelor de structurare a semanticii muzicale, la toate nivelele structurii: pe de o parte, conferirea unor valori semantice stabile anumitor rânduri melodice, bine definite, asemănătoare cu acele „locuri comune” binecunoscute în poetica populară¹⁸; pe de altă parte, însă, autonomia relativă a rândurilor melodice și polisemia virtuală a multora din ele pot conferi strofelor sau episoadelor diferite grade de ambiguitate semantică (izvorâtă din polisemia virtuală a acestora)¹⁹.

Tipologia noastră este, aşadar, în esenţă, o modelare a structurii sintagmatice a recitativului epic²⁰.

La nivelul cel mai înalt se situează *categoria de modele ale discursului muzical* al recitativului epic, al căror conţinut sunt tocmai modelele *episoadelor vocale*; conţinutul acestora din urmă îl reprezintă modelele şi structura *strofelor melodice*²¹; conţinutul strofelor melodice îl reprezintă structura şi modelele *rândurilor melodice*.

Construirea modelelor rândurilor melodice a ridicat cele mai mari dificultăţi şi testarea lor a impus ameliorări succesive; inexistenţa unor modele optime anticipează necesitatea ameliorării lor.

Dificultăţile majore ale modelării rândurilor melodice îşi au originea în faptul că, în demersul nostru tipologic, ele se găsesc la nivelul cel mai de jos al structurii, fiind, deci, cel mai puţin „independente” faţă de substanţa („concretă”) a conţinutului muzical şi, implicit, reprezintă cea mai puternică opoziţie în calea generalizării. Pe de altă parte, însuşi „modelul” ca atare conţine o identitate abstractă a unui număr infinit de „concreturi”, de unde se presupune că natura lui trebuie să fie implicit şi o natură „statistică”, adică probabilistică; însă, în fenomenele atât de complexe, probabilitatea neputând fi calculată²², pentru testarea modelului întreg al tipologiei noastre nu avem la dispoziţie decât stabilirea frecvenţelor relative, pe cât mai multe serii de probe, acestea putând fi colecţii finite de melodii ale recitativului epic. (colecţia noastră de 61 de melodii din acest volum reprezintă, prin urmare, o astfel de serie, iar cele 7 melodii din Addenda, o altă serie, neprelucrată de noi, dar cu atât mai interesantă pentru a fi testată de cititori).

Imposibilitatea aplicării metodei inductive la sistematizarea melodiilor recitativului epic al baladei româneşti, afirmată încă de la începutul acestei introduceri, a devenit, credem, mai uşor de înţeles după lectura modelării pe care o întreprindem: înrudirile dintre melodii se realizează pe baza *unor reţele întregi de relaţii*, ca o combinatorică a unor variabile independente, care fac indispensabilă folosirea mijloacelor moderne de calcul; rezultatele pe care le prezentăm, în acest sens, în lucrarea de faţă, au fost precedate de realizarea unui prim program de către Alexandru I. Popovici şi testat cu succes pe întreaga noastră antologie²³. Rememorarea succintă a unor idei de bază legate de problemele modelării de orice fel ni se pare utilă:

„În toate cazurile, modelele acţionează ca analogii. Aceasta înseamnă că între model şi obiectul reprezentat cu ajutorul lui există o

relație de asemănare, nu de identitate. Cu alte cuvinte, dintr-un anume punct de vedere este deosebit, chiar cu necesitate deosebit de acest sistem. Mai mult, existența unor deosebiri bine definite între model și original constituie condiția necesară pentru ca modelul să poată îndeplini funcțiile ce îi revin în cunoaștere”.²⁴ Sau, așa cum spune însuși Lotman: „Modelul nu reproduce niciodată întregul obiect, ci numai anumite aspecte, funcții sau stări ale acestuia, actul selecției ca atare constituind una din verigile principale ale cunoașterii. O reproducere deplină și sub toate aspectele nu mai reprezintă un model și nu poate sluji ca mijloc de cunoaștere, deoarece nu mai comportă acea zonă de abstracție (...) fără de care cunoașterea este imposibilă”.²⁵

Se poate spune, prin urmare, pe bună dreptate, că „Modelul este doar o aproximare a originalului; din acest punct de vedere, el poate fi totdeauna ameliorat, (...) totdeauna rămâne o anumită discrepanță între model și obiect. Modelul este supus unei tensiuni dialectice, el tinde să se apropie de obiect, pentru a-l aproxima mai bine, dar în același timp tinde să se îndepărteze de el, pentru a se preta mai bine la o investigare prin metode inaplicabile obiectului original. Deci, un model nu este niciodată optim, el reprezintă totdeauna un grad de inadecvare”.²⁶ După Louis Couffignal, raționamentul analogic, care poate să ducă la construirea unui model, trebuie să respecte trei cerințe fundamentale: modelul să fie *fidel*, în sensul de a prezenta suficiente analogii cu funcționarea sistemului modelat; să se refere mai mult la *funcționalitatea* elementelor de structură decât la elementele de structură ca atare; să fie cât mai *simplu*.²⁷ Nu este greu de dedus că, astfel, însăși operația de modelare este de un grad oarecare de subiectivitate, primul interpus între obiect și model fiind modelatorul. Această împrejurare nu limitează, ci lărgeste câmpul investigației prin metoda modelării, de vreme ce continua ameliorare a modelului care se impune, prin testarea valabilității sale, duce la o permanentă adâncire a cunoașterii fenomenelor sau proceselor care fac obiectul cercetării.

Dacă un model cibernetic se interesează mai mult de modul de funcționare a sistemului supus cercetării, modelarea poate fi aplicată și numai structurii. În acest caz, modelele se vor referi la nivelele de structură, ca în cazul muzicii. Așa, de pildă, Pascal Bentoiu distinge, pentru structura muzicală a unei opere, trei nivele: macro-structura, micro-structura și structura infinitesimală. Această determinare se referă în special la creația (și interpretarea) muzicii scrise de compozitori și este una din multiplele posibilități de modelare a

„fenomenului muzical”.²⁸ Dar în această modelare, „nivelele” respective au în vedere un ansamblu de elemente structurale, care, la rândul lor, pot constitui, de asemenea, nivele distincte: structura melodică, structura ritmică, cea armonică etc. Prin urmare, modelele de structură trebuie să conțină suficiente date cu privire la nivelul (sau nivelele) la care ele se aplică. (De pildă, Anatol Vieru, în „Cartea modurilor”, modelează cu ajutorul unor instrumente matematice, *exclusiv, dar exhaustiv* toate sistemele sonore posibile dintr-un sistem anumit de referință).²⁹ În general, se poate spune că orice modelare trebuie să fie precedată de o bună cunoaștere (și descriere) a elementelor structurii. Și noi vom urma această cale, dar nu înainte de a ne referi pe scurt la unele probleme ale legăturii textului cu melodia, văzute dintr-o altă perspectivă și anume, din cea a actului de comunicare și de receptare a baladelor populare românești.

Scopurile demersului nostru, care stau la baza elaborării tipologiei din această lucrare, nu permit posibilitatea de a aborda, fie și în treacăt, problema atât de interesantă a *conexiunii constante*, la un informator sau în cadrul unei arii folclorice determinate, a vreunui text cu o melodie oarecare; de asemenea, ele nu permit nici abordarea problemei unor constanțe ale diferitelor legături între structurarea textului în secvențe bine definite și structurarea melodiei la toate nivelele sale, atunci când o baladă este interpretată, în repetate rânduri, de către același cântăreț, uneori chiar la intervale de ani de zile. Tratarea acestor probleme ar cere, probabil, o cercetare specială, bazată pe un alt set de ipoteze și de modele, concentrate în special asupra psihologiei actului de creație de natură improvizatorică și a tuturor elementelor și factorilor, intrinseci și extrinseci, actului respectiv. De aceea, referirile sumare la aceste probleme, în rândurile care urmează, trebuie privite doar ca o precizare menită mai curând să deschidă o perspectivă decât să aducă o rezolvare.

După cum se știe, cântecul epic românesc este, spre deosebire de alte genuri ale folclorului nostru muzical, în zilele noastre, apanajul aproape exclusiv al muzicanților profesioniști, fiind destinat ascultării, în special la masa mare a nunții.³⁰ În felul acesta, deosebirea dintre „emițător” și „destinatar” se conturează prin caracterul *individual* al primului termen și cel aproape exclusiv *colectiv* al termenului secund.

Din acest punct de vedere, apare o diferențiere destul de sensibilă între emițător și receptor în cunoașterea, dar mai ales în manipularea codului pe care îl reprezintă ansamblul structural (cel stilistic este subînțeles în acest ansamblu) al recitativului epic: în timp ce emițătorul – interpret profesionist al muzicii populare și al

cântecului epic, trebuie să cunoască „perfect” și să utilizeze în mod adecvat toate posibilitățile pe care i le oferă ansamblul de semne care constituie codul recitativului epic românesc, dimpotrivă, receptorul colectiv se poate mulțumi numai cu o cunoaștere parțială a acestui cod, exact cât să-i permită o decodare corectă a mesajului (aici = „recitativul epic al baladei”, dar și „balada lui Corbea” sau „Șarpele”, „Kira. Kiralina” etc. – v.mai jos). Totuși, nu trebuie trasă concluzia că există o deosebire *esențială* între emițător și receptor în ceea ce privește cunoașterea întregului cod al muzicii recitativului epic. În realitate, diferențierea emițătorului și a receptorului, privind cunoașterea inegală a codului, trebuie să fie înțeleasă mai ales ca o diferențiere a competenței în decodarea unei melodii ca *semnificant univoc al unei anumite teme* (pe care o reprezintă textul poetic vehiculat de melodia respectivă); se subînțelege că, fiind vorba despre un receptor colectiv constituit în mod întâmplător, competența (sau gradul de instruire asupra codului) are în vedere o valoare medie (în sens statistic) și în nici un caz instruirea fiecărui individ care face parte din acea colectivitate constituită ocazional.

Discutarea competenței diferențiate a emițătorului individual și a receptorului colectiv în decodarea melodiilor recitativului epic, ca *semnificante univoce ale unor teme literare* implică, de la sine, însăși problema existenței sau a non-existenței unei astfel de legături *obiective* între o anumită melodie și un text oarecare, dacă am presupune că se poate vorbi despre individualități melodice foarte riguros demarcate între ele, în cazul melodiilor recitativului epic. Această problemă constituie, de asemenea, obiectul unui alt demers științific, decât cel pe care ni l-am propus. Cu toate acestea, în timpul elaborării lucrării noastre prezente, printre primele ipoteze de lucru, dar respinse după testare, a figurat și aceea a „grupării” melodiilor în jurul anumitor texte, fie chiar și pe plan local (zonal, regional etc.); în vederea testării acestei ipoteze, am pornit de la câteva teme de baladă, de mai mare circulație, deci cu mai multe variante, notând (sumar) toate melodiile cu care apărea fiecare din aceste texte. Caracterul legic sau întâmplător al asocierii unui text cu o anumită melodie reiese de îndată ce comparăm acele teme literare din care dispunem de un număr mare de variante, cu altele existente doar în câteva înregistrări. Se constată, anume, că la depășirea unui anumit număr de variante ale aceleiași teme – uneori de ordinul câtorva zeci – melodiile culese în general dintr-o perioadă care nu depășește 2-3 decenii, se polarizează în jurul a două-trei melodii în care se pot recunoaște acele „locuri comune”, adică se pot depista elemente comune, fie în secțiunea

mediană, fie în cea inițială sau finală, sub forma unor „motive călătoare”, stabilindu-se astfel între aceste melodii anumite raporturi de înrudire. Pe lângă aceste două-trei grupe de melodii înrudite apar, însă, și melodii cu totul diferite, fără nici o relație de înrudire cu vreuna din grupele amintite. Prin urmare, în primul caz se poate vorbi despre o oarecare tendință de conexare a unei melodii cu o temă oarecare. Dar de îndată ce suntem în posesia unui număr mic de variante ale unei teme literare – în general, sub 10 – o astfel de tendință de conexiune nu poate fi pusă în evidență, de unde presupunerea că melodia a fost aleasă de informator, de fiecare dată, în mod întâmplător, ca să se asocieze cu o temă oarecare³¹.

Comparând situațiile menționate, se poate afirma că asocierea unei melodii anumite cu un text oarecare nu are un caracter legic sau, mai precis, are caracterul unei legități statistice, deci probabilistice. De aici se poate afirma din nou caracterul subordonat al melodiei față de text, de vreme ce numai textul rămâne identic (cel puțin în esență), melodiile cu care apare însoțit fiind variabile.

Pe de altă parte, existența celor două realități net distincte – teme literare cu variante melodice numeroase și altele cu un număr mic de variante – pune în evidență aspecte ale legilor de conservare sau de dispariție ale unor creații populare, colectivitatea (și nu interpretul) fiind aceea care operează selectarea temelor, fie acceptându-le și astfel menținându-le în circulație, fie respingându-le și obligându-le să se refugieze în memoria latentă a interpretului popular profesionist³².

Preferința colectivității pentru un anumit repertoriu explică, deci, și constanța asocierii unei anumite melodii cu o temă literară oarecare. Această constantă este efectul *frecvenței* interpretării unei balade anumite, melodiile sau acele „locuri comune” dobândind, pe plan semiotic, semnificanța temei cu care apar mereu conexe. Totuși, astfel de conexiuni rămân, de obicei, destul de laxe – excepțiile fiind rare. Apare, prin urmare, posibilitatea ca o anumită melodie (sau numai anumite „formule călătoare”) să fie asociată chiar de către același interpret, cu mai multe teme literare (și în colecția noastră figurează astfel de exemple). Dar această afirmație trebuie tratată cu o oarecare rezervă, deoarece ea se bazează mai mult pe cercetări *in vitro* și mai puțin *in vivo*, întrucât fenomenul apare mai cu seamă atunci când sunt întreprinse culegeri ale unor repertorii *întregi* de cântece epice ale unui valoros cântăreț de balade; la o masă mare a nunții – sau cu alte ocazii – numărul de balade interpretate este, de

regulă, înfîm și într-o astfel de situație un bun lăutar nu are nevoie să recurgă la repetarea aceleiași melodii pentru texte diferite.

Folcloristica literară îi datorează lui Al. I. Amzulescu cunoașterea exhaustivă a frecvenței și circulației temelor de baladă românești, pe o perioadă de peste un secol, prin cele două lucrări fundamentale care reprezintă tipologia cântecului nostru epic: prima, textele existente în publicații și periodice³³; a doua, cele aflate în Arhiva Institutului de etnografie și folclor „C. Brăiloiu” (Fostul Institut de Folclor) din București³⁴. Pentru această lucrare din urmă, autorul a transcris amănunțit și integral toate textele de baladă existente în fonoteca institutului, astfel că „Indexul de motive” reflectă integral elementele existente în creația epică românească. Pentru etnomuzicologie, o sarcină asemănătoare pare a fi insurmontabilă, datorită dificultăților majore pe care le ridică notarea amănunțită a unor înregistrări, care cuprind uneori 2-300 de versuri; cât privește notațiile sumare, acestea nu ar corespunde scopului urmărit.

Structura generală a recitativului epic

Poate că nici unul din genurile (sau “speciile”, după alți autori) folclorului nostru muzical nu se bucură de o descriere atât de clară și de completă ca “recitativul epic al baladei”, pe care o datorăm Emiliei Comișel³⁵, aceasta constituindu-se printre cele mai remarcabile contribuții ale etnomuzicologiei noastre din ultimele decenii. Pertinența concluziilor acestui demers face ca cercetările ulterioare să nu fie decât detalizarea, rafinarea unor observații, dar nici una din afirmațiile exprimate acolo nu și-a pierdut, fie și parțial, valabilitatea. Fără cunoașterea acestei descrieri nu se poate trece la prezentarea aspectelor noi, importante din punctul de vedere al unei tipologizări. Să o reamintim pe scurt:

Recitativul epic al baladelor românești face parte din genurile vocal-instrumentale, cel puțin astăzi, când este apanajul aproape exclusiv al muzicanților populari profesioniști, pe care îi numim de obicei “lăutari”.

Rolul instrumentului muzical – oricare ar fi el – vioară, țambal, chitară etc. – nu se rezumă, în performarea recitativului epic numai la acompanierea cântecului vocal, ci își are un loc bine determinat în precizarea întregii structuri arhitectonice a baladei, ca discurs muzical unitar, care însoțește textul complet al unei balade. Intervențiile *solistiche* instrumentale alternează cu cele vocale, acestea din urmă putând fi acompaniate fie permanent, fie doar ca sporadice sublinieri

expresive, de către unul din instrumentele care participă la realizarea baladei. Fragmentele instrumentale solistice pot fi categorisite distinct în: a) *piese instrumentale autonome*, fără legături tematice (muzicale) cu “substanța” melodică vocală (și pe care lăutarii le numesc “taxîm”, fiind însă pe cale de dispariție) și b) *forma instrumentală a melodiei vocale*, propriu-zise, fie ca introducere, fie ca intervenții solistice în cuprinsul baladei, pe care le numim *interludii instrumentale* solistice. Aceste interludii au o funcție structurală importantă, deoarece delimitează între ele episoadele vocale, contribuind astfel în mod direct la punerea în evidență a diviziunii discursului muzical în unități semantice care pot coincide cu secvențele distincte ale povestirii.

Rezultă că întreaga desfășurare a baladei este alcătuită din alternarea unor fragmente instrumentale solistice cu secțiuni vocale, acompaniate instrumental.

Episodul vocal este partea vocală cuprinsă între două interludii instrumentale. El cuprinde un număr nedeterminat de “strofe melodice”.

“**Strofa melodică**” este descrisă de Emilia Comișel ca fiind, de asemenea, de dimensiuni variabile, de unde și denumirea de “strofe elastice”. Ea este alcătuită din trei secțiuni, cu funcții bine stabilite în sintaxa enunțului muzical: a) secțiunea “inițială” – de formă mono sau bipartită, în care pot fi reperate ambele elemente componente sau numai unul din ele; b) secțiunea “mediană”, alcătuită dintr-un număr nedeterminat de rânduri melodice, dintre care unele se pot repeta, după necesitățile amplificării dimensiunii strofei; c) secțiunea “finală”, de asemenea mono sau bipartită, dar care uneori, poate fi suplinită de instrumentul solist (și atunci interludiul instrumental poate lipsi). Repetarea secțiunii finale sau doar a unuia din elementele sale componente este posibilă, dar are o frecvență relativ scăzută.

Sesizarea independenței relative a fiecărei secțiuni funcționale a strofei melodice, prezentă pentru prima oară în analiza structurală a muzicii populare românești, a avut o importanță deosebită, deschizând calea unor investigații noi (este adevărat că B. Bartók a relevat un aspect similar atunci când a descris doina maramureșană³⁶, folosind o terminologie apropiată, dar acolo sunt semnalate doar *elemente* ale melodiei “care sunt interșanjabile sau se pot repeta în mod liber”).

Emilia Comișel nu sesizează existența unor strofe melodice în care nu sunt obligatorii toate secțiunile funcționale, (dintre care un model l-am descris într-un studiu citat anterior³⁷).

În sfârșit, nivelul cel mai de jos al structurii recitativului epic îl reprezintă, și la Emilia Comișel, “*rândurile melodice*”; ele sunt

elemente de construcție a strofelor. Dacă în ce privește “strofele melodice”, sesizarea independenței relative a secțiunilor funcționale (inițiale, mediane, finale) aduce implicit o utilă demarcație a acestui gen de celelalte genuri muzicale ale folclorului nostru (într-o strofă melodică obișnuită enunțul este constituit din elemente care formează împreună o unitate organică), sugerându-i caracteristici proprii numai lui, descrierea rândurilor melodice ca fiind de trei forme de recitativ (“melodic, *recto-tono* și *parlato*”) împlinește și aici această demarcație – cele două caracteristici (“sintactice” și “lexicale”) fiind suficiente pentru a considera recitativul epic al baladei ca un subsistem, bine constituit, al limbajului muzicii populare românești.

Completările care trebuie aduse la caracterizarea generală a recitativului epic, făcută de E. Comișel, au în vedere (pe lângă unele semnalări de elemente noi, ca de exemplu: “puntea muzicală”³⁸ sau de raporturi neevidențiate anterior între diferitele elemente ale structurii strofei, ca de pildă, rolul recitativului *parlato*³⁹ în întreaga economie a unui discurs muzical) sunt importante, atunci când încercăm să stabilim coordonatele structurale dintr-o perspectivă tipologică.

Dacă am încerca să rescriem structura globală a recitativului epic stabilită de Emilia Comișel, cu a serie de simboluri simple, atunci, alegând pentru secțiunea inițială a strofei A, B (rânduri melodice cu funcția “antecedent-consecvent”, dar virgula sugerând și posibilitatea detașării fiecărui element într-un component de sine stătător); simbolurile C, D, ..., X pentru componentele mediane; Y, Zc pentru elementele secțiunii finale, dintre care obligatoriu numai Zc (c = cadență); “+” pentru versurile intonate *parlato* și *pt*, pentru puntea muzicală *post-finală*⁴⁰, vom obține:

$$[A, B] / C, D [“+”] \dots X / [Y,] Zc [pt]$$

unde [] arată prezența facultativă a elementelor cuprinse între ele.

O astfel de generalizare a recitativului epic românesc – ca, de altfel, și caracterizarea de la care pornește, - este insuficient de nuanțată pentru scopurile pe care ni le-am propus.

Am văzut, anume, că diferitele moduri de adecvare a melodiei la textul narativ produc diferite raporturi de condiționare reciprocă text-melodie; aceste raporturi generează diferite gramatici ale structurilor muzicale, acestea având, deci, aspectul unor meta-modele, pe care le-am numit modele ale discursului muzical. Astfel, discursul muzical concordant, **DCC** organizează unitatea episoadelor vocale aparținând în exclusivitate sau într-o majoritate absolută modelului episoadelor vocale concordante, **ECC**, în care segmentele structurate în mod curent în diferite modele de “strofe”, pun în evidență

concordanța cu decupările secvențiale al textului narativ. Discursul muzical redundant, **DRD** organizează episoadele vocale în care predomină modelul episoadelor vocale redundante, **ERD** – în timp ce discursul muzical pseudostrofic **DPS** reunește episoade vocale în majoritate aparținând episoadelor vocale pseudostrofice, **EPS**. Discursul muzical preponderent *parlato*, **DPP**, are în componența sa episoade vocale preponderent *parlato* **EPP**. De aici se poate deduce, de la sine, *existența unei tipologii a episoadelor vocale*, care necesită, la rândul ei, o *tipologie a strofelor*, adică modelele secțiunilor funcționale ale strofelor – secțiunile inițială (“i”), mediană (“m”) și finală (“f”) – care, la rândul lor, sunt alcătuite din diferitele modele ale *rândurilor melodice*. Vom vedea, însă, că, la acest ultim nivel al tipologiei, contradicțiile obiective ale oricărei modelări se manifestă și în domeniul nostru cu aceeași acuitate: polisemia virtuală a rândurilor melodice, ca și “generalizarea” modelelor însăși ne obligă de multe ori să recurgem la “legiți statistice”, informațiile noastre având, cu alte cuvinte, valoarea unor generalizări bazate pe *frecvența relativă* a unor modele ale rândurilor melodice componente ale diferitelor secțiuni funcționale ale strofelor.

Credem că această concluzie ne permite să reluăm în mai multe detalii prezentarea fiecărui nivel al structurii recitativului epic al baladei românești.

Tipologia discursului muzical

Dacă, așa cum s-a arătat, diviziunile textului poetic sunt *unitățile narrative sau secvențele narațiunii*, care contopesc într-o unitate semantică un număr oarecare de fraze, atunci diviziunile discursului muzical, de același nivel, sunt *episoadele vocale*, care sunt construite dintr-un număr oarecare de “frazе muzicale”, adică *strofele muzicale* ale recitativului epic.

Așadar, modelele *discursului muzical* sunt modelele episoadelor vocale, adunate laolaltă, până la epuizarea textului poetic. Se înțelege că, tot așa cum în textul narativ “eșeurile” realizărilor de forme, care aparțin procesului creator al interpretării improvizatorice, afectează coerența semantică doar a unei secvențe din text, la fel și în melodie, datorită acelorași cauze, “eșeurile” creativității interpretative devin sesizabile doar la nivelul episoadelor vocale. De aceea, *modelele discursului muzical* nu sunt perturbate în mod esențial de nerealizarea întocmai a vreunui model al episodului vocal component; reciproc, este incorect să se identifice modelele *întregului*

discurs muzical cu totalitatea absolută a modelelor episoadelor vocale componente: *modelul abstract al discursului muzical* este definit ca *totalitate preponderentă* a unui anumit model al episoadelor vocale, cu *valoare constantă*. Această precizare este absolut necesară, deoarece în decursul performării unei balade, strategia comunicării *expresive* a textului narativ, care este dominantă baladei, poate produce modele diferite ale episoadelor vocale, admitând moduri diferite de întregire a expresivității secvențelor din care este alcătuită narațiunea cu o expresivitate muzicală mai mult sau mai puțin autonomă. (Să precizăm că prin *expresivitate* nu înțelegem o categorie estetică, mai mult sau mai puțin subiectivă, ci una determinată de gradul de coerență a semnificației muzicale a unui enunț – gramaticalitatea sa – ceea ce, în mod paradoxal, poate deveni tocmai contrariul “expresivității”, considerată ca o categorie estetică). Această caracteristică principală a recitativului epic al baladelor românești sugerează necesitatea abordării sistemice a tipologiei convenind că “ori de câte ori (...) o entitate (fie ea cât de complexă) își dezvăluie esența, nu numai prin natura componentelor ei și a relațiilor dintre ele, ci, în primul rând, prin anume mod de funcționare, prin anume procese de transformare și interacțiune, spunem că avem a face cu un sistem, iar abordarea, în acest spirit, a unei probleme, constituie o abordare sistemică”.⁴¹

După cum s-a amintit (cf. (IV)), există diferite moduri de raportare a semanticii muzicale a discursului muzical la sensul semantic al secvențelor din text.

- a) *Raportarea biunivocă* este generată de modelul discursului muzical și pe care l-am numit concordant (**DCC**), în care sensul muzical al fiecărui segment (de regulă, episodul vocal) – realizat prin coerența ușor sesizabilă a structurii – coincide cu decuplările secvențiale ale textului poetic narativ;
- b) *Raportarea univocă* – sau de subordonare – este generată de un model al discursului muzical pe care l-am numit *redundant* (**DRD**), în care sensul muzical al fiecărui segment (de regulă, episodul vocal) este ambiguu sau redundanț, prin lipsa coerenței explicite a structurii sau prin redundanța unor elemente, astfel încât întreaga informație estetică a ansamblului text-melodie este deținută de textul narativ, melodia apărând ca un factor secundar, subordonat poeziei;

- c) *Raportarea de necondiționare* a melodiei și a textului este generată de modelul discursului muzical *pseudostrofic (DPS)*, în care episoadele vocale sunt alcătuite exclusiv din strofe complete (cu prezența celor trei secțiuni funcționale – i, m, f), chiar dacă *amplerea* acestor secțiuni – deci și a strofelor – poate fi variabilă (ceea ce justifică denumirea de pseudostrofă). Aceste strofe au, în genere, un statut autonom față de segmentarea textului narativ, de unde rezultă o independență aproape totală a fiecăruia din componentele sistemului complex text-melodie. (Totuși, posibila variabilitate a amplitudinii strofelor – și astfel a tuturor episoadelor vocale – indică existența latentă a unei intenții de condiționare a sensului muzical de o logică oarecare a segmentării textului, dar aceste aspecte nu au constituit obiectul unei cercetări anume, la elaborarea tipologiei prezente);
- d) *Raportarea indecidabilă* a melodiei și a textului este generată de modelul discursului muzical în care predomină versurile recitate *parlato* – și care l-am numit *discurs muzical preponderent parlat (DPP)* – având consecința unei veritabile pulverizări a întregii structuri muzicale a melodiei: oricare din secțiunile funcționale ale strofei putând fi înlocuită de versuri *parlato* și apoi urmată de un număr considerabil de alte versuri *parlato*, fără distincția funcției în structura strofei, are ca rezultat, chiar dacă pe parcurs apar fragmente melodice cântate, aparținând oricăreia din secțiunile funcționale ale strofei, imposibilitatea detectării vreunei raportări, fie și latente, a melodiei la textul narativ.

Modelul discursului muzical concordant (DCC) este considerat a fi cel mai reprezentativ pentru recitativul epic al baladei românești (chiar dacă valabilitatea acestei aserțiuni nu a putut fi testată pe date istorice irefutabile, deoarece până la începutul deceniului al 6-lea lipsesc cu desăvârșire înregistrările integrale ale unor balade românești). Episoadele vocale din care se compune fiind cele *concordante (ECC)*, între sensul muzical al acestora și semantica secvențelor narațiunii se stabilește o concordanță optimă, realizată prin existența și economia celor două tipuri de strofă: *strofa completă (SCom)* și cea *defectivă (SDef)*, și anume: în fiecare episod vocal “concordant” *strofa completă poate să apară numai o singură dată, ca primă strofă a episodului*, fiind urmată, în mod obligatoriu, numai

de strofe defectivă, din care lipsește tocmai inițiala strofei. În acest fel, “marca” fiecărui episod nou devine secțiunea “i” a primei sale strofe, care, implicit semnifică și începutul unei noi secvențe a textului narativ. Pe de altă parte, existența numai o singură dată a secțiunii “i” a strofei, în cuprinsul întregului episod vocal, face ca toate secțiunile finale, “f”, ale strofelor defectivă (SDef) din care este alcătuit episodul, să aibă sensul echivalent cu “punct și virgulă” din discursul verbal și numai ultima secțiune finală (“f”) a ultimei strofe defectivă a episodului să fie investită cu semnificația “punctului” din vorbire. De aceea, chiar dacă o nouă intonare a secțiunii “i” a strofei complete nu este precedată de interludiul instrumentului solist, ea va fi percepută ca începutul unui nou episod vocal și, astfel, secțiunea finală (“f”) a strofei defectivă precedente ca un “punct” muzical.

Caracterul improvizatoric al performării baladelor poate produce necesități de adaptare spontană la o situație neprevăzută, când, fie din neatenție, fie din oboseală, performerul își amintește prea târziu, după intonarea secțiunii “f” a ultimei strofe defectivă, de necesitatea completării secvenței respective din textul narativ cu unul sau două versuri. Tocmai unor astfel de necesități neașteptate îi răspunde “puntea muzicală” (pt) intonată chiar după secțiunea “f” a ultimei strofe defectivă a episodului. Devenind, însă, o “formulă călătoare”, procedeul va putea fi folosit în oricare din modelele discursului muzical al recitativului epic.

Simbolizând, putem nota: $ECC \rightarrow SCom + (SDef)^n$, în care $SCom \rightarrow i + m + f$, iar $SDef \rightarrow m + f$ în care ECC = episod vocal concordant; $SCom$ = strofă completă; $SDef$ = strofă defectivă

Modelul discursului muzical redundanț, DRD, este construit din episoade vocale redundante, **ERed**. În componența acestui model al episoadelor vocale predomină strofe de același model redundanț, **SRed**, deși nu este exclusă nici apariția sporadică a unor strofe complete, **SCom**. După cum s-a amintit, caracteristica strofei de tip **SRed** este natura sa ambiguă și redundanță, prin alterarea succesiunii “normale” a secțiunilor funcționale ale strofei, “i”, “m”, “f” sau prin omiterea, pur și simplu, a unora din aceste secțiuni în întregime sau, în fine, prin repetarea în alte secțiuni a unor elemente aparținând inițial unei secțiuni diferite; redundanța maximă este realizată uneori prin repetarea obstinată a unui număr redus de elemente din care se construiesc diferite secțiuni funcționale. Cu alte cuvinte, în strofa de tip **SRed**, secțiunile “i” și “m” pot apărea în această succesiune de n ori fără intonarea secțiunii “f” decât la sfârșitul episodului:

$$SRed \rightarrow i_1 + m_1 + i_2 + m_2 + \dots + i_n + m_n + f$$

Sau elemente din "i" pot fi componente și ale secțiunii "m" ori, în fine, una din secțiuni să fie complet omisă, ca de pildă:

$$\mathbf{SRed} \rightarrow i_1 + f_1 + i_2 + f_2 + \dots + i_n + f_n$$

Rezultă caracterul monoton al melodiei, care aduce o cantitate extrem de redusă de informație estetică nouă, pe parcursul câtorva zeci de versuri, astfel încât atenția ascultătorului este îndreptată aproape exclusiv asupra textului povestitor.

Modelul discursului muzical pseudo-strofic DPS este alcătuit din episoade vocale care cuprind *numai strofe complete de tip SCom*. În aparență, deci, acest model al discursului muzical al recitativului epic nu se deosebește de formele *strofice* ale oricărui alt gen al folclorului nostru muzical. O asemenea apropiere este, într-adevăr, posibilă punând sub semnul întrebării autenticitatea unui astfel de model al discursului muzical al recitativului epic însuși. Pe de altă parte, confirmarea unei astfel de suprapuneri cu formele strofice ale oricăruia din genurile muzicale ale folclorului românesc, ar invalida postulatele (II) - (III) - (IV), pe care se întemeiază demersul nostru tipologic. Tocmai de aceea, testarea modelului discursului muzical pseudo-strofic **DPS** a necesitat eforturi speciale. Rezultatele acestei testări pot fi sintetizate în câteva observații:

- a. Se știe că una din direcțiile cele mai frecvente ale destrămării melodiilor cu așa-zisă formă liberă este *tendința de strofizare*. Recitativul epic nu face excepție, nici el, de la această regulă. De altfel, o asemenea tendință se poate manifesta în oricare din modelele sale și o privire mai atentă a formulelor posibile, citate mai sus, lasă să se descopere cel puțin rudimente de strofizare! De fapt, orice repetare, mai mult sau mai puțin identică, a unei scheme de structură poate sugera "strofizarea".
- b. Pentru a se menține în subsistemul recitativului epic (cf.(II)) orice melodie, trebuie să satisfacă cel puțin una din caracteristicile sale diferențiatore, stipulate de (III), adică, fie la nivelul „lexicului”, fie al „sintaxei”. Întrucât modelul **DPS** invalidează mai ales „sintaxa”, el trebuie să satisfacă *cel puțin* „lexicul”.
- c. Relațiile dintre *text și melodie*, în cazul modelului **DPS** al discursului muzical al recitativului epic românesc sunt preponderent de *necondiționare*, datorită stereotipiei succesiunii celor trei secțiuni funcționale ale strofei – „i”, „m”, „f”. Forma strofică îi conferă melodiei o accentuată independență față de segmentarea textului în unități

narative, fiind aproape complet excluse mijloacele de multiplicare a semnelor „de punctuație” muzicală, care ar permite o mai ușoară adaptare a sensului muzical al unui enunț muzical (în ce privește nivelul structurii arhitectonice) la structura semantică a unităților narrative din textul poetic al baladei. „Elasticitatea” strofelor (prin repetarea sau omisiunea unor elemente din secțiunile funcționale ale strofei) recuperează numai în parte posibilitățile oferite de celelalte două modele anterioare, **DCC** și **DRD**.

- d. Orice melodie în care se pot distinge secțiunile funcționale ale strofei, în sensul discernerii unor moduli melodici cvasi-independenți, ai căror omitere sau repetare nu ar altera logica structurii melodice în mod hotărâtor, poate fi considerată ca făcând parte din subsistemul „lingvistic” al recitativului epic, în ciuda izomorfismului structurii arhitectonice (deci aparținând modelului **DPS**); o asemenea „independență relativă” a secțiunilor funcționale este consecința obiectivă a „materialului lexical” (forme diferite ale recitativului) din care este construit enunțul melodic. Cu toate acestea, modelul *discursului muzical fiind o schemă abstractă*, cu o mare independență față de substanța muzicală „concretă”, stabilirea apartenenței unei melodii la modelul **DPS**, poate fi făcută chiar și numai pe baza constatării izomorfismului strofelor de tip **SCom**. În felul acesta, (IV) nu este contrazis de modelul **DPS** al discursului muzical, ci numai limitat în mod restrictiv.
- e. Natura modelului **DPS** ridică implicit și problema destrămării „lexicale” a melodiilor recitativului epic; acesta fiind doar un *subsistem* în cadrul „limbajului” muzical popular, granițele sale nu sunt niciodată atât de tranșante încât să contrazică întregul limbaj al muzicii populare românești. De aceea, ultima distincție pe care o putem opera între un element aparținând recitativului epic și altul aparținând altor genuri este de natură probabilistică: „frecvența relativă” ridicată a unui element, stabilite ca aparținând recitativului epic, (în serii cât mai lungi și într-un număr cât mai mare de serii de probe) devine suficientă pentru clasarea melodiei în subsistemul recitativului epic. În mod similar, cunoașterea „frecvenței relative” ridicate a unui element melodic ca aparținând altor genuri este

suficientă pentru delimitarea ei de recitativul epic; o astfel de similitudine a celor două judecăți de valoare sugerează necesitatea abordării întregii cunoașteri a limbajului muzical popular românesc de pe o singură poziție științifică și anume o abordarea sistemică.

Discursul muzical preponderent parlat – DPP se diferențiază de toate celelalte modele prin preponderența, uneori covârșitoare, a versurilor recitate *parlato*. El este construit din episoade vocale preponderent recitate *parlato* – **EPP**, la baza cărora stau strofele de tip **SPar**, în care singurul element *obligatoriu* este recitativul *parlato*, versurile *cântate* devenind facultative, deci aleatoare.

Într-un studiu anterior⁴², bazat pe un eșantion de aproximativ 140 de balade, ale căror texte au fost notate cu minuțiozitate de Al. I. Amzulescu⁴³, am cercetat comportamentul recitativului *parlato* pentru a încerca să stabilim o eventuală legitate în apariția supranumerară a acestui recitativ, în unele din baladele noastre. În acest scop, mai întâi, am stabilit cu precizie proporția versurilor *parlato* în toate baladele cuprinse în eșantionul amintit; numărul mare de balade în care versurile *parlato* au depășit 50% din totalul versurilor (în mod frecvent de 2-300 de versuri), a impus tratarea lor ca o categorie aparte.

Spre deosebire de acele variante în care secvențele recitate *parlato* au o dimensiune moderată și astfel nu afectează, în ansamblu, coerența formei muzicale, ci mai curând o reliefează prin contrastul *versuri cântate* – *versuri recitate*, baladele dominate de fluxul neîntrerupt al zecilor de versuri recitate *parlato* se transformă într-un *text* aproape în întregime recitat, în care elementele muzicale devin doar fragmente melodice dispartate, fără o structură coerentă pe deplin sesizabilă. Cu toate acestea, tocmai supraviețuirea fragmentelor melodice, într-un astfel de context, ne obligă să recunoaștem o puternică tendință de destrămare a însuși genului. De aceea, considerarea modelului **DPP** ca un model al unui discurs *muzical* nu pare eronată, cu condiția de a preciza natura sa dezorganizată. Deși modelul **DPP** poate fi testat și pe melodii culese cu 6-7 decenii în urmă, fenomenul nu a fost remarcat în mod deosebit de acei cărturari care, până la apariția Institutului de folclor (1949), au cules sau au descris balada românească în operele lor⁴⁴. Totuși, Al. I. Amzulescu, în remarcabilul său studiu introductiv la *Baladele populare românești*⁴⁵, menționează printre formele procesului de destrămare a genului și „omisiunea melodiei și reținerea numai a textului” ca „aspecte ale unei faze extreme de desuetudine și disoluție a genului”⁴⁶.

În performarea baladelor, aparținând modelului **DPP**, pot fi găsite următoarele elemente muzicale: *introducerea instrumentală solistică*, reproducând instrumental o strofă vocală completă; reluarea acestei strofe complete, sub forma interludiilor instrumentale este extrem de rară. Dar după fluxul neîntrerupt al versurilor *parlato*, *executarea instrumentală a unei secțiuni finale „f” a strofei vocale* este mai frecventă (fără ca aceasta să reprezinte un interludiu instrumental autentic), de unde se poate deduce existența latentă a melodiei în conștiința interpretului pe tot parcursul recitării versurilor *parlato*. În variantele în care procentul versurilor recitate *parlato* depășește cu mult 50% din totalul versurilor baladei, *execuția vocală* se oprește, de preferință, asupra *secțiunii inițiale „i” a strofei*, fie completă, fie numai antecedentul, după care urmează un șir neîntrerupt de zeci de versuri *parlato*. Dimpotrivă, în variantele în care versurile *parlato* coboară spre limita inferioară a procentajului, pot să apară, chiar dacă fragmentar, *elementele tuturor secțiunilor funcționale ale strofei melodice* (în execuția vocală); în acest caz, încercarea de a reconstitui în întregime strofa vocală poate fi încununată de succes.

Credem că sunt de reținut câteva concluzii, în încheierea acestui capitol, consacrat modelării discursului muzical al recitativului epic:

1. Cântecul epic românesc se distinge prin caracterul sistemului complex text-melodie, în care subsistemul muzical este subordonat textului. Această subordonare se referă în special la structurarea discursului muzical, care este determinată de unitățile structurii semantice a discursului poetic – „unitățile narrative” – pe care le numim „episoade vocale”. Delimitarea episoadelor vocale ueri este marcată structural, alteleori deducerea ei este nesigură.
2. Sensurile expresive distincte ale episoadelor vocale – ca unități structurale ale discursului muzical – sunt determinate atât de *elementele* de structura cât și de *mecanismele de funcționare* ale acestora¹⁷.
3. Stabilirea sistemului, prin autoreglare, este exprimată de modelele **DCC** și **DRD**; modelele **DPS** și **DPP** sunt modele în care se oglindește dinamica destabilizării sistemului chiar prin negarea structurii. De aceea, relațiile de condiționare (biunivocă sau univocă) între textul narativ și discursul muzical se manifestă numai în primele două modele; raporturile de necondiționare, în modelele **DPS** și

DPP semnifică, însă, în același timp, și pierderea capacității de autoreglare a sistemului structurii (fiind vorba despre o întreagă gamă a acestei incapacități).

4. Cele 4 modele ale discursului muzical reprezintă o categorie autentică de modele, verificabilă și prin aceea că orice melodie a recitativului epic românesc este cuprinsă în mod necesar într-una din aceste modele; se verifică astfel condiția modelării „de a cuprinde toate faptele observate”.⁴⁸
5. Modelele discursului muzical fiind categoria de modele ale nivelului cel mai general, sunt necesare, dar insuficiente pentru cunoașterea tipologică a genului recitativului epic. Derivă de la sine necesitatea analizei, în continuare, a nivelelor următoare, subiacente.

Modelele elementelor constitutive ale strofelor melodice

În timp ce nivelul *discursului muzical* reprezintă forma cea mai abstractă a recitativului epic, *strofele melodice* sunt formele mai individualizate, a căror esență este exprimată de o sumă de elemente muzicale, organizate într-un sistem de *relații funcționale*, statornicite după anumite modele; sistemul de relații funcționale derivă, la rândul său, *din elementele componente ale strofei*.

Acest specific opune caracteristicilor generale ale cântecului strofic – însumate în *unitatea organică* a enunțului muzical – *independența relativă* a componentelor structurii, ca unități semantice cu *funcții specializate* în sintaxa strofei muzicale a recitativului epic. Se admite așadar, că juxtapunerea unor astfel de componente funcționale ale strofei poate genera variantele recitativului epic. Rezultă că și aceste componente funcționale (inițiale, mediane, finale) ale strofelor pot fi considerate ca expresia unei probabilități; *frecvența relativă* a funcțiilor unei unități melodice cu sens muzical cvasi-independent (moduli funcționale sau elemente ale acestora) devine astfel fundamentul obiectivității tipologice și la acest nivel al structurii.

Dacă strofele melodice sunt rezultatul juxtapunerii unor componente funcționale, atunci modelarea fiecăruia dintre ele va fi obiectivul nostru imediat.

A. Secțiunea „inițială” („i”/I) a strofei trebuie, în mod teoretic, să se diferențieze de celelalte componente ale strofei potrivit

cu *tipul de strofă* căruia îi aparține (**SCom**, **SDef**, **SRed**, **SPer**). O astfel de diferențiere este deductibilă din însuși specificul fiecărui model al discursului muzical. Pe de altă parte, însă, postularea necesității unor astfel de demarcații nete, ar contrazice transformabilitatea modelelor discursului muzical, chiar pe parcursul performării recitativului epic, lezând unul din fundamentele teoretice cele mai importante ale demersului nostru. De altfel, testarea acestei ipoteze s-a tradus în constatări statistice, punând în discuție gradul posibil de abstractizare a modelelor acestei secțiuni funcționale a strofei.

Fiind un nivel mediu de structură, modelele de relații ale elementelor componente nu se pot dispensa în întregime de proprietățile „concrete” ale acestora; dincolo de abstractizarea naturii (simple, compuse, repetate etc.) a unității în discuție – pe care o putem numi „dimensiunea” acelei unități, celelalte modele de relații vor trebui să se sprijine pe proprietăți „concrete”, cum ar fi registrul (acut, mediu, grav), cuprinderea (ambitusul), direcția de mers (unilinear, descendent, ascendent etc.) care stau la baza diferențierii rândurilor melodice înseși.

Dintre toate tipurile de strofă, numai modelele **SCom** (=strofă completă) și eventual **SPar** (=strofă preponderent *parlato*) pot avea o secțiune funcțională „i” net conturată; în modelul **SDef** (=strofă defectivă) secțiunea „i” lipsește, iar în modelul **SRed** (=strofă redundantă) elementele din „i” pot aparține și secțiunii „m” și invers.

Dimensiunea secțiunii „i” (care se referă exclusiv la formă neavând nimic comun cu lungimea versurilor – hexa sau octosilabice) cunoaște două modele: monopartit și bipartit. Elementul constitutiv al „inițialei” monopartite poate fi repetat, dar prin această repetare structura rămâne neschimbată, chiar dacă astfel a devenit amplificată. În cazul în care numărul repetițiilor este nelimitat, putem spune că ne găsim în fața unui element redundant al structurii, sugerând existența unei strofe de tip **SRed**.

Cea mai simplă formă *bipartită* a secțiunii „i” ia naștere prin repetarea variată a unui rând melodic inițial, variația privind în primul rând sunetul de cadență, sugerând astfel o structură „întrebare-răspuns” dar este destul de frecventă și varierea melodică a antecedentului. Această structură a secțiunii „i” o vom nota :

$$i \rightarrow A + Av$$

(spre deosebire de o inițială redundantă pe care o notăm: $i \rightarrow A + A + A + (\dots)$). Este mai răspândită forma bipartită în care antecedentul și

consecventul formează o unitate semantică prin conturarea mai detașată a celor două componente, adică:

$$i \rightarrow A + B$$

Repetarea întregii secțiuni sau numai a unuia din elementele sale nu schimbă caracterul bipartit al modelului, fiind considerat ca o amplificare, cu valoare expresivă, a secțiunii.

Augmentarea secțiunii „i” cu un vers *parlato*, la strofele de tip **SCom**, este foarte rară, și atunci structura secțiunii poate fi notată astfel:

$$i \rightarrow A + B + „+”$$

versul *parlato* comportându-se, în ansamblul structurii strofei, ca o punte între secțiunile „i” și „m”. La modelul **SRed** (=strofă redundantă), forma bipartită a secțiunii „i” poate admite pentru un antecedent unic mai multe consecvente, de la o strofă la alta.

În timpul performării baladelor, variantele mono sau bipartite, descrise mai sus, ale secțiunii „i”, pot apare succesiv în aceeași baladă pe parcursul mai multor episoade vocale, care totalizează uneori zeci de strofe.

Modelele rândurilor melodice din care sunt constituite secțiunile „i” sunt diferențiate, în general, prin registrul scării, ambitus, mers melodic etc., în funcție de modelul strofelor. Astfel:

- a) La secțiunile inițiale ale strofei de tip **SCom**, care intră în componența episoadelor vocale de tip **ECC**, predomină recitativul *recto-tono* (sau parafraza acestuia) în registrul cel mai acut al strofei. În cazul formei bipartite, consecventul poate fi un model combinat între *recto-tono* și mers descendent, pe un ambitus de terță sau cvartă perfectă;
- b) La modelele **SCom** ale strofelor, care intră în componența episoadelor vocale **EPS** (aparținând discursului muzical **DPS**), secțiunile „i” ale strofelor, în afară de modelele descrise mai sus, pot fi constituite și din modele **ascendente**, sau modele combinate între mers *ascendent plus mers unilinear*, în registrul acut al strofei (antecedentul), urmat apoi de un rând melodic descendent într-un ambitus mai mare decât cvarta (consecventul). Ori de câte ori secțiunea „i” a modelului **DPS** are în componența sa rânduri melodice descrise la punctul a) de mai sus, trebuie pus sub semnul întrebării

însăși autenticitatea acestui model al discursului muzical, existând o probabilitate destul de mare ca el să nu fie altceva decât „transformarea” unui model **DCC**, prin renunțarea la strofele de tip **SDef**, astfel încât episodul (compus, din prima strofă **SCom**, urmată apoi de strofe tip **SDef**) să rămână construit exclusiv din strofe complete de tip **SCom**, caracteristic modelului **EPS**.

- c) Secțiunea inițială „i” a strofelor de tip **SRed** se caracterizează prin natura „înrudită” a modelelor rândurilor melodice din *consecvent*, cu modelele care fac parte din secțiunea „m” a aceluiași strofe melodice (cu alte cuvinte, fac parte din aceeași clasă de modele). Tocmai această înrudire este explicația posibilelor intersecții între cele două secții funcționale („i” și „m”) sau a incluziunii secțiunii „m” în secțiunea „i” – adică decodarea elementelor din „i” și din „m”, în mod variat, în funcție de context.
- d) Secțiunea „i” a strofei de tip **SPar** este, cum s-a arătat, facultativă (ca și toate celelalte secțiuni funcționale ale strofei melodice). Varietatea structurală a strofei de tip **SPar**, în care – ne amintim – singura constantă rămâne preponderența versurilor *parlato*, se exprimă, în ceea ce privește secțiunea „i”, prin frecvența mai crescută a acestei secțiuni (în forma sa completă, bipartită, sau incompletă, prin omiterea consecventului), în comparație cu celelalte secțiuni, generând un model aparte al strofei și anume:

$$\mathbf{SPar} \rightarrow i + (, +)^n$$

Modelele secțiunii „i”, în acest tip de strofă – ca și în general la strofe de tip **SPar** – nu relevă existența unui specific anume.

Caracteristicile consemnate până aici nu epuizează modelele secțiunii „i”, ale diferitelor tipuri de strofă; modelarea ultimului nivel al tipologiei, cel al rândurilor melodice, va avea ca rezultat și stabilirea frecvențelor relative ale tuturor modelelor (chiar dacă acolo va interesa mai puțin aspectul contextual al modelelor).

Câteva din modelele descrise mai sus, le vom testa pe un număr oarecare de exemple, extrase, firește, din notațiile unor recitative epice.

Secțiuni „i” monopartite alcătuite dintr-un rând melodic combinat din recitativ *recto-tono* și mers descendent. Se va vedea că recitativul unilinear poate fi înlocuit și de o „parafrază”:



sau, într-o formă echivalentă:



exemplu muzical (2)⁵⁰

sau



exemplu muzical (3)⁵¹

dar care poate fi considerat ca fiind echivalent cu un mers boltit în primul emistih, urmat de recitativ *recto-tono*, pe aceeași cvartă a finalei, deși între exemplul care urmează și celelalte exemple nu se pot crea „echivalențe” în momentul modelării rândurilor melodice (cu excepția sunetului de cadență):



exemplu muzical (4)⁵²

Un model descendent al unei secțiuni „i” monopartite, (ueori repetate), cu mers treptat, pe un ambitus de 6tă minoră, cadențând pe treapta a 3-a :



exemplu muzical (5)⁵³

sau



exemplu muzical (6)⁵⁴

dar și cu un mers șerpuitor descendent, cu un ambitus de 7mă mică:



exemplu muzical (7)⁵⁵



exemplu muzical (12)⁶⁰

dar și un antecedent „clasic”, recitativ *recto-tono* pe octava superioară a finalei, însă urmat de un consecvent cu mers melodic „boltit” (ascendent+descendent), în care numai motivul emistihului secund rămâne identic cu exemplul anterior:



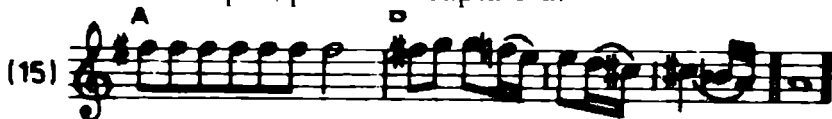
exemplu muzical (13)⁶¹

Recitativul *recto-tono* al antecedentului poate fi și pe treapta a 7-a superioară, fiind urmat de un consecvent construit dintr-un motiv descendent + un motiv *recto-tono* pe treapta a 4-a:



exemplu muzical (14)⁶²

sau pe treapta a 6-a, urmat de un consecvent cu un mers melodic descendent foarte amplu, până la treapta 1-a:



exemplu muzical (15)⁶³

dar și același consecvent, ca în exemplul precedent, „călătorind” împreună cu un antecedent format dintr-un model combinat: ascendent-recitativ *recto-tono*:



exemplu muzical (16)⁶⁴

pentru ca nimic să nu împiedice combinarea antecedentului precedent cu un consecvent nou, un model descendent cu mers melodic în salturi și cadentând pe treapta a 2-a:



exemplu muzical (17)⁶⁵

Să încheiem cu un ultim *recto-tono* pe treapta a 6-a, urmat de un consecvent descendent, cu mers treptat:



exemplu muzical (18)⁶⁶

Dacă în ultimele trei exemple, (16), (17) și (18), modelul secțiunii „i” este caracterizat prin atingerea punctului culminant abia în consecvent, de unde rezultă un mers „boltit” pentru întreaga secțiune (în ciuda importanței deloc diminuate a recitativului uniliniar din antecedent), același procedeu este posibil și la modele ale unor rânduri melodice hexasilabice, de unde se verifică valabilitatea modelului, indiferent de „lungimea” versului (respectiv, al rândului melodic: hexa sau octosilab):



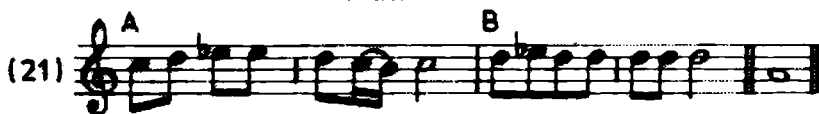
exemplu muzical (19)⁶⁷

Să ne oprim și asupra câtorva modele, în care recitativul *recto-tono* apare în consecvent:



exemplu muzical (20)⁶⁸

dar și cu o variantă, în care același consecvent *recto-tono* este precedat de un alt model al antecedentului:



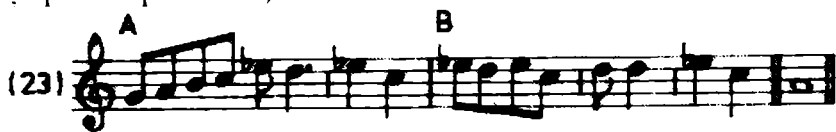
exemplu muzical (21)⁶⁹

deși nu vedem nici un impediment pentru a considera cele două exemple precedente ca fiind „echivalente” în ansamblul lor (antecedent+consecvent), cu atât mai mult, cu cât același model al întregii secțiuni va fi recunoscut fără greutate într-un model hexasilab, cu toate că „tipul” acestei secțiuni este indiscutabil $i \rightarrow A + A_v$



exemplu muzical (22)⁷⁰

În încheierea acestor teste, ne vom opri asupra unor modele ale secțiunii „i”, în care antecedentul, cu mers ascendent, pornește din registrul grav al strofei, descriind un arc larg, cu ambitus de 6tă sau 5tă, urmat de mersul descendent al consecventului (întotdeauna cu cadența pe treapta a 3-a):



exemplu muzical (23)⁷¹

sau



exemplu muzical (24)⁷²

ori un mers ascendent de numai o cvintă perfectă, fără ca prin acest detaliu cele două variante să nu rămână perfect identice ca model:



exemplu muzical (25)⁷³

Frecvența modelelor din ultimele trei exemple este scăzută în melodiile recitativului epic; în general, ele sunt caracteristice melodiilor aparținând modelului **DPS**.

În sfârșit, un exemplu mai puțin răspândit, pentru modelul secțiunii „i”, format din repetarea unui rând melodic cu mers șerpuitor, dar cu caracter „boltit”, în ultimă analiză, cadențând, însă, pe treapta a II-a. Acest caracter sneobișnuit al modelului secțiunii „i” permite presupunerea că suntem în prezența tot a unei strofe de tip **SRed**:



exemplu muzical (26)⁷⁴

Nădăjduim că testele de mai sus au reușit să ilustreze, pe lângă valabilitatea modelelor, și mecanismele de funcționare ale diferitelor elemente care au intervenit în alcătuirea secțiunilor „i” ale strofelor. În continuare vom trece la ilustrarea secțiunii funcționale mediane „m” a strofei.

B. *Secțiunea mediană („m”/M) a strofei* poate fi structurată dintr-un număr nelimitat de rânduri melodice, dar modelul discursului muzical, și, o dată cu acesta, tipul strofelor, introduce diferențieri și în dimensiunea acestei secțiuni. Ceea ce trebuie subliniat cu precădere, atunci când ne referim la structura secțiunii „m”, este rolul ei hotărâtor în conferirea caracterului *variabil* („elastic”) al dimensiunii întregii strofe, aici fiind locul cel mai frecvent al extinderii sau al restrângerii lungimii strofei (număr de rânduri melodice), astfel încât „secvența” melodică să coincidă ca sens muzical cu lungimea unității narative a textului poetic.

Numărul rândurilor melodice din care este alcătuită secțiunea „m” a strofei, cu toate că nu este limitat în nici o direcție, se stabilește, strict statistic, între 3-8 (număr absolut, indiferent de conținutul muzical al acestor rânduri melodice).

Privit, însă, din punctul de vedere al *substanței muzicale* din care este construită secțiunea „m”, numărului mare al versurilor diferite îi corespunde un *număr mic de elemente* repetate de *n* ori. Numărul elementelor componente diferite ale secțiunii „m”, (deci ca *diversitate* a substanței muzicale), oscilează, de regulă, între 3-4; apariția unui nou rând melodic (complet diferit ca substanță muzicală) are o probabilitate crescută spre mijlocul sau spre sfârșitul întregii balade (deci, în ultimele episoade vocale).

Se poate deduce, prin urmare, că, în general, *amplerea unei strofe* este direct proporțională cu caracterul său redundant, tocmai prin repetarea cu necesitate într-un număr mare de ori a câtorva elemente.

Modelele elementelor constitutive ale secțiunii „m”, în ciuda diversității lor, se stabilesc, ca frecvență, în câteva domenii ale desenului mersului melodic: mersul *descendent*, *boltit* și *recto-tono + descendent*. În primele două, intervalul pe care se desfășoară modelul respectiv depășește, de preferință, terța; în cel de al treilea, dimpotrivă, este preferat ambitusul *până* la o terță.

Cel de-al patrulea domeniu al mersului melodic în secțiunea „m” este, ca importanță, recitativul *recto-tono*. În această secțiunea el apare de preferință în formă „pură” (nu sub forma parafrazelor). Registrul în care apare acest recitativ în secțiunea mediană a strofei este (în ordinea frecvenței) cel mediu (treapta a 3-a, apoi a 5-a) și grav (treapta 1-a). Totuși, recitativul *recto-tono* are o frecvență mai scăzută în economia întregului discurs muzical, decât celelalte elemente ale secțiunii „m”. În schimb, *conexarea mai multor rânduri melodice, într-un flux neîntrerupt* (uneori fără nici o diferențiere de accent „interior”

sau de întrerupere a optimilor egale) conferă acestui mers melodic un caracter neutru, de vehicul modest al textului, fiind, din punct de vedere expresiv, un intermediar între versul cântat și cel recitat *parlato*.

Secțiunea mediană „m” este locul în care intervine recitativul *parlato*, în marea majoritate a variantelor (cu excepția modelului **DPP**, după cum știm). În felul acesta, tocmai secțiunea „m” este acel segment al strofei în care *toate caracteristicile recitativului epic se manifestă în modul cel mai concentrat*, prin utilizarea tuturor celor trei tipuri de recitativ: melodic, *recto-tono* și *parlato*.

Datorită numărului mare de repetări ale elementelor secțiunii „m” (pentru a dimensiona strofa la necesitățile semantice ale unei secvențe), aici este și sediul preferat al *variațiilor*, asupra cărora se oprește și Emilia Comișel în lucrarea citată. Fiind un domeniu complex al interpretării creatoare și al improvizației, procesul variațional, atât de caracteristic recitativului epic, merită un demers științific special, care nu intră deocamdată în obiectivul nostru.

„Interferențele” modelelor care aparțin secțiunii „m”, cu celelalte secțiuni funcționale ale strofei, validează ipoteza „polisemiei” elementelor în cadrul sintaxei strofei; ele diminuează „specializarea” acestor elemente, ca apartenență obligatorie și exclusivă la o singură secțiune funcțională. Această afirmație este și rodul unor teste: elemente ale secțiunii „m”, care au avut, de pildă, ca semn „gramatical” cadența pe treapta 1-a, au fost considerate, în timpul performării unor balade, ca elemente ale secțiunii finale „f”, când, datorită legilor improvizației, cântărețul a fost surprins nepregătit să continue o secvență oarecare din textul narativ. La fel, în cazul unor dezorganizări marcate ale recitativului epic, elemente cunoscute (pe cale statistică) a fi caracteristice secțiunii „m”, au fost surprinse chiar ca „inițiale” în alte variante.

Indexul elementelor funcționale ale strofelor, din acest volum, permite alcătuirea unei imagini reale despre varietatea și frecvența fiecărui model în parte aparținând secțiunii mediane „m”; vom insera, totuși, și câteva din variantele rândurilor melodice ale acestei secțiuni.

Vom începe cu trei exemple care ilustrează *mersul descendent*, de largă amploare, a liniei melodice, cadențând pe treapta 1-a. Primul, pe un ambitus de octavă, este menit să arate în același timp și dificultatea opțiunii, la modelarea rândurilor melodice: elenul ascendent de o terță minoră, urmat imediat de o cădere pe o cvintă perfectă inferioară (desenul melodic continuând mai departe cu o coborâre din treaptă în treaptă) îi poate contesta apartenența la categoria „descendent”, exsitând posibilitatea de a fi interpretat, la fel de corect și ca un model „boltit” (ascendent + descendent):



exemplu muzical (27)⁷⁵

Mai clar, din punctul de vedere al apartenenței modelului, exemplul următor, pe un ambitus de septimă mică, prin repetarea finalei rândului melodic (și a cântecului!), conține în germene polisemia gramaticală: este un model care oricând poate deveni consecventul unei secțiuni finale,



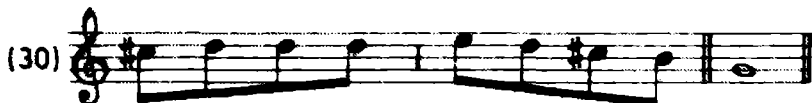
exemplu muzical (28)⁷⁶

Un model descendent, dar numai ca tendință generală, ca rezultatul unui desen șerpuitor, pe un ambitus de 6tă (și acesta considerat ca atare numai dacă este legitimat ca autentic sunetul cel mai acut dintr-o „combinație” melodică melismatică), cu același potențial semiotic variabil, ca exemplul precedent:



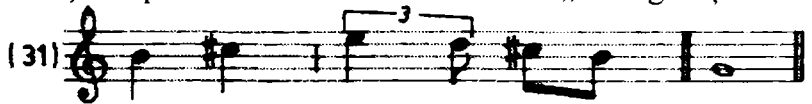
exemplul muzical (29)⁷⁷

care, în aceeași strofă melodică, are o înfățișare autentică de mers „boltit”, cadențând pe treapta a 3-a, fiind, totuși, doar o simplă „variantă” a rândului melodic anterior:



exemplu muzical (30)⁷⁸

și în același timp absolut echivalent cu o altă „configurație” a sa:



exemplu muzical (31)⁷⁹

Deși ultimele două exemple ar trebui să fie continuate, în mod logic, cu modele aparținând domeniului „boltit” al mersului melodic, vom da două exemple *descendente*, a căror „polisemie” virtuală aici se traduce într-un eventual consecvent al secțiunii „i”!



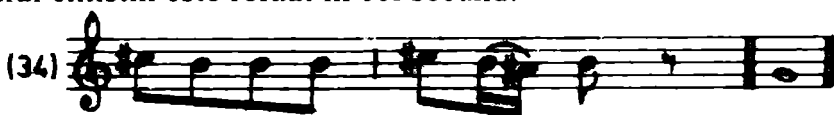
exemplu muzical (32)⁸⁰

cu varianta sa foarte apropiată:



exemplu muzical (33)⁸¹

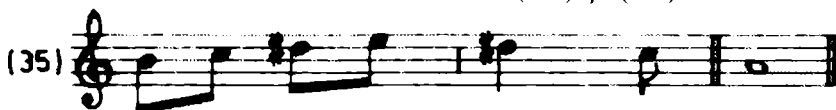
care ar putea fi continuat, ca „răspuns”, de un model în care motivul primului emistih este reluat în cel secund:



exemplu muzical (34)⁸²

Nu ne îndoim, că cititorul a reținut ideea inutilității sporirii exemplelor, pentru a formula o lege cu caracter universal. În această ordine de idei, exemplele înserate la acest capitol, în afară de menirea de a face mai agreabilă lectura unor „generalizări”, aride în fond, trebuie să servească la sesizarea caracterului problematic al modelării rândurilor melodice astfel, ca sintagme cu același sens muzical – sau cu un sens echivalent – să fie regăsite în seria acelorași modele. Exemplele care vor urma, din categoria mersului melodic, vor completa imaginea dificultăților deja menționate.

Iată, de pildă, un rând melodic din secțiunea „m”, aceeași cadență pe treapta a 3-a, același ambitus de cvartă perfectă, același mers boltit, deci foarte înrudit cu ex. (31) de mai sus, care, la rândul său, a fost inserat în seria variantelor ex. (29) și (30):



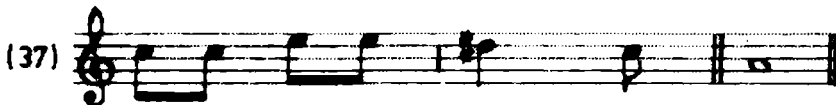
exemplu muzical (35)⁸³

sau, în aceeași baladă, echivalentul său, deși ambitusul a scăzut până la o terță, ceea ce ne va obliga să-l clasăm, vom vedea, într-o altă grupă de modele:



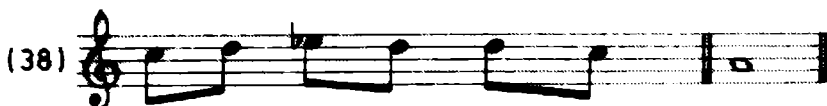
exemplu muzical (36)⁸⁴

sau:



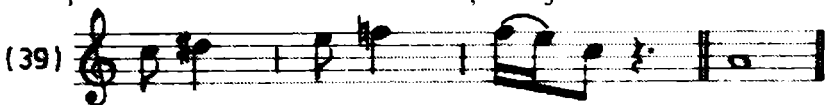
exemplu muzical (37)⁸⁵

dar nu mai puțin și:



exemplu muzical (38)⁸⁶

Apariția unei secunde mărite în interiorul motivului ascendent, nu modifică modelul, el rămâne echivalent cu același ex. (31), deci și cu celelalte exemple menționate, chiar dacă sfârșitul sintagmei cuprinde și un salt descendent de o terță majoră:



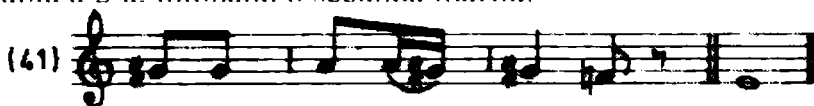
exemplu muzical (39)⁸⁷

Să încheiem exemplele aparținând mersului melodic *boltit* cu un model care explorează registrul grav al strofei melodice, cu cadența pe treapta a VII-a, intonând o secundă mărită.



exemplu muzical (40)

Să încheiem exemplele aparținând mersului melodic *boltit* cu un model care explorează registrul grav al strofei melodice, cu cadența pe treapta a 2-a, intonând o secundă mărită.



exemplu muzical (41)⁸⁸

Cromatizarea treptelor și abundența secundelor mărite este de multe ori rezultatul specific al stilului lăutăresc, dar ele nu afectează modelul (o altă modelare decât cea intenționată de noi, poate fi efectuată, bineînțeles, pornind de la structura „fonologică” a diferitelor sintagme, dar o astfel de modelare nu s-a dovedit revelatoare în testele acestui demers și, de aceea, a fost abandonat). Iată un model, care explorează ascendent o septimă mare, cu intonarea ascendentă a secundeii mărite între treptele 1-2 și cadențând pe treapta a 3-a:



exemplu muzical (42)⁸⁹

interesant și prin faptul că înrudirea cu un alt model (fără secundă mărită și pe un ambitus de septimă mică), deși evidentă, obligă, totuși, la clasarea lui în categoria de modele „ascendent + recitativ uniliniar”:



exemplu muzical (43)⁹⁰

la fel și modelul următor, deși „criteriile” de modelare aici ne obligă să-l trecem la categoria opusă celui precedent, și anume, „recitativ uniliniar + descendent”:



exemplu muzical (44)⁹¹

Ar fi iluzoriu, totuși, să credem că această natură proteică a unor sintagme cu sens muzical echivalent, dar care în mod necesar vor rămâne despărțite, datorită unor criterii „teoretice” de modelare, se oprește aici. Tocmai pentru a risipi o astfel de iluzie, încheiem testele modelelor secțiunii mediane cu varianta modelului precedent, care nu este decât o modestă „variație”, în cuprinsul aceleiași melodii, dar care nu poate fi „aproximată” în nici un fel în mod satisfăcător, oricare din soluțiile adoptate trebuind să „sacrifice” tocmai una sau alta din trăsăturile sale „concrete”:



exemplu muzical (45)⁹²

C. *Secțiunea finală („f”/F) a strofei* are rolul de a conferi elementelor anterioare, mai mult sau mai puțin organizate în secțiuni funcționale distincte, un sens muzical coerent. De aceea, importanța acestei secțiuni rezidă tocmai în caracterul său funcțional lipsit de orice ambiguitate. Nu ar fi greșit să spunem că, datorită acestui caracter, *ea nu se diferențiază potrivit cu tipul de strofă pe care o încheie*. (Am văzut că necesitatea acestei precizii semantice a secțiunii „f” este atât de importantă, încât, la modelul **DPP**, în care toate secțiunile pot fi substituite de versurile recitate *parlato*, secțiunea „f” este intonată uneori cel puțin instrumental, marcând astfel, sfârșitul strofei sau al episodului).

Oralitatea recitativului epic și-a creat câteva norme sau „locuri comune” și pentru această secțiune a strofei melodice. Se impun în special două principii de foarte mare generalitate, care au ca efect direct, pe plan pragmatic, reducerea varietății secțiunilor „f”.

În primul rând, este vorba despre o constantă apreciabilă a modelului general al rîndului melodic final al strofei și anume: cel de-al doilea emistih tinde să fie aproape întotdeauna un recitativ *recto-tono*.

A doua caracterizare a modelului general al rîndului melodic final se manifestă prin preferința mersului melodic descendent al motivului *primului emistih*, pe un ambitus de cvintă sau chiar sextă, mai rar pe o terță.

Aceste caracteristici ale modelului general al rîndului melodic final sunt determinate statistic și nu cauzal.

Secțiunea „f” a strofei poate lua fie o formă monopartită, fie una bipartită, chiar în sânul aceleiași balade. În cazul formei *bipartite*, modelul cel mai general se caracterizează mai ales prin *deosebirea doar a emistihului secund al consecventului*, primul emistih fiind comun la ambele rînduri melodice componente ale secțiunii „f”⁹³ de aici rezultă posibilitatea interpretului popular de a adapta în mod spontan lungimea unei strofe melodice la necesitățile semantice ale unei secvențe din text, recurgând „în ultima clipă” la o secțiune „f” mono sau bipartită, intonând cadența finală, sub forma recitativului *recto-tono*, în emistihul secund al antecedentului sau al consecventului.

Ținând seama de aceste caracteristici de cea mai mare generalitate ale modelelor secțiunii „f” a strofei, deducem:

a) existența unui număr relativ restrâns de variante pentru rîndul melodic final și

b) un model caracteristic pentru rîndul melodic cu funcție de *antecedent* al secțiunii „f” bipartite, prin: 1) strânsa înrudire motivică a celor două rînduri melodice componente și 2) prin caracterul de „cadență întreruptă” a mersului melodic al antecedentului, realizat, de regulă, prin întreruperea mersului melodic printr-un salt ascendent.

Notând cu Y antecedentul secțiunii „f” și Zc rîndul melodic de cadență (indiferent dacă între Y și Zc există sau nu înrudiri tematice, adică indiferent dacă în schema de structură de rutină a variantelor cele două rînduri melodice sunt desemnate prin aceeași majusculă, numai cu specificarea „c” pentru rîndul melodic final), modelul secțiunii „f” a recitativului epic românesc va fi:

$$f \rightarrow Y, Zc$$

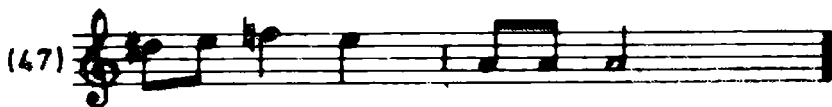
cu o probabilitate foarte scăzută a repetabilității acestei secțiuni.

Câteva exemple vor ilustra cele expuse mai sus. Mai întâi secțiuni finale monopartite:



exemplu muzical (46)⁹⁴

sau



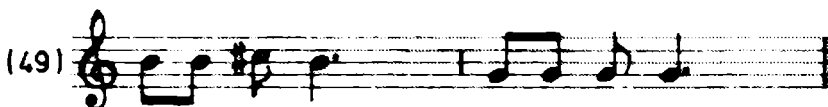
exemplu muzical (47)⁹⁵

sau



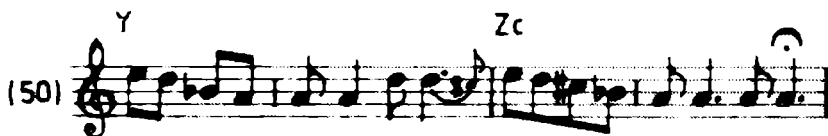
exemplu muzical (48)⁹⁶

ori



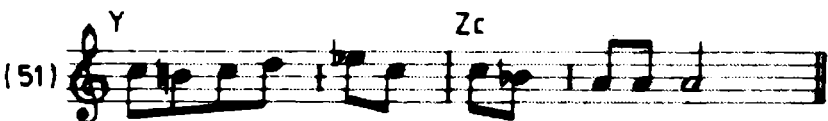
exemplu muzical (49)⁹⁷

În continuare, să vedem câteva secțiuni „f” bipartite, fără a uita că acestea oricând pot deveni monopartite, prin simpla omisiune a antecedentului:



exemplu muzical (50)⁹⁸

ori la un hexasilab:



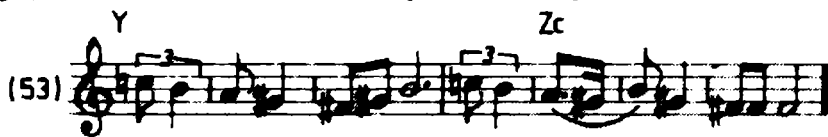
exemplu muzical (51)⁹⁹

Destul de frecvent, antecedentul atenuează întreruperea cadenței, printr-un mers melodic, ca în exemplul următor:



exemplu muzical (52)¹⁰⁰

cea ce nu exclude ca, la unii interpreți, și consecventul să fie îmbogățit cu melisme, ca în exemplul de mai jos:



exemplu muzical (53)¹⁰¹

sau ambele rânduri melodice cu mers melismatic, în care aparent nu se confirmă repetarea în consecvent a primului motiv al antecedentului,

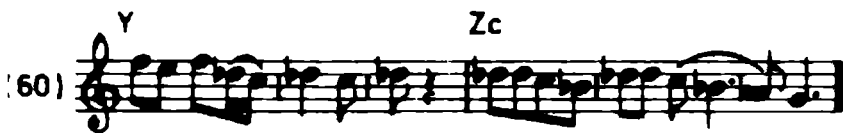
antecedent – consecvent, „călătorind” împreună, fără prea multe variații într-o altă melodie spre un final asemănător.



(Zc) exemplu muzical (59)¹⁰⁷

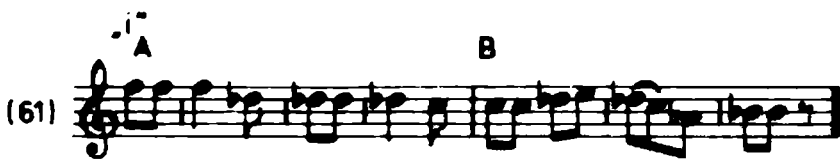
Să întrerupem această tentativă de a urmări modul de realizare a unor modele, pentru a ilustra abaterile inovatoare ale rândului melodic final, prin melodicizarea recitativului *recto-tono* din ultimul emistih al secțiunii „f”, nu înainte de a atrage atenția asupra importanței ultimului salt ascendent de cvartă din exemplele (55), (56) și (57) despre care vom mai avea prilejul să vorbim imediat în subcapitolul consacrat elementului „punte”.

Iată un caz interesant de „melodicizare” a rândului melodic final, într-o variantă în care antecedentul secțiunii „f” este de fapt o variantă a inițialei „i”, revenind cu diferite variații în desfășurarea strofei și admitând de fiecare dată alte consecvente, inclusiv pe cel final complet melodicizat, dar spre o cadență finală care constituie și ea, la nivel micro-structural, un model:



exemplu muzical (60)¹⁰⁸

Celelalte consecvente ale aceluiași antecedent sunt următoarele:



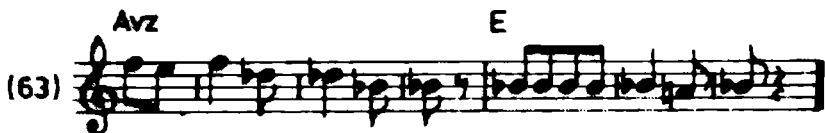
exemplu muzical (61)¹⁰⁹

și apare imediat repetat cu un alt consecvent, aparținând secțiunii „m”:



exemplu muzical (62)¹¹⁰

În sfârșit, același antecedent însoțit de această dată tot în secțiunea „m” de un „*recto-tono*” pe treapta a 3-a (care este un element sigur al secțiunii „m”):



exemplu muzical (63)¹¹¹

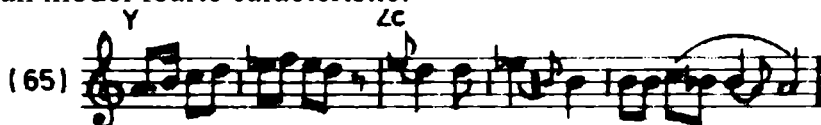
urmat de Ev, apoi de secțiunea „f” construită din același antecedent (variat), pe care l-am văzut mai sus. Chiar și fără „semne” putem deduce că ne găsim în fața unei strofe de tip redudant pe care l-am numit **SRed**.

Pentru a încheia analiza modelului secțiunii „f” să atragem atenția asupra unui aspect „lexical” caracteristic acestei secțiuni și anume: prezența frecventă a cromatizării treptei a doua, fie descendent, fie ascendent, în primul sau în cel de-al doilea emistih din *rândul melodic final*, putând avea ca efect apariția unei secunde mărite sau a unei cadențe „frigice” (indiferent dacă treapta cromatizată este sau nu o treaptă constitutivă a scării melodiei). Pe lângă exemplele (discutate în alt context) de mai sus (58) și (60) să mai vedem și altele:



exemplu muzical (64)¹¹²

sau, un model foarte caracteristic:



exemplu muzical (65)¹¹³

care este pus și mai mult în evidență, atunci când constituie o simplă variație a rândului melodic final, intervenită de la o strofă la alta, ca în exemplul de mai jos:

În prima strofă:



exemplu muzical (66)¹¹⁴

care în strofa a doua apare astfel:



exemplu muzical (67)

Înceiem prezentarea acestei serii de exemple cu secțiunea „f” a unei melodii, cântată într-un stil ornamentat, având cadența specifică de secundă mărită între treptele 2 – 1, ca efect al cromatizării ascendente a treptei a 2-a.



exemplu muzical (68)¹¹⁵

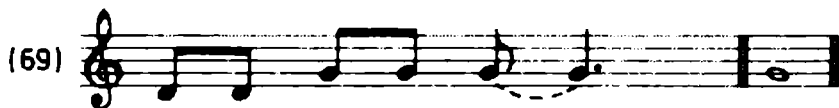
Secțiunile „inițială”, „mediană” și „finală” reprezintă partea esențială a structurii recitativului epic, dar ele nu epuizează totalitatea elementelor sale; două elemente îi mai stau la dispoziție: *puntea muzicală* și *recitativul parlato*. Le vom analiza în cele ce urmează.

D. *Puntea muzicală „Pt”*

Apariția unui fragment melodic, pe întinderea unui rând melodic, *după* secțiunea „f” și înaintea unei alte secțiuni funcționale a melodiei, a fost imposibil de interpretat altfel decât ca o punte muzicală autentică, *datorită substanței sale melodice*.

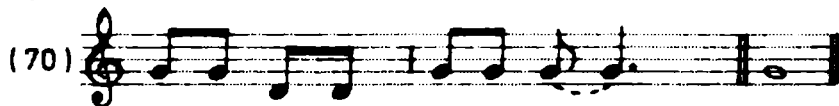
Marcat altădată în schemele de structură arhitectonică ca un rând melodic oarecare, el a devenit obiectul atenției noastre în transcrierea și cercetarea unui material bogat. Astfel, pe baza unor observații amănunțite, am putut stabili existența acestui element ca fiind *o entitate independentă a structurii arhitectonice* a recitativului epic, având un profil melodic care realizează în variante foarte apropiate un model unic.

Caracterul său este dat de extrema sa simplitate și neutralitate din punct de vedere muzical, putând fi intonat după indiferent ce fragment melodic anterior și la fel de bine tolerat de orice fragment muzical care îi urmează. De fapt, este o „formulă” construită pe treapta *finală* a melodiei, „schimbată” pe cvarta perfectă inferioară, după modelul:



exemplu muzical (69)

în hexasilab sau:



exemplu muzical (70)

în octosilab.

Mai târziu, după apariția studiului nostru, în care semnalăm existența acestui element (vezi nota 128), Ileana Szenik face distincție între puntea „post-finală” și cea „mediană”, chiar dacă după aceea, cu prilejul unor consultări binevoitoare, a reieșit că autoarea a extins sensul inițial al termenului dat de noi și la elemente de altă factură. Totuși, această observație a Ilenei Szenik ne-a îndemnat să reexaminăm statutul „punții” și am constatat că într-adevăr locul fragmentului muzical al cărui model l-am citat mai sus poate fi și între secțiunile „m” și „f”, confirmându-se astfel observațiile ei¹¹⁶.

Caracterul atât de formalizat al acestui element are ca efect limitarea variabilității; acest fapt reiese cel mai convingător atunci când puntea este repetată de mai multe ori consecutiv sau când apare în diferite episoade ale aceleiași variante, dar situate la diferite distanțe: lipsa de variație confirmă stricta formalizare a acestui element ca o veritabilă „formulă melodică” invariantă.

Pe de altă parte, repetabilitatea consecutivă, de două sau chiar de trei ori, a acestui element pare lipsită de logică muzicală, dacă o cântărim după canoanele teoriei formei în muzica clasică, deoarece o „legătură”, o „punte” își consumă semnificația odată cu apariția sa, deci pare a fi irepetabilă în mod consecutiv. În realitate, în cazul melodiilor recitativului epic, caracterul atât de neutru din punct de vedere expresiv al acestui element permite repetarea consecutivă, efectul expresiv fiind întârzierea, oprirea temporară (deși melodică) a desfășurării discursului muzical.

Este interesant faptul că „puntea” reprezintă unul din puținele cazuri în care *funcția* unui profil melodic oarecare *diferă* în raport cu plasarea acestuia pe scara cântecului. Se poate spune, așadar, că prin excelență funcția de „punte” este *un produs contextual al unui profil melodic oarecum comun*, care, într-un alt context, dobândește funcțiunea de element al unei alte secțiuni al structurii arhitectonice (de obicei element al lui „m”). O oarecare similitudine există, desigur, între acest caz, pe de o parte, și recitativul *recto-tono* în registrul acut al scării cântecului, pe de altă parte, care are funcția lui „i”, deosebirea constând în faptul că, în timp ce *puntea* nu poate avea niciodată alt profil decât cel arătat, secțiunea „i” a unei melodii poate dobândi profiluri melodice aparținând unor modele destul de numeroase.

În sfârșit, o ultimă similitudine de natură contextuală care trebuie să fie reamintită aici, se referă la faptul că același profil al unui rând melodic poate dobândi o funcție structurală anumită *doar în contextul unei strofe muzicale coerente*. Dar se observă că *puntea* în recitativul epic, pentru a avea această funcție, exclude

polifuncționalismul unei micro-structuri, *numai datorită raportului de înălțime al acesteia cu restul elementelor constitutive ale macro-structurii.*

E. *Recitativul parlat* „+”¹¹⁷

Pentru cântecele epice românești, necesitatea unui inventar sau a unei clasificări a recitativului *parlato* apare odată cu investigarea complexă a baladelor noastre, întreprinsă de Al.I. Amzulescu. Deși filolog, el trebuie să fie considerat până la această oră ca cel ce a contribuit într-o măsură însemnată la așezarea unor premise temeinice și în domeniul cercetării muzicale a baladelor.¹¹⁸ Observațiile sale nu se opresc numai la analiza textelor: el studiază întregul proces de creație și de interpretare în unitatea sa indestructibilă – text-melodie, interpretare-stil, zonă-repertoriu. Aplicând metoda înregistrării integrale a cântecelor bătrânești, operația transcrierii detaliate a acestora a contribuit la evidențierea legăturilor intime dintre text și melodie (silabele de anacruză, silabele de completare, repetiția unor versuri, apariția unor “refrene”, gruparea versurilor în “strofe” și “episoade”, menționarea versurilor sau chiar a silabelor intonate “parlato”, apariția intervențiilor instrumentale, aspecte care capătă profil concret și sens numai în timpul cântării). Astfel, Al.I. Amzulescu aduce completări și detalieri metodologiei inițiate de C. Brăiloiu (cf. *Le vers populaire roumain chanté*), dar dincolo de aceasta impune o concepție fundamentală nouă în metoda de cercetare filologică a textelor populare, în care documentul de bază este considerat cel ce există în realitatea vie, deci *textul cântat* și nu cel dictat, adică rupt de melodie, de fapt inexistent în practica populară.

Din punct de vedere muzical, trebuie făcută de la început o distincție între *parlato* autentic și ceea ce urmează să denumim *pseudoparlato*. Criteriul de distincție trebuie să-l constituie mai ales funcția expresivă a fragmentelor executate *parlato* în structura arhitectonică a strofei melodice, atunci când este vorba despre un fragment care acoperă cel puțin un rând melodic: în locul unor rânduri melodice aparținând secțiunii mediane sau finale apare fragmentul intonat *parlato*. Totuși, ținând seama de legătura indisolubilă dintre text și melodie, în cazul interpretării orale a cântecelor epice (singurul pe care îl avem în vedere), atât structura metrică a fragmentelor *parlato*, cât și conținutul semantic al acestora vor facilita uneori discriminarea pseudo-*parlato*-ului de cel autentic. Cu toate acestea, vârsta înaintată a vreunui interpret, pentru care recitarea versurilor înseamnă economie de efort fizic sau stadiul relativ avansat al destrămării genului într-o anumită zonă (sau în practica vreunui

interpret popular), reprezintă cazurile-limită ale posibilității acestei distincții, ce presupune investigații suplimentare.

Pe de altă parte, referindu-ne la *parlato*-ul autentic, necesitatea delimitărilor este provocată de caracterul formalizat al structurii muzicale a cântecului epic, care nu poate fi înțeles de-a întregul în afara legăturilor sale cu semantica versurilor.

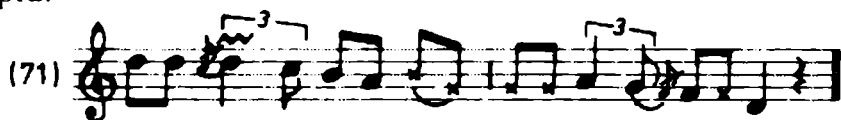
Apariția spontană a versurilor *parlato* (caz general), nedeterminată și nedeterminabilă de structura muzicală a unei melodii date, trebuie delimitată de acele fragmente *parlato*, care au o funcție cvasistabilă în structura muzicală (caz particular), chiar dacă își au originea în logica semantică a textului. La rândul său, *parlato*-ul spontan trebuie să fie analizat după *cantitatea* (număr de versuri) și *frecvența* apariției fragmentelor *parlato*. O astfel de diferențiere este justificată prin aceea că în contextul general al unei structuri muzicale, frecvența fragmentelor *parlato*, precum și numărul versurilor consecutive intonate *parlato*, constituie unul din componentele laturii expresive a melodiei. În plus, mânuirea acestui element expresiv poate să tindă, ca în toate cazurile similare, spre formalizare, de unde pot rezulta stereotipuri mai mult sau mai puțin pregnante. Și aici pot fi decelate cazurile-limită: apariția unui singur vers *parlato* pe parcursul unei variante întregi, iar la polul opus succesiunea unui număr nedefinit de versuri *parlato* care alcătuiesc fragmente inegale ca structură (număr de versuri, rime, corespondențe invariabile etc.).

Pentru o reală sistematizare a *parlato*-ului este necesară și menționarea cazurilor în care se recită doar fragmentul unui vers (o silabă, un picior metric, un emistih). Este evident că în aceste cazuri nu este afectată expresivitatea formei muzicale de către aceste sunete *parlato*, ci ele reprezintă o potențare expresivă doar a rândului melodic. Astfel de cazuri se pot întâlni și în alte genuri ale muzicii populare românești. Deși considerăm că această categorie a sunetelor *parlato* necesită un studiu aparte, tocmai datorită celor arătate, totuși, ea va figura la începutul clasificării noastre ca o cerință a sistematizării.

Având în vedere considerațiile preliminare de mai sus, putem alcătui următoarea clasificare a *parlato*-ului în cântecele epice românești:

a) Sunete *parlato* care afectează un fragment al rândului melodic (o silabă, un picior metric, un emistih etc.). Fiind independente de forma arhitectonică a strofei melodice, *determină doar expresivitatea rândului melodic în care apare*, fără ca acest accent expresiv să fie neapărat justificat de contextul versului pe care

il afectează. Deși nu am cercetat un număr suficient de cazuri, putem menționa câteva din aspectele mai des întâlnite, ca de pildă, intonarea *parlato* a unor silabe dispartate sau a două sau mai multe silabe consecutive. Sunetul *parlato* pe o *singură silabă* din vers se găsește de preferință pe silaba accentuată a piciorului metric sau pe anacruza (muzicală) a versului. *Două sunete parlato* consecutive afectează de preferință același picior metric (dar nu este exclusă nici posibilitatea ca să aparțină unor picioare metrice vecine). Mai rar, se întâlnesc și cazuri în care sunetele *parlato* consecutive să afecteze două rânduri melodice vecine (ultimul picior metric al primului rând melodic și primul picior metric al rândului melodic următor). Foarte frecvent, *emistihul intonat parlato*, în cântecele epice românești, se găsește la sfârșitul rândului melodic care precede un vers întreg sau un fragment mai amplu de versuri *parlato*. Cu alte cuvinte, un fragment *parlato* oarecare poate fi precedat de intonarea *parlato* a emistihului secund al rândului melodic anterior. Culoarea expresivă a acestor silabe sau picioare metrice dispartate, afectate de intonarea *parlato*, este destul de variată: uneori sunetele *parlato* nu fac decât să schimbe caracterul cântat al sunetelor respective cu unul "zis" (=parlato) fără a înlocui treapta melodică constitutivă din rândul melodic dat, ca de exemplu:¹¹⁹



exemplu muzical (71)

în loc de



exemplu muzical (72)

b) Sunetele *parlato* care afectează *un singur vers*. De cele mai multe ori, versul respectiv are un sens bine determinat în economia narațiunii, dar este nesemnificativ din punctul de vedere al structurii melodice.

Diferențierea versului *parlato* singular *autentic* de *pseudoparlato* se impune mai mult la această categorie decât la celelalte. Semnul de recunoaștere constă în valoarea semantică a fragmentului vorbit, care, în cazul *pseudoparlato*-ului, reprezintă o idee străină de economia propriu-zisă a narațiunii. Pe de altă parte, de multe ori structura liberă, *natura neversificată* a intervențiilor recitative-vorbite trădează esența *pseudoparlato* a acestor fragmente.

Așa cum atrage atenția Al. I. Amzulescu, aceste intervenții nu sunt de regulă decât comentarii ale cântărețului privind o anumită situație relatată în narațiune. Iată un astfel de exemplu din balada *Șarpele*.¹²⁰

“... Bagă mână-n buzunar
Scoase mic de amânar
Bagă mâna-n punguliță
Scoase dalba-i de iescuță
/:Și cu dalba-i cremeniță.../
+Nu era chibrituri pe atunci
Și cu dalba-i cremeniță...”

În balada *Agușiță a lui Topală*,¹²¹ singurul vers *parlato* este un *parlato* autentic. Deși nu reprezintă momentul culminant al baladei, totuși, în economia episodului respectiv reprezintă o concluzie, care este subliniată prin interpretarea *parlato*. Se înțelege că pentru structura melodică, intonarea *parlato* nu este semnificativă:

“A pleca’ la vânătoare
Tot la fata lui Carale
Cu cinci chile de parale
Cinci mertice de beșlice
Fata cân’ o mărita-o
+Să aibe cu ce-nzestra-o...”

Acest caz nu permite, totuși, să se tragă concluzia că orice apariție a unui vers *parlato* autentic, în cadrul unei strofe, trebuie să fie justificată de necesitatea unei sublinieri expresive; la fel de bine poate să apară orice vers *parlato*, oriunde, ca oricare din elementele care concură la realizarea expresivității unei interpretări orale.

c) Gruparea a două sau trei versuri *parlato* consecutive, de obicei legate și prin rimă, ca o formă primară de organizare a recitativului *parlato*. Caracterul formalizat al acestor celule de structură este subliniat și de faptul că, de regulă, ele apar repetate în decursul aceleiași balade, în diferite strofe sau episoade, afectând mereu alte versuri și deci păstrând numai cadrul structural (două sau trei versuri *parlato* consecutive). Mai important decât conținutul semantic al versurilor *parlato*, cuplate în felul arătat, se dovedește, deci, a fi doar modelul, ca parte componentă a expresivității *muzicale* și nu a textului, de vreme ce apariția acestor fragmente *parlato* nu este legată de vreunul din momentele narațiunii (excepțiile sunt rare).

În exemplul care urmează, vom pune în evidență aceste grupe de versuri *parlato* prin transcrierea paralelă a două variante ale unei balade, provenite de la același cântăreț, înregistrate la un anumit interval de timp¹²². Ambele versiuni ale baladei *Trei frați și nouă*

*zmei*¹²³ confirmă revenirea constantă a cuplajelor de câte două versuri *parlato*, legate și prin rimă¹²⁴:

Mg. 1585 e	Mg. 1989 Ra	
75. Dacă vedea și vedea	75	+
76. + Vârf de munte să suia	76	+
77. + S-acolo să troncănea	76	
78. Schintei din iei ieșea	77	
87. La cea mică + puntioară	87	
88. + C-acolo-i apa amară	88	
89. + Să loați apa-n gușicioară	89	
89. Să loați apă-n gușicioară		
90. Savai tină-n unghișoară	90	
.....		
110. Ieu v-o da, nu v-oi înșăla	110	
111. + V-oi da noauă stârvuri de zmei	111	
112. + Și să vezi noauă de lei	112	
.....		
123. Și loa apă-n gușicioară	123	+
124. Savai tină-n unghișoară	124	+
.....		
127. + Pra'u paragină-l făcea	127	
128. + Bată-l maica precesta	128	
.....		
144. + Iel din guriță-i zicea	144	
145. + Dale, dale, soru-mea	145	
.....		
157. Și da coconașu-ăl mare		
157. Și da coconașu-ăl mare	157	+
158. De-l spintecă pe spinare	158	+

În alte exemple de analiză paralelă, a două sau mai multe versiuni de baladă, se pot semnala diferențe extrem de mari în ceea ce privește participarea recitativului *parlato* la realizarea expresivității melodiei. Aceste diferențe pot culmina prin abundența momentelor *parlato* într-una din versiuni, în timp ce în alte versiuni intonarea măcar a unui singur vers în recitativ *parlato* să lipsească. Se poate afirma, prin urmare, că absența fragmentelor *parlato* dintr-o variantă melodică nu se datorează incompatibilității *tipului melodic* respectiv cu recitativul *parlato*.

d) Secvențe *parlato* al căror număr de versuri este nedeterminat, dar în orice caz superior numărului de versuri din categoria precedentă. De menționat că între aceste două categorii – cea

precedentă și cea prezentă – se pot trasa granițe precise numai într-un singur sens, și anume, numai în cazul în care secvențele *parlato* sunt alcătuite dintr-un număr foarte mare de versuri: numai atunci se poate face o distincție calitativă netă între aceste două categorii, expresivitatea artistică rezultată fiind incomparabilă. Dimpotrivă, granița este mai puțin trasabilă din punct de vedere al structurii arhitectonice a melodiei, de pildă, între o secvență de trei versuri *parlato* și alta de patru versuri. Totuși, argumentele statistice ne sunt suficiente pentru a separa categoria precedentă tocmai prin numărul de *trei versuri parlato consecutive* și nu prin alt număr. Vom prezenta fragmente din două versiuni ale baladei *Scorpio* (înregistrate la un interval de aproximativ 6 luni)¹²⁵. Variabilitatea secvențelor *parlato* apare ca fiind firească, devreme ce între cele două versiuni există deosebiri destul de însemnate (omisiuni, adăugiri și înlocuiri de versuri).

Mg. 2878 Ra (versiunea “a”)

125. Sus pă vizdui să urca
 126. Cruce cu dreapta-și făcea
 127. Cam de-o parte să uita
 128. **Pă-l câmpuleț părăsit**
 129. **Dă neagră-acoperit**
 130. Tare venea, tare striga
 131. Savai Mircea ciobănaș
 132. Fața lui bulgăr de cași

.....

- 183. + Și ie porumbu dă copt**
184. + Și lăstaru, vez’, d-un cot
185. + Cununa și boteza
186. + Să vez’, nene, mi-o muri
187. + Aibe cin’ i-o pomeni
188. + Dac-ace’ cântec nu vă place (sfârșitul baladei)
189. + N-are Costică Staicu ce vă face
190. + Mai dați cât-un pahar dă vin
191. + Face iel altu mai bunî

Ultima secvență *parlato* a versiunii “a” (versurile 183 – 191) merită o atenție aparte. Se constată că ea conține de fapt două funcții distincte: primele versuri (183-187) reprezintă finalul narațiunii propriu-zise (dealtfel, versiunea “b” se și încheie aici); ultimele 4 versuri (188-191) alcătuiesc o încheiere destul de obișnuită, deși neobligatorie, tipică pentru baladele interpretate de lăutari (chiar dacă

Mg. 2996 b (versiunea “b”)

- + **Coconu sus să urca**
 - + **Cu-o mână că să ținea**
 - + **Ochii, neică, -și’arunca**
 - + **Pă cel drum cam părăsit**
129. +
 - + **Dă troscot verde-velit**
 - + **Numai dă Mircea știut**
 131.
 132.

- 183. +**
184. +
185. +
186. +
187. +

versurile 188-189 pot fi detașate, la rândul lor, din această formulă, ca o încercare a lăutarului de a-și menționa numele). Rostirea *parlato* a întregii secvențe face ca aceste funcții să apară nediferențiate din punct de vedere expresiv, iar pentru structura muzicală și, implicit, pentru expresivitatea melodică întreaga secvență să rămână neutră. Trebuie să menționăm aici că asemenea “nivelări” ale expresivității, încă de neînțeles pentru noi, se întâlnesc destul de des în interpretarea cântecelor noastre bătrânești: rostirea *parlato* a unui vers din finalul unei secvențe (înlocuind adesea consecventul din formula finală “f” a structurii arhitectonice a strofei melodice) este urmată tot de intonarea *parlato* a primului vers dintr-o secvență nouă (înlocuind de data aceasta un rând melodic din secțiunea mediană “m” a structurii melodice a strofei).

Se desprind din cele prezentate următoarele concluzii:

1. Lipsa recitativului *parlato* din cuprinsul unei variante nu indică incompatibilitatea *parlato*-ului cu tipul melodic al variantei respective.
2. *Parlato*-ul autentic trebuie deosebit de *pseudoparlato*. Nu orice fragment vorbit (deci, necântat) indică prezența recitativului *parlato*, fie că este vorba despre un fragment de mică întindere, fie că ne găsim în fața unui fragment de zeci de versuri. Criteriile de distincție între *parlato* și *pseudoparlato* sunt atât de ordin semantic (în contextul narațiunii), cât și de structură, la nivelul versului. Cazul limită al *pseudoparlato*-lui îl reprezintă versul autentic (narațiunea propriu-zisă), *recitat* din cauze mai mult sau mai puțin subiective (vârsta informatorului, uitarea melodiei etc.).
3. Clasificarea *parlato*-ului autentic este impusă de necesitatea decelerării rolului acestui element în expresivitatea generală a melodiei. Cantitatea versurilor *parlato* potențează expresivitatea muzicală în mod diferențiat, prin contrastul care ia naștere între fragmentele *cântate* și cele *intonate parlato* (=noncântate). Astfel, existența unui *singur vers parlato* în cursul unei variante nu intervine în mod semnificativ în expresivitatea muzicală generală. Statonnicirea unor *micro-unități* de recitativ *parlato* (secvențe de 2-3 versuri *parlato*) dobândesc însă, în cadrul structurii arhitectonice a melodiei, funcții expresive care afectează în special secțiunea mediană sau pe cea finală a strofei. Succesiunea neîntreruptă a unui *număr apreciabil* de versuri *parlato* nivelează, în schimb, expresivitatea muzicală, pe de-o parte, prin slăbirea sau chiar ștergerea contrastului *cântat-recitat*, pe de altă parte alterează conciziunea formei arhitectonice a strofei muzicale,

unde secțiunile “i”, “m” și “f” – care sunt și funcții expresive – dispar prin recitativul *parlato* neîntrerupt. Totuși, această succesiune de versuri *parlato*, într-un număr considerabil, poate să reprezinte o manifestare particulară a unui stil zonal sau individual constatabil statistic și care permite generalizarea sub forma categoriei tipologice **DPP**, așa cum am văzut într-unul din capitolele de mai sus.

4. Analiza comparativă a mai multor variante, împreună cu versurile lor, atestă caracterul ordinar (nu excepțional) al recitativului *parlato*, în mulțimea elementelor expresive ale unei melodii de baladă, locul, frecvența și însăși apariția acestui element având aspect facultativ, aleatoriu.
5. În sfârșit, din punct de vedere *intonațional*, recitativul *parlato* face parte din *intonațiile graiului vorbit* și mai puțin din cele muzicale. De aceea, la notarea pe portativ a recitativului *parlato* lipsește posibilitatea redării în mod adecvat a esenței conținutului sonor al fragmentului *parlato*. Recitarea *parlato* cuprinde o întreagă gamă expresivă realizată aproape exclusiv pe seama intonației, care, de la cântarea propriu-zisă și până la “zicerea” *parlato*, realizează o gradație atât de subtilă, cu o paletă atât de variată a nuanțelor intonaționale încât melodia cântată poate deveni pe nesimțite recitată, hotarul dintre *cântare* și *recitare* fiind estompat de sunetele care trec insesizabil unele în altele. Pe de altă parte, prin alternarea lentă, abruptă a sunetelor cântate cu cele recitate *parlato*, registrul în care se intonează fragmentele recitate, ambitusul și “conturul” realizează sublinieri de o nouă calitate expresivă. Cum s-a amintit, datorită deosebirilor esențiale care există între cântarea și recitarea fragmentelor respective, notarea pe portativ a *parlato*-ului, în sistemul obișnuit de notație muzicală, este în mare parte inadecvată.

*

* *

Prin natura sa fonică *parlato*-ul nu-l poate interesa deocamdată pe etnomuzicolog, datorită cauzelor care au fost schițate mai sus; investigarea devine totuși posibilă și interesantă dacă ne propunem să deslușim aspectele legice privind rolul său în realizarea structurii arhitectonice a melodiilor. În cele ce urmează, vom încerca să fixăm câteva repere ale problematicii *parlato*-ului în structura muzicală a cântecelor epice, privită prin prisma pregnanței acestui element pe un eșantion reprezentativ. Rezolvarea acestor probleme va permite o mai bună înțelegere a locului *parlato*-ului în realizarea formei

arhitectonice a melodiilor epice, pe baza unor observații vizând latura creativității în interpretarea melodiilor care aparțin genului muzical de care ne ocupăm.

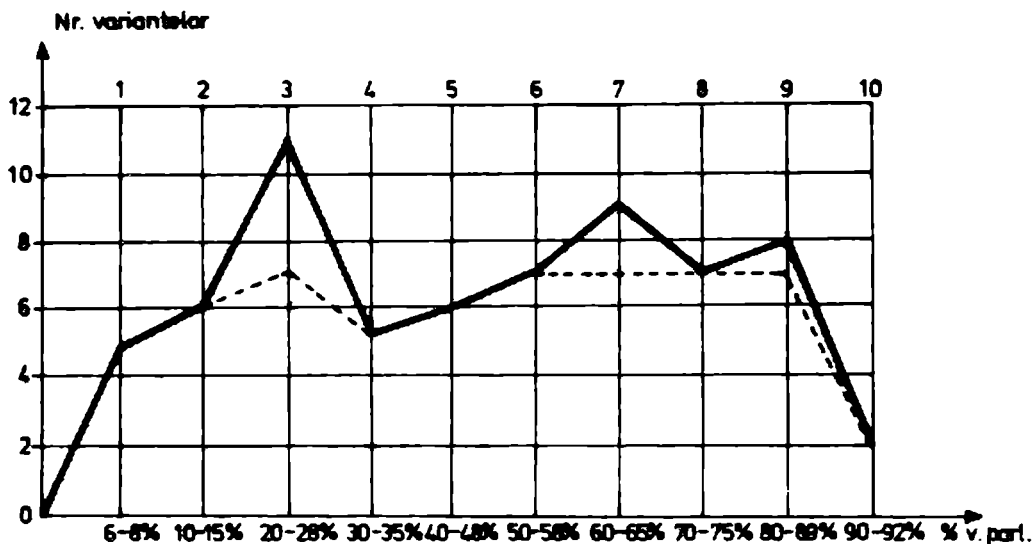
Alegerea eșantionului este, desigur, una din problemele fundamentale ale oricărei cercetări care abordează metoda statistică. Necesitatea unui material reprezentativ care urmează să constituie corpul eșantionului, pledează pentru o judicioasă selecție a fiecărui caz în parte. Din fericire, munca filologului îi vine din nou în ajutor muzicologului, prin realizările remarcabile de sistematizare și de studiere a cântecului epic, ale lui Al.I. Amzulescu. Dorind să valorifice o parte din rezultatele muncii sale, a selecționat, în vederea publicării unei antologii reprezentative, un material de aproximativ 150 de piese (ca fond inițial) pe care ni l-a pus la dispoziție cu generozitate. Volumul apărut cuprinde un număr de piese diminuat față de fondul inițial.¹²⁶

Împrejurarea că materialul care a servit cercetării noastre a fost selecționat în mod deliberat pentru a constitui conținutul unei antologii reprezentative, mărește caracterul autentic al eșantionului.

Din totalul de 148 de piese care ne-au stat la dispoziție, a trebuit să excludem 9, ca fiind inutilizabile pentru scopurile noastre.¹²⁷ Restul de 139 de variante formează eșantionul nostru. Anticipând, putem să dezvăluim că acest material se divide în două categorii principale, astfel: 69 de variante (49,58%) sunt complet lipsite de parlat, în timp ce 70 de variante (50,42%) conțin recitativul parlat în proporții foarte variate. În continuare ne vom ocupa de această categorie din urmă. În 6 variante, numărul versurilor parlat variază între 1 și 6. Restul variantelor cuprinde însă un număr de versuri parlat ce variază între 6% și 92% din totalitatea versurilor unei balade! Chiar și aceste prime date statistice deschid o interesantă perspectivă pentru cercetare. Într-adevăr, dacă prima divizare a materialului, după criteriul absenței sau al prezenței recitativului parlat, ne oferă un aspect atât de echilibrat (49,58% : 50,42%), atunci categoria variantelor *cu parlat*, prin proporția atât de diversă (între 6% și 92%), pare să pună în evidență lipsa oricărei legități a apariției versurilor *parlat* în sânul unei variante. Acest al doilea aspect impune continuarea cercetării procentului de versuri *parlat* în fiecare variantă. După mai multe încercări infructuoase, analiza raportului, exprimat procentual, între versurile *parlat* față de totalul versurilor din fiecare variantă, ne-a condus la alcătuirea a 10 grupe, care să exprime în mod adecvat această variabilitate, permițând limitarea riscului de a introduce în analiză criterii subiective, risc inerent în

orice încercare de categorisire a unor fenomene obiective. În acest mod am reușit să stabilim următoarele grupe, reprezentând grade cantitative ale versurilor *parlato* din cadrul variantelor: grupa 1) versuri *parlato* între 6 și 8% din totalul numărului de versurile baladei; 2) idem, între 10 și 15%; 3) între 20 și 28%; 4) între 30 și 35%; 5) între 40 și 48%; 6) între 50 și 58%; 7) între 60 și 65%; 8) între 70 și 75%; 9) între 80 și 89%; 10) între 90 și 92% versuri *parlato* din totalitatea versurilor unei balade. De precizat că la stabilirea limitei superioare a fiecărei grupe s-a avut în vedere cifra oferită de materialul existent în eșantion (de aceea, de exemplu, la grupa 4, limita superioară este de 35%, în timp ce la grupa 9 aceeași limită este 89%). Se înțelege că, încercarea de a limita criteriile subiective în stabilirea categoriilor, nu poate șterge total efectele inevitabile ale clasificării, pentru că, de pildă, între 89% versuri *parlato* și 90% versuri *parlato* din totalul versurilor unei balade, diferența de 1% nu ar justifica trecerea celor două variante în două categorii distincte. Pe de altă parte, trebuie totuși remarcat avantajul metodei alese, care permite punerea în evidență a discontinuității creșterilor sau a diminuărilor procentuale ale versurilor *parlato* și, implicit, reliefaarea caracterului destul de omogen al fiecărei grupe, cu un număr relativ apropiat de versuri *parlato* în fiecare categorie în parte.

Gruparea variantelor după sistemul de mai sus nu este lipsită de constatări surprinzătoare: *numărul variantelor* care intră în componența fiecărei grupe este sensibil apropiat pentru toate grupele, cu excepția ultimei (10), excepție care își are propria sa semnificație (vezi mai jos). Se poate deduce, așadar, că proporția versurilor *parlato* nu se produce în mod legic, ci aleatoriu, între câteva procente (6-8%) și 90% din totalul versurilor unei balade:



Linia punctată figurează numărul variantelor "sintetice", adică varianta luată o singură dată de la unul și același informator *fără* versiunile respective, în timp ce linia continuă reprezintă numărul absolut al pieselor (variantele plus versiunile). Așa se explică de ce grupa 3 apare cu 11 piese (vezi linia continuă), care în realitate reprezintă numai 7 variante (vezi linia punctată).

Graficul de mai sus sugerează concluzii de importanță esențială pentru aprecierea elementului parlat în cântecele epice românești. Aproximarea numărului de variante în mai toate categoriile demonstrează lipsa vreunei preferințe a cantității versurilor *parlato* pentru oricare din procentajele posibile. Privitor la numărul egal al variantelor cu *parlato* și al celor *fără parlato*, această constatare ne permite să conchidem că *elementul parlat în cântecele epice este un element de interpretare și nu unul constitutiv, obligatoriu, al structurii arhitectonice a melodiei*. Aceasta explică apariția facultativă a versurilor *parlato* în cadrul unei variante și în orice cantitate între 6 și 92% din totalul versurilor unei balade.

Numărul redus al variantelor din ultima grupă (10) este explicabil prin aceea că o abundență atât de mare a versurilor *parlato* în cadrul unei melodii, reduce întreaga variantă la o recitare continuă, melodia dispărând aproape total. De aceea, aceste cazuri pot fi privite ca o limită între *parlato*-ul autentic și pseudoparlato, așa cum am încercat să le definim în prima parte a acestui capitol.

Analiza detaliată ce urmează pune în evidență tocmai acele aspecte care se referă la realizarea concretă a variantelor și va înlesni

conturarea unor caracteristici zonale sau de stil, necesare unei cunoașteri aprofundate a fenomenului cercetat. Pregnanța stilului regional sau (micro-) zonal, atribuită și frecvenței recitativului *parlato*, poate fi dedusă din analiza ponderii versurilor *parlato* în variantele grupate după criteriul teritorial.

Totalitatea variantelor, divizată pe cele două regiuni de origine – care coincide în esență cu realitatea cântecului epic românesc actual – Oltenia și Muntenia, este cuprinsă în tabelul de mai jos. Acest tabel conține: regiunea de origine, numărul localităților de proveniență a variantelor, numărul informatorilor existent în eșantion, numărul total al variantelor divizat apoi în melodii fără *parlato* și melodii cu *parlato* – acestea din urmă desfășurate în amănunțime pe categoriile stabilite.

Regiunea	Nr. loc.	Nr. inf.	To-tal. mel. ră-parl.	Mel. fără parl.	To-tal	Melodii cu parlato										
						1-6 vers	6-8%	10-15%	20-28%	30-35%	40-48%	50-58%	60-65%	70-75%	80-89%	90-92%
Muntenia	14	18	57	28	29	6	3	2	-	1	1	2	4	4	6	-
Oltenia	7	14	82	41	41	-	2	3	11	4	5	4	5	3	2	2
Total	21	32	139	69	70	6	5	5	11	5	6	6	9	7	8	2

Alegând materialul pentru antologie, Al.I. Amzulescu nu a făcut o situație statistică similară cu cea de mai sus, astfel încât se poate afirma că prin simpla urmărire a caracterului reprezentativ al colecției, s-a ajuns la un astfel de echilibru uimitor, ceea ce confirmă atât caracterul autentic al eșantionului, cât, mai ales, concluziile privind esența *parlato*-ului în cântecele epice românești.

Deși numărul *localităților* de origine a informatorilor diferă sensibil în cele două regiuni (14:7), numărul *informatorilor* este totuși destul de apropiat (18:14). Prin urmare, pare cu atât mai surprinzătoare rigurozitatea egalității melodiilor cu *parlato* în ambele regiuni, mai ales dacă avem în vedere că la data la care materialul ne-a fost pus la dispoziție, variantele nu erau definitiv alese. Această egalitate este interesantă și dacă observăm că numărul absolut al variantelor fiecărei regiuni diferă în mod indiscutabil. Cu toate acestea, *proporția* melodiilor cu și fără *parlato* rămâne practic identică: 28:29 în Muntenia și 41:41 în Oltenia.

Stilul regional poate fi de asemenea dedus din analiza datelor cuprinse în tabelul de mai sus. Astfel, în Oltenia, pentru realizarea numărului de balade cu aproximativ 50% mai ridicat, a fost folosit doar un număr de 7 localități – adică cu 50% mai scăzut – decât în Muntenia, pentru că din cele 7 localități rezultă 82 de piese în Oltenia, în timp ce din 14 localități din Muntenia rezultă doar 57 de balade. Aceeași semnificație ascunde și raportul dintre numărul informatorilor și numărul de piese rezultate din cele 2 regiuni: în Oltenia, cele 82 de piese provin numai de la 14 informatori, în timp ce în Muntenia de la 18 informatori nu provin decât 57 de piese. Densitatea cântecului bătrânesc este mai mare în Oltenia.

Aceste concluzii necesită o detaliere a analizei.

De pildă, în tabelul de mai jos vom urmări paralel câte doi informatori la fel de reprezentativi pentru regiunea respectivă, prin prisma caracteristicilor lor stilistice, funcție de elementul *parlato*. Acest demers rămâne la fel de interesant chiar dacă ținem seama de “perturbările” posibile datorate personalității fiecărui interpret în parte.

Numele informatorului	Reg.	Total mel.	Mel. fără parl.	Total	Melodii cu parlato										
					1-6 vera	6-8%	10-15%	20-28%	30-35%	40-48%	50-58%	60-65%	70-75%	80-89%	90-92%
M. Dorcea	Munt.	13	-	13	-	1	-	-	-	1	1	2	5	3	-
C. Mus-tătea	"	12	5	7	5	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-
TOTAL		25	5	20	5	2	1	-	-	1	1	2	5	3	-
N. Candoi	Olt.	16	5	11	-	-	-	-	-	1	1	3	3	2	1
Mihai Bonst.	"	28	12	16	-	1	1	9	2	2	1	-	-	-	-
TOTAL		44	17	27	-	1	1	9	2	3	2	3	3	2	1
Total gen. + Olt		69	22	47	5	3	2	9	2	4	3	5	8	5	1

Cei doi informatori din Muntenia se deosebesc, așadar, prin aceea că unul dintre ei nu are în repertoriul său decât melodii cu recitativ *parlato*, în timp ce la al doilea informator melodiile cu

parlato și fără *parlato* au o pondere aproape egală (7:5). În schimb, la cei doi informatori din Oltenia, predomină melodiile cu *parlato* (total 27 de melodii cu *parlato* față de numai 17 melodii fără *parlato*). De aici se poate deduce că la informatorii reprezentativi din Oltenia stilul *parlato* este mai pregnant decât la cei din Muntenia (fiind vorba și acolo de doi informatori reprezentativi).

Mai departe, analiza celor doi informatori scoate în evidență deosebiri atât de nete – din punctul de vedere al *parlato*-ului – încât suntem tentați să considerăm fiecare caz în parte ca fiind un caz particular, explicabil prin individualitatea creatoare, unică, a fiecărui interpret. Concluzia generală privitoare la cei doi informatori ar fi deci contradictorie: judecând repertoriul primului informator, ar trebui să conchidem că melodiile cu *parlato* sunt preponderente; luarea în considerație a repertoriului celui de-al doilea informator ar trebui să ne determine să admitem ponderea egală a melodiilor cu *parlato* și fără *parlato*. Concluzia generală referitoare la stilul regional nu ar putea fi formulată, prin urmare, pornind de la aceste două cazuri particulare. Modul de repartizare a melodiilor cu *parlato*, la aceiași informatori, oferă o perspectivă nu mai puțin contradictorie: melodiile lui M. Dorcea utilizează recitativul *parlato* într-o proporție foarte mare, 8 melodii din 13 având un procent de versuri *parlato* între 70 și 89% din totalul versurilor unei balade, în timp ce melodiile lui C. Mustăța se situează la celălalt pol – cel mai mare procent de versuri *parlato* dintr-o variantă nu depășește 15%.

Analiza celor doi informatori din Oltenia este la fel de interesantă. Deosebirea, care există între *numărul total* al melodiilor în favoarea lui M. Constantin, nu este semnificativă dacă ținem seama de faptul că acest informator este reprezentat de un număr foarte mare de versiuni, de unde și disproporția melodiilor cu un procent de versuri *parlato* din categoria 3 (20-28%), adică tocmai din grupa în care se încadrează majoritatea melodiilor lui M. Constantin. Dar chiar dacă am considera totalitatea melodiilor lui M. Constantin ca *variante distincte* (și nu ca versiuni), interesul acestui demers nu ar fi cu nimic diminuat. Într-adevăr, în timp ce D. Candoi utilizează recitativul *parlato* într-o proporție ce cuprinde 40-92% (cu o oarecare înclinație spre procente cuprinse între 60-75%), Mihai Constantin, dimpotrivă, nu depășește categoria procentuală a versurilor *parlato* de 50-58%, explorând și zonele cu un procent scăzut de versuri *parlato*, majoritatea pieselor interpretate încadrându-se între 6 și 28% versuri *parlato*.

Prin urmare, cei doi informatori se deosebesc prin *ponderea* diferită pe care o au versurile *parlato* în cadrul variantelor interpretate.

Explicația poate să rezide fie în stilul individual al fiecăruia – cum am văzut și mai înainte, fie în cauze extra-artistice (vârsta informatorului, condiții fiziologice particulare etc.). Totuși, rămâne de reținut caracterul obiectiv al manifestării legităților la nivelul *sistemului*, deosebirile existente între informatori înțelegându-se ca fiind subordonate acestui sistem. Ori, caracterul de sistem reiese din aceea că, în ciuda deosebirilor dintre diferite individualități creatoare, legitatea se manifestă în mod necesar: însumând melodiile celor doi informatori din Oltenia, categoriile procentuale acoperă în mod aproape uniform întregul registru (cu excepția unei singure grupe, datorită melodiilor lui Mihai Constantin), similitudinea dintre acest fragment decupat din întreg și materialul în totalitatea sa fiind astfel izbitoare. Obținem același rezultat dacă însumăm la toți cei patru informatori din Muntenia și din Oltenia, melodiile cu recitativ *parlato*: în afară de două categorii cu o pondere mai mare (20-28% și 70-75%), celelalte categorii sunt reprezentate destul de echilibrat, schițând în acest fel la un *număr mic* de cazuri legitatea generală.

Considerăm utilă analiza modului în care se realizează stilul de interpretare – privit prin prisma *parlato*-ului – în cele două regiuni, pornind, de data aceasta, de la împărțirea informatorilor după criteriul utilizării sau neutilizării recitativului *parlato*. În acest scop, vom consemna în tabelul următor, pe fiecare regiune, numărul informatorilor, numărul localităților de origine ale acestora, precum și repertoriul realizat de fiecare categorie de informatori după același criteriu al prezenței sau al absenței *parlato*-ului în melodiile interpretate. Și aici caracterul relativ al acestor date este ascuns în faptul că numărul de melodii cu care este reprezentat fiecare informator diferă uneori estul de mult, deși noi nu consemnăm decât totalul melodiilor obținute de la totalitatea informatorilor; pe de altă parte, în cazul informatorilor cu un număr redus de melodii reprezentate în eșantion, posibilitatea de a constata neutralizarea *parlato*-ului este relativă, deoarece nu putem ști dacă informatorii respectivi folosesc sau nu, în alte cazuri, elementul *parlato* în melodiile interpretate. Cu toate aceste limite, este interesant că, totuși, concluziile converg spre același punct.

Regiunea	Categ.de inf.	Nr. inf.	Nr. loc.	Total mel.	Fără parl.	Cu parl.
Muntenia	Inf.fără parl.	11	10	17	17	-
	Inf.cu parlato	7	5	40	11	29
Oltenia	Inf.fără parl.	5	4	13	13	-
	Inf.cu parl.	9	6	69	28	41
Total general		32		139	69	70

Din nou este surprinzător modul în care trăsături aparent particulare se subordonează aproape riguros legității sistemului. Dacă informatorii din cele două regiuni sunt priviți după criteriul recitativului *parlato* existent sau nu în baladele interpretate, atunci reiese că numărul informatorilor din Muntenia, care nu folosesc acest recitativ, este mai mare decât al aceluia care-l folosesc (numai 7 informatori au în repertoriul lor melodii cu *parlato*, în timp ce 11 informatori nu au). În schimb, în Oltenia această proporție se inversează (9 informatori utilizează *parlato*-ul și numai 5 informatori nu). Luate global, aceste cifre se compensează, 11+5 informatori omit recitativul *parlato*, 7+9 îl utilizează. Numai așa se explică de ce pe ansamblul materialului, atunci când se are în vedere un număr mare de melodii și de informatori, cele două categorii de melodii apar atât de echilibrate, în ciuda tuturor deosebirilor pe care le-am văzut.

Cazul special al variantelor în care recitativul *parlato* este predominant (peste 60% din totalul versurilor unei balade) a fost discutat într-un capitol anterior, generând o categorie tipologică aparte **DPP**. De asemenea, a fost discutat și aspectul influențelor perturbatoare ale mass-media asupra autenticității acestui element al structurii, dând astăzi din ce în ce mai multe argumente pentru încadrarea secvențelor recitate în mod artificial în categoria pseudo-*parlato*-ului, pentru a nu se ajunge la false generalizări privind importanța sa crescândă în interpretarea actuală a cântecelor epice.

Cercetarea aspectelor legate de substanța sonoră propriu-zisă a recitativului *parlato* rămâne o sarcină de viitor, în care mijloacele tehnice moderne vor asigura instrumentele de cercetare indispensabile pentru un astfel de demers.

*
* * *

Presupunem că s-au impus câteva concluzii privind trăsăturile esențiale ale modelelor de structură ale strofelor – la melodiile recitativului epic. Să le rememorăm succint în câteva puncte:

1. Elementele necesare și suficiente pentru conturarea structurii unei „strofe melodice” (la nivel de structură al „strofelor”), în recitativul epic sunt cele trei secțiuni funcționale – inițială („i”/I), mediană („m”/M) și finală („f”/F).
2. Puntea („pt”) și recitativul *parlato* („+”) sunt elemente facultative ale structurii și nu constitutive, la modelele discursului muzical **DCC**, **DRD** și **DPS**. Totuși, probabilitatea de apariție a acestor elemente auxiliare nu este egală: o probabilitate mult mai mare există pentru recitativul *parlato*, în comparație cu elementul „punte”. De asemenea, probabilitatea de apariție a punții „pt” între secțiunea inițială („i”) și mediană („m”) este infimă, în comparație cu probabilitatea apariției în poziția „post-finală”, (cu o oarecare excepție posibilă la modelul **DRD** al discursului muzical).
3. Modelul discursului muzical **DPP** face excepție la punctul precedent: în ceea ce privește recitativul **parlato**, la acest model elementul respectiv devine elementul obligatoriu – de fapt *singurul element constitutiv*; în schimb apariția „punții” nu a fost semnalată nici o singură dată, la acest model.
4. Modelele secțiunilor „i”, „m”, „f” au două coordonate definitorii – în tipologia prezentă: amploarea (sau dimensiunea) pe orizontală, reprezentată de numărul elementelor constitutive (= rânduri melodice, diferite sau repetate) și dimensiunea pe verticală (termenul preluat în aceeași accepțiune de la Ileana Szenik), rezultată din spațialitatea mersului melodic (direcția mersului melodic și raportul de înălțime al fiecărui rând melodic față de ambitusul relativ în care se înscrie întreaga strofă melodică).
5. Secțiunile strofei „inițială” și „finală” au un număr de elemente limită și, în general, sunt mai strict formalizate și ca dimensiune pe orizontală; secțiunea mediană constituie nucleul potențial *primordial* al „elasticității” strofelor, și anume, prin repetarea sau restrângerea unui număr relativ mic de elemente diferite, care se adaptează la necesitatea decupării textului în „unități narative”, cu o oarecare autonomie semantică. Amploarea secțiunii „m” este variată și în funcție de *tipul de strofă*, care stă la baza modelului discursului muzical (prin

modelul episodului vocal – **ECC**, **ERD**, **EPS**), deci și în funcție de modelul discursului muzical respectiv. Astfel:

- a) **secțiunea „i”** poate fi mono sau bipartită; în mod excepțional poate fi augmentată cu un vers *parlato* sau să fie amplificată până la trei rânduri melodice, dar ambele excepții par a fi determinate de legile de improvizare a structurii recitativului epic și/sau de tendințele de hibridizare a genului, ca o formă incipientă de disoluție, în funcție de competența performerului baladei. Repetarea întregii „i” este de asemenea posibilă, mai ales la structurile redundante, ca, în primul rând la modelul **DRD** (și într-o oarecare măsură și **DPS**);
- b) **secțiunea „f”** cunoaște, de asemenea, două modele principale – unul mono și altul bipartit, cu aceeași mențiune ca la secțiunea „i”, privind posibilitățile de amplificare a secțiunii. Amplificarea secțiunii „f” are, totuși, un caracter mai acut, cerințele unei astfel de amplificări fiind dictate mai sever de necesitățile de adaptare a melodiilor la decuparea textului în unități narrative cu o semantică mai precisă (ca unitate narativă);
- c) **secțiunea „m”** este diferită ca dimensiune pe orizontală, în funcție de *modelul strofei*, mai ales la modelele **SCom** și **SRed** sau/și de modelul discursului muzical (**DRD** sau **DPS**). Limita inferioară a acestei dimensiuni este dată de modelul de strofă **SCom** al modelului **DPS** al discursului muzical (care este alcătuit din n strofe tip **SCom**, adică **DPS** → $(\text{SCom})^n$), iar limita superioară de strofa tip **SRed**, care stă la baza modelului **DRD** al discursului muzical, tocmai datorită numărului nelimitat și imprevizibil al elementelor din care este compusă strofa (10-15 rânduri melodice sau chiar mai mult). De precizat că numărul *elementelor diferite* este totuși restrâns, ceea ce nu limitează numărul posibil de variante al structurilor concrete ale strofelor, dat de combinațiile practic infinite ale numărului de elemente și lungimea șirurilor, nici unul, nici celălalt nesupunându-se vreunei formalizări distincte.

6. Ca *mers melodic* (sau „dimensiunea pe verticală”) distingem, de asemenea, următoarele diferențieri în funcție de modelul strofei:

a) secțiunea „i” în **SCom** aparținând **DCC**, are caracter descendent, în general, cu primul motiv al rândului melodic în registrul cel mai înalt al strofei (ca recitativ uniliniar, parafrizat sau nu). La **SRed** (aparținând, deci, **DRD**) antecedentul poate primi mai multe consecvente – la formele în care intersectarea secțiunilor „i” și „m” se realizează pe seama unor elemente comune secțiunilor respective – astfel încât desenul mersului melodic al întregii secțiuni să rămână mai puțin precis ca tendință (coborâtor sau suitor). În schimb, la modelul **DPS**, alcătuit din strofe **SCom**, mersul profilului melodic poate fi adesea ascendent, ocupând întregul ambitus al strofei.

b) secțiunea „f” cunoaște cea mai strictă formalizare, în ce privește dimensiunea pe verticală. Preponderența statistică absolută este dată de *mersul uniliniar cel puțin al ultimului emistih* al strofei. În cazul secțiunii bipartite a secțiunii „f”, frecvența relativă mai crescută o are forma „antecedent-consecvent”, în care semnul diferențiator al celor două componente este mai ales emistihul lor secund, de unde rezultă o „întrerupere” a mersului melodic descendent, „cadența întreruptă” a mersului melodic al antecedentului fiind rezolvată de mersul liniar, pe finală, al emistihului secund al consecventului. Mersul descendent al rândului melodic final este o caracteristică preponderentă absolută la toate tipurile de strofă ale recitativului epic românesc.

c) secțiunea „m” este cea mai unitară din punctul de vedere al mersului melodic: la toate tipurile de strofă (**SCom**, **SDef**, **SRed**) ea este compusă din rândurile melodice cele mai variate, cu mers descendent, ascendent, boltit, sinuos sau recitative de diferite tipuri, prin combinațiile acestora cu mersuri melodice diferite. De menționat restricția de un grad oarecare a recitativului **recto-tono** la modelul **DPS**. Elementele secțiunii „m” sunt de multe ori înrudite cu cele aparținând celorlalte secțiuni, „i” și „f”, în favoarea ambiguității structurale, a cărei expresie este cel mai bine evidențiată de strofa de tip **SRed**, care, însă, nu exclude și alte forme ale ambiguității, ce accentuează caracterul redundant al informației estetice cuprinse în această secțiune.

7. Elementele constitutive ale secțiunilor funcționale ale strofei („i”, „m”, „f”) sunt, după cum s-a arătat, **rândurile melodice**. Acestea, la rândul lor, sunt unități semantice muzicale, care dobândesc diferite „semnificații” numai în contextul secțiunilor funcționale respective, deci și al strofei melodice. Prin urmare, aceste unități semantice sunt purtătoare potențiale ale „lexicului” și ale diferitelor „funcții gramaticale” din cadrul secțiunilor în care se găsesc, determinând structura strofei. Diferitele modele ale acestor unități semantice, reprezintă un număr finit, dar din combinarea lor rezultă o infinitate virtuală de contexte, a căror realitate poate fi măsurată cu instrumente statistice. Modelele rândurilor melodice dobândesc diferite funcții numai raportate la contextul strofei; de aceea, modele identice pot avea funcții diferite (de pildă, recitativul *recto-tono* – sau un segment al acestuia – poate fi element al oricărei secțiuni funcționale, cu o singură restricție: atunci când este elementul constitutiv al secțiunii „f” a strofei, ca motiv al cadenței finale, să se găsească pe finala strofei melodice).

8. Rândurile melodice, ca elemente ale unităților structurale ale strofelor, trebuie să fie supuse, de asemenea, modelării. Aceste modele vor constitui expresia elementelor „micro-structurale” ale discursului.

Modelele rândurilor melodice

Necesitatea „modelării” rândurilor melodice derivă din caracterul proteic al unor sintagme care, în ciuda varietății lor aparente, uneori își păstrează aceeași semnificație muzicală sau, cel puțin, o semnificație echivalentă. Este neîndoielnic că tocmai la acest nivel al structurii se manifestă în modul cel mai intens procesul variațional – atributul esențial al improvizației și al oralității – care ar fi imposibil de realizat în afara unor „pattern-uri” existente în „competența” (în sens chomskyan) a oricărui performer al muzicii populare. De aceea, descoperirea acestor „pattern-uri” ar trebui să fie tocmai obiectivul modelării. Distincțiile pe care le operează lingvistica contemporană, la nivelul fonologic al limbii, între *foneme* și variantele lor, pe de-o parte, și *morfeme*, pe de altă parte, ca sunete purtătoare de semnificații ar fi foarte tentante și pentru etnomuzicolog, dar specificitatea limbajului muzical, care, spre deosebire de limbajul vorbit, nu se semnifică decât pe el însuși, nu oferă tocmai „cheia” unor astfel de distincții în mod univoc. Lipsa unor criterii suficient de stabile și neambigue în segmentarea unei sintagme muzicale, de

dimensiunea unui rând melodic, capabile să discearnă între unitățile (sau „elementele” sonore) purtătoare de „semnificație” și cele care nu au decât rolul de „a colora” o semnificație oarecare, lăsându-i nealterată „substanța”, transformă încercările de abstractizare, cu ajutorul modelării, într-un șir deschis de teste, care obligă la permanenta ameliorare a însăși fundamentelor teoretice din care izvorăsc ipotezele de construire a modelelor.

Ileana Szenik a elaborat una din teoriile de modelare ale rândurilor melodice, cu valoare științifică autentică, părăsind definitiv terenul alunecos al metodei inductive în schimbul unui sistem logic, coerent – care nu exclude, totuși, observația și multitudinea faptelor observate, intuiția sau experiența dobândită de predecesori. Cheia de boltă a sistemului ei constă în imaginarea expresivității muzicale a unei sintagme, de dimensiunea unui rând melodic, ca rezultatul flexiunii liniei melodice în jurul axei sale orizontale (în mod simetric sau asimetric), de o anumită lungime („dimensiune pe orizontală” prin care se înțelege exclusiv lungimea *versului*), plasată într-o anumită regiune a scării generale teoretice a Paulei Carp („dimensiune pe verticală”), care include, de la sine, amplexarea spațiului sonor, numit, de obicei, „ambitus”, de unde rezultă printr-o suprapunere a celor două „dimensiuni” precedente o a treia dimensiune spațială și anume „adâncimea”. Pentru a elimina, pe cât posibil, aprecierile subiective ale unor mersuri melodice sinuoase, în care apar atât intervale suitoare, cât și altele coborâtoare, decizia îi revine, în sistemul Ilenei Szenik, calculului obiectiv al mersului intervalic și anume, suma algebrică a tuturor intervalelor din cuprinsul aceluși rând melodic. Din aceste premize teoretice (pe care mi le-a comunicat în câteva colocvii binevoitoare, înainte de a fi fost publicate și pe care le-am rezumat mai sus, sperăm, în esențialitatea lor) pot fi deduse 5 clase de mers melodic, care împreună alcătuiesc un catalog virtual de modele: I. **Mersul unilinear** – sau recitativ *recto-tono*; II. **Mers descendent**; III. **Mers ascendent**; IV. **Mers boltit** (ascendent + descendent); V. **Mers „concav”** (descendent + ascendent). Coerența logică a sistemului impune operarea unei demarcații pe dimensiunea „verticală”, pe care autoarea o fixează, ținând seama de caracteristicile melodicii vocale ale folclorului în genere, care arareori depășește ambitusul de octavă, la *terța majoră* a ambitusului unui rând melodic. Pentru fiecare din *clasele* mersului melodic, au fost prevăzute și alte subdiviziuni, astfel încât modelarea să poată cuprinde „totalitatea fenomenelor observate”. Astfel: la mersul *unilinear*, a fost inclusă și „parafraza”, adică circumscrierea unui sunet cu trepte vecine; la mersul *descendent*, s-a

adăugat „submodelul” (termenul ne aparține!) „mers descendent precedat de un salt ascendent”, ca și „mers descendent urmat de salt ascendent la cadență”; la mersul *ascendent* submodelul „mers ascendent precedat de un salt descendent”; la mersul *boltit* și *concav* au fost adăugate câte două submodele, în funcție de punctul „de articulare” a celor două mersuri contrare: la *boltit*, segmentul ascendent este *mai scurt* decât cel descendent sau, dimpotrivă, segmentul ascendent este *mai lung* decât cel descendent la mersul *concav*, mersul descendent este *mai scurt* decât segmentul ascendent și dimpotrivă segmentul descendent este *mai lung* decât cel ascendent. În sfârșit, la două clase ale mersului melodic au fost luate în considerare și mersuri combinate: *recitativul unilinear* combinat cu mers *descendent* sau *ascendent* (recitativ + descendent; descendent + recitativ; recitativ + ascendent; ascendent + recitativ) ca și *două recitative unilineare consecutive despărțite printr-un salt* (ascendent sau descendent); la mersul *descendent* a fost prevăzută combinarea a *două segmente descendente consecutive*.


Pentru a fi operativ, sistemul descris mai sus, în propria noastră formulare (pe baza însemnărilor efectuate pe parcursul colocviilor amintite, astfel că autoarea este absolvită de orice răspundere pentru eventualele inconsecvențe sau neclarități pe care le-am trecut, involuntar, cu vederea!), se pretează la o simbolistică foarte clară și logică elaborată de Ileana Szenik: fiecare domeniu al mersului melodic este simbolizat cu literele alfabetului, *minusculele* reprezentând *ambitusul până la o terță*, în timp ce *majusculele, de la o cvartă în sus*. *Recitativul unilinear* (sau parafraza) este însemnat cu *r* (respectiv *R*, când treptele alternante sunt la un interval mai mare ca *terța*), descendent cu *d*, *D*; *ascendent* cu *a*, *A*; *boltit* cu *b*, *B*; *concav* cu *c*, *C*. *Salturile* sunt însemnate cu o săgeată (\uparrow, \downarrow), *cadența* cu *k*. Pentru evidențierea segmentelor inegale ale mersului *boltit* și *concav*, sunt folosite semnele uzuale din matematică, „mai mare” ($>$) și „mai mic” ($<$), plasate deasupra simbolurilor *b* (*B*), respectiv *c* (*C*)*.

Preluând aceste principii de modelare, de la Ileana Szenik, am stabilit următoarea ordonare a modelelor:


- I. 1. Recitativ unilinear (sau parafrază cu un ambitus maxim de o terță), cu simbolul *r*;

* Notă: În tabelele executate pe calculator, din motive tehnice, aceste semne sunt plasate în dreapta literelor, astfel: $B >$ sau $B <$; $C >$ sau $C <$, etc.


2. Idem (parafrază cu un ambitus peste o terță) cu simbolul R;


3. Recitativ unilinear, *precedat* de un mers descendent () cu un ambitus până la o terță, dr;


4. Idem, cu un ambitus peste o terță, Dr;

5. Recitativ unilinear *urmat* de mers descendent () cu un ambitus peste o terță, rd;

6. idem, cu un ambitus peste o terță, rD;


7. a. Două recitative unilineare despărțite de un salt *descendent* (), cu simbolul $r \downarrow r$;

b. Idem, despărțite de un salt *ascendent* (), $r \uparrow r$;

8. a. Recitativ unilinear, *precedat* de un mers ascendent (), ar;


b. Idem, mersul ascendent cu ambitus peste o terță, Ar;

9. a. Recitativ unilinear, *urmat* de mers ascendent


(), cu ambitus până la terță, ra ;

b. Idem, cu ambitus peste o terță, rA;


c. Recitativ unilinear, urmat de un salt ascendent, r^k .

II. 1. Mers melodic descendent (), cu ambitus la o terță, d;


2. Idem, ambitus peste o terță, D;

3. a. Descendent, cu ambitus până la o terță, precedat de un salt ascendent (), d ,

b. Idem, cu ambitus peste o terță, D;

4. a. Descendent cu ambitus până la o terță, urmat de un salt ascendent la cadență (), d^k ;

b. Idem, cu ambitus peste o terță, D^k ;

5. a. Două segmente consecutive, descendente, fiecare cu câte un ambitus până la terță (), d^d ;

b. Idem, dar *primul* segment cu un ambitus peste o terță,


D^d ;

c. Idem, dar *al doilea* segment cu un ambitus peste o


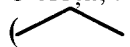





terță, d^D ;

d. Idem, dar *ambele* segmente cu un ambitus peste o

terță, D^D .

III. 1. Mers melodic *ascendent* () cu un ambitus până la o terță, a;

2. Idem, ambitus peste o terță, A;

3. a. Mers ascendent, precedat de un salt descendent () , cu ambitus până la o terță, **a**;
 b. Idem, ambitus peste o terță, **A**;
- IV. 1. a. Mers melodic boltit () cu ambitus până la o terță, **b**;
 b. Idem, ambitus peste o terță, **B**;
2. a. Idem, dar segmentul descendent este mai lung decât cel ascendent () , cu un ambitus până la o terță **b <**;
 b. Idem, cu ambitus mai mare decât o terță, **B <**;
3. a. Idem, dar segmentul ascendent este mai lung decât cel descendent () , cu un ambitus până la o terță, **b >**;
 b. Idem, cu un ambitus mai mare decât o terță, **B >**;
- V. 1. a. Mers melodic *concau* () , cu ambitusul până la o terță, **c**;
 b. Idem, cu ambitus peste o terță, **C**;
2. a. Idem, dar segmentul ascendent este mai lung decât cel descendent () , cu un ambitus până la o terță, **c <**;
 b. Idem, cu ambitus peste o terță, **C <**;
3. a. Idem, dar segmentul descendent este mai lung decât cel ascendent () , cu ambitus până la o terță, **c >**;
 b. Idem, cu ambitus peste o terță, **C >**.

În concepția autoarei acestei teorii a modelării rândurilor melodice, „punctul de lansare”, adică „incipitul”, avea o importanță secundară față de „punctul de sosire”, deci *cadența*, care devenea criteriul prim de clasificare a modelelor; adăugarea unui cardinal în dreapta fiecărui simbol al modelului – idee care ne aparține – semnifică tocmai cadența rândului melodic, raportată la finala melodiei. (În toate cazurile cercetate, până în prezent, la melodiile recitativului epic românesc, finala a coincis cu fundamentală scării). De pildă, „d3” semnifică un rând melodic descendent, cu ambitus până la terță, cu cadența pe treapta a 3-a, raportată la finala melodiei. Dar la o privire mai atentă a modelelor „combinat” a reieșit că o astfel de „generalizare” este prea largă, ceea ce a impus fie luarea în considerare și a incipitului (de pildă, în domeniile „boltit” și „concau”), fie a treptelor de articulare interioară a celulelor componente ale mersului combinat (de pildă, „r8d5” semnifică recitativ unilinear pe treapta a 8-a + mers melodic descendent cu ambitus până la o terță și cadența pe treapta a 5-a, raportată la finala melodiei). Procedând la calcularea tuturor posibilităților mersului melodic, într-un spațiu de 3 octave (egal aproximativ cu „scara generală teoretică” a Paulei Carp), am generat 2.700 de modele,

numerotate în continuare, ale tuturor claselor mersului melodic. În felul acesta, fiecare melodie putea fi exprimată printr-un șir de numere, prin juxtapunerea tuturor numerelor de catalog, corespunzătoare modelelor rândurilor melodice pe care le reprezentau.

Testarea acestor premize teoretice a impus alcătuirea unui eșantion. Pentru a elimina, pe cât posibil, riscul introducerii unor distorsiuni prin selecția subiectivă a exemplelor, care urmau să facă parte din eșantionul nostru, am luat toate notațiile existente în publicații (cu un grad minim de garanție privind caracterul suficient de amănunțit al notației), notațiile existente în Arhiva I.E.F., ca și propriile noastre notații. Totuși, pentru verificarea pertinentei concluziilor eventuale, am inclus în mod deliberat și un număr oarecare de melodii „martore” (aprox. 0,5%), cu texte de baladă, dar cântate pe alte melodii decât recitativ epic. Un număr de aprox. 0,3% de balade, a fost selecționat în interpretarea unor cântăreți populari neprofesioniști (dar melodii ale recitativului epic). Am obținut în acest fel un eșantion de 63 de melodii, din care a trebuit să renunțăm, din motive temeinice la 2, eșantionul nostru rămânând în final la 61 de melodii.

Pentru testarea tuturor ipotezelor referitoare la caracterul probabilistic al structurii recitativului epic, la valoare „lexicală” și „gramaticală” a rândurilor melodice, la „polisemia” virtuală a acestora în cadrul structurii strofelor, la „lanțul echivalențelor” unor sintagme etc., concomitent cu descompunerea fiecărei melodii în rândurile sale melodice, am specificat la fiecare element extras *numărul de ordine* al rândului melodic în cadrul secțiunii funcționale a strofei (1=antecedent; 2=consecvent, la secțiunile „i” și „f”; în secțiunea „m”, cardinalele reprezintă numărul de ordine ale elementului respectiv în cadrul secțiunii, așa cum apare în fiecare strofă); numărul de ordine *al strofei* căreia îi aparține rândul melodic respectiv (1,2,...,n = rândul melodic 1,2,...,n din *prima strofă*; 1'',2'',...,n'' = rândul melodic 1,2,...,n din a 2-a strofă; 1''',2''',...,n''' = rândul melodic 1,2,...,n din a 3-a strofă etc.); între bare duble, la sfârșitul rândului melodic, finala cântecului. A urmat apoi interpretarea fiecărui rând melodic, ca model, și identificarea lui în catalogul generat în mod teoretic. În acest scop, rândurile melodice extrase au fost „schematizate”, prin renunțarea la melisme (deși uneori înlocuirea unui grup melismatic cu un singur sunet devenea destul de arbitrară). Pentru a înlesni, la fiecare model al rândurilor melodice, trimiterea la melodia de origine, am ordonat întregul material al eșantionului după numărul de înregistrare al documentului sonor, disc (D), fonograf (F),

bandă magnetică (M), astfel încât fiecare melodie putea fi simbolizată cu un cardinal, care a fost înscris, încercuit, la sfârșitul fiecărui model.

Identificarea modelului din catalogul general a reprezentat primul test și, bineînțeles, a necesitat primele ameliorări: apropierea de „concret”, pe care am operat-o prin luarea în considerație și a incipiturilor, la unele domenii ale mersului melodic, a necesitat introducerea în catalogul general a unor noi numere (intercalările fiind însemnate, în ordinea aparițiilor, cu minuscule adăugate numerelor originale) ; cu toate acestea, pe parcursul celor 2.700 de modele, aceste intercalări nu au fost consecvente, de unde necesitatea, în final, de a aduce modificările impuse de sistemul numerotării. Pe de altă parte, au apărut cazuri în care „interpretarea” mersului melodic devenea dificilă, prin faptul că nu au fost prevăzute inițial toate combinațiile posibile ale mersurilor melodice (ca, de pildă, rânduri melodice bicelulare, compuse din două mersuri *boltite*, b^b , absolut logic deductibile din admiterea teoretică a modelelor de tip d^d). Aceste erori ale modelării nu au mai putut fi corectate și de aceea, în toate aceste cazuri, încadrarea modelelor respective în sistem a reprezentat o concesie forțată.

Al doilea test a constat în verificarea „echivalențelor” semantice muzicale ale tuturor sintagmelor încadrate în același model. Pentru realizarea acestei verificări, au fost adunate laolaltă toate modelele cu același număr de catalog, aparținând aceleiași secțiuni funcționale ale strofelor („i”, „m”, „f”). Dar abia după încheierea completă a întocmirii „inventarului” de modele, la toate cele trei secțiuni funcționale ale strofei, poate fi constatată, pe de o parte, îndepărtarea unor sintagme echivalente, din cauza „respectării” riguroase fie a incipiturilor, fie a sunetelor de cadență, pe de altă parte, din cauza respectării riguroase a granițelor de demarcație a celor două categorii de ambitus (până la o terță și mai mare decât o terță). În schimb, la categoria modelelor care depășesc o terță, simbolizate numai cu sunetul de cadență (ca, de pildă, modelele D), au fost adunate laolaltă sintagme a căror înrudire este mai îndepărtată. Aceste lacune ale modelării izvorăsc, așadar, din însăși *insuficiența ei teoretică* (imposibil de prevăzut înainte de a fi testată), necesitatea ameliorării acesteia impunându-se de pe acum (se înțelege că ameliorarea *teoriei modelării*, ca rezultat al testelor, va trebui să includă și ipoteze care nu au fost luate în considerație la elaborarea teoriei anterioare).

În sfârșit, testul următor a urmărit modul de validare a ipotezei „polisemiei” unor modele identice, în cadrul strofei. Un catalog sintetic comparativ al tuturor modelelor celor trei secțiuni funcționale ale strofei („i”, „m”, „f”) dă răspunsul la „suprafețele de contact” ale diferitelor secțiuni, prin modelele comune, deci la polisemia *reală* a unor sintagme de dimensiunea unui rând melodic din eșantionul nostru; ea definește, în același timp, și una din *rețetele de relații* dintre melodii, validând în același timp și ipoteza independenței relative a rândurilor melodice, ca elemente ale recitativului epic, a cărui structură rezultă astfel *din combinatorica unor variabile independente și la nivelul strofelor melodice*.

„Recompunerea” fiecărei melodii, prin juxtapunerea numerelor de catalog ale modelelor rândurilor melodice constitutive, a scos în evidență, în momentul încercării de a le compara cu ajutorul computerului (pe baza programului elaborat de Alexandru A. Popovici) inconveniente rezultate din inventarierea tuturor elementelor existente în fiecare melodie notată: transcrierile mai ample (cu un număr mai mare de strofe notate) au generat mult mai multe elemente decât celelalte, care cuprind doar 2-3 strofe notate, și aceasta uneori chiar din cauza imperfecțiunii modelării, datorită căreia unele *variante* ale rândurilor melodice au apărut ca modele diferite! S-a relevat astfel necesitatea, formulată de matematician, în vederea posibilității *unor modelări matematice* a recitativului epic, de a rescrie fiecare melodie cu componentele fiecărei strofe în parte, ceea ce ar fi însemnat o reluare de la capăt a unei importante părți a demersului nostru! Dar și așa, colaborarea cu Alexandru A. Popovici a avut ca rezultat hotărâtor recunoașterea inutilității aceluși „catalog teoretic” al modelelor: el a fost acela care a atras atenția asupra faptului că înlocuirea unui simbol *cu o semnificație muzicală* oarecare (r8, d3, 5b5 etc.) cu un cardinal *fără nici o semnificație*, în afară de faptul că sărăcește plasticitatea scrierii simbolice (în loc s-o îmbogățească!), complică enorm descifrarea rezultatelor, dacă se operează cu ele. Intr-adevăr, tabelele obținute la calculator, privind combinarea mai multor elemente (până la cinci elemente) reclamau o muncă imensă de „retroversiune” a numerelor de catalog în simboluri cu semnificație muzicală. În plus, simbolurile complexe, cu semnificație muzicală, ofereau matematicianului posibilitatea de a elabora un program complex de cercetare, la calculator, prin suprimarea câte unei caracteristici exprimate prin modelare (de pildă, incipitul sau și incipitul și cadența, păstrând numai modelul ca atare – „d”, „dr” etc.) – program pe care l-a și elaborat și pe care l-am și testat

pe toate melodiile eşantionului, rescriind în limbajul calculatorului numai prima strofă a fiecărei melodii. S-a dovedit, astfel, că reţeaua de relaţii dintre diferite melodii este mult mai complexă decât s-ar fi putut bănui, înrudirile cuprinzând în mod surprinzător secţiunile funcţionale ale strofelor, *prin motive comune numeroase*, imposibil de pus în evidenţă fără mijloace automatizate de felul calculatorului electronic.

Dicţionarul muzical al recitativului epic

Din despuierea tuturor melodiilor existente în eşantionul nostru, au rezultat 645 de rânduri melodice modelate, aparţinând tuturor celor trei secţiuni funcţionale ale strofei. Ele au servit la întocmirea indexului de mai jos, care echivalează cu un dicţionar autentic al „lexicului” recitativului epic românesc reprezentat în eşantionul nostru. Tocmai respectarea riguroasă a secţiunii în care a apărut fiecare din aceste rânduri melodice, conferă catalogului de mai jos calitatea de „dicţionar” al funcţiilor structurale ale diferitelor modele, în cadrul strofelor. Lipsa oricărei selecţii, la includerea în dicţionar, a tuturor elementelor melodiilor, oferă pentru fiecare model în parte (şi în cadrul fiecărei secţiuni funcţionale) toate „variantele” a căror echivalenţă semantică muzicală variată reprezintă, implicit, şi un test al limitelor modelării, care au fost relevate mai sus. În acelaşi timp, catalogul nostru permite constatarea unor echivalenţe semantice muzicale între unele modele care, totuşi, au rămas despărţite, din motivele arătate.

Catalogul dicţionarului – necesar pentru o cuprindere mai sintetică a claselor de modele – pune în evidenţă şi „materialul lingvistic” al fiecărei secţiuni funcţionale a strofei, dar în acelaşi timp permite şi o primă privire sintetică referitoare la polisemia unor modele.

Secţiune „i” furnizează 4 clase de modele (I, II, IV şi V), secţiunea „m” şi „f” sunt reprezentate de toate cele 5 clase de modele (I-V).

Sumarul dicţionarului care urmează reliefează rapid varietatea claselor de modele în structura strofei. La fel ca şi în limba vorbită, şi aici clasele de modele ilustrează „flexionarea” sintagmelor melodice (asemenea claselor de cuvinte), astfel încât fiecare simbol alfanumeric din dicţionar semnifică o întreagă *familie de modele*, generată de fiecare clasă în timpul performării, prin variante infinite. Cu cât un

model are mai multe variante în dicționar cu atât mai mult crește probabilitatea ca acel model să fie răspândit într-o mulțime mai mare de exemplare.

Prelucrarea automată (computerizată) care urmează dicționarului, urmărește stabilirea frecvenței cu care apare fiecare model combinat cu alte modele, în combinații de 2, 3, 4 și 5 motive comune. Chiar și o parcurgere superficială a listingurilor va pune în valoare comportamentul fiecărei sintagme melodice ca un semn „lingvistic” muzical care generează contexte semiotice muzicale diferite, conferind genului însuși, profilul său propriu inconfundabil.

Catalog

SECȚIUNEA INIȚIALĂ „i”/ I

Clasa	Model	pag.	
I.	1	r	85
	3	dr	86
	4	Dr	86
	5	rd	86-87
	6	rD	87-88
	8b	Ar	88
	9	r ^k	88
II.	1	d	88
	2	D	88-89
	4a	d ^k	89
	5a	d ^d	89-90
	5b	D ^d	90
	5c	d ^D	90
	5d	D ^D	90
IV.	1a	b	90-91
	1b	B	91-92
	2a	b<	92
	2b	B<	92
	3b	B>	92
V.	1b	C	92

SECȚIUNEA MEDIANĂ „m”/ M

Clasa	Model	pag.	
I.	1	r	93-94
	2	R	94
	3	dr	94-95
	4	Dr	95
	5	rd	95-96
	6	rD	96-97
	7a	$r \downarrow_r$	97
	7b	$r \uparrow^r$	97
	8a	ar	97-98
	8b	Ar	98
II.	1	d	98-99
	2	D	99-101
	3b	$\uparrow D$	101
	4b	D^k	101
	5a	d^d	101-102
	5b	D^d	102
	5c	d^D	102
	5d	D^D	102
III.	1	a	102
	2	A	102-103
IV.	1a	b	103-104
	1b	B	104-106
	2a	$b <$	106
	2b	$B <$	106
	3b	$B >$	106-107
V.	1a	c	107
	1b	C	107

SECȚIUNEA FINALĂ „f”/ F

Clasa	Model	pag.	
I.	1	r	107
	2	R	107
	3	dr	107-108
	4	Dr	108-109
	5	rd	110
	6	rD	110
	7a	$r \downarrow_r$	110
	9	r^k	110
	II.	1	d
2		D	111
4a		d^k	111-112
4b		D^k	112
5a		d^d	112
5b		D^d	112-113
5c		d^D	113
III.	1	a	113
	2	A	113
IV.	1b	B	113
	2a	$b<$	113
	2b	$B<$	114
V.	1b	C	114

SECȚIUNEA ÎNȚĂLĂ
(„i”/1)

I. 1 r

r 8

1,3 (59)

1 (9)

1 (49)

1,1''' (42)

2 (9)

1 (7)

1'''' (35)

1 (35)

1 (54)

1 (52)

1'' (35)

2'''' (35)

r 7

1''' (59)

1,1',1''' (13)

1 (18)

1,3 (39)

1''' (22)

1 (22)

1 (33)

1 (34)

1,2 (31)

1'' (56)

1 (60)

r 5 2''' (43)

1'' (17)

1,3 (55)

1,1'' (5)

2'' (37)

2,2' (23)

3'' (23)

r 4 2 (32)

r 3 2 (27)

I. 3 **dr**

d 4 r 5 1 (28)

d 3 r 3 2 (16)

2,4 (40)

I. 4 **Dr**

D 3 r 3 1'' (51)

I. 5 **rd**

r 8 d 5 2''' (35)

r 6 d 5 1 (53)

1'' (50)

r 5 d 4 1 (17)

r 5 d 3 4 (17)

1 (16)

2,1'''' (22)

2'',2''' (22)

1" (51)

2", 2"" (36)

1" (6)

r 5 d 1 (55)

r 3 d 1 (3)

I. 6 [rD]

r 8 D 3 (49)

r 7 D 4 (61)

(61)

r 7 D 3 (50)

2, 4 (59)

r 6 D 3 (29)

1, 1", 1", 1"" (43)

(14)

(1)

2"" (59)

1, 1"" (20)

1"" (56)

(56)

(10)

r 5 D 3 (48)

(57)

r 4 D VII (46)

r 3 D VII



I. 8a ar

a 5 r 6



a 5 r 5



I. 8b Ar

A 7 r 8



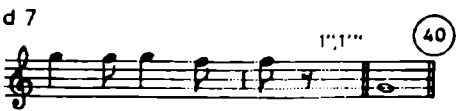
I. 9 rk

r 6 k 8



II. 1 d

d 7



d 5



d 4

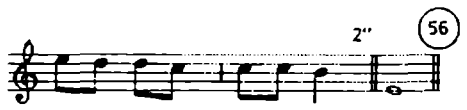


d 3



II. 2 D

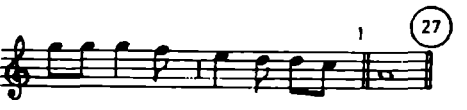
D 5



D 4



D 3



1 (45)

2'' (8)

3'' (22)

2 (45)

2 (41)

2'' (4)

2 (57)

2,3,2'' (5)

2'' (35)

2 (54)

2 (52)

2'' (61)

2 (61)

2 (56)

D 2 2,3 (50)

2 (11)

2 (37)

D 1 3'' (50)

2 (6)

II. 4a $\boxed{d^k}$

d 4 k 7 2'' (56)

d 4 k 6 1'' (17)

II. 5a $\boxed{d^d}$

d 6 d 6 1 (37)

d 4 d 3 2 (48)

3,3" (19)

2" (6)

d 3 d 3 (44)

3,1" (24)

2,2" (=, m" 3) (20)

II. 5 b

D 3 d 3 (2)

D 1 d 2 (39)

II. 5 c

d 5 D 3 (6)

d 2 D VII (27)

II. 5 d

D 5 D 3 (35)

D 4 D 3 (25)

D 4 D 1 (12)

D 1 D 2 (38)

IV. 1 a

5 b 5 (15)

(15)

5 b 4 (15)

4 b 5 (15)

4 b 3 (51)

2 (15)

3 b 3 (32)

2" (15)

1 (36)

2 (36)

1'', 1''' (36)

1 (25)

IV. 1b [B]

7 B 5 (2)

7 B 3 (7)

6 B 3 (53)

5 B 3 (51)

2 (43)

2', 2''' (43)

2 (1)

3 B 5 (23)

4 B 3 (17)

2 (26)

1 (4)

3 B 3 (41)

3 B 1 (4)

VII B 3 (47)

VII B VII

Two staves of musical notation. The first staff has a circled number 44 and a circled number 1. The second staff has a circled number 44 and a circled number 11v.

IV. 2 a $\boxed{\bar{b}}$

One staff of musical notation with a circled number 12 and a circled number 1.

IV. 2 b $\boxed{\bar{B}}$

One staff of musical notation with a circled number 19 and a circled number 2.2''.

One staff of musical notation with a circled number 40 and circled numbers 1,3.

One staff of musical notation with a circled number 14 and a circled number 2.

One staff of musical notation with a circled number 17 and a circled number 2.

One staff of musical notation with a circled number 18 and a circled number 2.

One staff of musical notation with a circled number 33 and a circled number 2.

One staff of musical notation with a circled number 34 and a circled number 2.

One staff of musical notation with a circled number 13 and circled numbers 2.2'', 3''.

One staff of musical notation with a circled number 58 and a circled number 2.2''.

IV. 3 b $\boxed{\bar{B}}$

One staff of musical notation with a circled number 8 and a circled number 1''.

One staff of musical notation with a circled number 8 and a circled number 1.

V. 1 b \boxed{C}

One staff of musical notation with a circled number 11 and a circled number 1.

SECȚIUNEA MEDIANĂ („m"/M)

I. 1 r

r 6 28

1 54

2 52

r 5 42

3''' 9

1''' 5

3 23

1' 23

2 60

5 5

r 4 24

3 28

2''' 61

r 3 50

1'' 43

1'' 51

4, 1'', 2'', 5'' 59

1'' 40

7 26

3 6'' 5

3'' 4'' 3

5'' 25

5" 3



9 23



3 25



r 2 23



5 23



r 1 53



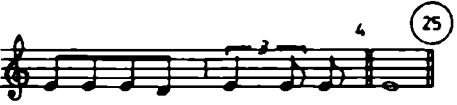
7" 11




6" 25



4 25



1", 2" 58



3, 3", 6", 7" 58



1 4



2 4



6" 58



r VII 2 50



9 50



I. 2 R

R 3 1 16



1 24



3 10



5, 6 60



R 2 2 47



I. 3 dr

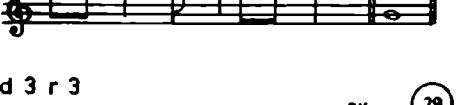
d 3 r 8 5" 28



d 6 r 6 1, 1" 58



d 3 r 3 3" 29



6''' (61)

d 2 r 3 (29)

d 1 r 3 (38)

d 2 r 1 (24)

(24)

I. 4 Dr

D 2 r 3 (33)

I. 5 rd

r 7 d 5 (32)

(49)

4'' 3''' (5)

r 6 d 5 (50)

r 6 d 4 (49)

3'' (5)

r 5 d 4 (23)

6 (19)

r 6 d 3 (29)

r 5 d 3 (18)

3, 3'', 4'' (59)

2''''' (35)

1 (23)

r 4 d 3 (32)

2 (57)

4" (19)

4,5 (19)

4''' (61)

r 3 d 2 (51)

r 1 d 2 (33)

r 3 d 1 (50)

(26)

(3)

r 3 d VII (47)

r 1 d 1 (34)

L 6 [rD] (9)

r 7 D 3 2'''

(49)

(9)

r 6 D 3 (20)

(54)

r 5 D 3 (42)

(35)

r 1 D 2 (33)

r 4 D 1 (3)

r 3 D 1 (13)

(28)

3 (31)

3,4" (31)

r 4 D VII 3 (60)

r 3 D VII 4" (43)

43 (43)

3 6 (20)

I. 7a $\boxed{\begin{matrix} \uparrow \\ r \\ \downarrow \\ r \end{matrix}}$

r 7tr 3 1" (61)

1 (61)

r 5tr 3 1,1" (43)

r 3tr 1 7" (=f1) (61)

r 3tr VII 4" (51)

r 2tr VII 2" (51)

2 (51)

2,2" (61)

I. 7b $\boxed{\begin{matrix} \uparrow \\ r \\ \uparrow \\ r \end{matrix}}$

r 3tr 4 6 (28)

r 1tr 3 1 (34)

r VIItr 3 3" (8)

3 (8)

I. 8a \boxed{ar}

a 6 r 1" (37)

a 5 r 1''' (61)

Musical notation for a 5 r 1''' (61) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a first fingering mark (1''') above the final note.

a 1 r 3 (50)

Musical notation for a 1 r 3 (50) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a triplet '3' above the last three notes.

7''' (31)

Musical notation for 7''' (31) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a seventh fingering mark (7''') above the final note.

I 8b [Ar]

A 8 r 1''' (9)

Musical notation for A 8 r 1''' (9) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a first fingering mark (1''') above the final note.

A 6 r 10 (23)

Musical notation for A 6 r 10 (23) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a '10' above the final note.

II. 1 [d]

d 5 1,4''' (11)

Musical notation for d 5 1,4''' (11) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a first and fourth fingering mark (1,4''') above the final note.

d 4 3''' (40)

Musical notation for d 4 3''' (40) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a third fingering mark (3''') above the final note.

2 (18)

Musical notation for 2 (18) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a '2' above the final note.

d 3 4''' (21)

Musical notation for d 3 4''' (21) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a fourth fingering mark (4''') above the final note.

1''' (21)

Musical notation for 1''' (21) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a first fingering mark (1''') above the final note.

2''' (21)

Musical notation for 2''' (21) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a second fingering mark (2''') above the final note.

3 (18)

Musical notation for 3 (18) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a triplet '3' above the last three notes.

1 (14)

Musical notation for 1 (14) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a first fingering mark (1) above the final note.

2'''' (22)

Musical notation for 2'''' (22) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a second fingering mark (2''''), consisting of four dots, above the final note.

3''' (43)

Musical notation for 3''' (43) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a third fingering mark (3''') above the final note.

2,1'',2'' (8)

Musical notation for 2,1'',2'' (8) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a '2,1'',2'' above the final note.

1''' (17)

Musical notation for 1''' (17) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a first fingering mark (1''') above the final note.

2,3,1'',2'',3''' (21)

Musical notation for 2,3,1'',2'',3''' (21) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a '2,3,1'',2'',3''' above the final note.

4 (18)

Musical notation for 4 (18) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a '4' above the final note.

1,2 (45)

Musical notation for 1,2 (45) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a '1,2' above the final note.

1'',1''',2''' (22)

Musical notation for 1'',1''',2''' (22) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a '1'',1''',2''' above the final note.

3''' (43)

Musical notation for 3''' (43) in treble clef, showing a sequence of eighth notes with a third fingering mark (3''') above the final note.

2 (2)
5 (2)
6,7 (23)
2,4" (56)
3 2",3",4" (25)
1,2 (10)
8 (23)

II. 2 D

D 5 (42)
D 4 (17)
3 (42)
2,5",7",8",5",7",8" (5)
4" (5)

37 (37)
1,2,3 (19)
D 3 (29)
1 (29)
2" (29)
4,6 (1)
2 (49)
2 (42)
2",3" (42)
1,1" (2)
2",3" (42)
1 (26)
1 (57)
4" (42)

42 4'' 5'''

5 9'' 2'''

5 2''

35 2''

52 1

54 3

19 1'' 2'' 3''

61 3'''

61 3 4'''

60 1, 4

D 2

50 4, 7 (= 1 2)

31 2

31 2''

17 2

11 2, 3'' 5''

4 7''

31 1

54 4

D 1

53 1

53 2

53 5

54 1'' 2''

7 1'' 2''

26 5

15 2'''

D VII

14 2, 3

1, 1'''' (22)

2'' (27)

2 (48)

II. 3b $\boxed{\uparrow D}$

$\frac{1}{5} D 3$ 3'' (52)

II. 4b $\boxed{D^k}$

D VII k 2 1'' (27)

II. 5a $\boxed{d d}$

d 7 d 7 3 (1)

5 (1)

d 6 d 6 7 (50)

1'' (31)

d 6 d 5 3 (37)

d 4 d 4 3 5'' (19)

d 4 d 3 2 (1)

2 (58)

d 3 d 3 2 (12)

1 (12)

1'' (12)

1 (8)

6'' (5)

5'' (58)

5'' (28)

2 (28)

3', 4'' (28)

6 (2)

3 (=2) (20)

4'''' (35)

6'' (61)

5'' (61)

d 2 d 3 (23)

d 1 d VII (29)

II. 5b D^d

D 1 d 4 (6)

D VII d 2 (29)

4 (47)

II. 5c d^D

d 5 D 3 (35)

d 3 D 3 (1)

d 4 D 1 (1)

d 3 D 1 (1)

d 3 D 1 (28)

d 1 D 1 (50)

II. 5d D^D

D 3 D 3 (35)

D VII D VII (24)

III. 1 a

a 5 (4)

III. 2 A

A 8 (35)

A 5 1" 29

1,5 37

1" 25

A 4 5 28

1" 28

A 3 3,4 2

IV. 1a [b]

6 b 5 1 32

4 b 3 4 26

2 59

1 59

3 D 4 6" 30

2", 3", 7" 40

3 b 3 2 30

3 (= 11) 32

4 32

1 40

3 57

2" 4

1" 15

1" 61

3 b 2 3" 27

2 b 3 2" 39

1, 2, 3, 4, 1st (39)

1 b 3 (7)

2 b 2 (47)

1 b 2 (4)

1 b 1 (29)

(58)

(4)

IV. 1b [B]

7 B 5 (42)

6 B 4 (52)

5 B 3 (7)

2, 3 (9)

1st (35)

1st (35)

1st (56)

4 B 5 (9)

3 B 5 (53)

1, 3rd, 4th (56)

(25)

4 B 3 (9)

1, 5th (35)

2nd, 3rd (61)

3 B 4 (26)

1 B 4 6 (26)



6,7 (54)



3 B 3 1" (11)



4" (=11) (52)



1 (48)



7" (25)



3 1 (25)



VII B 3 3 14 (23)



3" (56)



2 B 2 3 (41)



3 B 2 1" (15)



1 B 2 6" (11)



5" (4)



3 B 1 1,2 (55)



VII B 2 1 (27)



2 B 3 3 (30)



1 B 1 3 3 (12)



1 B 3 2" (43)



4,8" (58)



3"" 4"" 5"" (35)



VI B 1 1" (21)



3 B VII



IV. 2a b

5 b 4



4 b 3



1 b 1



IV. 2b B

7 B 5



6 B 3



5 B 3



4 B 3



3 B 2



4 B 1

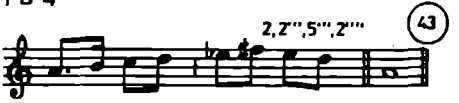


2 B VII



IV. 3b B

1 B 4



1 \tilde{B} 3



1 (15)



3''' (15)

VII \tilde{B} 3



1,4 (20)

3 \tilde{B} VII



3 (53)

2 B $\tilde{V}\Pi$



5 (20)

V. 1a [C]

4 c 5



2''' (37)

V. 1b [C]

6 c 3



6 (52)



5 (54)

SECȚIUNEA FINALĂ
(„f”/F)

I. 1 [r]

r 3



1''' (42)



1,1''' (31)

I. 2 [R]

R 1



1 (50)



2,2'' (31)



1 (20)

I. 3 [dr]

d 3 r 4



1,1''' (59)

d 4 r 1



1''' (12)



1,1''' (12)



2'' (37)



1 (37)

d 3 r 1

2, 2', 3' (27)

2 (8)

1 (24)

1, 1'' (27)

2 (48)

2 (33)

1 (28)

2''' (9)

2, 2'' (59)

2'' (28)

2, 2''' (42)

2''' (15)

2 (52)

d 2 r 1

2, 2'', 2''' (13)

3, 2 (21)

2 (39)

1'' (30)

1 (=, m'') (34)

1'', 2''' (61)

d 1 r 1

1''' (21)

3, 2 (57)

2 (55)

1 (10)

2 (10)

I 4 Dr

D 3 r 4

r (9)

D 3 r 1

Musical staff 1 for D 3 r 1. Fingering: 2''. Measure number: 53.

Musical staff 2 for D 3 r 1. Fingering: 2. Measure number: 16.

Musical staff 3 for D 3 r 1. Fingering: 2,2'',2'''. Measure number: 7.

Musical staff 4 for D 3 r 1. Fingering: 2. Measure number: 9.

Musical staff 5 for D 3 r 1. Fingering: 2''. Measure number: 9.

Musical staff 6 for D 3 r 1. Fingering: 1''. Measure number: 28.

Musical staff 7 for D 3 r 1. Fingering: 1. Measure number: 54.

D 2 r 1

Musical staff 1 for D 2 r 1. Fingering: 2'''. Measure number: 22.

Musical staff 2 for D 2 r 1. Fingering: 2. Measure number: 22.

Musical staff 3 for D 2 r 1. Fingering: 2''. Measure number: 22.

Musical staff 4 for D 2 r 1. Fingering: 1. Measure number: 11.

Musical staff 5 for D 2 r 1. Fingering: 11''. Measure number: 38.

Musical staff 1 for D 1 r 1. Fingering: 1''. Measure number: 11.

Musical staff 2 for D 1 r 1. Fingering: 2''. Measure number: 8.

Musical staff 3 for D 1 r 1. Fingering: 2,2''. Measure number: 32.

Musical staff 4 for D 1 r 1. Fingering: 2. Measure number: 41.

Musical staff 5 for D 1 r 1. Fingering: 2. Measure number: 34.

Musical staff 6 for D 1 r 1. Fingering: 2'''. Measure number: 5.

Musical staff 7 for D 1 r 1. Fingering: 2. Measure number: 5.

Musical staff 8 for D 1 r 1. Fingering: 1. Measure number: 61.

Musical staff 9 for D 1 r 1. Fingering: 2,2''. Measure number: 19.

Musical staff 10 for D 1 r 1. Fingering: 2'''. Measure number: 21.

Musical staff 11 for D 1 r 1. Fingering: 2''. Measure number: 50.

Musical staff 12 for D 1 r 1. Fingering: 1''. Measure number: 5.

Musical staff 13 for D 1 r 1. Fingering: 2. Measure number: 60.

I. 5 rd

r 4 d 1

r 3 d 1

I. 6 rD

r 5 D 1

r 3 D 1

I. 7a r↓r

r 5↓r 1

r 4↓r 1

r 3↓r 1

I. 9 rk

r 3 k 6

II. 1 d

d 5

Musical staff for d 5, measure 26. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '1' is above the first measure, and a circled number '26' is at the end.

d 1

Musical staff for d 1, measure 38. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '1' is above the first measure, and a circled number '38' is at the end.

Musical staff for d 1, measure 32. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '1' is above the first measure, and a circled number '32' is at the end.

Musical staff for d 1, measure 21. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '1' is above the first measure, and a circled number '21' is at the end.

Musical staff for d 1, measure 4. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '2' is above the first measure, and a circled number '4' is at the end.

Musical staff for d 1, measure 23. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '1' is above the first measure, and a circled number '23' is at the end.

II. 2 D

D 2

Musical staff for D 2, measure 56. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '2''' is above the first measure, and a circled number '56' is at the end.

Musical staff for D 2, measure 56. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '2,2''' is above the first measure, and a circled number '56' is at the end.

D 1

Musical staff for D 1, measure 44. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '2,2''' is above the first measure, and a circled number '44' is at the end.

Musical staff for D 1, measure 30. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '3' is above the first measure, and a circled number '2' is above the second measure. A circled number '30' is at the end.

Musical staff for II. 1 d, measure 43. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '1''' is above the first measure, and a circled number '43' is at the end.

Musical staff for II. 1 d, measure 46. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '2' is above the first measure, and a circled number '46' is at the end.

Musical staff for II. 1 d, measure 43. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '1' is above the first measure, and a circled number '43' is at the end.

Musical staff for II. 1 d, measure 32. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '2,2''' is above the first measure, and a circled number '32' is at the end.

Musical staff for II. 1 d, measure 14. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '2,2''' is above the first measure, and a circled number '14' is at the end.

Musical staff for II. 1 d, measure 1. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '1' is above the first measure, and a circled number '1' is at the end.

Musical staff for II. 1 d, measure 40. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '2' is above the first measure, and a circled number '40' is at the end.

Musical staff for II. 1 d, measure 56. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '1' is above the first measure, and a circled number '56' is at the end.

Musical staff for II. 1 d, measure 56. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '1,1''' is above the first measure, and a circled number '56' is at the end.

II. 4a d^k

d 4 k 7

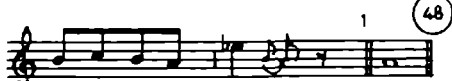
Musical staff for II. 4a d^k, measure 7. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '1,1''' is above the first measure, and a circled number '7' is at the end.

Musical staff for II. 4a d^k, measure 7. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. A circled number '1' is above the first measure, and a circled number '7' is at the end.

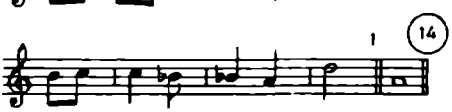
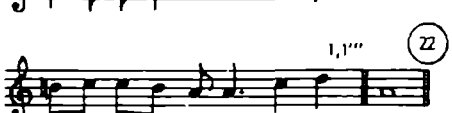
d 3 k 6



d 1 k 5



d 1 k 4



II. 4b $\boxed{D^k}$

D 2 k 5



D 1 k 4



D 1 k 3



D V k 1



II. 5a $\boxed{D^d}$

d 3 d 3



d 1 d 3



d 2 d 1

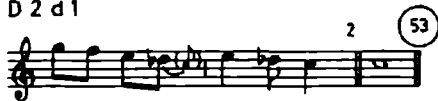


II. 5b $\boxed{D^d}$

D 3 d 3



D 2 d 1



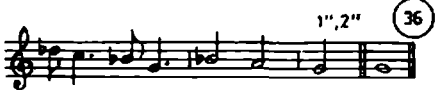
D 1 d 4



D 1 d 2



D 1 d 1

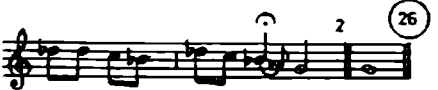


II. 5c d⁰

d 3 D 3



d 3 D 1



III. 1 a



III. 2. A



IV. 1b B



IV. 2a b



IV. 2b B̄

3 \bar{B} 1 18

3'' 56

1 \bar{B} 1 4

V. 1b C

6 C 7 9

5 C 5 52

5 C 4 33

36

5

19

4 C 4 13

36

3 C 4 8

22

17

42

4

55

5 C 3 34

4 C 3 13

3

3 C 3 13

4 C 2 58

Interconexiunile motivice ale melodiilor (prelucrare computerizată)

Frecvența apariției modelelor în inițial („i”/ I)

Model	Nr. apar.	Model	Nr. apar.	Model	Nr. apar.	Model	Nr. apar.
D3	15	D5	2	d5	1	d6d6	1
r6	9	d3	2	5b5	1	D1D2	1
r6D3	8	r5D3	2	5b4	1	D1d2	1
r8	8	r6d5	2	4b5	1	D1d7	1
r5	6	r7D3	2	r5d4	1	d4	1
r5d3	6	D3d3	1	d6k6	1	7B<4	1
3b3	4	7B5	1	7B<5	1	3b3	1
5B<3	4	r3d1	1	r6k8	1	GBG	1
5B3	3	r3DG	1	3B5	1	r4DG	1
4B3	3	3B1	1	D4D3	1	GB3	1
d4d3	3	d5D3	1	D4	1	r8D3	1
D2	3	7B3	1	r3	1	D3r3	1
a5r5	3	1B>5	1	d2DG	1	6B3	1
d3d3	3	7C5	1	d4r5	1	r5d1	1
D1	2	D4D1	1	r4	1	4B<3	1
4b3	2	6b<5	1	r8d5	1	r7	1
d3r3	2	5B<2	1	A7r8	1	r7D4	1
a5r6	2	6B<3	1	D5D3	1		

Frecvența apariției modelelor în median („m”/ M)

Model	Nr. apar.	Model	Nr. apar.	Model	Nr. apar.	Model	Nr. apar.
D3	14	r6D3	2	d4d4	1	D3D3	1
d3	13	r3DG	2	GB>3	1	A8	1
r3	10	4B<1	2	2B>G	1	a6r6	1
d3d3	9	1B>4	2	JB1	1	d6d5	1
3b3	7	3B5	2	r2	1	4c5	1
D2	6	d3r3	2	r5d4	1	d1r3	1
r1	5	DGd2	2	A6r6	1	2b3	1
r5	5	5B<3	2	d2d3	1	2B2	1
D4	5	a1r1	2	GB3	1	6B<3	1
D1	5	d6d6	2	d2r1	1	D5	1
1B3	5	r5D3	2	DGDG	1	7B5	1
1b1	4	5b<4	2	r6d3	1	r5r3	1
5B3	4	r2rG	2	4b3	1	R2	1
4B3	4	6C3	2	3B4	1	r3dG	1
R3	4	d7d7	1	1B4	1	2b2	1
3B3	4	d3D3	1	DGk2	1	2B<G	1
DG	4	d4D1	1	3b2	1	rG	1
r5d3	4	A3	1	GB2	1	r6d5	1
r4d3	4	r4D1	1	d3r8	1	d1D1	1
r3d1	3	3BG	1	r3R4	1	r3d2	1
r7d5	3	a5	1	d3D1	1	r3rG	1
r3D1	3	1b2	1	A4	1	^5D3	1
r4	3	D1d4	1	d2r3	1	6B4	1
A5	3	1b3	1	d1dG	1	3B>G	1
r6	3	rGR3	1	2B3	1	3B1	1
d4d3	2	A8r8	1	6b5	1	d4k7	1
3B2	2	4B5	1	D2r3	1	4B<3	1
r6d4	2	d5	1	r1d2	1	4b<3	1
7B<5	2	1B2	1	r1D2	1	d6r6	1
r7D3	2	3B<2	1	r1d1	1	4b1	1
1B1	2	1B>3	1	r1R3	1	r4DG	1
d4	2	r3d4	1	d5D3	1	r7r3	1

Frecvența apariției modelelor în final („f”/F)

Model	Nr. apar.	Model	Nr. apar.	Model	Nr. apar.	Model	Nr. apar.
d3r1	11	D3d3	2	6C7	1	Dd2	1
D1	10	4C4	2	4d<1	1	r3	1
D2r1	10	3B1	2	a3	1	r4d1	1
r3r1	7	2b<1	2	3B<1	1	d3k3	1
D3r1	7	R1	2	r4r1	1	A4	1
d1	6	D1d1	2	GC4	1	2B1	1
d2r1	6	d3D1	2	d5	1	r3k6	1
3C4	5	r3d1	2	r3R1	1	DVK1	1
d1k4	5	D2d1	2	5C3	1	1B3	1
r3D1	4	d1k5	2	d3d3	1	5C5	1
D1r1	4	1B1	1	d3D3	1	D2	1
5C4	4	r5D1	1	d4r1	1	d2d1	1
d1r1	4	r5r1	1	A7	1	4C2	1
D1k4	3	d4k7	1	D1k3	1	d3r4	1
4C3	2	D3r4	1	D1d4	1	d1d3	1

Lista baladelor și codificarea lor

Nr.	I	M	F	Cod AIEF	Titlu	Codificare balade		
1	2	5	1	D549	TF	r6D3 d7d7 d4D1	5B3 d4d3 D1	D3 d3D3
2	2	4	1	D952	RC	· D3d3 · D3 · D1	· 7B5 · d3d3	· d3 · A3
3	2	4	2	F784	T	r3d1 r3d1 r3r1	r3DG r4D1 4C3	r3 3BG

Nr.	I	M	F	Cod AIEF	Titlu	Codificare balade			
4	3	7	4	F1475	01	D3 D2 1b1 1B1	4B3 a5 3B2 3C4	3B1 3b3 r3D1	r1 1b2 d1
5	2	8	3	F1485	Sc	r5 r7d5 d3d3 D1r1	D3 r6d4 7B<5 5C4	r5 D4 D2r1	r3 D3
6	4	1	2	F349a	BC	r5d3 d5D3 r5r1	D1 D1d4	d4d3 r5D1	
7	2	3	2	F4027	Sp	r8 5B3	7B3 D3r1	D1 d4k7	1b3
8	2	3	4	F4040	C	D3 d3d3 d1k4	1B>5 d3r1 3C4	rGR3 D2r1	d3
9	1	6	5	F4264	T	r8 A8r8 4B3 D3 r1	r5 5B3 d3r1 D3d3	r7D3 4B5 D3r4 6C7	
10	1	2	1	F4265	BC	r6D3 d1r1	R3	d3	
11	2	8	1	F4526	T	D2 D2 7B<5	7C5 3B3 3B<2	r1 1B2 D2r1	d5 1b1
12	2	2	1	F4879a	Ct	D4D1 1B1	6b<5 4b<1	d3d3	
13	2	1	3	F6705b	BC	r6 d2r1	5B<2 4C4	r3D1 4C3	
14	2	2	3	F6705b	T	r6D3 D1	6B<3 d1k4	d3 D1k4	DG
15	6	4	3	F6717	VC	d5 4b3 3B2 3B1	5b5 3b3 1B>3	5b4 D1 d3r1	4b5 3b3 a3

Nr.	I	M	F	Cod AIEF	Titlu	Codificare balade			
16	2	1	1	F6732a	BC	d3r3 D3r1	r5d3	R3	
17	6	4	2	F6902a	BC	r5 d6k6 r3d4 r3r1	r5d4 4B3 d3 3C4	r5d3 5B<3 D4	D2
18	2	3	3	F6904b	T	r6 d3 3B<1	5B<3 d1	r5d3 2b<1	d4
19	3	4	2	F7469	SC	a5r5 r4d3 d4d4	d4d3 D4 D2r1	7B<5 D3 5C4	
20	2	5	1	F7477	BC	r6D3 2B>G d3d3	d3d3 r6D3 R1	GB>3 r3DG	
21	1	2	5	F8405	BC	a5r6 d2r1 r4r1	d3 d1r1 d1	JB1 D1r1	
22	4	2	3	F9504	C	r6 d3 d1k4	r5d3 DG GC4	r6k8 D2r1	D3
23	3	10	1	F9994a	C	r5 r3 r5d3 d2d3	a5r6 r2 A6r6 GB3	3B5 r5d4 d3 4B<1	r5 d1
24	1	5	1	F12854b	T	d3d3 d2r1 d3r1	r4 DGDG	R3 1B>4	
25	2	7	1	F14527a	T	D4D3 d3 3B5	3b3 A5 1B3	r3 3B3 D1d1	r1
26	2	9	2	F14527b	DB	D4 r6d3 4b3 4B<1	4B3 r3d1 3B4 d5	r3 D3 1B4 d3D1	D1

Nr.	I	M	F	Cod AIEF	Titlu	Codificare balade			
27	3	4	1	M14a	IM	r3 DGk2 d3r1	D3 3b2	d2DG GB2	DG
28	1	8	2	M18a	MH	d4r5 d3r8 d3d3 d3r1	r6 r3D1 d3D1 D3r1	r4 r3R4 A4	
29	1	7	1	M23a	BC	r6D3 d1dG 1b1	d3r3 DGd2 r3d1	d2r3 A5	D3
30	1	3	2	M25a	Iv	D3 5B<3	3b3 d2r1	2B3 D1	
31	1	4	1	M92f	NI	r6 d6d6	r3D1 r3R1	a1r1	D2
32	2	4	4	M177a	MM	r4 r4d3 D2r1 2b<1	3b3 6b5 d1	r7d5 3b3 D1	
33	2	3	2	M182a	Cd	r6 r1d2 5C4	5B<3 r1D2	D2r3 d3r1	
34	2	2	3	M182b	Gh	r6 r1R3 5C3	5B<3 d2r1	r1d1 D2r1	
35	5	10	3	M183c	Db	r8 D5D3 D3 D3D3 4B3 d3d3	r8d5 r5d3 d3d3 A8 1B3 d3D3	A7r8 r5D3 d5D3 5B3 r3r1	D3
36	2	1	4	M184a	Is	r5d3 D1d1	3B3 5C4	D2d1 4C4	
37	4	5	2	M189a	Ct	r5 d6d6 d6d5 d4r1	D5 a6r6 A5 A7	D2 D4 4c5	

Nr.	I	M	F	Cod AIEF	Titlu	Codificare balade			
38	1	1	2	M195a	lb	D1D2	d1r3	D2r1	d1
39	3	1	2	M195b	K	r6 d2r1	d3 D1k3	D1d2	2b3
40	4	3	2	M196a	TS	d3r3 7B<4 D1	d7 r3 D1d4	d4 d4	3b3
41	2	2	2	M196b	S	D3 6B<3	3B3 D2r1	2B 2 D1d2	
42	1	7	4	M202b	M	r8 D4 5B<4 r3r1	r5 D3 r3 3C4	r5D3 7B5 d3r1	D5
43	3	6	4	M1098	C	r5 r3DG 1B3 d3k3	r6D3 r5r3 1B>4 D2d1	5B3 d3 r4d1	r3 D1
44	2	0	2	M1423a	Nv	d3d3 D1k4	GBG	D1	
45	1	1	2	M1957b	BC	D3 D1k4	d3	r3r1	
46	1	0	2	M1957c	Rv	r4DG	D1	A4	
47	2	4	1	M1992a	BC	d3 r3dG	GB3 2b2	R2 2B1	
48	2	3	2	M2393Ra	S	r5D3 3B3 d1k5	d4d3 2B<G	DG d3r1	
49	2	4	2	M2393Vc	G	r8 r6d4 D3d3	r8D3 r7D3 d3D1	r7d5 D3	
50	5	8	3	M2394Vb	LC	r6d5 D1 r6d5 d6d6 D1r1	r7D3 r3 r3d1 d1D1 r3k6	a5r5 rG a1r1 R1	D2 D2

Nr.	I	M	F	Cod AIEF	Titlu	Codificare balade			
51	4	4	1	M2395Rd	Sp	D3r3 5B3 r3rG	r5d3 r3 r2rG	4b3 r3d2 r3r1	
52	2	8	4	M2398Vb	G	r8 A5D3 5b<4 d3r1 5C3	D3 6B4 5B<3 DVk1	r6 1B3 6C3 1B3	D3
53	3	4	4	M2399Rd	MV	r6d5 D1 D3r1 r3D1	D3 3B5 r3D1 D2k5	6B3 3B>G D3r1 D2d1	r1
54	2	7	1	M2399Rd	MH	r8 r6D3 1B3	D3 D3 6C3	r6 D2 D3r1	D1
55	2	1	3	M2399Vc	Vc	r5 d1r1	r5d1 d1k4	3B1 3C4	
56	4	5	5	M2400Rd	C	r6 d4k7 3B3 r3D1 3B1	r6D3 d3 4B<3 D2	D5 5B3 r3d1 D1	D3
57	2	4	2	M2400Vd	S	r5D3 3b3 d1k5	D3 4b<3	r4d3 d1r1	D3
58	2	6	3	P44	Sp	a5r5 d6r6 1B1 4C2	4B<3 d4d3 d1k4	r1 d3d3 d2d1	1b1
59	4	3	2	P67	AV	r8 r6D3 d3r4	r7 r3 d3r1	r7D3 r5d3	4b1
60	1	4	2	P82	Nv	r6 r4DG d1d3	r5 D3	R3 D1r1	
61	2	11	3	P111	TA	r7D4 d3r3 r3r1 d3d3 d2r1	D3 r4d3 r2rG 3b3 D2r1	r4 r7r3 a5r5 4B3 r3r1	D3

Obs. Treapta a VII-a a scării a fost notată cu G; treapta a VI-a cu J; treapta a V-a cu V.

Lista melodiilor cu un motiv comun

cod mel.	Nr. fon.	titlu	Nr.
			Secț.
			r6D3
1	D549	TF	I
10	F4265	BC	I
14	F7605b	T	I
20	F7477	BC	IM
29	M23a	BC	I
43	M1098	C	I
54	M2399Rd	MH	M
56	M2400Rd	C	I
59	P67	AV	I

I = 8

M = 2

F = 0

5B3

1	D549	TF	I
7	F4027	Sp	M
9	F4264	T	M
35	M183c	Db	M
43	M1098	C	I
51	M2399Rd	Sp	I
56	M2400Rd	C	M

I = 3

M = 4

F = 0

D3

1	D549	TF	M
2	D952	RC	M
4	F1475	01	I
5	F1485	Sc	I M
8	F4040	C	I
19	F7469	Sc	M
22	F9504	C	I
26	F14527b	DB	M
27	M14a	IM	I
29	M23a	BC	M
30	M25a	Iv	I
35	M183c	Db	I M
41	M196b	S	I
42	M202b	M	M
45	M1957b	BC	I
49	M2393Vc	G	M
52	M2398Vb	G	I M
53	M2399Rd	MV	I
54	M2399Rd	MH	I M
56	M2400Rd	C	I
57	M2400Vd	S	I M
60	P82	Nv	M
61	P111	TA	I M

I = 15

M = 14

F = 0

d4d3

1	D549	TF	M
6	F349a	BC	I
19	F7469	Sc	I
48	M2393Ra	S	I
58	P44	Sp	M

I=3

M=2

F=0

d3D3

1	D549	TF	M
35	M183c	Db	F
	I=0		
	M=1		
	F=1		

D1

1	D549	TF	F
2	D952	RC	F
6	F349a	BC	I
7	F4027	Sp	M
14	F6705b	T	F
15	F6717	VC	M
26	F14527b	DB	M
30	M25a	Iv	F
32	M177a	MM	F
40	M196a	TS	F
43	M1098	C	F
44	M1423a Nv	F	
46	M1957c Rv	F	
50	M2394Vb	LC	I
53	M2399Rd	MV	M
54	M2399Rd	MH	M
56	M2400Rd	C	F

I=2
M=5
F=10

D3d3

2	D952	RC	I
9	F4264	T	F
49	M2393Vc	G	F

I=1
M=0
F=2

7B5

2	D952	RC	I
42	M202b	M	M

I=1
M=1
F=0

d3

2	D952	RC	M
8	F4040	C	M
10	F4265	BC	M
14	F6705b	T	M
17	F6902a	BC	M
18	F6904b	T	M
21	F8405	BC	M
22	F9504	C	M
23	F9994a	C	M
25	F14527a	T	M
39	M195b	K	I
43	M1098	C	M
45	M1957b	BC	M
47	M1992a	BC	I
56	M2400Rd	C	M

I=2
M=13
F=0

d3d3

2	D952	RC	M
5	F1485	Sc	M
8	F4040	C	M
12	F4879a	Ct	M
20	F7477	BC	I M
24	F12854b	T	I
28	M18a	MH	M
35	M183c	Db	M F
44	M1423a	Nv	I
53	P44	Sp	M
61	P111	TA	M

I=3
M=9
F=1

r3d1

3	F784	T	M
26	F14527b	DB	M
29	M23a	BC	F
50	M2394Vb	LC	M
56	M2400Rd	C	F

I=0 M=3 F=2

r3DG

3	F784	T	I
20	F7477	BC	M
43	M1098	C	M

I=1
M=2
F=0

r3

3	F784	T	M
5	F1485	Sc	M
23	F9994a	C	M
25	F14527a	T	M
26	F14527b	DB	M
27	M14a	IM	I
40	M196a	TS	M
42	M202b	M	F
43	M1098	C	M
50	M2394Vb	LC	M
51	M2395Rd	Sp	M
59	P67	Av	M

I=1
M=10
F=1

r3r1

3	F784	T	F
17	F6902a	BC	F
35	M183c	Db	F
42	M202b	M	F
45	M1957b	BC	F
51	M2395Rd	Sp	F
61	P111	TA	M F

I=0
M=1
F=7

4C3

3	F784	T	F
13	F6705b	BC	F

I=0 M=0 F=2

4B3

4	F1475	01	I
9	F4264	T	M
17	F6902a	BC	I
26	F14527b	DB	I
35	M183c	Db	M
36	M184a	Is	M
61	P111	TA	M

I=3
M=4
F=0

3B1

4	F1475	01	I
15	F6717	VC	F
55	M2399Vc	Vc	M
56	M2400Rd	C	F

I=1
M=1
F=2

rl

4	F1475	01	M
11	F4526	T	M
25	F14527a	T	M
53	M2399Rd	MV	M
58	P44	Sp	M

I=0
M=5
F=0

D2

4	F1475	01	M
11	F4526	T	M
17	F6902a	BC	M
31	M92f	NI	M
37	M189a	Ct	I
50	M2394Vb	LC	I M
54	M2399Rd	MH	M
56	M2400Rd	C	F

I=3 M=6 F=1

3b3

4	F1475	01	M
15	F6717	VC	I M
25	F14527a	T	I
30	M25a	Iv	M
32	M177a	MM	I M
36	M184a	Is	I
40	M196a	TS	M
57	M2400Rd	S	M
61	P111	TA	M

I=4
M=7
F=0

1b1

4	F1475	01	M
11	F4526	T	M
29	M23a	BC	M
58	P44	Sp	M

I=0
M=4
F=0

3B2

4	F1475	01	M
15	F6717	VC	M

I=0
M=2
F=0

r3D1

4	F1475	01	F
13	F6705b	BC	M
28	M18a	MH	M
31	M92f	NI	M
53	M2399Rd	MV	F
56	M2400Rd	C	F

I=0
M=3
F=4

d1

4	F1475	01	F
18	F6904b	T	F
21	F8405	BC	F
23	F9994a	C	F
32	M177a	MM	F
38	M195a	Ib	F

I=0
M=0
F=6

1B1

4	F1475	01	F
12	F4879a	Ct	M
58	P44	Sp	M

I=0
M=2
F=1

3C4

4	F1475	01	F
8	F4040	C	F
17	F6902a	BC	F
42	M202b	M	F
55	M2399Vc	Vc	F

I=0
M=0
F=5

r5

5	F1485	Sc	M
9	F4264	T	M
17	F6902a	BC	I
23	F9994a	C	I M
24	F12854b	T	M
28	M18a	MH	M
37	M189a	Ct	I
42	M202b	M	M
43	M1098	C	I
55	M2399Vc	Vc	I
60	P82	Nv	M
61	P111	TA	M
	I=5	M=8	F=0

r7d5

5	F1485	Sc	M
32	M177a	MM	M
49	M2393Vc	G	M

I=0
M=3
F=0

r6d4

5	F1485	Sc	M
49	M2393Vc	G	M

I=0
M=2
F=0

D4

5	F1485	Sc	M
17	F6902a	BC	M
19	F7469	Sc	M
26	F14527b	DB	I
37	M189a	Ct	M
42	M202b	M	M

I=1
M=5
F=0

7B<5

5	F1485	Sc	M
11	F4526	T	M
19	F7469	Sc	I

I=1
M=2
F=0

D2r1

5	F1485	Sc	F
8	F4040	C	F
11	F4526	T	F
19	F7469	Sc	F
22	F9504	C	F
32	M177a	MM	F
34	M182b	Gh	F
38	M195a	Ib	F

41	M196b	S	F
61	P111	TA	F

I=0
M=0
F=10

D1r1

5	F1485	Sc	F
21	F8405	BC	F
50	M2394Vb	LC	F
60	P82	Nv	F

I=0
M=0
F=4

5C4

5	F1485	Sc	F
19	F7469	Sc	F
33	M182a	Cd	F
36	M184a	Is	F

I=0
M=0
F=4

r5d3

6	F349a	BC	I
16	F6732a	BC	I
17	F6902a	BC	I
18	F6904b	T	M
22	F9504	C	I
23	F9994a	C	M
35	M183c	Db	M
36	M184a	Is	I
51	M2395Rd	Sp	I
59	P67	AV	M

I=6
M=4
F=0

d5D3

6	F349a	BC	I
35	M183c	Db	M
	I=1	M=1	F=0

D1d4

6	F349a	BC	M
40	M196a	TS	F

I=0
M=1
F=1

r8

7	F4027	Sp	I
9	F4264	T	I
35	M183c	Db	I
42	M202b	M	I
49	M2393Vc	G	I
52	M2398Vb	G	I
54	M2399Rd	MH	I
59	P67	AV	I

I=8
M=0
F=0

D3r1

7	F4027	Sp	F
9	F4264	T	F
16	F6732a	BC	F
28	M18a	MH	F
53	M2399Rd	MV	F
54	M2399Rd	MH	F

I=0
M=0
F=7

d4k7

7	F4027	Sp	F
56	M2400Rd	C	M

I=0 M=1 F=1

d3r1

8	F4040	C	F
9	F4264	T	F
15	F6717	VC	F
24	F12854b	T	F
27	M14a	IM	F

28	M18a	MH	F
33	M182a	Cd	F
42	M202b	M	F
48	M2393Ra	S	F
52	M2398Vb	G	F
59	P67	AV	F

I=0
M=0
F=11

dlk4

8	F4040	C	F
14	F6705b	TF	F
22	F9504	C	F
55	M2399Vc	Vc	F
58	P44	Sp	F

I=0
M=0
F=5

r7D3

9	F4264	T	M
49	M2393Vc	G	M
50	M2394Vb	LC	I
59	P67	AV	I

I=2
M=2
F=0

R3

10	F4265	BC	M
16	F6732a	BC	M
24	F12854b	T	M
60	P82	Nv	M

I=0
M=4
F=0

d1r1

10	F4265	BC	F
21	F8405	BC	F
55	M2399Vc	Vc	F
57	M2400Vd	S	F

I=0
M=0
F=4

d5

11	F4526	T	M
15	F6717	VC	I
26	F14527b	DB	F

I=1
M=1
F=1

3B3

11	F4526	T	M
25	F14527a	T	M
41	M196b	S	I
48	M2393Ra	S	M
56	M2400Rd	C	M

I=1
M=4
F=0

r6

13	F6705b	BC	I
18	F6904b	T	I
22	F9504	C	I
28	M18a	MH	M
31	M92f	NI	I
33	M182a	Cd	I
34	M182b	Gh	I
39	M195b	K	I
52	M2398Vb	G	M
54	M2399Rd	MH	M
56	M2400Rd	C	I
60	P82	Nv	I

I=9
M=3
F=0

d2r1

13	F6705b	BC	F
21	F8405	BC	F
24	F12854b	T	M
30	M25a	Iv	F
34	M182b	Gh	F
39	M195b	K	F
61	P111	TA	F

I=0
M=1
F=6

4C4

13	F6705b	BC	F
36	M184a	Is	F

I=0
M=0
F=2

6B<3

14	F6705b	T	I
41	M196b	S	M

I=1
M=1
F=0

DG

14	F6705b	T	M
22	F9504	C	M
27	M14a	IM	M
48	M2393Ra	S	M

I=0
M=4
F=0

D1k4

14	F6705b	T	F
44	M1423a	Nv	F
45	M1957b	BC	F

I=0
M=0
F=3

4b3

15	F6717	VC	I
26	F14527b	DB	M
51	M2395Rd	Sp	I

I=2
M=1
F=0

d3r3

16	F6732a	BC	I
29	M23a	BC	M
40	M196a	TS	I
61	P111	TA	M

I=2
M=2
F=0

r5d4

17	F6902a	BC	I
23	F9994a	C	M

I=1
M=1
F=0

5B<3

17	F6902a	BC	I
18	F6904b	T	I
30	M25a	Iv	M
33	M182a	Cd	I
34	M182b	Gh	I
52	M2398Vb	G	M

I=4
M=2
F=0

d4

18	F6904b	T	M
40	M196a	TS	I M

I=1
M=2
F=0

2b<1

18	F6904b	T	F
32	M177a	MM	F

I=0
M=0
F=2

a5r5

19	F7469	Sc	I
50	M2394Vb	LC	I
58	P44	Sp	I
61	P111	TA	M

I=3
M=1
F=0

r4d3

19	F7469	Sc	M
32	M177a	MM	M
57	M2400Vd	S	M
61	P111	TA	M

I=0
M=4
F=0

R1

20	F7477	BC	F
50	M2394Vb	LC	F

I=0
M=0
F=2

a5r6

21	F8405	BC	I
23	F9994a	C	I

I=2
M=0
F=0

3B5

23	F9994a	C	I
25	F14527a	T	M
53	M2399Rd	MV	M

I=1
M=2
F=0

GB3

23	F9994a	C	M
47	M1992a	BC	I

I=1
M=1
F=0

4B<1

23	F9994a	C	M
26	F14527b	DB	M

I=0
M=2
F=0

1B>4

24	F12854b	T	M
43	M1098	C	M

I=0
M=2
F=0

A5

25	F14527a	T	M
29	M23a	BC	M
37	M189a	Ct	M

I=0
M=3
F=0

1B3

25	F14527a	T	M
35	M183c	Db	M
43	M1098	C	M
52	M2398Vb	G	M F
54	M2399Rd	MH	M

I=0
M=5
F=1

D1d1

25	F14527a	T	F
36	M184a	Is	F

I=0
M=0
F=2

d3D1

26	F14527b	DB	F
28	M18a	MH	M
49	M2393Vc	G	F

I=0
M=1
F=2

A4

28	M18a	MH	M
46	M1957c	Rv	F

I=0
M=1
F=1

DGd2

29	M23a	BC	M
47	M1992a	BC	M

I=0
M=2
F=0

alr1

31	M92f	NI	M
50	M2394Vb	LC	M

I=0
M=2
F=0

d6d6

31	M92f	NI	M
37	M189a	Ct	I
50	M2394Vb	LC	M

I=1
M=2
F=0

r5D3

35	M183c	Db	M
42	M202b	M	M
48	M2393Ra	S	I
57	M2400Vd	S	I

I=2
M=2
F=0

D2d1

36	M184a	Is	F
43	M1098	C	F
53	M2399Rd	MV	F

I=0
M=0
F=3

D5

37	M189a	Ct	I
42	M202b	M	M
56	M2400Rd	C	I

I=2
M=1
F=0

D1d2

39 M195b K
41 M196b S

I
F

I=1
M=0
F=1

5b<4

42 M202b M
52 M2398Vb G

M
M

I=0
M=2
F=0

r4DG

46 M1957c Rv
60 P82 Nv

I
M

I=1
M=1
F=0

d1k5

48 M2393Ra S
57 M2400Vd S

F
F

I=0
M=0
F=2

r6d5

50 M2394Vb LC
53 M2399Rd MV

M
I

I=1
M=1
F=0

r2rG

51 M2395Rd Sp
61 P111 TA

M
M

I=0
M=2
F=0

6C3

52	M2398Vb	G	M
54	M2399Rd	MH	M

I=0
M=2
F=0

4B<3

56	M2400Rd	C	M
58	P44	Sp	I

I=1
M=1
F=0

Balade cu două motive comune

Nr. cod baladă		Motiv & Sect.		
		r6D3 5B3		
1	D549	TF	I	I
43	M1098	C	I	I
56	M2400Rd	C	I	M
		r6D3 D3		
1	D549	TF	I	M
29	M23a	BC	I	M
54	M2399Rd	MH	M	I M
56	M2400Rd	C	I	I
		r6D3 D1		
1	D549	TF	I	F
14	F6705b	T	I	F
43	M1098	C	I	F
54	M2399Rd	MH	M	M
56	M2400Rd	C	I	F
		5B3 D3		
1	D549	TF	I	M
35	M183c	Db	M	I M
56	M240Rd	C	M	I
		5B3 d3D3		
1	D549	TF	I	M
35	M183c	Db	M	F

			5B3	D1
1	D549	TF	I	F
7	F4027	Sp	M	M
43	M1098	C	I	F
56	M2400Rd	C	M	F
			D3	d4d3
1	D549	TF	M	M
19	F7469	Sc	M	I
			D3	d3D3
1	D549	TF	M	M
35	M183c	Db	I M	F
			D3	D1
1	D549	TF	M	F
2	D952	RC	M	F
26	F14527b	DB	M	M
30	M25a	Iv	I	F
53	M2399Rd	MV	I	M
54	M2399Rd	MH	I M	M
56	M2400Rd	C	I	F
			d4d3	D1
1	D549	TF	M	F
6	F349a	BC	I	I
			D3d3	D3
2	D952	RC	I	M
49	M2393Vc	G	F	M
			7B5	D3
2	D952	RC	I	M
42	M202b	M	M	M
			d3	D3
2	D952	RC	M	M
8	F4040	C	M	I
22	F9504	C	M	I
45	M1957b BC	M	I	
56	M2400Rd	C	M	I
			d3	d3d3
2	D952	RC	M	M
8	F4040	C	M	M
			d3	D1
2	D952	RC	M	F
14	F6705b	T	M	F
43	M1098	C	M	F
56	M2400Rd	C	M	F

			D3	d3d3
2	D952	RC	M	M
5	F1485	Sc	I M	M
8	F4040	C	I	M
35	M183c	Db	I M	M F
61	P111	TA	I M	M
			d3d3	D1
2	D952	RC	M	F
44	M1423a	Nv	I	F
			r3d1	r3
3	F784	T	I M	M
26	F14527b	DB	M	M
50	M2394Vb	LC	M	M
			r3DG	r3
3	F784	T	I	M
43	M1098	C	M	M
			r3	r3r1
3	F784	T	M	F
42	M202b	M	F	F
51	M2395Rd	Sp	M	F
			D3	4B3
4	F1475	01	I	I
26	F14527b	DB	M	I
35	M183c	Db	I M	M
61	P111	TA	I M	M
			D3	3B1
4	F1475	01	I	I
56	M2400Rd	C	I	F
			D3	r1
4	F1475	01	I	M
53	M2399Rd	MV	I	M
			D3	D2
4	F1475	01	I	M
54	M2399Rd	MH	I M	M
56	M2400Rd	C	I	F
			D3	3b3
4	F1475	01	I	M
30	M25a	Iv	I	M
57	M2400Vd	S	I M	M
61	P111	TA	I M	M
			D3	1b1
4	F1475	01	I	M
29	M23a	BC	M	M

			D3	r3D1
4	F1475	01	I	F
53	M2399Rd	MV	I	F
56	M2400Rd	C	I	F
			D3	3C4
4	F1475	01	I	F
8	F4040	C	I	F
42	M202b	M	M	F
			4B3	D2
4	F1475	01	I	M
17	F6902a	Bc	I	M
			4B3	3b3
4	F1475	01	I	M
36	M184a	Is	M	I
61	P111	TA	M	M
			4B3	3C4
4	F1475	01	I	F
17	F6902a	Bc	I	F
			3B1	D2
4	F1475	01	I	M
56	M2400Rd	C	F	F
			3B1	3b3
4	F1475	01	I	M
15	F6717	VC	F	I M
			3B1	3B2
4	F1475	01	I	M
15	F6717	VC	F	M
			3B1	r3D1
4	F1475	01	I	F
56	M2400Rd	VC	F	F
			3B1	3C4
4	F1475	01	I	F
55	M2399Vc	Vc	M	F
			r1	D2
4	F1475	01	M	M
11	F4526	T	M	I M
			r1	3b3
4	F1475	01	M	M
25	F14527a	T	M	I
			r1	1b1
4	F1475	01	M	M
11	F4526	T	M	M
58	P44	Sp	M	M

			r1	r3D1
4	F1475	01	M	F
53	M2399Rd	MV	M	F
			r1	1B1
4	F1475	01	M	F
58	P44	Sp	M	M
			D2	1b1
4	F1475	01	M	M
11	F4526	T	I M	M
			D2	r3D1
4	F1475	01	M	F
31	M92f	NI	M	M
56	M2400Rd	C	F	F
			D2	3C4
4	F1475	01	M	F
17	F6902a	BC	M	F
			3b3	3B2
4	F1475	01	M	M
15	F6717	VC	I M	M
			3b3	d1
4	F1475	01	M	F
32	M177a	MM	I M	F
			1b1	1B1
4	F1475	01	M	F
58	P44	Sp	M	M
			r5	D3
5	F1485	Sc	I M	I M
42	M202b	M	M	M
60	P82	Nv	M	M
			r5	r3
5	F1485	Sc	I M	M
23	F9994a	C	I M	M
42	M202b	M	M	F
43	M1098	C	I	M
			r5	D4
5	F1485	Sc	I M	M
17	F6902a	BC	I	M
37	M189a	Ct	I	M
42	M202b	M	M	M
			r5	D1r1
5	F1485	Sc	I M	F
60	P82	Nv	M	F

			D3	r3
5	F1485	Sc	I M	M
26	F14527b	DB	M	M
27	M14a	IM	I	I
42	M202b	M	M	F
			D3	r7d5
5	F1485	Sc	I M	M
49	M2393Vc	G	M	M
			D3	r6d4
5	F1485	Sc	I M	M
49	M2393Vc	G	M	M
			D3	D4
5	F1485	Sc	I M	M
19	F7469	Sc	M	M
26	F14527b	DB	M	I
42	M202b	M	M	M
			D3	7B<5
5	F1485	Sc	I M	M
19	F7469	Sc	M	I
			D3	D2r1
5	F1485	Sc	I M	F
8	F4040	C	I	F
19	F7469	Sc	M	F
22	F9504	C	I	F
41	M196b	S	I	F
61	P111	TA	I M	F
			D3	D1r1
5	F1485	Sc	I M	F
60	P82	Nv	M	F
			D3	5C4
5	F1485	Sc	I M	F
19	F7469	Sc	M	F
			r3	D4
5	F1485	Sc	M	M
26	F14527b	DB	M	I
42	M202b	M	F	M
			r3	D1r1
5	F1485	Sc	M	F
50	M2394Vb	LC	M	F
			r7d5	r6d4
5	F1485	Sc	M	M
49	M2393Vc	G	M	M

			r7d5	D2r1
5	F1485	Sc	M	F
32	M177a	MM	M	F
			D4	7B<5
5	F1485	Sc	M	M
19	F7469	Sc	M	I
			D4	D2r1
5	F1485	Sc	M	F
19	F7469	Sc	M	F
			D4	5C4
5	F1485	Sc	M	F
19	F7469	Sc	M	F
			d3d3	D2r1
5	F1485	Sc	M	F
8	F4040	C	M	F
61	P111	TA	M	F
			7B<5	D2r1
5	F1485	Sc	M	F
11	F4526	T	M	F
19	F7469	Sc	I	F
			7B<5	5C4
5	F1485	Sc	M	F
19	F7469	Sc	I	F
			D2r1	5C4
5	F1485	Sc	F	F
19	F7469	Sc	F	F
			r5d3	d5D3
6	349a	BC	I	I
35	M183c	Db	M	M
			D1	D1d4
6	F349a	BC	I	M
40	M196a	TS	F	F
			r8	D1
7	F4027	Sp	I	M
54	M2399Rd	MH	I	M
			r8	5B3
7	F4027	Sp	I	M
9	F4264	T	I	M
35	M183c	Db	I	M
			r8	D3r1
7	F4027	Sp	I	F
9	F4264	T	I	F
54	M2399Rd	MH	I	F

			D1	D3r1
7	F4027	Sp	M	F
53	M2399Rd	MV	M	F
54	M2399Rd	MH	M	F
			D1	d4k7
7	F4027	Sp	M	F
56	M2400Rd	C	F	M
			5B3	D3r1
7	F4027	Sp	M	F
9	F4264	T	M	F
			5B3	d4k7
7	F4027	Sp	M	F
56	M2400Rd	C	M	M
			D3	d3r1
8	F4040	C	I	F
27	M14a	IM	I	F
42	M202b	M	M	F
52	M2398Vb	G	I M	F
			D3	d1k4
8	F4040	C	I	F
22	F9504	C	I	F
			d3	D2r1
8	F4040	C	M	F
22	F9504	C	M	F
			d3	d1k4
8	F4040	C	M	F
14	F6705b	T	M	F
22	F9504	C	M	F
			d3	3C4
8	F4040	C	M	F
17	F6902a	BC	M	F
			d3d3	d3r1
8	F4040	C	M	F
24	F12854b	T	I	F
28	M18a	MH	M	F
			d3d3	d1k4
8	F4040	C	M	F
58	P44	Sp	M	F
			d3r1	3C4
8	F4040	C	F	F
42	M202b	M	F	F
			D2r1	d1k4
8	F4040	C	F	F
22	F9504	C	F	F

d1k4 3C4

8	F4040	C	F	F
55	M2399Vc	Vc	F	F
			r8	r5
9	F4264	T	I	M
42	M202b	M	I	M
			r8	r7D3
9	F4264	T	I	M
49	M2399Vc	G	I	M
59	P67	AV	I	I
			r8	4B3
9	F4264	T	I	M
35	M183c	Db	I	M
			r8	d3r1
9	F4264	T	I	F
42	M202b	M	I	F
52	M2399Vb	G	I	F
59	P67	AV	I	F
			r8	D3d3
9	F4264	T	I	F
49	M2393Vc	G	I	F
			r5	5B3
9	F4264	T	M	M
43	M1098	C	I	I
			r5	4B3
9	F4264	T	M	M
17	F6902a	BC	I	I
			r5	d3r1
9	F4264	T	M	F
42	M202b	M	M	F
			r7D3	d3r1
9	F4264	T	M	F
59	P67	AV	I	F
			r7D3	D3d3
9	F4264	T	M	F
49	M2393Vc	G	M	F
			5B3	4B3
9	F4264	T	M	M
35	M183c	Db	M	M
			d3r1	D3r1
9	F4264	T	F	F
28	M18a	MH	F	F

			r6D3	d3
10	F4265	BC	I	M
14	F6705b	T	I	M
43	M1098	C	I	M
56	M2400Rd	C	I	M
			d3	d1r1
10	F4265	BC	M	F
21	F8405	BC	M	F
			D2	3B3
11	F4526	T	I M	M
56	M2400Rd	C	F	M
			r1	3B3
11	F4526	T	M	M
25	F14527a	T	M	M
			3B3	D2r1
11	F4526	T	M	F
41	M196b	S	I	F
			d3d3	1B1
12	F4879a	Ct	M	M
58	P44	Sp	M	M
			r6	r3D1
13	6705b	BC	I	M
28	M18a	MH	M	M
31	M92f	NI	I	M
56	M2400Rd	C	I	F
			r6	d2r1
13	F6705b	BC	I	F
34	M182b	Gh	I	F
39	M195b	K	I	F
			d3	DG
14	F6705b	T	M	M
22	F9504	C	M	M
			d3	D1k4
14	F6705b	T	M	F
45	M1957b	BC	M	F
			DG	d1k4
14	F6705b	T	M	F
22	F9504	C	M	F
			D1	D1k4
14	F6705b	T	F	F
44	M1423a	Nv	F	F
			d5	4b3
15	F6717	VC	I	I
26	F14527b	DB	F	M

			d5	D1
15	F6717	VC	I	M
26	F14527b	DB	F	M
			4b3	D1
15	F6717	VC	I	M
26	F14527b	DB	M	M
			3b3	D1
15	F6717	VC	I M	M
30	M25a	Iv	M	F
32	M177a	MM	I M	F
40	M196a	TS	M	F
			D1	3B1
15	F6717	VC	M	F
56	M2400Rd	C	F	F
			r5	r5d4
17	F6902a	BC	I	I
23	F994a	C	I M	M
			r5	r5d3
17	F6902a	BC	I	I
23	F9994a	C	I M	M
			r5	d3
17	F6902a	BC	I	M
23	F9994a	C	I M	M
43	M1098	C	I	M
			r5	D2
17	F6902a	BC	I	M
37	M189a	Ct	I	I
			r5	r3r1
17	F6902a	BC	I	F
42	M202b	M	M	F
			r5	3C4
17	F6902a	BC	I	F
42	M202b	M	M	F
55	M2399Vc	Vc	I	F
			r5d4	r5d3
17	F6902a	BC	I	I
23	F9994a	C	M	M
			r5d4	d3
17	F6902a	BC	I	M
23	F9994a	C	M	M
			r5d3	4B3
17	F6902a	BC	I	I
35	M183c	Db	M	M
36	M184a	Is	I	M

			r5d3	5B<3
17	F6902a	BC	I	I
18	F6904b	T	M	I
			r5d3	d3
17	F6902a	BC	I	M
18	F6904b	T	M	M
22	F9504	C	I	M
23	F9994a	C	M	M
			r5d3	r3r1
17	F6902a	BC	I	F
35	M183c	Db	M	F
51	M2395Rd	Sp	I	F
			4B3	D4
17	F6902a	BC	I	M
26	F14527b	DB	I	I
			4B3	r3r1
17	F6902a	BC	I	F
35	M183c	Db	M	F
61	P111	TA	M	M F
			5B<3	d3
17	F6902a	BC	I	M
18	F6904b	T	I	M
			d3	D2
17	F6902a	BC	M	M
56	M2400Rd	C	M	F
			d3	r3r1
17	F6902a	BC	M	F
45	M1957b	BC	M	F
			D4	D2
17	F6902a	BC	M	M
37	M189a	Ct	M	I
			D4	r3r1
17	F6902a	BC	M	F
42	M202b	M	M	F
			D4	3C4
17	F6902a	BC	M	F
42	M202b	M	M	F
			r3r1	3C4
17	F6902a	BC	F	F
42	M202b	M	F	F

			r6	5B<3
18	F6904b	T	I	I
33	M182a	Cd	I	I
34	M182b	Gh	I	I
52	M2398Vb	G	M	M
			r6	r5d3
18	F6904b	T	I	M
22	F9504	C	I	I
			r6	d3
18	F6904b	T	I	M
22	F9504	C	I	M
39	M195b	K	I	I
56	M2400Rd	C	I	M
			r5d3	d1
18	F6904b	T	M	F
23	F9994a	C	M	F
			d3	d1
18	F6904b	T	M	F
21	F8405	BC	M	F
23	F9994a	C	M	F
			d1	2b<1
18	F6904b	T	F	F
32	M177a	MM	F	F
			a5r5	d4d3
19	F7469	Sc	I	I
58	P44	Sp	I	M
			a5r5	r4d3
19	F7469	Sc	I	M
61	P111	TA	M	M
			a5r5	D3
19	F7469	Sc	I	M
61	P111	TA	M	I M
			a5r5	D2r1
19	F7469	Sc	I	F
61	P111	TA	M	F
			r4d3	D3
19	F7469	Sc	M	M
57	M2400Vd	S	M	I M
61	P111	TA	M	I M
			r4d3	D2r1
19	F7469	Sc	M	F
32	M177a	MM	M	F
61	P111	TA	M	F

			r6D3	r3DG
20	F7477	BC	I M	M
43	M1098	C	I	M
			a5r6	d3
21	F8405	BC	I	M
23	F9994a	C	I	M
			a5r6	d1
21	F8405	BC	I	F
23	F9994a	C	I	F
			d3	d2r1
21	F8405	BC	M	F
39	M195b	K	I	F
			r6	D3
22	F9504	C	I	I
52	M2398Vb	G	M	I M
54	M2399Rd	MH	M	I M
56	M2400Rd	C	I	I
60	P82	Nv	I	M
			r6	D2r1
22	F9504	C	I	F
34	M182b	Gh	I	F
			r5d3	D3
22	F9504	C	I	I
35	M183c	Db	M	I M
			D3	DG
22	F9504	C	I	M
27	M14a	IM	I	M
			3B5	r3
23	F9994a	C	I	M
25	F14527a	T	M	M
			3B5	d3
23	F9994a	C	I	M
25	F14527a	T	M	M
			r3	r5d3
23	F9994a	C	M	M
51	M2395Rd	Sp	M	I
59	P67	AV	M	M
			r3	d3
23	F9994a	C	M	M
25	F14527a	T	M	M
43	M1098	C	M	M

			r3	4B<1
23	F9994a	C	M	M
26	F14527b	DB	M	M
			d3	GB3
23	F9994a	C	M	M
47	M1992a	BC	I	I
			d3d3	r4
24	F12854b	T	I	M
28	M18a	MH	M	M
61	P111	TA	M	M
			d3d3	d2r1
24	F12854b	T	I	M
61	P111	TA	M	F
			r4	d2r1
24	F12854b	T	M	M
61	P111	TA	M	F
			r4	d3r1
24	F12854b	T	M	F
28	M18a	MH	M	F
			3b3	r3
25	F14527a	T	I	M
40	M196a	TS	M	M
			3b3	D1d1
25	F14527a	T	I	F
36	M184a	Is	I	F
			r3	1B3
25	F14527a	T	M	M
43	M1098	C	M	M
			r1	3B5
25	F14527a	T	M	M
53	M2399Rd	MV	M	M
			d3	3B3
25	F14527a	T	M	M
56	M2400Rd	C	M	M
			d3	1B3
25	F14527a	T	M	M
43	M1098	C	M	M
			r3	D1
26	F14527b	DB	M	M
40	M196a	TS	M	F
43	M1098	C	M	F
50	M2394Vb	LC	M	I

			r3	4b3
26	F14527b	DB	M	M
51	M2395Rd	Sp	M	I
			r3d1	D3
26	F14527b	DB	M	M
29	M23a	BC	F	M
56	M2400Rd	C	F	I
			r3d1	D1
26	F14527b	DB	M	M
50	M2394Vb	LC	M	I
56	M2400Rd	C	F	F
			D3	d3D1
26	F14527b	DB	M	F
49	M2393Vc	G	M	F
			r3	d3r1
27	M14a	IM	I	F
42	M202b	M	F	F
59	P67	AV	M	F
			DG	d3r1
27	M14a	IM	M	F
48	M2393Ra	S	M	F
			r6	d3r1
28	M18a	MH	M	F
53	M182a	Cd	I	F
52	M2398Vb	G	M	F
			r6	D3r1
28	M18a	MH	M	F
54	M2399Rd	MH	M	F
			r3D1	D3r1
28	M18a	MH	M	F
53	M2399Rd	MV	F	F
			r6D3	r3d1
29	M23a	BC	I	F
56	M2400Rd	C	I	F
			d3r3	D3
29	M23a	BC	M	M
61	P111	TA	M	I M
			D3	5B<3
30	M25a	Iv	I	M
52	M2398Vb	G	I M	M
			D3	d2r1
30	M25a	Iv	I	F
61	P111	TA	I M	F

			3b3	d2r1
30	M25a	Iv	M	F
61	P111	TA	M	F
			5B<3	d2r1
30	M25a	Iv	M	F
34	M182b	Gh	I	F
			r6	D2
31	M92f	NI	I	M
54	M2399Rd	MH	M	M
56	M2400Rd	C	I	F
			alr1	D2
31	M92f	NI	M	M
50	M2394Vb	LC	M	I M
			alr1	d6d6
31	M92f	NI	M	M
50	M2394Vb	LC	M	M
			D2	d6d6
31	M92f	NI	M	M
37	M189a	Ct	I	I
50	M2394Vb	LC	I M	M
			r4	3b3
32	M177a	MM	I	I M
61	P111	TA	M	M
			r4	r4d3
32	M177a	MM	I	M
61	P111	TA	M	M
			r4	D2r1
32	M177a	MM	I	F
61	P111	TA	M	F
			3b3	r4d3
32	M177a	MM	I M	M
57	M2400Vd	S	M	M
61	P111	TA	M	M
			3b3	D2r1
32	M177a	MM	I M	F
61	P111	TA	M	F
			D2r1	d1
32	M177a	MM	F	F
38	M195a	Ib	F	F
			5B<3	d3r1
33	M182a	CD	I	F
52	M2398Vb	G	M	F

			d2r1	D2r1
34	M182b	Gh	F	F
61	P111	TA	F	F
			r8	D3
35	M183c	Db	I	I M
42	M202b	M	I	M
49	M2393Vc	G	I	M
52	M2398Vb	G	I	I M
54	M2399Rd	MH	I	I M
			r8	r5d3
35	M183c	Db	I	M
59	P67	AV	I	M
			r8	r5D3
35	M183c	Db	I	M
42	M202b	M	I	M
			r8	1B3
35	M183c	Db	I	M
52	M2398Vb	G	I	M F
54	M2399Rd	MH	I	M
			r8	r3r1
35	M183c	Db	I	F
42	M202b	M	I	F
			D3	r5D3
35	M183c	Db	I M	M
42	M202b	M	M	M
57	M2400Vd	S	I M	I
			D3	1B3
35	M183c	Db	I M	M
52	M2398Vb	G	I M	M F
54	M2399Rd	MH	I M	M
			D3	r3r1
35	M183c	Db	I M	F
42	M202b	M	M	F
45	M1957b	BC	I	F
61	P111	TA	I M	M F
			r5d3	5B3
35	M183c	Db	M	M
51	M2395Rd	Sp	I	I
			r5D3	r3r1
35	M183c	Db	M	F
42	M202b	M	M	F
			d3d3	4B3
35	M183c	Db	M F	M
61	P111	TA	M	M

			d3d3	r3r1
35	M183c	Db	M F	F
61	P111	TA	M	M F
			5B3	1B3
35	M183c	Db	M	M
43	M1098	C	I	M
			5B3	r3r1
35	M183c	Db	M	F
51	M2395Rd	Sp	I	F
			r5	D5
37	M189a	Ct	I	I
42	M202b	M	M	M
			D5	D2
37	M189a	Ct	I	I
56	M2400Rd	C	I	F
			D5	D4
37	M189a	Ct	I	M
42	M202b	M	M	M
			d3r3	3b3
40	M196a	TS	I	M
61	P111	TA	M	M
			D3	3B3
41	M196b	S	I	I
56	M2400Rd	C	I	M
			r8	5b<4
42	M202b	M	I	M
52	M2398Vb	G	I	M
			r8	r3
42	M202b	M	I	F
59	P67	AV	I	M
			r5D3	d3r1
42	M202b	M	M	F
48	M2393Ra	S	I	F
			D5	D3
42	M202b	M	M	M
56	M2400Rd	C	I	I
			D3	5b<4
42	M202b	M	M	M
52	M2398Vb	G	I M	M
			5b<4	d3r1
42	M202b	M	M	F
52	M2398Vb	G	M	F

			r6D3	r3
43	M1098	C	I	M
59	P67	AV	I	M
			r6D3	1B3
43	M1098	C	I	M
54	M2399Rd	MH	M	M
			5B3	r3
43	M1098	C	I	M
51	M2395Rd	Sp	I	M
			5B3	d3
43	M1098	C	I	M
56	M2400Rd	C	M	M
			1B3	D1
43	M1098	C	M	F
54	M2399Rd	MH	M	M
			D1	D2d1
43	M1098	C	F	F
53	M2399Rd	MV	M	F
			r5D3	d1k5
48	M2393Ra	S	I	F
57	M2400Vd	S	I	F
			r6d5	D1
50	M2394Vb	LC	I M	I
53	M2399Rd	MV	I	M
			r7D3	r3
50	M2394Vb	LC	I	M
59	P67	AV	I	M
			D2	D1
50	M2394Vb	LC	I M	I
54	M2399Rd	MH	M	M
56	M2400Rd	C	F	F
			D2	r3d1
50	M2394Vb	LC	I M	M
56	M2400Rd	C	F	F
			r2rG	r3r1
51	M2395Rd	Sp	M	F
61	P111	TA	M	M F
			r8	r6
52	M2398Vb	G	I	M
54	M2399Rd	MH	I	M

			r8	6C3
52	M2398Vb	G	I	M
54	M299RdMH	I	M	
			D3	6C3
52	M2398Vb	G	I M	M
54	M2399Rd	MH	I M	M
			r6	1B3
52	M2398Vb	G	M	M F
54	M2399Rd	MH	M	M
			r6	6C3
52	M2398Vb	G	M	M
54	M2399Rd	MH	M	M
			1B3	6C3
52	M2398Vb	G	M F	M
54	M2399Rd	MH	M	M
			D3	D3r1
53	M2399Rd	MV	I	F
54	M2399Rd	MH	I M	F
			D3	D3r1
53	M2399Rd	MV	I	F
54	M2399Rd	MH	I M	F
			D1	r3D1
53	M2399Rd	MV	M	F
56	M2400Rd	C	F	F
			r8	r6D3
54	M2399Rd	MH	I	M
59	P67	AV	I	I
			R6	R6d3
54	M2399Rd	MH	M	M
56	M2400Rd	C	I	I
			r6	D1
54	M2399Rd	MH	M	M
56	M2400Rd	C	I	F
			r6D3	D2
54	M2399Rd	MH	M	M
56	M2400Rd	C	I	F
			a5r5	d3d3
58	P44	Sp	I	M
61	P111	TA	M	M

Balade cu trei motive comune

Nr.	Cod baladă		Motiv & Sect.		
			r6D3	5B3	D3
1	D549	TF	I	I	M
56	M2400Rd	C	I	M	I
			r6D3	5B3	D1
1	D549	TF	I	I	F
43	M1098	C	I	I	F
56	M2400Rd	C	I	M	F
			r6D3	D3	D1
1	D549	TF	I	M	F
54	M2399Rd	MH	M	I M	M
56	M2400Rd	C	I	I	F
			5B3	D3	d3D3
1	D549	TF	I	M	M
35	M183c	Db	M	I M	F
			5B3	D3	D1
1	D549	TF	I	M	F
56	M2400Rd	C	M	I	F
			d3	D3	d3d3
2	D952	RC	M	M	M
8	F4040	C	M	I	M
			d3	D3	D1
2	D952	RC	M	M	F
56	M2400Rd	C	M	I	F
			D3	4B3	3b3
4	F1475	01	I	I	M
61	P111	TA	I M	M	M
			D3	3B1	D2
4	F1475	01	I	I	M
56	M2400Rd	C	I	F	F
			D3	3B1	r3D1
4	F1475	01	I	I	F
56	M2400Rd	C	I	F	F
			D3	r1	r3D1
4	F1475	01	I	M	F
53	M2399Rd	MV	I	M	F
			D3	D2	r3D1
4	F1475	01	I	M	F
56	M2400Rd	C	I	F	F

			4B3	D2	3C4
4	F1475	01	I	M	F
17	F6902a	BC	I	M	F
			3B1	D2	r3D1
4	F1475	01	I	M	F
56	M2400Rd	C		F	F
			3B1	3b3	3B2
4	F1475	01	I	M	M
15	F6717	VC		F I M	M
			r1	D2	1b1
4	F1475	01	M	M	M
11	F4526	T	M	I M	M
			r1	1b1	1B1
4	F1475	01	M	M	F
58	P44	Sp	M	M	M
			r5	D3	r3
5	F1485	Sc	I M	I M	M
42	M202b	M	M	M	F
			r5	D3	D4
5	F1485	Sc	I M	I M	M
42	M202b	M	M	M	M
			r5	D3	D1r1
5	F1485	Sc	I M	I M	F
60	P82	Nv	M	M	F
			r5	r3	D4
5	F1485	Sc	I M	M	M
42	M202b	M	M	F	M
			D3	r3	D4
5	F1485	Sc	I M	M	M
26	F14527b	DB	M	M	I
42	M202b	M	M	F	M
			D3	r7d5	r6d4
5	F1485	Sc	I M	M	M
49	M2393Vc	G	M	M	M
			D3	D4	7B<5
5	F1485	Sc	I M	M	M
19	F7469	Sc	M	M	I
			D3	D4	D2r1
5	F1485	Sc	I M	M	F
19	F7469	Sc	M	M	F
			D3	D4	5C4
5	F1485	Sc	I M	M	F
19	F7469	Sc	M	M	F

			D3	d3d3	D2r1
5	F1485	Sc	I M	M	F
8	F4040	C	I	M	F
61	P111	TA	I M	M	F
			D3	7B<5	D2r1
5	F1485	Sc	I M	M	F
19	F7469	Sc	M	I	F
			D3	7B<5	5C4
5	F1485	Sc	I M	M	F
19	F7469	Sc	M	I	F
			D3	D2r1	5C4
5	F1485	Sc	I M	F	F
19	F7469	Sc	M	F	F
			D4	7B<5	D2r1
5	F1485	Sc	M	M	F
19	F7469	Sc	M	I	F
			D4	7B<5	5C4
5	F1485	Sc	M	M	F
19	F7469	Sc	M	I	F
			D4	D2r1	5C4
5	F1485	Sc	M	F	F
19	F7469	Sc	M	F	F
			7B<5	D2r1	5C4
5	F1485	Sc	M	F	F
19	F7469	Sc	I	F	F
			r8	D1	D3r1
7	F4027	Sp	I	M	F
54	M2399Rd	MH	I	M	F
			r8	5B3	D3r1
7	F4027	Sp	I	M	F
9	F4264	T	I	M	F
			D1	5B3	d4k7
7	F4027	Sp	M	M	F
56	M2400Rd	C	F	M	M
			D3	d3	D2r1
8	F4040	C	I	M	F
22	F9504	C	I	M	F
			D3	d3	d1k4
8	F4040	C	I	M	F
22	F9504	C	I	M	F

			D3	d3r1	3C4
8	F4040	C	I	F	F
42	M202b	M	M	F	F
			D3	D2r1	d1k4
8	F4040	C	I	F	F
22	F9504	C	I	F	F
			d3	D2r1	d1k4
8	F4040	C	M	F	F
22	F9504	C	M	F	F
			r8	r5	d3r1
9	F4264	T	I	M	F
42	M202b	M	I	M	F
			r8	r7D3	d3r1
9	F4264	T	I	M	F
59	P67	AV	I	I	F
			r8	r7D3	D3d3
9	F4264	T	I	M	F
49	M2393Vc	G	I	M	F
			r8	5B3	4B3
9	F4264	T	I	M	M
35	M183c	Db	I	M	M
			r6D3	d3	D1
14	F6705b	T	I	M	F
43	M1098	C	I	M	F
56	M2400Rd	C	I	M	F
			d3	DG	d1k4
14	F6705b	T	M	M	F
22	F9504	C	M	M	F
			d5	4b3	D1
15	F6717	VC	I	I	M
26	F14527b	DB	F	M	M
			r5	r5d4	r5d3
17	F6902a	BC	I	I	I
23	F9994a	C	I M	M	M
			r5	r5d4	d3
17	F6902a	BC	I	I	M
23	F9994a	C	I M	M	M
			r5	r5d3	d3
17	F6902a	BC	I	I	M
23	F9994a	C	I M	M	M
			r5	D4	D2
17	F6902a	BC	I	M	M
37	M189a	Ct	I	M	I

			r5	D4	r3r1
17	F6902a	BC	I	M	F
42	M202b	M	M	M	F
			r5	D4	3C4
17	F6902a	Bc	I	M	F
42	M202b	M	M	M	F
			r5	r3r1	3C4
17	F6902a	BC	I	F	F
42	M202b	M	M	F	F
			r5d4	r5d3	d3
17	F6902a	BC	I	I	M
23	F9994a	C	M	M	M
			r5d3	4B3	r3r1
17	F6902a	BC	I	I	F
35	M183c	Db	M	M	F
			r5d3	5B<3	d3
17	F6902a	BC	I	I	M
18	F6904b	T	M	I	M
			D4	r3r1	3C4
17	F6902a	BC	M	F	F
42	M202b	M	M	F	F
			r6	r5d3	d3
18	F6904b	T	I	M	M
22	F9504	C	I	I	M
			r5d3	d3	d1
18	F6904b	T	M	M	F
23	F9994a	C	M	M	F
			a5r5	r4d3	D3
19	F7469	Sc	I	M	M
61	P111	TA	M	M	I M
			a5r5	r4d3	D2r1
19	F7469	Sc	I	M	F
61	P111	TA	M	M	F
			a5r5	D3	D2r1
19	F7469	Sc	I	M	F
61	P111	TA	M	I M	F
			r4d3	D3	D2r1
19	F7469	Sc	M	M	F
61	P111	TA	M	I M	F
			a5r6	d3	d1
21	F8405	BC	I	M	F
23	F9994a	C	I	M	F

			r6	D3	d3
22	F9504	C	I	I	M
56	M2400Rd	C	I	I	M
			r5	r3	d3
23	F9994a	C	I M	M	M
43	M1098	C	I	M	M
			3B5	r3	d3
23	F9994a	C	I	M	M
25	F14527a	T	M	M	M
			d3d3	r4	d2r1
24	F12854b	T	I	M	M
61	P111	TA	M	M	F
			d3d3	r4	d3r1
24	F12854b	T	I	M	F
28	M18a	MH	M	M	F
			r3	d3	1B3
25	F14527a	T	M	M	M
43	M1098	C	M	M	M
			r3	r3d1	D1
26	F14527b	DB	M	M	M
50	M2394Vb	LC	M	M	I
			r3d1	D3	D1
26	F14527b	DB	M	M	M
56	M2400Rd	C	F	I	F
			r3	D3	d3r1
27	M14a	IM	I	I	F
42	M202b	M	F	M	F
			r6D3	D3	r3d1
29	M23a	BC	I	M	F
56	M2400Rd	C	I	I	F
			D3	3b3	d2r1
30	M25a	Iv	I	M	F
61	P111	TA	I M	M	F
			r6	r3D1	D2
31	M92f	NI	I	M	M
56	M2400Rd	C	I	F	F
			a1r1	D2	d6d6
31	M92f	NI	M	M	M
50	M2394Vb	LC	M	I M	M
			r4	3b3	r4d3
32	M177a	MM	I	I M	M
61	P111	TA	M	M	M

			r4	3b3	D2r1
32	M177a	MM	I	I M	F
61	P111	TA	M	M	F
			r4	r4d3	D2r1
32	M177a	MM	I	M	F
61	P111	TA	M	M	F
			3b3	r4d3	D2r1
32	M177a	MM	I M	M	F
61	P111	TA	M	M	F
			r6	5B<3	d3r1
33	M182a	Cd	I	I	F
52	M2398Vb	G	M	M	F
			r8	D3	r5D3
35	M183c	Db	I	I M	M
42	M202b	M	I	M	M
			r8	D3	1B3
35	M183c	Db	I	I M	M
52	M2398Vb	G	I	I M	M F
54	M2399Rd	MH	I	I M	M
			r8	D3	r3r1
35	M183c	Db	I	I M	F
42	M202b	M	I	M	F
			r8	r5D3	r3r1
35	M183c	Db	I	M	F
42	M202b	M	I	M	F
			D3	r5D3	r3r1
35	M183c	Db	I M	M	F
42	M202b	M	M	M	F
			D3	d3d3	4B3
35	M183c	Db	I M	M F	M
61	P111	TA	I M	M	M
			D3	d3d3	r3r1
35	M183c	Db	I M	M F	F
61	P111	TA	I M	M	M F
			D3	4B3	r3r1
35	M183c	Db	I M	M	F
61	P111	TA	I M	M	M F
			r5d3	5B3	r3r1
35	M183c	Db	M	M	F
51	M2395Rd	Sp	I	I	F
			d3d3	4B3	r3r1
35	M183c	Db	M F	M	F
61	P111	TA	M	M	M F

			r5	D5	D4
37	M189a	Ct	I	I	M
42	M202b	M	M	M	M
			r8	D3	5b<4
42	M202b	M	I	M	M
52	M2398Vb	G	I	I M	M
			r8	D3	d3r1
42	M202b	M	I	M	F
52	M2398Vb	G	I	I M	F
			r8	5b<4	d3r1
42	M202b	M	I	M	F
52	M2398Vb	G	I	M	F
			r8	r3	d3r1
42	M202b	M	I	F	F
59	P67	AV	I	M	F
			D3	5b<4	d3r1
42	M202b	M	M	M	F
52	M2398Vb	G	I M	M	F
			r6D3	5B3	d3
43	M1098	C	I	I	M
56	M2400Rd	C	I	M	M
			r6D3	1B3	D1
43	M1098	C	I	M	F
54	M2399Rd	MH	M	M	M
			5B3	d3	D1
43	M1098	C	I	M	F
56	M2400Rd	C	M	M	F
			D2	D1	r3d1
50	M2394Vb	LC	I M	I	M
56	M2400Rd	C	F	F	F
			r8	D3	r6
52	M2398Vb	G	I	I M	M
54	M2399Rd	MH	I	I M	M
			r8	D3	6C3
52	M2398Vb	G	I	I M	M
54	M2399Rd	MH	I	I M	M
			r8	r6	1B3
52	M2398Vb	G	I	M	M F
54	M2399Rd	MH	I	M	M
			r8	r6	6C3
52	M2398Vb	G	I	M	M
54	M2399Rd	MH	I	M	M

			r8	1B3	6C3
52	M2398Vb	G	I	MF	M
54	M2399Rd	MH	I	M	M
			D3	r6	1B3
52	M2398Vb	G	I M	M	MF
54	M2399Rd	MH	I M	M	M
			D3	r6	6C3
52	M2398Vb	G	I M	M	M
54	M2399Rd	MH	I M	M	M
			D3	1B3	6C3
52	M2398Vb	G	I M	MF	M
54	M2399Rd	MH	I M	M	M
			r6	1B3	6C3
52	M2398Vb	G	M	MF	M
54	M2399Rd	MH	M	M	M
			D3	D1	D3r1
53	M2399Rd	MV	I	M	F
54	M2399Rd	MH	I M	M	F
			D3	D1	r3D1
53	M2399Rd	MV	I	M	F
56	M2400Rd	C	I	F	F
			D3	r6	r6D3
54	M2399Rd	MH	I M	M	M
56	M2400Rd	C	I	I	I
			D3	r6	D2
54	M2399Rd	MH	I M	M	M
56	M2400Rd	C	I	I	F
			D3	r6	D1
54	M2399Rd	MH	I M	M	M
56	M2400Rd	C	I	I	F
			D3	r6D3	D2
54	M2399Rd	MH	I M	M	M
56	M2400Rd	C	I	I	F
			D3	D2	D1
54	M2399Rd	MH	I M	M	M
56	M2400Rd	C	I	F	F

			r6	r6D3	D2	
54	M2399Rd	MH	M	M	M	
56	M2400Rd	C	I	I		F
			r6	r6D3	D1	
54	M2399Rd	MH	M	M	M	
56	M2400Rd	C	I	I		F
			r6	D2	D1	
54	M2399Rd	MH	M	M	M	
56	M2400Rd	C	I		F	F
			r6D3	D2	D1	
54	M2399Rd	MH	M	M	M	
56	M2400Rd	C	I		F	F
			D3	r4d3	3b3	
57	M2400Vd	S	I M	M	M	
61	P111	TA	I M	M	M	

Balade cu patru motive comune

Nr.	Cod baladă		Motiv & Sect.			
			r6D3	5B3	D3	D1
1	D549	TF	I	I	M	F
56	M2400Rd	C	I	M	I	F
			D3	3B1	D2	r3D1
4	F1475	01	I	I	M	F
56	M2400Rd	C	I		F	F
			r5	D3	r3	D4
5	F1485	Sc	I M	I M	M	M
42	M202b	M	M	M		F M
			D3	D4	7B<5	D2r1
5	F1485	Sc	I M	M	M	F
19	F7469	Sc	M	M	I	F
			D3	D4	7B<5	5C4
5	F1485	Sc	I M	M	M	F
19	F7469	Sc	M	M	I	F
			D3	D4	D2r1	5C4
5	F1485	Sc	I M	M		F F
19	F7469	Sc	M	M		F F
			D3	7B<5	D2r1	5C4
5	F1485	Sc	I M	M		F F
19	F7469	Sc	M	I		F F

			D4	7B<5	D2r1	5C4
5	F1485	Sc	M	M	F	F
19	F7469	Sc	M	I	F	F
			D3	d3	D2r1	d1k4
8	F4040	C	I	M	F	F
22	F9504	C	I	M	F	F
			r5	r5d4	r5d3	d3
17	F6902a	BC	I	I	I	M
23	F9994a	C	I M	M	M	M
			r5	D4	r3r1	3C4
17	F6902a	BC	I	M	F	F
42	M202b	M	M	M	F	F
			a5r5	r4d3	D3	D2r1
19	F7469	Sc	I	M	M	F
61	P111	TA	M	M	I M	F
			r4	3b3	r4d3	D2r1
32	M177a	MM	I	I M	M	F
61	P111	TA	M	M	M	F
			r8	D3	r5D3	r3r1
35	M183c	Db	I	I M	M	F
42	M202b	M	I	M	M	F
			D3	4B3	r3r1	d3d3
35	M183c	Db	I M	M	F	M F
61	P111	TA	I M	M	M F	M
			r8	D3	5b<4	d3r1
42	M202b	M	I	M	M	F
52	M2398Vb	G	I	I M	M	F
			r6D3	5B3	d3	D1
43	M1098	C	I	I	M	F
56	M2400Rd	C	I	M	M	F
			r8	D3	r6	1B3
52	M2398Vb	G	I	I M	M	M F
54	M2399Rd	MH	I	I M	M	M
			r8	D3	r6	6C3
52	M2398Vb	G	I	I M	M	M
54	M2399Rd	MH	I	I M	M	M
			r8	D3	1B3	6C3
52	M2398Vb	G	I	I M	M F	M
54	M2399Rd	MH	I	I M	M	M
			r8	r6	1B3	6C3
52	M2398Vb	G	I	M	M F	M
54	M2399Rd	MH	I	I M	M	M

			r8	D9	1B3	6C3	
52	M2398Vb	G	I	I M	M F	M	
54	M2399Rd	MH	I	I M	M	M	
			D3	r6	D2	D1	
54	M2399Rd	MH	I M	M	M	M	
56	M2400Rd	C	I	I	F	F	
			D3	r6D3	D2	D1	
54	M2399Rd	MH	I M	M	M	M	
56	M2400Rd	C	I	I	F	F	
			r6	r6D3	D3	D2	
54	M2399Rd	MH	M	M	I M	M	
56	M2400Rd	C	I	I	I	F	
			r6	r6D3	D3	D1	
54	M2399Rd	MH	M	M	I M	M	
56	M2400Rd	C	I	I	I	F	
			r6	r6D3	D2	D1	
54	M2399Rd	MH	M	M	M	M	
56	M2400Rd	C	I	I	F	F	

Balade cu cinci motive comune

Nr.	Cod baladă		Motiv & Sect.				
			D3	D4	7B<5	D2r1	5C4
5	F1485	Sc	I M	M	M	F	F
19	F7469	Sc	M	M	I	F	F
			r8	D3	r6	1B3	6C3
52	M2398Vb	G	I	I M	M	M F	M
54	M2399Rd	MH	I	I M	M	M	M
			D3	r6	r6D3	D2	D1
54	M2399Rd	MH	I M	M	M	M	M
56	M2400Rd	C	I	I	I	F	F

Balada rezultată din modelele cu frecvența de apariție cea mai mare

1	M	F						
2	4	2	r6	D3	D3	d3	r3	d3d3 D1
			d3r1					

Sistematica înrudirilor melodice

Scopul ultim al modelării rândurilor melodice (și al desemnării fiecărui model cu un simbol oarecare) a fost gândit în perspectiva prelucrării automate a colecției, după ce a fost în afara oricărei îndoieli că problema specifică a limbajului muzical al acestui gen al folclorului muzical românesc rezidă în structura sa sintagmatică, deci, că o tipologie trebuie să rezolve combinatorica unor variabile independente, care sunt rândurile melodice. În același timp, mijloacele moderne de calcul pot aduce contribuții însemnate la cunoașterea unor legități statistice, care stau la baza interpretării creatoare a recitativului epic, atât în ce privește „lexicul” acestui limbaj, cât și sistemul relațional, sintagmatic, al cărei esență – ca și în limbajul natural – constă în existența unor scheme abstracte de structură, care pot fi independente de conținutul semantic al enunțului propriu-zis. La nivelul ultim al structurii recitativului epic, aceste scheme fixe de structură privesc modul de conexare a anumitor elemente (= rânduri melodice) specifice, în sintagme cu funcționalități distincte în cadrul formelor pe care le reprezintă nivelul imediat superior (= strofe melodice ale recitativului epic); pe de altă parte, aceste funcționalități pot fi determinate prin anumite constanțe, decelabile prin metoda statistică, reprezentând coordonatele stabile sau flexionare ale nivelului de structură respectiv.

În sfârșit, sarcina primordială a computerului este stabilirea *rețelei de relații* a melodiilor din antologie (ca o colecție finită de evenimente), prin căutarea elementelor comune dintre melodii, mai ales sub forma diferitelor combinații ale acestor elemente – să le numim primare – ale structurii, care sunt rândurile melodice, concomitent cu menționarea funcționalității lor în cadrul strofei (inițiale = I, mediane = M, finale = F). Listingurile de motive comune (1,2,3,4 și 5 motive comune) reprezintă, în același timp, și gradul respectiv de înrudire a melodiilor, chiar dacă exemplele existente în antologie cuprind numere inegale de strofe notate, de unde rezultă numere inegale de elemente pentru fiecare melodie – fiind de la sine înțeles că un număr mai mare de strofe înseamnă și o posibilitate mai mare de variere a elementelor componente (la un grad similar de creativitate interpretativă, presupus aproximativ identic, dată fiind profesionalitatea similară a informatorilor, selecționați în mod expres după acest criteriu, la culegerea de material, efectuată de specialiști). Consecințele acestei inegalități rezidă în imposibilitatea cunoașterii exhaustive a înrudirilor melodiilor din antologie.

Să trecem, aşadar, la analiza unor aspecte statistice ale limbajului recitativului epic, pentru a deduce, apoi, câteva trăsături fundamentale cu valoare de constante.

Din eşantionul nostru au rezultat, prin urmare, 164 de variante ale rândurilor melodice aparţinând secţiunii iniţiale, 314 celei mediane şi 163 secţiuni finale, grupate în 28 de categorii ale mersului melodic. Lectura atentă a indexului impune cel puţin două observaţii referitoare la aspecte care pot perturba relevanţa testelor. În primul rând, numărul total al variantelor din index nu coincide cu *totalitatea rândurilor melodice ale melodiilor* din eşantion, deoarece repetarea *identică* a unui rând melodic, făcând parte *din aceeaşi secţiune funcţională a strofei*, a fost omisă: „dicţionarul” consemnează, aşadar, numai elementele diferite ale unei melodii, luate o singură dată în cadrul fiecărei secţiuni. În al doilea rând, principiul selectării unui element doar o singură dată a fost, totuşi, încălcat într-un număr mic de cazuri prin luarea în considerare a unor variante destul de apropiate, existente în aceeaşi secţiune a strofei; această inconsecvenţă îşi are izvorul în ezităările de început ale modelatorului, dorind să confere indexului şi rolul de a pune în evidenţă multitudinea realizărilor concrete ale unui model unic. Sesizarea tardivă a acestei inconsecvenţe nu a mai permis corectarea, dar coeficientul de distorsiune pe care îl introduce fiind redus, datorită numărului limitat al cazurilor, poate fi neglijat.

În prima rubrică a tabelului este înscrisă, după procentul pe care îl reprezintă fiecare categorie a mersului melodic, raportat la totalitatea variantelor din index, şi proporţia dintre cele trei secţiuni.

Categoria/ % eşantion	Model	sect. "i"	sect. "m"	sect. "f"	Total/ % model
I. l. r	r8	12	-	-	12 16,67
	r7	1	-	-	1 1,39
r = 11,23%	r6	10	3	-	13 18
	r5	7	7	-	14 19,44
i = 44,44%	r4	1	3	-	4 5,55
m = 52,78%	r3	1	12	2	15 20,83
	r2	-	2	-	2 2,78
f = 2,8%	r1	-	9	-	9 12,5
	rVII	-	2	-	2 2,78
	Total	32	38	2	72

Categoria/ % egantion	Model	sect. "i"	sect. "m"	sect. "f"	Total/ % model
I. 2. <u>R</u>	R3	-	4	-	4 50
R = 1,25%	R2	-	1	-	1 12,5
i = 0	R1	-	-	3	3 37,5
m = 62,5; f = 37,5					

		-	5	3	8
I. 3 <u>dr</u>	d3r8	-	1	-	1
dr = 6,24%	d6r6	-	1	-	1
i = 7,5%	d4r5	1	-	-	1
m = 20%	d3r4	-	-	1	1
f = 72,5%	d3r3	2	2	-	4 10
	d2r3	-	1	-	1
	d1r3	-	1	-	1
	d4r1	-	-	4	4 10
	d3r1	-	-	13	13 32,5
	d2r1	-	2	6	8 20
	d1r1	-	-	5	5 12,5

		3	8	29	40
I. 4. <u>Dr</u>	D3r4	-	-	1	1
Dr = 4,36%	D3r3	1	-	-	1
i = 3,57%	D2r3	-	1	-	1
m = 3,57%	D3r1	-	-	7	7 25
f = 92,85%	D2r1	-	-	14	14 50
	D1r1	-	-	4	4 14,28

	Total	1	1	26	28
I. 5. <u>rd</u>	r8d5	1	-	-	1
<u>rd</u> = 6,39%	r7d5	-	3	-	3 7,31
	r6d5	2	1	-	3 7,31
i = 31,70%	r6d4	-	2	-	2 4,68
m = 60,98%	r5d4	1	2	-	3 7,31
f = 7,31%	r6d3	-	1	-	1
	r5d3	7	4	-	11 26,82
	r4d3	-	5	-	5 12,20
	r3d2	-	1	-	1

Categoria/ % egantion	Modelul	sect. "i"	sect. "m"	sect. "f"	Total/ % model
	rld2	-	1	-	1
	r5d1	1	-	-	1
	r4d1	-	-	1	1
	r3d1	1	3	2	6 14,63
	rld1	-	1	-	1
	r3dVII	-	1	-	1
	Total	13	25	3	41
=====					
I. 6 <u>rD</u>	r7D4	2	-	-	2 5,12
rD = 6,08%	r8D3	1	-	-	1
i = 46,15%	r7D3	2	3	-	5 12,82
m = 43,60%	r6D3	9	2	-	11 28,20
f = 10,25%	r5D3	2	2	-	4 10,25
	r1D2	-	1	-	1
	r5D1	-	-	1	1
	r4D1	-	1	-	1
	r3D1	-	4	3	7 17,94
	r4DVII	1	1	-	2 5,12
	r3DVII	1	3	-	4 10,25
	Total	18	17	4	39
=====					
I. 7.a. <u>r_vr</u>	r7 ↓ r3	-	2	-	2 10
r _v r = 3,12	r5 ↓ r3	-	1	-	1
i = 0	r5 ↓ r1	-	-	1	1
m = 40%	r4 ↓ r1	-	-	1	1
f = 60%	r3 ↓ r1	-	1	10	11 55
	r3 ↓ rVII	-	1	-	1
	r2 ↓ rVII	-	3	-	3 15
	Total	-	8	12	20
=====					
I. 7.b. <u>r ↑ r</u>	r3 ↑ r4	-	1	-	1
r ↑ r = 0,62%	r1 ↑ r3	-	1	-	1
m = 100%	rVII (r3)	-	2	-	2
	Total	-	4	-	4
=====					

Categoria/ % egantion	Modelul	sect. "i"	sect. "m"	sect. "r"	Total % model
I. 8.a. <u>ar</u>	a6r	-	1	-	1
ar = 1,40%	a5r6	2	-	-	2
i = 55,55%	a5r	3	1	-	4
m = 44,44%	alr	-	2	-	2
f = 0					
	Total	5	4	-	9
I. 8.b. <u>Ar</u>	A8r	-	1	-	1
Ar = 0,46%	A7r8	1	-	-	1
	A6r	-	1	-	1
	Total	1	2	-	3
I. 9.c. <u>r^k</u>	r6k8	1	-	-	1
rk = 0,31%	r3k6	-	-	1	1
	Total	1	-	1	2
II. 1. <u>d</u>	d7	1	-	-	1
d = 5,61%	d5	1	1	1	3 8,33
i = 13,89%	d4	1	2	-	3 8,33
m = 66,67%	d3	2	21	-	23 63,89
f = 19,44%	d1	-	-	6	6 16,67
	Total	5	24	7	36
II. 2. <u>D</u>	D5	2	1	-	3 3,44
D = 13,57%	D4	1	6	-	7 8
i = 31%	D3	19	21	-	40 45,98
m = 54%	D2	3	8	2	13 14,94
f = 15%	D1	2	7	11	20 22,99
	DVII	-	4	-	4 4,49
	Total	27	47	13	87
II. 3.b. <u>↑D</u>	5 ↑D3	-	1	-	1
	Total	-	1	-	1

Categoria/ % egantion	Modelul	sect. "i"	sect. "m"	sect. "f"	Total/ % model	
II. 4.a. \underline{d}^k	d4k7	1	-	2	3	23
dk = 2,02%	d4k6	1	-	-	1	
i = 15,38%	d3k6	-	-	1	1	
m = 0	d1k5	-	-	2	2	15,38
f = 84,61%	d1k4	-	-	6	6	46,15

=====
Total 2 - 11 13
=====

II. 4.b. \underline{D}^k	D2k5	-	-	1	1	
Dk = 1,09%	D1k4	-	-	3	3	
i = 0	D1k3	-	-	1	1	
m = 16,67%	DVIIk2	-	1	-	1	
f = 83,33%	DVk1	-	-	1	1	

=====
Total - 1 6 7
=====

II. 5.a. \underline{d}^d	d7d7	-	2	-	2	5,88
\underline{d}^d = 5,30%	d6d6	1	2	-	3	8,82
i = 20,58%	d6d5	-	1	-	1	
m = 70,58%	d4d4	-	1	-	1	
f = 8,82%	d4d3	3	2	-	5	14,30
	d3d3	3	14	1	18	52,94
	d2d3	-	1	-	1	
	d1d3	-	-	1	1	
	d2d1	-	-	1	1	
	d1dVII	-	1	-	1	

=====
Total 7 24 3 34
=====

II. 5.b. \underline{D}^d	D1d4	-	1	1	2	13,33
\underline{D}^d = 2,34%	D3d3	1	-	2	3	20
i = 13,33%	D1d2	1	-	1	2	13,33
m = 20%	DVIId2	-	2	-	2	13,33
f = 66,67%	D2d1	-	-	3	3	20
	D1d1	-	-	3	3	20

=====
Total 2 3 10 15
=====

Categoria/ % egantion	Modelul	Sect. "i"	sect. "m"	sect. "f"	Total/ % model	
II. 5.c. <u>dD</u>	d5D3	1	1	-	2	18,18
<u>d^D</u> = 1,71%	d3D3	-	1	1	2	18,18
	d4D1	-	2	-	2	18,18
i = 18,18%	d3D1	-	1	2	3	27,27
m = 54,54%	d1D1	-	1	-	1	
f = 27,27%	d2DVII	1	-	-	1	
	Total	2	6	3	11	
=====						
II. 5.d. <u>D^D</u>	D5D3	1	-	-	1	
<u>D^D</u> = 0,93%	D4D3	1	-	-	1	
i = 66,67%	D3D3	-	1	-	1	
m = 33,33%	D1D2	1	-	-	1	
f = 0	D4D1	1	-	-	1	
	DVIIDVII	-	1	-	1	
	Total	4	2	-	6	
=====						
III. 1. <u>a</u>	a5	-	1	-	1	
<u>a</u> = 0,31	a3	-	-	1	1	
	Total	-	1	1	2	
=====						
III. 2. <u>A</u>	A8	-	1	-	1	
<u>A</u> = 1,40%	A7	-	-	1	1	
i = 0	A5	-	3	-	3	33,33
m = 77,78%	A4	-	2	1	3	33,33
f = 22,22%	A3	-	1	-	1	
	Total	-	7	2	9	
=====						
IV. 1.a. <u>b</u>	6b5	-	1	-	1	
<u>b</u> = 5,46%	5b5	2	-	-	2	5,71
i = 34,29%	4b5	1	-	-	1	
m = 65,71%	5b4	1	-	-	1	
f = 0	3b4	-	2	-	2	5,71
	4b3	2	3	-	5	14,28
	3b3	6	8	-	14	40

Categoria/ % segantion	Modelul	sect. "i"	sect. "m"	sect. "f"	Total/ % model
	2b3	-	2	-	2
	1b3	-	1	-	1
	3b2	-	1	-	1
	1b2	-	1	-	1
	1b1	-	3	-	3
					8,57

Total	12	23	-	35
-------	----	----	---	----

IV. 1.b. B	7B5	1	1	-	2	3,57
B = 8,73%	4B5	-	1	-	1	
i = 28,57%	3B5	1	3	-	4	7,14
m = 66,07%	6B4	-	1	-	1	
f = 5,35%	3B4	-	1	-	1	
	1B4	-	1	-	1	
	7B3	1	-	-	1	
	6B3	1	-	-	1	
	5B3	4	5	-	9	16,07
	4B3	3	3	-	6	10,71
	3B3	1	4	-	5	8,92
	2B3	-	1	-	1	
	1B3	-	5	1	6	10,71
	VIIB3	1	1	-	2	3,57
	3B2	-	2	-	2	3,57
	2B2	-	1	-	1	
	1B2	-	1	-	1	
	VIIB2	-	1	-	1	
	3B1	1	1	1	3	5,35
	2B1	-	-	1	1	
	1B1	-	2	-	2	3,57
	VIIB1	-	1	-	1	
	3BVII	-	1	-	1	
	VIIBVII	2	-	-	2	3,57

Total	16	37	3	56
-------	----	----	---	----

IV 2.a. b̂	6b5	1	-	-	1
b̂ = 1,09%	5b4	-	2	-	2
i = 14,28%	4b3	-	1	-	1
m = 57,14%	2b1	-	-	2	2

Categoria/ % egantion	Modelul	sect. "i"	sect. "m"	sect. "f"	Total/ % model
f = 28,57%	1b1	-	1	-	1
	Total	1	4	2	7
=====					
IV. 2.b. <u>B</u>	7B5	1	2	-	3 12,5
B = 3,74	7B4	1	-	-	1
i = 37,5%	6B3	1	1	-	2 8,38
m = 50%	5B3	4	2	-	6 25
f = 12,5%	4B3	1	2	-	3 12,5
	5B2	1	-	-	1
	3B2	-	1	-	1
	4B1	-	3	-	3 12,5
	3E1	-	-	2	2 8,33
	1B1	-	-	1	1
	2BVII	-	1	-	1
	Total	9	12	3	24
=====					
IV. 3.b. <u>B</u>	1B5	2	-	-	2 22,22
B = 1,40%	1B4	-	2	-	2 22,22
i = 22,22%	1B3	-	2	-	2 22,22
m = 77,18%	VII B3	-	1	-	1
f = 0	3BVII	-	1	-	1
	2BVII	-	1	-	1
	Total	2	7	-	9
=====					
V. 1.a.c	4c5	-	1	-	1
c = 0,15%	Total	-	1	-	1
=====					
V. 1.b. <u>C</u>	6C7	-	-	1	1
C = 3,43%	7C5	1	-	-	1
i = 4,54%	5C5	-	-	1	1
m = 9,09%	5C4	-	-	4	4 18,18
f = 86,36%	4C4	-	-	2	2 9,09
	3C4	-	-	6	6 27,27
	6C3	-	2	-	2 9,09
	5C3	-	-	1	1

Categoria/ % eşantion	Modelul	sect. "i"	sect. "m"	sect. "r"	Total/ % model
	4C3	-	-	2	2
	3C3	-	-	1	1
	4C2	-	-	1	1
	Total	1	2	19	22

Ponderea celor cinci clase ale mersului melodic, fiecare raportată la totalitatea elementelor din eşantion, poate fi calculată prin simpla adunare a procentelor specificate în prima rubrică a tabelului:

I. Mers unilinear (r) (inclusiv modelele combi- nate)	II. Mers descendent (d)	IV. Mers boltit (b)
r = 11,23%	d = 5,61%	b = 5,46%
R = 1,25%	D = 13,57%	B = 8,73%
dr = 6,24%	dk = 2,02%	\hat{b} = 1,09%
Dr = 4,36%	Dk = 1,09%	\hat{B} = 3,74%
rd = 6,39%	dd = 5,30%	\hat{B} = 1,40%
rD = 6,08%	Dd = 2,34%	Total 20,40%
r↓r = 3,12%	dD = 1,71%	V. Mers concav (c)
r↑r = 0,62%	DD = 0,93%	c = 0,15%
ar = 1,40%	Total 32,57%	C = 3,43%
Ar = 0,46%	III. Mers ascendent (a)	Total 3,58%
rk = 0,31%	a = 0,31%	
Total 41,46%	A = 1,40%	
	Total 1,71%	

Din datele de mai sus rezultă că mersul melodic dominant al recitativului epic este recitativul (41,46%), urmat de mersul descendent (32,57%) și în mai mică măsură boltit (20,40%); mersul ascendent și cel concav sunt neînsemnate ca pondere (1,70%, respectiv 3,58%), dar *modelele mersului concav aparțin cu precădere secțiunii finale* (86,36% din totalitatea modelelor).

Reordonând modelele tuturor mersurilor melodice într-un șir descrescând al procentelor celor 28 de categorii de modele, obținem un „dicționar” de frecvență a acestor elemente, analog cu un dicționar de frecvență al cuvintelor din limbajele naturale:

1. D =	13,57%	15. dk =	2,02
2. r =	11,23	16. dD =	1,71
3. B =	8,73	17. ar =	1,40
4. rd =	6,39	18. A =	1,40
5. dr =	6,24	19. $\overset{>}{B}$ =	1,40
6. rD =	6,08	20. R =	1,25
7. D =	5,61	21. Dk =	1,09
8. b =	5,46	22. $\overset{<}{b}$ =	1,09
9. dd =	5,30	23. DD =	0,93
10. Dr =	4,36	24. r↑r =	0,62
11. $\overset{<}{B}$ =	3,74	25. Ar =	0,46
12. C =	3,43	26. rk =	0,31
13. r↓r =	3,12	27. a =	0,31
14. Dd =	2,34	28. c =	0,15

Analiza acestor date statistice confirmă primele concluzii: mersurile *descendent*, *recitativ* și *boltit* (împreună cu diferitele lor categorii, care se clasează pe *primele zece locuri*), reprezintă 72,97% din variantele întregului material și se repartizează astfel:

Recitativ	=	34,30%
Descendent	=	24,48%
Boltit	=	14,17%
Total	=	72,97%

Se deduce, prin urmare, că aproape $\frac{3}{4}$ din elementele discursului muzical al recitativului epic sunt distribuite între cele trei categorii (domenii) ale mersului melodic, în ordinea frecvențelor relative de mai sus. Trebuie precizat încă o dată că ne aflăm în domeniul cel mai general al acestui sublimbaj al muzicii populare românești și, de aceea, concluziile de mai sus, care privesc specificitatea sa (de această natură) trebuie să fie testate, cu excepția

recitativului, și în comparație cu celelalte genuri ale folclorului nostru muzical, aplicând aceeași metodă. Pe de altă parte, analizând *ultimele* zece categorii ale modelelor din dicționarul de frecvență constatăm că nu reprezintă împreună decât 7,61% din totalitatea elementelor din eșantionul nostru, adică aproximativ 1/10 din primele 10 categorii ale mersului melodic din dicționar. Dar primele modele care figurează în această zonă inferioară a dicționarului nostru de frecvență, se găsește, de exemplu, și modelul **Dk** (frecvență relativă, față de totalitatea elementelor din eșantion, de 1,09 %) însă despre care știm, din experiența acumulată anterior, că este unul din modelele reprezentative ale *antecedentului*, din secțiunea finală a strofei („f”). Și alte observații similare pot fi desprinse din lectura dicționarului de mai sus. Concludem, deci, că dicționarul de frecvență de care ne-am ocupat până acum *nu este suficient de relevant decât pentru structura globală a recitativului epic*, nu și pentru *morfologia* structurii. De aici derivă necesitatea întocmirii unor dicționare de frecvență și pentru celelalte nivele ale structurii.

În această ordine de idei, întocmirea unor dicționare de frecvență a elementelor care intră în componența *secțiunilor funcționale* ale strofelor („i”, „m”, „f”) este de o primă importanță. Procentele vor fi raportate aici la numărul total al elementelor *din fiecare secțiune în parte* (și nu la totalitatea elementelor din eșantion), ca să fie reflectată structura probabilistică *a secțiunilor*, permițând apoi compararea lor și în vederea stabilirii modelelor „polisemantice”.

Model	Nr. var	%	Model	Nr. var	%	Model	Nr. var	%
1, r	32	19,51	1, D	47	14,96	1, dr	29	17,79
2, D	27	16,46	2, r	38	12,10	2, Dr	26	15,95
3, rD	18	10,97	3, B	37	11,78	3, C	19	11,65
4, B	16	9,75	4, rd	25	7,96	4, D	13	7,97
5, rd	13	7,92	5, d	24	7,64	5, r↓r	12	7,36
6, b	12	7,31	6, dd	24	7,64	6, dk	11	6,74
7, \hat{B}	9	5,48	7, b	23	7,32	7, Dd	10	6,13
8, dd	7	4,26	8, rD	17	5,41	8, d	7	4,29
9, ar	5	3,04	9, \hat{B}	12	3,82	9, Dk	6	3,68
10, d	5	3,04	10, dr	8	2,54	10, rD	4	2,45
11, DL	4	2,43	11, r↙r	8	2,54	11, R	3	1,84
12, dr	3	1,63	12, \hat{A}	7	2,23	12, rd	3	1,84
13, dk	2	1,22	13, \hat{B}	7	2,23	13, dd	3	1,84
14, Dd	2	1,22	14, dD	6	1,91	14, dD	3	1,84
15, dD	2	1,22	15, R	5	1,59	15, \hat{B}	3	1,84
16, \hat{B}	2	1,22	16, r↑r	4	1,27	16, \hat{B}	3	1,84
17, Dr.	1	0,60	17, ar	4	1,27	17, r	2	1,22
18, Ar	1	0,60	18, \hat{b}	4	1,27	18, A	2	1,22
19, rk	1	0,60	19, Dd	3	0,95	19, \hat{b}	2	1,22
20, \hat{b}	1	0,60	20, Ar.	2	0,63	20, rk	1	0,61
21, C	1	0,60	21, DL	2	0,63	21, a	1	0,61
			22, C	2	0,63			
			23, Dr	1	0,32			
			24, ↑D	1	0,32			
			25, Dk	1	0,32			
			26, a	1	0,32			
			27, c	1	0,32			

O primă constatare se impune și aici în mod frapant: la toate cele trei secțiuni funcționale ale strofelor, primele 7 categorii ale dicționarului de frecvență concentrează 70-75% din totalitatea modelelor, sugerând din acest punct de vedere un „izomorfism” surprinzător.

Secțiunea „i”: 127 modele = 77,43%;

Secțiunea „m”: 218 modele = 69,42%

Secțiunea „f”: 120 modele = 73,61%

A doua concluzie, pe care o sugerează cele trei fragmente ale dicționarului de frecvență de mai sus, este de ordin mai general și privește chiar teoria modelării rândurilor melodice, discutată anterior: diferențierea modelelor pe unicul criteriu al ambitusului pare să fie contrazisă de realitate, deoarece primele 7 poziții ale frecvențelor

celor trei secțiuni adună laolaltă modelele identice, *indiferent de ambitus* (sau, altfel, același model al mersului melodic prezintă frecvențe relative apropiate, indiferent de ambitus): la secțiunea inițială, pozițiile 3 și 5 epuizează modelul combinat *recitativ + descendent* (rD, rd), iar pozițiile 4 și 6 pe cel boltit (B, b); la secțiunea mediană se apropie modelele din categoria *descendent* de la pozițiile 1 și 5 (D, d), dar și cele *boltite* din pozițiile 3 și 7 (B, b); la secțiunea finală chiar primele două poziții din dicționar apropie totalitatea modelelor combinate *descendent + recitativ* (dr, Dr). Ar fi, de aceea, nerațional să se renunțe la regruparea tuturor modelelor identice despărțite doar pe criteriul ambitusului. O astfel de opțiune conține, însă, în germene și schimbarea unuia din principiile teoretice ale modelării și formularea unei noi ipoteze: diferitele ambitusuri ale unui mers melodic oarecare trebuie să fie considerate printre formele flexionare ale rîndului melodic, analog cu cuvântul din limbă, ceea ce permite analogia cu „clasele” de cuvinte care nu sunt decât totalitatea formelor flexionare ale cuvintelor (cf. *Introducere în lingvistica matematică*, București, 1966, Editura științifică, Cap. II, redactat de Solomon Marcus, pag. 51: „Din punct de vedere morfologic, limba se înfățișează ca o mulțime de cuvinte grupate în clase în felul următor: fiind dat un cuvânt x , clasa care-l conține pe x este formată din totalitatea cuvintelor care sunt forme flexionare ale lui x . (...) De îndată ce privim în acest fel flexiunea cuvintelor, am și ajuns în domeniul matematicii (...) ca un anumit mod de abordare a problemelor, un anumit mod de gândire. Împărțirea în clase pe care am efectuat-o mai sus este identică, din punctul de vedere al proprietății lor formale, cu atâtea alte împărțiri pe care le efectuăm în algebră sau în geometrie, este ceea ce se numește, în matematică, o împărțire în clase de echivalență”). Este inutil să insistăm că admiterea unei astfel de ipoteze noi ar atrage după sine și reconsiderarea întregului lanț logic al modelării, în care însuși mecanismul de variere melodică, spre pildă, ar trebui să fie legat și de virtualitatea divizării unor sisteme sonore în „submulțimi” (cf. Anatol Vieru, *Cartea modurilor*, op. cit.), care ar genera o nouă clasă de echivalențe. De altfel, o abordare foarte asemănătoare a problemei o reprezintă cunoscuta lucrare a lui C. Brăiloiu, *Sur une melodie Russe*, chiar dacă fundamentarea teoretică a concluziilor sale nu se adresează în mod explicit modului de gândire propriu matematicii.

Regruparea „categoriilor” mersului melodic, din cele trei dicționare de frecvență ale secțiunilor funcționale, în „clase” (prin

însurarea categoriilor despărțite pe criteriul ambitusului) ar duce la următoarea configurație nouă a acestor dicționare de frecvență:

Secțiunea "i"	Secțiunea "m"	Secțiunea "f"
1. (r+R) = 32(19,51%)	1. (d+D) = 71(22,61%)	1. (dr+Dr) = 55(33,74%)
2. (d+D) = 32(19,51%)	2. (b+B) = 60(19,10%)	2. (L+d) = 20(12,26%)
3. (rd+rD) = 31(18,90%)	3. (r+R) = 43(13,69%)	3. (C+c) = 19(11,65%)
4. (b+B) = 28(17,07%)	4. (rd+rD) = 42(13,37%)	4. (Dd+dd+dD) = 16(9,81%)
5. (dd+DL+ +Ld+dD) = 15(9,14%)	5. (dd+dD+ +Dd+DD) = 35(11,14%)	5. (r↓r) = 12(7,36%)
6. (B+b) = 10(6,09%)	6. (L+b) = 16(5,09%)	6. (dk+Lk) = 12(7,36%)
7. (ar+Ar) = 6(3,66%)	7. (dr+Dr) = 9(2,86%)	7. (rD+rd) = 7(4,29%)
8. (dr+Dr) = 3(1,82%)	8. (r↓r) = 8(2,54%)	8. (r+R) = 5(3,06%)
9. (dk+Dk) = 2(1,21%)	9. (A+a) = 8(2,54%)	9. (B+b) = 5(3,06%)
10. (B+b) = 2(1,21%)	10. (B+b) = 7(2,23%)	10. (A+a) = 3(1,84%)
11. (rk) = 1(0,61%)	11. (ar+Ar) = 6(1,91%)	11. (B+b) = 3(1,84%)
12. (C+c) = 1(0,61%)	12. (r↑r) = 4(1,27%)	12. (rk) = 1(0,61%)
	13. (C+c) = 3(0,95%)	
	14. (↑D) = 1(0,31%)	
	15. (Dk+dk) = 1(0,31%)	

În configurația nouă a celor trei dicționare, procentul de 70-75% din totalitatea variantelor se realizează doar pe seama primelor patru poziții din dicționar, „izomorfismul” remarcat anterior rămânând intact:

Secțiunea „i”: 123 modele = 75%;

Secțiunea „m”: 216 modele = 68,78%

Secțiunea „f”: 122 modele = 74,84%

Se descoperă, însă, și alte aspecte ale unui izomorfism, deocamdată imposibil de explicat: la toate cele trei secțiuni, după primele 6 poziții, în care descreșterile sunt destul de gradate, apare o diminuare abruptă a numărului variantelor. La secțiunea „i”, de la 10 modele la 6 (raport 1:1,6); la secțiunea „m”, de la 16 la 9 modele (raport 1:1,77); la secțiunea „f”, de la 12 la 7 modele (raport 1:1,71). La această poziție, totuși, modelele („clasele” de modele) sunt diferite.

Compararea celor două dicționare de frecvență ale secțiunilor funcționale ale strofelor – cel inițial și cel regrupat – permite constatarea menținerii ordinei de frecvență la primele patru poziții, modificările reducându-se cel mult la schimbarea locurilor între clasele vecine: la secțiunea mediană clasa r își schimbă locul cu b; la cea finală C cu D, dar între aceste două clase vecine diferența de frecvență este 1 (=0,61%). În schimb, regruparea scoate în relief clasa dd: în dicționarul inițial fiind fărâmițat în formele sale flexionare, a ocupat zona inferioară a frecvențelor; acum ea ocupă locul cinci în

primele două secțiuni, iar în secțiunea finală chiar locul patru. Numărul claselor la secțiunea inițială și cea finală își păstrează, însă, raportul de egalitate și în noua formă a dicționarelor de frecvență ale secțiunilor funcționale.

Au intervenit câteva modificări mai semnificative în ierarhia unor clase de modele, în noua formă a acestor dicționare. De pildă, dacă în dicționarul inițial mersul *descendent* în secțiunea „i” era împărțit între D, pe locul doi și d pe locul zece, cu procentajele 16,46 și respectiv 3,04, acum dobândește o importanță egală cu r, totalizând același procent de 19,51 ca și recitativul r. Și celelalte două secțiuni funcționale ne oferă astfel de modificări: la secțiunea „m”, clasele *descendent* și *boltit* au dobândit frecvențe apropiate, iar următoarele două clase, r și rd au devenit ca și egale (diferență de frecvență de 0,32%); la secțiunea „f” regruparea a reliefat importanța deosebită a clasei dr cu frecvența relativă cea mai ridicată din eșantion, 33,74% și a propulsat mersul descendent d pe locul doi, la o foarte mică distanță de clasa c (diferență de frecvență de 0,61% în favoarea clasei d). Modelul dd a dobândit o importanță cvasi-egală în toate cele trei secțiuni (9,14%, 11,14% și 9,81%).

Se poate afirma pe bună dreptate că rezultatele acestui test al regrupării modelelor, prin abandonarea criteriului de ambitus, constau în validarea ipotezei care a stat la baza regrupării: la secțiunea „i” primele patru clase de modele ni se înfățișează ca echiprobabile; la secțiunea „m” ierarhia nouă a claselor plasează mersurile *descendent* și *boltit*, de asemenea, într-un raport aproximativ de echiprobabilitate, la fel și clasele *recitativ* și *recitativ + descendent*; la secțiunea finală „f”, clasa dr (*descendent+recitativ*) devine primordială, clasele *conconv* (c) și *descendent* (d) echiprobabile. Prin urmare, dicționarele astfel modificate devin instrumente autentice pentru caracterizarea structurii secțiunilor funcționale ale strofelor.

Concluziile de mai sus pot reprezenta primele „reguli gramaticale” ale recitativului epic, cu atât mai mult, cu cât ele se referă în același timp și la generalitatea limbajului recitativului epic, dar și la unele trăsături specifice modelelor fiecărei secțiuni funcționale a strofei („i”, „m”, „f”). O serie de reguli obținute din rafinarea acestor prime concluzii, credem că vor clarifica, în continuare, schemele abstracte de structură, despre care am amintit la începutul acestui capitol.

Dacă ponderea diferitelor modele poate aduce caracterizări interesante ale limbajului nostru, atunci cercetarea *funcțiilor gramaticale* ale modelelor, prin criteriul sunetului de cadență,

deocamdată ca ipoteză de lucru, pare a fi binevenită. În acest sens, am întocmit un tabel statistic, în care am trecut frecvența sunetelor de cadență ale tuturor modelelor pe cele trei secțiuni funcționale ale strofei, astfel:

Sect.	nr. treptei								
	1	VII	8	7	6	5	4	3	2
“i”	6	5	14	3	14	22	7	74	5
“m”	43	21	3	2	8*	26*	29*	146	24
“f”	112	--	--	4**	2**	6**	17**	10**	41

Notă: *) La secțiunea mediană: în numărul total al melodiilor cu cadența pe treapta a 6-a au fost incluse și 2 modele ascendente; la cele de pe treapta a 5-a au fost incluse 7 modele ascendente; la cele de pe treapta a 4-a au fost incluse, de asemenea, 2 modele ascendente.

**) La secțiunea finală: din totalul melodiilor cu cadența pe treapta a 7-a, două sunt de tipul d^k ; câte un model ascendent și concav; la melodiile cu cadență pe treapta a 6-a, ambele aparțin modelului d^k ; la melodiile de pe treapta a 5-a, trei aparțin modelului d^k ; câte unul ascendent și concav; din modelele cu cadența pe treapta a 4-a, nouă sunt de tipul d^k , unul este ascendent și patru sunt de tip concav; dintre melodiile cu cadența pe treapta a 3-a, unul este de tip d^k și unul este concav.

Se desprind din acest tabel câteva aspecte interesante privitoare la unele legități gramaticale ale secțiunilor funcționale, deductibile din sunetele de cadență:

- Treptele a 8-a și a 6-a (împreună cu treapta a 7-a, dar în număr nesemnificativ – ceea ce reprezintă partea superioară a scării – sunt explorate cu preponderență de secțiunea inițială. Cercetând catalogul modelelor constatăm într-adevăr, că recitativul *recto-tono* pe treptele acestea, este frecvent în secțiunea inițială a strofei. Se poate deci presupune că recitativul epic, în proporție aproximativă de 20%, debutează cu modele care cadentează pe treptele 8 și 6. În ceea ce privește treapta a 3-a, frecvența de aproximativ 50% din tonalitatea modelelor indică preferința netă a opririlor secțiunii inițiale pe această treaptă care, alături de frecvența următoare pe treapta a 5-a - de aproximativ 15% - reprezintă tabloul unui polisemantism virtual, dacă îl comparăm cu frecvența cadențelor secțiunii mediane.

- Zona centrală și inferioară a scării este explorată de secțiunea mediană, unde ultimele trei trepte superioare abia reprezintă un procent de 4,3%. Cadențarea rândurilor melodice în aproape aceeași proporție de 50%, ca și a celor inițiale, pe treapta a 3-a, are o semnificație mai precisă, deoarece varietatea și numărul absolut mai mare al modelelor aparținând secțiunii mediane, ca secțiunea cea mai

dezvoltată în structura recitativului epic, este o realitate pregnantă: în mod “logic” cadențele rândurilor mediane ar trebui să se repartizeze mai uniform între mai multe trepte ale scării, ori ele se grupează în jurul treptei a 3-a cu o majoritate covârșitoare față de celelalte trepte. Frecvența de aproximativ 14% a cadențelor pe treapta 1 – a doua mărime, imediat după cea de pe treapta a 3-a – atestă și aici polisemantica virtuală a rândurilor melodice mediane alături de cele finale. Treptele a 5-a, a 4-a, a 2-a și a VII-a, au o repartitie aproximativ egală a cadențelor, în secțiunea mediană, între aproximativ 7% și 9,6%.

- Treptele 1 și 2 ale scării totalizează aproximativ 80% din cadențele rândurilor melodice finale – ceea ce atestă o mai puternică individualizare a acestei secțiuni a strofei. Cadența finală pe treapta 1, în toate cazurile fiind cunoscută proporția de peste 58% a modelelor secțiunii finale cu cadența pe această treaptă finală, apare de la sine înțeles. Rămâne totuși de reținut numărul mare al cadențelor pe treapta a 2-a a scării (peste 21%) care reprezintă o proporție mai mare decât toate celelalte trepte la un loc (numai 20%!); această observație “globală” poate fi rafinată prin mențiunea că treapta a 4-a deține aproape 9% din totalul modelelor secțiunii finale, din care aproximativ jumătate sunt modelele caracteristice *antecedentelor secțiunilor finale bipartite*, cu motive descendente terminate cu salt ascendent de tip d^k (de altfel și celelalte cadențe pe treptele superioare ale scării, la secțiunea finală, aparțin aceluiași modele). Extremele scării – treptele a 8-a și a 7-a, nu sunt reprezentate în secțiunea finală de nici un model.

Să încercăm să recapitulăm aceste observații sub forma unor “reguli gramaticale” ale recitativului epic:

1. Tendința descendentă a melodiei în recitativul epic românesc se precizează nu numai prin caracterul descendent al motivelor, ci și în structurarea cu caracter descendent a întregii melodii: secțiunea inițială a strofei ocupă locul cel mai înalt al scării, secțiunea mediană – zona centrală și treptele inferioare, secțiunea finală – treptele inferioare, secțiunile bipartite permițând desene descendente cu salturi ascendente pe treptele situate în zona centrală și chiar superioară a scării.

2. Ambiguitatea sau polisemantica virtuală a unor rânduri melodice – din punctul de vedere al apartenenței la una sau alta a secțiunilor funcționale ale strofei – este exprimată și prin frecvența apropiată a aceleiași trepte “de sosire” a modelelor – adică aceleiași cadențe – astfel încât între modelele secțiunilor funcționale *inițială* și

mediană pe de-o parte și *mediană* și *finală* pe de altă parte – frecvențele relative cele mai ridicate să fie indiscutabile: între secțiunile *inițială* și *mediană* cadența comună cu frecvența cea mai mare este treapta a 3-a; între secțiunea *mediană* și *finală* – treapta 1.

3. **Secțiunea inițială** debutează sub forma recitativului *recto-tono* în aproximativ 35% din cazuri pe treptele a 8-a, a 6-a și a 5-a (modelele *r8*, *r6*, *r5*); în aproximativ 50% din cazuri, cadența consecventului (sau a inițialei *monopartite*) se găsește pe treapta a 3-a. Probabilitatea ca secțiunea inițială să exploreze treptele de cadență a 7-a, a 4-a, a 2-a, I-a și a VII-a este infimă.

4. **Secțiunea mediană**, deși deține varietatea cea mai mare a modelelor, în aproximativ 50% din numărul lor total cadențează pe treapta a 3-a și de preferință aparțin clasei de modele *d* (*d*, *D*, *dd* etc). Aproximativ 14% din totalul modelelor secțiunii mediane cadențează pe treapta 1, iar cadențele pe treptele a 5-a, a 4-a, a 2-a și a VII-a au o proporție aproape egală, între 7% și 9,4%.

5. **Secțiunea finală** își conturează cu mai multă pregnanță semnele sale gramaticale: toate modelele cadenței finale – mono sau bipartite – cadențează pe treapta 1 și aparțin de preferință clasei de modele *dr* (*dr*, *Dr*) sau *r↓r*. Modelele cele mai frecvente ale antecedentelor cadențează pe treapta a 2-a (peste 21%) și înglobează treptele 4, 6 și 7, mai ales sub forma modelelor descendente cu salt superior la cadență din clasa de modele *d^k*. Întreaga clasă de modele *b* (*b*, *B* etc), este exclusă din modelele secțiunii finale.

Aceste reguli generale creează desigur, ele însele, întregi rețele de relații de înrudire între diferitele melodii ale recitativului epic, modelele respective acționând ca elemente relativ independente care se combină în mod liber (sau, în orice caz, în limitele destul de largi ale unei gramatici proprii). Această rețea de relații presupune de la sine necesitatea prelucrării automate a colecțiilor de melodii, ca și în cazul nostru.

Listingurile obținute de la calculator – forma pe care o publicăm aparține inginerului Petre Ciorik – cuprind melodiile care au în structura lor 2, 3, 4 sau 5 motive comune – despuiate din toate strofele care au fost notate și care se găsesc în antologia de față – și pot da informații bogate și asupra “circulației” unui anumit model sau a unei anumite combinații de motive.

Pentru manipularea corectă a acestor listinguri credem că este util ca mai înainte să fie urmărite cu atenție, la începutul materialului computerizat *fișierul propriu-zis*, unde pot fi constatate sinoptic modelele componente ale respectivelor melodii și poziția lor în cadrul

structurii strofei (I=inițială, M=mediană, F=finală). Primele trei coloane, după semnele de identificare a fiecărei balade, indică numărul de modele aparținând fiecărei secțiuni (I, M, F). Întrebările care pot fi adresate listingurilor sunt de diverse domenii. De exemplu: "lista unui singur motiv comun" poate servi nu numai la stabilirea melodiilor care sunt înrudite printr-un singur model, ci și la stabilirea "comportamentului" gramatical al fiecărui model prin mențiunile referitoare la secțiunile funcționale cărora le aparține și proporția fiecăruia din aceste funcții, în cazul modelelor "polisemantice".

Stabilirea *tuturor* relațiilor pe care le are o melodie *cu toate celelalte melodii* este totuși o operație migăloasă deoarece cu cât coborâm mai jos pe scara numărului de motive comune, cu atât numărul melodiilor cu care intră în relație o anumită melodie, devine din ce în ce mai mare. Luând de pildă la întâmplare melodia numărul 4 vom constata că are trei motive comune cu melodiile 11, 15, 17, 53, 58 și 61, în felul următor:

cu melodia nr. 11,	modelele	<u>r1</u> ,	<u>D2</u> ,	<u>1b1</u> ;
"	"	" 15	"	3B1, 3B3, 3B2;
"	"	" 17	"	4B3, D2, 3C4;
"	"	" 53	"	D3, r1, r3D1;
"	"	" 58	"	r1, 1b1, 1B1;
"	"	" 61	"	D3, 4B3, 3b3.

Se observă deci, că numărul motivelor care iau parte la relațiile de înrudire între melodia nr.4 și celelalte 6 melodii este mult mai mare decât 3 și anume, el este în realitate 11.

Dar și polisemia diferitelor modele complică sistemul de relații dintre melodii. În exemplul ales mai sus, în afară de modelele r1 (=M), 3B3 (=M), r3D1 (=F), 4B3 (=I), 3C4 (=F), 3B2 (=M), 1b1 (=M) și 1B1 (=M), celelalte modele au câte două "semnificații" în structura strofei melodice ale melodiilor înrudite. Astfel, nu este greșit nici dacă vom vorbi despre înrudirile *funcționale* ale modelelor, paralel cu simpla constatare a existenței modelelor comune. Se înțelege de la sine că, ori de câte ori împreună cu constatarea unor *identități de motive* între două sau mai multe melodii vom putea constata și *identitatea de funcții* ale modelelor comune, vom fi în prezența unor

înrudiri mai autentice – deși, uneori, stabilirea “funcției” unui model, în anumite structuri ambigue, după cum știm, poate fi subiectivă!

Luând însă fiecare din modelele componente ale melodiei nr.4 și cercetând care sunt melodiile din antologie care îl conțin, vom constata că obținem un număr foarte mare de “înrudiri” și o astfel de operație devine inutilă de vreme ce avem la îndemână lista tuturor melodiilor care au un singur model comun. Aceeași observație rămâne valabilă și la listingurile melodiilor cu câte două modele comune care, în plus, pun în evidență și frecvența unor modele bipartite, în cazul secțiunilor “i” și “f”, chiar dacă la stabilirea ordinii de succesiune a celor două componente va trebui să aplicăm unele din regulile menționate mai înainte.

Pentru urmărirea gradelor de înrudire a melodiile, metoda cea mai economicoasă pare a fi consultarea listingurilor în ordinea numărului descrescător al motivelor comune (5, 4, 3 etc). În felul acesta se poate obține în timp scurt situația înrudirilor celor mai pregnante – melodiile cu 5 și 4 modele comune fiind ușor de stabilit datorită numărului restrâns al variantelor. Și aici rămâne valabilă constatarea anterioară: una și aceeași melodie poate intra în relații de înrudire cu o întreagă rețea de melodii, potrivit cu varietatea motivelor care intră în combinația fiecărei înrudiri. (Ar fi ușor să exemplificăm această afirmație cu oricare din combinațiile de 5 modele comune, ca de pildă a melodiei nr. 5, care are modelele D3, D4, D2r1, 7B5, 5C4 comune cu melodia numărul 19, dintre care numai D3 și 7B5 polisemantice – dar care intră în relație cu câte 4 modele comune, cu melodia nr. 42, prin modelele D3, d3, r5, D4 și cu melodia nr.61, de această dată prin modelele D3, d3d3, r5, D2r1. Înrudirile cu câte 3 modele ale aceleiași melodii nr.5 reprezintă o rețea complicată, din care cităm spre exemplificare: cu melodia nr.8 modelele D3, d3d3, D2r1; cu melodia nr.61, modelele D3, r5, D1r1 ș.a.m.d.)

Dacă prin “gramatică transformațională” înțelegem o seamă de reguli ale transformărilor care “permit să se construiască serii de enunțuri derivate din enunțuri primare, stabile” (J. Piaget, 94), atunci și în cazul construcțiilor sintagmatice ale recitativului epic românesc “variantele” strofice ale episoadelor vocale pot fi analizate ca fiind derivații ale unor enunțuri primare, la baza cărora stau scheme de nivel și mai general, până la schemele cele mai abstracte ale discursului muzical al genului. În acest caz, derivația fiecărei strofe dobândește simultan o independență relativă dar și rolul de parte a unui întreg sistemic. Astfel, dicționarul general devine un inventar complet al elementelor pe baza cărora s-a construit ansamblul tuturor

transformărilor pe care le-a suferit enunțul final al melodiei, pe parcursul performării ei, dovedind și aici că, în cazul recitativului epic, nivelul sintactic oferă cele mai multe valențe creative. Formalizarea acestor reguli de transformare ar necesita o cercetare specială, precedată de o bună modelare descriptivă, după care să urmeze o modelare logico-matematică, ce ar ridica-o la nivel interdisciplinar. Dar chiar și până atunci, se poate observa că dificultățile pe care le întâmpină, în sistemul nostru de notare, identificarea elementelor fiecărei strofe în parte, ar fi impus găsirea unor soluții mai adecvate, sarcină pe care, datorită apariției tardive a problemei, nu am mai avut, din păcate, timp să o rezolvăm.

Continuarea, cu mijloace computerizate, a cercetării diferitelor genuri (sau specii) ale muzicii populare românești devine, desigur și mai ispititoare, ținând seama de rezultatele încurajatoare pe care le-am obținut prin experiența prezentă. O asemenea întreprindere presupune, însă, de la sine înțeles, o dezvoltare *ad-hoc* a însăși teoriei modelării diferitelor genuri muzicale, care înseamnă elaborarea unor teorii coerente chiar ale genurilor respective, deoarece nu mai este nevoie să fie dovedit că “structurile nu sunt observabile ca atare și se situează la nivele de unde este necesar să se extragă din forme ale formelor sau din sisteme la puterea n^c , ceea ce cere un efort particular de abstracție reflectantă” (J. Piaget, 158).

Analiza adecvării text-melodie biunivocă la o baladă de tip DCC

Să rezumăm caracteristicile modelului DCC – discursul muzical concordant – unde segmentarea textului narativ coincide, din punct de vedere semantic, cu alcătuirea unor segmente muzicale cu sens semantic identic din punct de vedere formal, ceea ce duce la o perfectă concordanță între muzică și textul narativ.

Mijloacele pe care le folosește în mod spontan lăutarul, în timpul performării baladei, se referă și la alcătuirea „episoadelor vocale” prin conținutul „strofelor melodice” de diferite dimensiuni, în care „elasticitatea” formei strofelor se realizează prin prezența sau absența unor elemente formale componente – secțiunile „i”, „m”, „f”, versuri *parlato* („+”) sau *puntea muzicală* (pt).

Astfel, **SCom** – strofa completă – alcătuită din cele trei secțiuni funcționale apare numai la începutul unui episod vocal, așa că secțiunea „i” a fiecărei strofe devine totodată și purtătoarea semnului unui nou episod. Așadar, în cadrul episoadelor **ECon** numai prima strofă e **SCom** toate cele care urmează fiind strofe defecte **SDef** și anume, sunt lipsite de secțiunea „i”. O astfel de baladă realizată excepțional în timpul performării orale este balada „Soarele și luna”¹²⁸.

Ideea înregistrării integrale a baladelor românești îi aparține lui Al. I. Amzulescu, odată cu apariția mijloacelor tehnice care fac posibilă o astfel de întreprindere. Al.I. A. consideră textul de bază al unei balade textul *cântat* și nu cel *dictat*¹²⁹ (singura formă în care s-a putut consemna lungimea unei balade, în condițiile în care o înregistrare pe cilindrii de fonograf avea durata maximă de trei minute). O colecție de *cântece bătrânești* în care toate textele au fost transcrise după înregistrările integrale realizate de Al.I. Amzulescu îi aparține autorului¹³⁰, iar balada de mai jos a făcut obiectul unui studiu pe care l-am publicat¹³¹. Să amintim că ea a fost interpretată de lăutarul C. Mustăța din comuna Malu, județul Ilfov.

SOARELE ȘI LUNA

Vno Poco rubato $\text{♩} = 72$

In 1

The violin I part consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Poco rubato' with a quarter note equal to 72 beats. The music features a melodic line with several triplet markings and a fermata over a note in the second measure of the first staff. The second and third staves continue the melodic development with more triplet markings and dynamic markings like 'z' (zando).

Voce Parlando $\text{♩} = 144$

A

The first vocal line, labeled 'A', is in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The tempo is 'Parlando' with a quarter note equal to 144 beats. It features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure and a fermata over a note in the second measure. The lyrics are: 1. Pe bu-haz de ma - re

B

The second vocal line, labeled 'B', continues the melody with a triplet of eighth notes in the first measure and a fermata over a note in the second measure. The lyrics are: 2. La cea - ca - să - ma - re

Poco più mosso $\text{♩} = 160$

.m^o Bv₁

The violin II part, labeled 'Bv₁', is in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The tempo is 'Poco più mosso' with a quarter note equal to 160 beats. It features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure and a fermata over a note in the second measure. The lyrics are: 2. î La cea ca - să ma - re

Bv₂

The second violin part, labeled 'Bv₂', continues the melody with a triplet of eighth notes in the first measure and a fermata over a note in the second measure. The lyrics are: 3. Cu fe - res - tre - n - soa - re

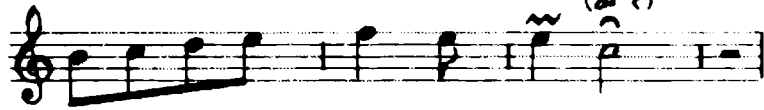
Tempo I $\text{♩} = 144$

C

The cello part, labeled 'C', is in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The tempo is 'Tempo I' with a quarter note equal to 144 beats. It features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure and a fermata over a note in the second measure. The lyrics are: 4. Miras-teo ar - ge - lu - să

C

The second cello part, labeled 'C', continues the melody with a triplet of eighth notes in the first measure and a fermata over a note in the second measure. The lyrics are: 5. Mi - că de ni - mi - că

A  *Ș-am zis ver-de-a bo - bu - lui - i*

A  *La a - ri - pa no - ru - lui - i*
poco rit.

B  *Ti - pă-m, ve - re, ți - pă-m dra - gă*

Bv  *Ti - pă-m, ve - re, ți - pă-m dra - gă*
Tempo I

C  *Ti - pă Mis - tri - cean voi - ni - cî*

Cv  *Din mic ma - re sa - fă - cut mă*

Dc  *Din mic ma - re sa fă - cut mă*

Variații

1) (Av) 2) (Dv)

E (str. 3, 7, 8, 14, 50, 51 ÷ 57)



f D

6. Cu uși dă si - pi - că

Ec

7. Fe - res - tre de stic-lă

Vno In 2

Voce

B I. i. A

8. Ș-a-co-lo că-m' fe - se

mf B

9. Ia - na Sîn-zi - a - na,

Bv₁

10. So-ra soa-re - lui i

Bv₂

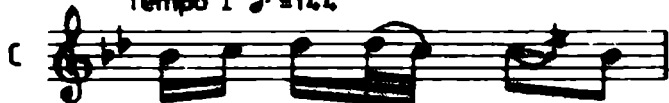
11. Șa pământu - lui.

poco rit. $\text{♩} = 120$

C

12. Răz-bo-ia-șu iei i

Tempo I ♩ = 144



13. Un răz-bai dă — fie - ri



14. Cu stîlpi dă o - fe - li



14. Cu stîlpi — dă o - fe - li,

Poco più mosso ♩ = 168

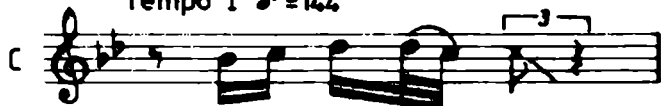


15. Cu spa-ta de sir - mă,



16. Fa ce pîn za bu nă,

Tempo I ♩ = 144



17. Dar ea ce fe sea?



18. Fir și i bri șin,



19. Lui soa re ză bu ni,



20. Fir și cu mă ta se



21. Lu' soa re că ma șă.

In₄

D

I	i	A	35. Luna I-auzea
		B	36. Din gură-i zicea
	m	Bv1	37. Soare luminate
		Bv1	38. Trup fără păcate
	Bv2	38. Trup fără păcate	
		C	39. Numai că vorbești
	f	C	40. Și păcătuiși
		Ec	40. Și păcătuiși
	P ₁	41. Că unde s-a văzut	
		P ₁	42. Și s-a pomenit
II	m	Bv3*	43. Să ia sor' pe frate
		Bv2	44. Să facă păcate
	+	45. N-are-n lume parte	
	Bv1	46. Fratele pe soră	
	f	D	47. N-are-n lume dor!
		Ec	47. N-are-n lume dor

In₆

E

I	i	A	48. Soarele-i spunea
		B	49. Iano sora mea
	m	Bv1	50. Păi io mi-am umblat!
		Bv1	51. Și mi-am trăpădat!
	C	52. Să vezi noo ani	
		53. Tot pă noo cai	
	C	54. Patru-am cimpovit!	
		f	D
	Ec	55. Și cinci-au 'bosit	
		II	m
Bv2	57. Samene cu mine		
C	58. Io nu mi-am găsit!		
C	59. Decit chiar pe tine		
f	D		60. Să mă iei pă mine
	Ec		60. Să mă iei pă mine

In₆

F

I	i	A	61. Iana-l auzea
		B	62. Sta și să glndea
	m	Bv1	36. Din gură-i zicea
		Bv1	37. Soare luminate
	Bv2	38. Trup fără păcate	
		C	63. Io te voi lua
	f	D	64. Dacă mi-oi făcea
		Ec	64. Dacă mi-oi făcea



II	m	Bv1	65. O scară dă fierf
		Bv1	66. Pln' la 'naltu cerf
		Bv2	14. Cu stlpi dă oțelf
		Cv	67. Și noi să mergemf
		Cv	68. Tot la moș Adamf
		Cv	69. Și la moș Crăciunf
	f	D	70. Oameni mai bătrinf
		Ec	70. Oameni mai bătrinf
		P	71. Dacă ne-o lăsa
		P	72. Noi no vom lua
III	m	Bv3	73. De nu ne-o lăsa
		Bv2	74. Noi nu ne-om lua
	f	Ec	75. Păcate-om avea

In₇

G

I	i	A	76. Soarile-auzea
		B	77. Puternic era
	m	Bv1	78. Doar din bici pleznea
		Bv1	79. Scara să făcea
		C	80. Scara mi-e dă fierf
		C	14. Cu stlpi de oțelf
	f	D	66. Pînă'naltu cerf
		Ec	66. Pînă'naltu cerf
	P ₄		81. La Iana venea
		P ₄	23. În ușă de argea
II	m	Bv3	36. Din gură-i zicea
		Bv2	49. Iano sora mea
	f	Bv1	82. Ce mi-ai porincitf
		D	83. Iacă țî-am făcutf
	Ec.	83. Iacă țî-am făcut	

In₈

H

I	i	A	61. Iana-l auzea
		B	84. Afară leșea
	m	+	85. La scară mergea
		Bv1	86. Și lei să ducea
		Bv1	87. Tot pe scară-n susf
		Bv2	87. Tot pe scară-n sus
		C	88. Tot la '-naltu cerf
		C	68. Tot la moș Adamf
	f	D	69. Și la moș Crăciun
		Ec	70. Că-i oamnenf mai bătrinf
II	m	Bv1	89. Acolo-ajungea
		Bv1	90. Bună ziua-i da
		Bv2	91. Iei spatile-ntorcea
		+	92. Știa la ce venea
	f	Bv2	} vîoara
		Bv2	
	D		
	Ec		

I	I	f	A	93. Soarele-m zicea
			B	94. Adame Adame
			+	95. Și tu moș Crăciune
		m	Bv1	96. Noi aici am venit!
			Bv1	97. Do căsătorii!
			Bv2	97. Do căsătorii!
			C	98. Adam i-auzea
			C	99. De mină-l lua
		f	D	100. Și-n rai că-l băga
			Ec	100. Și-n rai că-l băga
			P ₁	101. Cîn' la rai, la rai
			P ₁	102. Raiu mi-e-ncuiat
	II	m	Bv3.	103. Cheia c-o lua
			Bv2	104. Poarta-o descula
		f	+	100. Și-n rai că-i băga
	III	m	Bv1	105. La rai ce-auzea
			Bv1	106. Nește păsărele
			Bv2	107. Cîntă-n viersurile
			C	108. Ferice de noi
			C	109. De părinții noștri
			C	110. Au la ce trăi
		f	D	111. Și la ce-or muri
			Ec	112. Că la rai vor veni

In₉

[J]

	I	i	A	113. Soarele-ntreba
			B	94. Adame Adame
		m	Bv1.	114. Aste păsărele
			Bv1	107. Cîntă-n viersurile
			C	108. Ferice de noi
			C	109. De părinții noștri
		f	D	110. C-au la ce trăi
			Ec	111. Și la ce muri
			+	112. Că-n rai vor veni
			P ₁ +	115. Acestea ce sunt?
	II	m	C	116. Aștia-s copii mici
			C	117. Că sunt botezați
			Cv	118. Și cuminecați
		f	Bv2	119. Și-n rai sunt băgați
			Ec.	119. Și-n rai sunt băgați

In₁₀

[K]

	I	i	A	120. 'Nainte mergea
			B	121. Și iei mai vedea
		m	Bv1	122. Nește case-nulte
			Bv1	123. Nește mese-ntinse
		f	Bv2	124. Cu făclii aprinse
			Ec	124. Cu făclii aprinse
			P ₁ +	115. Acestea ce sunt?

II	m	Bv3	125. Aste case-nalte
	f	Bv2	126. Dă sūrindar date
		Ec	126. Dă sūrindar date

In₁₁

L

I	i	A	120. 'Nainte mergea	
		B	121. Și iel mal vedea	
	m	Bv1	127. Niște vite grase	
		Bv2	128. Grase și frumoase	
	C	C	129. Iarbă verde n-au	
		C	130. Nici apșoară n-au	
	f	D	131. Tot grase iereau	
		Ec	131. Tot grase ierau	
	II	P _t	+	115. Acestea ce sunt?
			m	Bv3
m		Bv2	128. Grase și frumoase	
		+	133. Nașu cind a botezat	
+		+	134. Și a cununat	
		+	135. Vite-a dărui	
+		+	136. Bine i-a părut	
		f	+	137. Acestea că sunt
Ec			137. Acestea că sunt	

In₁₂

M

I	i	A	138. Adam nu șădea
		B	139. Din rai că-i scotea
	+	+	140. Și-n iad că-i băga.
		m	Bv1
	m	Bv1	106. Nește păsărele
		Bv2	107. Cînta-n viersurele
	C	C	142. Vai de noi de noi
		C	109. De părinții noștri
	C	C	143. N-au la ce trăi
		f	D
II	Ec		145. Că-n iad va veni.
		P _t	94. Adame Adame
	P _t	P _t	114. Aste păsărele
		P _t	107. Cîntă-n viersurele
	m	Bv3	142. Că vai de noi de noi
		f	D
	Ec		144. Nici la ce muri
	P _t	+	115. Acestea ce sunt?
		m	Bv1
Bv1	146. Sun' nebotezați		
Bv2	147. Necumînceați		
f	+	148. Ei au răposat	
	+	149. Și-n iad i-a băgat	

In₁₃N

I	i	A	120. 'Nainte mergea
		B	121. Și lei mai vedea
		m Bv1	150. Nește vite slabe
		Bv1	151. Slabe și coclile
		Bv2	152. Și umpodmorite
II	m	P _t +	115. Acestea ce sunt?
		+	133. Nașu cin' a cununat
		+	153. Sau a botezat
		+	135. Vită-a dărut
		+	154. Rău că i-a părut
		f +	155. În iad a venit
		Ec	155. În iad a venit

In₁₄O

I	i	A	120. 'Nainte mergea
		B	121. Și lei ce vedea
		m Bv1	156. Vezi doo cățele
		Bv1	157. Cu-n gard între ele
		Bv2	158. Să certa-ntre iele
		C	159. De nu iera gardu
		f D	160. Își punea capu
II	m	Ec	160. Își punea capu
		P _t +	115. Acestea ce sunt?
		Bv3	161. Aste doo cățele
		Bv3	162. Sun' doo cumățele
		f Bv2	163. Cu soacra-ntre iele
		Ec	163. Cu soacra-ntre iele

In₁₅P

I	i	A	120. 'Nainte mergea
		B	121. Și ici ce vedea
		m Bv1	164. Trupuri păcătoase
		Bv1	165. Umbla viermi prin oase
		C	166. Viermii neadormiți
		C	167. Blestem de părinți
		f D	168. De cind creau mici
II	m	Ec	168. De cind creau mici
		P _t +	115. Acestea ce sunt?
		Bv3	169. Cei d-au fermecat
		f Bv2	149. În iad i-a băgat
		Ec	149. În iad i-a băgat

In₁₆Q

I	i	A	138. Adam nu șădea
		B	99. De mină-i lua
		i	170. Din iad că-i scotea

	m	Bv1	171. Dar ce le spunca
		Bv1	37. Soare luminate
		Bv2	38. Trup fără păcate
		C	172. Dacă v-eți lua
		C	173. În iad v-oi băga
	f	D	174. De nu v-eți lua
		Ec	175. La rai v-oi băga
		P ₁	93. Soarele zicea
II	m	Bv3	176. Vreau să intru-n iad!
	f	Bv2	177. Să-m' iau ce mi-e drag
		Ec	177. Să-m' iau ce mi-e drag

In₁₇

R

	I	i	A	98. Adam i-auzea
			B	178. La scară-i ducea
			+	91. Spatule-ntorcea
		m	Bv1	179. Iei jos să lasa
			Bv1	180. La mare-ajungea
			Bv2	36. Din gură zicea
			C	37. Soare luminate
			C	63. Io te voi lua
		f	D	64. Dacă tu mi-oi face
			Ec	181. Un pod peste apă
			P ₁	182. Și la cap de pod
			P ₁	183. Mare mănăstire
	II	m	Bv3	184. Cu cinzej' de pop!
			Bv2	185. Patruzej' logofeți
		f	D	186. Ca să ne citească
			E	187. Să ne cununăm!
			Ec	188. Și-apoi ne luăm

In₁₈

S

	I	i	A	189. Soarile nu sta
			B	77. Puternic era
		m	Bv1	78. Doar din bici plesnea
			Bv1	190. Podu să făcea
			Cv.	182. Și la cap de pod!
			C	183. Mare mănăstire
		f	D	191. Ca să să închine
			Ec	191. Ca să să închine
			P ₁	184. Cu cinzāj' de pop!
			P ₁	185. Patruzăci logofeți
	II	m	Bv3	192. Iei pe pod mergea
			Bv2	193. Dar Iana-i zicea :
			Bv1	37. Soare luminate
			Bv1	194. Mergi tu înainte
			Bv2	195. Păcate mai multe
			+	196. Să merg io în urmă
			C	197. În urmă răminea
			C	108. Dar ea ce vedea

	f	D	199. Vro doi peștișori
		Ec	200. Și-ăia-i frățiori
		+	201. Ei să gugulea
		+	202. Și tot să juca
	P _t		203. La Soare striga
	P _t		36. Din gură-i zicea :
III	m	Bv3	37. Soare luminate
		Bv2	38. Trup fără păcate
		Bv1	204. Ulte-ăj doi peștișori
		Bv2	205. Iei sun' frățiori
		C	206. Și cum mi să joacă
		C	207. Și să gugulesci
	f	D	208. Și nu să lubesei
		Ec	208. Și nu să lubesei
		+	209. Și nu se iau adică

In₁₉

T

	I	i	A	76. Soarile-auzea
			B	36. Din gură zicea
			+	49. Iano, sora mea
		m	Bv1	210. Haideți înainte
			Bv1	211. Ca să ne-nchinăm!
			Bv2	187. Să ne cununăm!
		f	D	212. Și să ne luăm!
			Ec	212. Și să ne luăm
	II	m	Bv3	61. Iana-l auzea
			Bv2	213. În mare sărea
			Bv1	213. În mare sărea
			Bv1	214. Întuneric să făcea
			Bv2	215. Podu să surpa
		f	D	216. Mănăstirea-ascemenea
			Ec	216. Mănăstirea-ascemenea
			P _t	217. Dumnezeu nu sta
			P _t	218 O piatr-o făcea
	III	m	Bv3	219. Și-un pește-o-nghițea
			Bv2	220. La mal că ișea
			Bv1	221. Un cioban venea
			Bv1	222. Oile s-adape
			Bv2	222. Oile s-adape
			C	223. Piatra mi-o vedea
			C	224. În gur-o băga
		f	D	225. Și mi-o clefetea
			Ec	225. Și mi-o clefetea
			P _t	217. Dumnezeu nu sta
			P _t	226. Cu lel că zbură
	IV	m	F	227. Și pe ce-l punea
		f	Ec	228. Pă cer că-l punea

In₂₀

Înainte de a cerceta în toate amănuntele relațiile coordonatelor structurale ale melodiei și ale textului, să cuprindem într-o privire sintetică structura întregii melodii, conjugată cu structura textului poetic, cu ajutorul unui tabel sinoptic.

Epi- sodul	Strofa	Formule inițiale (I)	Formule mediane (m)					Formule finale (F)		Pivot/Punte* (P)
In₁										
[A]	I	A B 1 2	Bv1 2	Bv2 3	C 4	C 5	D 6	Ec 7		
In₂										
[B]	I	A B 8 9	Bv1 10	Bv2 11	C 12	C 13	D 14	Ec 14		
	II	—	Bv1 15	Bv2 16	C 17	C C 18 19	D 20	Ec 21		
In₃										
[C]	I	A B 22 23	Bv1 24	Bv1 25	Bv2 26	Cv 27	Cv 28	D 29	Ec 29	
	II	—	Bv1 30	Bv1 31	Bv2 31	C C 32 33	Dv 34	Ec 34		
In₄										
[D]	I	A B 35 36	Bv1 37	Bv1 38	Bv2 38	C 39	C 40	Ec 40	P _t P _t 41 42	
	II	—	Bv3 43	Bv2 44	+ 45	Bv1 46	D 47	Ec 47		
In₅										
[E]	I	A B 48 49	Bv1 50	Bv1 51	C 52	C C 53 54	D 55	Ec 55		
	II	—	Bv3 56	Bv2 57	C 58	C 49	D 60	Ec 60		
In₆										
[F]	I	A B 61 62	Bv1 36	Bv1 37	Bv2 38	C 63	D 64	Ec 64		
	II	—	Bv1 65	Bv1 66	Bv2 14	Cv 67	Cv 68	Ec 70	P _t P _t 71 72	
	III	—	Iv3 73	Iv2 74			D 75	Ec 75		
In₇										
[G]	I	A B 76 77	Bv1 78	Bv1 79	C 80	C 14	D 66	Ec 66	P _t P _t 81 23	
	II	—	Bv3 36	Bv2 49	Bv1 82		D 83	Ec 83		

* Vezi explicația acestui element în paginile următoare

Epi- sodul	Strofa	Formule inițiale (l)	Formule mediane (m)	Formule finale (f)	Pivot/Pante (P ₁)
In₃					
[H]	I	A B + 61 84 85	Bv1 Bv1 Bv2 C C 86 87 87 88 88	D Ec 69 70	
	II	-	Bv1 Bv1 Bv2 + 89 90 91 92	Bv2 Bv2 D Ec (vlocars)	
In₄					
[I]	I	A B + 93 94 95	Bv1 Bv1 Bv2 C C 96 97 97 98 99	D Ec 100 100	P ₁ P ₁ 101 102
	II	-	Bv3 Bv2 103 104	+ 100	
	III	-	Bv1 Bv1 Bv2 C C C 105 106 107 108 109 110	D Ec 111 112	
In₅					
[J]	I	A B 113 94	Bv1 Bv1 C C 114 107 108 109	D Ec + 110 111 112	+ 115
	II	-	C C Cv 116 117 118	Bv2 Ec 119 119	
In₆					
[K]	I	A B 120 121	Bv1 Bv1 122 123	Bv2 Ec 124 124	+ 115
	II	-	Bv3 125	Bv2 Ec 126 126	
In₇					
[L]	I	A B 120 121	Bv1 Bv2 C C 122 123 129 130	D Ec 131 131	+ 115
	II	-	Bv3 Bv2 + + + + 132 128 133 134 135 136	+ Ec 137 137	
In₈					
[M]	I	A B + 138 139 140	Bv1 Bv1 Bv2 C C C 141 106 107 142 109 143	D Ec 144 145	P ₁ P ₁ P ₁ 94 114 107
	II	-	Bv3 Bv2 142 109	D Ec + 143 144 145	+ 115
	III	-	Bv1 Bv1 Bv2 116 146 147	+ + 148 149	
In₉					
[N]	I	A B 120 121	Bv1 Bv1 Bv2 150 151 152		+ 115
	II	-	+ + + + 133 153 135 154	+ Ec 155 155	
In₁₀					
[O]	I	A B 120 121	Bv1 Bv1 Bv2 C 156 157 158 159	D Ec 160 160	+ 115
	II	-	Bv3 Bv3 161 162	Bv2 Ec 163 163	

Episodul	Strofa	Formule inițiale (i)	Formule mediane (m)	Formule finale (f)	Pivotal/Punte (P _i)
In₁₅					
<u>I</u>	I	A B 120 121	Bv1 Bv1 C C 161 165 166 167	D Ec 168 168	+
	II	—	Bv3 169	Bv2 Ec 140 140	
In₁₆					
<u>Q</u>	I	1A B + 138 99 170	Bv1 Bv1 Bv2 C C 171 37 38 172 173	D Ec 174 175	P _i 93
	II	—	Bv3 176	Bv2 Ec 177 177	
In₁₇					
<u>R</u>	I	A B + 98 178 91	Bv1 Bv1 Bv2 C C 179 180 36 37 63	D Ec 64 181	P _i P _i 182 183
	II	—	Bv3 Bv2 184 185	D E Ec 186 187 188	
In₁₈					
<u>S</u>	I	A B 189 77	Bv1 Bv1 Cv C 78 190 182 183	D Ec 191 191	P _i P _i 184 185 P _i P _i 203 36
	II	—	Bv3 Bv2 Bv1 Bv1 Bv2 + C C 192 193 37 194 195 196 197 198	D Ec + + 199 200 201 202	
	III	—	Bv3 Bv2 Bv1 Bv2 C C 37 38 204 205 206 207	D Ec + 208 208 209	
In₁₉					
<u>T</u>	I	A B + 76 36 49	Bv1 Bv1 Bv2 210 211 187	D Ec 212 212	P _i P _i 217 218 P _i P _i 217 226
	II	—	Bv3 Bv2 Bv1 Bv1 Bv2 61 213 213 214 215	D Ec 216 216	
	III	—	Bv3 Bv2 Bv1 Bv1 Bv2 C C 219 220 221 222 222 223 224	D Ec 225 225	
	IV	—	F 227	Ec 228	

Parcurgerea atentă a tabelului de mai sus ne-ar ispiti parcă la o amplă analiză descriptivă. Aceasta ne-ar îndepărta însă de la scopul propus, deoarece amănunțele întâmplătoare și-ar găsi un loc egal cu aspectele esențiale. Lăsând cititorului plăcerea de a descoperi detaliile, vom insista doar asupra câtorva elemente esențiale ce se pot desprinde din analiza tuturor episoadelor. În primul rând, ne vom opri asupra sistemului structurii muzicale; apoi vom analiza raporturile reciproce între text și melodie, considerând întreaga baladă ca un *sistem de sisteme*.

Cunoscând deja în amănunțime, din capitolele precedente, atât elementele de structură ale recitativului epic cât și mecanismul lor de funcționare (care generează categorii tipologice, categorii de tipuri de

strofă, modele ale funcțiilor de structură ale strofelor etc.), vom putea trece la prezentarea acelor modele de relații complexe între text și melodie care pun în evidență conexiuni repetabile, ceea ce atestă caracterul veridic al ipotezei referitoare la existența unor unități structurale melodico-literare, în cadrul baladei, care odată elaborate participă ca atare la realizarea unei structuri “logice” pe parcursul performării – în cadrul celor câteva zeci de strofe (unități structurale de nivel mediu), conferind întregului sistem complex text – melodie o unitate specifică.

Așadar, funcționalitatea structurii muzicale, în cadrul sistemului de sisteme, se definește în relație cu coordonatele structurii textului prin următoarele raporturi:

1. *Repetarea versurilor*. Al. I. Amzulescu insistă în studiul său asupra faptului că “în chip surprinzător, repetarea sistematică a unor versuri (...) nu se produce (...) la întâmplare, ci cu intenția vizibilă de sublinierea expresivă a unor elemente narative fundamentale, care conțin tocmai esența semantică a fiecărui episod”¹³². Surprinderea crește însă în momentul în care analizăm și structura muzicală a fiecărui episod, NU separat, CI împreună cu stratul semantic al textului cu care se conjugă¹³³. Astfel, cu excepția episoadelor A, H, M și R, toate celelalte 16 episoade conțin în formula finală “f” (a strofei) repetiția versurilor, *cel puțin la una dintre strofele episodului respectiv*. Se observă că formula finală a strofei din *interiorul* episodului – atunci când acesta este format dintr-un număr mai mare de strofe decât 2 – se asociază de preferință *cu un singur vers repetat*¹³⁴. Această tendință slăbește la *ultima strofă* cu care se încheie episodul, ceea ce ar putea constitui un indiciu de codificare a sfârșitului unui episod, saturat nu numai prin încheierea unei idei bine delimitate din punct de vedere al structurii textului, dar și prospectiv, prin inițiala *obligatorie* a **SCom** din modelul DCC, în episodul următor.

Repetarea versului în altă parte a *strofei muzicale* apare mai rar, dar și atunci de preferință în secțiunea “m” a strofei și cu o probabilitate extrem de mică în “i” sau “punte”. Putem conchide că “sublinierea expresivă” a textului, de care amintește Amzulescu, reprezintă, în cazul repetării versurilor, elementul care tinde să dicteze segmentarea structurii muzicale a episodului în strofe, componenta cea mai accentuată a acestora fiind formula finală “f”.

Cunoscând această legitate a integrării (parțiale) a structurii muzicale în funcția expresivă a repetării versurilor, putem preciza chiar funcția de “formulă finală” unde lipsește “antecedentul” sau este

înlocuit de vreun element al secțiunii “m” (cunoscut deja din strofele anterioare sau complet nou). De fapt, în elaborarea orală a structurii muzicale, ca element expresiv component al întregului, interpretul recurge la *simultaneitatea intonării secțiunii “f” și a repetării versului*, în virtutea unui micro-model de structură, asemenea unui cod, existent în inventarul mijloacelor sale de expresie – atunci când este în intenția sa “sublinierea expresivă a unor elemente fundamentale ale narațiunii” cum spune Al. I. Amzulescu¹³⁵.

În secțiunea “m” repetările versurilor apar, cum s-a amintit, mai rar și niciodată pe rânduri melodice identice. Se realizează în felul acesta o remarcabilă potențare expresivă a textului, deoarece, pe de o parte, melodia își urmează logica sa expresivă, pe de altă parte, dezvoltarea ideii poetice este întârziată prin repetarea versului. Va fi totuși necesară urmărirea specială a acestui fenomen pe un material mai vast și mai diferit, aparținând unor categorii tipologice diverse, pentru a stabili – prin colaborarea muzicologului cu filologul – și importanța funcției expresive a repetițiilor de această natură. Pentru că, după cum se știe, repetările versurilor pot interveni și din cauza necesităților specifice ale interpretării orale, ca de pildă, necesitatea de a “câștiga timp” pentru a-și aminti continuarea textului, procedeu de care trebuie să ținem seama atunci când suntem în prezența unor piese compuse din câteva sute de versuri, ca în cazul baladelor populare românești.

2. *Imagini – clișee* (“locuri comune” sau “formule călătoare”). Existența acestora în poezia populară este bine cunoscută. În mod firesc ele sunt amintite și în studiul lui Amzulescu¹³⁶. Dar până acum simpla constatare a unor “formule” în cadrul strofelor muzicale i-a satisfăcut pe muzicologi, fără a se opri asupra legăturilor acestora cu conținutul semantic al poeziei cu care se asociază. Analiza integratoare a structurii muzicale și a textului poetic ne duce, totuși, la constatări relevante.

Cercetând de pildă secțiunea “i” a tuturor episoadelor baladei “Soarele și Luna” la care ne referim, se remarcă intenția clară a interpretului de *a lega sensul introductiv al versurilor inițiale ale fiecărui episod cu funcția “i” a structurii melodice*. Această intenție se realizează mai ales în cazul imaginilor-clișeu sau a procedeelelor de același grad existente în poezia populară cum ar fi comparația, paralelismul etc. Bunăoară, în cazul baladei noastre, rolului de povestitor (“vox narrantis”), despre care amintește Al. I. Amzulescu, îi corespunde în planul structurii muzicale, de cele mai multe ori, secțiunea “i” a primei strofe a episodului. De exemplu:

“i” A 35. Luna-l auzea
 B 36. Din gură-i zicea

(episodul D);

sau

“i” A 61. Iana-l auzea
 B 62. Sta și se gândea

(episodul F);

sau

“i” A 61. Iana-l auzea
 B 84. Afară ieșea
 + 85. La scară mergea

(episodul H)

în care reamintim profilul melodic al celor două rânduri melodice:

și

Observăm, deci, că acolo unde semantica textului (o idee unitară) nu încapă în cele două versuri pe care le are la dispoziție muzica secțiunii “i”, ea comandă lărgirea pe orizontală a acestei secțiuni la trei versuri (episodul H), dar fără a o “deranja” structural, ci prin augmentarea cu un vers *parlato*. Ni se pare un exemplu elocvent pentru demonstrarea mecanismului de funcționare a raportării elementelor de structură ale celor două sisteme independente, text-melodie, în momentul elaborării orale a acelei unități care este balada populară cântată.

Și “formulele călătoare” introductive ale celorlalte episoade sunt mereu conjugate cu secțiunea “i” a strofei melodice de tip **SCom**, formula putând fi oricând augmentată ca în exemplul precedent. De exemplu:

“i” A 22. Soarele venea
 B 23. 'N ușă de argea

(episodul C);

sau
“i” A 76. Soarele auzea
B 77. Puternic era
(episodul G);

sau
“i” A 189. Soarele nu sta
B 77. Puternic era
(episodul S);

la fel cu:

“i” A 48. Soarele-i spunea:
B 49. Iano, sora mea
(episodul E);

și

“i” A 113. Soarile-ntreba:
B 94. Adame, Adame
(episodul J).

Aceleași formule introductive, însă amplificate, apar în felul următor:

“i” A 76. Soarele-auzea
B 36. Dîn gur-i zicea:
+ 95. Iano, sora mea
(episodul T);

ori:

“i” A 93. Soarele-m' zicea;
B 94. Adame, Adame
+ 95. Și tu Moș Crăciune
(episodul I).

Clișeul structural se păstrează chiar dacă personajul desemnat (“actantul”) se schimbă, ca în cazurile următoare:

“i” A 138. Adam nu șădea
B 139. Din rai că-i scotea
+ 140. Și-n iad că-i băga
(episodul M);

sau:

“i” A 138. Adam nu șădea
B 99. De mână-i lua
+ 170. Din iad că-i scotea
(episodul Q)

și în sfârșit,

“i”	A	98. Adam i-auyea
	B	178. La scară-i ducea
	+	91. Spatele-ntorcea
		(episodul R).

“Formula călătoare” utilizată în descrierea peregrinării eroilor prin iad și prin rai este extrem de pregnantă în cele cinci episoade, K, L, N, O și P, clișeu poetic fiind urmărit fidel de cel muzical prin legarea invariabilă a versurilor respective de același material melodic cu funcția “i”:

“i”	A	120. 'Nainte mergea
	B	121. Și ei mai / ce vedea
		(episoadele K, L, N, O, P)

Și în secțiunea “m” a strofei melodice se întâmplă același lucru, bineînțeles cu variabilitatea caracteristică funcției acestei secțiuni în structura strofei muzicale. “Clișeele” melodico – poetice sunt evidente. Iată câteva exemple:

“m”	Bv1	37. Soare luminate
	Bv2	38. Trup fără păcate
		(episoadele D, F, Q)

unde Bv1 și Bv2 au următoarele forme:

Bv1:

Bv₁



și

Bv2:

Bv₂



Modelul poetico-muzical este atât de pregnant, încât atunci când microsecvența este amplificată prin repetarea unuia din versuri, și pe plan melodic se petrece repetarea unuia din cele două rânduri melodice. De pildă, în episodul D cele două repetiții (ale versului, pe de-o parte și ale rândului melodic, pe de altă parte) nu se suprapun totuși, probabil din necesitățile unei logici estetice, dar în final se

obține prin reducere, echivalentul absolut al modelului poetico-muzical respectiv:

“m”	Bv1	37. Soare luminate
	Bv1	38. Trup fără păcate
	Bv2	38. Trup fără păcate

de unde rezultă:

|:Bv1:| = 37,38

și

|:38:| = Bv1, Bv2

adică (Bv1, Bv2) → (37,38) – identic cu episoadele precedente amintite mai sus. Când versurile componente ale acestui model de micro-structură poetico-muzicală apar dispartate, atunci și legătura inițială a versurilor cu materialul melodic respectiv devine laxă, fiecare vers putând fi tratat și melodic în mod independent, ceea ce întărește dovada că avem de-a face cu un veritabil model poetico-muzical din care nu poate lipsi nici unul dintre elementele sale componente; cu alte cuvinte, constituie un veritabil nucleu micro-structural complex. De exemplu, versul singular 37. *Soare luminate* poate să apară în episodul R conexas cu rândul melodic C, iar în episodul S cu rândul melodic Bv3, ambele rânduri melodice aparținând secțiunii “m” a strofei:



sau:



Câteva modele poetico-muzicale sunt constituite de descrierea celor văzute de eroi în peregrinările lor. Înrudirile tematice ale versurilor fac imposibilă atribuirea asocierii lor constante cu același material muzical unei simple coincidențe:

	“m”	Bv1	106/114.	Nește/Aste păsărele
		Bv2	107.	Cântă-n viersurile (episoadele I, J, M)
sau				
	“m”	Bv1	127.	Niște vite grase
		Bv2	128.	Grase și frumoase (episodul L)
și				
	“m”	Bv1	150.	Nește vite slabe
		Bv1	151.	Slabe și coclite
		Bv2	152.	Și împodmorâte (episodul N).

Nu poate fi considerat ca fiind întâmplător faptul că materialul melodic utilizat pentru înfățișarea unor variante semantice evidente ale textului („tablouri” din rai și din iad) este mereu identic, adică rândurile melodice Bv1 și Bv2 aparținând secțiunii “m”. Totuși, când secvența poetică este lărgită, atunci și legătura versurilor cu elementele structurale ale strofei muzicale slăbește, importanța sublinierii expresive și pe plan melodic dobândind un rol preponderent printr-un context nou, ca de pildă:

	“m”	Bv1	122.	Nește case-nalte
		Bv1	123.	Nește mese-ntinse
		Bv2	124.	Cu făclii aprinse
	“f”	Ec	124	Cu făclii aprinse (episodul K)

în care, datorită repetării versului 124 care coincide cu încheierea strofei, suntem obligați, pe baza modelului micro-structurii poetico-muzicale cunoscut mai înainte, să considerăm secțiunea “f” a acestei strofe ca fiind alcătuită din Bv2+Ec, deși Bv2 aparține secțiunii “m”, schema structurii acestui final trebuind să fie corectată astfel:

	“m”	Bv1	122.
		Bv1	123.
(!)	“f”	{ Bv2	124
		{ Ec	124.

Odată constituit, acest model poetic-muzical în care simpla repetare a versului de închidere a strofei determină necesitatea reinterpretării unui element de structură ca având o altă funcție (Bv2 din “m” trece în “f”), nu vom fi surprinși să-l regăsim sub același imperiu al unui model al unității melodico-poetice, de acum încolo, încă de câteva ori: În episodul O (“f”: Bv2. 163 Ec, strofa a doua), P (“f”: Bv2. 149+Ec 149, strofa a doua) și Q (“f”: Bv2. 177+Ec 177, strofa a doua).

Pe de altă parte însă, dacă vom ști că toate cele patru episoade (K, O, P, Q), în care poate să apară înlocuirea în secțiunea “f” a antecedentului D cu Bv2, au același caracter semantic în economia narațiunii, și anume, tablouri diferite ale raiului și ale iadului, - atunci nu va fi greu să înțelegem, că de fapt este păstrată unitatea modelului inițial (Bv1+Bv2), „formula călătoare” fiind construită și aici numai din aceleași rânduri melodice aparținând secțiunii “m”, așa încât apare ca o necesitate ca în secțiunea “f” antecedentul autentic D să fie înlocuit cu Bv2! Această demonstrație ne convinge că studierea conjugată a poeziei și a melodiei cu ajutorul constituirii de modele devine obligatorie pentru înțelegerea în profunzime a structurilor ambelor sisteme componente.

Deși numeroase, exemplele de mai sus s-au referit doar la unele modele poetic-muzicale elementare. Pentru a dobândi certitudinea că nu ne aflăm în prezența unor simple conexiuni întâmplătoare vers-melodie, ar trebui să dispunem și de cazuri în care conexiunile celor două elemente să fie imposibil de atribuit hazardului. În acest sens, repetarea identică (sau variată, dar în orice caz în mod evident echivalabilă) a unor conexiuni vers-melodie va servi ca o dovadă, cu atât mai mult cu cât modelele vor fi mai complexe.

Balada noastră ne oferă și un astfel de exemplu, adică modele mai complexe care alcătuiesc veritabile „moduluri” poetic-muzicale. Astfel:

“m”

- C. 108. Ferice de noi
- C. 109. De părinții noștri
- C. 110. Au la ce trăi

“f”

- D. 111. Și la ce muri
- Ec 112. Că-n rai vor veni

(episodul I)

în care C, D și Ec, au următoarele profiluri melodice:



În episodul următor, versurile de mai sus se prezintă diferit sub raportul structurii muzicale, în sensul că sunt conexe cu rânduri melodice care aparțin unor secțiuni funcționale diferite ale structurii muzicale:

“m”

- C. 108. Ferice de noi
- C. 109. De părinții noștri

“f”

- D. 110. C-au la ce trăi
- Ec. 111. Și la ce muri
- + 112. Că-n rai vor veni

(episodul J)

Deocamdată am putea crede că același „clîșeu” poetic, cu versuri absolut identice și în aceeași succesiune, s-au asociat în cele două episoade vecine cu fragmente muzicale care nu respectă distribuția versurilor nici măcar la aceleași secțiuni funcționale ale structurii muzicale, deoarece:

Episodul I

Episodul J

“m”	{	108.	C.....=	“m”	C }	
		109.	C.....=		C }
		110.	C.....≠			“f”
“f”	{	111.	D.....≠Ec		
		112.	Ec.....≠+		

Dar această ipoteză este imediat infirmată dacă continuăm analiza: forma inversată din punct de vedere semantic a textului, dar

păstrând același model structural al grupului anterior, se conexează cu un fragment melodic identic din toate punctele de vedere:

“m”	{	C.	142. Vai de noi de noi
		C.	109. De părinții noștri
		C.	143. N-au la ce trăi
“f”	{	D.	144. Nici la ce muri
		Ec	145. Că-n iad va veni
		(episodul M, strofa 1)	

în care este evident că:

Episodul M str.1

Episodul I

C.	142. Vai de noi de noi	≈	C.	108. Ferice de noi
C.	109. De părinții noștri	=	C.	109. De părinții noștri
C.	143. N-au la ce trăi	≈	C.	110. C-au la ce trăi
D.	144. Nici la ce muri	≈	D.	111. Și la ce muri
Ec	145. Că-n <i>iad</i> vor veni	≈	Ec	112. Că-n <i>rai</i> vor veni

Chiar dacă această „coincidență” între cele două forme identice nu ne-ar fi convins pe deplin asupra caracterului *voit* și NU întâmplător al conexiunii poetico-muzicale în virtutea unui model unic (deși distanța în timp între cele două apariții ar exclude orice îndoială: prima în episodul I, a doua în prima strofă a episodului M, deci la interval de trei episoade, sau, mai precis, patru interludii instrumentale și șase strofe complete) – atunci strofa a doua a episodului M pare să aducă o supremă dovadă:

“m”	{	Bv3	142. Vai de noi de noi
		Bv3	109. De părinții noștri
“f”	{	D	143. N-au la ce trăi
		Ec	144. Nici la ce muri
		+	145. Că-n iad va veni

În care este evident că:

Episodul M strofa a 2-a

Episodul J

“m”

{	Bv3	142. Vai de noi de noi	≈	{	108. Ferice de noi
	Bv2	109. De părinții noștri	=		109. De părinții noștri

“f”

{	D	143. N-au la ce trăi	≈	{	110. C-au la ce trăi
	Ec	144. Nici la ce muri	≈		111. Și la ce muri
	+	145. Că-n iad va veni	≈		112. Că-n rai vor veni

Simetria acestui clișeu poetic-muzical relevat de cele două forme riguros repetate, odată CCC “+” DEc, altă dată CC/Bv3 Bv2 “+” DEc “+”, conexe alternativ cu 108, 109, 110, 111, 112 sau cu 142, 109, 143, 144, 145 – în care fiecărei „formule” din text îi corespunde un model melodic foarte clar precizat mai ales ca funcționalitate în structură muzicală a strofei (“m”³+“f”²/ “m”²+“f”³), face întra-adevăr *imposibilă* presupunerea că ne aflăm în prezența unor simple coincidențe. Să mai observăm că, într-adevăr, cele două forme variate ale conexiunii melodice CCCDEc respectiv CCDEc”+” cu aceleași versuri 108, 109, 110, 111, 112, respectiv 142, 109, 143, 144, 145 se află fie la două *episoade* vecine (I, J), fie la două *strofe* vecine (strofa 1 și a 2-a în episodul M), de unde se poate deduce că episodul M concentrează în sine episoadele I și J. Faptul că în strofa a 2-a a episodului M elementele CC ale secțiunii “m” din episodul J sunt înlocuite prin Bv2, Bv3, aparținând tot secțiunii “m”, nu afectează esența modelului, deoarece elementele structurale C, Bv2, Bv3 au fost definite astfel doar ca urmare a analizei (subiective) a observatorului, ele fiind foarte înrudite, deci cu o foarte mare probabilitate de asemănare, care ne îngăduie să le considerăm echivalente.

Prin urmare, puse alături, cele două modele poetic-muzicale ne vor apărea într-o desăvârșită identitate.

Ne convingem deci, că interpretul popular stăpânește în memorie nu niște șabloane prin care asociază un anumit fragment de text cu un anumit fragment melodic, ci, dimpotrivă, el dispune de niște modele de structură (sau mai corect microstructură) pe care le

concretizează în funcție de intențiile expresive ale redării textului în diferite variante. Cu alte cuvinte, nu primează atât „substanța” melodică propriu-zisă, cât mai ales *funcționalitatea* fragmentului respectiv în cadrul întregii structuri muzicale. Virtualitatea conținută în model devine obiect în momentul interpretării orale. În al doilea rând, simetria “m”=“f” și “f”=“m” (adică $m^3=f^3$, iar $m^2=f^2$ și anume, când m^3 atunci f^2 dar când m^2 atunci f^3 , de unde rezultă cele două combinații m^3+f^2 și m^2+f^3) în ambele cazuri purtând același model structural al textului, ne informează despre autenticitatea unei microstructuri poetico-muzicale în care semnificația textului este întregită de expresivitatea melodiei.

3. *Funcția parlato-ului în structura muzicală* este subordonată, de regulă, semanticii versurilor și funcției lor în structura poeziei. Expresivitatea deosebită a *parlato-ului* este subliniată, pe bună dreptate, de Al.I.Amzulescu. Cercetarea structurii muzicale în relație cu textul poetic duce la dezvăluirea faptului că *parlato-ul* poate fi un element activ și constitutiv al expresivității muzicale, dar numai în interdependență cu conținutul semantic al textului poetic.

Am văzut, de pildă, că secțiunea “i” a structurii strofei muzicale este augmentată uneori în această variantă cu ajutorul unui vers *parlato*. Se poate pune întrebarea dacă acest al treilea vers nu trebuie să fie considerat ca făcând parte din secțiunea “m” (așa cum este regula generală). Trecerea în revistă a celor câteva cazuri din această variantă va arăta importanța contextului semantic, dezvăluind în același timp tot un micro-model poetico-muzical:

“i”

- | | |
|---|---------------------|
| A | 61. Iana-l auzea |
| B | 84. Afară ieșea |
| + | 85. La scară mergea |

care apoi este continuat prin:

“m”

- | | |
|-----|-----------------------|
| Bv1 | 86. Și ei se ducea |
| Bv1 | 87. Tot pe scar-n sus |

(episodul H)

de unde se poate vedea că secțiunea “i” este alcătuită într-adevăr din primele trei versuri, astfel încât versul *parlato* (85) reprezintă o augmentare a secțiunii “i”, deoarece versurile următoare, (86, 87) aparținând secțiunii “m”, încep o idee nouă.

Repetarea exactă a aceluiași model confirmă deducția de mai sus:

“i”

- A 93. Soarele-mi zicea:
- B 94. Adame, Adame
- + 95. Și tu Moș Crăciune

după care urmează:

“m”

- Bv1 96. Noi aici am venit
- Bv1 97. De căsătorit

(episodul I)

Tot astfel în episodul M:

“i”

- A 138. Adam nu șădea
- B 139. Din rai că-i scotea
- + 140. Și-n iad că-i băga

după care

“m”

- Bv1 141. Dar în iad ce vedea?
- Bv1 142. Nește păsărele ... (etc)

Exemplele ar putea fi continuate (vezi de pildă episoadele Q, R, T). Se observă că în toate cazurile secțiunea “i” având modelul AB”+” reprezintă din punctul de vedere al textului poetic o idee introductivă separată de ceea ce urmează mai departe. Versul *parlato*, care face parte integrantă din această idee introductivă, se dovedește astfel aparținând și din punct de vedere muzical secțiunii “i” a strofelor.

Aparent, sunt mai puțin clare cazurile în care avem de analizat nu un singur vers *parlato*, ci un șir consecutiv de mai multe versuri ca de pildă:

“m”

- + 133. Nașu când a botezat
- + 134. Și a cununat
- + 135. Vită-a dăruit
- + 136. Bina i-a părut
- + 137. Acestea că sunt

“f”

- Ec 137. Acestea că sunt

(episodul L)

Se observă că din punct de vedere al structurii muzicale, aceste versuri nu pot fi analizate fără a se ține seama de semantica lor.

Primele patru versuri (133 – 136), din cele 5 care alcătuiesc *șirul neîntrerupt de versuri parlatō* reprezintă o relatare independentă și încheiată ca idee; ultimul vers (137), repetat apoi în ritmul melodic decadentă (Ec), este independent de versurile anterioare, constituind doar concluzia nu indispensabilă a celor relatate până aici. Devine limpede că primele patru versuri fac parte din secțiunea “m”, în timp ce ultimul vers *parlatō*, repetat apoi la rândul melodic final, alcătuiește, împreună cu aceasta secțiunea “f”. De altfel, acest model de micro-structură al secțiunii “f”, în care celor două elemente constitutive le corespunde un singur vers repetat, apare aici în mod repetat.

Un caz identic se întâlnește în episodul N (versurile 133, 153, 135, 154, 155), ceea ce confirmă, odată mai mult, valabilitatea afirmației privind existența unor modele de micro-structură poetico-muzicale, de care se folosește interpretul în momentul elaborării orale a variantelor, pentru realizarea intențiilor sale expresive.

Pe lângă cele arătate până aici, rămâne de precizat funcționalitatea unor versuri *parlatō* în ansamblul structurii muzicale, atunci când apar după secțiunea “f”. În primul rând, este de analizat versul stereotip: 115. *Acestea ce sunt?*

Al. I. Amzulescu reține „Din simetriile și din disocierile efectelor expresive cuprinse în desfășurarea episoadelor J – P (...) că versul fundamental al întrebării obsesive (*Acestea ce sunt?* n.n.), apare consecvent și deci nu întâmplător, în toate cele șapte episoade în zicere *parlatō* (ceea ce revine ca un adevărat paralelism sonor)”¹³⁷. Versul în discuție apare de obicei după rândul melodic de cadentă (Ec) și numai în *interiorul episodului*, niciodată la începutul sau sfârșitul acestuia.

În două episoade, J și M, el apare nu după un vers cântat, ci tot după unul zis *parlatō*. O analiză mai atentă ne va convinge că și de data asta ne găsim în fața unei intenții expresive de subliniere a conținutului semantic al poeziei, prin repetarea unui model poetico-muzical.

Într-adevăr, cu excepția celor două cazuri amintite (episoadele J și M), „paralelismul stratului sonor” este puternic reliefat prin structura tuturor episoadelor în care se face descrierea peregrinării eroilor. Această structură se reliefează după următorul model:

1. Descrierea unui tablou („vox narantis”)
2. Întrebare, vers 115 (Soarele)
3. Explicarea tabloului văzut de eroi (Moș Adam)

Întrebarea apare astfel ca un vers de legătură între cele două elemente importante (justifică explicarea semnificației fiecărui tablou) și de aceea l-am numit, după sugestia lui Al. I. Amzulescu, *vers pivot*¹³⁸. Cele două excepții amintite intervin doar la începutul descrierii raiului și respectiv a iadului (episoadele J și respectiv M), putându-se remarca și aici o simetrie voită: Soarele, înainte de a adresa lui Moș Adam întrebarea „Acestea ce sunt?”, repetă descrierea întregului tablou. În acest fel, însă, logica compozițională *impune* succesiunea celor două versuri *parlato*, ambele reprezentând *vocea aceluiași personaj* – Soarele:

“f”

	+	112. Că-n rai vor veni
(vers pivot)	+	115. Acestea ce sunt?

(episodul J)

și

“f”

	+	145. Că-n iad va veni
(vers pivot)	+	115. Acestea ce sunt?

(episodul M)

Nimic nu ne îndreptățește, însă, să tragem concluzia din această augmentare a secțiunii finale “f” că modelul structurii strofei muzicale a fost deteriorat. Dimpotrivă, trebuie să constatăm o extrem de subtilă adaptare a acestui model structural la necesitățile expresive ale textului. Augmentarea secțiunii finale “f” cu un *vers parlato*, adică printr-un element neutru din punct de vedere muzical propriu-zis, introduce „versul pivot”, și el independent, printr-o logică structurală remarcabilă.

Acest „vers pivot” trebuie să fie considerat în același timp, și în structura muzicală, ca *nefăcând parte din vreo secțiune structurală a strofei melodice* (“i”, “m”, “f”). Se poate constata că acest element îndeplinește și în structura muzicală funcția de legătură între două strofe interioare, restituind și structurii muzicale a episodului, *forma tripartită* a textului (vezi mai sus).

Încă două aspecte care merită a fi sesizate, tot în legătură cu funcționalitatea versurilor *parlato* în modelele poetico-muzicale ale structurii complexe text – melodie:

În episodul S intervin patru versuri *parlato* (196, 201 - 202, 209). Analizându-le prin prisma funcționalității lor în structura strofei muzicale, trebuie să constatăm că numai conținutul lor semantic,

raportat la contextul versurilor învecinate, va permite să precizăm de care element al structurii muzicale aparțin. De pildă, versul 196 – *Să merg io înainte* – nu va putea fi rupt de versurile care-l preced și nici de cele care-l succed. Astfel, se precizează apartenența sa la secțiunea “m”. Dar versurile:

- + 201. Ei să giugiulea
- + 202. Și tot să juca

întregesc ideea de bază precedentă, cuprinsă în secțiunea finală “f” a strofei:

“f”

- D. 199. Vro doi peștișori
- Ec. 200. Și-ăia-i frățiori,

astfel încât reiese clar că fac parte tot din secțiunea finală “f” pe care o augmentează în mod excepțional, rezultând o secțiune finală hipertrofiată. Cu totul altfel va trebui să fie tratat versul 209 – *Și nu se iau adică*, cu care se încheie ultima strofă a aceluiași episod, deși se leagă în mod evident de versurile precedente:

“f”

- D. 208. Și nu se iubesc
- Ec. 208. Și nu se iubesc
- + 209. Și nu se iau, adică.

Deși aparent este vorba despre același model, nu va fi greu să decelăm inexactitatea unei astfel de interpretări posibile (deși *formal* nu există nici un impediment), deoarece versul 209 – *Și nu se iau adică* – nu aparține de fapt poeziei, deci *nu este un vers*, ci un comentariu al lăutarului, ceea ce știm acum că reprezintă *un pseudo-parlato*, adică o simplă *vorbire* obișnuită.

Al doilea aspect, cu care vom încheia acest punct al analizei, ni-l oferă episodul M. Aici, în locul secțiunii finale obișnuite, episodul se încheie cu două versuri *parlato*.

- + 148. Ei au răposat
- + 149. Și-n iad i-a băgat.

S-ar părea, prin urmare, că episodului îi lipsește, din punctul de vedere al structurii muzicale, secțiunea finală “f”, deoarece lipsește *rândul melodic de cadență*, despre care știm că are o importanță deosebită în precizarea caracterului coerent al strofei sau al episodului.

Numai analiza episodului în totalitatea sa, atât muzical cât și poetic, va dovedi fără nici un dubiu că cele două versuri citate reprezintă o încheiere adecvată a episodului, de unde vom putea deduce cu certitudine că aici, în mod cu totul excepțional, intonarea melodică a secțiunii finale “f” a fost înlocuită cu zicerea *parlato*. Putem afirma astfel că semantica poeziei permite ca întreaga secțiune “f” să fie înlocuită cu versuri *parlato*, fără ca prin aceasta echilibrul intrinsec al structurii muzicale să se resimtă, cu condiția ca structura muzicală și cea poetică a întregului să fi fost până în acest punct suficient de clare.

4. *Cursivitatea narațiunii poate produce în structura muzicală secțiuni cu funcție de punte muzicală.*

În studiul elementelor de structură ale strofelor melodice ne-am ocupat și de elementul „punte”. Acolo am fost interesați exclusiv de funcția acestui element în cadrul structurii muzicale. Totuși, simpla ei consemnare, în seria definiției elementelor de structură ale recitativului epic, nu este suficientă într-o încercare de a privi cântecul epic românesc ca un sistem complex, în care cele două sisteme de bază – textul și melodia – se condiționează și se influențează reciproc. Tocmai de aceea, o revenire asupra acestui element, prin prisma detaliilor care privesc aspectele legăturilor organice care se stabilesc în interpretarea orală între cele două sisteme, apare ca o necesitate.

După cum s-a amintit, am dat denumirea de „punte” unui fragment melodic corespunzător unui vers – deci unui rând *melodic* – care nu dispune de un profil melodic individualizat, astfel că poate servi, prin caracterul său neutru, la legarea unor secțiuni funcționale ale strofelor, așa încât coerența lor contextuală să nu sufere. Este evident că o asemenea necesitate nu poate să apară decât atunci când performarea unui text epic, elaborat spontan prin contopirea organică a unor modele bine statornicite, cu o mulțime de elemente improvizatorice, impune „soluții” neprevăzute, ivite din caracterul întâmplător al unor realizări artistice orale ce impun adecvarea melodiei la text. Ori de câte ori exigența performerului vizavi de unitatea semantică a melodiei și a textului, fie ea și inconștientă, este mai acută, aceste „soluții” improvizate devin mai numeroase și mai variate, iar una din manifestările sale cele mai interesate este și recurgerea la *puntea muzicală*. Unul dintre motivele care au contribuit la alegerea baladei „Soarele și Luna” pentru analizarea diferitelor aspecte ale tipului DCC, a fost, desigur, și caracterul sistematic al

utilizării punții muzicale, izvorâtă tocmai din necesitatea adecvării biunivoce cât mai desăvârșite între text și melodie.

Fapt cu totul neobișnuit în performarea unei singure variante, informatorul nostru recurge la utilizarea punții muzicale în 9 episoade din totalul de 20 (adică într-o proporție de 45%), uneori chiar de două ori în același episod. De asemenea, dimensiunea pe orizontală a acestei punți este variabilă în varianta noastră, obținută prin repetarea de două sau chiar de trei ori a aceluiași element melodic, repetare dictată exclusiv de necesitatea închegării cât mai desăvârșite a formei muzicale, ca să corespundă pe deplin cu segmentarea bine motivată a textului poetic în strofe și episoade.

Episoadele în care întâlnim puntea muzicală nu dezvăluie o ordine precisă de succesiune: D, F, G, I, M, Q, R, S, T – deși apariția sa regulată în ultimele patru episoade și caracterul persistent al folosirii ei de câte două ori în ultimele două episoade ar putea suscita un interes aparte, îndreptat spre psihologia improvizării orale, unde elementele subiective, întâmplătoare, datorate stării psihice a interpretului, au motivații indeductibile din structura obiectivă a operei artistice. (În cazul de față se poate pune pe seama oboselii faptul că lăutarul, spre sfârșitul variantei, leagă mai multe strofe între ele, putând astfel să se dispenseze de interludii și să ajungă mai repede la sfârșitul baladei. Căci, spre deosebire de celelalte episoade, în majoritate cu câte două strofe, ultimele două episoade reunesc câte trei, respectiv patru strofe!). Cu atât mai mult, varianta în discuție dobândește un interes sporit, dezvăluind procesul intim al improvizației, pe care „conștiința artistică” (sau poate instinctul artistic) al interpretului îl realizează fără a știrbi rigorile impuse de necesitatea unității expresive a textului și a melodiei.

Locurile imprevizibile și dimensiunea variabilă pe orizontală (număr diferit de repetiții) ale *punții muzicale* dezvăluie, deci, rolul acestui element al structurii muzicale, numai dacă este privit în strânsă interdependență cu textul poetic. De altfel, în acest sens, un argument în plus este oferit și de faptul că *puntea* nu apare niciodată în interludiile instrumentale, nici atunci când acestea reproduc *în întregime* „strofa” melodică vocală.

Să încercăm să demonstrăm concluzia de mai sus. Iată, de pildă, următoarea succesiune de versuri, conexe cu rânduri melodice ale căror funcții în structura strofei sunt menționate ca și până acum, în stânga numărului de ordine al versurilor:

“m”	C	39. Numai că vorbiși
	C	40. Și păcătuiși
“f”	Ec	40. Și păcătuiși
“pt”		41. Că unde s-a văzut
“pt”		42. Și s-a pomenit
“m”	Bv3	43. Să ia sor’pă frate...(etc.)

(episodul D)

Încheierea strofei melodice (cu o secțiune finală monopartită) coincide cu sensul conclusiv al versurilor 39 – 40. Puntea „post-finală” mijlocește, cum nu se poate mai logic, continuarea povestirii, cu cele două versuri 41 – 42, pentru a începe strofa următoare cu o nouă idee. Desigur, recurgerea la puntea post-finală este doar una din posibilitățile existente care stau la dispoziția interpretului; nu ne-ar fi mirat cu nimic dacă în acest loc interpretul ar fi recurs la recitare *parlată*, element la fel de neutru din punct de vedere al structurii muzicale.

Și-n episodul F se întâmplă același fenomen. *Puntea post-finală* are aici de asemenea rolul de a mijloci intercalarea unor versuri de legătură, care să asigure mai departe continuarea logică a povestirii, printr-o opoziție:

“pt”		71. Dacă ne-o lăsa
“pt”		72. Noi ne vom lua
“m”	Bv3	73. De nu ne-o lăsa
	Bv2	74. Noi nu ne-om lua... (etc.)

Și aici *puntea* muzicală ar fi putut fi înlocuită cu versuri *parlato* dar nimic nu ne spune, totuși, de ce versurile 71 – 72 nu ar fi putut, la fel de bine, să fie cântate?! De aici se poate trage concluzia că elementul *punte*, nu este nimic altceva decât un mijloc auxiliar al construirii formei unitare poetico-muzicale a structurii, în procesul interpretării orale. Cu toate acestea, nu este greșit să repetăm că punții muzicale îi corespund de regulă versuri de legături între două idei care se întregesc în mod organic, așa cum elementele structurii muzicale între care este plasată se continuă cu respectarea logicii muzicale a unei unități mai mari din discursul muzical.

S-a amintit că în varianta pe care o analizăm, *puntea* muzicală se prezintă în mod obișnuit sub formă binară (repetarea punții cu două versuri diferite). Cele două excepții și anume, episodul Q, cu *puntea*

nerepetată și episodul M cu repetarea punții de trei ori, se justifică prin necesitățile semnifice ale poeziei. În episodul Q puntea muzicală satisface rolul introductiv al versului:

“pt”

93. Soarele-i zicea

prin care povestitorul („vox narrantis”) marchează dialogul celor doi protagoniști ai povestirii. (Nu putem rezista tentației de a reaminti că și în acest caz puntea muzicală ar fi putut fi la fel de lesne suplinită de un vers *parlato!*). Într-o nouă ipostază, în episodul M, repetarea de trei ori a punții este dictată de cele trei versuri care îi corespund, dar, în același timp, puntea ca atare detașează muzical „actanții” baladei. Astfel, Soarele:

“pt”

94. Adame, Adame

“pt”

114. Aste păsărele

“pt”

107. Cântă-n viersurele

comentează tabloul care a constituit motivul secvenței de text din strofa anterioară. După punte, urmează repetarea de către *Soare* a textului cântat „în viersurele” de către păsări, adică „citează” cântecul păsărelelor pentru a formula întrebarea către Adam. În felul acesta, puntea muzicală permite ca „citatul” să corespundă mai departe aceleiași structuri muzicale ca în strofa anterioară, rezolvând în același timp repetarea identică în ambele strofe a modelelor de micro-structură poetico-muzicale cuprinse în episoadele I și J (versurile 108 – 112 care au fost amintite la punctul 2 de mai sus).

De aceea, pare într-adevăr uimitor că în procesul spontan al elaborării orale a variantelor, interpretul popular își construiește cu mijloace atât de ingenioase unitatea structurală a textului și a melodiei, încât să satisfacă cerința unor corespondențe perfecte între aceleași fragmente ale poeziei și ale melodiei.

5. *Factorul aleatoriu al interpretării orale acționează asupra ambelor sisteme (text-melodie) nu numai separat ci și cu valoare integratoare* în sistemul complex pe care îl reprezintă cântecul epic românesc. Astăzi, recitativul epic fiind în general apanajul muzicanților profesioniști, are unele trăsături comune cu ceea ce s-a numit „folclorul de consum”¹³⁹, termen prin care vrem să subînțelegem relația specifică *interpret – public*, precum și un cadru cvasiscenic sau chiar scenic. De aceea, pe lângă legile generale ale interpretării orale, trebuie avute în vedere și acele elemente *extratextuale* despre care amintește I. Lotman și al căror efect se

situează deopotrivă în afara conținutului semantic al narațiunii epice, cât și în cea a structurilor fiecărui sistem. Dar cum în sistemul nostru complex de sisteme permanentele relații reciproce între structura versurilor, semantica lor și structura muzicală sunt presupuse din capul locului, se înțelege că orice modificare intervenită într-una dintre aceste componente va influența, într-o măsură mai mare sau mai mică, toate celelalte. Rezultanta, care nu este decât *varianta* concretă ca unica realitate a operei folclorice, nu poate fi înțeleasă în afara acestor relații reciproce.

Și varianta pe care o supunem analizei relevă câteva aspecte în acest sens. De pildă, iată o interesantă manifestare a unei astfel de intercondiționări, în care o construcție logică defectuoasă a poeziei are drept consecință deteriorarea structurii muzicale a strofei. În episodul F, lăutarul trage „o concluzie” falsă referitoare la cele povestite până acolo:

Str.3	“m”	Bv3	73. De nu ne-o lăsa
		Bv2	74. Noi nu ne-om lua
	“f”	Ec	75. Păcate-om avea

în loc de „păcate n-om avea”, cum ar fi fost logic. Observăm însă, că, în același timp, și *secțiunea finală a strofei muzicale este incompletă*, caz singular în cele 45 de strofe pe care le cuprinde varianta¹⁴⁰. Totuși, nu se poate preciza care din cele două erori a fost cea inițială. Cert este însă faptul că, ambele elemente deformate ne apar simultan, rezultând nerealizarea unui moment cheie (care ar putea avea consecințe negative asupra înțelegerii povestirii, în continuare, dacă ea nu ar fi cunoscută colectivității căreia i se adresează interpretul!).

Un alt moment al factorului aleatoriu în conturarea structurii muzicale dependente de text, ne oferă finalul episodului E. Se observă că strofa a 2-a, construită din 4 versuri, epuizează în întregime secvența sosirii eroilor în cer și atitudinea ... „motivată” a lui Moș Adam și Moș Crăciun față de ei. Cu toate acestea, episodul nu este încheiat aici din punct de vedere muzical, deși ultimul vers (+ 92. **Știa la ce venea!**) ar fi putut înlocui antecedentul din secțiunea finală “f”, fiind un vers *parlato*. Se pare însă că interpretul este surprins pe neașteptate de această încheiere completă a secvenței, încheiere care l-ar fi obligat să întărească sensul și pe planul structurii muzicale, printr-un corespondent semantic muzical, utilizând mijloacele pe care le cunoaștem. În lipsa acestui final adecvat pe plan muzical, cântărețul dă dovadă de matură experiență și de un simț dezvoltat al proporțiilor,

pentru că, fără nici o ezitare, *continuă melodia la vioară*, dar nu cu funcția unui interludiu obișnuit (unde secțiunea “i” este nelipsită), ci cu funcția de *strofă melodică vocală* din interiorul episodului, adică o strofă de tip **SDef** (“m”: Bv2 Bv2; “f”: DEc). Este încă o dovadă a importanței modelului în care *funcționalitatea* elementelor componente ale structurii se dovedește a fi determinantă. Folosind în mod iscusit mecanismul de combinare a elementelor de structură cu funcțiile lor adecvate, în cadrul structurii muzicale, interpretul reușește să „repare” în mod spontan efectul șovăirii de o clipă și să readucă întregul episod în stare de „echilibru”. Secțiunea finală “f” a strofei apare astfel, cât se poate de logic, executată la vioară și astfel episodul este salvat. Bineînțeles, mai departe nu avea nici un rost reluarea interludiului instrumental și, de aceea, acest final instrumental al episodului permite lăutarului să treacă la un nou episod vocal cu secțiunea “i” a unei strofe melodice de tip **SCom**.

În sfârșit, ne vom opri pe scurt asupra ultimelor două episoade (Ș și T), care ne rețin atenția prin amploarea lor diferită de celelalte episoade ale variantei.

Vom remarca mai întâi *curșivitatea narațiunii*, mai ales la episodul S și un fel de precipitare a versului, ce exclude aproape orice zăbovire cu intenția sublinierilor expresive, prin repetarea des utilizată în alte cazuri a versurilor cheie (din cele 31 de versuri cât totalizează episodul, numai 2 sunt repetate în secțiunea finală a strofelor 1 și 3; strofa a 2-a, cea mai amplă, nu conține nici o singură repetiție). În al doilea rând, reținem în episodul T, concentrarea a 4 strofe melodice cu ajutorul celor 2 *punți muzicale* (vezi mai sus), interpretul încercând probabil să ajungă mai repede la sfârșitul cântecului. Datorită simțului său artistic, el încearcă doar să elimine interludiile care i-ar fi permis să introducă în melodie de fiecare dată strofe de tip **SCom** în care secțiunea “i” aducea elemente motivice noi; grupând, însă, mai multe strofe de tip **SDef**, repetarea de nu prea multe ori a elementelor foarte restrânse ale secțiunii “m”, ar fi provocat o impresie de monotonie. Cu ajutorul punții muzicale întrerupe șirul monoton al strofelor de tip **SDef** (“m”+“f”) intercalând un material motivic nou dar neutru, care este *puntea*. Dovada aceluiași simț artistic ne-o dau sublinierile expresive, prin repetarea versurilor importante din punct de vedere semantic.

Cele două episoade finale ne conduc spre aceeași întrebare: aceste procedee de amplificare neobișnuită a episoadelor sunt dictate de necesitățile *intratextuale*, ale narațiunii, sau dimpotrivă, ele sunt determinate de unii factori extratextuali. Textul poetic nu justifică un

răspuns afirmativ la prima ipoteză. Mult mai probabilă ne apare ipoteza secundă, care presupune cauze conjecturale, așa cum ar putea fi oboseala sau plictiseala muzicantului nostru profesionist; acesta, cântând pentru public, este obligat să ducă la bun sfârșit piesa începută. El va încerca, de aceea, să-și creeze condiții convenabile fără a sacrifica realizarea artistică.

Concluzia, prefigurată, și în cele de mai sus, se impune oarecum de la sine: elementele structurii muzicale pot fi folosite în diferite moduri, dar cu condiția ca modelul structural să fie satisfăcut cel puțin în legitățile sale esențiale. Pe această bază, interpretul poate să elaboreze, în procesul viu al interpretării orale, oricâte variante, folosind micro-modele de structură poetico-muzicală, mai mult sau mai puțin adecvate expresivității întregului, gradul de adecvare fiind, în ultimă analiză, etalonul valorii artistice a fiecărui elaborat oral.

*

* *

Problemele adecvării biunivoce text-melodie în cântecele epice românești, nu au fost epuizate în aspectele de care ne-am ocupat mai sus. Independența relativă a celor două sisteme, poezia și muzica, conservă în cadrul fiecăruia modul specific de manifestare a creativității pe care o include orice act de interpretare orală a folclorului (fie chiar și cu semnul minus, atunci când suntem în prezența unor individualități banale, ajunse întâmplător în vizorul culegătorului). Din această independență relativă a fiecărui sistem, cu legile lui proprii de improvizație, decurg modalități diverse de conexiune și de interacțiune. Pe de altă parte, interpretul fiind în mod necesar un bun cunoscător al ambelor sisteme, nu se poate presupune cătuși de puțin că prin structura sa psihică sau profesională are aceleași înclinații pentru ambele sisteme: este greu de presupus că toți interpreții profesioniști ai cântecului epic românesc posedă aceeași măiestrie în ambele domenii care alcătuiesc numai împreună „elaboratul” finit, care este cântecul epic. Se înțelege că și modalitățile de realizare ale adecvării text-muzică vor purta aproape întotdeauna amprenta deosebirii înclinației native a cântărețului spre unul sau celălalt sistem din care este alcătuit sistemul nostru complex: grija pentru divizarea textului după o logică artistică convingătoare – pusă în evidență și prin structura melodiei – folosirea *parlato-ului sau a pseudo-parlatului*, cu sens bine adecvat expresivității globale a interpretării, sau dimpotrivă, atenția aproape exclusivă concentrată în

jurul expresivității melodiei care generează puzderia de „echivalențe” micro-structurale, ca rezultat al unei sensibilități și al unui talent improvizatoric de diverse grade, etc. permite de fiecare dată diagnosticarea preponderenței artistice a interpretului prin analiza separată a celor două elemente componente sau prin cercetarea cântecului ca un text unitar (în sens semiotic). Tocmai variabilitatea gradului de înclinație a sensibilității artistice a interpretului către unul sau celălalt sistem generează infinitatea formelor de adecvare a celor două sisteme în procesul interpretării orale, al căror rezultat concret afectează întreaga structură și micro-structură a discursului muzical, mergând până la generarea de deosebiri esențiale cum sunt modelele diverse ale discursului muzical al recitativului epic.

Fără îndoială, o asemenea concluzie ar fi insuficientă dacă nu ar fi urmată de unele precizări. *Sensul expresiv* al unei interpretări orale, complexitatea unui cântec epic românesc pe de o parte, și conținutul informațional nud al temei pe de alta, exprimat prin povestirea versificată, realizează în orice caz o interacțiune cel puțin satisfăcătoare între cele două sisteme, chiar dacă „impresia generală” pe care o lasă auditoriului, se menține la nivelul inferior al emoției sau al interesului indivizilor care compun acest auditoriu. De aici se poate trage concluzia că dincolo de ingeniozitatea și de talentul care se găsesc încorporate în legătura celor două sisteme, există un ansamblu minim de *legi interne* ale conexiunii, care acționează în cadrul sistemului complex, în direcția autoreglării acestuia printr-un mecanism compus din numeroase bucle de *reacții inverse* care controlează, în afara conștiinței interpretului, menținerea cântecului epic între limitele specificului său. Este interesant de urmărit, de pildă, fenomenul amestecului de versuri obișnuite cu cele supranumerale, născute din „lipsa de prevedere” a interpretului pe planul adaptării la melodie, unde după cum știm, rigurozitatea modelului metric nu poate fi încălcată decât cu riscul prăbușirii totale a structurii muzicale. Tocmai ingeniozitatea micro-structurală care rezultă din astfel de adaptări spontane, neașteptate, a melodiei la diversitatea întâmplătoare a metricii unor versuri, constituie dovada existenței acestui mecanism de autoreglare al cărui „secret” ultim este existența în inconștientul fiecărui interpret popular autentic, a unei colecții complexe de modele relaționale, nu numai în cadrul fiecărui sistem relațional în parte, ci și în acela care le integrează. Numeroase alte exemple ar putea fi citate, fie din sfera textului, fie din cea muzicală, care atestă acest mecanism de autoreglare la cele mai diverse nivele ale structurii respective și care sunt regășibile și în realizarea globală a unor variante concrete.

Nu putem încheia aceste observații fără a menționa în mod expres importanța *reacției inverse* care se stabilește între performerul cântecului epic și publicul în fața căruia își desfășoară arta. Ca în orice artă interpretativă, realizarea sau nivelul scăzut al unei interpretări depinde într-o măsură importantă de modul în care este primită creația interpretativă a muzicantului profesionist de către receptor. Sesizarea atitudinii receptorului față de performanța sa interpretativă influențează substanțial valoarea interpretativă a unui talent autentic. În acest sens, este extrem de interesantă compararea variantelor baladei *Iovan Iorgovan*, în interpretarea aceluiași artist de excepție care a fost lăutarul Mihai Constantin din Desa. Al.I.Amzulescu s-a îngrijit, pentru a avea o imagine vie a evoluției artistului, să înregistreze la intervale regulate repertoriul întreg al acestui lăutar. Există, astfel, câteva versiuni ale baladelor care au făcut parte în mod constant din repertoriul său. Odată cu stabilirea unor relații de colaborare cu Institutul de Filme Științifice din RFG, s-a ivit prilejul filmării unui obicei, și anume, *Sărindarul de obște*, la care Mihai Constantin a cântat, din repertoriul său, balada Iovan Iorgovan. Deosebirea între această versiune, interpretată în fața unei colectivități rurale și versiunile realizate în studioul Institutului de Folclor este neașteptat de mare. De altfel, nu a fost George Enescu primul nostru muzician de geniu care și-a manifestat deschis aversiunea față de imprimările sonore pe care le acuza că golesc muzica de emoția ei firească?! În orice caz se poate afirma cu destulă certitudine că estetica oralității, cel puțin a cântecului epic românesc, include printre regulile sale și elementele emoționale pe care interpretul profesionist le receptează din partea publicului, ca răspuns la arta sa, elemente care sunt încorporate în micro sa chiar în macro-structura operei respective, fără a mai vorbi de acea structură „inifinitesimală” despre care amintește P. Bentoiu și care, de multe ori, nu poate fi redată în nici o notație muzicală.

Note

1. Al.I.Amzulescu – Gh. Ciobanu, Vechi cântece de viteji, culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de Folclor. E.S.P.L.A., București, 1956; Constantin Gh. Prichici, Balade populare din Ilfov, editat de Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Ilfov, Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă /f.1./, 1975; Ghizela Sulițeanu, Folclor muzical din județul Brăila. Balada sau cântecul bătrânesc. Centrul de îndrumarea a creației populare și a mișcării artistice de masă al județului Brăila /f.1./, 1980; Virgil Medan, Cântece epice, editat de Comitetul județean de cultură și educație socialistă, Centrul de îndrumarea a creației populare și a mișcării artistice de masă al județului Cluj, Cluj-Napoca 1979; Ion Nijloveanu, Balade populare românești, Notația muzicală de Marin I. Brânaru, Editura Muzicală, București, 1984.
2. Constantin Brăiloiu, Cântece bătrânești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina, Culegere îngrijită de ... București, 1932, Societatea Compozitorilor Români, Publicațiile Arhivei de Folklore, IV.
3. Ghizera Sulițeanu, op.cit.
4. Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, Folclor literar românesc, Editura didactică și pedagogică, București 1976, 90 – 91.
5. Eugenia Cernea, Contribuții la tipologizarea muzicii colindelor românești în „Revista de etnografie și folclor” (R.E.F.), 14 (1969), nr.3, pag.228.
6. ibid. pag.240.
7. Constantin Brăiloiu, Le giusto syllabique, un système rythmique populaire roumain, Separata de vol. VII de „Anuario Muzical” del Instituto Espanol de Musicologia del C.S.I.S., Barcelona, 1952; a.a.: Le rythme aksak, Imprimerie F.Paiart, Abbeville, 1952; a.a.: Sur une mélodie Russe, Musique Russe II, Paris, Presses universitaires de France, 1953; a.a.: La rythmique enfantine, „Les Colloques de Wégimont”, I, 1954-1955, Ed. Elsevier, Paris-Bruxelles, 1956 (Nb. toate titlurile citate sunt republicate în: Constantin Brăiloiu, Opere, I, traducere și prefață de Emilia Comișel, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1967).
8. Paula Carp, Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic, în „Revista de folclor” V (1960)nr. 1-2.

9. Ileana Szenik, Semnificația etnomuzicologică a Mioriței, teză de doctorat, Conservatorul de muzică „Gh.Dima”, Cluj-Napoca, 1980.
10. ibid., rezumat, pag.3.
11. Tzvetan Todorov, Introducere în literatura fantastică, ed.Univers, București, 1973, pag.20.
12. Mihai Pop, Obiceiuri tradiționale românești, C.C.E.S., I.C.E.D., București 1976, 7.
13. J. Piaget. Structuralismul, Ed. Științifică, București, 1973.
14. N.Chomsky, De quelques constantes de la théorie linguistique, „Diogene”, 1965, nr.51, 14, Apud, J.Piaget, op. cit. 93-inclusiv nota.
15. Cf. Emilia Comișel, Recitativul epic al baladei, în supliment la revista „Muzica”, revista Uniunii Compozitorilor din RPR, 1954, nr.6.
16. ibid., vezi și Contribuție la cunoașterea eposului popular cântat, în revista de folclor, VII (1962), nr.3-4.
17. I.M.Lotman, Lecții de etică structurală, ed. „Minerva”, București 1970, pag. 196: „Putem formula următoarea teză de ordin general: cu cât un element de structură este mai mare, cu cât mai înalt este nivelul de care ține acest element, cu atât mai mare este independența relativă de care se bucură el în limitele structurii date. În structura poetică, versul se găsește pe cel mai jos nivel de la care această independență devine perceptibilă”.
18. Cf. Adrian Fochi, Estetica oralității, colecția „Universitas”, ed. Minerva, București 1980 (cap. VI, Locurile comune).
19. Solomon Marcus, Semne despre semne, ed. Științifică și enciclopedică, colecția „Știință pentru toți”, București 1978, pag.25: „.... Gradul de ambiguitate este o mărime a unei dependențe contextuale”.
20. Cf. N.Chomsky, Structures syntagmatiques, Editions du Seuil, Paris, 1969.
21. Adrian Vicol, Aspecte ale legăturii text-melodie în cântecele epice românești, în R.E.F., 17 (1972), nr.2 (se menționează pentru prima oară, în inventarul elementelor de structură ale recitativului epic „puntea muzicală” – „pt”). De asemenea, rolul recitativului parlat în structura arhitectonică a strofei este dezbătut în articolul Recitativul parlat în cântecele epice românești, în R.E.F. 21 (1976), nr.1.
22. Karl Popper, Logica cercetării, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, (v.Cap.VIII, Probabilitatea, Lege și Hazard).

23. Alexandru A.Popovici și Iosif H.Weisz (Adrian Vicol), Automatic Analysis of Melodic Structures in the Romanian Folk Songs, în „Revue Roumaine de Linguistique, Tome XXIX, 1984 – Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée, Tome XXI, no.1, Janvier – Juin, 1984”.
24. V.A.Stoff, O roli modelej e poznanij, Apud I.M.Lotman, op.cit..pag.38-39.
25. I.M.Lotman, op.cit.pag.38.
26. Solomon Marcus, lucr.cit., pag.21, passim.
27. Louis Couffignal, Rolul metodologic al ciberneticii, în volumul „Cibernetica”, Editura Politică, București, 1963.
28. Pascal Bentoiu, Imagina și sens, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1981.
29. Anatol Vieru, Cartea modurilor, I. De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice, Editura Muzicală, București, 1980.
30. Al.I.Amzulescu, Balada populare românești, Introducere, Indice tematic și bibliografic, Antologie de ... Ediții critice de folclor – Genuri, Editura pentru literatură, 1964, vol.I, Introducere, pag.74.
31. Adrian Vicol, Constanța și variabilitate în structura arhitectonică a melodiilor epice, în „Revista de etnografie și folclor”, 24 (1979), nr.1.
32. „La baza gustului estetic (...) se găsește starea de spirit a unei societăți într-o anumită epocă. Aceasta din urmă este rezultatul nemijlocit al unui număr impresionant de determinații extra-artistice: istorice, social-politice, ale contextului actual social-politic, etnice, ale contextului psihologic, religios, ale gradului de civilizație etc. La nivelul societății o stare de spirit nouă reclamă un nou gust estetic, un nou ideal de frumusețe (...) O nouă viziune estetică nu se poate naște ex nihilo din punct de vedere estetic, numai în funcție de determinațiile extraestetice ale stării spirituale. Întrevedem aici mecanismul interacțiunii dialectice la nivelul gustului estetic al unei societăți dintre tradiție și inovație”. Vladimir Brânduș, Artă și critică în perspectiva comunicațională, Editura Eminescu, București, 1979, pag.124 pass.
33. Al.I.Amzulescu, op.cit.
34. Al.I.Amzulescu, Cântecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte. Institutul de cercetări etnologice și dialectologice. Colecția națională de folclor. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1981.

35. Emilia Comișel, op.cit.
36. B.Bartók, Volksmusik der Rumänen von Maramures, Drei Masken, München, 1923, pag.X-XI: „Charakteristik der Hora lungă” („...Welche unregelmässig abweckseln oder sich wiederholen”).
37. Adrian Vicol, Aspecte... lucr.cit.
38. ibid.
39. Adrian Vicol, Recitativul parlat... lucr.cit.
40. Ileana Syenik, Forma liberă în genurile vocale improvizatorice, Comunicare la Sesiunea științifică a cadrelor didactice și a studenților din Conservatorul de muzică „Gh. Dima”, din Cluj-Napoca, 1978.
41. Solomon Marcus, op.cit pag.25.
42. Recitativul parlat... lucr.cit.
43. Al.I.Amzulescu, Cântece bătrânești, Ediții critice de folclor - Genuri, Editura Minerva, București, 1974.
44. D. Vulpian, Poesia populară pusă în muzică. Culegere din toate Țerile Române, București, Tipo-litografia St.Mihăilescu, 1866; Nicolae Păscălescu, Literatură populară românească adunată de... Cu 30 de arii notate de Gheorghe Matei, București, Socec, 1910, Academia Română, „Din viața poporului Român”. Culegeri și studii V; N.Iorga, Balada populară românească – Originea și ciclurile ei. În Istoria literaturii românești, ediția a II-a, București, 1925, vol.I, pag.25-47; C.Brăiloiu, Cântece bătrânești... op.cit. etc.
45. Al.I.Amzulescu, Balade populare românești, op.cit.
46. ibid.,pag.42.
47. J. Piaget, Le structuralisme, Paris, 1968, pag.6-7, apud, Mihai Pop, Realizări și perspective în folcloristica românească, în R.E.F. 15 (1970), nr.1, pag.7.
48. Claude Lèvi-Strauss, Anthropologie structurale, Librairie Plon, Paris, 1973, pag.306. În românește de I. Pecher, Editura Politică, București, 1978, pag.337: „... orice model aparține unui grup de transformări, fiecare dintre ele corespunzând unui model din aceeași familie, așa încât ansamblul acestor transformări constituie un grup de modele. (...) În sfârșit, modelul trebuie să fie construit în așa fel, încât funcționarea lui să poată explica toate faptele observate”.
49. Arhiva Institutului de etnografie și folclor „C. Brăiloiu” – în continuare (A.I.E.F.) fg. 7074 c, balada „Șarpele”. În continuare, toate numerele de catalog se referă la documentele sonore

existente în A.I.E.F. și anume: fg.= înregistrări pe cilindri de fonograf; disc = înregistrări pe discuri; mg. = Înregistrări pe benzi de magnetofon. Titlurile baladelor vor fi menționate în paranteze. În Anexă vor fi date însemnările referitoare la locul și data culegerii fiecărei melodii, informatorul, alte informații bibliografice, pentru toate melodiile citate.

50. ibid.
51. mg. 196 a (Trei surori la flori)
52. mg. 2395 Rb (Șarpele)
53. mg. 2109 b (Gerul)
54. mg. 2396 Vc-d (Cel popă din Piatră)
55. mg. 1586 Rm (Gerul)
56. fg. 70 a (Șarpele)
57. mg. 202 b (Miu haiducul)
58. fg. 4007 b (Gerul)
59. mg. 2398 Vb (Gerul)
60. fg. 4410 (Șarpele)
61. fg. 4264 (Badiu Cârciumarul)
62. mg. 1586 m (Gerul)
63. mg. 97 f (Însurătoarea lui Novac)
64. mg. 2394 Vb (Baba Novac)
65. fg. 6492 (Tanislav)
66. fg. 1485 (Scorpia)
67. mg. 1147 a (Trei surori la flori)
68. fg. 12854 b (Tanislav)
69. mg. 177 a (Meșterul Manole)
70. fg. 6717 (Voinicul și calul)
71. mg. 1992 e (Badiu)
72. fg. 12107 (Tanislav)
73. fg. 4826 a
74. mg. 1423 e (Novac)
75. mg. 70 a (Șarpele)
76. fg. 4027 (Șarpele)
77. mg. 183 a (Dobrișan)
78. ibid
79. mg. 2396 Vb (Dobrișan)
80. mg. 202 b (Crivățul)
81. fg. 6598 (Radu Calomfirescu)
82. ibid
83. mg. 25 a (Iovan Iorgovan)
84. ibid

85. ibid
86. mg. 177 a (Meșterul Manole)
87. fg. 9414 (Soarele și Luna)
88. Disc 665 I a (Voinicel Oleag)
89. fg. 6598 (Radu Calomfirescu)
90. mg. 18 a (Miu Haiducu)
91. mg. 2874 Vd (Crivățul)
92. ibid
93. Acest aspect i-a sugerat Ilenei Szenik folosirea termenului „cadență suspendată”!
94. fg. 8411 (Gerul)
95. fg. 6768 (Șarpele)
96. fg. 4410 (Șarpele)
97. mg. 183 a (Dobrișan)
98. mg. 1804 b (Gerul)
99. fg. 2895 (Vântul și corbul)
100. mg. 196 a (Trei surori la flori)
101. disc. 667 II (Scorpia)
102. mg. 92 f (Novac – Însurătoarea lui Ioviță)
103. mg. 25 a (Iovan Iorgovan)
104. fg. 8401 (Trei surori la flori)
105. mg. 18 a (Miu Haiducu)
106. ibid
107. mg. 202 b (Crivățul)
108. fg. 14527 b (Doicin bolnavul)
109. ibid
110. ibid
111. ibid
112. fg. 4027 (Șarpele)
113. mg. 1098-1099 a (Corbea)
114. fg. 6767 (Voinicul și calul)
115. disc. 549 - fg. 4301 (Ai trei frați cu nouă zmei)
116. Ileana Szenik, Forma liberă... lucr.cit.. (vezi nota 34).
117. Se publică după articolul Recitativul parlat ... lucr.cit. (Text revăzut).
118. Aproape toate lucrările sale conțin observații, de cele mai multe ori extrem de judicioase, referitoare și la melodiile baladelor; dar metodologia și concepția acesteia, care stau la temelia colecției Cântece bătrânești (op.cit.) – anume, prin considerarea variantei cântate a textului ca fiind cea autentică (și nu textul notat după dictare), de unde derivă notația amănunțită și integrală a

- înregistrărilor, de asemenea, integrale, ale baladelor – reprezintă nu numai o premieră în folcloristica noastră literară, ci și o convingătoare invitație metodologică și pentru etnomuzicologi, chiar dacă o astfel de sarcină, în cazul recitativului epic, apare deocamdată insurmontabilă.
119. fg. 9934 a (Corbea) – citat după Emilia Comișel, *La ballade populaire roumaine*, în volumul *Studiae Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapest, Akadémiai Kiadó. 1956, pag.46.
120. mg. 2395 Rb (Șarpele)
121. mg. 2397 Rc-Va (Agușiță a lui Topală)
122. În general, folcloriștii consideră fiecare interpretare a unui cântec popular drept o variantă distinctă. Perfecționarea metodei de cercetare, în folcloristică, odată cu perfecționarea tehnicii de înregistrare a sunetelor, a făcut posibilă imprimarea integrală și repetată a unei piese, de la același informator, la diferite intervale de timp, demonstrând necesitatea discernerii între variantele (autentice) ale unei piese interpretate de diferiți cântăreți și cele cântate în mod repetat de același informator. În acest din urmă caz, este rațional ca în locul termenului „variantă” să fie folosit cel de versiune.
123. mg. 1585 e (Trei frați și nouă zmei); mg. 1589 Ra (idem)
124. Versurile parlate au fost evidențiate, după metoda utilizată de Al.I.Amzulescu, fiind precedate de semnul „+” (și culese cu alte caractere grafice). Textul de referință este cel din prima coloană; în coloana a doua (versiunea a II-a) versurile parlate apar cu mențiunea cardinalului corespunzător versurilor din textul de referință, urmat de semnul „+”.
125. mg. 2878 Ra (Scorpia); mg. 2996 b (idem)
126. Al.I.Amzulescu, *Cântece bătrânești*, op.cit.
127. De pildă, înregistrările pe cilindri de fonograf (fragmentare) sau pe discuri, texte fără melodie etc.
128. mg. 2400 Vb (Soarele și Luna)
129. Al.I.Amzulescu, *Despre stilistica oralității...* op.cit. pag.464.
130. Al.I.Amzulescu, op.cit.
131. Se publică după articolul *Aspecte ale legăturii text-melodie...*, vezi nota 21.
132. Al.I.Amzulescu, *Despre stilistica oralității cântecelor epice românești*, în *R.E.F.* 15 (1970), nr.6, pag. 461-494
133. Toate referirile care urmează privesc textul și melodia baladei citate mai sus pentru modelul DCC al discursului muzical. Textul integral, vezi în Al.I.Amzulescu, *Cântece bătrânești*, op.cit. pag. 3-10.

134. Al.I.Amzulescu, Despre stilistica... op.cit pag.480.
135. ibid
136. ibid, (vezi și Adrian Fochi, op.cit., cap.citat).
137. Al.I.Amzulescu, ibid, pag.473.
138. Cf. Al.I.Amzulescu, Modelul funcțional al eposului eroic românesc, în R.E.F. 16 (1971), nr.3. Termenul „secțiune pivot” este întrebuințat de autor pentru o secțiune intermediară în modelul său funcțional.
139. Cf. Mihai Pop, Folclor și contemporaneitate, în R.E.F. 16, (1971) nr.5.
140. Este evident că și ultima „strofă” este alcătuită numai din două rânduri melodice, improvizate ad-hoc.

1. AI TREI FRAȚI CU NOUĂ ZMEI

Vno Giusto (♩ = 108)



Voce



Foa-ie ver-de us-tu - ro - i,



Us-tu-roi în pa-tru fo-i



Ce răz - boi în sa' la no-i? —

2. RADU CALOMFIRESCU

Allegretto rubato (♩ = aprox. 120)

Vno



Recitativ



păi Lun - ca Mă - gu - re - li - lo - ri



A - su - pra Scă - e - ni - lor

Parlato



măi ce Mul - te cor - turi sînt în - tin - se



Mul - te sînt, mă - run - te sînt



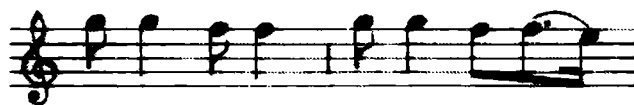
Ce gîl - cea - vă - n cea dum - bra - vă ?



Dar gîl - cea - va ci - ne - o fa - ce ?



Ăi trei frați cu no - uă zmei



Pen - tr-o sor' ca - re - o au e - i,



Pen - tr-o sor' ca - re - o au ei :



Pen - tru so - ri - sa Gaf - ta,



Fru - moa - să ca i - coa - na



Dreap - tă ca lu - mi - na - rea



Și zmei au vrut ca sa ia.



Dă-buș ne-gri tă-tă-nești



Sa-ri-ce mol-do-ve-nești

Vno



Voce



da *La mij-loc de cor-tu-re-le*



Mre-st-un cort ma-re, rō-tat

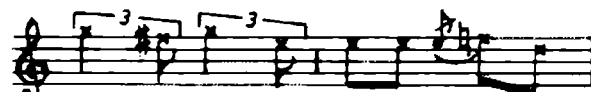


Cu creș-te-tu nă-rîn-zat



Cu poa-li-li de bum-bac

Parlato



Și u-șe de taf-tă ver-de



Ca-re-n lu-me nu să ve-de;



Cu fă - ru - șe de ar - gin - ți



Car' n-am vă-zut de cînd sînt,



De cînd ma - ma m-a fă - cut!



Cu - ie - li - me de a - la - mă



Ca să nu să ba - ge - n sea - mă

Vno



Voce

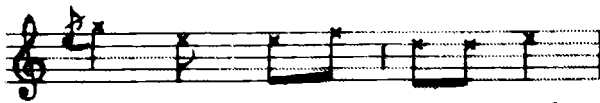


măi Dar în cort ce i-aș - ter - nu - ți?



Co - vor ver - de dîn mă - tas';

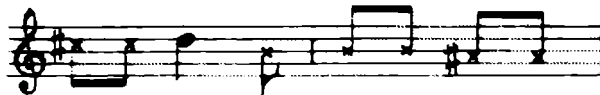
Parlato



Pes - te co - vor, d-un cear-ceaf ;

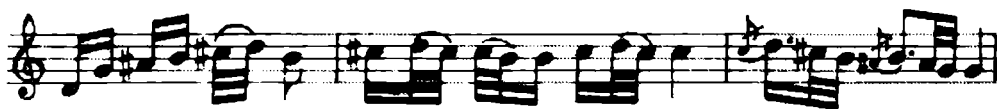


Pes-te cear-ceaf, ma - să - n - tin - să.



Dar la ma - să ci - ne-m' șea - de,

Vno



Voce

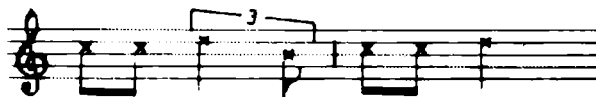


ce, Dar la ma - să ci - ne-mi șea - de ?

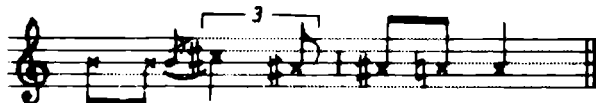
Parlato



Șa - de Dom - nul Mi - hai Vo - dă



Cu Bu - zeș - tii d-a - mîn - doi,



Cu Că - preș - tii cî - teși trei.

3. A LUI VÎLCAN

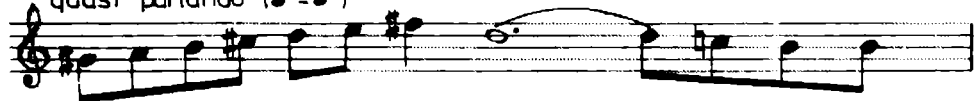
♩ = 240 (Quasi parlando)

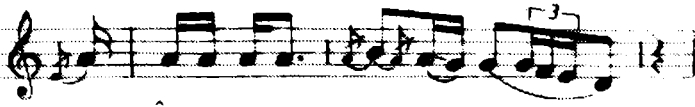


quasi giusto ♩ = ♩.

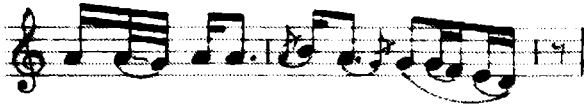


quasi parlando (♩ = ♩)

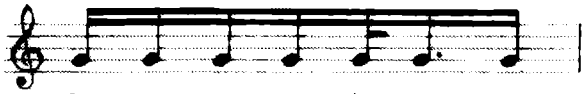




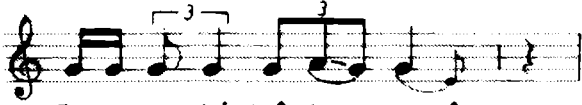
ai în-că-ic ci -- ne ie - ra _____



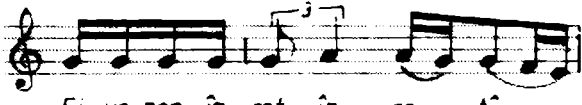
E - ra Su-li -- man a - ga _____



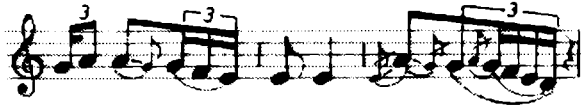
Cu cin - zeci de ie - ni -- ceri



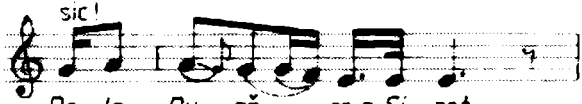
Ca - re pur - ta¹ briu han - ger - î



Ei ve - nea în - cet în - ce - țî

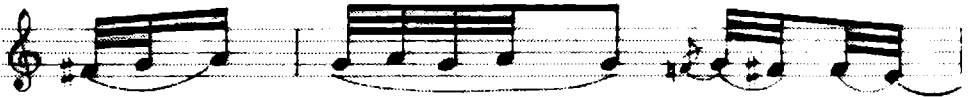


De la Du - nă -- re - n Si - re - țî _____



De la Du - nă -- re - n Si - ret

Vno





Va-lu-ri-le cer-ce - tînd _____

poco accel.



Ma - lu - ri - le is - pi - tînd



D-un cur - can d-un că - pi - tan



Un - de e pri - mul Bog - dan -



Un-de e - pri - mu Bog-dan-î _____



Un-de ie - pri - mul Bog-dan-î _____



4. VOINICEL OLEAG

Parlando, poco rubato ♩ = 224 aprox.

Vno

The violin part consists of four staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Parlando, poco rubato' with a metronome marking of approximately 224. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. There are also some trills and grace notes. The piece concludes with a fermata over a final note.

Voce

♩ = 192

The vocal part consists of four staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked '♩ = 192'. The music is in a simple, folk-like style with a mix of eighth and sixteenth notes. There are some trills and grace notes. The piece concludes with a fermata over a final note.

Vno

Ver-de săl-ci-oa-ră,—

The violin accompaniment for the first vocal line consists of a single staff of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is in a simple, folk-like style with a mix of eighth and sixteenth notes. There are some trills and grace notes. The piece concludes with a fermata over a final note.

Suz la l-ni-mioa-ră,—

The violin accompaniment for the second vocal line consists of a single staff of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is in a simple, folk-like style with a mix of eighth and sixteenth notes. There are some trills and grace notes. The piece concludes with a fermata over a final note.

Suz la l-ni-mioa-ră—

The violin accompaniment for the third vocal line consists of a single staff of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is in a simple, folk-like style with a mix of eighth and sixteenth notes. There are some trills and grace notes. The piece concludes with a fermata over a final note.

Mulț voi-ni-se-n-soa-ră

The violin accompaniment for the fourth vocal line consists of a single staff of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is in a simple, folk-like style with a mix of eighth and sixteenth notes. There are some trills and grace notes. The piece concludes with a fermata over a final note.

Iei că să-n-su-ra

Voi - ni - cel o - leag,

Dă o - leag, - o - lea - gî,

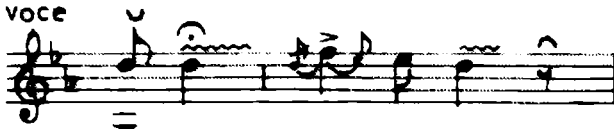
Dă bla - gă buo - ga - tî

Dă ta - tă să - ra - cî

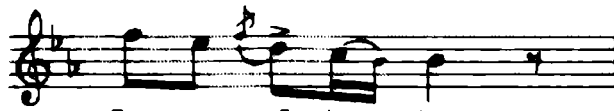
Dă ta - tă să - rac

Vno $\text{♩} = 224$

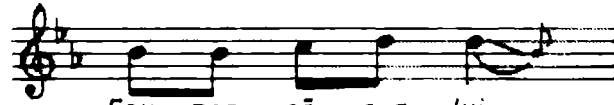
voce



Vno *!el cîn' sã-n - su - ra,*



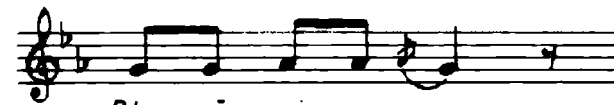
Fru-moa - sã mi-o - lua;



Fru - moa - sã c-a lui



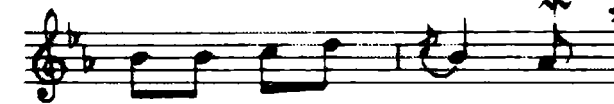
Nu-i a ni - mã - nui



Bla - gã mai a - vea

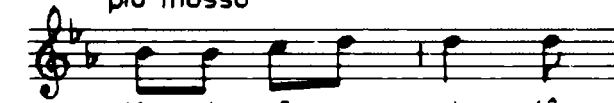


No - uã mori în vîn - tî,



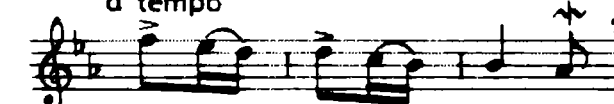
Trei pã su' pã - mîn - tî

più mosso



Ma - ci - nã ar - gin - tî

a tempo



Ar - gin' - d-âl mã - run - tî;

più mosso



Cu pis-coa-i-li pã fe-reas-trã,

Voce *a tempo*

Dă toar-nă _____ ar - gin-tu-n ca-să.

Vno $\text{♩} = 288$

5. SCORPIA

Vno *Parlando, molto rubato* $\text{♩} = 252$

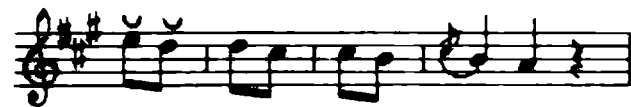
Voce



Foa-*ie* ver-de-a bo-bu-lui,



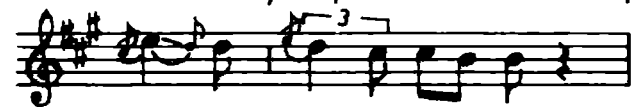
Pe âm - pu Ța - li-mu - lu - i



Și p-al Ru-sa - li-mu - lu - i,



Pe cel ve-chiu-lez dru-mu-leț, —
precipit.-----



Ve - chiu - leț și de de-mult,

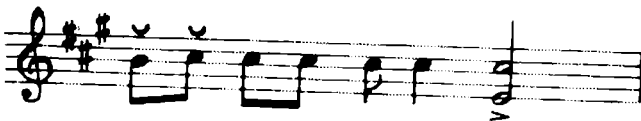


Cu tros-cot ver - de-n-ve - lit,



Cu ne-gar' a - co-pe - rit

Vno



Vno *accel.*

$\text{♩} = 352$

Voce *rit.*

Ta-re-mi vi-ne, ta-re-m'dra-gă,

$\text{♩} = 224$

Trei cuo-cuoni-fe - ciori de duom-ni.

Din grea oas-te mi-a scă-pat

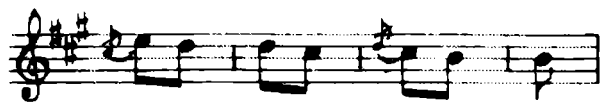
Și pe la um puț mi-a da - țî,

precipit.

Și pe la un puț mi-a dat.

Pu-țu-n sea-mă nu-l bă - ga, Dar

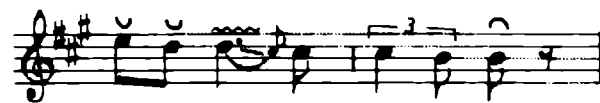
7B-5



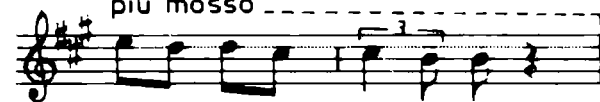
din-tre fur-că și-n-tre put,



Za-ce-un ti - ne - rel voi-nic



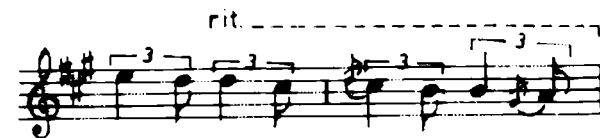
Cu fi - ca - ții la pā-mînt;
più mosso



Ri - ni - chii i - a mu - ce - zit,



Și din nas sîn - ge că-i pi - că,



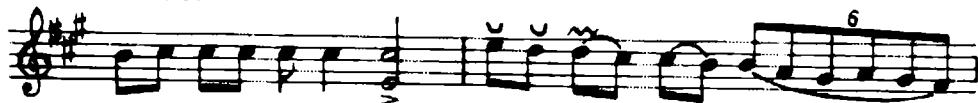
Rău i - ni - mioa - ra mi - o stri că.

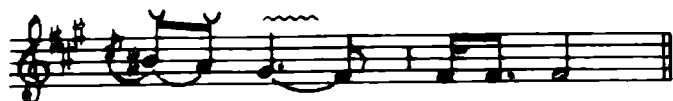


Rău i - ni - mioa - ra mi - ostri - că.



$\text{♩} = 320$



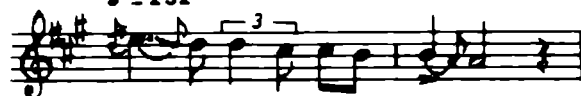


Voce



Ce voi, ve-re, c-a șa-m' tre-ceți

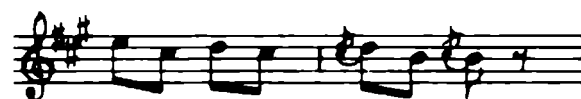
$\text{♩} = 232$



Și pă la pus nu v-a - ba - teti,



Pu-ți - nel de ră-su-flați



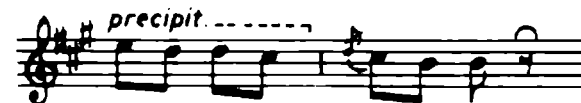
Și ca - ii să a - dă - pați,



Pă mi - ne să mă - n - tre - bați



Dă ce zac, și ce mai fac?



Că și io am fos' ca vuoi,



Din grea oas - te mi-am scă - paț,



Pe l'a-cest puț cã mi-am dat,



Pe l'a-cest puț cã mi-am dat.

Vno Joc Tempo giusto $\text{♩} = 148$



6. BADIU CÎRCIUMARU

Voce $\text{♩} = 116$



e Le le le le le lei le lei a



Le le le le vi - o - rea of



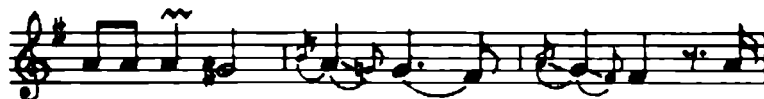
hai Prin cur - te pe la Ba-dea



Tre-cea Tur - ci d-a - iu - rea măi



Ce, me-reu de Ba - dea-n-tre - ba măi e

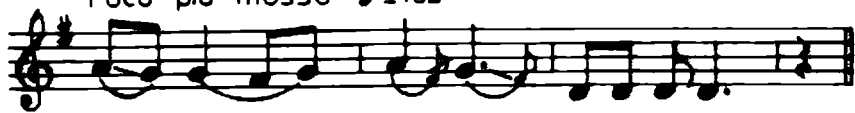


Ba-dea, Ba - de Bă - du - lea - so e



Fa - tă _____ de cîr - ciu-mă-rea - să _____

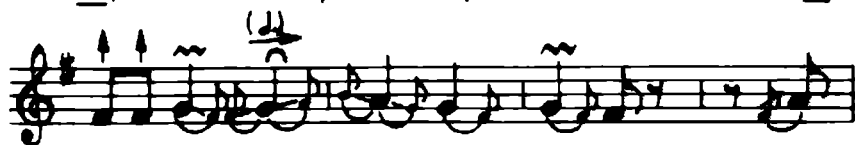
Poco più mosso $\text{♩} = 132$



Cu _____ sprîn - cea - na nea-gră dea-să



Ce, Fa-tă din pai - spre-ce-a - lea - să în



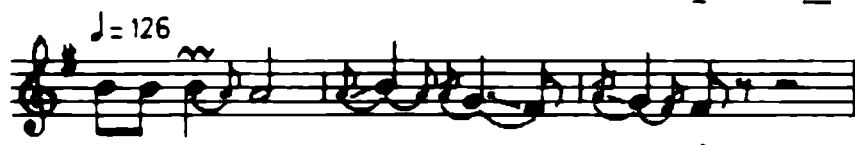
Fa-tă din pai - spre-ce-a - lea - să ai



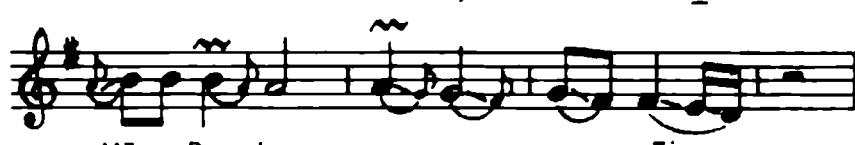
Spu - ne _____ Ba - de-a - de-vă-ra-tî în



Da - că _____ Ba - dea _____ ies-te-n-sa-tî ai



$\text{♩} = 126$
Tri-mi-te Bă - di - țe _____ sfa - tî



Mă-re Ba - dea cum ve - nea, măi _____



la-ră _____ Tur ci _____ mi-l le - ga uof _____



Mi-l le - ga mi-l _____ fe-re - ga măi.

7. ȘARPELE

Rubato

Vno

The violin part consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is marked 'Rubato'. The first staff contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a half note D5. The second staff features a more complex melodic line with slurs, including a quintuplet of eighth notes and a triplet of eighth notes. The third staff continues the melodic development with slurs and a triplet. The fourth staff shows a descending melodic line with a quintuplet. The fifth staff features a melodic line with slurs and a fermata. The sixth staff concludes the violin part with a melodic line and a fermata.

Voce

The vocal part consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is marked 'Rubato'. The first staff contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a half note D5. The second staff continues the melodic line with slurs and a fermata. The third staff concludes the vocal part with a melodic line and a fermata.

Foa- ie ver- de d'a - so - mi - e,

The vocal part consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is marked 'Rubato'. The first staff contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a half note D5. The second staff continues the melodic line with slurs and a fermata. The third staff concludes the vocal part with a melodic line and a fermata.

La cîmp, ve - re, la cîm - pi - e,

The vocal part consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is marked 'Rubato'. The first staff contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a half note D5. The second staff continues the melodic line with slurs and a fermata. The third staff concludes the vocal part with a melodic line and a fermata.

Un - de fir de - iar - bă nu e



Nu-mai dal-ba-i co-li-li - e



Nu-mai dal-ba-i — co-li-li'



Și cî-te-un fir — dă scum-bri-e



Coap-tă-n-tre Sîn - tă Mă - ri - e.



Ba - te vîn-tu, mi-o a-di - e,



Ba-te vîn-tu — și mi-o-a-di,'



Mi-ro-su mi-a - du - ce mi-e



Dă nu poci oa - se la i - ie,



La i - ie, la zo - ro - cli - e,



La i - ie, la zo - ro - cli - ie,



La i - ie — la ——— zo-ro - cli'

Vno



Voce



De-par - te, ve - re, — de - par - te,



Nici a - proa-pe, nici de-par-te,



Toam-na co - lea, ju - mă - ta - te

Vno

Violin part of the first system, consisting of four staves of music. The first staff features a triplet of eighth notes. The second staff has a slur over a group of notes. The third and fourth staves continue the melodic line with various rhythmic values and slurs.

8. CORBEA

Allegro rubato (♩ ≈ 176)

Vno

Violin part of the second system, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). It features a triplet of eighth notes and a slur. The second and third staves continue the melodic line with slurs and various rhythmic values. The fourth staff concludes the system with a final note and a fermata.

Violin part of the third system, consisting of two staves. The first staff continues the melodic line with slurs and various rhythmic values. The second staff concludes the system with a final note and a fermata.

Violin part of the fourth system, consisting of two staves. The first staff continues the melodic line with slurs and various rhythmic values. The second staff concludes the system with a final note and a fermata.

Violin part of the fifth system, consisting of two staves. The first staff continues the melodic line with slurs and various rhythmic values. The second staff concludes the system with a final note and a fermata.

Voce

Vocal part of the fifth system, consisting of one staff. It features a triplet of eighth notes and a slur. The first note is marked with a fermata and a dynamic marking. The second staff concludes the system with a final note and a fermata.

Foa-ie ver - de bob nă - ut i



De cînd Cor-bea s-a nă-s-cu-tî



ă Dru-muri mari s-au pã-rã-sit



Co-coa-ne mi-au vã-du-vit



Mulți bo-ieri au să-rã-ci-tî,



Mulți bo-ieri au să-rã-cit



Că Cor-bea-tunci s-a nă-s-cu-tî

Vno





Voce



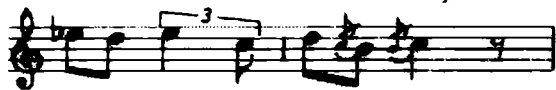
Să vezi Car-bea ce-a fu - rat ?



i Pa - lo - șu - m - pă - ra - tu - lu - i



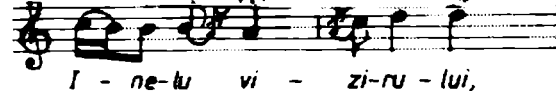
Fe - su ior - to - ma - nu - lui,



Fe - su ior - to - ma - nu - lui,



I - ne - lu vi - zi - ru - lui,



I - ne - lu vi - zi - ru - lui,



I - ne - lu vi - zi - ru - lui.

9. TENIZLAV

Vno

$\text{♩} = 216$



(♩ = ♩.)

poco rit ♩ = 192

♩ = ♩ (♩ = 288)

Meno mosso ♩ = 240

poco più mosso ♩ = 252

sic!

più mosso ♩ = 276

(♩ = ♩.)

Meno mosso ♩ = 232

poco meno mosso ♩ = 224

Tempo I (♩ = 288)

poco rit ♩ = 264

Voce ♩ = 168 (♩ = ♩ ma un poco meno mosso e poco rubato)

Foa-ie ver-de-a bo - bu - lui

Pe lu-ci-ul Du-nă - riî

Pe lu-ci-ul Du-nă - riî

Poco meno mosso ♩ = 152

Um-blă tur-ci tot da-iu - rea

Tot da-iu-rea prin pla-iu - rea

Vno

meno mosso ♩ = 138

poco rit.

Tot da-iu-rea prin pla-iu - u - rea

Vno

poco a poco rit. al ♩ = 116

Tot da-iu - rea prin pla-iu'

a tempo (♩ = 138)

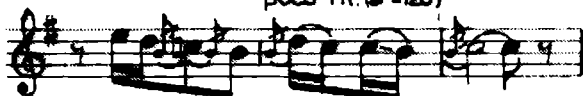
To'tre-bînd și is-pi - tind

To'tre-bînd și is-pi - tind

Vno



poco rit. (♩=120)



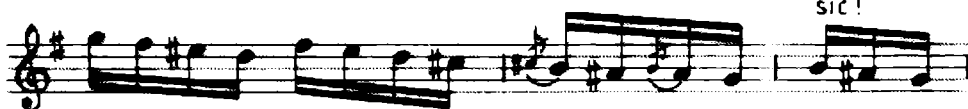
To' de Te - niz - lav - 'tre - bînd -

Vno



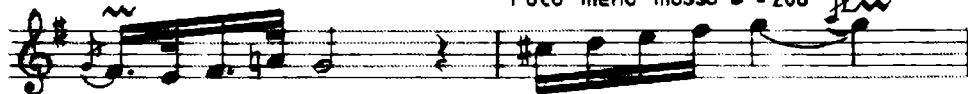
î de To' de Te - niz - lav 'tre-bînd

Vno ♩ = ma un poco meno mosso ♩ = 116 (♩ = 232)



sic!

Poco meno mosso ♩ = 208



Molto più mosso ♩ = 276





Voce $\text{♩} = \text{♩}$ ma un poco meno mosso $\text{♩} = 168$



To' di Te-niz - lav 'tre - bin-di



To dă Te-niz - lav 'tre-bin - di



Foa-ie ver-de-o mic-șu-nea



Ei, fra-te, că um - bla

Vno

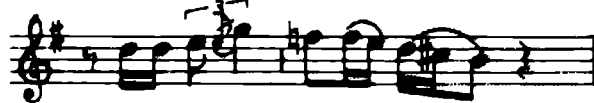


O ba - bă-n ca-le că-n-tîl-nea

Vno



O ba-bă-n ca-le că-n-tîl-nea



Și din gu-ră o-n-tre-ba-m



Îa-ră ba-ba le spu-nea.

N.B.

10. BADIU

Voce

$\text{♩} = 152$



păi, Um-blă Tur-ci to' d-a - iu - rea

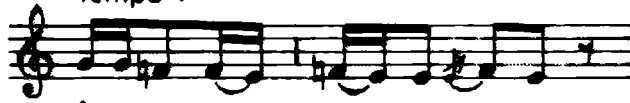


To' d-a-iu-rea_ pin pla - iu-rea
poco accel. ($\text{♩} = 168$)



To' d-a-iu-rea_ pin pla - iu-rea

Tempo 1°



În-tre-bîn' și_ is - pi - tin-dî



To' _____ dă Ba-diu în - tre - bînd



To' dă Ba-diu în - tre - bînd



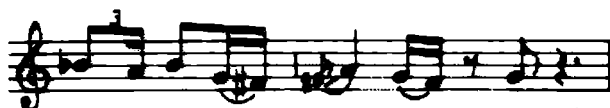
Dă Ba-diu Cîr - ciu-ma-ru
Piu mosso ($\text{♩} = 176$)



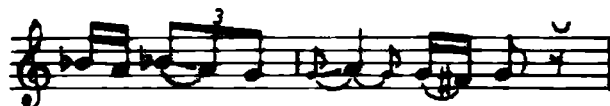
Car zi-ua cîr - ciu-mă-reșt'



Și noap-tea mă - ce-lă-reș'



Zi - ua mă-ce - lar de - buț' ⁿ⁾



Zi-ua mă - ce - lar dă - buț'



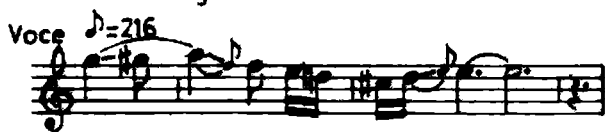
Noap - tea - mă-ce - lar de Tur-ci



Noap-tea - mă-ce - lar - de Turč'

II. A LUI TANISLAV





Pă — lu-ci-ul Du-nă-rii —



e Du-nă-ri mîi —



Ta-re-m vi - ne d-un ca - i - Ń



Cu pos - tav ro - șu-n-vă - li - te



În-ă - un-tru și - cu - i - tă



Ș-i-nă-un-tru lă - cu - i - fî



Car' n-am vâ-zut de cîn' sîn-tî



Car' n-am vâ - a-zut de cîn' sîn-tî



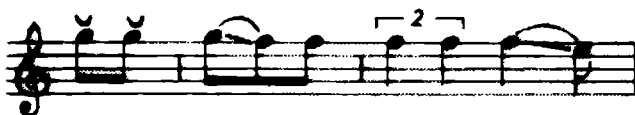
Dar în ca-ic ci - ne șa - de



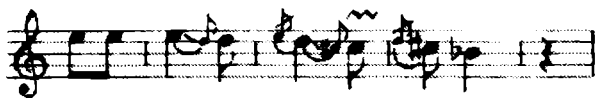
Pa - tru zăci de tur-cu - lei - i



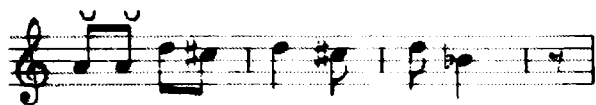
Toț' fi - cior' de mar' bo - ie - ri



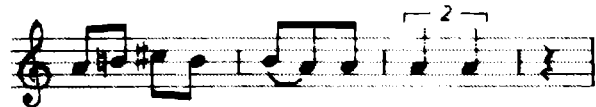
Și cu So - li - man Pa - șa



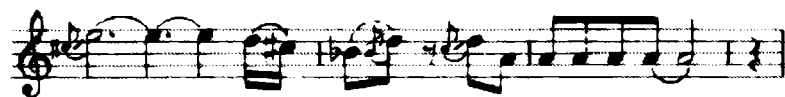
Cu bar-ba ca ză-pa - da măi



Cu mu-stăt'în var - va - ri - ce



Cum stă bi-ne la voi - ni - ce



Car _____ nu _____ sînt în vornic pa-i-ce _____

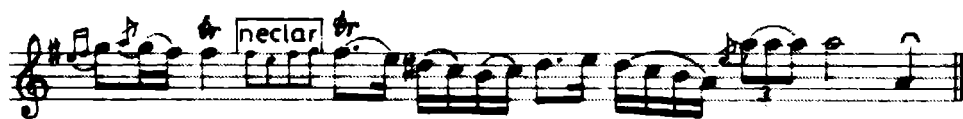
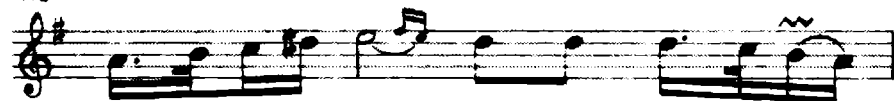
Vno



12. COSTEA

Molto rubato (♩ = 106 aprox.)

Vno



Voce

Foa-ie ver-de suolz de peș - te ăi

Um - blă - Cos-tea că-lă-res - te

rall.

Le-le - Loc de - stî-nă - nu gă-seș-te)

Vno

Voce

Loc - de - stî-nă - nu gă-seș-te)

Foa-ie ver - de - de-o mă - lu - ră,

Vno

A - șe - za - t - a - Cos-tea stî-nă

La mă-gu-ra cea - bă - trî - nă



Cu muș - chiu d-un _____ lat de mi - nă, păi



Cu _____ muș - chiu d-un _____ lat de mi - nă, păi



La mā - gu - ra _____ sco - vir - da - tă



Un - de - a mai fost _____ tîr - la - o - da - - tă,

Vno



Voce

Tempo 1°

rall. -----



Le - le Un - de - a mai fost _____ tîr - la - o - da - tă.

Vno



13. BADIU

Vno $\text{♩} = 264$

Voces

Foa-ie ver-de vi-o-rea

Pă ciu-tea de-a Du-nă-rea măi

Um-blă tur-ci d-a-iu-rea măi

D-a-iu-rea d-a pla-iu-rea măi

To' mer-gînd și is - pi - tin-dî

Și de Ba-diu în-tre-bîn-dî

2.

To' di Ba-du cîr-ciu-ma-ru _____

To' di Ba-du mă-ce-la - ru

Car' zi-ua cîr - ciu-mă-reș-te

Noap-tea turc mă - ce-lă - reș - te

Bă-ni-șor' a - go-ni - seș-te

Bă-ni-șor' a - go-ni - seș-te

3.

Da Tur-ci că-mi a-u - zea

În-tr-o ga-nă că in-tra măi

Do-o fe-te că-mi gă-sa măi

Pîn-ză al-bă că hăl - bea măi

Din gu - ri - fă le zî-cea

Din gu - ri - fă le zî-cea

Vno

Vno

14. STANISLAV

Rubato, quasi parlando

Vno $\text{♩} = 276$

Vno

Vno

molto accel. $\text{♩} = 352$

Tempo I



Voce (♩ = 276)

ce Pe lu - ci - ul Du - nă - rii măi

ce Pe lu - ci - ul Du - nă - rii

poco rit. ---,

e Du - nă - ri, Du - nă - ri - ei

Molto meno mosso ♩ = 208

Um - blă Tur - ci tot d - a - iu - rea

Più mosso ♩ = 224

To' d - a - iu - rea pîn pla - iu - rea

Più mosso ♩ = 252

Tă tre - bînd și is - pi - tind

To' tre - bînd și is - pi - tind

Vno ♩ = 240

Meno mosso ♩ = 200

Voce (♩ = 240)

e Fe - cio - ru mă - tu - și - ei

Din Va - du Bră - i - li - ei

Ca - lă, tu - tu - i mu - mă - sa

Um - blă, ve - re, ce um - bla

Um - blă ve - re ce um - bla

Pă Ne - cul - cea nu - l gă - sea

Vno



15. VOINICUL ȘI CALUL

Poco rubato

Vno

♩ = 104

Musical notation for Vno, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second and third staves contain more complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. The fourth staff continues the melodic line with eighth notes.

Voce

Vocal notation for the first line of lyrics, showing a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody consists of quarter and eighth notes.

Foa-ie bab nă - ut

Vocal notation for the second line of lyrics, showing a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody continues with quarter and eighth notes, ending with a fermata and a sharp sign above the final note.

La um - bră de nu - cî

Vocal notation for the third line of lyrics, showing a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody continues with quarter and eighth notes.

Doar - me d-un vai - ni - cî

Vno
Mur-gu-i pri-po - nit

Vno

Voce
ce

Voce
Dă cra - că dă - nu - cî

Lung pi - nă-n pă - mîn - tî

Vno
Car cu' n-am vă - zut

Vno

Voce

Voce



Mur - gu ce fă - cea



Din pi - cior bă - tea



Voi - nic deș - țep - ta



Voi - nic ce - i zi - cea ?



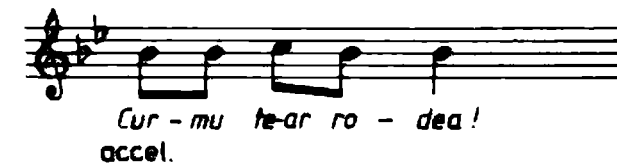
Dia, mur - gu - le, dia !



Fu - rul te - ar fu - ra,



Lu - pii te - or mîn - ca,



Cur - mu te - ar ro - dea !



Cum tu stră - fi - gași



Dă - mă dăș - țep - tași

Vno



Voce



ce

Voce



Că cîm eu dor-meam



Că mă lo - go - deam



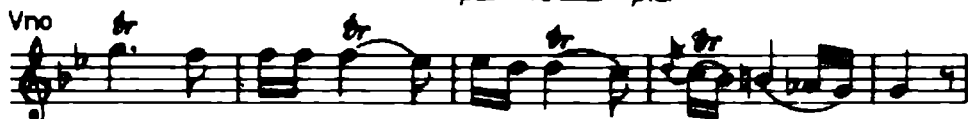
C-o fa - tă de cra - i



Din sus păs - te - plai

Vno

Vno



Voce



ce De la Na - do - li - e



Ve - dea - o - aş pus - ti - e



Cum o să ră - mi - ie.

16. BADIU

Vno $\text{♩} = 192$ *sic!*

poco rit. $\text{♩} = 176$

poco a poco accel. (al $\text{♩} = 232$)

Voce ($\text{♩} = 232$)

ce Um-blă tur-ci to'd-a - iu - rea

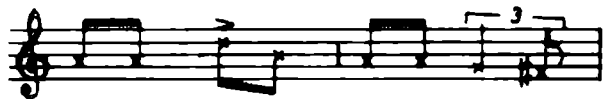


To' d-a - iu - rea — piu pla - iu - rea

Parlato



To' tre - bînd și is - pi - tind



To' de Ba - diu cîr - ciu - ma - ru

Voce



Ca - re - i zi - ua cîr - ciu - mar

Parlato



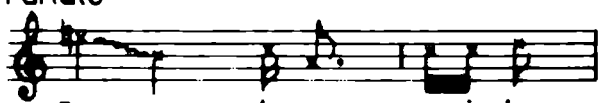
Noap - tea e - ste mă - ce - lar

Voce



Mă - ce - la - ru tur - ci - lor

Parlato

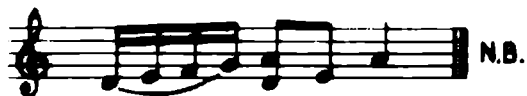
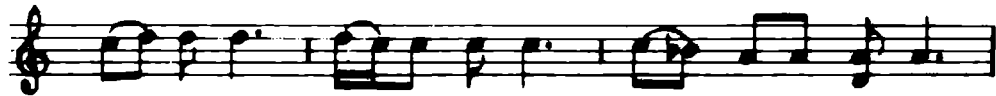


Baş - can - ghe - ru - o - vre - i - lor



Ca - sa - pu ar - me - ni - lor

Vno



17. BADIU

Vno

The musical score for '17. BADIU' is written for Violin (Vno) and consists of nine staves. The notation includes:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), starting with a triplet of eighth notes.
- Staff 2: Continuation of the triplet pattern.
- Staff 3: Introduction of a 7th finger fingering and a slur over a group of notes.
- Staff 4: Use of natural (0) fingerings and a slur.
- Staff 5: Slurs and a fermata-like symbol over a note.
- Staff 6: Slurs and a fermata-like symbol over a note.
- Staff 7: A triplet of eighth notes followed by a slur.
- Staff 8: A slur over a group of notes.
- Staff 9: A triplet of eighth notes and a slur.

Voce

Um-blă-tu-ci d-a-iu - rea

D-a-iu-rea prin pla - iu - rea

D-a-iu - rea prin pla - iu - rea

To' tre-bînd și is - pi - tin - dî

Și din mi-nă co-raj dînd

To' dă Ba - diu în - tre-bînd

Car' zi - ua cîr - cîu-mă-reș-te

Și noap-tea mă - ce-lă - reș-te

Și noap-tea mă - ce-lă'

Vno



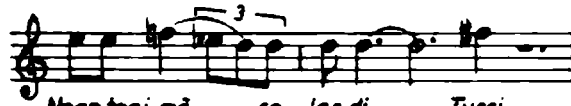
Voce ♩ = 252



Păi Zi-ua-i cîr-ciu-mar-de — bu - ți



Noap-tea-i mă - ce - lar de Tur - ci



Noap-tea-i mă - ce - lar di — Turci



Păi Um-bla Tur - ci ce um - bla



Pî - nă pes - te ra - du - m' da



Pă Ba - du - lea să gă - sea



Pă Bă - du - lea - sa gă - sea.

18. TANISLAV

Vno Quasi parlando, poco rubato ♩=200

Poco meno mosso (♩=184)

Tempo I

poco a poco accel. ----- 7

Tempo I

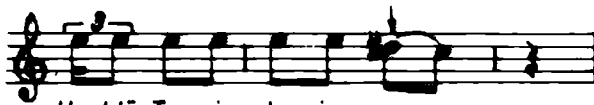
Molto accel. ♩=♩. (♩=300)

rit. (♩=232)

Voce(Tenor) Parlando ♩=264

Sus pã ma-tul Ol-tu - lu - ij Vno

Sus pã ma-lu Ol-tu-lu - ij Vno



Um-blă Tur-ci d-a-iu - rea



D-a-iu - rea piu pla-iu - rea



păi D-a-iu - rea pîn pla-iu - rea



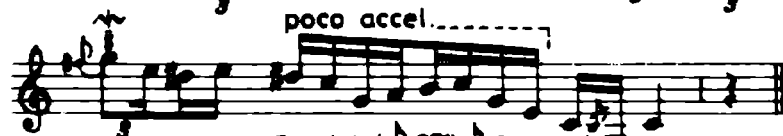
păi Și dîn mi-nă co-raj dînd



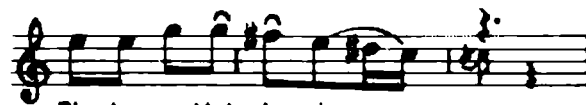
Dă Ta - ni - zlav în-tre - bînd



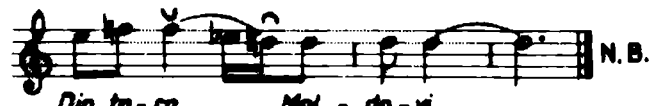
Dă Ta - ni - zlav în-tre - bînd



Fe-cio - ru' mă - tu - șii



Din ț-a - ra Mol - do - vi



Din ț-a - ra Mol - do - vi

19. SCORPIA

Andante (♩ = aprox. 96)

Vno

poco rubato

The violin part consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to approximately 96 beats per minute. The performance instruction is 'poco rubato'. The music features a melodic line with various ornaments, including trills and grace notes. A sixteenth-note triplet is marked with a '6' above it in the second staff. The piece concludes with a fermata over a whole note in the sixth staff.

Voce

The vocal part consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is 'Andante'. The lyrics are: Foa-ie ver-de trei foi la-te, with a fermata over the final note. The second staff continues the melody with lyrics: De-par-te, ve-re, de-par-te, with a fermata over the final note. The third staff concludes the vocal line with lyrics: Dar nici tom-na - sa de-par-te, with a fermata over the final note.

De-par-te, ve-re, de-par-te,

783

Dar nici tom-na - sa de-par-te,

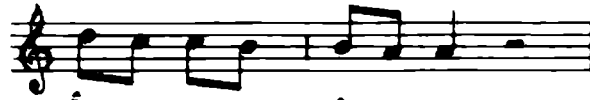
113



Pă cîm - pu ta - li - nu - lui



Și p-al Ru - sa - li - mu - lui,



În i - ni - ma cîm - pu - lui



Un - de - i floa - rea fl - nu - lui



Și - i e se - te mur - gu - lui



Dă e păs voi - ni - cu - lui



La pu - țu po - rum - bu - lu - i



La pu - țu — po - rum - bu lui

Vno



În-tre fur-că și-n-tre puț,

În-tre fur-că și-n-tre puț,—

Za-ce-un fi-ne — rel voi-nic

Cu ca-pu la ră-să-ri - tî,

Cu pi-cioa-ri - li la vîn - tî,

Fi-ca-ți i-a pu-tre-zi - tî,

Ri-ni-chii a mu-ce-zit

Că za-ce pe pa-ie — u - de,

Za-ce voi-nic, nu s-a u - de,

Za-ce voi - nic nu s-a u-de.

20. BADIU

Vno *Parlando rubato* ♩ = 120 *precipit.*

precipit.

rit.

Voce *precipit.*

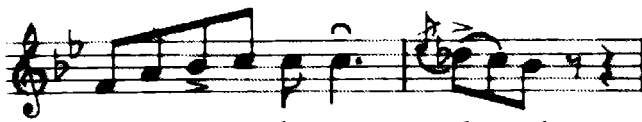
Foa - ie ver - de trei spa - na - ce,

Pe de cin - tea de din - coa - ce,

Vi - ne tur - ci - m bai - ba - ra - ce,

Tu' trăz - nin și chi - u - in - dî

Și din pis - toa - le tră - gîn - dî



Și de Ba-du în-tre - bîn - dî,



Sa-voi Ba-du cîr-ci - ma - ru,



Car' zi - ua cîr-ciu - mă - reș - te



Și noap-tea mă - ce-lă-reș-te;
precipit....

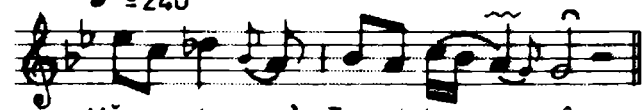


Cîr-ci - ma - ru bu-ți - lo - rî, *m*
precipit....



Mă-ce-la - ru' Tur - ci - lo - rî, *î*

♩ = 240

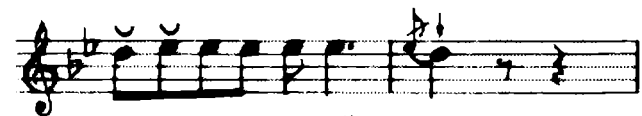


Mă-ce-la - ru' Tur - ci - lo - rî

♩ = 120



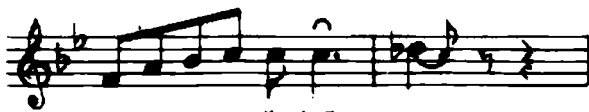
Foa-ie ver-de vi - o - rea măi,



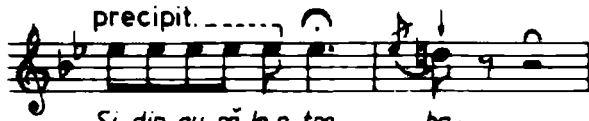
D-a-le Tur-cii ce-mă - cea ?



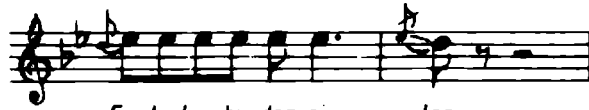
Pe-o gîr-lă mi-că-a-pu - ca măi,



Vre-o trei fe-te că-m'gă - sea



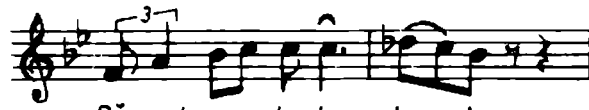
Și din gu-ră le-n-tre - ba:



-Fe-te-lor, bu-den-ci - lor,



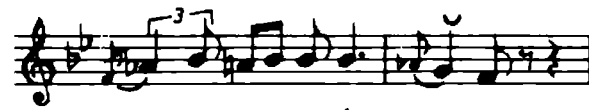
Dun cu-vin' să vă-n-tre - bă mî,



Dă ne-o' spu-ne la drep - ta - te,



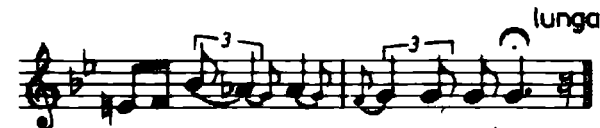
Pîn-ze-te să se 'năl - beas-că,



Știi, că coa-la de hîr - ti - e,



Cînd o iei din pră-vă - li - e,



Uo dai la _____ no - tar so scri-e.

Vno



precipit.

(sic!)

Dă-ne-aa' spu-ne strîm-bă - ta - te,

Pîn-ze - le să să cer - neas - că

Ca ra - sa că - lu - gă - reas - că!

Foa - ie ver - de - a bo - bu - lui,

Un - di - i ca - sa Ba - du - lui?

Tur - ci - lor, bo - ie - ri - lo - ri,

Mai mari ie - ni - cie - ri - lo - ri,

(♩ = 240)

Cam în ca-pu sa - tu - lui

(♩ = 120)

Daz' de ca - sa Ba - diu - lui!

21. BADIU

Vno ♩ = 108 (♩ = 216)

poco rit. -----

quasi parlando

(sic!)

(sic!)



Voce $\text{♩} = 232$

Foa-i ver-de mic-șo-nea, Vno

Voce

Foa-i ver-de mic-șo-nea, Vno

Pă din-co-lo pă din coa,

Pă da din deal pă din coa,

Pă dă din dea' pe din-coa,

Vno

Più mosso ($\text{♩} = 252$)

Um - blă Tur-ci da-iu - rea,

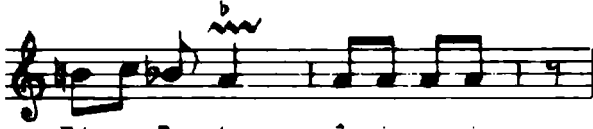
Um-blă Tur-ci da-iu - rea,

Tempo I ($\text{♩} = 232$)

Da - iu - rea prin pla-iu - rea,



Tot tre - bînd și is - pi - tind,



To' de Ba - du cîr - ciu - ma - riu,



Cîr - ciu - ma - riu bu - fi - lor,



Ca - sa - pu' ov - re - i - lor,



Mă - ce - i - lariu Vno



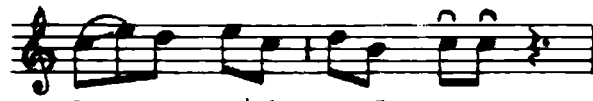
Voce (o)

Tur - ci - lor!



Voce

Zi - ua buț' cîr - ciu - mă - reș - te,



Zi - ua buț' cîr - ciu - mă - reș - te



Noap - tea Turci mă - ce - lă - reș - te,

poco rit. ---
Noap-tea... Turci Vno 5

(.) (o)
mă-ce-lă-reș - te!

Vno

22. CORBEA

Vno

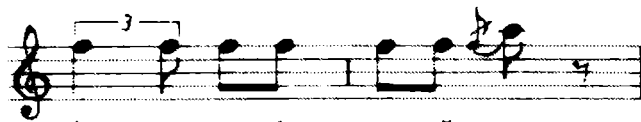
The violin part consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with several slurs and a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with a slur and a fifth finger fingering. The third and fourth staves show further development of the melodic line with various rhythmic patterns and slurs.

Voce

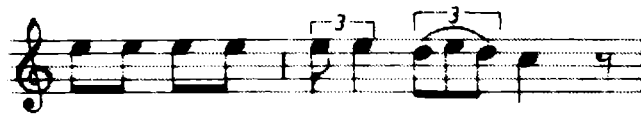
The vocal part consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with several slurs and a triplet of eighth notes. The lyrics are: "Za - ce, ve - re, za - ce, dra - gă,". The second staff continues the melody with a slur and a triplet of eighth notes. The lyrics are: "Za - ce Cor-bea tîl - ha - ru ____". The third staff continues the melody with a slur and a triplet of eighth notes. The lyrics are: "Și cel ne - vi - no - va - tu, __ mǎ". The fourth staff continues the melody with a slur and a triplet of eighth notes. The lyrics are: "În tem - ni - cioa - ra de pia - trǎ,". The fifth staff continues the melody with a slur and a triplet of eighth notes. The lyrics are: "Pǎ - su' pǎ - mînt vin - de - ca - tǎ,".



Pă — sub — pă-mînt — vin-de-cat ;



Păi, ve-re, cîn' la bă-gat



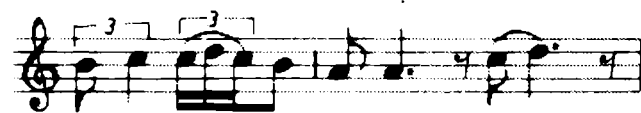
Cu cin-zeci de vi-no-va fi,



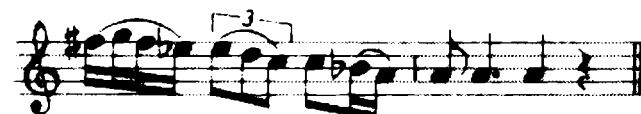
La toz' dru - mu — că le-a da - ti



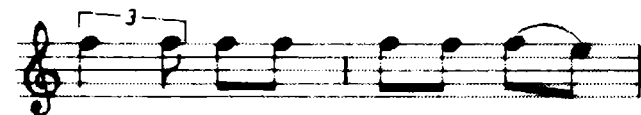
Nu-mai Cor-bii nu i-a dat,



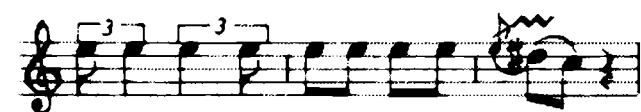
Nu-mai Cor - bii nu i-a dat, —



Nu - mai — Cor-bii — nu i-a dat,



P'el, ve-re cîn' la bă-gat, —



Ie-ra broaş-ti - li ca nu-ci - li —



Şi şer-pi — ca a - fi - li — măi



Ta - re, ve - re, mi-a cres - cut :



Braș - ti - li, ca ploș - ti - li



Și șer - pii, ca grin - di - li



Și șer - pii, ca grin - di'



C-o par - te de păr să-n-ve-leș - te



Și al - ta ș-o aș - ter - ne,



Bar-ba lui ș-o-n - ghe-mu - ieș - te,



Doar - me dă să o - dig - neș - te,



Doar - me dă să o - dig - neș - te,



Doar - me dă să o - dig - neș'

Voce

Ma - ma Cor - bii ce - mi fă - cea ? ...

'nVi - ne - rea Paș - te - lu - i

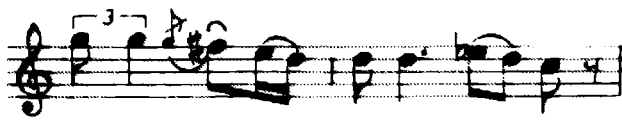
Lo - a do - uă trei o - u - șoa - re ro - și - ca - re

La Cor - bea cîm' să du - cea

La ză - bre - le că - m stri - ga

A - le, Cor - bea, fi - ul meu !

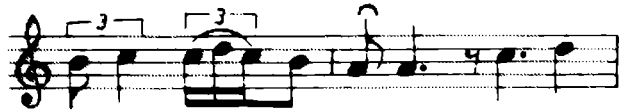
Dă iej' viu ca să te ști - u,



Dă iej' mort să te je - les - cî,



Cu pre - o' să te ci - tesc,



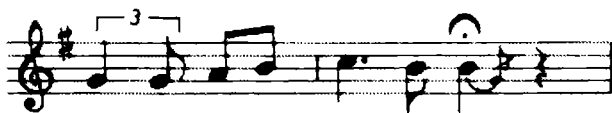
Cu pre - o' să te ci - tes - cî,



Cu pre - o' să te ci - tesc.

23. CORBEA

Rubato



Ș-am zis ver - de trei lă - mîi,



Trei lă - mîi și trei gu - tui,



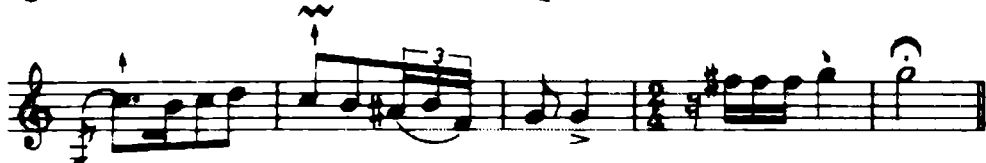
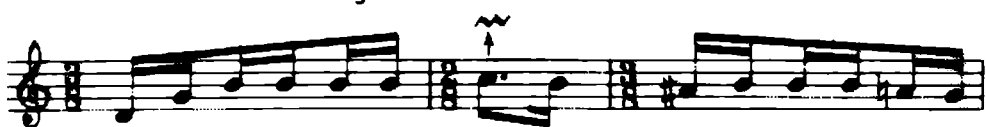
În sea - ra dă Sîn Va - si - le,



Cu trei bă - ieți mă - n - tîl - nii,



Cu brî - ne por - to - ca - lii



Parlando rubato



of Le-le ver-de lo-bo-dă,
Giusto



Cur-te la Ște-fan Vo-dă —



Mulți bo-ieri s-a strîns la var-bă:



Toți bo-ie-rii țe-ri-ei,



Fra-te, Șai Mol-do-vi-ei-!



Căi-mă-ca-nii fir-gu-lui



Ro - chi - ță la pa - tru foi



Să mear-gă Cor-bea _____ cu no-i"



- „Daș ști ro-chie n-aș pur-ta



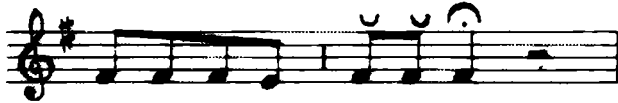
Și pă Cor-bea nu taș da,



Nu-mai am dă - cîț a - la,



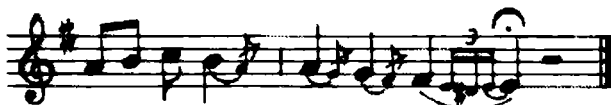
E-am a - vut no - uă bă-ieți _____



Și-n tem-ni-ț-au mu-rit toți,



E-am a - vut no - uă bă-ie - ți



Și-n tem-ni-ț-au mu-rit toți. _____

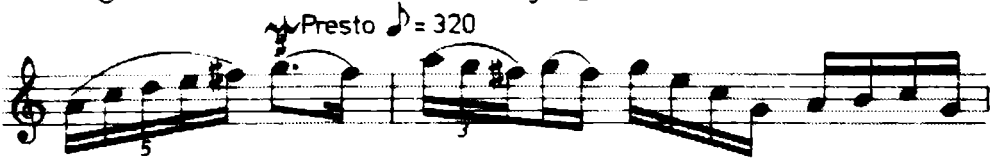
24. TANISLAV

Rubato, quasi parlando (♩ = 240)

Vno



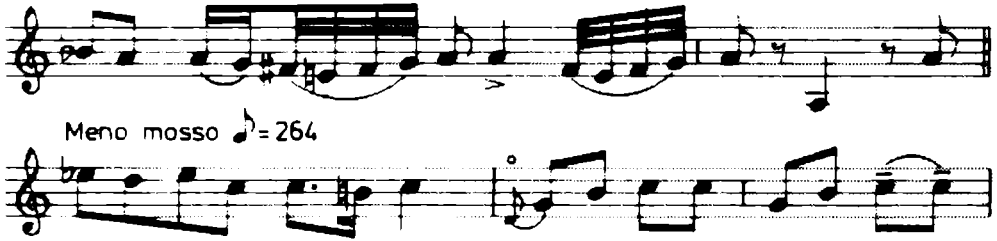
Presto ♩ = 320



Meno mosso ♩ = 288



Meno mosso ♩ = 264



accel al ♩ = 304

a tempo (♩ = 264)



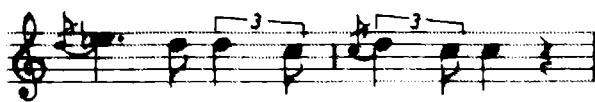
rit.

accel.

rit al ♩ = 208



Voce *Istesso tempo* (♩=208)



Pe li - ni - șul Du - nă - ri



Cam pe vie - rul a - pei

accel. (♩=264)



Ta - re - m vi - ne d - un ca - ic

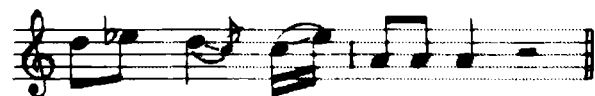


D - un ca - ic cam si - cu - it

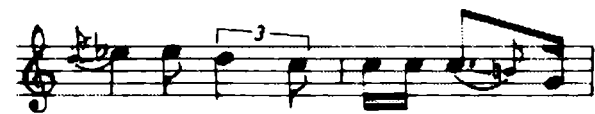
Meno mosso ♩ = 232



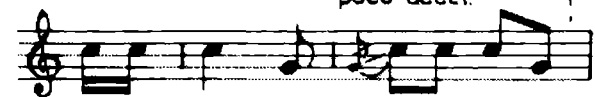
Cu pos - tav ver - de - n - ve - lit



Și cu țin - te țin - tu - it



Și cu țin - te de a - ra - mă
poco accel.

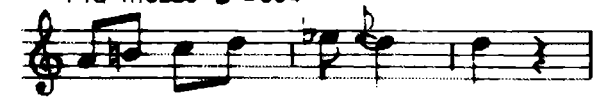


Ca - re nu să ba - gă - n sea - mă

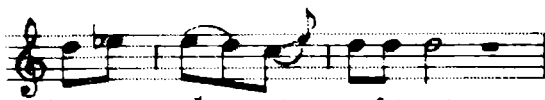


Ca - re nu să ba - gă - n sea - mă

Più mosso ♩ = 304



Tot cu țin - te de ar - gînt



Car' n-am vă - zut de cîn' sunt.

Vno Presto ♩ = 304



25. TĂNIZLAV

Recit. ♩ = 120



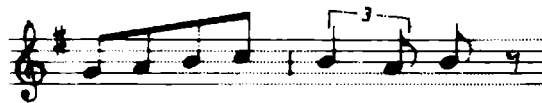
Foa-ie ver-de vi-o - rea,



Pe din-co - lo, pe din coa,



Um-blă Tur-cii a - iu-rea, În



a iu-rea prin pla - iu-rea



Și um-bla din birt în birt



De cî-te-o pa - ra vin bînd,



De Tă-ni-zlav în-tre-bînd ce



De Tă-niz-lav co - pi - lu



'Cin - ge bar - ba cu brî - u



Și mus-tăți în var - va - ric



Cum stă bi - ne la voi - nic:



Le su-ceș - te, le-m - ple - te - ște,



Du - pă cap le ră - su - ce - ște;



Le-m - ple - te - ște du - pă ca - pi



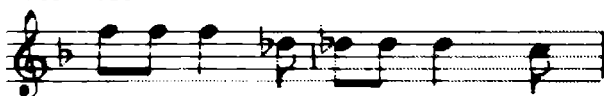
Cum stă bi - ne la dă - na - cî.

26. DOICIN BOLNAVU

Vno Rubato



Voce Recit.



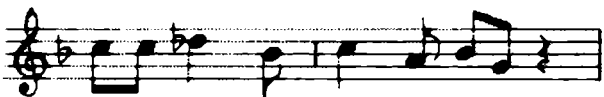
Foa-ie ver - de mă-ră - ci - ne,



A-scul - tați bo - eri — la mi - ne



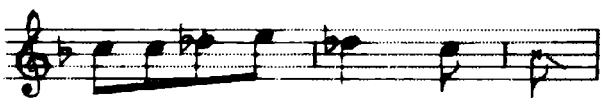
Să vă cînt de-o i - sto - ri - e



Din mi - ca co - pi - lă - ri - e!



Mai u - șu - rel cu vor - ba,



A-scul - tați la noi în - coa



Un - de noi vom — cu - vîn - ta . .



Foa-e ver-de vi - o - rea,



Pe Dai-cin că voi cîn - ta;



Când oi zi - ce bob nă - ut,



Când oi zi - ce vi - o - rea



Di - mi - nea - ta... toi fi - nea,



Ori ai bea, ori nu Țoi bea... măi!...

27. ION ȂL MARE

Vno Rubato (♩ ≈ 168)



Voce

păi Le le ver - de di-un pe - li - ni,

la s-as-cul - tați - la Că - li - ni

La Că - lin, Ser - dar Că - li - ni!

Vno

Voce

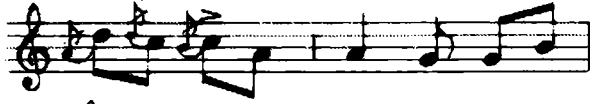
Cînd oi zi - ce pe - li - ni - țã,
rall.

Ș-tu-a dru - mu - - la Ple - ni - țã



Cu *ș*a-se cai — la că-ru-*ț*ă.

A tempo



În Ple-ni-tă de-a-jun-gea, *m*ăi



'Ndea-lu vi-i — lor su-ia



Vi-nu-ri-le le-n-*c*er-ca *m*ăi:



Ca-re vin că — mi-*pl*ă-*c*ea,

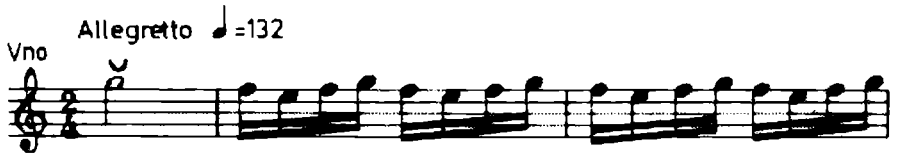


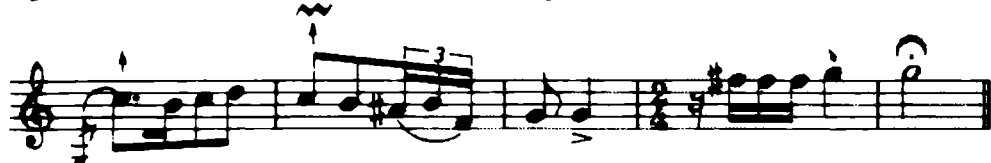
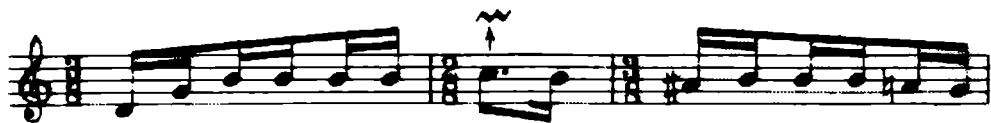
Pu-ne-a bi-voli — și-*l* tră-gea,



Cu slu-gi-le îl — îm-păr-*ș*ea.

28. MIU HAIUCU





Parlando rubato



of Le - le ver - de lo - bo - dă,
Giusto



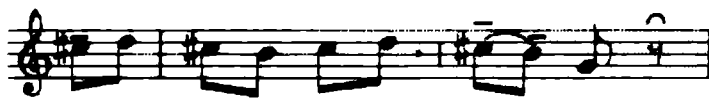
Cur - te la Ște - fan Vo - dă —



Mulți bo - ieri s-a strîns la var - bă:



Toți bo - ie - rii Țe - ri - ei,



Fra - te, Șai Mol - do - vi - ei - !,



Căi - mă - ca - nii tîr - gu - lui



Cis - ti - ții di - va - nu - lui,



Fa - la cai - ma - ca - nu - lui,



Fa - la cai - ma - ca - nu - lui nercă



Iar de vor - bă ce - mi vor - bia?



To' de Mi - u - mi sfă - tu - ia mă - i



Să - i fa - că d - o' n vi - nă - toa - re



Co - lea, la tîr - gu de - a - fa - ră,



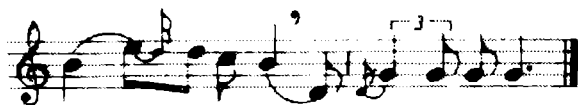
Un - de tre' mo - canii cu sa - re,



O - ca - ua pa - tru pa - ra - le,



Șap - te cumpi și o — cum - pi - oa - ră



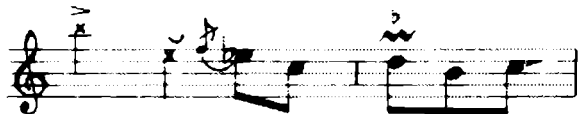
Fi - e Mi-u... de mi-ra-re!

29. BADU CÎRCIUMARU

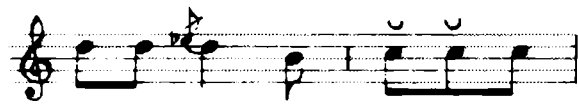
Vno Rubato (♩ ≈ 122)



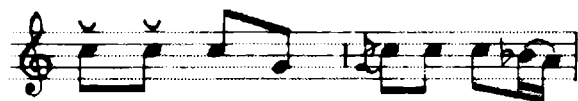
Foa-ie ver-de și-o la-lea... mări



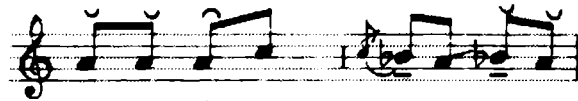
Pe din co-lo pe din-coa,



Um-blau tur-cii da iu-rea,



De-a iu-rea pin pla-iu-rea, mări



Și um-blînd din birt în bir-ți



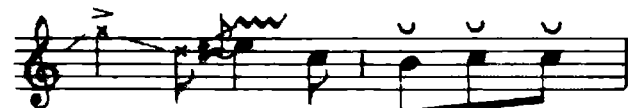
De ci-te-o pa - ra vin bin-di



Si de Ba-dul in-tre-bind



Im' um-bla si-m' cer-ce-ta,



Pes-te Ba-du ca nu-mi da,



Pes-te Ba-du - lea-sa-mi da



Un-de pin - za da - pa-na



Tur-di a-co-lo sa tra-gea mai

Voce



Bu - na zi - ua ca mi-i da :



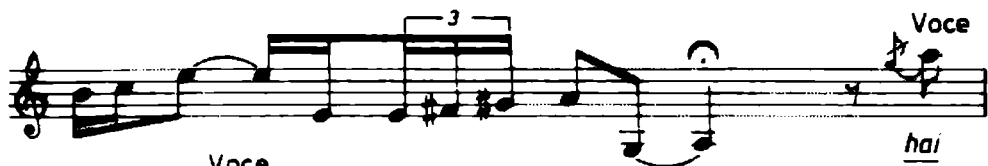
Bu - na zi - ua, Ba - du - lea-sa,



Gaz - da lu Ba - du de-a-ca-sa.

30. IOVAN IORGOVAN

Molto rubato ♩ ≈ 96



Voce



Ieri cã s-a scu - lat
 Ca un ble - ste - ma - tî și
 Io - van, Ior - go - va - ni
 Fi - cior de mo - ca - ni
 Și de mo - fil - can
 Și de mo - lif - dãu
 Fo - st - au vi - teaz rãu
 Ba - tã - l _____ Dum - ne - zãu
 El c - a a - u - zi - tî
 Mun - te o - co - lit

Șar-pe-n-co - lă - ci - fi

De-o ha - lă de șar - pe

Scoa - te cap la , ta - ră

De-și ia _____ o vâc - șoa - ră;

Iar o _____ va - că gra - să

Și-o fa - tă fru-moa - să;

Ci - nea - ză-n-tr-o sea - ră'M

vî-neă - ză-n-tr-o va - ră,

Lu-cru _____ de mi - ra - re,

Lu-cru _____ de mi - ra - re!



Mer-ge de mi - ra - zî;

Șoi-me - ii pe mî - nă,

Mer-ge de mi - nu - ne,

Mer-ge de mi - nu - ne!

Că - lu - șa - lu lui,

Pu - iu le - u - lui;

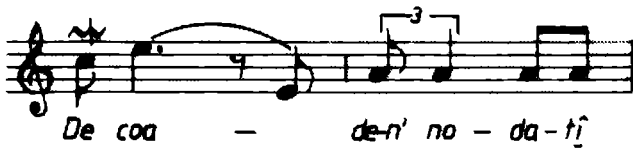
Se - u - li - ța lui,

Țas - ța zme - u - lui;

Fri - u - le - ța lui,

Doi bă - lă - u - rei

De gu - re - n - cleș - ta - ți



De coa - de-n' no - da-tî



Du - pă o - blîn' da - tî



Chin - gu - li - șa lu - i



Do - uă nă - pîr - ce - le



'Ple - ti - te de el, Îm



ple-ti - te de el,



El că mi s-au dus,



Trei zi - le s-au dus



Sus pe Cer - na - n su - să



El, cînd au a - jun - sî,



Ver - de măr - gă - ri - tî,



Cu Cer - n-au vor - bit:

Parlato



Cer - no, Cer - ni - șoa - ră,



De ești vor - bi - toa - re



Cum ești ur - lă - toa - re,



Te prind si - ri - oa - ră! *gliss.*

Voce



La - să - țî cu - ge - tu



Și tot mu - ge - tu



Să se - ce va - du



Să văd pie - tri - șu



Să trec — cu mur - gu,

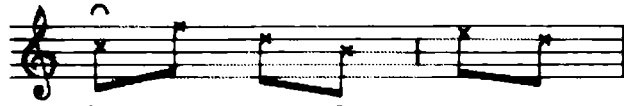


Să trec — cu mur - gu!

Parlato



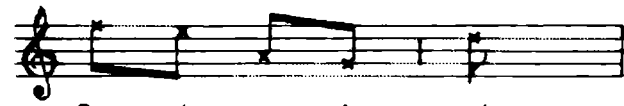
Cer - na-i răs - pun - dea :



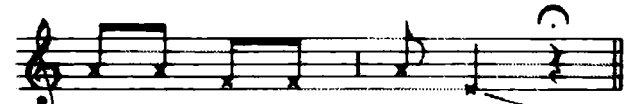
Io - va - ne, Io - va - ne,



Fra - te Ior - go - va - ne,



Prea ai cu - te - zat



Cu min' de-ai vor - bi - ță!

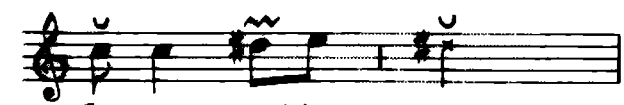
Voce



Va - du mne-oa se - ca

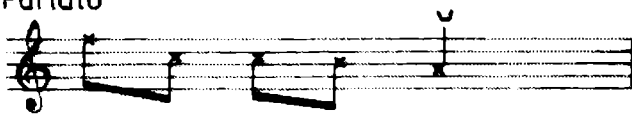


Pie - tri șu-oi ve - dea,



Cu mur - gu-oi tre - cea,

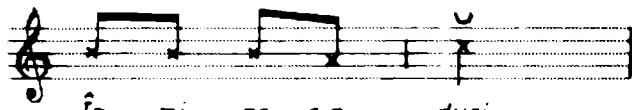
Parlato



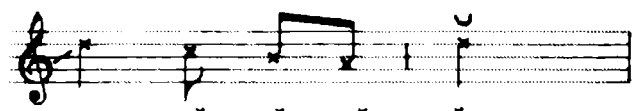
Tu mne-oi a - du - cea



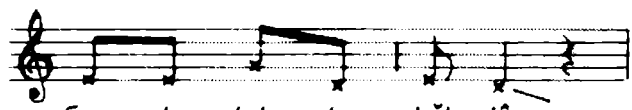
Ci - gă și po - strun - gă



În mi - ne sa - duci

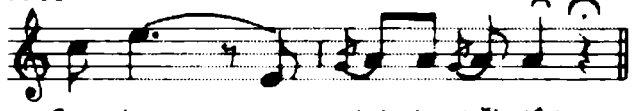


Eu să mă pră - săsc

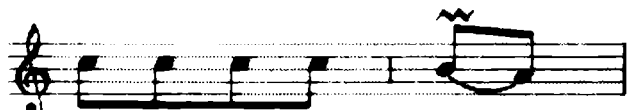


C-a - le - lal - te băl - fi,

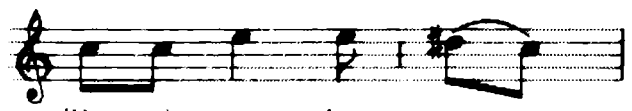
Voce



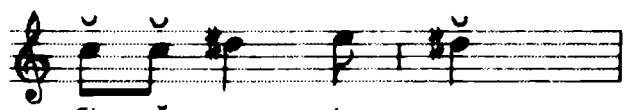
C-a - le - lal - te băl - fi!



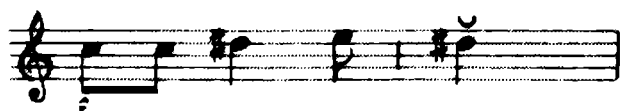
Io - van de - a - u - za, —



'Na - poi se - n - tor - cea —



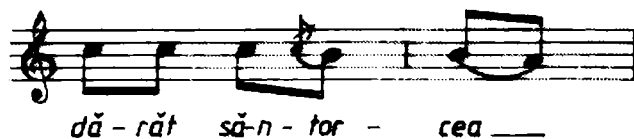
Ci - gă c-a - du - cea



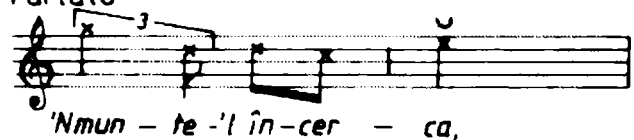
În ea c-a - run - ca

Ea că se pră - sa,
 Va - du — că-i să - ca
 Pie - tri — șul ve - dea,
 Cu mur — gul tre - cea.
 Un - de — să du - cea? —
 În țîng, în Si - biu,
 Parlato
 Își lua pa - loș de mis - chiu,
 'Na - poi să - n - tor — cea
 'Nmun - te l - în - cer — ca
 Pa - loș să frîn - gea! În -

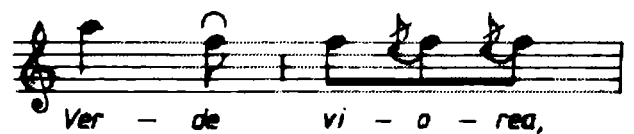
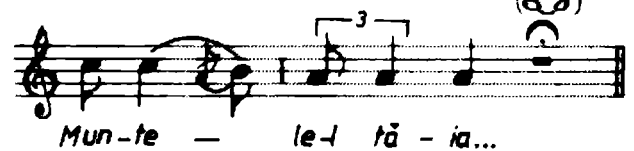
Voce



Parlato



Voce



'Na - in - te mer - gea măi

Parlato

La șar - pe - a - jun - gea

La ga - u - ră sta.

El că mi - l pin - dea,

Voce

Șar - pe - le - l sîm - ța,

Șar - pe - le - l sîm - ța.

Ver - de mic - șo - nea,

Parlato

Trei zi - le că - m' sta:

Trei zî - le de va - ră,

Trei, de pri - mă - va - ră,

Car' cu zi, cu noap-te,

Car' fac do - uă - spre - ce

Pe Io - van să-l se - ce... *gliss.*

Voce

Sa - ru - sa-m' ve - nea, —

La spa - te-l stri - ga :

Io - va - ne, Io - va - ne,

Fra - te Ior - go - va - ne,

Și, zău, mo - țil - ca - ne,

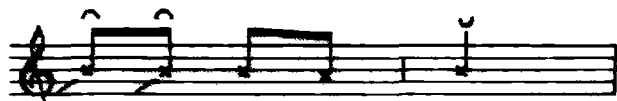
Parlato

Fi - cior de mo - can

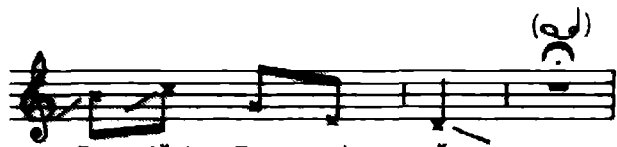
Și de mo - țil - can



Și de mo - liv - dău,



Fo st-ai vi - teaz rău



Ba - tă-l Dum - ne - zău,



Voce

Ba-tă-l — Dum-ne-zău!

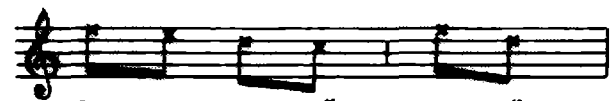
Parlato



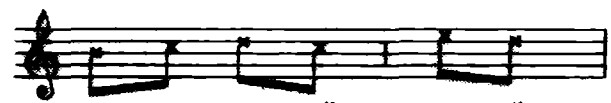
Nei - că, Lea - gă-ți șoi - me - ii,



Fra - te, o - ga - ri; i;



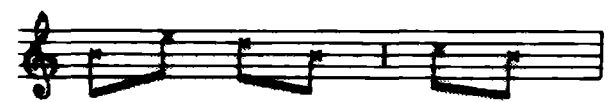
O - ga - rii mă mu - șcă



Șoi - me - ii mă pi - șcă



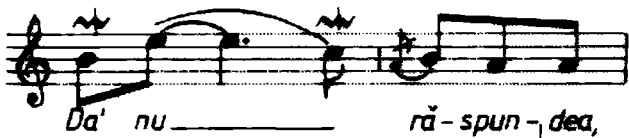
Fe - ți - șoa - ra-m' stri - că!



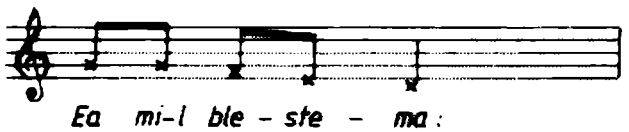
Io - van nu ră - spun - de



Voce



Parlato



Voce mai rar, solemn



Pia-tră nă - stă - ma - tă,

De-ăl bles - tem de fa-tă,

Că prea e cu-ra-tă!

Sa - ma nu-i lu - a,

Nici că n-as-cul - ta

Parlato

Șar - pe ce-m' fă - cea?

Foa - mea că-l răz - bea

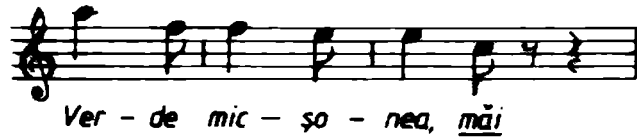
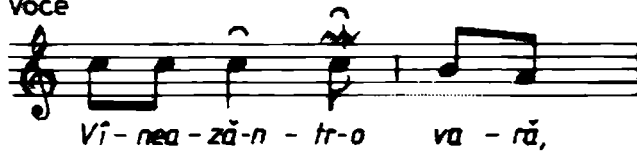
Sco - tea cap la șa - ră

Să-și ia o vâc - șoa - ră ;

Iar o va - că gra - să



Voce



Parlato



Voce

Du - pă el se loa.

Șar - pe că-m' fu - gea : —

Pe un de fu - gea

Braz - de ca - run - ca,

Șan - țuri că-m fă - cea,

Șan - țuri că-m fă - cea!

Parlato

Io - van ce fă - cea?

Du - pe cal să - rea

Du - pe el se lua

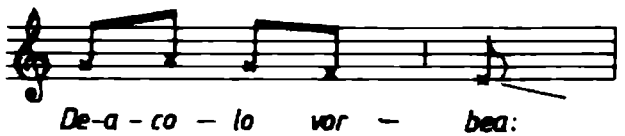
Cu pa - lo - șu da



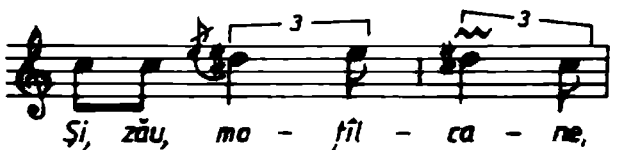
Voce

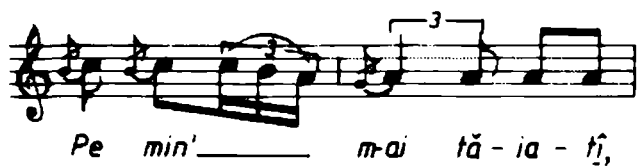
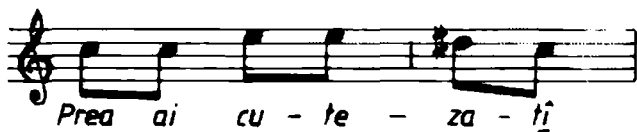


Parlato



Voce





Parlato



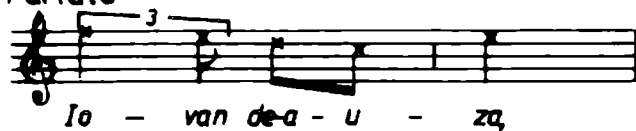
Voce



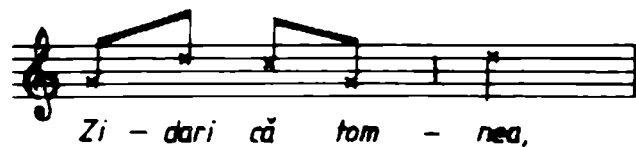


Lu-mea _____ să ră - ce - ște!...

Parlato



Io - van de-a - u - za,



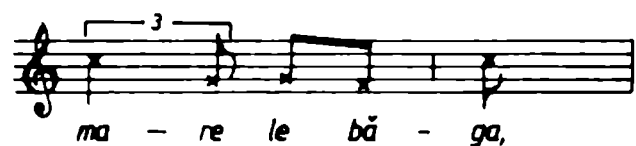
Zi - dari că tom - nea,



Zi - duri că-m zi - dea



Ur - loa - ie fă - cea N



ma - re le bă - ga,



Cre - dea noa scă - pa

Voce



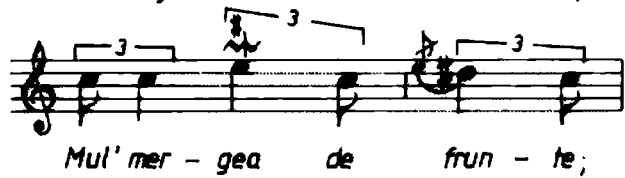
Ș-a - cu - ma că-m' vi - ne



Mu - și - ță, din gu - ră,



Mu - și - ță, pe lu - me,



Parlato



Nu să so - co - tea

Voce

La-l mij - loc de a - pă,

Cum ta - jun - să - n - da - tă

De să fă - cu piat - ră

poco rall.

Pia - tră _____ nă - stă - ma - tă,

De-ăl ble - stem de fa - tă?

Și-a - cu' să cu - noaș - te:

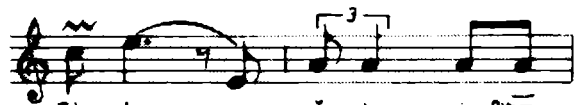
Ghea - ră de o - ga - rî

Co - pi - tă de ca - lî

Pi - cio - ruș de o - mi



Și ghea - ră de soi - mi,



Și ghea - ră de soi - mi

Vno



31. NOVAC

Molto rubato ≈ 116

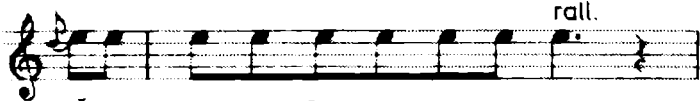


a tempo

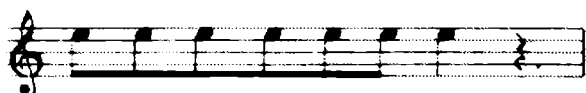




Voce



Măice Mun-ții Ste ri Dea - lu lui,



Toc - mai la mun - ti - li 'nalt

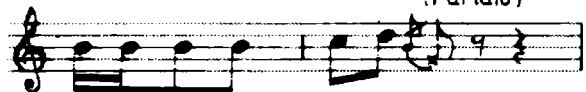


Un - de Paz - van - ții să - ba - țî, -



Toc - mai la mun - ti - li - se - cî -

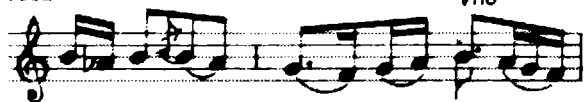
(Parlato)



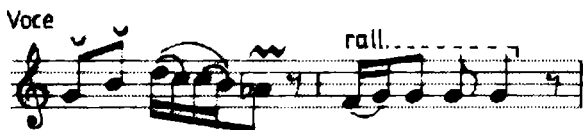
Un - de vi - te - jii să - n - trec,

Voce

Vno



Un - de vi - te - jii - să - n - trec



La ciar - da - cu lui - No - va - cî,



Măice - A lui No - vac, Ba - ba No - va - cî, -



Car' tră-e-ște-a - cum d-un vea-cî,



Ma-re ma-să-mi e-ste-n-tin - să,—



Dă mulți bo-eri mi-e cu-prins'!

Parlato



Măi ce Da' la ma-să ci-ne-m' șa-de?

Voce



Șa - de bă - trî - nu No - vac



Cu fra - te său Ba - la - ban,



Cu ne - po - tu său Io - vi - fă,



Io - vi - fă din — Cra - io - vi - fă,—

Voce



Fe - cio - raș — de — ta - la - niț'.

32. MANOLE

Vno Molto rubato

Violin part of the musical score for 'Manole'. It consists of three staves of music in G major, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked 'Molto rubato'. The first staff contains a melodic line with a slur over the first four notes and a fermata over the fifth. The second and third staves continue the melodic line with various ornaments and slurs.

Voce

Vocal part of the musical score for 'Manole'. It consists of a single staff of music in G major, 3/4 time. The music is marked 'Molto rubato'. The first staff contains a melodic line with a slur over the first four notes and a fermata over the fifth.

Prin cel a - lu - niș _____

Vocal part of the musical score for 'Manole'. It consists of a single staff of music in G major, 3/4 time. The music is marked 'Molto rubato'. The first staff contains a melodic line with a slur over the first four notes and a fermata over the fifth.

Prin cel găl - be - niș,

Vocal part of the musical score for 'Manole'. It consists of a single staff of music in G major, 3/4 time. The music is marked 'Molto rubato'. The first staff contains a melodic line with a slur over the first four notes and a fermata over the fifth.

Pe Ar - geș în jo - sî, —

Vocal part of the musical score for 'Manole'. It consists of a single staff of music in G major, 3/4 time. The music is marked 'Molto rubato'. The first staff contains a melodic line with a slur over the first four notes and a fermata over the fifth.

Pe Ar - geș în jo - sî

Vocal part of the musical score for 'Manole'. It consists of a single staff of music in G major, 3/4 time. The music is marked 'Molto rubato'. The first staff contains a melodic line with a slur over the first four notes and a fermata over the fifth.

Plim - bă - mi - se, plim - bă,

Vocal part of the musical score for 'Manole'. It consists of a single staff of music in G major, 3/4 time. The music is marked 'Molto rubato'. The first staff contains a melodic line with a slur over the first four notes and a fermata over the fifth.

Să vezi, Ne - gru Vo - dă,

Cu no - uă zi - dari,

No - uă meș-teri mari

Vno

Voce

Cu Ma - no - le ze - ce,

Ca - rei și în - tre - ce,

Loc ca să gă - seas - că, -

Loc ca să gă - seas - că,

Loc de-o mi - năș - ti - re,

Și de po - me - ni - re,

Și de po - me - ni - re.

33. CODREANU

Vno

Molto rubato

The violin part consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The tempo marking 'Molto rubato' is written above the staff. The music features a melodic line with various ornaments, including trills and wavy lines, and is marked with 'tr' (trill) above several notes. The second staff continues the melodic line with similar ornaments and trills.

Voce

The vocal part begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The first line of the vocal part is: *Șam... zis ver-de ș-un du-dău,*

The second line of the vocal part is: *Co-drean su-ie-n Mo-vi - lă - u,*

The third line of the vocal part is: *Să tra-ge la fîng me-reu,*

The fourth line of the vocal part is: *Să-și cum-pe-re-un că-lu-șe-lî,—*

The fifth line of the vocal part is: *Roi-bu-leț și ble-gu-le-ți*

The sixth line of the vocal part is: *Cum lui Co - drean — dră-gu - le - fi*

The seventh line of the vocal part is: *Cum lui Co - drean — dră-gu-leț măi*

Vno

Voce

Șap - te o - boa - re bă - tea,

Nici un cal că nu-i plă-cea, măi, -

Nici un cal că nu-i plă-cea

La sfin-ți-tu soa-re-lu - i, -

La spar-tu o - bo-ru-lui -

Ză-ri coa ma - roi - bu-lu - i, -

Ză-ri coa - ma - roi - bu-lui, măi

34. GHIMIȘ

Vno *Molto rubato*

The violin part consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'Molto rubato'. The music features a series of eighth notes in the first staff, followed by more complex rhythmic patterns including triplets and sixteenth notes in the subsequent staves. There are several fermatas and dynamic markings throughout the piece.

Voce

The vocal part consists of two staves of music. The first staff shows a series of eighth notes, with a triplet of eighth notes at the end. The second staff continues the melody with various note values and rests.

Foa - ie ver - de sal - bă moa - le,

The second staff of the vocal part continues the melody with various note values and rests, including a triplet of eighth notes.

Cît mi-a fast - va - ra - de ma - re,



Cît mi-a fost va - ra de ma-re,



Ghi-miș nici un lu-cru n-a-re, —



Ghi-miș nici un lu-cru n-a-re;



Cu vî-nă - ta la co-șa - re, —



Cu vî-nă - ta la co - șa - re —



Mî - na pe țe - sa-le-mi pu-nea,



Cu țe - sa - le țe - să - la,



Tot de pra - fu graj-du - lui,



De floa-rea ghiz - de - iu - lui,



De floa-rea _____ ghiz - de-iu-lui măi

Vno



Voce



Cu un - de - lemn mi-o un - gea



Cu deș - tu _____ roa - tă-i _____ fă-cea



Cu deș-tu roa - tă-i _____ fă-cea,



De să mi - nu - na lu - mea,



De să _____ mi - nu - na lu - mea,



De să _____ mi - nu - na lu - mea, măi.

35. DOBRIȘAN

Molto rubato

Vno

The violin part consists of six staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Molto rubato'. The music features a melodic line with various ornaments, including wavy lines (trills) and slurs. The first staff starts with a quarter note G4, followed by eighth notes. The second staff has a triplet of eighth notes. The third staff continues the melodic development. The fourth staff features a triplet of eighth notes. The fifth staff has a triplet of eighth notes. The sixth staff concludes the phrase with a quarter note G4.

Voce

The vocal part consists of three staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Molto rubato'. The music features a melodic line with various ornaments, including wavy lines (trills) and slurs. The first staff starts with a quarter note G4, followed by eighth notes. The second staff has a triplet of eighth notes. The third staff continues the melodic development.

Foa - ie ver - de meri dom - ne - ști,

The vocal part consists of two staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Molto rubato'. The music features a melodic line with various ornaments, including wavy lines (trills) and slurs. The first staff starts with a quarter note G4, followed by eighth notes. The second staff has a triplet of eighth notes.

Cel o - raș din Bu - cu - re - ști

The vocal part consists of two staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Molto rubato'. The music features a melodic line with various ornaments, including wavy lines (trills) and slurs. The first staff starts with a quarter note G4, followed by eighth notes. The second staff has a triplet of eighth notes.

Cel o - raș din Bu - cu - re - ști,



La ce - le ca - se a-lea dom-ne-ști, măi —



La ce - le ca - se dom-nești,



Ma - re ma - să mi-es-te-n-tin - să

Și de mulți bo - ieri co-prin - să



Și de mulți bo - ieri co-prin - să



Dar la ma - să ci - ne șa - de?



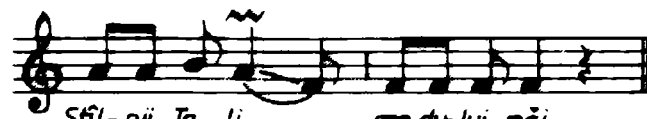
Toți bo - ie - rii tîr - gu - lu - i



Feș - ni - ci - m - pă - ra - tu - lu - i,



Sfîl-pii Ța - li - gra - du - lui, măi —



Sfîl-pii Ța - li - gra - du - lui, măi .



Cam la ca - pu me - se - - 1



Șa - de - un mic de mol - do - vea - ni,



Pî - ră - ște pe Do - bri - șa - ni,



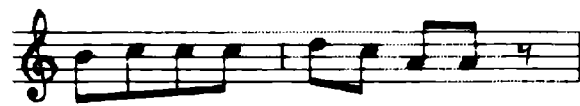
Pî - ră - ște pe Do - bri - șan - - măi,



Un - de Doa - mne s - a vă - zut



Și un - de s - a po - me - nit



Să vezi ce - ru cu doi so - ri,



Să crezi șa - ra cu doi domni - măi - -



Să crezi șa - ra - - cu doi domni

Vno





Voce



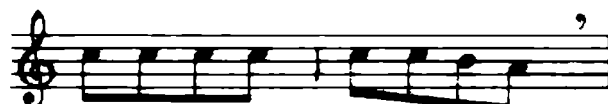
Tu dom-nești în Bu-cu-rești,



Do-bri-șan în Sto-ie-ne-ști



Cu cinci su-te de ber-be-ci



Tot ber-be-ci de ăi ber-be-ci,



Cu coa-di-le pre-pe-le-gi



Cu coa-di-li pre-pe-legi — măi,



Cu gi-tu de ma-tos-tat,



Cu bo-tu de di-a-mant



ai Da-n vîr-fu' cor - ni-je - lor,

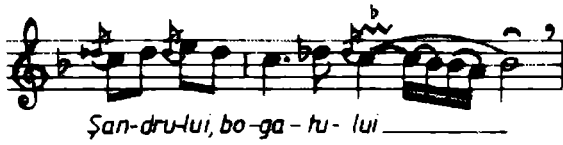
Cî-te-o pia-tră nes-ti-ma-tă,
 Car' plă-teș-te lu-mea toa-tă,
 Ța-li-gra-du ju-mă-ta - te...
 Ța-li-gra-du... ju-mă-ta-te...

36. ILINCUȚA ȘANDRULUI


Vno Moderato, poco rubato

Voce

Foa-ie ver-di-a bo - bu-lu i
 La ca-sf-le Șan - dru-lui



Șan-dru-lui, bo-ga-tu- lui



Șan-dru-lui, bo - ga-tu-lu-i



Șan-dru-lui, bo - ga - tu - lui



Șa-re Șan-dru-o fa - tă ma - ri,



De-i fru-moa-să ca ș-o floa - ri,

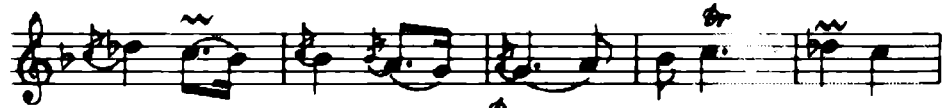


Dreap-ti ca o lu-mi-na-ri



Dreap-ti ca ș-o lu - mi - na-ri

Vno



Dreap-ti ca ș-o lu - mi - na-ri



Voce
Dreap-ti ca ș-o lu - mi - na-ri



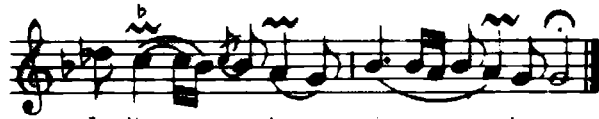
De fru-moa-să ci ie rea,



Mu-rea tur-cii du - pă ea _____



I - lin - cu - ța _____ mi - o che - ma, _____



I - lin - cu - ța _____ mi - o _____ che - ma.

37. COSTEA

Allegro rubato

Vno



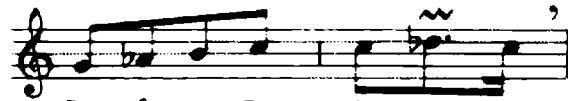
Voce



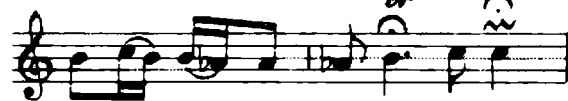
S-am zis ver di mu-ri-li măi



Pe cîm-pu Ti - ghe-ni-i



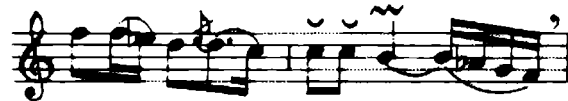
Pe cîm-pu Ti - ghe - ni - i



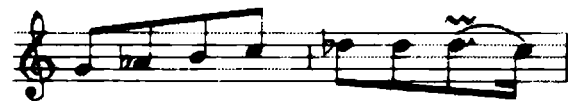
Ti - ghe - ni - ş-a Ti - ghe - nu - Ńii



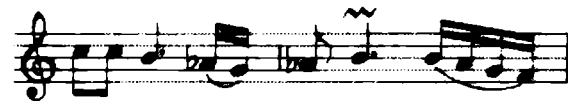
Por - nea Cos - tea o i - li



Şi um - plea vîl - ce - li - li



Por - nea Cos - tea o i - li



Şi um - plea vîl - ce - li - li



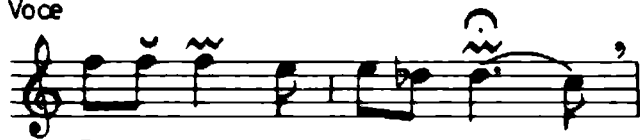
Şi toa - te pî - ra - i - li, măi

Vno





Voce



Și iar ver - de vi - o - rea —



Și iar ver - de — vi - o - rea,



Și a - vea Cos - tea a - vea, —



A vea uo - oa - ie — nu - că - rea măi,



A - vea o - oa - ie — nu - că - rea măi



Cînd sim - țea de vre - me rea —



Tră - gea o - i — li - n per - dea



Cînd sim - țea di — vre - mea bu - ni



Hai ! Tră - gea o - i — li - n — pă - șu - ni.

38. IBRIAN

Poco rubato

Vno

The violin part consists of three staves of music in G major and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is characterized by flowing eighth and sixteenth notes, with some grace notes and slurs. The second and third staves continue the melodic line, featuring more complex rhythmic patterns and slurs.

Voce

The vocal part consists of five staves of music. The first staff shows the beginning of the vocal line with a treble clef and a key signature of two sharps. It includes a triplet of eighth notes and a half note. The lyrics are: Foa - ie ver-de di-un li - pa - nu, with a fermata over the final note.

Foa - ie ver-de di-un li - pa - nu,

The second staff of the vocal part continues the melody with a triplet of eighth notes. The lyrics are: Foa - ie ver-de ş-un li - pa - nu.

Foa - ie ver-de ş-un li - pa - nu

The third staff of the vocal part features a triplet of eighth notes and a half note. The lyrics are: Stau a - ici — de vi-ne a-nu, with a fermata over the final note.

Stau a - ici — de vi-ne a-nu

The fourth staff of the vocal part includes a triplet of eighth notes and a half note. The lyrics are: Şi nam ciş - ti - gat un ba-ny, with a fermata over the final note.

Şi nam ciş - ti - gat un ba-ny

The fifth and final staff of the vocal part features a triplet of eighth notes and a half note. The lyrics are: Stau a - ici — dă-mi vi-ne a - nu, with a fermata over the final note.

Stau a - ici — dă-mi vi-ne a - nu



Și n-am ciș - h - - gat un ba - nu

Vno



Ș-am por-nit pă I - bri - a - - nu



Ș-am por-nit pă I - bri - a - - nu



L-am por-nit cu-o șai-că ve-che-o



Și cu-o floa - re la u-re-che



L-am por-nit cu-o șar-că ve-che-o



Și ca floa - re la u-re-che.

39. CHIRA CHIRALINA

Vno Moderato, poco rubato



Voce



Foa - ie ș-o măș - li - nă,
(♩ ♩)



Foa - ie ș-o măș - li - nă



Din vad din Bră - i - lă



Din vad din Bră - i - lă,

Mai în jos de schi - lă

Mai în jos în schi - lă

'Ncar - că - mi se - n - car - că,

Cu şa - se san - doa - le

Pa - tru ga - li - oa - ne

Pa - tru ga - li - oa - ne

Vno

Voce

Da cu ce se - n - car - că,

Da cu ce se - n - car - că,

Fir şi i - bri - şin

Pos-tav de cel bu - nî,

Bla - nă de sa - mu - ri

Bla - nă de sa - mu - ri

Pos-tav de cel bu - nî,

Pos-tav de cel bun.

40. TREI SURORI LA FLORI

Vno Molto rubato

The musical score for 'TREI SURORI LA FLORI' is written for Violin (Vno) in a single system. It consists of five staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo and performance instruction are 'Molto rubato'. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills (marked with a 'w' symbol) and slurs. The piece concludes with a final cadence marked with a double bar line and a fermata.

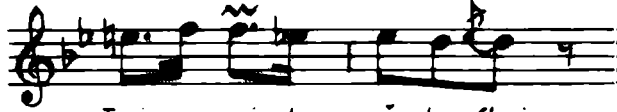
Voce



Foa - ie ver - de de ma - hor, —



Foa - ie ver - de de ma - hor,



Trei su - rori ple - că la flori,



Trei su - rori ple - că la flori,



Să se - n - flo - ră - re - a - scă, —



Să se - m - po - do - bea - scă



Să se - m - po - do - bea - scă.



A mai mă - ri - cea,



A mai mă - ri - cea,



A mai mă - ri - cea,

Ea că-mi a - pu - ca,

Ea că-mi a - pu - ca,

Tot o po - ti - cea,

Pî - nă-mi ră - tă - cea

Parlato

Cea mai mij - lo - ci - e,

Mi - apu - ca prin vi - e

Și nu se mai ști - e.

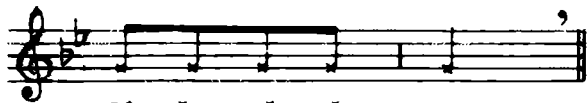
Voce

A mai mi - ti - tea,

Ea că-mi a - pu - ca

Tot po po - ti - cea,

Parlato



Pî - nă - mi ră - tă - cea,



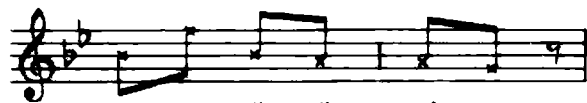
Prin pă - duri pu - stii



Tot prin țări stră - ini.

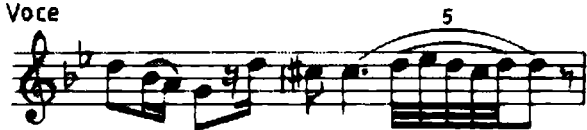


Tot prin Na - do - li - e,



Cum foc să ră - mi - e?

Voce



Cum foc să ră - mi - e?



Cum foc să ră - mi - e?

Vno





Voce



Păi Ea că n-a - u - zea,



Ea că n-a - u - zea,



Ea că n-a - u - zea:



Nici mai - că plîn - gînd,



Nici tai - că stri - gînd,



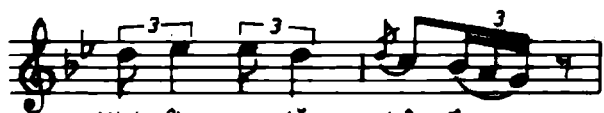
Nici so - ră je - lin - dî, —



Nici va - că zbie - rîn - dî, —



Nici co - caș cîn - tîn - dî, —



Nici cîi - ne lă - trîn - dî, —



Nici cî - ne lă - trî-n-dî,



Nu-mai cu-cu, da,cîn-tîn-du



Nu-mai cu - cu-leț cîn - tînd.

41. SOARELE ȘI LUNA

Vno *Molto rubato*



Voce



Pe bu-haz de ma - re,



Pe bu-haz de ma-re,

'Mi-e no - uă ar - ge - le,

'Mi-e no - uă ar - ge - le,

Mici și mi-ti - te - le, _

Mici și mi-ti - te - le, _

Mici și mi-ti - te - le, _

Mici și mi-ti - te - le,

Vno

Voce

Dă, o ar - ge - lu - șe,

Dă, uă ar - ge - lu - șe,



Mi - că, dă ni - mi - că,



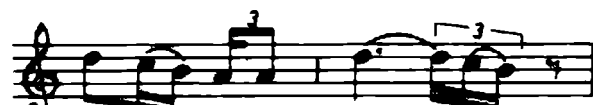
Mi - că, dă ni - mi - că,



Cu fe - rești de șic - lă,



Cu fe - rești de sti - clă,



Cu uși de si - pi - că,



Cu uși de si - pic'

42. MIHU

Vno *Molto rubato*

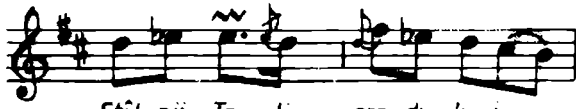


Voce





Bo- ie - rii di - va - nu - lui, —



Stîl - pii Ța - li - gra - du - lu - i, —



Sfet - ni - ci - m - pă - ra - tu - lui,



Cai - ma - ca - nii tîr - gu - lu _____ - i,



Cai - ma - ca - nii _____ tîr - gu - lui

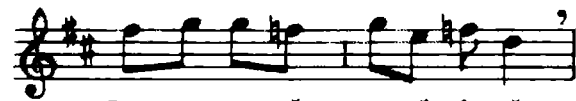
Vno



Voce



Dar la ma - să ce mă - nîn - că ?



Dar la ma - să ce mă - nîn - că ?

Nu-mai ce - gă și pă-stru-gă

Și gal-be-nă ca-ra-cu-dă,

Și ple-gu-ță da mă-run-ță

Și ple-gu-ță da mă-run-ță,

C-am a - u - zit din bă-trîni,

C-a - la-mi es - te peș - te bun,

C-a-la-mi-es-te peș-te bun _____

C-a-la-mi es - te _____ peș-te bun.

43. CORBEA

Vno $\text{♩}=112$



$\text{♩}=184$



Voce $\text{♩}=144$



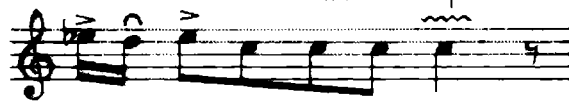
Foa-ie ver-de flori dom - nești, —

$\text{♩}=184$



În o-raș în Bu-cu - rești, — La

rall. — — — — —

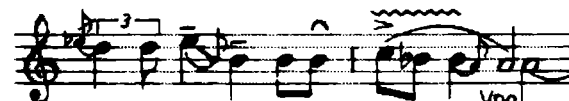


ce - le ca - se mari dom - nești

$\text{♩}=216$



Car' să văd în Bu - cu - rești, —



Car' se văd în Bu - cu - rești, —

Vno $\text{♩} = 216$



Voce $\text{♩} = 192$



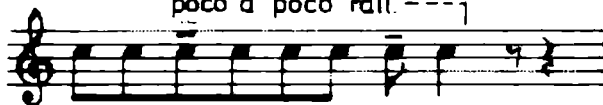
Ce-cur-te la Ște-fan — Vo-dă,

$\text{♩} = 252$
precipit.



Fru-moa-să ma-să mi-e-n - tin - să,

poco a poco rall. ---- 7



De bo-ieri mieș-te cuo-prin-să.

$\text{♩} = 264$



Dar la ma-să ci - ne șa - de?



Bo - ie - ri di - va - nu - lui,



Cai-ma-ca - ni țir-gu - lui. ———

Vno



III



Foa-ie ver-de vi - o - rea _____

$\text{♩} = 252$



Ște - fan Vo - dă ce fă - cea?

$\text{♩} = 160$



O - kian la mi - nă că-m lua,

$\text{♩} = 276$

precipit. - - -



Pes - te toa - tă ma - sa se ui - ta, -

$\text{♩} = 168$



Toz' bo - ie - ri-i în - tre - ba:



Ce buo-gă - fi - e le dea? -



Cî-te-un colz dă șa - ră le di - dea, -

rall.



Cî-te-un colz dă șa - ră le di - dea. _____

Vno $\text{♩} = 252$ rall.-----

Voce $\text{♩} = 160$

IV

Rîn-du' la Cuor-bea ve - nea, _____

$\text{♩} = 208$

Rîn-du' la Cuor-bea ve - nea;

$\text{♩} = 240$

Ște-fan Vo-dă ce zi - cea ?

Ca - tă-i fu - tu-i mi - nă - sa : _

$\text{♩} = 200$

Cel creș - tin din ca - pu' me - si,

$\text{♩} = 288$

Nij' nu bea, nij' nu mă - nîn - că,

molto rall.-----

Nij' la lă - u - tari n-as-cul - tă

$\text{♩} = 168$

Nu mai cu o - ki se ui - tă,

Vno

Nu mai cu o - ki se ui - tă.

Vno $\text{♩} = 240$

Voce $\text{♩} = 132$

Dar tu, Cor-beo, ce-oi să-m' ceri? —

poco precipit. —

Dar tu, Cor-beo, ce-oi să-m' ceri? —

$\text{♩} = 240$ *sf*

Stă-tuș, doam-ne, mă-n-tre - bași: —

Cel guș-man din ca-pul tău —

$\text{♩} = 264$

Mai bi - ne-ar și - dea-n-tr-al meu,

Vno I

Mai bi-ne-ar și-dea-r-tral meu. _____

Vno $\text{♩} = 216$

3

Voce Moderato

VI

Ște-fan Vo-dă ce zi - cea? _____

rall. -----

Ște-fan Vo-dă ce zi - cea? _____

A - u - zis, fra-te, ce - va! _____

A - u - zis, fra-te ce - va! _____

molto precipit. -----

As - tă vor - bă da vor - bi - t-o

accel. -----

3

N-a vor - bi - t-o să mă creas - că,



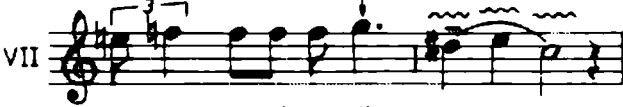
Și-a vor-bit ca - pu să-m piar - ză.

Vno

Vno *Molto vivace*



Voce *Moderato*



Ște-fan Va-dă ce fă - cia? _____

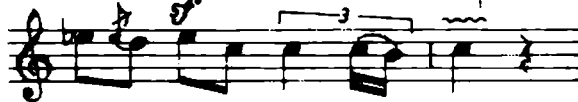
precipit. -----



Pa - tru sol - dați că-m kie - ma,

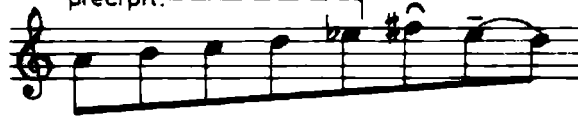
precipit.

rall. -----



Pă Cor-bea că mi-l le - ga,

precipit. -----



La tem - ni - ță-l tri - me - tea, _____



La tem - ni - ță-l tri - me - tea. _____

Vno

Vno

Molto vivace



Voce Moderato

VI:II

Foa-ie ver-dea bo-bu - lui, —

Vivace

La tem-ni - ța Pru-tu - lui,

poco a poco rall.-----

Sus, pe a - pa Nis-tru - lui, — (Vno) ³

Molto vivace

La cea tem-ni - ță-n-ne - ca-ță,

rall.-----

Dă no-uă domni mi-e ui - ta - ță. Vno

Vno Molto vivace

Voce Allegretto

IX

Foa-ie ver-de vi-o - rea, —

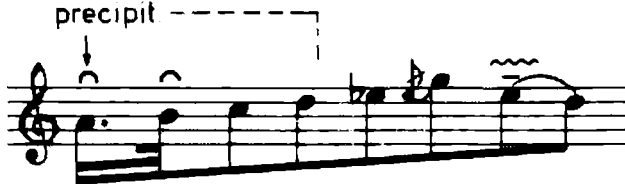
Trei zi - le, fra - te, să - pa. —

un poco rall. -----



Pî-nă u - șa mi-o gă - sea

precipit -----



Trei zi - le, fra - te, să - pa, —



Pî-nă u - șa mi-o gă - sea.



A - vea uⁿ mic de lă - că - țel




De cin - zej de-o - ca de fier, —



În - vîr - tea kie - ia cu pîr - ge - ia, —

rall. -----



Pî-nă la - că - tu - l des - cu - ia, —



Ca să' ba - gă pe Cuor - bea. —

Vno

Molto vivace

Vno

Voce Moderato

X

Pă-Cuor-bea-n-tem-ri-tă-l bă - ga, —

precipit. — molto rit.

Sol-da-ți mi-l — bles-te-ma:

Zăș-Cuor-beo, pă vi-na ta,

un poco meno mosso

Du-pă cum fi-a fos' vor - ba; —

molto precipit. —

Zăș-Cor-beo, pă vi-na ta, —

Allegretto

Du-pă cum fi-a fos' vor - ba. —

Vno

Vno Molto vivace

Voce Moderato

XI

No-uă anj fra-te, n și - dea, — n

Vivace

No-uă ani în tem-ni-ță că-m'și-dea,

rall.-----

Dă la nou'ani ju-mă-ta-ten co - lea,

Moderato

A - min - te mă-sa și-a - du-cea, —

rit.-----

A - min - te ma-să și-a-du-cea,

Vno

Vno

Voce

În jo - ia joi - ma - ri - lor

În vi-ne-rea o - u - luor, —



În sîm-bă-ta paș-te - lor, —



În sîm-bă - ta paș-te - lor. — Vno



Voce Moderato

XII



O - uă ro - și că - m' ro - șea, —

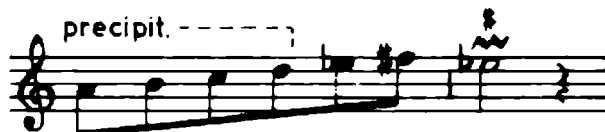


precipit. — — —

O - uă ro - și că ro - șea,



La dă - saji că le - a - se - za,



precipit. — — —

Du - pă Cor - bea că ple - ca;



Presto

Lua u - li - fi - li d - a - lun - gu

rit. -----

Și tem-ni - ți - li da rîn-du,

Moderato

În - tre - bin' și is - pi - tind, —

To' dă Cor - bea în - tre - bînd,

molto rit.

To' dă Cor - bea în - tre - bînd.

Vno

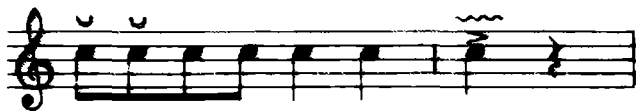
Voce Allegretto

XII

Foa-ie ver-de vi-o - rea, —

Pî - nă la tem - ni - ța lu'

Cor - bea ve - nea, —



Și la u - șă că - m' stri - ga :



- Hai tu, Cor - beo, Cor - be - al meu, —



Dă ieș' viu, ca să te știu,



Dă ieș' muort, să te jă - lesc,



La muorti să te puo - me - nesc. —

Moderato



A - tunș' Cuor - be - i răs - pun - dea : —



- Mai - că, măi - cu - li - șa mea,



Nu sîr' muort să mă je - lești, —

Molto vivace

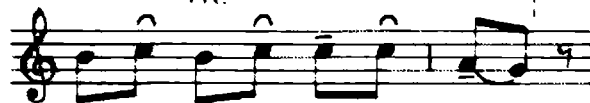


La mors' să mă po-me-nești,—



Da nij' viu ca să mă știu;

rit.-----



Dă-bia su-fle-țe-lu-m' fiu,—



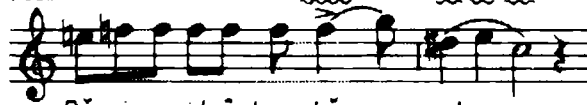
Dă-bia su-fle-țe-lu-m' fiu.....

Vno

Molto vivace



Moderato
Voce



Pă mi-nea-iș' cînd m-a bă - gat, —

Molto vivace



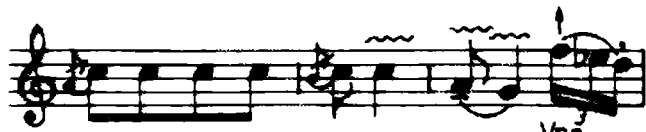
Pă mi-nea-iș' cînd m-a bă - gat,

Moderato

poco rit.-----



M-a bă - ga' tî - năr cuo - pil,



Șa-cu sînt, moș - neag bă - trîn. —

Vno



Voce



Bar-ba-m ba-te bra-ți - li, —



Bar-ba-m ba-te bra-ți - li —



Și ki - ca cîl - cî - i - li,



Mus - tă - ți - li, u - mer - li; —



Ki - ca, mai - că, mi-o aș-tern, —



Cu bar-ba că mă-nvă-lesc. — Vno

Vno *Malto vivace*

Voce *Moderato*

XV

Pă mi-ne cînd m-a bă - gat, —

le - ra broaș - ti - li ca nu - ci - li,

Ș-a cu sîn' ca ploș - ci - li;

Vivace

Șăr - pi ca un - dre - li - li, —

rit.

Și-a-cu sîn' ca grin - zi - li, — Nă -

pîr - ci - li ca fu - si - li,

Și-a-cu sîn' ca fur - ci - li, —



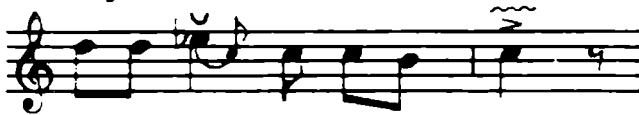
Și-a-cu sînt ca fur-ci - li, —

poco rit —



Toa-te, mai-caș su-fe ri, —

Largamente



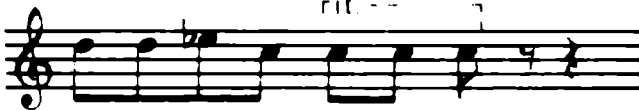
Nu puod mai - ca su - fe - ri

Allegretto



Dă răg - ne tu broaș-te - lor - î,

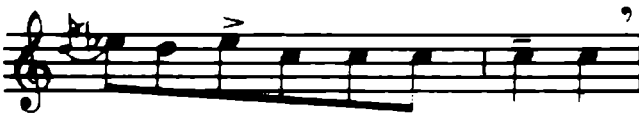
rit. —



Dă șu - ie - ru șăr - pi - lor,



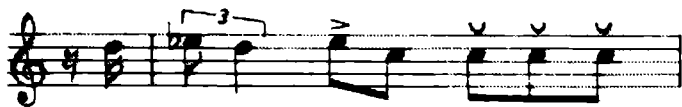
De fî - pe - tu nă - pîr - ci - lor --



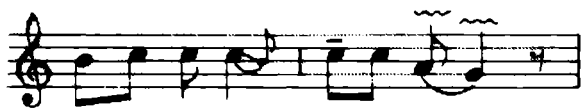
Mi-es-te-o hna-fă dă șer -- poai - că



Și ia, mai - că, mi-a-m - pu - iat



În gu - ra bu - zu - na - ru - lui,



În poa - la caf - ta - nu - lui. —



Cîn' să - n - tin - de, mă cuo - prin - de,
poco accel. — — — — —

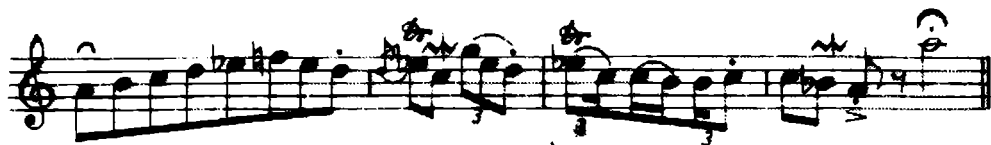


Să zăr - ceș - te, mă ciu - pieș - te,



I - ni - mioa - ra mi - o to - pieș - te. Vno





Voce *Vivace*

XVI



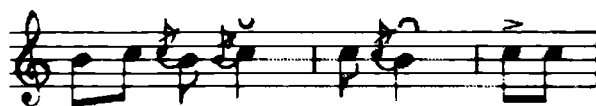
Foa-*ie* ver-de vi-o - rea, —

Allegretto

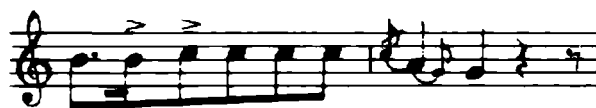
poco rit.



Mai-că, măi - cu - li - șa mea! —



Fă-cu-t-ai, mai — că, vr-un bi-ne,



Fă-s po-ma-nă și cu mi - ne:



La dom' Ște-fan să te duci, —



De de - par - te să te rug'

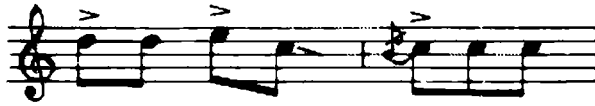
poco rall. —



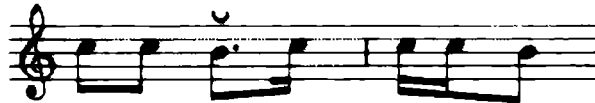
Dă d-a-proa-pe să-n-ge -- nunchi, —



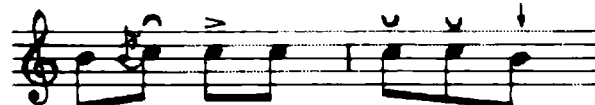
Pe domn Ște-fan să-l în - trebi :



Dom - ne Ște - fan, dum - nea - ta,



Ce ț - e Cuor - bea vi - no - vat,



Dă-l ți-n tem - ni - ță bă - gă,

precipit.



Ne bă - u' și ne - mîn - cat, _____



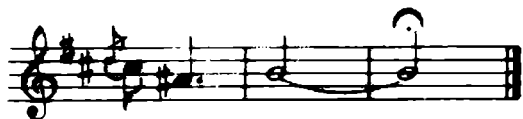
Ca - p-un ma - re vi - no - vat? _____ Vno

Vno Molto vivace



44. NOVAC

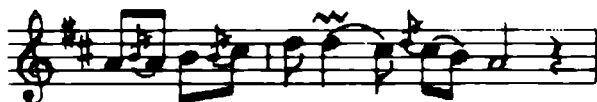
Vno Moderato, p \acute{o} to rubato



Voce



Foa-ie ver-de li-li - a - c \acute{i} ,



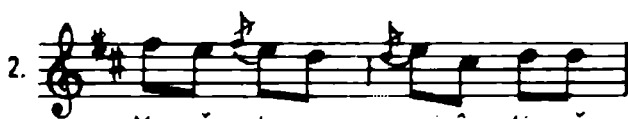
Foa-ie ver-de li-li - a - c \acute{i} ,



La cer-da-cul lui No - vac



La cer-da-cul lui No - vac,



Ma-să de me - seni, în - tin-să,

Vno



Voce



Tot de mari bo - ieri co - prin-să



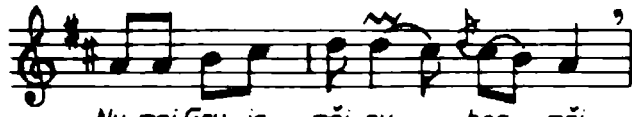
Și tot bea și tot mîn - ca,



Și tot bea și tot mîn - ca



Nu-mai Gru-ia măi nu — bea, măi



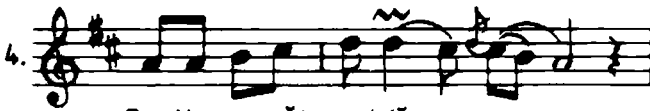
Nu-mai Gru-ia măi nu — bea, măi



Pu-nea fa-ța ca pă-mîn-tu —



Și se tot mi - ra cu gîn-du —



Dar No-vaș măi ce-mi fă — cea —



Pe Gru-ia că mi-l che - ma —



I-as-cul - ță ne — poa-te-n - coa



I-as-cul - ță ne — poa-te-n - coa.

43. BADEA CÎRCIUMARUL

Vno

(♩ = ♪)
rit

The violin part consists of seven staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'rit' (ritardando) with a note value of a quarter note equal to a half note. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' in a box) and slurs. The piece concludes with a fermata over the final note.

Voce

The vocal part consists of two staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The first staff ends with a fermata over the word 'măi'. The second staff continues the melody and ends with a fermata.

ai Pe lu-ci-ul Du-nă - ri măi
ai Pe lu-ci-ul Du-nă - rii

Um-blă Tur - ci d-a - iu - rea

D-a - iu - rea prin pla - iu - rea

To' trăz-nind și bo - că - nin'

Din pis-toa-le _____ tǎ tra-gîn'.

Vno

Violin staff 1

Violin staff 2

Violin staff 3

Violin staff 4

Violin staff 5

46. 1907

Vno *Rubato*

The violin part for the first system consists of five staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *Rubato*. The melody is characterized by flowing, connected lines with various ornaments and phrasing slurs.

Voce

Și-am zis ver-de... foa-ie la - tă,

Vno

The violin part for the second system consists of one staff of music, showing a few chords and a single note.

Voce

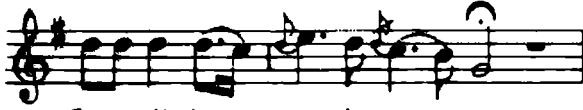
Și-am zis ver-de... foa-ie la - tă,



în A - nu-a-mi - e su - te șap - te,



Să-ri lu-mea să re-voI-te



Cu cu-ti-te — cu to-poa - re,



Cu cu-ti-te — cu to-poa - re,



Pe bo-ieri să mi-i o - moa - re,



Pe bo-ieri să mi-i o - moa - re

Vno





Voce



Pe bo-ieri să — mi-i o-moa - re,



Pe bo-ieri să — mi-i o-moa - re



Căci nu le-a dat lor po-goa-ne



Căci nu le-a dat lor po-goa-ne.

47. BADEA CÎRCIUMARU

Vno

The violin part consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The second staff includes a triplet of eighth notes, a sixteenth note, and a dotted quarter note, followed by a measure with a 'rit.' marking and a dashed line. The third staff contains a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note.

Voce

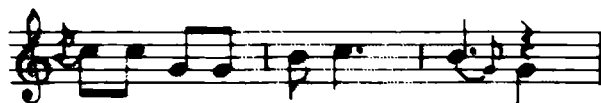
The vocal part begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The lyrics are: *Foa-ie ver-de trei spa - na - ce*

The vocal part continues with a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The lyrics are: *Pe din - co - lo pe din - coa - ce*

The vocal part continues with a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The lyrics are: *Um - blă tur - ci - n bai - ba - ra - ce*

The vocal part continues with a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The lyrics are: *Tot că - tînd și în - tre - bînd.* A 'Vno' marking is placed above the final measure.

The vocal part continues with a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The lyrics are: *To' că - tînd dă crezi Bu - di'* A 'Vno' marking is placed above the final measure.



Ca - re zi - ua - i cîr - ciu - mar! (Vno)



Și noa - ptea ie mă - ce - lar



Mă - ce - lar la Turci d - ăi mari (Vno)

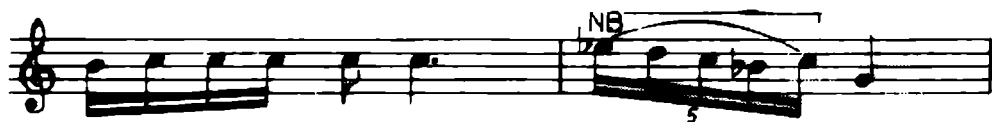


Mă - ce - lar la Turci d - ăi ma - ri



Mă - ce - lar la Turci d - ăi mari.

Vno



NR! Intonat fals!

48. SOARELE ȘI LUNA

Vno *Rubato*

The violin part consists of five staves of music. It begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The first staff contains a triplet of eighth notes followed by a series of eighth and sixteenth notes, some with trills. The second staff continues with similar rhythmic patterns, including a triplet. The third staff features more complex rhythmic figures with trills and slurs. The fourth staff shows a continuation of the melodic line with trills and slurs. The fifth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

Voce

The vocal part consists of three staves of music. It begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some with trills and slurs. The second staff continues the melodic line with trills and slurs. The third staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

Pe-âl pre-caz de ma - re,

The vocal part consists of one staff of music. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with trills and slurs.

Mi-e mi se pa - re,

The vocal part consists of one staff of music. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with trills and slurs.

No - uă — mu-șu - roa - ie.



Nu sînt mu-șu - roa - ie



Ci na - uă ar - ge - le.



Mi-es-te-o ar - ge - lu - șă,



Mi - că de ni - mi - că,



Cu uși de si-pi-că.

49. CRIVĂȚU, PUTERNICU

Vno *Molto rubato*



Four staves of piano accompaniment. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains several measures with triplets and sixteenth notes. The second and third staves continue the melodic line with various ornaments and phrasing. The fourth staff features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, with fingerings '6' and '3' indicated.

Voce

A single staff of music with a treble clef, one sharp key signature, and a 4/4 time signature. It contains a simple melodic line for the first phrase.

Foa-*ie* ver-de-a bo - bu - lui,

A single staff of music with a treble clef, one sharp key signature, and a 4/4 time signature. It contains a simple melodic line for the second phrase, including a trill.

Sub se-ni-nu ce-ru - lui, - *măi*

A single staff of music with a treble clef, one sharp key signature, and a 4/4 time signature. It contains a simple melodic line for the third phrase.

Supt a - ri - pa no - ru - lui,

A single staff of music with a treble clef, one sharp key signature, and a 4/4 time signature. It contains a simple melodic line for the fourth phrase.

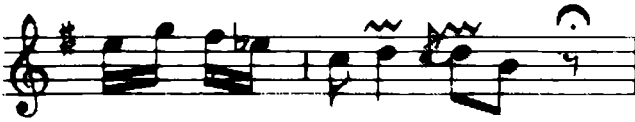
La coa - da tel - pe - u - lui,

A single staff of music with a treble clef, one sharp key signature, and a 4/4 time signature. It contains a simple melodic line for the fifth phrase.

La - coa - da tel - pe - u - lui -



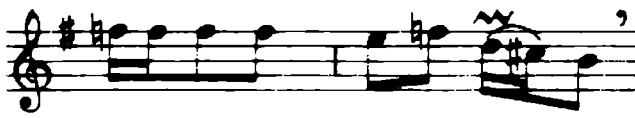
Ne-me-ri-t-am, po - po - si - t-am,



Ne-me-ri-t-am, po-po - si-t-am,



Vezi, Mar-coci pa - șa bă-trîn _____



Cu-a lui oas-te cam pu-ți - nă,



Ca frun-za și ca iar-ba _____



De nu poți sa - ma le da, măi,



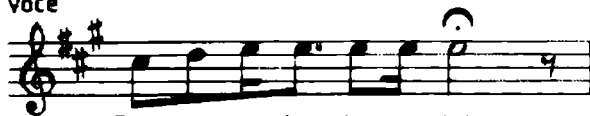
Nici nu poți a-i nu - mă-ra, măi, măi.

50. LIDVA CÎRCIUMĂRIȚA

Vno *Molto rubato*



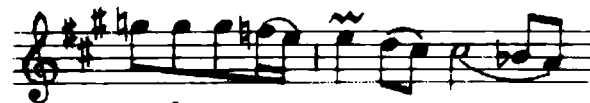
Voce



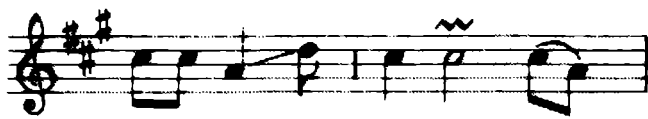
Foa - ie ver - de - a bo - bu - lui



De - a lă - tu - rea _ dru - mu - lui _ _ _



La cîr - ciu - ma Lit - vi - nii _ _ _



La cîr-ciu- ma Lit- vi - i —



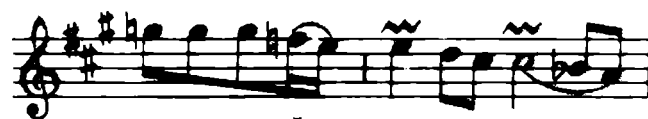
Lit - vii, cîr - ciu - mă - re - sii,



Lit - vii cîr - ciu - mă - re - sii,



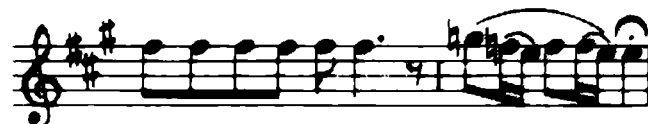
Cînd tu soa-ri - li co - lea —



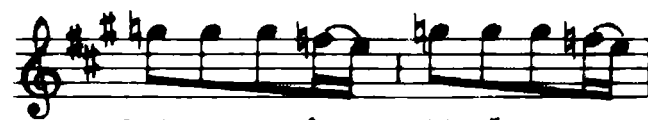
La Lit-va că ni-me - rea —



La Lit-va că ne-me-rea, măi



Trei voi-nici pe trei cai mur - gi



Trei voi-nici în- chi-vă-ra-ți



Că-lări pe trei — pui de — ha-ți



Că-lări pe trei pui de ha-ți—



Cu brî-ne-le na-ram-zii,

Vno



Voce



Cu i-mi-ne-li tiș-lii

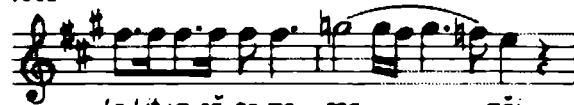


A-cum so — siți de la Jii

Vno



Voce



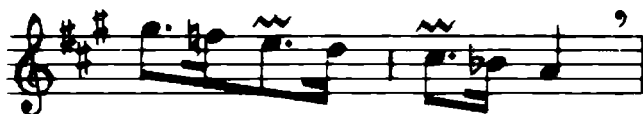
La Lit-va că ne-me-rea — mări



De bu-nă zi - ua că-i da



De bu - nă zi - ua că-i da



Lid - vo, cîr - ciu - mă - ri - ță,



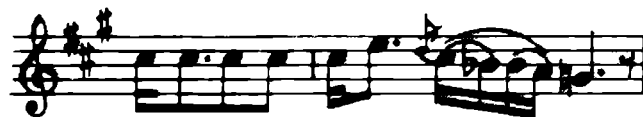
Lid - vo, cîr - ciu - mă - ri - ță,



Tu n-ai ca - să sau că - ma - ră,



Să ne găz-du - ești di - sea - ră?



Sau bor-dei de trei cai mur - gi,



Și-un pat bun de trei voi - ni - ci



Și-un pat bun _____ dă trei voi-nici.

51. ȘARPELE

Vno *Rubato*



Voce



Foa-ie ver-de trei gra-na - te



De-par-te, ne - ne, de-par-te,



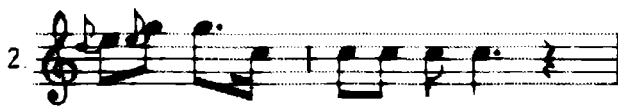
Nici de-par-te, nici a - proa - pe,



Toc-mai ca-lea ju - mă - ta - te,



Toc-mai ca-lea — ju-mă-ta-te



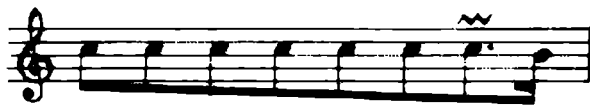
2. *La cîmp, ne - ne, la cîm - pi - e,*



Un - de pic de rîr - bă nu e,



Nu - mai dal - bu - i co - le - li - e,



Și cî - ti - un fir de scum - pi - e,



Coap - tă - n - tre Sîn - tă Ma - ri - e,



Coap - tă - n - tre Sîn - tă Ma - ri - e

Vno



Voce



3. *Foa - ie ver - di - a bo - bu - lu - i,*



La mij-lo - cul _ dru - mu - lu - i,



Un - de - i păs voi - ni - cu - lu - i,



Un - de - i păs _ voi - ni - cu - lui



Păi Ți - pă - mi, ne - ne, ți - pă - mi, dra - gă,



Ți - pă ti - ne - rel _ voi - nic _



Să vezi, din gu - ră _ de șar - pe,



Că la - n - ghi - țit ju - mă - ta - te,



Ju - mă - ta - te nu mai poa - te,



Tot din ar - me _ fe - re - ca - te,



De cu-ți - te, ia - ta - ga - ne



De cu - ți - te, ia - ta - ga - ne



De rîn - za pin - te - nu - lui,



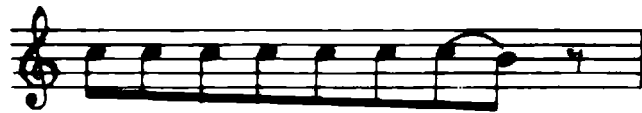
Șe - dea-n gu - șea șar - pe - lui



(5.) Nici nu poa - te la - n - ghi - ți măi



Nici, fra - te, de - l le - pă - da, —



Nu - ma - n gu - ră mi - l fi - nea, —



De - i ve - ni - nă i - ni - ma



Dă - i — ve - ni - nă — i - ni - ma.

52. CRIVĂȚU

Vno *Molto rubato*

The violin part consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and mood are marked 'Molto rubato'. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations such as slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The fourth and fifth staves are more technically demanding, featuring sixteenth-note runs and triplets, with fingerings 6, 3, and 6 clearly marked.

Voce

The vocal part consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The melody is simple and lyrical, with a few fermatas. The second and third staves continue the vocal line, maintaining the same melodic contour and key signature.

Bă — La pa - ra - na mă - ru - lui,

The second staff of the vocal part continues the melody. The lyrics are written below the notes. The music features a few fermatas and a slight change in rhythm.

La fin - ti - na ge - ru - lui, —

The third staff of the vocal part concludes the vocal line. The lyrics are written below the notes. The music features a few fermatas and a slight change in rhythm.

Ge - ru - lui, — Cri - vă - ță - lui —



Ne - me - ri - ta po - po - si - ta



Și de noap-te tă-bă-ri - ta



Moș Mar-coci pa - șă bă-tri-nă,



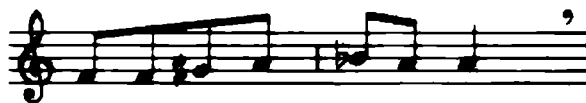
Cu pu-ți-nă oas - te și bu - nă.



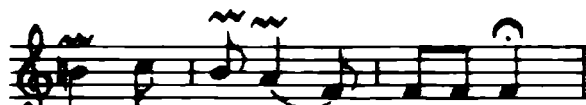
El Ca fîn - ti - nă că ve - nea, —



Cu toa - tă oas - tea d-a-vea, —



Ca frun - za și ca iar - ba,



Ca frun - za și — ca iar - ba

Vno

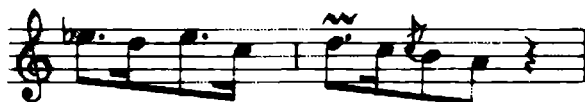




Voce



Of, of Jos du - pă cai că să da,



Pa - laș din tea - că sco - tea, măi



Pa - laș din tea - că sco - tea,



Dă trei ori îl dis - bur - da, măi




Și din gu - ri - ță zi - cea, măi




Ieși, Cri - vă - țe, din fîn - ti - nă,




Că am să mă bat cu ti - ne

2. 


Păi Cî - tă oas - te - i pe pă - mînt,




Pe toa - te mi le - am bă - tut, măi




Nu - mai tu că mi - ai ră - ma - sî




Și pe ti - ne - am să te bat, măi,




Căci mi - e oas - tea de - m - bră - ca - tă,




De - m - bră - ca - tă, de - n - căl - ța - tă,



Cu ciz - me de ca - pră stea - ră,



De nou' a - ni ne - fă - ta - tă



De nou' a - ni — ne - fă - ta - tă.

53. MARCU VITEAZU

Molto rubato

Vno

The violin part consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The melody is characterized by flowing eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second and third staves continue this melodic line with various articulations like slurs and accents. The fourth staff concludes the section with a final note and a fermata.

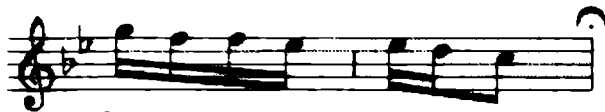
Voce

The vocal part consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The second staff has a '2.' marking at the beginning. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The lyrics are: 'Foa-ie ver-de-a bo-bu - lu - l, De-a-lă - tu-rea dru-mu - lui măi, - La cîr-ciu - ma Mar-cu - lui măi, Mar-cu - lui, vi - tea-zu - lu-i, Stri-ga, nei - că, nu glu-mea - Ca-re, nei - că, s-o a - fla — măi'.

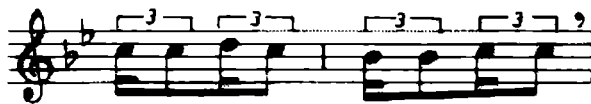
Foa-ie ver-de-a bo-bu - lu - l,
De-a-lă - tu-rea dru-mu - lui măi, -
La cîr-ciu - ma Mar-cu - lui măi,
2. Mar-cu - lui, vi - tea-zu - lu-i,
Stri-ga, nei - că, nu glu-mea -
Ca-re, nei - că, s-o a - fla — măi



Ca - re, nei - că, s-o a - fla



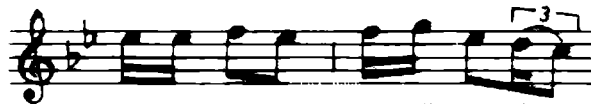
S-o a - fla sa - de-vă - ra,



Să bea vin pe ră - vă - șea - lă,



Pî - nă - n dal - ba - i pri - mă - va - ră,



Și ca - re mi so - m - bă - ta măi,



A - bea ca - pu - l - oi tă - ia - măi



Dă i - oi lu - a sag - na - uă,

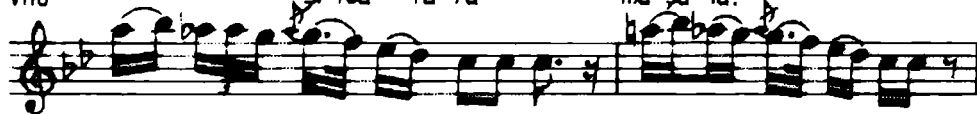


C - a - șa mi - a fast prin - soa - rea - măi,



Și toa - tă ră - mă - șa - la.

Vno





Ni-me-nea nu se a - fla _____



De-cît Mar-cu vi-tea - zu măi,



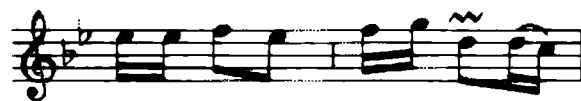
Și cu tur - cu Bo - li - nu -



A - mîn - doi se ră - mă - șea -



Cu pa - ha - ru cin' ser - vea? -



Să vezi mu - ma Mar - cu - lu - i -



I - bov - ni - ca tur - cu - lu - i, -



I - bov - ni - ca _____ tur - cu - lui.

54. MIU HAIUCUL

Vno *Molto rubato*

The violin part consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Molto rubato'. The music features a melodic line with various ornaments (wavy lines above notes) and slurs. The second and third staves continue the melody with similar ornaments. The fourth and fifth staves introduce more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with some notes marked with '3' and '6'.

Voce

The vocal part consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: *Cur - te, ne - ne, cur - te - n - trea - gă,*

The second staff of the vocal part continues the melody with lyrics: *Cur - te la Domn Ște - fan Vo - dă,*

The third staff of the vocal part continues the melody with lyrics: *Fru - moa - să ma - să mie - n - tin - să,*

The fourth staff of the vocal part concludes the melody with lyrics: *De cins - tiți bo - ieri co - prin - să,*

Dar la ma-să ci-ne-mi șa - de ?

Șad bo - ie - rii ță - rii — măi,

Căi - mă - ca - nii tîr - gu - lu - i

Sfet - ni - ci - m - pă - ra - tu - lu - i

Sfet - ni - ci - m - pă - ra - tu - lui,

Și ai di - vă - na - șu - lui,

Și ai di - vă - na - șu - lui

Vno

Voce

Hai, hai! Dar la ma-să cin' ser - vea ?

Să vezi, Ca - lea, fa - tă ma - re,

Su - ri - oa - ra Mi - u - lui,

Mi - u - lui hai - du - cu - lu - i

I - bov - ni - ca — Dom - nu - lui măi

Ște - fan Vo - dă nu mîn - ca,

El nu mîn - ca, nici nu bea păi,

Nu - mai cu o - chii pri - vea,

Din gu - ri - ță că zi - cea — măi

- Bo - ie - ri - lor dum - nea - voas - tră.

De - ați mîn - cat de n - ați mîn - cat — măi

De - ați bă - ut de n - ați bă - u - fi,

De la ma - să vă scu - la - ți,

Ta - le - ri - le va - du - nați,

Pe la fo - curi le - a - șa - zați,

Pe la oi de vă cul - cați,

Mîi - ne - n zori - să - vă scu - la - ți

Și ca - ii să vi - i lu - a - ți

Ca - ii să vi - i pot - co - vi - ți

Cam să fa - cem d-o plim - ba - re

D-o plim - ba - re, vi - nă - toa - re,

Du - pă pă - sări - găl - be - oa - re,

Că sînt bu - ne - la mîr - ca - re.

55. VOICA DIN NADOLII

Vno *Molto rubato*

The violin part consists of four staves of music. The first two staves feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and slurs. The third staff contains triplet patterns of eighth notes. The fourth staff continues the melodic line with a final fermata on a whole note.

Voce

The vocal part begins with a melodic line in a treble clef. The lyrics are: *Hai, hai Foa - ie săl - ci - oa - ră, în*

The vocal part continues with a melodic line. The lyrics are: *ră - să - rit de - soa - re -*

The vocal part continues with a melodic line. The lyrics are: *La ră - să - rit de - soa - re*

The vocal part continues with a melodic line. The lyrics are: *La cea ca - să - ma - re -*

The vocal part continues with a melodic line. The lyrics are: *Cu fe - rești în - soa - re,*

The vocal part concludes with a melodic line. The lyrics are: *No - uă - le - gă - ioa - re*



Cu-al Voi-chi-ții, ze - ce



I - ni-mi-a-ră re - ce

Vno



Voce



Hai! hai! La Voi - ca ve - nea



Pe-ți - tori so - sea măi



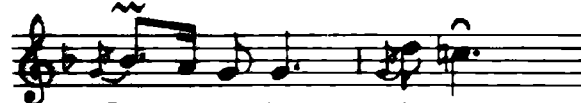
De la Na - do - li - e,



Din ța - ra pus - ti - e



Ci - ne - a fos' să ști - e,



Doam - ne mi - los - ti - ve,



În - du - ră - tor de lu - me.

56. CORBEA

Vno *Molto rubato*

Voce
Păi,

Voce
În tem-ni-cioa-ra de pia - tră

Za-ce-mi, ve - re, za-ce-mi, dra-gă,

Za-ce-mi Cor-bea hai-du-cu,

Za - ce Cor-bea tîl - ha - ru',



De noo...ani și ju - mă - ta - te,



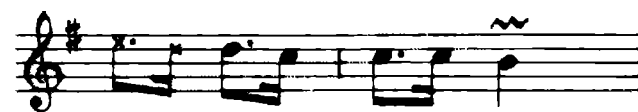
Și nu-i mai ie - se drep - ta - te



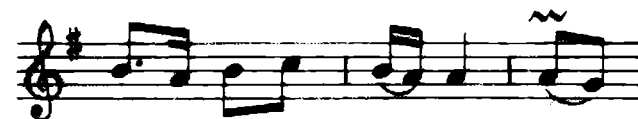
Și nu-i...mai ie - se drep-ta - te



Căci pe iel cîn mi ta-n-chis,



E - ra ti - ne - rel co - pil,



Șa-cum e moș - neag bă - trîn -



Șa-cum...e...moș - neag bă - trî-nî



Ti - ne - rel fă - ră mus - ta - fă



Ș-a-cum e cu bar-ba crea-ță



Bar-ba-i ba-te bra-fe-le



Și chi-ca căl - ci - ie - le,



Mus-tă-cioa - ra - șa-le - le - măi.

Vno



Voce



Măi,

Cînd pe Cor-bea mi ta-r-chis _____ măi

E - rau broaș - te ca - nu - ci - le

Și - a - cum sînt ca ploș - ti - le,

Ca - re țîn vi nur' - le;

Șerpi ie - rau ca pa - ie - le,

Și - a - cum sînt ca grin - zi - le,

Ca - re țîn pim - ni - ți - le;

Nă - pîr - ci - le ca fu - se - le

Și - a - cî' sînt ca fur - ci - le -

Ca - re țîn pim - ni - țe - le - măi.

57. SOARELE ȘI LUNA

Vno Poco rubato ♩ = 72

The violin part consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Poco rubato' with a quarter note equal to 72. The music features a melodic line with various ornaments, including triplets and grace notes. The second and third staves continue the melodic development with similar rhythmic patterns and ornaments.

Voce Parlando ♩ = 144

The vocal part begins with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked 'Parlando' with a quarter note equal to 144. The melody is simple and conversational, starting with a triplet of eighth notes.

Pe bu-haz de ma - re

The second line of the vocal part continues the melody with a triplet of eighth notes and a wavy line above the notes, indicating a slight vibrato or ornamentation.

La cea ca-să ma-re

Poco più mosso ♩ = 160

The tempo changes to 'Poco più mosso' with a quarter note equal to 160. The melody continues with a triplet of eighth notes and a wavy line above the notes.

î La cea ca - să ma - re

The vocal part continues with a triplet of eighth notes and a wavy line above the notes.

Cu fe-res-tre-n soa-re

Tempo I ♩ = 144

The tempo returns to 'Tempo I' with a quarter note equal to 144. The melody continues with a triplet of eighth notes and a wavy line above the notes.

Mi-es-te-o ar - ge - lu - șă

The vocal part continues with a triplet of eighth notes and a wavy line above the notes.

Mi - că de ni - mi - că



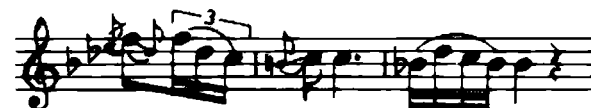
Cu uși dă si - pi - că



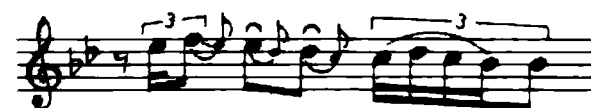
Fe - res - tre de sti-clă



Șa - co - lo că - m' țe - se



Ia - na — Sin - zi - a - na,

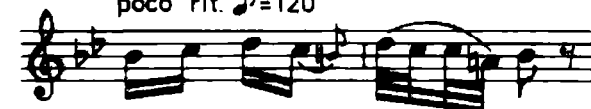


So - ra soa - re - lui - i



Șa — pă - mîn - tu - lui.

poco rit. ♩ = 120



Ră - bo - ia - șu iei - i

Tempo I $\text{♩} = 144$



Un răz - boi dă - fie - ri



Cu stîlpi dă o - te - li



Cu stîlpi de o - te - li,
Poco più mosso $\text{♩} = 168$

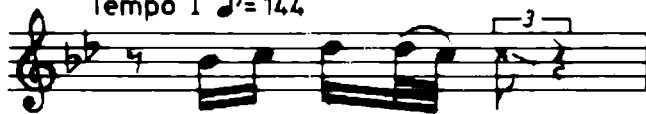


Cu spa - ta de sîr - mă,



Fa - ce pîn - za bu - nă,

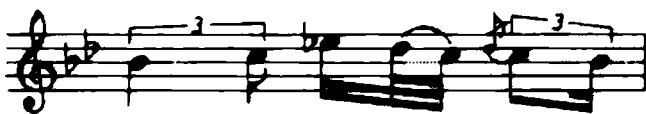
Tempo I $\text{♩} = 144$



Dar ea ce fe - sea?



Fir și i - bri - șin,



Lui soa - re ză - bu - ni,



Fir și cu mă - ta - se,



Lu' soa - re că - ma - șă.

58. ȘARPELE

Molto rubato

Vno

Violin part of the musical score, consisting of two staves. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Molto rubato'. The first staff begins with a whole note chord of B-flat and D, followed by a series of eighth and sixteenth notes with various ornaments and slurs. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and ornaments.

Voce

Vocal part of the musical score, consisting of a single staff in treble clef. The melody is written in a simple, lyrical style with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It begins with a whole note chord of B-flat and D, followed by a series of eighth and sixteenth notes with various ornaments and slurs.

Foa-ie ver-de ș-o ne-ga-ră

Vocal part of the musical score, consisting of a single staff in treble clef. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. It features various ornaments and slurs.

La un col-tu - let de fa - ră,

Vocal part of the musical score, consisting of a single staff in treble clef. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. It features various ornaments and slurs.

La un col - tu - let de fa-ră,

Vocal part of the musical score, consisting of a single staff in treble clef. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. It features various ornaments and slurs.

Îmi șa - de - de-o vă-du-vioa - ră

Vocal part of the musical score, consisting of a single staff in treble clef. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. It features various ornaments and slurs.

La o ca - să mi - ti - ti - că,

Vocal part of the musical score, consisting of a single staff in treble clef. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. It features various ornaments and slurs.

Cu-n-ve - li - șu de si - pi - că,

Vocal part of the musical score, consisting of a single staff in treble clef. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. It features various ornaments and slurs.

Cu fe-res-tre - le de stic - lă,



A-ici lu - pi - mă - mă - nîn - că,



A - vea un mic bă - ie - țel,



Ce-l creș - tea de mi - ti - tel,



Îl scâl - da și-l în - fă - șa



Și-n co - pa - ie mi-l pu - nea măi



Cu pi - cio - rul - le - gă - ra - măi,



Din gu - ră mi-l bles - te - ma măi

Vno



Voce



Îl scâl - da și-l în - fă - șa

Cu pi - cio - rul le - gă - na mări,

Cu pi - cio - rul le - gă - na mări, -

Din gu - ră mi - l bles - te - ma mări

Lu - lă - mi - te, cul - că - mi - te,

Pui de șar - pe su - gă - mi - te

Pui de șar - pe ba - la - ur

Ochi în cap ca de fa - ur mări,

Și cu sol - zii de ar - gint mări,

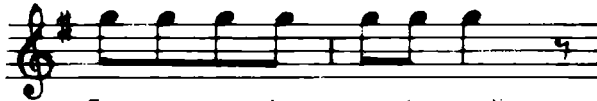
Să nu tră - iești pe pă - mînt mări.

59. ANTOFIȚĂ A LUI VIOARĂ

Vno Rubato



Voce



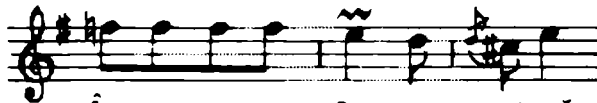
Foa - ie ver - de meri dom - nești,



În o - ra - șu Bu - cu - rești măi



Foa - ie ver - de meri dom - nești,



În o - ra - șu Bu cu rești măi



La ce - le ca - se dom - nești măi,



Fru - moa - să ma - să mi - e - n - tin - să



Și de mulți bo - ieri co-prin-să :



Doi-spre-ze-ce ne - vo - dari,



Toți fe-ciori de vă-tavi mari,



Toți fe - ciori de vă-tavi mari măi,



2. Toți îmi bea și toți mîn - ca,



La lă - u - tari mi-as - cul - ta,



Nu-mai u - nul pof - tă n-a - re,



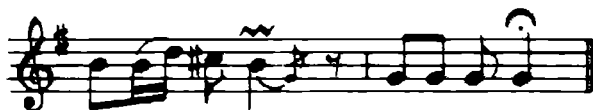
De bă-ut și de mîn- ca - re,



An - to - fi - ț-a' lui Vi - oa - ră,



Ne-pot— de-a lui Stan-cu Cioa-ră,



Ne-pot— de-a lui Stan-cu Cioa-ră.

Vno



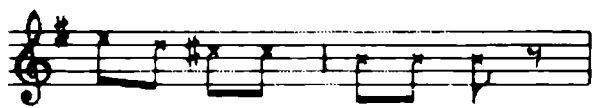
Voce



El nu bea nici nu mîn-ca măi



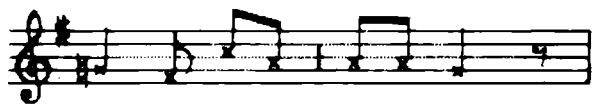
Doar cu o-chii se ui - ta, măi



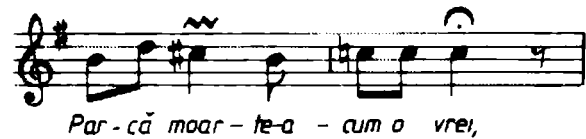
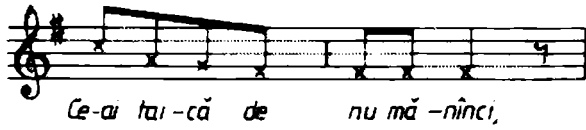
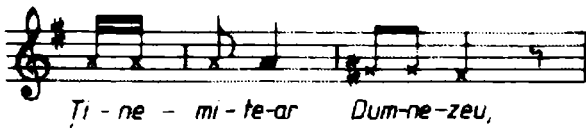
Tai - că - s-o cînd îl ve - dea,



Din gu-riț' a - șa-i zi - cea:



An - to - fi - ță, fi - ul meu,

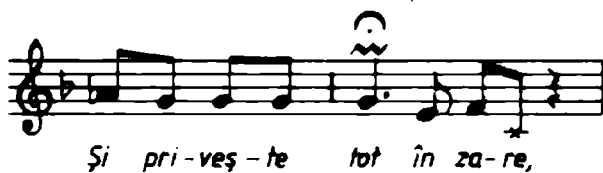
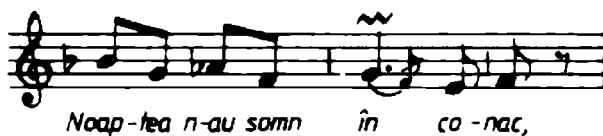


60. NOVAC

Vno *Molto rubato*



Voce



Păi,



Fi - u l-aș-teap tă cu jind,



Gea-ba te mo - mești pe ti - ne,



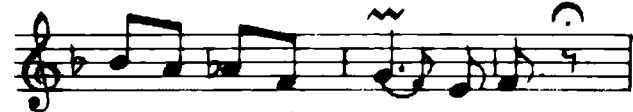
Nu - mai Gru-ia lor nu vi - ne



Nu - mai Gru-ia _____ lor nu vi - ne



2. El un corb la cas' a - vea,



Prin-tre pă-sări mi-l țî - nea



Cres-cut tot de mi - ti - tel,



Cor - bu cam vor - bea ni - tel,



Și vă-zîn-du-l prin cear-dac,



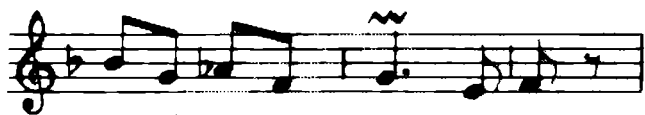
În - tr-o zi gră - i No-va-cî,



În - tr-o — zi gră - i No vac:



3. A - lei ! Car-be, nu mai pot,



Plea-că, zboa-ră pes - te tot,



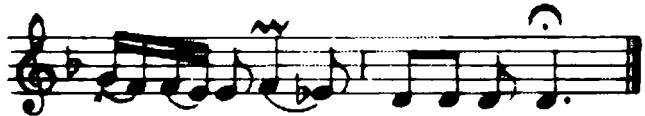
Ța - ra o - co - leș - te-n zbor,



A - dă-mi ves - te de fe-cior,



Că di-un an eu — nu mai ști-u,



Gru - i - șor al — meu dei viu măi.

61. TOMA ALIMOȘ

Vno *Molto rubato*

The violin part consists of three staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and a fermata over the final note. The second and third staves continue the melodic development with various rhythmic patterns and ornaments.

Voce

The vocal part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is accompanied by a piano accompaniment. The lyrics are: "Ver-de, ne-ne, d-ia-so-mi - e". There are triplet markings and a fermata over the final note of the first line.

Ver-de, ne-ne, d-ia-so-mi - e

The second line of the vocal part continues the melody with lyrics: "La - cîmp, ne-ne la cîm-pi - e,". It includes a fermata over the first note and a triplet marking.

La - cîmp, ne-ne la cîm-pi - e,

The third line of the vocal part continues the melody with lyrics: "Un de fir de iar-bă nu e,". It features a fermata over the first note.

Un de fir de iar-bă nu e,

The fourth line of the vocal part continues the melody with lyrics: "Nu-mai dal - bă co-li-li - e,". It features a fermata over the first note.

Nu-mai dal - bă co-li-li - e,

The fifth line of the vocal part continues the melody with lyrics: "Coap - tă-n spre Sfîn - tă Mă-ri - e,". It features a fermata over the first note.

Coap - tă-n spre Sfîn - tă Mă-ri - e,

The sixth line of the vocal part continues the melody with lyrics: "Ba - te vîn - tul și a-di - e". It features a fermata over the first note.

Ba - te vîn - tul și a-di - e



Mi-a-du-ce mi - ro-su mi - e,



Mi-a - du-ce mi - ro-su mi - e



De-par-te, ne - ne, de - par - te



Păi, Nici de-par - te, nici a - proa-pe,



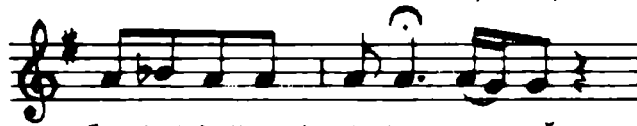
Nu-mai ca-lea ju-mă - ta-te,



În gro-pa-na cu cinci ulmi,



Cu cinci ulmi din - tr-o tul-pi-nă,



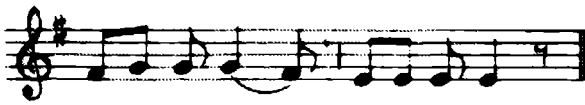
Cu cinci frați buni din-tre mu - mă,



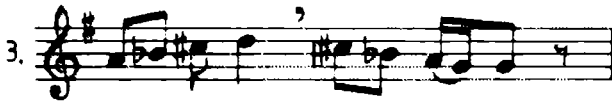
Ma-re ma - să-mi es-te-n - tin-să,



Dă mulți bo - ieri mi-e co-prin-să,



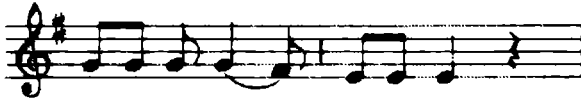
Dar la ma-să, — ci - ne șa - de ?



Șa - de To - ma A - li - mo - și ,



Bo - ier din — șa - ra de jo - și ,



Cu - n co - joc ma - re mi - țos,



De - l paar - tă va, ra, pe dos măi



Voce



Și - l pur - ta pe pie - lea goa - lă



Ca — să - i fi - e dă — ră - coa - re



Ș - a - re - o plas - că mi - ti - tea,



De-o va-dră și cinci o - ca,



În-chi - na To - ma dea-bea _



Da n-a-re cu o-n - chi-na _



Un pa-har că _ își um-plea,



Și din gur' a - șa spu-nea : _



Eu n-am cui îi în-chi - na _



În-chi-ra-re-și mur - gu-lui, _



Mu-gur mi-e o vi - tă mu-tă,



U-rechi a -re, bi - ne-as - cul-tă,



N-a - re _ gu - ră _ _ _ _ să răs-pun-dă.

ADDENDA

I. IOVAN IORGOVAN

Vno $\text{♩} = 300$

The violin part consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as $\text{♩} = 300$. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The second staff includes a triplet of eighth notes. The third staff has a slur over a group of notes. The fourth staff concludes with a final note and a fermata.

Voce *Parlando, poco rubato* $\text{♩} = 300$

The vocal part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked as $\text{♩} = 300$. The first staff shows the vocal line with a slur over the first two notes.

Ver - de de-o mă-lu-ră,

The second staff of the vocal part continues the melody with a series of eighth notes.

Pe - 'l vîrf de mă - gu - ră

The third staff of the vocal part continues the melody with a series of eighth notes.

De trei zi - le-m' cu-ră

The fourth staff of the vocal part continues the melody with a series of eighth notes and a slur over the final notes.

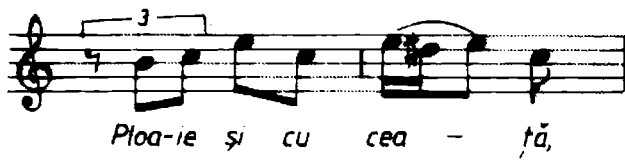
Ploa - ie și cu bu-ră

The fifth staff of the vocal part continues the melody with a series of eighth notes and a slur over the final notes. A violin part (Vno) is indicated above the staff.

Și nu - să răz - bo - nă,



Și nu să răz - bu - nă;



Ploa-ie și cu cea - ță,



Joi, de di - mi - nea - ță



Iel că mi-și ple - ca măi



Si că-n - tu - ne - ca, — măi



Și că m' - mi - ne - ca — măi



Cu viz - la na - in - te [-----]



Mer - ge [de mi-nu-ne]

Meno mosso $\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} = 200)$

Vno



2. î ne-ne Io - van Ior - go - va - nî, da

Fi - cior de mo - ca - ni

Și de muo - fi - ca - ni,

♩ = 224

Și de mo - liv - dău,

Fos - t - ai vi - teaz - rău,

♩ = 200

Ba - tă - l Dum - ne - zău,

Ba - tă - l Dum - ne - zeu !

3. *♩* = 300

Că - lu - șa - lu lui,

Pu - iu le - u - lui;

poco accel.

Șă - u - li - șa lui,

♩ = 264

Țas - ta zme - u - lui;



Fri - u - le - ju lui,



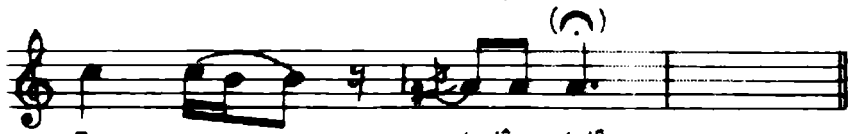
Duo-i bă - lă - u - rei



De gu - ră-n - cleș - ta - fi,



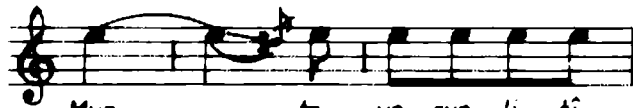
De noa - dă no - dat,



De pe uob-linc dat



i ne-ne Iel ca a - u - zi - fi



Mun - te uo - cuo - li - fi,



Șar - pe-n - co - lă - ci - fi, mă



De-o ha - lă de șar - pe,



De-o ha - lă de șar - pe

Sco - te cap la fa - ră

De-s' ia o vâc -- şoa - ră,

Iar o va - că gra - să

Şo - fa - tă fru - moa - să,

Şo fa - tă frumoaşă,

ne - ne 'Nvi - nea - ză - n - tr - o va - ră; N -

ci - nea - ză - n - tr - o sa - ră, —

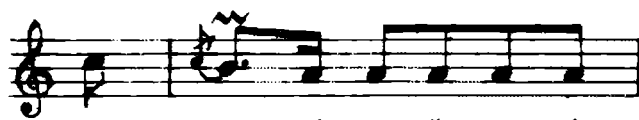
Lu - cu de mi - ra - re! măi

Iel că m-ş' ple - ca măi

Sus, pe Cer - na - n sus,



Mult' voi - ni' s-au... dus,



Pe to - țî i-au ră - pu - sî



Pe toți [- - - - -]



6. Ver - de-o vi - o - rea,



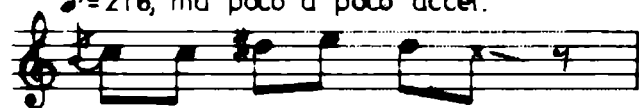
Iel cînd a - jun-gea, măi

♩=200



Cu Cer - na-m' vor - bea:

♩=216, ma poco a poco accel.

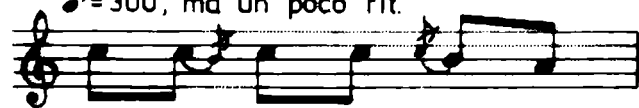


-Cer - no, Cer - ni - șoa - ră,



De-m' iej' vor - bi - toa - re

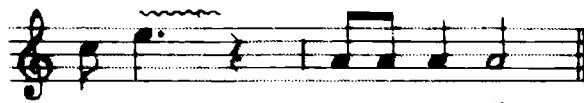
♩=300, ma un poco rit.



Cum eș' Su - nă - toa - re,



Te prin' si - ri - oa - ră,



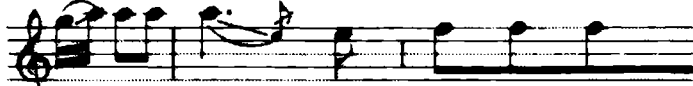
Te prind si - ri - oa - ră !

Vno $\text{♩} = 216$

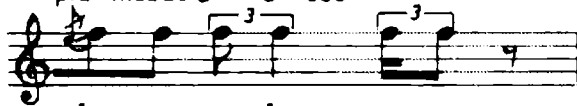


Voce

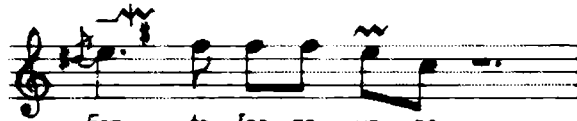
7.



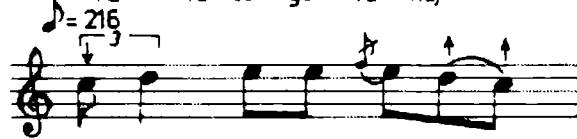
n. ne-ne Cer - na-i, ră - pun - dea :
più mosso $\text{♩} = 300$



Io - va - ne, Io - va - ne,



Fra - te Ior - go - va - ne,



De iej' vor - bi - toa - re

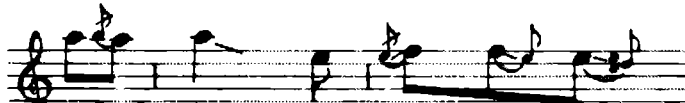


Cum eş'i ur - lă - toa - re,



Te prind si - ri - oa - ră,

8.



ne-ne Va - du mi-o să - ca,



Pe - tri - şu - oai ve - dea,

Cu mur-gu-oi tre - cea,

În mi - ne s-a - run'

Ci - gă și puo strun-gă,

Ci - gă și puo - strun - gă,

Io să mă pră - săs - cî

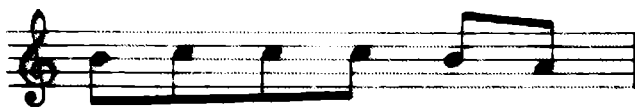
C-a - le [- - - - -]

9. Iel cînd a - u za, măi

'Na - puoi să-n - tor-cea, măi

'Na - puoi să-n - tor - cea, măi

Ci - gă ca - du - cea,



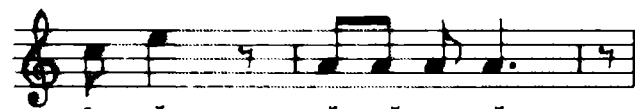
Ci - gă și pos - trun - gă



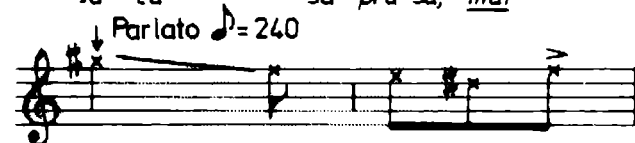
În ea c-a - run - ca,



Ia că să pră - sa, măi



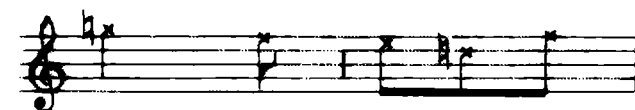
Ia că să pră-sa, măi



Va - du că-i să - ca,



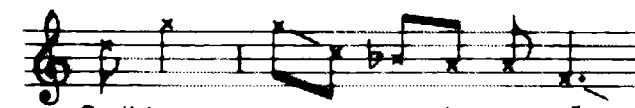
Pie - tri - șu ve - dea, —



Un - de să du - cea?



În tîrg în Si - biu,



De-j' loa pa-los de mis-chiu, mă
(Parlando)



De-j' loa pa-los de mis-chiu.

II. TANIZLAV

Vno Quasi parlando $\text{♩} = 192$



Tempo I

più mosso $\text{♩} = 208$



Voce $\text{♩} = 240$

rit. ($\text{♩} = 208$)



Hai Pe din-co-lo pe din coa

Vno Presto $\text{♩} = 264$



Voce Tempo I ($\text{♩} = 240$)



Pe din-co-lo pe din coa



Um - blă Tur - ci d-a - iu - rea



D-a - iu - rea prin pla - iu - rea



D-a - iu - rea prin pla - iu - rea



În - tre - bîn' și is - pi - tin - dî.



Dă Ta - niz -- lav în - tre - bînd



Dă Ta - niz -- lav în - tre - bîn'



Dă Ta - niz - lav co - pi - lu

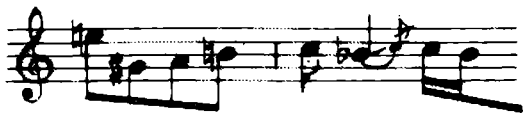


Strîn - gea bar - ba cu briu...



Mus - tă - ți - le cu șa - lu

Vno



Voce



Mus-tă-fe-le cu șa-lu



De mus-tăf' în toa-te păr-fi

Vno



Voce



Ca vre-ji de cas-tra-ve-fi

più mosso ♩ = 264



Și mus-tăf' în var-va-ri-cî



De îi șa-de la voi-nic

Vno

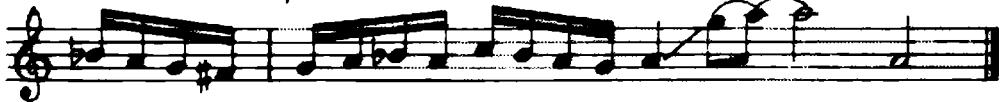


Hai Bi-ne șa-de la voi-nic

Meno mosso ♩ = 232



poco accel.



III. KIRA KIRALINA

Parlando rubato ♩ = 160

i Ver - de roj - ma - li - nă

Più mosso ♩ = 192

Ki - ro, Ki - ro - li - no

Più mosso ♩ = 200

più mosso ♩ = 216

Ki - ro, Ki - ro - li - no

Fru - mu -- și - că zî - no

Più mosso ♩ = 232

Fru - mu -- șea co - pi - lă

Più mosso ♩ = 240

Flea - re de gră - di - nă

Rup - tă din zmo - chi - nă

Rup - tă din zmo - chi - nă

2.

Plea - că Ki - ro ca - pu'

Più mosso $\text{♩} = 264$



Să tă - iăm ha - ra - pu'

rit. ($\text{♩} = 216$) ---- 7



Ha - ra - pu' ciu - dat

Rit. ($\text{♩} = 216$) ---- 7



Ne - gru și bu - zat

poco accel. ($\text{♩} = 252$) h



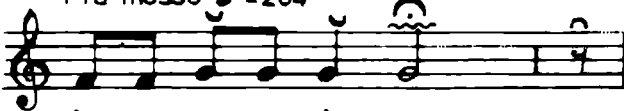
To' ca și la crap



To' ca și la crap

Più mosso $\text{♩} = 264$

3.



Cîn' te ui' la dîn - su'

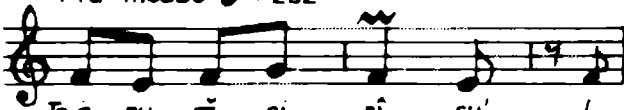
Meno mosso $\text{♩} = 240$

rit. $\text{♩} = 216$ ---- 7



Te - a - pu - că și rî - su'

Più mosso $\text{♩} = 252$



Te - a - pu - că și rî - su' |



La ur - mă și plîn - su' |



La ur - mă și plîn - su.

IV. TOMA ALIMOȘ

Vno (♩=220)

The violin part consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of ♩=220. The music features a melodic line with various ornaments and a final note marked with a 'd' in a circle. The second and third staves continue the melodic development with similar ornamental patterns.

Voce

The vocal part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of ♩=220. The melody is simple and features a few ornaments. The lyrics are: *De-par-te, fra-te, de-par-te,*

De-par-te, fra-te, de-par-te,

The second line of the vocal part continues the melody with more ornaments. The lyrics are: *De-par-te dar nici prea foar-te,*

De-par-te dar nici prea foar-te,

The third line of the vocal part continues the melody. The lyrics are: *Sus pe cîm-pi Nis-tru-lui, —*

Sus pe cîm-pi Nis-tru-lui, —

The fourth line of the vocal part continues the melody. The lyrics are: *Cîm-pi Ru-sa - li - mu - lui mîi —*

Cîm-pi Ru-sa - li - mu - lui mîi —

The fifth line of the vocal part continues the melody. The lyrics are: *Cîm-pi Ru-sa - li - mu - lui.*

Cîm-pi Ru-sa - li - mu - lui.

The sixth line of the vocal part is marked with a '2.' and continues the melody. The lyrics are: *Co-lo-n - za-rea ce-lor culmi, —*

Co-lo-n - za-rea ce-lor culmi, —

Co-lo-n za - rea ce - lar culmi,

La gro-pa - na cu cinci ulmi,

Ce ră-sar din - tr-o tul-pi-nă,

Ca cinci frați de la o mu-mă.

3.

Șe-dea — To-ma de-A-li-moș,

Hai-duc din Ta - ra de Jos.

Dar cum sta ce mai fă-cea,

Mîn-dră ma-să-i în-tin-dea,

Și din gu - ră cu-vîn - ta



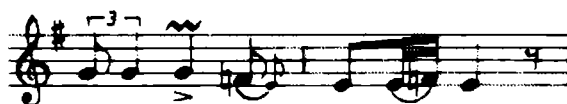
În - chi - na - m - ași dar n - am cui,



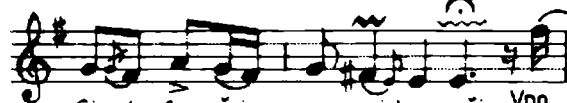
În chi - na - m - ași mur - gu - lui,



Dar mi - e mur - gul cal ne - bun, —



Și de fu - gă - i nu - mai — bun,

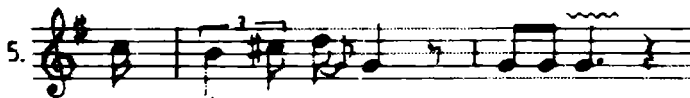


Și de fu - gă - i nu - mai bun, măi. Vno

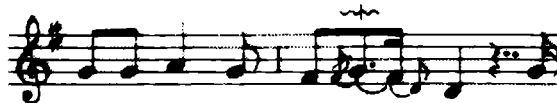
Vno



Voce



hai În - chi - na - m - ași ar - me - lor,



Ar - me - lor, su - ro - ri - lor, n

Dar și ie-le-s lem-ni seci,-

Lem-ni seci o - țe-li reci,

În-cre-na-m-ași ul-mi-lor, _____

U - rie - și cul-mi-lor,

Că sunt ga - ta să-m ră-s-pun-ză,-

Prin zgo-mot vo - ios din frun-ză

5. Dar cum sta și cu-vîn - ta,

Un ne-chez ce mi-ra-u - zea,

Și să tot a - pro-pi-a;

Și se tot a - pro-pi-a

To-ma iu - te se scu-la,

Pes-te cîm - puri se ui - ta,

Și-m' ză-rea de-un or - to-man,

Pe-un cal ne - gru do-bro-gean.

Ie-ra Ma - ne cel sfă - tos,

Cu co-joc ma - re mi - fos.

Ce-l poar - tă va - ra pe dos,

Sa-i fi - ie de ră-co-ros, măi.

Vno

Violin part musical notation, first system. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is highly ornamented with trills and grace notes. It includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.

Violin part musical notation, second system. It continues the melody from the first system, maintaining the same key signature and time signature. It features a triplet of eighth notes.

Violin part musical notation, third system. It concludes the violin part with a triplet of eighth notes and a final cadence.

Voce

Vocal part musical notation, first system. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is simple and includes a triplet of eighth notes. A circled 'd' above the final note indicates a diaphragmatic breath mark.

1 Ia - tă Ma - ne cum so - sea,

Vocal part musical notation, second system. It continues the melody with a triplet of eighth notes and a diaphragmatic breath mark above the final note.

Din gu - ri - fă _____ cei gră - ia,

Vocal part musical notation, third system. It continues the melody with a triplet of eighth notes.

A - lei, To - mo A - li - moș,

Vocal part musical notation, fourth system. It continues the melody with a diaphragmatic breath mark above the final note.

Hai - duc din Ța - ra din Jas.

Vocal part musical notation, fifth system. It continues the melody with a diaphragmatic breath mark above the final note.

Ce ne calci mo - și - i - le,

Vocal part musical notation, sixth system. It concludes the vocal part with a diaphragmatic breath mark above the final note.

Și ne - strici fi - ne - fe - le ?

8.

Hai-duc To - ma A - li - moș,

I da plos-ca — cu vin roș.

Hai no - roc, Ma - ne, fir - ta - te,

Dă-t mi - ni - a du - pă spa - te, —

Și s-o bem în ju - mă - ta - te m

Ma - ne cu stin - ga - l lu - ua măi, măi,

Ma - ne cu stin - ga - l lu - ua,

Și cu dreap - ta se - n - ar - ma

A - șa bi - ne mi - l chi - tea,



A-şa bi - ne mi - lo - vea măi,



Pe la - n - cin - su brî - u - lui — măi, măi,



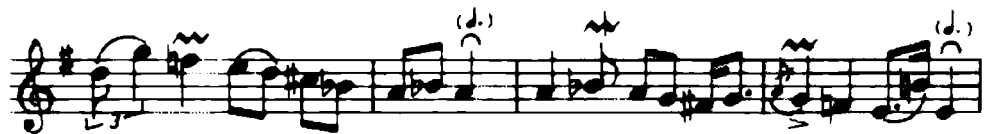
Pe la - n - cin - su brî - u - lui, —



Pe la fur - ca piep - tu - lui,



Un - de - i păs voi - ni - cu - lui



Voce



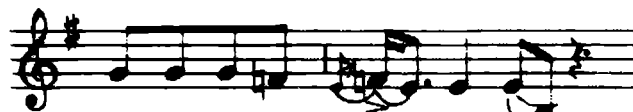
m Ma - ne - n scări se - n - ţe - pe - nea,



Dos la — fu-gă — își dă-dea,



To - ma cîn' se o - te - rea,



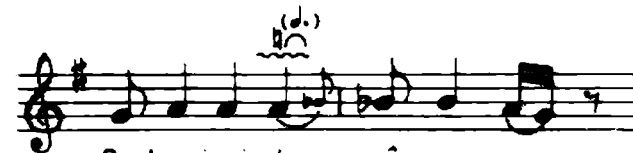
Și din gu - r - a - șa - i stri - ga: —



- A - le - lei, fe - cior de le - le,



Pier - ză - tor zi - lor me - le



De te-ași prin - den mi - na mea, —



Zi - le tu n - ai mai a - vea — măi.



m Ma - ți - le și le - a - du - na,



Și - n co - șuri i - se le bă - ga,

Și cu brî - ul se-n-cin - gea,

Și la mur - gu-i se du - cea,

Și din gu - r-a - șa-i - gră - ia:

11.

- A - le - lei, mur - gu - leț mic,

A - lei, dra - gul meu, voi - nic, măi.

Să - mi a - răți la bă - tri - ne - țe,

Cît plă - teai în ti - ne - re - țe

Mur - gu coa - ma - și scu - tu - ra,

Și din gu - r-a - șa-i - gră - ia:



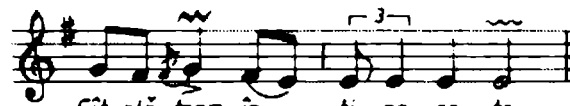
Ia-tă coa-ma sui pe mi - ne,



Și de-a-cu - ma țin'-te bi - ne,



Să-ț a-răt la bă-tri-ne - țe, —

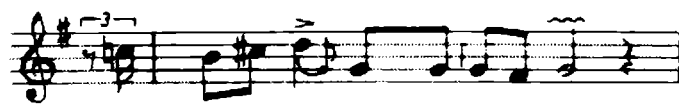


Cît plă-team în — ti - ne - re - țe.

Vno



Voce



Ia-tă, To - ma în-că-li - ca,



Du - pă Ma-ne — se lu - ua.

Niș, fra - te, că mi-l ză - rea, —

Da - ră To - ma ce - m zi - cea ?

13.

- A - le - lei, mur - gu - leț — mic,

A - lei, dra - gul — meu, voi - nic,

Aș - ter - ne - te dru - mu - lui, —

Ca și iar - ba cîm - pu - lui, —

La su - fla - rea vîn - tu - lui

14.

Fă - cea mur - gu cum spu - nea, —

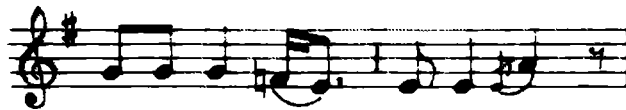
Pe Ma - ne mi - l a - jun - gea, măi.



A - șa bi - ne mi-l chi-tea,



A - șa bi - ne mi-l lo-vea,



De ju-ma-tea — cor-pu-lui,



Cu trei coa - ste-a — Ne-gru-lui.



14. A - le-lei, mur - gu-leț mic, —



măi, măi, A-lei, dra-gul mieu, voi - nic,



No - ri sus mi se-n-vîr-tesc, —



O - chi mi se pă - in-ji-nesc.



Hai, si-leș-te — să mă duci,

(d.)
La gro-pa-na cu ulmi-cinci mǎi.

15.
Din co-pi-tă să-faci sa-pă,

Lîn-gă ulmi să-mi faci o groa-pă,

Lîn-gă ulmi să-mi faci o groa-pă,

Și cu din-ți să m-a-puci

În tai-ni-ță să m-a-runci,

Ul-mi cîn s-or scu-tu-ra, mǎi,

Pe mi-ne mor as-tu-pa.

Vno
Pe mi-ne mor as-tu-pa.



Voce



Ieu, mur-gu-le, am să mor,



Ș-ai să vezi un că-lă-tor,



Cu pă-rul cam găl-bi-or,



Să ști că mie fră-ți-or



Tu să-l porți mur-gu-le bi-ne,



Cum mai pur-tat și pe mi-ne,



Cum mai pur-tat și pe mi-ne.

V. MIU

Parlando, molto rubato

Vno

$\text{♩} = 176$ ($\text{♩} = 352$)



Violin part of the score, consisting of four staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked 'Parlando, molto rubato' and includes a tempo indication of $\text{♩} = 176$ ($\text{♩} = 352$). The second staff is marked 'precipit.---'. The third staff is also marked 'precipit.---'. The fourth staff concludes with a fermata over the final note.

Voce $\text{♩} = 200$



Vocal part of the score, consisting of four staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked 'Parlando, molto rubato' and includes a tempo indication of $\text{♩} = 200$. The second staff is marked 'rall.-----'. The third staff is marked 'precipit.-----'. The fourth staff concludes with a fermata over the final note.

Foa - i ver - de flori dom - nești, —



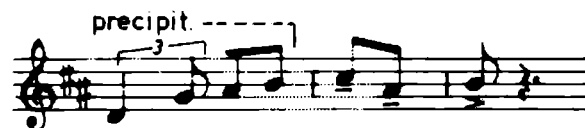
Vocal part of the score, consisting of one staff of music in G major. The music is marked 'rall.-----'.

În o - raș în Bu - cu - rești,



Vocal part of the score, consisting of one staff of music in G major. The music is marked 'precipit.-----'.

La ce - le ca - se mari, dom - nești, —



Vocal part of the score, consisting of one staff of music in G major. The music is marked 'precipit.-----' and includes a triplet of eighth notes.

Car' să văd în Bu - cu - rești



'Ce-n cur-te la Ște-fan Vo-dă

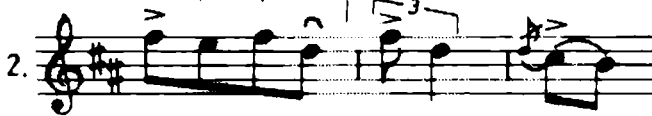
$\text{♩} = 240$



Fru-moa-să ma - să mie-n - tin - să,



De bu-ieri mie-s-te cuo-prin-să
molto precipit.---



Bo-e - ri din Ca-la - fat

$\text{♩} = 184$



Ia strîns dom' Ște - fan la sfat,



Dar la sfat ci-a sfă - tu - it?



To' dă Mi-u s-a vor - bit



Ca să-m fa-c'o vi-nă - toa-re

precipit.-----



Du - pă pă - sări găl - be - oa - re

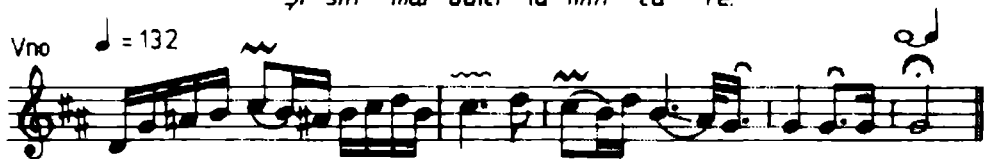


Că sînt u - șor la pur - ta - re,



Și sîn' mai dulci la mîn - ca - re.

Vno ♩ = 132



Voce ♩ = 252



O - ca - ra bo - e - ri - lor (î), —



Fa - la ne - gus - to - ri - lor



De rî - su cîo - coa - ni - lor —



De rî - su' co - coa - ni - lor. —

Vno $\text{♩} = 252$

Voce $\text{♩} = 240$

6.

La ma - să ci - ne-i ser - vea, -

$\text{♩} = 252$

La ma - să ci - ne-i ser - vea ?

Su - ri - oa - ra Mi - u - lui,

rit. -----

Sluj - ni - că - șa dom - nu - lu - i;

$\text{♩} = 200$

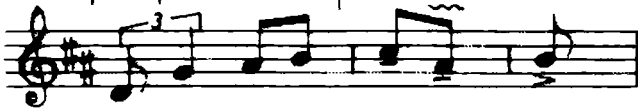
Ea cu vin că ni-i cins - tea,

vc

Vin la pa - ha - ră pu - nea.

Ea a - șa cînd a - u - zea,

precipit. ----- 7



Fu-ga-n Bu-cu - reș' di - dea,

♩ = 240

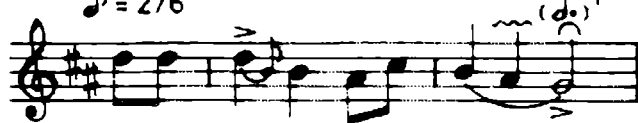
rit. ----- 7



uO - tra-vă dă cini' lei lua,

♩ = 276

rall. ----- 7



uO - tra - vă dă cinj' lei lua —

♩ = 276



Cu Flo-ri-ca sen-tîl - nea, —



Pă Flo-ri-ca mio-n-tre - ba:

♩ = 232

Vno



Tu, Flo-ri - ca, so - ru - mea,

Vno



Ce sa-n-tîm-pla' d-ai ve-nit?



uOri gal-be-ni i-ai sfir - șit,



Or' hai - ne mi - ai p^o - nuo - sit,



Or' me - rin - de - ai is - pră - vit,



Sau buo - ie - ri te - a bă - tut, Sau



c^o - coa -- na te - a ho - rap - sit? —

Vno ♩ = 252



Voce ♩ = 252

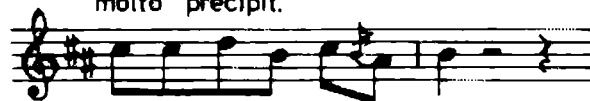


Cu cio - ba - ni să - m - pă - ca, —



Hai - ni - li i le di - dea,

molto precipit.



Și yo - i - li le di - dea,

molto precipit.

Și că-ciu-la i-o di-dea-I

di-dea bi-tă ne-stru-ji-tă

rall.

Și lua flin-tă gin-tu-i-tă;

Dat' că-ciu-lă dă țap'

Și lua mîndru cîo-mă-nac;

Vno $\text{♩}=352$ ($\text{♩}=176$)

Voce $\text{♩}=252$

I da hai-ne cio-bă-neș''

rit.

Și lua hai-ne hai-du-cești.

VI. COSTEA

Parlando, molto rubato

Vno $\text{♩} = 168$ $\text{♩} = 208$ $\text{♩} = 224$

Cobză $208 \rightarrow 240^*$ *simile*

Voce $\text{♩} = 160$

Foa- ie ver- de mu- ri- li, —

$\text{♩} = 180$

Pe cîm- pu' cu — flo- ri- li, —

$\text{♩} = 192$

Mîa ră- să- ri, soa- re- li, —

$\text{♩} = 216$

Na ră- să- rit soa- re- li,

x) Cel mai mult se menține la $\text{♩} = 216$

$\text{♩} = 132$

Mi-a scos Cas-tea Uo-i-li,

$\text{♩} = 192$

Mi-a scos Cas-tea o-i-li

Vno $\text{♩} = 216$ $\text{♩} = 232$

Voce $\text{♩} = 232$

2.

Și-a um-plu' po-ie-ni-li,

Și-a um-plu' po-ie-ni-li

molto rit. ($\text{♩} = 144$) $\text{♩} = 176$

Și toa-te ho-bă-i-li,

Pă-cu-s-ti-țe, Tu-ot cu-or-ni-țe,

rit. ($\text{♩} = 144$)

Pă-la fîn-fîni, Că-pă-fîni,

$\text{♩} = 176$

Pă-vîr-ce-le, Plo-to-ge-le

Pă cuo-si-te, Tuot cuor-ni - te

Și pă va-le, Tuot mi-oa-re,

Și pe va-le, Tod mi-oa-re.

Vno ♩=224

Voce ♩=184

Foa-i ver-de dă trei sfa-nți,

Azi mi-e luni, mî - ne mi-e marți, -

precipit - - - -

Plea-că Cys-tea la Ga-rați, -

Cu ca-ti-ri-n - să-mă-rați,

Să-i a-du-că-m - po-vă-rați,



Să-i a - du - că - m - po - vă - rați,

$\text{♩} = 200$



Să - m'ia sa - re la mi - oa - re,



Tă - ri - te pă - la uo - i - te,



Bo - lo - vani pă la cîr - lani —
largamente ($\text{♩} = 138$)



Și tu - tun pă la cio - bani,



Și tu - tun pă — la cio - bani.

Vno $\text{♩} = 200$



Voce $\text{♩} = 216$



El la Ga - las' cîn' ple - ca, —



Vor - bă la cio - bani lă - sa: —



A - le, voi, cio - ba-ni-lor, —



Și voi, mân - ză - ra-ri-lor, —



D-o ve-ni Ful - ga pa-ici,



Să-i daț'ca -șu dă l'o-n-chè-gă-toa-re,



Lap-ti - li dă l'o mul-soa-re,



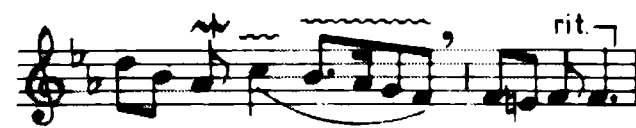
D-o mi-oa - ră la căl-da-re;



D-o mi-oa - ră la căl-da-re,



D-un ber-be - ce la fri - ga - re,



D-un ber-be-ce la fri-ga-re.

Vno



Variatii.

Voce (C) $\text{♩} = 168$ precipit. ($\text{♩} = 208$) ----

Str. 6

 Musical notation for the first string (Str. 6). It starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 168. The melody consists of eighth and sixteenth notes with triplet markings.

Ru-pea tur-ma ju-mă-ta - te,

Cc $\text{♩} = 168$

 Musical notation for the Cello part (Cc). It starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 168. The melody consists of eighth and sixteenth notes with triplet markings.

Ju-mă-ta-te,a tre-ia par-te..

B $\text{♩} = 184$

Str. 7

 Musical notation for the second string (Str. 7). It starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 184. The melody consists of eighth and sixteenth notes with triplet markings.

Ia-ră Cuos-tea cîn' ve-neq, —

B precipit. ----

 Musical notation for the second string (Str. 7) continuing. It starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The tempo is marked as precipit. The melody consists of eighth and sixteenth notes with triplet markings.

În tur-mă, fra - te, in - tra,

molto precipit. ----

$\text{♩} = 224$

 Musical notation for the second string (Str. 7) continuing. It starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The tempo is marked as molto precipit. The tempo is marked as 224. The melody consists of eighth and sixteenth notes with triplet markings.

Gă-sea tur-ma ju - mă - ta - te,

$\text{♩} = 168$

 Musical notation for the second string (Str. 7) continuing. It starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 168. The melody consists of eighth and sixteenth notes with triplet markings.

Ju - mă - ta - te,a tre - ia par - te ..

$\text{♩} = 176$

Str. 8

 Musical notation for the third string (Str. 8). It starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 176. The melody consists of eighth and sixteenth notes with triplet markings.

O - i - li nu — le-ați pă-zit,

 Musical notation for the third string (Str. 8) continuing. It starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 176. The melody consists of eighth and sixteenth notes with triplet markings.

O - i - li nu — le-ați pă-zit.

VII. MILEA

Vioară

Cobză

$\text{♩} = 56$

Voce

Foa - ie ver - de _____

trei si - piçi _____

Stri - gă Mi - lea din - tre lunți, —

Din - tre lunți, din văi a - dînți.

Ni - me - nea nu-l a - u - zeă, —

Maj - că - sa mi-l — a - u - zeă

Și pă Mi - lea _____ l-în - tre - ba :

Vno

Voce

4. A - sea - ră cam în - se - rat, _____

Pu - țin - tel mi-am dor-mi - tat

Subt un păr ma - re ro - tat;

Bur' dă ploa - ie mi-a bu - rat, _____

precipit

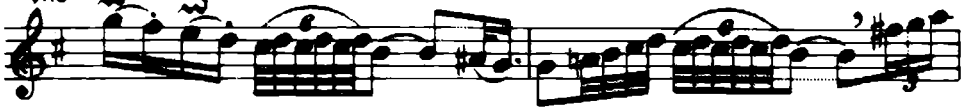


Pu - tin^m vin - tu - a a - di - iat,



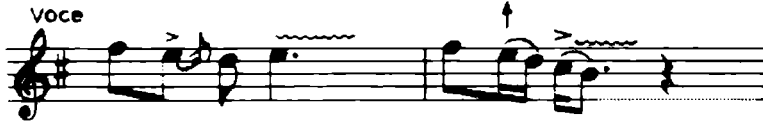
Șear-pe în sîn că mî-a in - trat.

Vno



Voce

5.



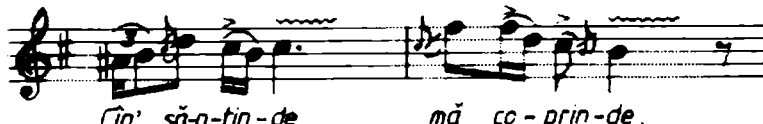
Șear-pe mar',bă - lă - u - rel,



Cu sol - zi de a - u - rel,



Cu cya-da de (ă) ar - ğin - țel



Cîn' să-n-tin - de, mă co - prin - de,



Să zgîr - țeș - te, mă ğiu - peș - te,

Vno

I - ni - moa - ra mi-o to - peș - te.

precipit.

Voce

7.

Da - ră mă - sa cã-i zi - cãa ?

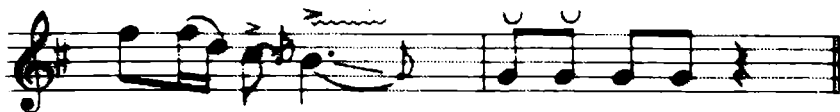
- Hai tu, Mi - leo, dum - nea - ta,

De - cãd (î), Mi - leo, fãr' de mi - nã,

Mai bu - cu - ros fãr' de ti - ne;

Cã d-o trã - i tai - cã tãu, —

Om mai fa - cã mulți ca ti - ne



Și ieu sîn', Mi - leo, cu mî-nă.



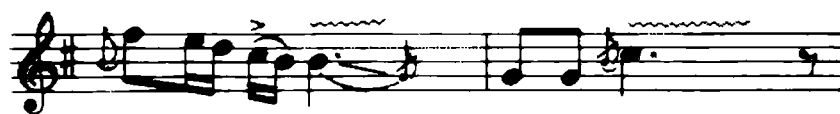
Pe fra - ti - său îl mai sti - ga:



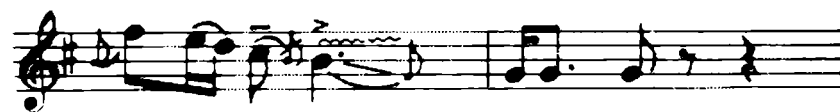
- Hai tu, fră-ți - yo - rul meu, În -



fă - șu - ră mî - na-n bas - ma,



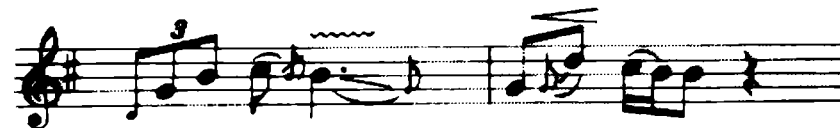
Ba - go în sîn pe sub ză - bun,



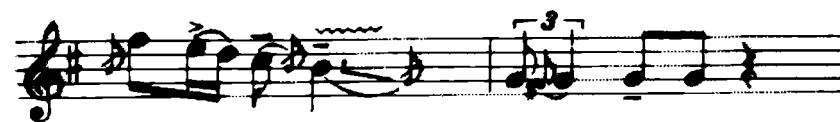
Scoa-te-m(i) șar-pi - li din sîn.



Și fra - ti - său cê-î zi - cea?



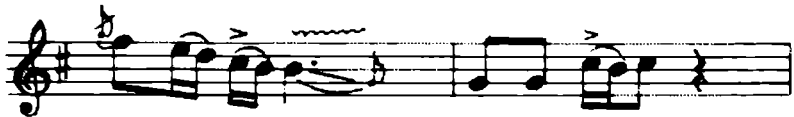
î Decîd, Mi - leo, făr de mî - nă,



Mai bu - cu - ros făr' de ti - ne;



Că d-*eo* tră - i măi - că - meă,



O măi fa - će mulți ca ti - ne,



Și Ieu șin', Mi - leo, cu mî - nă.



**Indexul melodiilor citate în lucrare
(Studiu, Antologie, Addende)**

- Disc 549 a (Dublet: fg. 4301) *Ai trei frați cu nouă zmei*. Orig.: Com. Ghimpați, jud. Ilfov. Inf.: Constantin Lăcătuș (70 ani). Cules la 11.11.1935, culegător: Constantin Brăiloiu. Publicat în VCV, pag.48. /f. tr./
- Disc 665 I a *Voinicel Oleag*. Orig.: Priboieni, jud. Argeș. Inf., Petre Onilă (52 ani), gură-țambal. Cules la 10.06.1936, culegător: Ilarion Cocișiu - Tiberiu Alexandru. Transcriitor: Paula Carp.
- Disc 667 II *Scorpia*. Orig.: Priboieni, jud. Argeș. Inf.: Petre Onilă (52 ani), gură-țambal. Cules la 10.06.1936, culegător: Ilarion Cocișiu - Tiberiu Alexandru. Transcriitor: Paula Carp.
- Disc 952 (Dublet: fg. 6598) *Radu Calomfirescu*. Orig.: Hotarele, jud. Ilfov. Inf.: Stan St. Șerban (67 ani). Cules la 16.09.1938, culegător: Tiberiu Alexandru – Ilarion Cocișiu. /f.tr./ VCV pag.62-63.
- Fg 70 a *Șarpele*. Orig.: Târgoviște, jud. Dâmbovița. Inf.: Ion Soare (30 ani) gură, Vasile Dumitru (19 ani) vioară. Cules la 2.04.1932, culegăt.: Harry Brauner. Transc.: Adrian Vicol (în continuare A.V.)
- Fg 784 *A lui Vâlcan* (=Tanislav). Oirg.: Pădureți (Lunca Corbului) Jud, Argeș. Inf.: Marin Gheorghe Dură (52 ani) gură-cobză, Dumitru Gh. Dură (29 ani) vioară. Cules la Buc., 8.08.1935, Culeg.: H. Brauner. Transc.: A.V.
- Fg. 1475 Dublet: v. mai sus, disc 665 I a. Transc.: Paula Carp. CJM pag. 85-87.
- Fg. 1485 *Scorpia*. Orig.: com. Priboieni, jud. Argeș. Inf.: Petre Onilă (52 ani), gură-țambal. Cules la Buc., 12.06.1936. Culeg.: Ilarion Cocișiu. Transc.: Paula Carp. CJM, 89-92.
- Fg. 2895 *Vântul și corbul*. Orig.: com. Runcu, jud. Gorj. Inf.: Nic. Zlotaru (43 ani), gură-vioară. Cules la Dobrița, 15.04.1931. Culeg.: C.Brăiloiu. Transc.: A.V.

- Fg. 3219 a *Badiu* Orig.: com. Scurtu Mare, jud. Teleorman. Inf.: Radu Albu (38 ani), cules la 15.11.1931. Culeg. Gh. Fira. Transc.: A.V.
- Fg. 4007 b *Gerul* Orig.: Merenii de Sus, com. Mereni, jud. Teleorman. Inf. Mitică Burcea (51 ani), gură-vioară. Cules la 17.07.1937. Culeg.: Constantin Brăiloiu. Transc.: A.V.
- Fg 4027 *Șarpele* Orig.: Merenii de Sus, com. Mereni, jud. Teleorman. Inf. Mitică Burcea (51 ani), gură-vioară. Cules la 18.07.1937, Culeg. C. Brăiloiu, f.tr./VCV, 52-53.
- Fg. 4040 *Corbea*. Orig.: com. Clejani, jud. Ilfov. Inf. D. Moțoi (72 ani), gură-vioară. Cules 14.05.1949. Culeg. Ilarion Cocișiu. Transc.: Gh.Ciobanu /VCV, 104-105
- Fg 4264 *Tanislav*. Orig.: Merenii de Sus, com. Mereni, jud. Teleorman. Inf. Mitică Burcea (51 ani), gură-vioară. Cules la 14.08.1937. Culeg. C. Brăiloiu. Transc.: A.V.
- Fg. 4265 *Badiu Cârциumaru*. Orig.: Merenii de Sus, com. Mereni, jud. Teleorman. Inf. Mitică Burcea (51 ani), gură-vioară. Cules la 14.08.1937. Culeg. C. Brăiloiu. Transc.: A.V. (s-a omis partea instrumentală).
- Fg. 4410 *Șarpele*. Orig.: Izvorașii de Sus, jud.Argeș. Inf. Ion Gheorghe /f.a./ gură-vioară. Cules la 12.07.1936. Culeg.: C. Brăiloiu. Transc.: A.V.
- Fg. 4526 *Tanislav*. Orig.: com. Largu, jud.Buzău. Inf.: Dumitru Fieraru (56 ani), gură-vioară. Cules la 25.08.1935. Culeg. Harry Brauner. Transc.: A.V.
- Fg. 4826 a *Tanislav*. Orig.: Goicea Mare, com. Goicea, jud, Dolj. Inf. Ion Stan D. Gae (35 ani). Cules la 26.08.1935. Culeg. Ilarion Cocișiu. Transc.: A.V.
- Fg. 4879 a *Costea*. Orig.. com. Ciuperceni, jud. Gorj. Inf. Gh. Budulică (61 ani), gură-vioară. Cules la 30.12.1936. Culeg. I. Cocișiu /f.tr./ VCV. pag. 92-93.
- Fg. 6492 *Vulcan* (=Tanislav). Orig.: Bârseiu-Gilort, jud, Gorj. Inf. Alex. Ciucurescu (56 ani), gură-

vioară. Cules 21.06.1938. Culeg. Harry Brauner. Transc.: A.V.

Fg.6575

Badiu. Orig.: com. Smeura, jud. Argeș. Inf. Mișu Mihalcea (26 ani), gură-vioară. Cules 30.06.1938. Culeg. H. Brauner. Transc.: A.V.

Fg. 6598

Radu Calomfirescu. V. disc 952 (dublet)

Fg. 6705 b

Stanislav. Orig..com. Hotarele, jud. Ilfov. Inf. Stan Stan Șerban (67 ani), gură-vioară. Cules 5.07.1938. Culeg. C. Brăiloiu, Transc. Tiberiu Alexandru,

Fg. 6717

Voinicu și calu. Orig..com. Hotarele, jud. Ilfov. Inf. Stan Stan Șerban (67 ani), gură-vioară. Cules 5.07.1938. Culeg. Tiberiu Alexandru. Transc.: A.V.

Fg. 6732 a

Badiu. Orig. com. Hotarele, jud. Ilfov. Inf. Stan Stan Șerban (67 ani), gură-vioară. Cules 7.07.1938. Culeg. Tiberiu Alexandru. Transc.: A.V.

Fg. 6767

Voinicu și calu. Orig.: com Fierestrău, jud. Bacău. Inf. Asanache Dudu (20 ani), gură-cobză. Cules 24.07.1938. Culeg. C. Brăiloiu. /f.tr./

Fg. 6902 a

Badiu. Orig.: com. Budești, jud. Ilfov. Inf. Ion Baia (56 ani), gură-vioară. Cules 17.08.1938. Culeg. I. Cocișiu. Transc.: A.V.

Fg. 6904 b

Tanislav Orig.: com. Budești, jud. Ilfov. Inf. Ion Baia (56 ani), gură-vioară. Cules 17.08.1938. Culeg. I. Cocișiu. Transc.: A.V. (obs.: cilindru de fonograf defect, nu se aude primul vers).

Fg. 7074 c

Șarpele. Orig.: Izești, com. Băltești, jud. Prahova. Inf. Măceășe Gheorghe (75 ani), gură-cobză. Cules 10.10.1938. Culeg. Emilia Comișel. Transc.: A.V.

Fg. 7469

Scorpia. Orig.: com. Bogați, jud. Argeș. Inf. Const. Voicu (43 ani), gură-vioară, Cules 14.06.1939. Culeg. Il. Cocișiu. Transc.: Paula Carp (dublet: disc 1143 II)

Fg. 7477

Badiu. Orig.: Priboieni, jud. Argeș. Inf. I. Scaloi (34 ani), gură-vioară. Cules 23.06.1939. Culeg. Ctin. Brăiloiu. Transc.: Paula Carp. (dublet: 1143 disc I)

- Fg 8405 *Badiu*. Orig.: Caravaneți, com. Călmățuiiu, jud. Teleorman. Inf. Iordan Pantea (62ani), gură-vioară. Cules 14.04.1940. Culeg. Tiberiu Alexandru – Emilia Comișel. Transc.: Paula Carp – A.V.
- Fg. 8411 *Gerul*. Orig.: Caravaneți, com. Călmățuiiu, jud. Teleorman. Inf. Iordan Pantea (62ani), gură-vioară. Cules 4.04.1940. Culeg. Tiberiu Alexandru – Paula Carp. (dublet: 1143 disc I)
- Fg 9414 *Soarele și Luna*. Orig.: com. Mereni, jud. Dâmbovița. Inf. Mitică Burcea (51 ani), gură-vioară. Cules 25.07.1937. Culeg. C. Brăiloiu. Transc.: A.V.
- Fg. 9504 *Corbea*. Orig.: Preasla Nouă, com. Gurbănești, jud. Ilfov. Inf. Radu Florea (44 ani), gură-vioară. Cules 17.05. 1941. Culeg. Emilia Comișel. Transc.: E.Schul – Gh. Ciobanu
- Fg. 9926 *Corbea*. Orig.: Alexandria, jud. Teleorman. Inf. Ion Stoian (65 ani), gură-vioară. Cules la 6.05.1943. Culeg. Emilia Comișel. Transc. E. Schul.
- Fg. 9994 *Corbea*. Orig.: com. Dumitrana-Măgurele, municipiul București. Inf. Niță Floraru /f.a./ - gură (țăran). Cules 21.08.1943. Culeg. Emilia Comișel. Transc.: Paula Carp.
- Fg. 12107 *Tanislav*. Orig.: Amărăștii de Jos, jud. Dolj. Inf.: Petrache N. Ochea. Cules 19.04.1928. Culeg.: George Breazul. Transc.: A.V.
- Fg. 12854 b *Tanislav*. Orig.: com. Grădiștea, jud.Ialomița. Inf.: Ion Anghel „Bucălău” (46 ani), voce-vioară. Cules la (f.z.) 09.1928, culeg.: T. Vulpescu. Transc.: A.V.
- Fg. 14527 a *Tanislav*. Orig.: Rudari, com. Izvoarele, jud. Dolj. Inf.: Dumitru S. Iliuță, țăran (62 ani), cules 8.12.1951. Culeg.: Al.I.Amzulescu – Adriana Sachelarie. /f.tr./ VCV, 83.
- Fg. 14527 b *Doicin Bolnavul*. Orig.: Rudari, com. Izvoarele, jud. Dolj. Inf.: Dumitru S. Iliuță, țăran (62 ani), cules 8.12.1951. Culeg.:Al.I.Amzulescu – Adriana Sachelarie. /f.tr./ VCV, 73.

- Mg. 14 a *Ion ăl Mare*. Orig.: com. Desa, jud. Dolj. Inf.: Mihai Constantin (39 ani), gură-vioară. Cules 21.02.1951. Culeg.: Ovidiu Bârlea – Al.I.Amzulescu, tehn.: ing. Paul Ciocos. /Trans.necorectată: Dumitrașcu Petrache /VCV, 108.
- Mg. 18 a *Miu Haiducu*. Orig.: com. Desa, jud. Dolj. Inf.: Mihai Constantin (39 ani), gură-vioară. Cules 22.02.1951. Culeg.: Ovidiu Bârlea – Al.I.Amzulescu, tehn.: ing. Paul Ciocos. /Transc.: Rodica Weiss. VCV, 97-98.
- Mg. 23 a *Badu Cârciumaru*. Orig.: com. Desa, jud. Dolj. Inf.: Mihai Constantin (39 ani), gură-vioară. Cules 22.02.1951. Culeg.: Ovidiu Bârlea – Al.I.Amzulescu, tehn.: ing. Paul Ciocos. /Transc.: Rodica Weiss. VCV, 78-79.
- Mg. 25 a *Iovan Iorgovan*. Orig.: com. Desa, jud. Dolj. Inf.: Mihai Constantin (39 ani), gură-vioară. Cules 22.02.1951. Culeg.: Ovidiu Bârlea – Al.I.Amzulescu, tehn.: ing. Paul Ciocos. Transc.: Pascal Bentoiu. VCV. 34-41.
- Mg. 97 f *Novac (Însurătoarea lui Ioviță)*. Orig.:com. Mereni, jud. Teleorman. Inf.: Mitică Burcea (65 ani), gură-vioară. Cules 24.03.1951, /f.tr./ VCV 67-68.
- Mg. 177 a *Meșterul Manole*. Orig.: com. Brănești, jud. Ilfov. Inf.: Fircă Păun (60 ani), gură-vioară. Cules 16.04.1953, culeg.: Emilia Comișel – O. Bîrlea – Al. I. Amzulescu. Transc. Ghizela Sulițeanu BPI, 146-147.
- Mg. 182 a *Codreanu*. Orig.: com. Brănești, jud. Ilfov. Inf.: Fircă Păun (60 ani), gură-vioară. Cules 16.04.1953, culeg.: O. Bîrlea – Emilia Comișel – Al.I.Amzulescu. /f.tr./BPI, 129-130.
- Mg. 182 b *Ghimiș*. Orig.: com. Brănești, jud. Ilfov. Inf.: Ctin. Chiriță (40 ani), gură-vioară. Cules 16.04.1953, culeg.: O. Bîrlea – Emilia Comișel – Al.I.Amzulescu. /f.tr./BPI, 126-127.
- Mg. 183 a *Dobrișan*. Orig.: com. Brănești, jud. Ilfov. Inf.: Ctin. Chiriță (40 ani), gură-vioară. Cules

- 16.04.1953, culeg.: O. Bîrlea – Emilia Comișel – Al.I.Amzulescu. /f.tr./BPI, 153-156.
- Mg. 184 a *Ilincuța Șandrului*. Orig.: com. Brănești, jud. Ilfov. Inf.: Firică Păun (60 ani), gură-vioară. Cules 16.04.1953, culeg.: Emilia Comișel – O. Bîrlea – Al.I.Amzulescu. /f.tr./BPI, 133-134.
- Mg. 189 a *Costea*. Orig.: com. Brănești, jud. Ilfov. Inf.: Ctin. Chiriță (40 ani), gură-vioară. Cules 17.04.1953, culeg.: O. Bîrlea – Emilia Comișel – Al.I.Amzulescu. /f.tr./BPI, 164-166.
- Mg. 195 a *Ibrain*. Orig.: Tamași, com. Corbeanca, jud. Ilfov. Inf.: Gh. Stancu (65 ani). Cules 9.05.1953, culeg.: Ghizela Sulițeanu. /f.tr./ BPI 138-139.
- Mg. 195 b *Chira Chiralina*. Orig.: Tamași, com. Corbeanca, jud. Ilfov. Inf.: Gh. Stancu (65 ani). Cules 9.05.1953. culeg.: Ghizela Sulițeanu. /f.tr./ BPI 135-137.
- Mg. 196 a *Trei surori la flori*. Orig.: Tamași, com. Corbeanca, jud. Ilfov. Inf.: Gh. Stancu (65 ani). Cules 9.05.1953, culeg.: Ghizela Sulițeanu. /f. tr./
- Mg. 196 b *Soarele și Luna*. Orig.: Tamași, com. Corbeanca, jud. Ilfov. Inf.: Gh. Stancu (65 ani). Cules 9.05.1953, culeg.: Ghizela Sulițeanu. /f.tr./ BPI 42-43.
- Mg. 202 b *Miu Haiducu*. Orig.: Tamași, com. Corbeanca, jud. Ilfov. Inf.: Gh. Stancu (65 ani). Cules 16.05.1953, culeg.: Ghizela Sulițeanu. /f.tr./ BPI 103-105.
- Mg. 1098-1099 a *Corbea*. Orig.: Câmpulung-Muscel, jud. Argeș, Inf. Alex. Cercel (74 ani), gură-vioară. Cules 22.05.1957. culeg. Paula Carp – Ghizela Sulițeanu. Transc.: Paula Carp.
- Mg. 1147 a *Trei surori la flori*. Orig.: Corabia, jud. Olt. Inf.: Pitulice Gheorghe (60 ani), gură-vioară. Cules 19.06.1957, culeg.: O. Bîrlea – Al.I.Amzulescu. Transc.: A.V.
- Mg. 1423 e *Novac*. Orig.: Coccioc, jud. Ilfov. Inf. Toma Ganea (47 ani), cules 26.06.1958, culeg.:

Tatiana Gălușcă – Adriana Sachelarie. /f.tr./
BPI 79-80.

- Mg 1585 e *Trei frați și nouă zmei*. Orig.: Cerăt, jud. Dolj. Inf. Puca.I. Florea (76 ani), gură-vioară. cules 29.06.1959, culeg.: O. Bîrlea, Al.I.Amzulescu. Transc.: G. Habenicht.
- Mg. 1586 Rm *Gerul*. Orig.: Cerăt, jud. Dolj. Inf. Puca.I. Florea (76 ani), gură-vioară. cules 30.06.1959, culeg.: O. Bîrlea, Al.I.Amzulescu. Transc.: A.V.
- Mg. 1804 b *Gerul*. Orig.: com. Desa, jud. Dolj. Inf.: Mihai Constantin (48 ani), gură-vioară. Cules 13.02.1961, culeg. Al.I.Amzulescu – Adriana Sachelarie. Transc.: A.V.
- Mg. 1957 b *Badea Cârциumaru*. Orig.: Herăști, com. Hotarele, jud. Ilfov. Inf.: Gh. Dăniță (39 ani). Cules 16.09.1961, culeg.: Al.I.Amzulescu. Transc.: A.V.
- Mg 1957 c *Revoluția din 1907*. Orig.: Herăști, com. Hotarele, jud. Ilfov. Inf.: Gh. Dăniță (39 ani). Cules 16.09.1961, culeg.: Al.I.Amzulescu. /f.tr./ BPI 187.
- Mg. 1992 e *Badiu Cârциumaru*. Orig.: com. Furești, jud. Argeș. Inf.: Alex. Manea (70 ani). Cules 4.10.1961, culeg.: Ghizela Sulițeanu, Adriana Sachelarie, A.I.Amzulescu. Transc.: A.V.
- Mg 2109 b *Gerul*. Orig.: Sadova, jud. Dolj. Inf.: St. Neagu (60 ani), gură-ghitară. Cules 8.12.1961, culeg.: Al.I.Amzulescu, Transc.: A.V.
- Mg. 2393 Ra *Soarele și Luna*. Orig.: Giurgiu, jud. Giurgiu. Inf.: Marin Pînzaru (67 ani), gură-vioară. Cules 9.11.1962. culeg.: Al.I.Amzulescu. /f.tr./BPI 35-36.
- Mg. 2393 Vc *Crivățul* (=Gerul). Orig.: Giurgiu, jud. Giurgiu. Inf.: Marin Pînzaru (67 ani), gură-vioară. Cules 9.11.1962. culeg.: Al.I.Amzulescu. /f.tr./BPI 52-53.
- Mg.2394 Vb *Lidva Cârциumăreasa*. Orig.: Giurgiu, jud. Giurgiu. Inf.: Marin Pînzaru (67 ani), gură-vioară. Cules 9.11.1962. culeg.: Al.I. Amzulescu. / f.tr./BPI 85-87.

- Mg. 2395 Rb *Șarpele*. Orig.: Giurgiu, jud. Giurgiu. Inf.: Marin Pînzaru (67 ani), gură-vioară. Cules 10.11.1962. culeg.: Al.I.Amzulescu. /f.tr./BPI 48-50.
- Mg. 2396 Vb *Cel popă din Piatră*, Orig.: com.Malu, jud. Giurgiu, Inf. C. Mustățea(57 ani), gură-vioară. Cules 12.11.1962, culeg. Al.I.Amzulescu, Transc.: A.V.
- Mg.2396 Vc-d *Dobrișan*. Orig.: com.Malu, jud. Giurgiu, Inf. C. Mustățea(57 ani), gură-vioară. Cules 12.11.1962, culeg. Al.I.Amzulescu, Transc.: A.V.
- Mg. 2397 Rc-Va *Agușiță a lui Topală*. Orig.: com.Malu, jud. Giurgiu, Inf. C. Mustățea(57 ani), gură-vioară. Cules 12.11.1962, culeg. Al.I.Amzulescu, Transc.: A.V.
- Mg. 2398 Vb *Crivățul* (=Gerul). Orig.: com.Malu, jud. Giurgiu, Inf. Florea Mustățea (50 ani), gură-țambal, C. Mustățea(57 ani), gură-vioară. Cules 13.11.1962, culeg. Al.I.Amzulescu, /f.tr./ BPI 55-57.
- Mg. 2399 Rd *Marcu Viteazu*. . Orig.: com.Malu, jud. Giurgiu, Inf. St. Mustățea (35 ani). Cules 13.11.1962, culeg. Al.I.Amzulescu, /f.tr./ BPI 140-142.
- Mg.2399 Vb *Miu Haiducu*. Orig.: com.Malu, jud. Giurgiu, Inf. C. Mustățea(57 ani), gură-vioară. Cules 13.11.1962, culeg. Al.I.Amzulescu. /f.tr./ BPI
- Mg. 2399 Vc *Voica din Nadalii*. Orig.: com.Malu, jud. Giurgiu, Inf. Florea Mustățea (50 ani), gură-țambal. Cules 13.11.1962, culeg. Al.I.Amzulescu. /f.tr./ BPI.
- Mg. 2400 Rd *Corbea*. Orig.: com.Malu, jud. Giurgiu, Inf. C. Mustățea(57 ani), gură-vioară. Cules 13.11.1962, culeg. Al.I.Amzulescu. /f.tr./ BPI
- Mg. 2400 Vb *Soarele și Luna*. Orig.: com.Malu, jud. Giurgiu, Inf. C. Mustățea(57 ani), gură-vioară. Cules 13.11.1962, culeg. Al.I.Amzulescu. /f.tr./ BPI
- Mg. 2474 Vd *Crivățul*. Transc.: A.V.
- Mg. 2696 b *Scorpia*. Transc.: A.V.
- Mg. 2878 Ra *Scorpia* Orig.: Blejești, jud. Teleorman. Inf.: C.St.Staicu (54 ani), gură-vioară. Cules

10.09.1965, culeg. Al.I.Amzulescu – A. V.
Transc.: A.V.

- Colecția personală Gh. Prichici: *Toma Alimoș*. BPI 111-113 /Transc.: Gh. Prichici/
Ibid. *Șarpele*. BPI 44-48 /Transcr: Gh. Prichici/
Ibid. *Antofită a lui Vioară*. BPI 67-69. /Transcr.: Gh. Prichici
Ibid. *Novac*. BPI 82-84. /Transcr.: Gh. Prichici/

Indexul melodiilor din Addenda

- I. Iovan Iorgovan, se publică după *Vortragen des Heldenliedes*, „Iovan Iorgovan” beim herbstlichen Totenfest in Desa – colaborare cu Institut für den Wisseschleiftichen Film, Göttingen, 1973. Culeg. Al.I.Amzulescu, Inf. Mihai Constantin, Transc.: A.V.
- II. Fg. 4881, Orig. Ciuperceni, jud. Ilfov. Inf. Gh. Budulică, gură-vioară, cules 20.02.1936, culeg.. Il. Cocișiu, Transc.: A.V.
- III. Mg. 1033 d, Orig. Slatina, com. Zboghitești, jud. Argeș. Inf. Viorica Tefelev (23 ani), țărăncă, cules 20.02.1975, culeg. Paula Carp. Transc.: A.V.
- IV. Mg. 4253 II a, Orig. Brăila, jud. Ialomița. Inf. Gh.S.Tatu (74 ani) cules 7.1973, culeg. Ghizela Sulițeanu. Se publică după *Folclor muzical din jud. Brăila*.
- V. Mg. 1100 a. Orig. Cîmpulung-Muscel, jud. Argeș. Inf. Alexandru Cercel (74 ani), gură-vioară. Cules 21.05.1957, culeg. Paula Carp – Ghizela Sulițeanu, Transc.: Paula Carp.
- VI. Mg. 1101 c Orig. Cîmpulung-Muscel, jud. Argeș. Inf. Alex. Cercel (74 ani), gură-vioară. Cules 22.02.1957, culeg. Paula Carp – Ghizela Sulițeanu. Transc.: Paula Carp
- VII. Mg. 1103 a Orig. Cîmpulung-Muscel, jud. Argeș. Inf. Alex. Cercel (74 ani), gură-vioară, cules 22.05.1957, culeg. Paula Carp – Ghizela Sulițeanu, Transc.: Paula Carp.

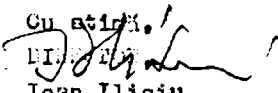
C A T R E,

EDIȚURA MUZICALĂ
Tov.dir.Ulpiu Vlad

Potrivit înțelegerii convenite vă înaintăm spre publicare, lucrarea "Recitativul epic al baladei. Tipologie muzicală", elaborată în cadrul institutului nostru de către tov. Weiss Ioșif. Lucrarea face parte din Marea Colecție Națională de Folclor și constituie cea dintâi contribuție științifică de ~~1987~~, la nivelul întregii țări, privind latura muzicală a baladei românești Originală și prin modul de abordare a tipologiei discursului muzical cercetarea de față umple un gol profund resimțit în bibliografia națională de profil fiind destinată deopotrivă specialiștilor domeniului, folcloriștilor în general, oamenilor de cultură și artă, activiștilor mișcării artistice de masă din Festivalul național "Cântarea României", artiștilor profesioniști și amatori.

Potrivit structurii interioare lucrarea cuprinde: un studiu introductiv de 157 pag.; note la studiu, 11 pag.; cartograme - (exemplu muzicale de inserat în text, 17 pag. și index de modele - 30 pag.) prelucrare automată - calculator, 65 pag.; cartograme - (ontologie muzicală, 186 pag. și addenda, 79 pag.) - anexă - 14 textul melodiilor citate, 8 pag. Total 553 pagini.

Intrucât lucrarea a mai fost predată o dată Editurii Muzicale în vederea publicării și reluată de autor pentru unele revizii vă rugăm, stimate tovarășe director, să binevoiți a o readuce în plan în vederea publicării cât mai grabnice întrucât valoarea demersului științific de față justifică cu prisosință o prioritate în ordinea editării.

Cu atenție,

 Prof. Ioan Ilieșiu

25.11.1989

Postfață sau despre excelențele etnomuzicologiei aflate „sub vremi”

Un discurs hegemonic discriminează – cu un autoritarism tipic dictatorial – ceea ce este (mai exact i se pare a fi!) semnificativ, serios, reprezentativ, relevant, excluzând fără drept de apel ceea ce i se pare (și decide!) a fi insignifiant, irelevant, marginal. Adrian Vicol, autorul volumului *Recitativul epic al baladei: tipologie muzicală*, este unul din puținii etnomuzicologi care, deși pedant, are nu numai un umor considerabil, rar, autentic, ci și o rară și admirabilă toleranță față de liberalismul care consideră că *total* este interesant, revelator și demn de discutat. Iată pentru ce domnia sa a acceptat textul de față, text care contrabalansează propriul său discurs cu unul neflatarisitor, provocator, neconvențional, adică unul atrăgând atenția mai degrabă asupra a tot ceea ce etnologiile românești s-au deprins să suprimă, să ignore, să performeze drept tăcere și cenzură cu alură de specializare selectivă sau eficace.

Când Adrian Vicol mi-a propus să scriu o prefață pentru volumul acesta mi-am adus aminte de textul semnat de Nae Ionescu drept prefață a uneia din cărțile lui Mihail Sebastian.¹ Cu toate că diferențele sunt multe și mari, asemănări delicate impuneau evocarea, așa că era imposibil să n-o fac. Oferind manuscrisul pentru prefațare, scriitorul interbelic încredințase viața sa lăuntrică, ba chiar și existența sa socială, în mâinile autoritarului profesor (pe cât de șarmant într-ale filosofării, pe-atât de agresiv ca ideolog fascist). Iar acesta din urmă a prefațat autobiografia tânărului scriitor cu un apel nazist la identificarea „firescului” victimizării și a persecuției evreilor. Sebastian își asumase evreitatea, așa că suferința lui trebuia, cu necesitate și naturalețe, să aibă loc. Asta spunea sofismul naeionescian, iar orgoliul lui Sebastian nu a reacționat prin refuzul textului, ci dimpotrivă, prin asumarea lui. Și astfel el a reținut pentru posteritate o mostră a intelectualismului în aparență logic și onest, în realitate ignobil și inuman.

În cazul de față, pilda nefericitului Sebastian este evocabilă prin încercarea ranversării sale. Adică, prin faptul că prefața de acum, o prefață întoarsă-n postfață, va încerca reliefaarea adecvării dintre autor și metoda, viziunea și obiectul studiului său, ca și a integrării sale într-o ideatică, poziție și paradigmă academică ce îl transcende ca individ. În plus, evidența și certitudinea vor fi puse aici sub lupa mefienței și a deconstrucției, în vreme ce unele axiome și premise consuetudinar-convenționale vor fi chestionate sau ispitite. Pentru aceste fapte, textul meu nu va relua și re-explica, redundant, inutil chiar, demonstrațiile autorului și ale cărții sale. Diferit și aproape dissociativ, textul acesta va ilumina semnificațiile cele mai refulate – istorice, morale, mentale și politice – ale actului de a face etnomuzicologie, semnificații ce trec mult dincolo de studiul, respectiv analiza, formalizarea și clasificarea-tipologizare ale autorului volumului, dincolo inclusiv de intenția sa.

*

Adrian Vicol este identificat în toate actele sale drept Iosif Weisz. Ca atare, el s-a născut într-o familie de evrei modești și cu orientări de stânga. Ca tânăr ilegalist (utecist), a avut o activitate total ne semnificativă. În 1948 a absolvit cursurile Conservatorului particular „Lyra”, iar în 1953 pe cele ale Conservatorului de stat „Ciprian Porumbescu”. Încă student, în 1949 a fost integrat de către profesorul său, Harry Brauner – directorul proaspăt înființatului Institut de Folclor – în colectivul cercetătorilor etnomuzicologi.² Între timp, încă spre finele anilor 40, cu ocazia unei cronici de concert prezentate spre publicare, Iosif Weisz a fost „botezat” drept Adrian Vicol. Astfel făcându-i-se – lui ca multor altor evrei³ – „serviciul” ascunderii sale în masa unei populații mai puțin vulnerabile politic, mai exact, a unei populații mai ușor de aservit și dominat politic. În acte, cum spuneam, Iosif Weisz a rămas ca atare, dar vreme de patru decenii toate aparițiile sale publice – studii, articole, recenzii, fișe etnologice, transcrieri muzicale, materiale de arhivă – au fost semnate cu pseudonimul Adrian Vicol.⁴ El a decis să revină la numele său original și legal în anul 1980, ca o reacție determinată de citirea unui articol antisemit publicat în ziarul „Săptămâna”. Articolul se numea *Idealuri* și era semnat de unul din actualii lideri politici de succes. Reacția lui Iosif Weisz era una de recuperare și emancipare a

identității sale evreiești, deoarece textul cu pricina marca aniversarea a 40 de ani de la instaurarea statului român legionar. După data respectivă Iosif Weisz nu a apucat să publice mult, deoarece pensionarea sa a venit curând, iar volumul de față a fost predat spre publicare doar în 1988. Faptul că, până în 1990, autorul era întrebat tendențios cu care nume își va publica volumul, întrebare urmată de continua amânare a programării spre tipar, a fost resimțit de Iosif Weisz drept un antisemitism ineluctabil. Un „Weisz” să publice versiunea muzicologică a baladelor românești? – suna mult prea paradoxal, în contextul folclorismului și academismului ultranaționalist și loialist, al neoașismului, uniformității, purității și omogeniei profesate de mai toți intelectualii aflați atunci pe poziții de putere. În acele momente, demnitatea evreului Weisz a reacționat iarăși, obligându-l să-și retragă manuscrisul și, practic, să nu se mai lupte pentru apariția sa vreme de, iată, aproape paisprăzece ani. Apariția, astăzi, a lucrării *Recitativul epic al baladei: tipologie muzicală*, pe de o parte face dreptate etnomuzicologiei românești clasice, în sensul „salvării” și a lansării unei mari reușite academic-profesionale. Pe de altă parte, publicarea volumului marchează și un parcurs special și tipic, un proces de tragică și costisitoare navigare, evoluție, ascundere și relevare – când ratare prin sabotare, recul sau amânare, când jubilație prin realizare și promovare – prin care inclusiv viața intelectual-academică se adeverește drept joc sociopolitic continuu.

Deși se referă la un gen și o realitate folclorică defel „populară” (adică defel cunoscută precum piesele popularizate de vedete), deși genul melopoetic la care se referă constituie o raritate actualmente cvasimuzeală, deși în ultimii cincizeci de ani „populară” e doar rafistolarea promovată de massmedia și de folclorismul oficial-statal de ieri și de azi – fapt pentru care singurul termen perfect adecvat pentru obiectul la care autorul se referă era acela de muzică, gen, specie sau realitate „folclorică” –, Vicol-Weisz vorbește totuși, totdeauna, despre „muzica populară”. Autorul vorbește astfel nu deoarece prezervă vocabularul de secol 19, ci deoarece este perfectă loialitatea sa față de iluzia statului și a academismului oficial și naționalist, cum că ceea ce e mai breaz, arhaic, genuin, generat de anonimii „poporului” și prestigios ca valoare tradițional-artistică în folclor (în folclorul de altădată!) este și „popular”. Mai mult, în textul de față, la fel ca în toată folcloristica românească de până după anii

1990, totul este „al nostru”. Balada („balada noastră populară”), recte recitativul epic, este „a noastră”, a „poporului nostru”, formule prin care cercetătorul se declară una cu obiectul său de studiu, cu realitatea pe care o studiază și prin care, în consecință, se identifică inclusiv pe sine. Nu doar că între sine și „poporul român” sau „folclorul nostru” nu e nici o deosebire, dar poporul și folclorul românesc îi aparțin și îl definesc, pe sine ca ins și ca intelectual, parcă fără rest. Jargonul gândirii (auto)asimilante îl definește pe Adrian Vicol și astăzi, cu inocentă fervoare, chiar dacă ea a fost impusă de etnomuzicologia comunistă drept instinct și însemn al propriului său ego politic. Oricum, declarându-se ca aparținând muzicii „populare” și numind această muzică ca aparținându-i, Adrian Vicol se asimilează atât „poporului român” și obiectului său de studiu, cât și folcloriștilor consacrați sau consacrabili, oricum oficiali și grijulii cu normele academic-politice care se exprimă prin metodă și limbaj. Măcar cantr-o paranteză merită să ne amintim că începând cu anii 50 și până prin anii 70 prejudecata și vanitatea referitoare la proveniența folcloriștilor din mediul rural și cunoașterea vieții și creației folclorice ca practicant, în tandem cu originea urbană a unor cercetători și cunoașterea folclorului doar ca observator savant, erau elemente ale „luptei de clasă” pe teren academic.⁵ Profesând jargonul egal academic și naționalist al pronumelui posesiv („folclorul nostru”, „balada noastră”, „tăranul nostru”, „poporul nostru”), inclusiv folcloristul născut și crescut la oraș și începând să cunoască folclorul prin mediile savante ale anilor de facultate evită criticile, pe cât de antiștiințifice, pe-atât de dictatoriale, ale celor care s-ar fi sumețit prin afirmarea pretensei superiorități a cunoașterii folclorului prin sorginte peizană și performare personală.⁶

Oricum, perfecta asimilare și integrare în peisajul etnomuzicologiei românești tradiționale îi conferă și-l recomandă pe Adrian Vicol drept un etnomuzicolog român exemplar, de unde și atitudinea ambivalenței intelectuale destul de tipic românească: inovarea strunită, originalitatea temperată, estomparea noului prin filtrele mereu prezentei convenții, rezumarea la trimitere sau citat în defavoarea expunerii prin curajoase formulări proprii, neîndepărtarea prea puternică de mintea „obștii” majoritare sau specifice.

Prin artificii lexicale ale asimilării și asumării (pronumele posesiv), adică alungând orice aer de alteritate, etnomuzicologul procedează la lansarea și derularea propriului discurs științific, care

este un construct total independent și personal, total paralel atât actului de creație și performare a muzicii folclorice tradiționale cât și actului de ascultare și susținere prin comandă și consum social real a respectivei culturi sau muzici. Ceea ce teoreticianul obține este ceva total nepopular, el îmbrățișând riscul de a fi singura persoană care își poate urmări perfect discursul și compoziția/demonstrația sa, unicul care se poate bucura de ele de-adevăratelea și pe deplin. Însă până la aprecierea construcției teoretice a autorului să mai vizităm câteva din minusculele, cosmeticele, dar relevantele detalii ale disimulării originalității și ale afirmării fidelității teoreticianului față de discursul consacrat al tagmei căreia îi aparține.

La fel ca pentru orice reprezentant oficial al folcloristicii tradiționale – sau reprezentant tradițional al folcloristicii oficiale – pentru Adrian Vicol muzica populară românească are un „cadru unitar”. Repetând asta, octogenarul nostru coleg repetă un clișeu al muzicologiei tradiționale, egal interbelice și comuniste, care nega total realitatea hibridității folclorurilor și folclorismelor din tot estul european, mereu accentuând „unitatea” din diversitatea a cărei revelare, cel mai adesea, era totdeauna amânată și uitată. În ton cu autosuficiența, grandoarea și izolarea perfectă a științelor etnologice românești din postbelic, autorul pomenește chiar și de „o tipologie a muzicii populare românești”, lăsând la o parte faptul că, evident, o astfel de tipologie sau tipologizare n-ar fi însemnat decât obligarea tuturor genurilor și speciilor de creativitate folclorică să se orânduiască artificial, după o schemă analitică aparent logică sau doctă, totuși reduționistă ori superficială. O schemă care, de fapt, odată realizată, ar revendica muzicile folclorice de pe teritoriile românești drept ținând de structuri sonore și scheme compoziționale perfect universale, defel „specifice” și nicidecum unic românești. De asemenea, „legătura dintre text și melodie” nu e nicidecum „unul din aspectele originalității folclorului românesc cântat”, fiindcă nicăieri pe lume nu există cântare vocală în care să nu fie vreo legătură între text lingvistic și text muzical; o legătură, când identică vocalității românești, când diversă ori diferită, există pretutindeni pe glob.

Autorul, spre exemplu, vede calitatea de „sintagmă” muzicală a „rândului melodic”, totuși nu pledează pentru substituirea ultimului termen (mult prea empiric, nontehnic), cu primul, așa cum remarcă multe inadvertențe sau inconsistente terminologice, salturi sau inconsecvențe logice din cadrul discursului etnomuzicologic

românesc, fără a încerca să impună totala „rezolvare” a acestuia. În general Vicol performează propriul discurs, desfășoară o demonstrație care, la începutul anilor 80, era de o modernitate salutară, totuși lăsând „obștea” de specialitate în apele sale, adică funcție de limitele sau libertățile propriei receptivități.

Un balans tipic între înnoire euristică și conservare necritică este ilustrat și de contrarierea meticuloasei analize a proprietăților și specificităților muzicale ale recitativului epic prin aserțiuni inerțiale, precum acelea care încheie observarea unor fenomene melopoetice prin a „afirma caracterul subordonat al melodiei față de text”. Faptul că o piesă de poetică literară circulă pe melodii variate nu dovedește defel că muzica este subordonată și totdeauna dominată de textul poetic. La fel de bine se poate considera că lucrul acesta demonstrează independența muzicii și calitatea ei de a nu se lăsa confiscată ori consacrată unui text, monotematismul constituind, pentru arealul folclorului românesc, doar o postulare a lui Bartók și o reală ciudățenie proprie doar unor popoare nordice, africane și centrasiatice. Iar faptul că un text poetic e vehiculat de o melodică monotonă ori modestă nu arată neapărat inferioritatea și subordonarea acesteia, ci suficiența discursivizării prin muzică minimală, suficiența sau eficiența concentrării informaționale prin text și a redundanței prin muzică. Dialectica așa-zisei dominante aleatorii – când a versului poetic asupra melodiei, când (?) a muzicii asupra versului – a constituit doar o ipoteză bună să acopere incapacitatea unor teoreticieni de a numi cu mai multă subtilitate sau arguție adevăratul motiv sau mecanism al adaptărilor și coordonărilor dintre elementele muzică și text.⁷ De altminteri, aserțiuni de genul celor evocate sunt contrariate pe alocuri chiar de către Adrian Vicol, atunci când, spre exemplu, surprinde adevărul (superior) conform căruia „nu primează atât substanța melodică propriuzisă, cât mai ales *funcționalitatea* fragmentului respectiv în cadrul întregii structuri muzicale”. Oricum, nu neapărat „funcția parlatoului în structura muzicală este subordonată, de regulă, semanticii versurilor și funcției lor în structura poeziei”. Că „parlatoul poate fi un element activ și constitutiv al expresivității muzicale (...) numai în interdependență cu conținutul semantic al textului poetic” este nimic altceva decât o interpretare sau ipoteză. Nimic nu demonstrează că transformarea unui episod sau vers cântat în episod/vers vorbit (rostit non-muzical) nu face parte din retoricile sau artificiile teatralizante, actualizate funcție de

spontaneități – pe cât de indicibile, pe-atât de (relativ) independente de ce spune, cu exactitate, un text literar. Și mai ales, că funcția acestui procedeu de performare n-ar ține, mai înainte de orice, de tehnicile administrării și manipulării fluentelor și dilatărilor temporale care constituie funcții prime și ultime ale recitării muzicalizate a narațiunilor epice.

Când Adrian Vicol menționează că etnomuzicologia românească e „tânără”, „doar de câteva decenii”, el nu se situează în secolul 21, ci exclusiv în preajma jumătății secolului anterior. De fapt și cercetarea sistemică întreprinsă de Brăiloiu, recomandată aici drept „nouă” și de pionierat, este, în mileniul trei, depășită paradigmatic, ignorată de etnomuzicologiile occidentale. *Recitativul epic al baladei: tipologie muzicală* este o lucrare ce apare astăzi, dar a cărei concept sau viziune intelectuală s-a încheiat în anii 60-70 și a cărei redactare finală s-a terminat la începutul anilor 1980, fiind, așadar, reprezentativă pentru decenii trecute.⁸ Mai exact, reprezentativă pentru și prin (a) analitismul sau sistematismul excesiv-exhaustiv, (b) cantonarea exclusiv materialist-pozitivistă și (c) jocul pe muchiile unei etnomuzicologii naționaliste.

Dar lucrarea aceasta este mai mult decât reprezentativă, excepțională chiar, și prin (d) pionieratul ei academic. Este cu totul excepțională deoarece atât analiza propusă, cât și modelarea computațională și computerizată, la care a purces autorul, erau de avangardă și au rămas unice în toată etnomuzicologia românească de gen. Totuși, sau totodată, în ciuda unicității sale, ea este iarăși reprezentativă deoarece aspectul modelării computațional-computerizate consună cu și servește perfect tradiția sistematizării sau analitismului care a definit propria rațiune de-a fi, adică propria ideologie, a etnomuzicologiei „noastre” materialist-dialectice.

Cum spuneam, lucrarea de față ilustrează la modul suprem și exemplar etnomuzicologia românească de până în 1990. Nu există aici nimic de domeniul istorico-istoriografic, sociologic, antropologic, culturologic, prin urmare *Recitativul epic al baladei: tipologie muzicală* ilustrează doar dimensiunea analitic-sistematică a etnomuzicologiei românești. Adică dimensiunea în care apolitismul și solipsismul – adică izolarea autoreferențială și creativitatea intelectuală îmbătută exclusiv de sine – sunt depline.

Spre deosebire de majoritatea etnomuzicologilor – care și-au concentrat tipologizările genuistice la nivelul microstructural (motive,

celule, formule, scări și structuri sonore la nivelul componentei melosintagmei-rând melodic) – Vicol trece la judecarea concatenărilor intersintagmatice, adică la forma arhitectonică de ansamblu, la arhitectura pe care o compune o întreagă înșiruire de versuri și strofe care redau un text melopoetic de factură epică. Transcrierile sale în sistemul clasic al notelor pe portative nu redau lucrul acesta, însă codificarea sa computațională o sugerează perfect.

Reprezentarea pieselor sub forma sintagmă melopoetică *sub* sintagmă melopoetică dă replică filologilor, care s-au deprins a reda textul poetic pe verticală, vers sub vers. De regulă, etnomuzicologii redau un cântec pe orizontală (sintagmă melopoetică *după* sintagmă melopoetică), pe măsura lungimii unui portativ pe tot latul de pagină. Dar Vicol a înțeles autonomia compozițional-structurală a sintagmei melopoetice, așa cum și filologii au realizat-o de mult pe aceea a versului, așa că evidențierea atributului de unitate fundamentală a sintagmei melopoetice este foarte interesantă, eficient făcută prin procedura genului său de transcriere-reprezentare vizuală.

În fine, modelarea tuturor caracteristicilor sintagmelor melodice care intervin în comunicarea poemelor epice, apoi cuantificarea posibilităților lor combinatorii, chiar dacă această cuantificare este codificată și teoretică, constituie o idee și o realizare de mare frumusețe intelectuală. Autorul a schematizat și a formalizat componentele melodice ale baladelor, obținând, practic, prin litere și cifre, o nouă formă sau un nou cod pentru notația, transcrierea și reprezentarea textului melodic. Ce a obținut, prin computerizarea acesteia, este total autonom, deși imitabil. În fapt, frumusețea și perfecțiunea sistemului său notațional este pe măsura exemplarității unicei utilități a acestei notații, pe măsura irepetabilității sale. Cum am afirmat deja, lucrarea *compune* analiză statistică și *crează* sistematism cu un brio de excepție, Adrian Vicol fiind un scrupulos rar al logicii tehnice de specialitate. Luciditatea sa teoretică este admirabilă, iar cine îi urmărește cu adevărat demonstrația și îi învață codificările propuse are parte de mare bucurie intelectuală.

Promisesem că nu voi relua, recenzând în detaliu, contribuția sau lucrarea aceasta. Iată de ce, în ciuda incursiunilor de viziune și conținut efectuate deja, conchid reafirmând că autorul a fost și se adevărește drept unul din cei mai pilduitori reprezentanți ai etnomuzicologiei românești postbelice, un expert exemplar și de apogeu – perfect specializat, totuși bine informat cultural – al unei

tradiții exegetice atât aflată „sub vremi” cât și plină de o excelentă virtuozitate (fie ea autoreferențială, solipsistă).

Marin Marian Bălașa

iulie 2004

Note

¹ Mihail Sebastian, *De două mii de ani...* roman cu o prefață de Nae Ionescu, București, Ed. „Națională-Ciornei” S.A. Ed. 2: București, Ed. Humanitas, 1990, p. 7-25.

² Pentru o biografie, deși reductiv-clasică, vezi mai degrabă Viorel Cosma, *Lexiconul muzicienilor români*, București, Ed. Muzicală, 1970: 451; Iordan Datcu, *Dicționarul folcloriștilor români*, București, Ed. Litera, 1983: 202-204; Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol. 2, București, Ed. Saeculum I.O, 1998: 272-273.

³ V. Marin Marian Bălașa, *Ecou de colocviu*, în ‘Observator Cultural’ 77/2001, p. 6, unde este rezumată și opinia sociologului Hary Kuller. Fost „Haralambie Culea”, acesta a trebuit să-și ascundă știința gustiană trecând prin mai multe instituții de cercetare academică românească, inclusiv Institutul de Etnografie și Folclor.

⁴ Bibliografia lui Adrian Vicol cuprinde: *Puncte de plecare pentru îmbunătățirea activității formațiilor instrumentale de amatori* (Muzica 10/1956), *Pe marginea primei consfătuiri pe țară a dirijorilor de orchestre populare* (Revista de Folclor 1/1958: 102-108), *Contribuții la studiul ritmului în cântecele populare din Muscel* (Revista de Folclor 3/1958: 11-38), *Folclorul muzical în emisiunile posturilor noastre de radio* (Revista de Folclor 4/1958: 85-98), *Unele relizări ale folcloristicii noastre în cei 15 ani de la eliberare* (Revista de Folclor 1-2/1959: 11-24, în colab.), *Câteva variante ale melodiei „Doina Hașului”* (Revista de Folclor 1-2/1961: 81-99), *Pentru un înalt nivel artistic al concertelor orchestrei „Barbu Lăutaru”* (Revista de Folclor 1-2/1962), *Un constructor muscelean de fluier* (Revista de Etnografie și Folclor 3/1964: 297-307), *Contribuții la studiul „structurii arhitectonice” a melodiilor cu refren* (Revista de Etnografie și Folclor 4/1966: 353-370), *D.G.Kiriac – precursorul cercetării științifice a folclorului muzical românesc* (Revista de Etnografie și Folclor 11/1966: 490-504), *Rolul interpretării în determinarea sistemelor ritmice* (Revista de Etnografie și Folclor 1/1968: 45-62), *Premise teoretice la o tipologie muzicală a colindelor românești* (Revista de Etnografie și Folclor 1/1970: 63-71), *Contribuții la cercetarea monografică a țambalului* (Revista de Etnografie și Folclor 5/1970: 355-374), *Aspecte ale relațiilor text-melodie în cântecele epice românești* (Revista de Etnografie și Folclor 2/1972: 107-143), *Despre valorificarea moștenirii științifice a lui Constantin Brăiloiu* (Revista de Etnografie și Folclor 4/1972: 329-340, în colab.), *Institutul de Etnografie și Folclor la cea de-a 30-a aniversare a eliberării* (Revista de Etnografie și Folclor 4/1974: 261-269), *Recitativul parlat în cântecele epice românești*

(Revista de Etnografie și Folclor 1/1976: 21-37), *Constanța și variabilitate în structura arhitectonică a melodiilor epice* (Revista de Etnografie și Folclor 1/1979: 43-52), *Automatic Analysis of Melodic Structures in Romanian Folk Songs* (Revue Roumaine de Linguistique 29/1984 și Cahiers de linguistique théorique et appliquée 1/1984, în colab.). Plus manuscrisul *Cântecul popular din Muscel: studiu introductiv și tipologie muzicală*, traduceri, recenzii, cronici și articole publicate în diverse periodice, conferințe radio.

⁵ Henri H. Stahl, în *Eseuri critice despre cultura populară românească*, București, Ed. Minerva, 1983, discută pe larg prejudecata împotriva urbanului și limitarea studierii doar a folclorului rural și așa-zis arhaic.

⁶ Într-adevăr, în Institutul de Folclor din București, imediat după înființarea sa, majoritatea etnomuzicologilor au format două grupări de competiție și conflict profesional: de o parte evrei și membri PCR, de alta creștini și nemembri PCR. Dar această sciziune etno-politico-religioasă era mai degrabă una de clasă, implicit de stil intelectual. Cu exactitate, ea era aceea dintre urbani și ex-peizani, primii rămânând să fie caracterizați în studiile lor mai mult de creativitatea intelectualist-teoretică și de analitismul tehnicist, în vreme ce savanții născuți la sat urmând să exceleze mai degrabă în operele empiriei terenistice, didactice și arhivistice. După cum reiese și din textele lor academice, pe cât de relativ era cosmopolitanismul și pe cât de restrictiv-electivă inserția bibliografiilor occidentale, de partea primilor, pe atât de suficiente erau naționalismul, xenofobia cvasirasistă și izolaționismul intelectual al celor din urmă.

⁷ V. Marin Marian Bălașa, *Colinda – epifanie și sacrament*, București, Ed. Minerva, 2000, unde redefinirea multor convenții și inerții teoretice este curentă.

⁸ De altminteri, acesta e un alt tipic al etnomuzicologiei românești postbelice, adică al generației (octogenare a) lui Adrian Vicol și a celei imediat următoare: concepția sau tipul abordărilor mentale ale obiectului de studiu au fost definitivitate în anii 1950-1970, bibliografiile lor reale (formative, nu aditive) netrecând dincolo de 1980.



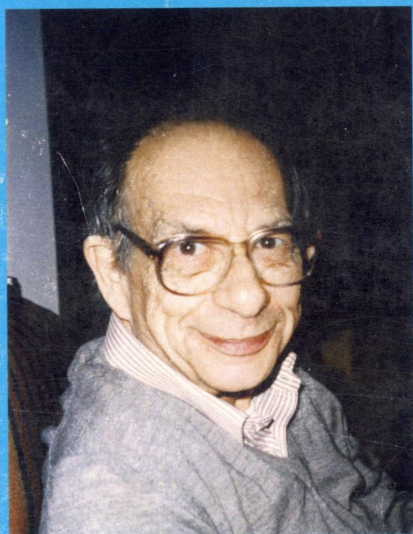
Editura

ARVIN PRESS

Splaiul Unirii 4, Bloc B3, Tronson I,
Sector 4, București

Tel/Fax: (021) 330.38.09, 330.41.69

E-mail: carte@arvin.ro



“Lucrarea face parte din Marea Colecție Națională de Folclor și constituie cea dintâi contribuție științifică de amploare, la nivelul întregii țări, privind latura muzicală a baladei românești. Originală și prin modul de abordare a tipologiei discursului muzical, cercetarea de față umple un gol profund resimțit în bibliografia națională de profil fiind destinată deopotrivă specialiștilor domeniului, folcloriștilor în general, oamenilor de cultură și artă...”

25. II. 1989

ISBN: 973-7966-60-0

2000 lei