

**EUGEN CINCI, Serbia**

*Key words: sonours sistems, structures, cadences, folcloric influences, lectern canticle.*

### **Few research benchmarks on the folk aspects induced via sonorous structures and systems to the church canticles of Banat area**

#### **Abstract**

Analyzing the sonorous systems and structures and sometimes the modalities of cadence (where it was necessary to be treated together with the sonorous systems or structures), not in few times we can observe a similitude between some church canticles and folk music. In some cases, the similitude is less visible when we talk about clear, compact structures, without a functional incertitude. Where the sonorous content is reach, coexists the interval of minor tierce and major tierce in comparison with the final of mode, coexist elements of the various structures (Lydian, Mixolydian, Ionic, Aeolian, Doric, etc.), appear structures with modified stairs, the approaches to folk music are more obvious.

### **Câteva repere în cercetarea implicărilor folclorice în cântarea bănațeană de strană prin intermediul structurilor și sistemelor sonore**

Încercând să analizăm sistemele și structurile sonore prezente în cântarea de strană din Banat pentru a vedea care este rolul elementelor de muzică populară în cadrul acestora, trebuie să ne referim mai întâi la modul de manifestare a sistemelor și structurilor sonore în cadrul folclorului muzical românesc. Numai astfel putem înțelege modul de pătrundere a acestora în sfera muzicii bisericești.

Elementul sonor a reprezentat un subiect permanent al cercetărilor folclorice. Totuși, nici până astăzi anumite elemente ale domeniului respectiv nu au fost elucidate în totalitate. Explorând diversele categorii ale muzicii populare, putem observa structuri inedite, uneori inexistente în alte

spații sau domenii de creație muzicală. Mai trebuie spus că la baza sistemelor sonore regăsite în practica folclorului românesc stau principiile pitagoreice de organizare a sunetelor. Nu trebuie uitat nici principiul acustic, multe dintre creații fiind bazate chiar pe armonicile din ordinea naturală. Pentru anumite structuri provenite din această ordine a fost folosit termenul de game acustice.<sup>1</sup>

Un rol important în cadrul sistemului îl au relațiile existente în interiorul acestuia. Funcționalismul este fenomenul care reiese din aceste relații. Constantin Brăiloiu s-a referit de multe ori la fenomenul pe care l-a denumit *indiferență funcțională*. Este, de fapt, vorba despre o ambiguitate sau poate chiar incertitudine. Termenul a fost folosit de către Brăiloiu în dorința de a distinge funcționalismul tipic tonal de cel prezent în muzica populară. Analizele creațiilor populare au demonstrat faptul că de multe ori fundamentala nu este aceeași cu finala, ba chiar fundamentala poate fi incertă. Această indiferență, ambiguitate, reprezintă una dintre importantele forme de manifestare a elementelor folclorice în cadrul muzicii de strană din Banat. Putem observa situații în care finala modului nu apare niciodată pe parcursul discursului muzical dar totuși prezența ei se impune în mod clar.

În ceea ce privește sistemele sonore și structurile prezente în cântarea de strană din Banat, la prima vedere sau mai precis la prima audiere se pot constata certe apropieri de muzica populară. Intervine aici necesitatea ca aceste afirmații să fie dovedite, scop pentru care vom descrie unele particularități ale cântărilor practicate în cadrul diverselor servicii în bisericile ortodoxe din Banat.

**Glasul 1**, modelul exprimat în cântarea Vecerniei *Doamne strigat-am* conține un material sonor interesant<sup>2</sup>. Finala spre care tinde întregul sistem este sunetul RE. Interesante pentru noi sunt finalurile pe sunetul MI (treapta a II-a) despre care știm că sunt deosebit de frecvente în categoriile folclorului bănățean.

Putem depista un conținut sonor asemănător cu cel al glasului 1 (cu terminația pe treapta a II-a sau fără aceasta) și în cazul altor melodii populare a căror prezență este frecventă în Banat. Pe lângă asemănările la nivelul conținutului sonor se remarcă din nou terminația pe treapta a II-a realizată ca și în majoritatea celorlalte cazuri, prin atingerea sunetului RE adică a treptei I.

Următorul exemplu provine din partea sârbească a Banatului. Este vorba despre cântecul propriu-zis, intitulat *Descunună-mă părinte*. Cântecul respectiv, ca multe alte creații vocale cu ritm rubat, sunt denumite în zona Banatului *doine*, deși ele se apropie mai mult de cântecele propriu-zise. Vom prezenta doar ultimele două rânduri melodice în care este sintetizat întregul

<sup>1</sup> Oprea, Gheorghe. *Sisteme sonore în folclorul românesc*. București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1998.

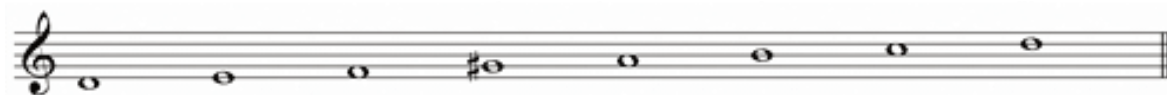
<sup>2</sup> Cusma, Dimitrie-Teodorovici, Ioan – Dobreanu, Gheorghe. *Cântări bisericesti*. Timișoara, Editura Mitropoliei Banatului, 1980.

conținut sonor al piesei:

EX. *Descunună – mă părinte* (fragment)<sup>3</sup>



Conținutul sonor al acestui fragment și implicit al întregului cântec este:



Deși, după cum putem vedea, ambitusul piesei este amplificat prin adăugarea sunetelor DO2 și RE2, esența conținutului sonor este în cea mai mare parte foarte apropiată de cea a glasului 1 din cântarea bănațeană de strană.

Exemplul următor ne aduce la fel un conținut sonor foarte asemănător, cu mici modificări, de data aceasta manifestate prin atingerea sunetului DO#1 de sub finala modului. Este vorba despre un fragment din cântecul *Mândra mea din Timișoara* interpretat de cunoscutul doinitor bănațean Achim Nica:

EX. *Mândra mea din Timișoara – fragment*<sup>4</sup>



Extragem și de data aceasta conținutul sonor:



Observăm că acesta este aproape identic cu cel al glasului 1 păstrându-se chiar și terminația pe treapta a II-a (MI), specifică pentru unele categorii muzicale ale folclorului bănațean.

Un alt aspect interesant al sferei sistemelor și structurilor sonore îl constituie coabitarea sunetelor FA – FA#, respectiv SOL-SOL# despre care putem spune că se impun aproape în aceeași

<sup>3</sup> Repertoriul interpretului Nicolae Cinci.

<sup>4</sup> Repertoriul interpretului Achim Nica.

măsură sau cel puțin în măsura în care se poate stabili cu dificultate prezența dominantă. În aceste situații poate fi vorba despre acea *indiferență* sonoră și funcțională la care s-au referit în trecut cercetătorii folclorului românesc. Iată că fenomenul se manifestă și în cazul cântării de strană din Banat. Ambiguitatea la care se referea Constantin Brăiloiu în studiile sale poate fi considerată ca fiind o influență clară a sferei folcloricului. Modalitatea de transmitere a muzicii pe cale orală, atât a celei populare cât și a celei bisericești reprezintă una dintre cauzele fenomenului amintit. Nu trebuie uitat faptul că volumele de culegeri ale muzicii de strană au fost întocmite pe baza unei munci de teren, materialul fiind cules chiar de la cântăreți care de multe ori au adus *la strană* particularități ale esteticului popular.<sup>5</sup> Coexistența în același cadru a elementelor care creează diverse modalități de înțelegere a sistemului sonor existent (în cazul de față a sunetelor FA – FA#, respectiv SOL – SOL#) a fost depistată și în cadrul cercetărilor noastre. Mai mult decât atât, în cazul glasului 1 la unii cântăreți s-a putut observa o oarecare distanțare de variantele prezentate în volumele de cântări a autorilor Cusma, Teodorovici, Dobreanu, respectiv în volumul lui Nicolae Belean. Când este vorba despre conținutul sonor apar numeroase variante ale glasului 1 dintre care unele sunt destul de diferite față de variantele autorilor de culegeri. Prezența variantelor de conținut sonor, implicit a variantelor melodice reprezintă unele caracteristici *donate* muzicii de strană bănățene de către muzica populară.

Vorbind despre aplicarea practică a modelului glasului 1 la care ne-am referit până acum, vom marca încă un element important. Este vorba despre situația în care se recurge la interpretarea exclusivă a sunetului FA# și eliminarea din discurs a sunetului FA ceea ce schimbă caracterul sistemului sonor. Cântăreții, dirijați de auz, consideră că  *așa sună mai bine*  ceea ce denaturează structura sonoră inițială.

**EX.** *Una dintre variantele primului rând melodic ale cântării Doamne strigat – am*

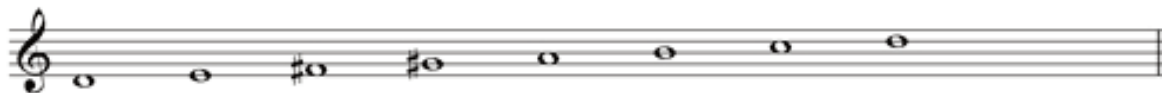


Când este vorba despre troparul glasului 1 se poate spune că materialul sonor este aproximativ același doar că mai apar spre final sunetele DO2 și RE2. Vom avea deci :



<sup>5</sup> Belean, Nicolae. *Cântări bisericești. Timișoara, Editura Mitropoliei Banatului, 1995.*

Asemenea modelului descris în cântarea *Doamne strigat – am* și în cazul troparului întregul sistem tinde spre sunetul RE. Caracteristică pentru tropar este apariția sunetului LA care în zonele cadențiale tinde să schimbe balanța funcțională. Totuși cea mai plauzibilă încadrare a structurii sonore ar fi în sfera unui sistem lidico – mixolidic de tipul:

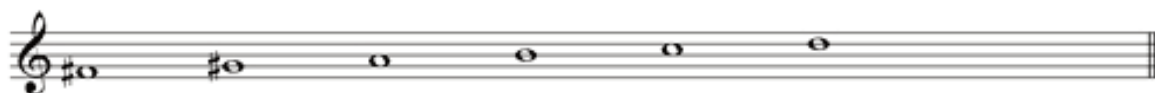


Este bine cunoscut faptul că în muzica populară românească o astfel de structură sonoră este deseori prezentă.<sup>6</sup> Nu vorbim numai despre categoriile muzicale ale folclorului din Banat. Prezența unei construcții lidico – mixolidice de tipul celei prezentate este evidentă și în zonele de sud ale României.

EX. *Melodie din lunca Dunării*- fragment



Exemplul de mai sus ne prezintă un conținut sonor foarte asemănător cu cel al modelului de tropar al glasului 1 prezentat în volumul de cântări de către Cusma, Teodorovici și Dobreanu:



Interesante pentru noi sunt aparițiile secundelor mărite SOL# - FA pe care le notăm în cazul antifoanelor glasului 1. Secundele mărite mai ales în zonele cadențiale finale reprezintă o altă caracteristică a categoriilor muzicii populare bănățene.

Interpretarea troparului glasului 1 la stranele bănățene are aspecte cu totul deosebite și interesante. În majoritatea cazurilor abordate în cursul cercetărilor noastre, modul de interpretare a acestui glas a adus devieri vizibile față de modelul prezentat în culegerea întocmită de Dimitrie Cusma, Ioan Teodorovici și Gheorghe Dobreanu. Modificările în esența sonoră apropie acest glas de structurile frecvent întâlnite în folclorul zonal dar și de sfera tonalului. Cel mai frecvent fenomen prezent în interpretarea cântăreților este dat de eliminarea unor sunete. De cele mai multe ori își impune prezența sunetul FA# fiind eliminat sunetul SOL#. Astfel se ajunge la o construcție de esență mixolidică pură<sup>7</sup>. Astfel, fenomenul oralității a condus construcția sonoră inițială de factură lidico – mixolidică sau dorică (în funcție de interpretare) spre o construcție mixolidică frecventă

<sup>6</sup> *Idem*

<sup>7</sup> În interpretarea cântăreților ca de altfel și în modelul de tropar descris în volumele de cântări, elementul mixolidic apare de regulă spre finalul discursului melodic

în folclorul zonal. Mai mult, conducerea discursului spre sunetul MI (treapta a II-a) pe parcursul melodiei, prezentă atât în cazul modelului expus în volumele reprezentative de cântări cât și în exemplele culese în teren, are mai mult ca sigur origini folclorice<sup>8</sup>.

**Glasul 2**, primul model melodic întruchipat în cântarea vecerniei *Doamne strigat – am* are o structură sonoră mai clar definită.<sup>9</sup> Întregul sistem tinde spre sunetul SOL care este destul de prezent. Materialul sonor este structurat în șase sunete coborând până la FA# și MI de sub finala modulii. În concluzie, structura sonoră este una hexatonică, de factură ionică, având în vedere faptul că nu apare sunetul RE.

Când vorbim despre situația constatată pe parcursul cercetărilor de teren, trebuie menționat faptul că și în cazul modelului melodic al glasului 2 intervin devieri față de varianta prezentată în colecțiile de cântări. În mai multe cazuri apare sunetul RE, păstrându-se însă ca pilon principal sunetul SOL. Astfel, apare o heptacordie ionică veritabilă. Introducerea sunetului RE de către cântăreți este de cele mai multe ori făcută cu scopul de a se aduce o oarecare înfrumusețare liniei melodice. Vom prezenta câteva exemple în care interpreții introduc sunetul RE, comparate cu variantele prezentate în volumul celor trei autori.

Fenomenul de transformare a unei structuri hexatonice în una heptacordică este descris de către prof. dr. Gheorghe Oprea ca fiind un proces firesc și specific în evoluția folclorului.<sup>10</sup> Structurile ionice sunt o realitate a folclorului muzical nefiind exclusă posibilitatea ca acestea să fi pătruns în creația muzicală populară din muzica tonală. Un exemplu de prezență a structurii heptacordice ionice în folclorul zonal este un fragment dintr-o horă bine cunoscută în Banat, intitulată *Bună seara dragii mei*:

EX.<sup>11</sup>



Din fragment extragem următorul conținut sonor, de altfel identic cu cel al exemplului precedent:



Un material sonor asemănător primului model al glasului 2 prezentat în volumul celor trei autori - Cusma, Teodorovici și Dobreanu, caracterizează și stihurile stihoavnei, doar că aici apare

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Cusma, Dimitrie – Teodorovici, Ioan – Dobreanu, Gheorghe. *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Idem*

<sup>11</sup> *Repertoriul interpretei Ana Pacatiuș.*

sunetul RE 1, care devine totodată pilonul funcțional principal. De data aceasta sistemul tinde spre sunetul RE, iar melodia are un evident curs descendent, asemenea melodiilor antice. Conținutul sonor îl putem încadra într-o structură heptacordică dorică având treapta a IV-a urcată. Troparul glasului aparține unui sistem care tinde spre sunetul FA și are o structură pentacordică. Interesant este faptul că aceeași structură și aceleași tendințe de rezolvare pe care le observăm în acest caz, le vom regăsi și în cadrul altor glasuri ceea ce dovedește încă odată faptul că nu se poate alcătui o sistematizare a glasurilor bisericești doar pe baza analizei scării, ci acest procedeu presupune pătrunderea în mult mai multe detalii.

Structura sonoră întâlnită în interpretarea cântăreților de strănă este de cele mai multe ori diferită față de conținutul sonor al troparului, descris în volumul de cântări al celor trei autori bănățeni Cusma, Teodorovici și Dobreanu. În multe cazuri interpretării introduc alături de sunetul SOL# și sunetul SOL, atribuindu-le ambelor entități o importanță egală. În alte cazuri, sunetul SOL# este eliminat existând doar sunetul SOL.

Antifoanele glasului 2 au o structură sonoră puțin diferită de cea a troparului. Putem constata aici prezența lui RE1 și MI1 și de asemenea apariția lui SI în forma nealterată. Este modificat și pilonul funcțional central așa că sistemul de data aceasta tinde spre sunetul RE. Vorbim despre o structură heptacordică dorică în care treapta a IV-a este urcată. De data aceasta doricul cu treapta a IV-a este încadrat într-o construcție heptacordică. Cadențele pe treapta a doua sunt realizate în forma FA-MI sau trecând prin treapta I (RE – MI) și dau o oarecare sonoritate folclorică bănățeană. De fapt, antifonul glasului 2 ca model și ca mod de interpretare se apropie de melodia populară în practica stranelor bănățene. Această apropiere melodică își are originile mai mult în modul de ornamentare decât în sfera structurilor sonore.

În cazul modelului de antifon al glasului 2, sunt interesante cadențele. Acestea se realizează pe treapta a II-a (MI), trecându-se fie prin sunetul FA fie prin sunetul treptei I (RE). Astfel de rezolvări sunt specifice pentru unele melodii bănățene aparținând atât folclorului românesc cât și celui sârbesc.

**Glasul 3**, așa cum îl prezintă volumul intitulat *Cântări bisericești* de Dimitrie Cusma, preotul Ioan Teodorovici și Gheorghe Dobreanu, conține următoarea structură sonoră:



Tendențele de rezolvare sunt îndreptate evident către sunetul FA discursul melodic mergând până la DO1, deci sub finala modului. Materialul muzical are în totalitate 9 sunete. Structura sonoră s-ar putea percepa ca fiind una de factură ionică, de altfel frecventă în muzica populară și prezentă în cântarea de strănă.

În cazul glasului 3, terminațiile sunt deseori realizate pe sunetul LA. Dacă ne-am referi la aceste terminații din punct de vedere melodic am putea spune că este vorba despre treapta a III-a. Aici apare însă un fenomen destul de interesant pe care îl vom regăsi în cadrul mai multor glasuri. Anume, dacă ne adâncim în discursul melodic și nu îl abordăm rezumându-ne strict numai la melodie, vom putea sesiza o armonie *latentă* care ne face să credem că sunetul LA de fapt nu reprezintă treapta a III-a ci terța unui acord presupus al treptei I. Fenomenul apare destul de des și provine probabil din sferele orânduirii sonore tonale a cărei influențe nu au omis nici muzica de strană din Banat.

Pe lângă finalurile pe sunetul LA, în cazul glasului 3 vom întâlni și terminații pe sunetele RE sau DO.

Când este vorba despre conținutul sonor, în cazul modelului *însuși glas* în interpretarea cântăreților nu au fost sesizate devieri semnificative față de *original*. Cântăreții de regulă păstrează structura sonoră inițială. Aceeași situație este și în cazul cadențelor, fiind păstrate finalurile pe sunetele LA, RE sau DO.

Stihirile stihovanei aduc alte aspecte interesante. Anume, în forma prezentată de cei trei autori ai volumului de cântări apare sunetul SI în forma nealterată, adevărat doar sporadic dar impunerea lui ar fi putut conduce spre o structură de tip lidic. Totuși, în interpretarea cântăreților, în nici unul dintre cazuri nu a fost sesizată prezența sunetului SI, păstrându-se de fiecare dată sunetul Sib și în același timp esența sonoră.

În anumite situații se ating și sunetele MI sau RE de sub finala modului dar prezența lor nu se impune. De regulă aceste sunete apar în zonele cadențiale, sunetul RE chiar reprezentând sunetul final. Este vorba din nou despre cadențele pe treapta a VI-a a căror prezență este frecventă în muzica populară.<sup>12</sup> Lăsând de-o parte structura sonoră și îndreptându-ne atenția doar către modalitatea de realizare a cadenței, ne amintim de un exemplu din muzica populară bănățeană în care sunetele cadențiale, de regulă cele interioare, sunt realizate pe treapta a VI-a:

EX.



<sup>12</sup> *Idem*.



Troparul glasului nu aduce schimbări semnificative. În varianta prezentată în volumele de cântări dispăre sunetul DO1 iar prezența lui SI continuă sporadic ceea ce nu este cazul în practica bisericească unde cântăreții interpretează de fiecare dată Sib în loc de SI. Celelalte elemente sunt destul de apropiate de cele specifice modelului *însuși glas*.

În ceea ce privește **glasul 4**, tendința de rezolvare a sistemului este spre sunetul FA. Finalurile se realizează de regulă pe sunetul LA pe care l-am putea considera ca fiind terța acordului treptei I. O astfel de abordare nu trebuie să pară bizară dacă știm și a fost de atâtea ori afirmat și confirmat de către cercetători faptul că atât muzica populară cât și muzica bisericească au fost într-o oarecare măsură influențate de tonalism. Am putea specula ideea că pătrunderea elementelor tonale în muzica bisericească din Banat s-a produs prin filiera muzicii populare dar afirmațiile trebuie cercetate. În orice caz, elemente de tonal există în ambele cazuri.

Revenind la glasul 4, vom spune că sunetul Mib apare doar sporadic și totuși întreaga structură a glasului poate fi înțeleasă ca una de tip mixolidic, prezentă foarte des și în muzica folclorică.<sup>13</sup> Nici în acest caz, pe parcursul interpretării, cântăreții nu modifică structura sonoră a modelului. Devierile care apar față de varianta prezentată în colecția lui Cusma, Teodorovici și Dobreanu țin de turnurile melodice și de modul în care este condusă melodia.

În stihirile stihovanei, deși prezența reală a principalului pilon (FA) nu este atât de însemnată, acesta se impune ca centru de rezolvare a sistemului. În *a Născătoarei de Dumnezeu* (varianta prezentată de Cusma, Teodorovici, Dobreanu) apare sporadic sunetul SI dar prezența lui nu se impune. Când este vorba despre modul de abordare al cântăreților de strană se poate afirma că nu s-a sesizat prezența sunetului SI, păstrându-se de fiecare dată sunetul Sib. În cazul stihirilor alte devieri ale cântăreților față de forma *originală* nu au fost depistate.

Troparul glasului are următorul conținut sonor:



Putem observa că materialul sonor este identic cu cel al troparului glasului 2, ceea ce demonstrează că diferențierea celor două se va face pe alte criterii decât cele legate de scară. Un rol important în identificarea glasului îl au turnurile melodice de pe parcursul discursului melodic, respectiv cele cadențiale. Ca în cazul troparului glasului 2, tendința de rezolvare este spre sunetul FA iar finalul se realizează pe sunetul LA.

Structura antifoanelor glasului 4 este dată de sunetele:



<sup>13</sup> Idem

Tendința sistemului este spre sunetul FA iar sporadic apare sunetul SI în forma nealterată ceea ce ar putea duce spre o structură de tip lidic. Tot sporadic apare și sunetul Mib. Interesant este faptul că sunetul FA, pilonul funcțional principal nu apare *fizic* dar totuși există latent și atrage sistemul spre el.

În cântarea *Ceea ce ești mai cinstită* din cadrul glasului 4 apare sunetul SOL# alături de sunetul SI (ambele apar sporadic). Impunerea lor ar fi dus la crearea unei structuri de tip lidic cu treapta a II-a urcată. Presupunem existența latentă a lui FA.

Un fenomen deosebit de interesant pentru noi îl reprezintă aparițiile sporadice ale unor sunete care de regulă conduc întregul sistem spre o nouă zonă, de obicei apropiată de folclorul românesc. Acest fenomen se datorează probabil faptului că în mare parte colecțiile de cântări bisericești reprezintă rezultatul unor culegeri de teren.<sup>14</sup>

Spre deosebire de colecțiile de cântări (volumul realizat de Cusma, Teodorovici, Dobreanu și cel al preotului și profesorului Nicolae Belean) unde prezența sunetelor SI și Mib în cadrul antifoanelor poate fi considerată sporadică, în practică, aceste sunete sunt mult mai prezente. Sunetul SI coexistă alături de sunetul Sib și primește o importanță majoră. Sunetul Mib deși apare mai mult din dorința cântăreților de înfrumusețare a discursului, în unele cazuri devine dominant luându-se în considerare frecvența apariției. Impunerea sunetelor amintite nu ar fi atât de interesantă pentru cercetarea noastră dacă ea nu ar fi direcționat conținuturile sonore ale cântărilor de strană spre structuri specifice muzicii populare. Introducerea sunetului SI creează *climatul favorabil* pentru apariția unei construcții lidice iar sunetul Mib pentru apariția unei construcții mixolidice. Având în vedere că de multe ori cele două sunete sunt introduse în același context sistemic, acestea dau naștere unei construcții de factură lidico – mixolidică, specifică unor categorii muzicale folclorice.<sup>15</sup> Interpretarea cântăreților de strană conduce antifoanele glasului 4 spre structuri lidico – mixolidice, familiare muzicii populare.<sup>16</sup> Desigur, în muzica populară sunt prezente și cazuri de structură lidică pură. În unele cazuri, linia melodică a antifoanelor (de regulă în interpretarea stihului prezentat mai sus – *Și acum..*) este *îmbogățită* prin introducerea sunetului MI2 și chiar FA2. În astfel de situații, contextul sonor se transformă în unul ionic. Despre prezența structurilor ionice în muzica populară am vorbit deja în paginile anterioare.

---

<sup>14</sup> Cusma, Dimitrie – Teodorovici, Ioan – Dobreanu, Gheorghe, *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> *Idem*.

## BIBLIOGRAFIE

- Belean, Nicolae. *Cântări bisericesti*. Timișoara, Editura Mitropoliei Banatului, 1995.
- Cinci, Eugen. *Opusuri muzicale românești*. Vârșeț, Editura KOV, 2006.
- Comișel, Emilia. *Folclor muzical*. București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
- Cristescu, Constanța. *Curs practic de muzică bisericască și ritual*. Arad, 2000.
- Cusma, Dimitrie - Teodorovici, Ioan – Dobreanu, Gheorghe. *Cântări bisericesti*. Timișoara, Editura Mitropoliei Banatului, 1980.
- Gavrilović, Nikola. *Rumuni i Srbi* (Românii și sârbii). Belgrad, Editura Institutului pentru Manuale și Mijloace Didactice, 1977.
- Iorga, Nicolae. *Istoria bisericii românești* 1 și 2. București, Editura Ministeriului de Culte, 1928.
- Maluckov, Mirjana. *Rumuni u Banatu* (Românii din Banat). Novi Sad, 1985.
- Oprea, Gheorghe. *Sisteme sonore în folclorul românesc*. București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1998.



Peisaj; foto: Felician Săteanu