

ACADEMIA DE MUZICĂ
"GHEORGHE DIMA" – CLUJ
D.I.D.

ILEANA SZENIK

FOLCLOR MUZICAL

MODUL DE STUDIU I

PENTRU STUDII UNIVERSITARE
PRIN ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ

CUPRINS

INTRODUCERE	5
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – FOLCLORUL ȘI FOLCLORISTICA.....	6
Lecția 1	7
A. Sfera noțiunii.....	7
B. Trăsăturile folclorului.....	7
C. Folcloristica.....	12
1. Date din istoricul cercetării folclorului.....	12
2. Fazele cercetării.....	15
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2 – VERSUL POPULAR.....	21
Lecția 2	22
A. Generalități despre versificația românească.....	22
B. Versul	23
1. Versul recitat	24
2. Versul cântat	25
2.1. Accentele metrice	25
2.2. Tipuri de vers	27
3. Rima	29
4. Pseudostrofa	31
5. Observații de sinteză.....	31
Lecția 3.....	33
C. Elementele care apar în timpul cântării.....	33
1.1. Completarea de silabe.....	33
1.2. Eliziunea de silabe	34
Lecția 4.....	35
2. Refrenul	35
2.1. Refrene cântate pe rânduri melodice.....	36
2.2. Refrenele de sprijin	37
3. Interjecția.....	37
4. Alte elemente străine de vers.....	38
Lecția 5.....	38
D. Versificația copiilor.....	38
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 3 – RITMUL.....	43
Lecția 6.....	44
1. Sistemul ritmic liber	44
Lecția 7.....	45
2. Sistemul ritmic giusto silabic	45
3. Sistemul ritmic aksak	46
Lecția 8.....	47
4. Sistemul ritmic distributiv	48

5. Categori ritmice intermediare.....	51
6. Observații de sinteză.....	51
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 4 – MELODIA.....	56
Lecția 9.....	57
A. CARACTERE GENERALE.....	57
Lecția 10.....	59
B. SISTEME SONORE.....	59
1. Sisteme oligocordice	62
2. Sistemul tetratonic.....	63
3. Sistemul pentatonic	66
Lecția 11.....	70
4. Sistemul modurilor	70
4.1. Diatonia	70
4.2. Moduri cromatice	78
Lecția 12.....	83
C. TIPAR MODAL.....	83
1. Relațiile funcționale dintre trepte și înălțimea cadenței finale	83
2. Schimbarea caracterului modal	85
2.1. Schimbarea caracterului modal pe aceeași fundamentală.....	85
Lecția 13.....	86
2.2. Cadențe modale finale.....	86
2.3. Schimbarea caracterului modal: trecerea la al doilea centru.....	87
2.4. Centrele modale situate în raport de cvintă.....	89
Lecția 14.....	91
D. PROFILUL MELODIC	91
BIBLIOGRAFIE GENERALĂ.....	101

INTRODUCERE

Cursul de folclor muzical are menirea să ofere studenților – într-o formă sistematizată – informațiile necesare pentru cunoașterea muzicii tradiționale românești. Studenții se vor întâlni aici cu un domeniu științific aparte, studiind un fenomen artistic cu legități proprii și creații care utilizează un limbaj muzical specific.

Conținutul cursului este conceput în două părți.

Prima parte (preconizată pentru semestrele I-II, cu câte 14 lecții) conține cunoștințe generale, precum: ramura științifică și trăsăturile specifice ale folclorului, ca fenomen artistic (capitolul I), urmând *morfologia cântecului popular*, adică trăsăturile structurale ale componentelor muzicale (capitolele II-V) și *organologia* (capitolul VI).

Partea a doua (preconizată pentru semestrele III-IV, cu câte 14 lecții), intitulată *Genuri și repertorii* (capitolele VII-IX) tratează creațiile folclorice din unghiul rolului în viața muzicală tradițională. Descriind atât ambianța în care se încadrează creațiile, cât și conținutul de idei al textelor, tratarea se interferează cu aspecte etnografice și literare deopotrivă. Accentul cade totuși pe caracterizarea muzicală a fiecărui gen în parte și aplică cunoștințele asimilate în partea întâia a cursului, astfel se creează unitatea de conținut și continuitate între cele două părți.

Culegerea de cântece populare constituie parte organică a cursului. În ea se află 164 de melodii selectate după criterii științifice, în ceea ce privește sursa de cea mai certă autenticitate, nu mai puțin criterii estetice, cât privește realizarea artistică. Cele două criterii se îmbină cu criteriul didactic, acoperind cu exemple melodice corespunzătoare fiecare aspect teoretic tratat.

Asimilarea cunoștințelor este de neconceput fără parcurgerea și învățarea exemplurilor muzicale. În acest scop la anumite puncte ale dezbaterii teoretice sunt înșirate exemplele potrivite din *Culegere*; la fel, la sfârșitul capitolelor și la sfârșitul celor mai importante puncte se află un adaos cu titlul de *Aplicare*, unde se specifică demersul prin care studentul poate aprofunda cele învățate, fie prin exerciții de intonare, fie prin analize recomandate. Memorizarea melodiilor este înlesnită și prin materiale auditive pe CD-uri. Tot acestea servesc ca modele pentru însușirea stilului autentic de interpretare.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – FOLCLORUL ȘI FOLCLORISTICA

CUPRINS:

Obiectivele unității de învățare.....	7
Lecția 1	7
A. Sfera noțiunii.....	7
B. Trăsăturile folclorului.....	7
C. Folcloristica.....	12
1. Date din istoricul cercetării folclorului.....	12
2. Fazele cercetării.....	15
Rezumatul unității de învățare.....	19
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	20
Lucrare de verificare nr. 1	21
Bibliografie minimală.....	21

OBIECTIVELE UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE 1:

În urma studierii unității de învățare 1, *Folclorul și folcloristica*, veți dobândi competențe legate de:

- Sfera noțiunii și trăsături generale ale folclorului;
- Date din istoricul cercetării folclorului și faze ale cercetării.

Lecția 1

A. Sfera noțiunii

În cadrul culturii populare, totalitatea manifestărilor spirituale (credințe, superstiții, obiceiuri, creații artistice, forme de comportament, norme etice, norme cutumiare - adică drepturi/obligații consfințite prin tradiție - , cunoștințe acumulate prin practică ș.a.m.d.) din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea poartă denumirea de *folklore* (din engleză: folk=popor, lore=înțelepciune, descriere, știință), propusă în 1846 de către William Thomas. Termenul de folclor primește a întrebuințare generală, denumind atât producțiile și manifestările populare, cât și știința care se ocupă de acestea. Mai târziu termenul a primit un sens mai restrâns și diferențiat: folclorul înglobând numai creațiile artistice (literatura populară, muzica populară, dansul popular), iar știința s-a denumit folcloristică.

Cercetarea științifică a culturii populare are doar o vechime de un secol și jumătate, în cazul muzicii doar un secol. Paralel cu delimitarea mai precisă a domeniilor de cercetare, în denumirea ramurilor de știință s-au încetățenit cele cu prefixul *ethno-* (din greacă: ethno=popor, popular): etnografie, etnolingvistică, etnomuzicologie, etnocoregrafie, etnopsihologie, etnosociologie etc. Sintetizând rezultatele ramurilor particulare, cultura populară - la nivel teoretic general - este studiată de etnologie.

B. Trăsăturile folclorului

Folclorul muzical - asemenea științei, moralei, tuturor creațiilor artistice ș.a.m.d. - este una dintre formele conștiinței sociale. În acest cadru, locul lui și particularitățile sale pot fi lămurite, de o parte, în raport cu celelalte forme ale culturii populare, de altă parte, prin diferențierile față de muzica cultă.

1. Formele de conștiință socială aparținând la domeniul folclorului în sens larg, prezintă trăsături comune, fie că ele se concretizează în producții neartistice sau în creații artistice. Sunt comune: modalitățile de apariție, de practicare și de transmitere, după cum și legitățile de evoluție. Deci aceste trăsături în cadrul culturii populare se consideră a fi generale, dar în raport cu totalitatea culturii spirituale sunt specifice; din acest motiv, pe baza acestora folclorul poate fi diferențiat față de formele așa zisei "culturi înalte". În cele de mai jos, trăsăturile vor fi tratate cu referiri mai ales la arta populară și în deosebi la muzica populară.

a) Creațiile folclorice sunt păstrate și vehiculate de *tradiția orală*. Însușirea creațiilor nu are o formă organizată, dar există nenumărate ocazii pentru învățarea lor (ocazii de convenire socială, munci comune, viața de familie). Procesul de însușire se bazează doar pe memorie, în unele cazuri pe exersare (doar textele sunt uneori notate). Învățarea de cele mai multe ori este spontană, nu voită. Însușirea cântatului la un instrument, în schimb, necesită conștientizare și exersare.

Creația folclorică *nu este consemnată în scris*; singura sa modalitate de existență este interpretarea. Interpretul are libertatea de transformare după plac, adică de recreare. Astfel, momentul interpretării se suprapune cu cel al actului creativ, respectiv, persoana creatorului și a interpretului coincid. Recrearea - în general - este spontană, nu este pregătită în prealabil. Din acest motiv, se poate observa că, unul și același interpret nu execută de două ori perfect la fel una și aceeași piesă, de multe ori introduce schimbări de la o strofă la alta. Cele arătate nu caracterizează fiecare interpret. Sunt interpreți excelenți, care nu prea aplică variații (eventual mici schimbări în ornamentație sau la tempo); alții, fiind personaje creative, permanent îmbogățesc piesa interpretată cu noi și noi elemente, fără a fi conștienți de acest fapt; mai rar se întâlnesc personaje de interpreți-creatori, care aplică modificările în mod conștient. (Este de sine înțeles că, există și interpreți mai slabi, care din cauza deficiențelor de memorie, introduc haotic modificări și distrug piesa.)

Din cele de mai sus rezultă că, producțiile folclorice nu au o formă definitivă, ci *există numai în variante*. În consecință, despre nici una dintre creații nu se poate afirma că ar fi cea originală, căci se poate presupune existența unei variante prealabile. (De exemplu, pe baza unei denumiri de localitate din text nu se poate localiza originea piesei, căci cu siguranță textul circulă și cu alte denumiri.) Aparține doar domeniului de cercetare științifică faptul că, din șirul variantelor se poate alege una care întrunește cel mai clar trăsăturile tipice ale unui grup de variante sau, poate fi considerată a fi cea mai veche.

b) Studiarea procesului creativ, adică de constituire a variantelor aruncă lumină asupra problemei *creatorului* în folclor: creațiile în parte (respectiv variantele) sunt create de indivizi, ai căror nume nu a fost păstrat în memoria colectivă. Deci: *creatorul este necunoscut*. (Există persoane care își revendică a fi autorul unei melodii sau al unui text, dar analiza minuțioasă de obicei dezvăluie că este vorba de o variantă mai mult sau mai puțin îndepărtată a unei piese din circulația largă.) Faptul că indivizii nu creează piese total noi, doar variante noi, își găsește explicația în caracterul spontan al actului creativ. Creatorul popular folosește elementele întipărite în conștiința sa, pe care - în cea mai mare parte - le-a însușit din tradiție. La acestea poate să adauge elemente noi, poate să le folosească în combinații noi, dar totdeauna în spiritul modelelor existente în conștiința

colectivă. Aceasta este garanția pentru ca noua creație să supraviețuiască, să între în circulația practicii folclorice. Pe baza celor de mai sus, sub noțiunea de *caracterul colectiv al creației* se înțelege șirul infinit al creațiilor individuale.

2. În tradiția folclorică se păstrează timp îndelungat elementele vechi, la care se alătură permanent elemente mai noi. Deci tradiția este tezaurul producțiilor acumulate într-un lung proces istoric. De și tradiția se caracterizează prin capacitatea de conservare, sub influența unor factori externi, în conștiința colectivă se produc schimbări treptate, care - împreună cu transformările spontane interioare - atrag după sine modificări ale repertoriului tradițional; producțiile care nu mai corespund noilor concepții, treptat devin perimate și dispar.

a) În pofida faptului că folclorul are un statut social relativ izolat, în toate timpurile au fost asimilate și elemente exterioare; acestea - în sinteză cu elementele tradiționale - dau curs unor noi direcții de dezvoltare. În acest proces au rol important indivizii receptivi la nou; dar producțiile introduse de aceștia vor lua calea circulației folclorice numai dacă sunt acceptate de colectivitate, adică are loc o selecție; în caz contrar, rămân izolate, apoi se pierd. (De exemplu, întâlnim informatori care cântă piese învățate în alt mediu, pe care însă nimeni nu le-a preluat, deci nu au intrat în circulația curentă.)

b) Direcțiile de dezvoltare ale folclorului se conturează din selecția și prelucrarea variațională a elementelor noi. Într-o viziune de ansamblu, dezvoltarea se poate concepe ca un proces continuu, dar de fapt, este întrerupt de stagnări, uneori de schimbări bruște. Dezvoltarea folclorului este un *proces extrem de lent*. (De exemplu, în muzica populară "vârsta" unor stiluri sau genuri se definește în epoci sau cel puțin în secole.) Capacitatea de conservare a tradiției se manifestă în mod foarte accentuat, caracterul spontan al creației la fel încetinește procesul de înnoire. Este o trăsătură distinctivă importantă față de creația cultă: în creația cultă dezvoltarea are loc tot pe baza tradiției, dar pe lângă tendința conștientă de înnoire a creatorilor, procesul este accelerat de instruirea - mai mult sau mai puțin - organizată și de sintezele teoretice elaborate. De aici rezultă diferența de nivel dintre cele două arte: arta folclorică nu se poate ridica la nivelul de complexitate al artei culte.

Diferența, de și este calitativă, nu trebuie concepută ca apreciere valorică: adică, folclorul nu este o artă de valoare estetică mai scăzută. După aprecierea lui Béla Bartók, melodiile populare sunt exemplele celei mai înalte perfecțiuni artistice. În proporțiile lor mici sunt tot atât de perfecte, ca și orice capodoperă muzicală; sunt exemplele clasice, cum se poate dezvolta o idee muzicală în forma cea mai concisă posibilă și bine proporționată, cu mijloacele cele mai simple, într-un cuvânt, în modul cel mai perfect posibil. (Reprodus din introducerea la volumul: *Cântecul popular maghiar*, 1924)

3. Unele din formele de conștiință socială aparținând culturii populare, fie că sunt producții neartistice, fie că sunt artistice, în practica populară trăiesc într-o unitate indisolubilă. (De exemplu, ritualurile unor obiceiuri au la bază vechi credințe și le aparțin versuri, cântece, dansuri). Astfel de unități au o funcție socială specifică, funcția fiind valabilă și pentru producțiile artistice pe care le înglobează. (De exemplu, majoritatea obiceiurilor calendaristice au un substrat magic; în accesoriile obiceiului s-au păstrat unele simboluri magice - îmbrăcăminte, obiecte, instrumente - și desfășurarea obiceiului conține producții artistice - dansuri și/sau versuri, melodii; tematica textelor reflectă funcția obiceiului.)

a) În culturile ancestrale ritualurile bazate pe credințe au fost strâns legate de procesul de producție materială: omul a încercat să influențeze puterile ostile ale naturii prin forța cuvântului, a sunetului muzical și a reprezentării vizuale. Imitarea fenomenelor naturii (*mimesis*) în cadrul practicii magice este baza reflectării artistice, dar încă nu este artă. Creațiile concepute cu motivație practică și/sau magică, formulate concomitent cu mai multe mijloace de exprimare (vers, muzică, mișcare organizată, reprezentări simbolice), poartă una din trăsăturile distinctive ale artei ancestrale, în literatura de specialitate desemnată cu noțiunea de *sincretism*. Un element esențial al sincretismului ancestral este legătura indirectă - prin intermediul credințelor - cu motivațiile practice. De aceea, obiceiurile, ritualurile, accesoriile, precum și producțiile artistice înglobate au o *funcție utilitară*.

Practica folclorică păstrează și azi producții, care poartă semnele sincretismului. (De exemplu, în ritualurile de tămăduire a bolilor, bazate fie pe cunoștințe practice, fie pe superstiții, sunt elemente esențiale versul recitat sau cântat și anumite gesturi; ritualul unor obiceiuri și textul cântecului aparținător conține elemente păstrate din vechi credințe; dansurile mascate păstrează urmele ritualurilor magice.) Dar acestea nu mai sunt identice cu cele concepute în spiritul sincretismului ancestral, ci - sunt doar frânturi păstrate, multe dintre ele sunt compilații ulterioare. Chiar dacă scopul utilitar s-a păstrat în oarecare măsură, baza de credință a dispărut de mult la majoritatea obiceiurilor practicate azi.

În creațiile folclorice compuse din elemente aparținând la mai multe ramuri artistice (muzică-text, dans-muzică sau toate trei) interdependența componentelor este caracteristică și astăzi și poate fi urmărită mai ales în procesul de variație și improvizație. Fenomenul ar putea purta denumirea de *sincretism structural*. Cele mai elocvente exemple le găsim în folclorul muzical, unde muzica (ritm-melodie-formă) și textul literar (vers sau proză), respectiv dans și muzică, în practica de toate zilele apar în indisolubilă unitate. Unitatea uneori este atât de organică, încât, trăsăturile unuia dintre componente

nici nu pot fi explicate fără celălalt. (De exemplu, în cântecele de copii unitatea mișcare-vers-ritm-melodie-formă; în bocete, între versuri uneori se introduc fragmente de proză improvizată: interpreții adaptează pe loc o variantă ritmică-melodică corespunzătoare metricii textului.) Este de sine înțeles că, nu toate corespondențele structurale provin din actul sincretic. În folclor există numeroase șabloane structural concordante (ale versului, ale ritmului, ale melodiei), care pot fi atașate (astfel se explică fenomenul că același text circulă cu mai multe melodii sau aceeași melodie adoptă texte diferite).

b) Pe lângă funcția utilitară amintită, în folclor unele creații pot avea funcție *evocativă*. Din punctul de vedere al permanenței tradiționale, evocarea are rolul de a reaminti noilor generații vechi întâmplări, vechi credințe (legende, cântece vitejești), învățăminte morale (unele balade) sau obligații, norme de conduită. (De exemplu, practicarea obiceiurilor implică anumite norme de conduită, drepturi și obligații; uneori acestea sunt incluse în textul producției: versurile plugușorului descriu întreg procesul agrar de la arat la coacerea pâinii noi; unele parodii de bocet ridiculizează persoana care nu și-a achitat datoria de bocit; în unele variante ale Mioriței omorârea ciobanului este pedeapsă pentru încălcarea unei legi păstorești, care interzice prezența femeilor la stână.)

c) Este unanim acceptată presupunerea că, dezvoltarea artelor folclorice a evoluat în direcția evidențierii funcției estetice. Conform acestei concepții, dintre producțiile folclorice cea mai mare vechime au genurile legate de riturile străvechi, iar genurile nelegate de prilej, cu funcție pur estetică, sunt relativ mai recente. Pentru a înlătura o interpretare eronată, menționăm că, fiecare gen are procesul evolutiv particular, deci, nu toate producțiile aparținătoare au aceeași vârstă, după cum și între obiceiuri și ceremonii există unele de proveniență mai nouă (de exemplu, obiceiul recrutării).

4. Trăsăturile mai sus descrise, care sunt specifice folclorului, caracterizează și începuturile culturii, adică cultura ancestrală. Paralel cu apariția diferitelor păături sociale s-a format și o cultură distinctă a păăturilor dominante. Datorită scrisului, științei, activității creatorilor profesioniști și instruirii organizate, discrepanța dintre cele două domenii ale culturii a devenit tot mai mare.

a) Formele de existență ale culturii ancestrale au fost continuate și dezvoltate de păăturile sociale subordonate. Aceasta este cultura numită populară sau folclorică (adică, în pofida trăsăturilor comune, nu este identică cu cea ancestrală). Situația istorică schimbătoare a păăturilor subordonate a determinat, în ce măsură au fost posesorii acestei culturi, respectiv, în ce măsură s-au îndepărtat de aceasta. Este indiscutabil (cel puțin în Europa) că modul de viață în colectivități organizate și relativ izolate al păăturilor țărănești a favorizat păstrarea tradițiilor folclorice. Nu este întâmplător că în literatura de specialitate mai veche s-au folosit denumirile de "cultură țărănească", "artă țărănească".

Dar și în alte medii sociale a existat și există artă orală. (De exemplu, înainte de a fi consemnată în scris, așa a fost muzica de cult a creștinismului; sau, în mediul urban, în secolul al XIX-lea au început să se răspândească pe cale orală cântecele semiculte, dintre care unele au intrat și în repertoriul țăranesc.)

Delimitările mai sus schițate, în mod inevitabil, sunt rigide și sunt valabile numai la modul general. În funcție de epocă istorică și zonă, limitele dintre cele două culturi s-au format în mod diferit. Este însă important faptul că, au existat din totdeauna interferențe între cele două culturi. (De exemplu, în muzica cultă, atât în faza sa incipientă, cât și mai târziu, folclorul a constituit o sursă permanentă; de altă parte, și repertoriul folcloric s-a îmbogățit cu melodii de proveniență cultă.)

b) În folclorul diferitelor etnii au fost sintetizate trăsăturile particulare cu cele ale etniilor cu care au venit în contact pe parcursul istoriei; paralel cu procesul de formare al națiunilor, acest tezaur a devenit *parte integrantă a culturii naționale*. În anumite condiții social-istorice, cultura folclorică a fost o reprezentantă de seamă a culturii naționale. (De exemplu, la multe națiuni est-europene, la care doar târziu s-a format o muzică cultă autohtonă, muzica cu caracter național, secole de-a rândul, a fost reprezentată de muzica folclorică.) În anumite ramuri ale folclorului, mai ales în folclorul muzical, determinarea caracteristicilor naționale este o problemă foarte spinoasă și încă nelămurită îndeajuns. Privind din unghiul practicii populare, problema nu are importanță, căci poporul simte a fi al său totul, ce a fost asimilat prin tradiție, fie că provine din repertoriul altei etnii, fie că provine din sursă cultă.

Lămurirea problemei originilor are importanță numai din punct de vedere științific: se știe până acum că, cele mai vechi stiluri muzicale au avut o arie de circulație geografică foarte extinsă și vestigiile acestora s-au păstrat în folclorul diferitelor etnii. Peste aceste straturi vechi s-au suprapus altele, mai noi. Cercetarea științifică, prin comparații, întrevește schițarea stratificărilor stilistice, respectiv a procesului de evoluție generală în muzica orală.

C. Folcloristica

1. Date din istoricul cercetării folclorului

Sub influența ideilor iluministe din secolul al XVIII-lea s-a format curentul care a îndreptat atenția gânditorilor progresiști ai vremii spre cultura spirituală a păturilor de

jos. În scurt timp, curentul s-a răspândit în întreaga Europă, și a început o amplă mișcare pentru colecționarea și salvarea tradițiilor populare. Ideea lui J.G. Herder (poet și istoric-filozof german, 1744-1803), conform căreia nivelul scăzut al civilizației la un popor nu exclude crearea de literatură valoroasă și că, literatura populară este oglinda constituției psihice a poporului, a avut un ecou răsunător și efect determinant asupra desfășurării mișcării. Concepția lui Herder despre capacitatea creatoare a poporului, în Europa de Est s-a contopit cu năzuințele pentru libertate socială și suveranitate națională.

a) Interesul pentru folclorul românesc poate fi urmărit în decursul secolelor din mențiuni destul de răzlețe, aflate în scrierile cronicarilor, însemnările unor călători străini, manuscrise, codexuri. Amintim aici doar câteva dintre lucrările mai însemnate. Cât privește melodiile notate, menționăm că, autenticitatea unora dintre ele nu este definitiv clarificată, căci - cu toate că au fost identificate variante provenind din mediul țărănesc-, judecând după caracteristicile muzicale, unele provin din mediul rural, altele pot fi de largă circulație europeană sau chiar tipic vest-europene (este cazul mai ales la melodiile de dans).

În Codexul Caioni, întocmit între anii 1632-1671 sunt notate, în tabulatură de orgă, 10 melodii considerate a fi românești (originea unora este discutabilă).

Domnitorul Dimitrie Cantemir, în Descrierea Moldovei (1715) furnizează bogate informații referitor la obiceiuri, cântece, dansuri; lucrarea nu conține melodii.

F.J.Sulzer (ambasador al Austriei în Țara Românească), în Istoria Daciei Transalpine (1781-1782), publică 10 melodii autentice populare și multe date referitor la muzica populară românească.

Anton Pann în colecțiile sale (Cântece de stea 1822, Spitalul amorului 1850, 1852) adună un mare număr de melodii care, în fond, reprezintă notarea cântecelor compuse sau cunoscute de el. Între acestea sunt și câteva melodii populare.

De la mijlocul secolului al XIX-lea a luat avânt considerabil culegerea folclorului. Primele importante colecții au fost cele de literatură populară (a lui V. Alecsandri în 1852, completată în 1866, a lui G.Dem.Teodorescu, în 1885 și multe altele). În această perioadă s-a manifestat un viu interes și pentru muzica populară din partea compozitorilor vremii, fiind publicate o seamă de prelucrări de melodii, în mare majoritate pentru pian. Privind din unghiul de vedere științific, în aceste lucrări foarte puține sunt melodiile, care corespund criteriilor de autenticitate. Colecțiile apărute în această perioadă nu au fost concepute cu scopuri științifice, de fapt în această perioadă folcloristica muzicală încă nu a existat: melodiile au fost adunate pentru a servi creării unei muzici naționale; au fost prevăzute cu acompaniament, deseori inadecvat; melodiile au fost modificate; sursa principală de culegere a fost mediul urban, în cel mai bun caz mediul lăutăresc.

b) Bazele culegerii folclorului cu scop științific au fost puse la începutul secolului al XX-lea. În anul 1910 D.G.Kiriac a fost însărcinat de Academia Română cu organizarea unor culegeri permanente. Melodiile au fost notate parțial după auz, dar a început și folosirea fonografului pentru înregistrarea melodiilor, fapt care a ridicat valoarea documentară a culegerilor. În acești ani, în Transilvania și Banat T. Brediceanu, în Bucovina Al. Voevidca au început culegerile sistematice. Béla Bartók a avut un aport însemnat la fundamentarea folcloristicii muzicale la etniile din spațiul sud-est-european: a cules folclor maghiar, românesc, slovac, rutean, croat și sârbesc și prin aceasta a pus bazele unei cercetări comparate. Datorită lui Bartók, interesul pentru folclor s-a ridicat la rangul de știință: a aplicat metode riguroase de culegere (înregistrări pe cilindri de fonograf, consemnarea datelor de rigoare pentru identificarea documentară; transcrierile sale sunt de o precizie inegalabilă; a publicat colecții de melodii întocmite după criterii de clasificare științifică, a elaborat studii minuțioase, caracterizând melodiile sub toate aspectele muzicale. Colecțiile sale de folclor românesc sunt: Cântece populare românești din comitatul Bihor (1913), Volksmusik der Rumänen von Maramureș (Muzica populară a românilor din Maramureș, 1923), Melodien der Rumänischen Colinde - Weihnachtslieder (Melodiile colindelor românești, 1935) și volumele postume Rumanian Folk Music (Muzică populară românească, 1967).

c) În perioada interbelică începe cercetarea instituționalizată a folclorului muzical. În 1927 se înființează Arhiva Fonogramică, sub conducerea lui G.Brezul, T.Brediceanu și S.Drăgoi, în 1928 C.Brăiloiu întemeiază Arhiva de Folklore a Societății Compozitorilor. Cea mai marcantă personalitate a acestei perioade este C. Brăiloiu: pe lângă culegerile sale cu caracter monografic și elaborarea metodelor de cercetare pe teren, aduce un aport considerabil la dezvoltarea problemelor teoretice ale folcloristicii muzicale; lucrările sale referitoare la sistemele ritmice, sistemele sonore, la versul popular, la cercetarea comparată, sunt până astăzi termeni de referință pentru cercetătorii folclorului muzical (titlul celor mai importante studii se găsește în bibliografie).

d) În anul 1949 a luat ființă Institutul de Folclor din București cu o secție la Cluj (denumirea instituției a fost schimbată de mai multe ori pe parcursul anilor), cuprinzând toate trei ramurile de cercetare (folclor literar, muzical și coregrafic). Scopul principal a fost îmbogățirea arhivei prin continuarea culegerilor, pentru a acoperi așa zisele “pete albe” (zone unde nu s-au efectuat culegeri), sistematizarea materialului și publicarea sa. La secția din Cluj cercetarea s-a extins și asupra folclorului minorităților naționale. Sub auspiciul celor două instituții au fost publicate mai multe antologii zonale. Institutul din București și-a propus publicarea integrală a materialului, cu titlul generic de Corpusul Muzicii Populare Românești, din care până acum au apărut cinci volume.

2. Fazele cercetării

Studierea folclorului muzical se efectuează în mai multe faze, de la adunarea materialului până la valorificarea lui.

a) Principiile de bază ale culegerii au fost formulate în anul 1931 de către C.Brăiloiu; Bartók în 1936 a elaborat o lucrare despre scopurile culegerii, în care amintește cu deosebită apreciere lucrarea lui Brăiloiu. Aici reproducem doar principalele idei.

- Culegerea va fi pregătită în prealabil: se alege localitatea sau zona, eventual urmărirea unei tematici (poate fi un gen, un obicei etc.). În acest scop se vor studia: culegerile prelabile și bibliografia, pentru a evita suprapunerile și pentru a contribui cu noi date. Datele noi în cercetarea folclorică nu înseamnă descoperirea de fenomene absolut necunoscute, de și aceasta nu este exclusă. Bartók accentuează că, știința - pentru a trage concluzii juste - are nevoie de zeci de mii de date, de multitudinea variantelor.

- Autenticitatea datelor culese este asigurată de: înregistrare sonoră, consemnarea datelor de rigoare (informatorul și vârsta, localitatea și data culegerii, culegătorul).

- Date complementare: despre statutul melodiei (când, de cine, cu ce scop este executată; mai ales la melodiile legate de obiceiuri sunt importante, împreună cu descrierea obiceiului); în legătură cu informatorul: unde, când a învățat melodiile; în legătură cu instrumentele muzicale și execuția instrumentală: descrierea instrumentului, denumirea populară a părților, acordajul, observații privind tehnica instrumentală și eventuala terminologie populară.

- Pentru culegere de tip monografic se vor folosi chestionare în prealabil întocmite. (Cercetarea monografică înseamnă studierea aprofundată a unei teme parțiale; poate fi repertoriul unei zone, unei localități, unui informator cu capacități deosebite, un singur gen etc.).

- Având în vedere că muzica populară trăiește într-un mediu social complex, culegerea ideală ar trebui să dezvăluie toate laturile acestuia. Pentru aceasta, folcloristul ar avea nevoie de o pregătire atât de multilaterală, ce nu poate fi realizată de o singură persoană (pe lângă o temeinică pregătire muzicală ar trebui să fie etnolog, etnograf, lingvist, istorician, sociolog). Instituțiile de cercetare rezolvă astfel de cercetări prin colaborarea mai multor specialiști. Cercetările monografice ale lui C.Brăiloiu au fost efectuate în cadrul colectivului îndrumat de sociologul D.Gusti.

b) Munca de arhivă constă din: catalogarea datelor culegerii, transcrierea

melodiilor de pe înregistrarea sonoră, întocmirea fișelor de analiză, întocmirea cataloagelor după diferite criterii (localități, zone, genuri, tematica textelor, tipologie melodică), identificarea variantelor apărute în publicații și altele. Clasificarea melodiilor este domeniul în care munca de arhivă se îmbină cu propriu zisa muncă științifică, căci clasificarea îndeplinește concomitent un rol practic și unul științific: de o parte, face posibilă orientarea în documentele din arhivă, de altă parte este baza concluziilor teoretice.

c) Valorificarea materialului are loc în forma unor colecții sau în cadrul unor lucrări. Colecțiile de melodii pot fi întocmite fie cu scop științific, fie cu scop de popularizare. În amândouă cazurile, materialul pregătit pentru publicare va fi selectat foarte riguros (nu are rost publicarea melodiilor deteriorate sau a fragmentelor; melodiile care nu fac parte din repertoriul folcloric, pot avea loc doar în anexa publicațiilor științifice, ca date informative). Este un principiu important la întocmirea colecțiilor de popularizare: acestea numai atunci își ating scopul, dacă materialul este selectat și organizat după criterii strict științifice, îmbinate cu cele estetice. Acest principiu este valabil și pentru editarea casetelor magnetice sau a discurilor.

TEST DE AUTOEVALUARE**Lecția I.B.**

Care sunt trăsăturile specifice ale folclorului?

Lecția I.C.

1. Care sunt principalele perioade din istoricul folcloristicii muzicale?
2. Fazele cercetării folclorului muzical

REZUMATUL UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE

A. Folclorul, în concepția de astăzi, înglobează creațiile artistice literare, muzicale și coregrafice. *Folcloristica* este știința care studiază aceste ramuri artistice.

B. Trăsăturile specifice sunt: *oralitatea, anonimatul, variabilitatea*. Tradiția folclorică păstrează timp îndelungat elementele vechi, la care în decursul secolelor s-au alăturat treptat elemente noi. Evoluția folclorului este un proces extrem de lent; variația este factorul intern al evoluției, pe lângă care acționează și factori externi, datorită contactului permanent cu alte categorii culturale (folclorul altor etnii și muzica cultă sau semicultă).

În culturile ancestrale *ritualurile* bazate pe credințe au fost strâns legate de producția materială. Creațiile concepute cu motivație magică au fost formulate cu mai multe mijloace de exprimare (text, muzică, mișcare), într-o *unitate sincretică*. Din creațiile magice/rituale cu timpul s-a pierdut fondul de credință, dar urmele se mai găsesc în unele obiceiuri și în repertoriul acestora.

Arta folclorică este parte integrantă a *culturii naționale*.

C. Interesul pentru folclor a apărut în secolul al 18-lea, iar formarea folcloristicii ca știință s-a petrecut la începutul secolului al 20-lea. Cercetarea instituționalizată a folclorului muzical românesc a început în perioada interbelică, continuându-se după cel de al doilea război mondial în cadrul Institutelor de Folclor din București și din Cluj, cuprinzând și cercetarea folclorului naționalităților conlocuitoare.

Fazele cercetării sunt: a) cercetarea de teren, adică culegerea (înregistrări sonore, notarea datelor complementare, chestionare). b) munca de arhivă (catalogarea, transcrierea, întocmirea fișelor analitice, sistematizarea). c) valorificarea are loc în forma unor colecții și lucrări. Colecțiile pot fi întocmite cu scop științific sau cu scop de popularizare; în amândouă cazurile, materialul publicat se supune unei selecții riguroase, pe baze științifice și estetice, fiind obligatorie la orice formă de publicare (carte, înregistrare sonoră sau prezentare scenică).

RĂSPUNSURI ȘI COMENTARII LA TESTUL DE AUTOEVALUARE

Lecția I.B.

Prin trăsăturile specifice folclorul se diferențiază față de artele culte.

- Oralitatea: transmiterea prin viu grai; lipsește forma scrisă, astfel creațiile sunt supuse permanent variației.
- Anonimatul: nu se cunoaște autorul; actul de creație are caracter colectiv, deoarece fiecare individ poate să contribuie prin realizarea de noi variante; memoria colectivă este aceea care susține creațiile, căci ele rămân în vigoare numai dacă sunt acceptate de colectivitate.
- Păstrarea tradiției timp îndelungat, evoluția foarte lentă
- Funcții îndeplinite în viața de toate zilele: funcții utilitare; legătura cu vechi credințe și ritualuri.
- Sincretismul ancestral: elementele constitutive – vers, muzică, mișcare – s-au format în indisolubilă unitate; azi asistăm la un sincretism structural, care are la bază tipare metrice, și muzicale (ritmice, melodice) formate pe modele compatibile.
- Caracterul de clasă: arta țăranimii, păstrată numai de colectivități organizate și relativ izolate, favorizând păstrarea tradițiilor.
- Caracterul național: parte integrantă a culturii naționale a fiecărei etnii.

Lecția I.C.

1. Principalele perioade:

Din secolul al XVIII-lea până la sfârșitul secolului al XIX-lea: perioada interesului pentru folclor, fără a se fi cristalizat metodele științifice.

De la începutul secolului al XX-lea, au apărut primele culegeri bazate pe criterii științifice (Bartók, Kiriac).

Perioada interbelică: cercetarea instituționalizată: înființarea arhivelor de folclor.

Perioada de după cel de al doilea război mondial: înființarea Institutelor de Folclor (București, Cluj).

2. Fazele cercetării folclorului muzical

Principiile metodei de culegere au fost stabilite de Brăiloiu (1931) și Bartók (1936).

a) Pregătirea prealabilă (informații despre zona, localitatea care urmează a fi cercetată).

– Culegerea datelor muzicale și a informațiilor complementare; folosirea chestionarelor.

– Colaborarea dintre mai mulți specialiști (muzicieni, coregrafi, literați etc.)

b) Munca de arhivă: catalogare, transcriere, analiză.

c) Valorificare: științifică, artistică, scop de popularizare, scop didactic. La toate acestea, la bază stau principiile de selectare strict științifice, îmbinate cu cele estetice.

LUCRARE DE VERIFICARE NR.1

Se va elabora un conspect al capitolului I. în care vor fi consemnate concis trăsăturile specifice ale folclorului, sub aspectele tratate, precum și cele ale folcloristicii. În vederea expunerii logice și sistematizate se recomandă păstrarea strictă a punctajului din curs.

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ:

1. Comișel, Emilia: *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
2. Nicola, I.R.-Szenik, I.-Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical*, partea I. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
3. Oprea, Gh.- Agapie, L.: *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2 – VERSUL POPULAR

CUPRINS:

Obiectivele unității de învățare.....	22
Lecția 2.....	22
A. Generalități despre versificația românească.....	22
B. Versul	23
1. Versul recitat	24
2. Versul cântat.....	25
2.1. Accentele metrice.....	25
2.2. Tipuri de vers	27
3. Rima	29
4. Pseudostrofa	31
5. Observații de sinteză.....	31
Lecția 3.....	33
C. Elementele care apar în timpul cântării.....	33
1.1. Completarea de silabe.....	33
1.2. Eliziunea de silabe.....	34
Lecția 4.....	35
2. Refrenul	35
2.1. Refrene cântate pe rânduri melodice.....	36
2.2. Refrenele de sprijin	37
3. Interjecția.....	37
4. Alte elemente străine de vers.....	38
Lecția 5.....	38
D. Versificația copiilor.....	38
Rezumatul unității de învățare.....	42
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	43
Lucrare de verificare nr. 2	44
Bibliografie minimală.....	44

OBIECTIVELE UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE 2:

- În urma studierii unității de învățare 2, *Versul popular*, veți dobândi competențe legate de:
- Generalități ale versificației românești;
 - Versul popular cu caracteristicile sale, versul recitat și versul cântat, tipologii ale accentelor metrice, tipuri de versuri, rima și pseudostrofa;
 - Elementele care apar în timpul cântării, completarea de silabe, eliziunea de silabe;
 - Refrene cântate pe rânduri melodice și refrene de sprijin;
 - Versificația copiilor.

Lecția 2

A. Generalități despre versificația românească

Particularitățile versificației românești în general și a celei populare în special pot fi lămurite în baza celor mai importanți factori care determină structura sa: a) sistemul fonologic al limbii, b) fenomenul sincretismului și c) contactul cu factorii externi.

a) În tehnica de exprimare a limbii române, silabele care alcătuiesc cuvintele sunt toate scurte și de durată aproximativ egală. Diferențieri în durata silabelor se realizează doar cu scopul de a sublinia expresivitatea unor cuvinte, prelungind silaba accentuată (de exemplu: *S-a dus depaarte, depaarte*). Prin această însușire, limba română se deosebește de acele limbi în care diferența de durată a silabelor are o valoare fonologică (de exemplu, așa erau elina veche și latina, așa sunt limbile germană, maghiară și altele) și în consecință, durata silabelor scurte și lungi se reflectă și în ritmul și tehnica versificației. Neavând, în principiu, opoziția cantitativă a silabelor, ritmul vorbirii, ca și versificația românească, se bazează pe succesiunea silabelor egale ca durată și alternarea silabelor accentuate și neaccentuate.

Accentul limbii române este un *accent de intensitate*, numit și accent dinamic sau expirator (spre deosebire de unele limbi, în care accentul este *tonic*, adică melodic, însemnând și intonarea mai acută a silabei accentuate; de exemplu: limbile elină, latină, chineză ș.a.); este de menționat că, în unele lucrări de specialitate, se folosește totuși termenul de accent tonic. Lipsa melodicității este valabilă doar pentru cuvintele izolate, căci - în contextul propozițiilor și frazelor - sensul afirmativ, interogativ etc. este realizat prin intonația diferențiată a cuvintelor, adică prin accent(e) tonic(e).

În cuvânt accentul afectează o singură silabă. Locul accentului este variat, uneori mobil (*mérg-mergéau*) sau chiar nedefinit (*dușmán* dar și *dúșman*); se poate situa la începutul, în interiorul sau la sfârșitul cuvântului. În consecință, în limba vorbită, se succed grupări metrice binare, ternare, cvaternare, înlănțuite cu totul liber, iar datorită poziției diferite a accentelor, grupările metrice adesea nu coincid cu limitele cuvintelor.

| | | | |
Ritmul vorbirii curente are o mare libertate.

În funcție de sensul contextual, accentul poate să cadă și pe cuvânt monosilabic; dar particulele monosilabice (articol, prepoziție, conjuncție) sunt neaccentuate și se atașează cuvintelor pe care le preced sau cărora le urmează. Firea limbii române nu admite ca accentul să apară la distanță mai mare de patru silabe: la cuvintele, ca și la grupările metrice care conțin mai mult de patru silabe, pot să apară accente secundare (latente):

A fost o-da-tă ca ni-cio-da-tă

Spre deosebire de entitățile vorbirii curente, respectiv a textelor literare în proză, textele versificate sunt supuse unei organizări specifice. În literatura universală - inclusiv cea populară - sunt cunoscute mai multe sisteme de versificație, care diferă între ele prin modul în care sunt dispuse versurile potrivit anumitor reguli prozodice, dintre care cele mai importante sunt cele ale metrului-ritmului, ale rimei și ale grupării strofice.

b) Ritmicitatea riguroasă a versului popular românesc amintește de cele mai elementare scheme ritmice, proprietate ce putea să se fi format în cadrul creației sincretice (unitatea dintre mișcare, text organizat și melodie). În procesul maturizării lor ca ramuri artistice distincte, poezia, dansul, și melodica populară, acumulând elemente noi, au evoluat pe căi proprii, conform legităților intrinseci ale limbajului artistic. Ceea ce le unește și astăzi în cadrul practicii de toate zilele, sunt tiparele metrice comune (de exemplu: în genurile vocale rândurile melodice sunt structurate pe măsura versului, cele mai tipice figuri de dans și entitățile melodiilor de dans se încadrează într-un tipar metric ce corespunde versului de opt silabe ș.a.). În afară de existența tiparelor comune, fiecare dintre componente dispune de o relativă maleabilitate, datorită căreia chiar și structurile diferite pot deveni compatibile, în cursul procesului de variație adaptându-se unele la altele (în cele ce urmează, vom vedea modalitățile prin care versul, melodia și ritmul se adaptează reciproc).

c) Versul popular românesc a păstrat până astăzi formele simple, reduse, originare. Probabil că versificațiile străine cu care a luat contact poporul în decursul vremii, în general, au fost versificații populare cu scheme similare.

Contactul cu imnurile și alte cântări bisericești n-a putut influența tehnica de versificație, pentru că textele acestora nu sunt versificate. Textele versificate introduse mai târziu în cultul bisericesc, dintre care unele au fost preluate și în practica populară (mai ales în repertoriul de crăciun), în mare majoritate au fost compuse pe tiparele versurilor populare, iar acelea care diferă de ele, pot fi recunoscute cu ușurință tocmai în baza structurii diferite. Formele mai complexe ale versificației savante românești au apărut destul de târziu, iar influența lor asupra versificației populare este cu totul neînsemnată.

B. Versul

Într-o definiție cuprinzătoare, versul este un șir de cuvinte alcătuind un întreg, a

căruia structură se definește nu numai prin raporturi gramaticale și semantice, ci și prin anumite legături formale interioare și exterioare.

Raporturile gramaticale sunt legăturile care unesc cuvintele într-o frază, cele semantice constau în potrivirea logică dintre noțiunile exprimate de cuvinte. Legăturile formale interioare sunt cele care definesc organizarea metrică-ritmică (schema versului: locul, numărul și poziția accentelor, numărul de silabe), iar cele exterioare definesc modalitatea de înlanțuire a versurilor succesive (rimele, repetarea sau alternarea schemei metrice, organizarea în strofe, respectiv lipsa acesteia). Este de menționat că dimensiunea versurilor nu acoperă neapărat cea a frazelor: deseori fraza este acoperită de două sau mai multe versuri.

În baza organizării metrice-ritmice se disting versuri cu o *organizare liberă* și versuri cu o *organizare precisă, severă*. În linii mari, această clasificare coincide cu împărțirea producțiilor populare versificate după criteriul modalității în care sunt executate: *versuri recitate* și *versuri cântate*. De regulă, versurile destinate numai recitării au o organizare mai liberă, iar cele cântate o organizare mai precisă. Distincția este însă relativă: de o parte, există versuri recitate cu organizare severă (de exemplu strigăturile la dans, la nuntă, precum și versurile unor jocuri de copii), de altă parte, și la genurile destinate cântării pot să se intercaleze, între versurile cu organizare severă, fragmente cu versificație liberă (versuri improvizate la bocete, uneori în textele de baladă, de doină).

1. Versul recitat

Versurile recitate cu organizare liberă apar în: orațiile de nuntă (conăcăiriile), urările de Anul nou (Plugușorul), mulțămitele cu ocazia colindatului, formulele magice, proverbe, ghicitori ș.a.

În cele două exemple de mai jos pot fi urmărite principalele caracteristici ale versului recitat:

- fragment din conăcărie

Socri mari, ascultați,	6 silabe
Și-n urechi băgați!	5 silabe
Pe când o da soarele-n desară	10 silabe
Mare oaste vă-mpresară.	8 silabe
etc.	

fragment din Plugușor).

Aho, | aho!
 Plugul | bădei cu | doisprezece | boi,
 Boi, | bourei,

În coadă | codălbei

etc.

Sub aspect formal, *caracterul liber* al versificației din aceste producții poetice reiese din următoarele trăsături: accentuarea versurilor este identică cu cea din vorbirea curentă; în consecință, entitățile metrice, adică grupele de silabe marcate de accente nu sunt egale, nici ca număr de silabe, nici în privința poziției accentului; elementul care asigură legăturile formale exterioare este rima, dar versurile înlanțuite prin rime nu au același număr de silabe și același număr de picioare metrice.

2. Versul cântat

În practica folclorică marea majoritate a producțiilor versificate sunt destinate cântării. Trăsăturile versului cântat, în mod succint, au fost formulate de către B.Bartók, mai târziu, în mod aprofundat, de către C.Brăiloiu.

Versurile cântate (cu puținele excepții amintite) au o organizare metrică riguroasă. Versul este compus din repetarea aceluiași picior metrico-ritmic format din două silabe scurte (*piric*), prima silabă fiind accentuată, a doua neaccentuată. (Neținându-se seamă de însușirile ritmice ale limbii române, în literatura de specialitate, acest picior a fost uneori confundat cu troheul din versificația elină, unde silaba accentuată este însă lungă).

picior piric: $\cup \cup |$ [picior trohaic: $- \cup |$ **nu!**]

2.1. Accentele metrice

Din organizarea severă a versului, în care accentul revine periodic, din două în două silabe, rezultă câteva consecințe importante (în exemple ^=accent metric, vocala subliniată=accentul cuvântului):

a) Versul începe totdeauna cu accent metric (chiar dacă silaba nu este accentuată, primește accent prin poziția sa; a se vedea mai multe cazuri în exemplele de mai jos). Din acest fapt decurge *inexistența anacruzei*. Când accentul primului cuvânt din vers cade pe a doua silabă, se deplasează (a se vedea cazurile din exemplele de mai jos). Alteori, silaba neaccentuată poate fi eliminată (procedeul este numit *eliziune*):

- (A) ^ceste|^case|^mari și-|^nalte|

- (În) ^torcu-| ^se în-| ^torcu|

În cazuri mai rare însă, silaba neaccentuată de la începutul cuvântului este cântată ca un fel de anacruză, atașându-se la sfârșitul versului precedent, în poziția neaccentuată (în primul exemplu apare ca silabă de sine stătătoare, în cel de al doilea, formează un diftong cu vocala cuvântului):

- ^Câți lu-| ^cefe-| ^rei A-|
^tâția| ^berbe-| ^cei.
- ^Câte| ^flori pe| munte-A-|
^tâtea| ^oi pe| munte.

b) În scopul realizării metrului corect, eliziunea poate să apară și în interiorul versului, uneori în forma unei contracții (la fel ca în vorbirea curentă):

- ^Cam `na| ^intea-| ^cestor| ^curți|
- ^Ori în| ^sâbi' să| ^ne tă-| ^iem|
- ^Atunci| ^măs-a-| ^șa-i spu| ^nea|

c) Când accentul metric coincide cu cel al cuvintelor, accentele sunt concordante:

- ^Petru | ^mândra | ^care-mi | ^pace|
- ^Iată, | ^vin în | ^cale, |
^Se co-| ^bor în | ^vale|

d) Neconcordanța dintre accentele metrice și cele ale cuvintelor este posibilă pe baza impunerii stereotipiei metrice:

- se pot plasa două accentue metrice pe un cuvânt:

^Mugur, | ^mugur, | ^mugu-| ^rel|

- pot deveni accentuate și acele particule monosilabice, care în vorbire nu primesc niciodată accent:

^Ce-mi ceri| ^me-re| ^la cră-| ^ciun|

- accentul metric poate să-l desființeze pe cel al cuvântului, adică să-l deplaseze pe poziția metrică accentuată:

^Sculați, | ^sculați, | ^boieri | ^mari|

- în cursul aceluiași vers sau în versuri succesive, același cuvânt poate să apară sub două accentuări diferite (concordantă și neconcordantă):

- ^Ju-ne-| ^lui, ju-| ^ne-lui| ^bu-nu|
- ^Pe-li-| ^ne, fra-| ^te pe-| ^li-ne|
- ^Că nu-i| ^vre| de dur-| mit, |
^Că-i vre-| ^me de-m-| podo-| ^bit. |

e) Din cele de mai sus rezultă că accentele metrice și cele ale vorbirii curente nu coincid în mod obligatoriu; totuși, de regulă, în ultimul picior metric decalajele sunt

compensate de accent concordant (se poate urmări la toate exemplele de mai sus: în poziția accentuată a ultimului picior metric se situează fie un cuvânt monosilabic, fie cu accent pe ultima sau pe penultima silabă).

Abaterile de la această regulă se găsesc acolo, unde accentul ultimului cuvânt cade în penultimul picior metric, iar cuvântul se prelungește și pe ultimul picior: prin poziția sa metrică, silaba neaccentuată primește accent, la fel ca și în cazurile de la începutul sau din interiorul versului (cel mai frecvent este cazul sufixelor, ca în exemplele următoare.)

- ^Să mă|^duc la |^tătă-|^meu|
- ^Nu cu |^ține |^duce-|^m-aș|
- ^Mihu-|^le, co-|^pilu-|^le|
- ^Cu fî-|^ul a-|^lătu-|^rea|

În exemplele de mai sus, accentul din penultimul picior este concordant. Dar există și versuri în care neconcordanța cade tocmai în penultimul picior, sau versul integral are accente neconcordante:

- ^Bună |^ziua |^mătu-|^șă|
- ^Și nu |^mai zici |^nimi-|^ca|

g) Accentele metrice au aproximativ aceeași intensitate. În unele lucrări de specialitate se amintește și de fracționarea versului prin accente cu o intensitate sporită, adică prin accente principale (în 4+2, 2+4 sau 4+4, 2+4+2, 2+6, 6+2 silabe); părerea specialiștilor în această problemă nu este univocă; se poate considera totuși că suprapunerea accentului metric cu cel al cuvântului sporește intensitatea, față de cea a silabelor neaccentuate care poartă accent doar prin poziția metrică. Fracționarea versului este mai evidentă atunci, când este realizată de o rimă interioară (a se vedea mai jos, la punctul 3.b). Strigăturile, care sunt scandate cu o intonație melodizată, cunosc o mare varietate - zonal diferențiată - în felul de a se plasa accentele principale, care sunt provocate atât dinamic, cât și prin intonație (menționăm că aceste aspecte nu au fost încă studiate sistematic; în lucrările care le amintesc, găsim doar câteva exemple singulare).

2.2. Tipuri de vers

a) Întinderea versului este limitată; din repetarea aceluiași picior metric rezultă două scheme, reprezentând două tipuri de vers:

schema versului tripodic



schema versului tetrapodic u u | u u | u u | u u |

Când aceste scheme sunt acoperite în întregime, adică cu 6, respectiv cu 8 silabe, forma lor este *acatalectică* (plină, fără lipsă):

vers tripodic acatalectic

u u | u u | u u |
Pe va- | le, pe | vale|
Spre soa- | re ră- | sare|

vers tetrapodic acatalectic

u u | u u | u u | u u |
Fereas- | că-te | sfântul | soare|
De pri- | mar și | de jen- | dare |

Fiecare tip de vers are și o variantă *catalectică* (din ultimul picior metric lipsește silaba neaccentuată, semnul: ^), adică versul are 5, respectiv 7 silabe:

vers tripodic catalectic

u u | u u | u ^|
Pe-un pi- | cior de | plai, |
Pe-o gu- | ră de | rai |

vers tetrapodic catalectic

u u | u u | u u | u ^|
Pe dru- | mul Fe- | leacu- | lui |
Merg ca- | re- le | lăncu- | lui |

b) Variantele catalectice nu reprezintă tipuri aparte, deoarece se încadrează în aceleași tipare metrice. În succesiunea versurilor dintr-un text integral, versurile cântate aparțin de regulă aceluiași tip (tripodic sau tetrapodic), iar cele două variante (acatalectic sau catalectic) se succed alternant în decursul textului; de aici rezultă că textele cântate sunt *izometrice*.

În exemplul de mai jos se poate urmări alternanța variantei acatalectice și catalectice; în șirul versurilor se poate observa și alternarea structurilor concordante și neconcordante, în raport cu accentele vorbirii. Organizarea metrică subordonează accentele cuvintelor, imprimând o stereotipie care estompează decalajele; în fluctuația permanentă este sesizabil în mod evident doar tiparul metric:

^Mă lu- | ^ai, lu- | ^ai, |

^De joi|^dimi-|^neață, |
 ^Cu ro-|^chia|^creață, |
 ^Jos pe|^la fâ-|^nață. |
 ^M-aple-|^cai, ple-|^cai, |
 ^Mănun-|^che să-mi|^tai |
 ^Și af-|^lai, af-|^lai, |
 ^O floa-|^re de|^rai. |

c) Amestecul versurilor de tip diferit (tripodicul cu tetrapodicul) este rar; sub efectul improvizației, apare totuși, uneori în balade, mai frecvent în bocete:

fragment din baladă

Să-mi pui fluieraș de os,
 Să-mi cânte duios.
 Să-mi pui fluieraș de fag,
 Să-mi cânte cu drag.

fragmente din bocet (unul din versuri se extinde la 10 silabe și continuă cu anacruză)

Mânurile tale
 Cele lucrătoare
 Lasă-ți-le-acasă,
 Că-i păcat să putrezească.....
 Că de câte ori am mărș la tine, tu
 Tăt așe-i zâs cătă mine....

În afară de excepțiile amintite, amestecul celor două tipuri de vers denotă proveniență cultă sau semicultă (de exemplu, în textul unui cântec de stea alternează versuri de 7 și 6 silabe):

Aseară pe-nsărate
 Fecioara Maria
 În Viflaim cetate
 Călătorind venea.

3. Rima

a) În poezie, rima este un important element, care asigură legăturile formale exterioare dintre versuri. Rima este dată de consonanța ultimelor silabe accentuate ale versurilor succesive sau apropiate.

În versurile catalectice, ultima silabă fiind accentuată, rima este *masculină*:

Mugur, mugur, mugurel,

Ia, fă-te mai măricel.

Când consonanța se realizează în ultimele două silabe ale versurilor acatalectice, rima este *feminină*:

Tăt vânară, cât vânară,
Cătu-ș fu o zi de vară.

Dacă terminațiile versurilor au o sonoritate identică, rima este *perfectă*; când însă silabele nu sunt întru totul identice, rima este *imperfectă*. Nepotrivirea terminațiilor dă *asonanța*. În poezia populară abundă rimele imperfecte și asonanțele.

Dintre diferitele modalități de înlănțuire a versurilor, în poezia populară românească este prezentă doar *rima împerecheată*, adică versurile care rimează sunt dispuse unul după altul: *a-a, b-b* etc. În privința numărului de versuri legate prin rimă nu există nici o regulă: pot fi două sau trei, dar și serii mai lungi; această succesiune din urmă, foarte frecventă, este *monorima*. Se întâmplă ca seria rimelor să fie întreruptă de vers(uri) răzleț(e), adică neînlățuite prin rimă cu un alt vers (în exemplu, seria de monorime este întreruptă de două versuri răzlețe):

Verde izmă creață,	De mi-au plecat
Joi de dimineață	Trei surori la flori
Pe roua de ceață,	Să se-mpodobească,
Și pe negureață, Să se înflorească.	

(A se vedea mai sus și textul de la punctul 2.2.b)

În repertoriul folcloric uneori se întâlnesc și versuri cu rimă *încrucișată* (*a-b-a-b*) sau *îmbrățișată* (*a-b-b-a*), dar acestea nu sunt creații autentic populare (a se vedea rima încrucișată în textul cântecului de stea de la punctul 2.2.c).

b) Unele versuri sunt fracționate prin *rime interioare*. Frațiunile care rezultă pe această cale se numesc *emistihuri*. Versurile mai jos citate exemplifică multitudinea posibilităților de fracționare: în tiparul tripodic și tetrapodic, respectiv în variantele catalectice ale acestora. În versurile tripodice este posibilă și fracționarea în 3+3(2) silabe. Fracționarea prin rime interioare poate fi subliniată și de accentul cuvintelor.

versuri tripodice

4+2 (1)	Păpărudă, rudă 2+4 (3)	Laie, bucălaie
	Cu găleata, leata	Hoții Brăilii
	Cu-n cuvânt pe vânt	Șerpil Dunării
3+3 (2)	Dușuie, mișuie	
	Găzdiță, găzdiță	
	Trei frații Kirii	

versuri tetrapodice

4+4 (3)	Pod de-aramă peste vamă	2+2+4	Pleoape, pleoape, verde pleoape
	Pod de-argint pe sub pământ		Ala, bala, portocala
2+6	Rază, doamne, unde-mi rază	6+2	Un'te duci tu, babo slabo

4. Pseudostrofa

În înțelesul ei comun, strofa este o unitate superioară versului; este unitatea în care un anumit număr de versuri se leagă între ele prin rime și structură metrică; unitate ce se repetă sau alternează cu alta, exprimând de fiecare dată o idee dintr-un subiect.

Poezia populară românească nu este organizată în strofe, în sensul de mai sus. Lipsa strofelor decurge din faptul că nu există o regulă pentru înlănțuirea rimelor. Versurile se succed, de obicei, fără întrerupere, până ce poezia se epuizează. Dacă există totuși o grupare, aceasta este după înțelesul gramatical, după propoziții și fraze.

În timpul cântării, gruparea versurilor depinde de modalitatea în care sunt atașate la strofa melodică. Marea majoritate a melodiilor au o formă fixă, strofică, dar la unele genuri forma este liberă, strofele fiind elastice (se va trata în capitolul despre forma muzicală). În practica populară nu există o regulă unică pentru modalitatea de aplicare a versurilor (versurile pot fi repetate sau înlănțuite, cele două procedee pot să apară alternant, modalitatea de aplicare poate să se schimbe în strofele succesive), astfel o strofă muzicală poate fi cântată pe două, trei sau mai multe versuri, dar chiar și pe un singur vers repetat. Este posibil, ca versurile grupate pe strofa muzicală să exprime complet o idee, alteori ideea poetică poate fi fragmentată pe mai multe strofe muzicale. În această situație deci, versurile atașate la o strofă muzicală - fie fixă, fie elastică - formează *pseudostrofe*.

5. Observații de sinteză

a) Versul popular românesc cântat are un ritm binar piric. În versurile cântate nu există picioare metrice trisilabice; acestea sunt prezente, mai rar, în refrene și în versurile copiilor.

Tiparul metric al versului subordonează accentele cuvintelor (pe lângă accentele concordante, sunt numeroase cele neconcordante sau numai poziționale). În timpul

cântării, în superpoziția vers-ritm-melodie, elementele muzicale se acordează - în mod direct - cu tiparul versului, nu cu vorbirea. De aici rezultă că, atât în structura ritmului, cât și în cea a melodiei, entitățile subordonate - celulele sau motivele - se structurează pe două câte două sunete sau multiplele acestora (patru sau uneori șase sunete) și formează rânduri melodico-ritmice pe măsura tripodiei sau tetrapodiei, în componență diversă (de exemplu: 2+2+2, 2+4, 4+2, sau 4+4, 2+2+4, 2+4+2, 6+2 ș.a.). Toate trei componentele contribuie, prin mijloacele proprii de expresie, la realizarea unei unități echilibrate, datorită tiparelor structurate după același principiu (caracterul binar), și prin care ele vor fi *compatibile*, dar nu neapărat perfect concordante. (Să ne gândim la faptul că, în practică, aceleași melodii, având același ritm, pe parcursul strofelor repetate i se atașează versuri cu grad diferit de concordanță; de exemplu, un rând melodic format din trei celule melodice de câte două silabe va fi perfect concordant cu un vers divizat în 2+2+2 silabe de către cele trei accente concordante; dar va fi compatibil și cu un vers în care numai la primul și ultimul picior metric este accent concordant, deci se divizează în 4+2 silabe, accentul din mijloc fiind doar accent metric pozițional; la fel este compatibil chiar și cu un vers în care exclusiv accentele metrice realizează organizarea; combinațiile întâlnite în practică sunt foarte numeroase.) Existența unor tipare compatibile la nivelul versului, melodiei și ritmului, reprezintă o condiție esențială în supraviețuirea creațiilor folclorice, pentru că tiparele constituie cadrul constant în procesul creării de variante și în același timp, funcționează ca instrumente mnemotehnice.

Caracterul arbitrar al asocierilor de tipare, când concordante, când doar compatibile, reiese în mod și mai evident, dacă luăm în considerare și libertatea cu care sunt aplicate versurile la strofa muzicală, libertate înlesnită de lipsa strofei poetice. Mai mult de atât, una și aceeași melodie poate să adopte texte poetice diferite, respectiv același text poate fi cântat pe mai multe melodii, condiția schimburilor fiind tiparul metric comun. Este însă de menționat că schimburile de text-melodie au loc mai ales în limita genurilor folclorice sau între genuri cu conținut afectiv înrudit (aceste aspecte vor fi tratate mai pe larg la descrierea genurilor).

b) În genurile muzicii populare românești se observă o predilecție pentru anumite scheme metrice; astfel, cântecele care astăzi alcătuiesc fondul cel mai vechi - cântecele de ritual, în mare parte colindele și baladele - adoptă versul tripodic, de unde se poate deduce vechimea acestui tip de vers. Cântecele lirice și strigăturile folosesc exclusiv versul tetrapodic.

c) Dimensiunea versului popular românesc poate fi considerat relativ scurt, în comparație cu al altor popoare vecine și conlocuitoare, care folosesc o largă gamă de scheme metrice: la bulgari între 4 și 16 silabe, la sârbi între 6 și 16 silabe, la maghiari

între 6 și 16, în cântecele mai noi peste 20 de silabe etc. Simplitatea formală a versului popular românesc nu îngreșește însă valorile sale estetice, căci în ele își găsesc expresie imagini poetice inegalabile, atât ca varietate, cât și ca frumusețe.

Lecția 3

C. Elementele care apar în timpul cântării

1. După cum s-a amintit mai sus, în textele poetice pot să alterneze variantele acatalectice și catalectice ale aceluiași tip de vers (6 cu 5 sau 8 cu 7 silabe). În timpul cântării, diferența este compensată la sfârșitul versului. În raportul dintre vers și melodie echilibrul poate fi realizat atât la nivelul versului, cât și la cel al melodiei, căci - cu toată rigurozitatea structurii - amândouă dispun de o relativă capacitate de adaptare.

1.1. Completarea de silabe

Melodiile - în general - sunt structurate pe măsura versului plin (6 sau 8 silabe); completările de silabe sunt aplicate la variantele catalectice ale versurilor tripodice sau tetrapodice, pe timpul neaccentuat al ultimului picior metric. În pofida varietății în care apar, se pot desluși câteva regularități.

- Când versul se sfârșește cu o consoană, i se adaugă o vocală (eventual cu adaosul semivocalei *i*): cel mai frecvent este *u(i)*, mai rar *î(i)*, *ă* sau *o*:

Tot am zis, mă duc, mă duc <u>u</u>	Da mărgu-și mai mărgu <u>i</u>
Cin' ți-o porunc <u>î</u>	Pe cruce de brad <u>îi</u>
La fântâna din brădet <u>o</u>	Din ce s-a făcut <u>ă</u>

- La cuvintele care se termină cu *i* semivocalic, acesta formează un diftong cu vocala *u*, altele devine vocală plină și formează singură o silabă de completare, fie că urmează după o consoană, fie că este componentul unui diftong descendent:

Dinaintea 'cestor cur <u>țiu</u>	sau	Pe picior de plai <u>u</u>
Noaptea pe la cântător <u>ii</u>		Pe picior de plai <u>ii</u>

- Situat după vocala accentuată a unui diftong descendent, și vocala *u* se desprinde ca silabă de completare:

Le prindeau, le slobozeau	Nu-i nici apă, nici pârau
---------------------------	---------------------------

- Vocalelor și diftongilor ascendenți li se alătură silaba *l(i)e* sau *r(i)e*:

Mult se mai gândea-re

Cât îi lumea n-oi muri-le

- După orice fel de terminație, silaba de completare poate fi *mă(i)*, având o răspândire generală, iar în zonele extracarpatiche se aplică și silaba *of*, care are, probabil, origine lăutărească:

Auzi mândră, ori n-auzi, mă

Nici un firuț n-a ieșit, of

Murgule, nu necheza, măi

Rău mă doare inima, of

În practica de cântare, aplicarea completărilor de silabe constituie un element al stilului interpretativ tradițional. Totuși, se poate observa că nu are un caracter constant; frecvența completărilor poate să difere de la individ la individ; nici în cadrul aceleiași strofe muzicale, nici în decursul repetării strofelor nu este neapărat prezentă la fiecare dintre versurile catalectice.

1.2. Eliziunea de silabe

În cele de mai sus au fost amintite eliziunile de la începutul și din interiorul versului, fiind implicate de realizarea unei metrice mai corecte. Eliziunea de la sfârșitul versului - numită *apocopă* - apare în timpul cântării atunci, când structura muzicală cere o încheiere tare.

- Poate fi cazul unei structuri melodico-ritmice concepute pe măsura versului catalectic, cu încheiere ritmico-melodică tare, la care se atașează versuri acatalectice (a se vedea: Culegere nr.22.):

De la noi de peste va' (~~le~~)

Este-un nuc și frunză na' (~~ne~~)

- Alteori, eliziunea se aplică cu scopul de a sublinia cadența anumitor rânduri din strofă, finala sau/și cadența principală (a se vedea: Cul.nr. 21):

Haidi, să trăim ca pomii,

Haidi, să trăim ca pom'.

- Acomodarea textului la cerințele structurii muzicale uneori cere aplicarea mai multor procedee în aceeași strofă. În textul mai jos citat se poate observa că primul și al treilea vers se încheie pe timp neaccentuat (vers catalectic cu completare, adică vers acatalectic), iar versul al doilea și al patrulea se încheie pe timp accentuat (vers catalectic, adică vers plin cu eliziune); aceste încheieri corespund cadenței principale și finalei. (Textul se cântă pe varianta melodiei: Cul.nr.60., unde toate versurile sunt catalectice, primul și al treilea având silabă de completare.)

1.Mă luai, luaiu,

3.Joi de dimineață,

2.Mă luai, luai, 4.Cu rochia creaț'.

1.3. În raportul dintre text și melodie, alternanța de versuri acatalectice și catalectice, respectiv prezența sau lipsa completărilor și a eliziunilor, afectează ultima celulă melodico-ritmică. În cazul versului catalectic, pe celula formată din două înălțimi diferite, silaba se cântă melismatic (mai rar, al doilea sunet se elimină), iar dacă sunetele sunt de aceeași înălțime, se contopesc. Se poate întâmpla ca prima strofă să fie cântată pe versuri catalectice și în continuare să apară și versuri acatalectice; în acest caz procedeul se inversează: melisma se desființează, sunetul singular se divizează în două sunete de înălțime egală sau uneori se intercalează un nou sunet.

La notarea corectă a melodiilor, aceste schimbări trebuiesc consemnate. În modul cel mai simplu se poate rezolva cu legato întrerupt (atât la melisme, cât și la sunete de înălțime egală), care semnalează că pe parcursul strofelor pe ultima celulă se cântă fie o singură silabă, fie două.

Din cele de mai sus rezultă că reajustarea decalajului dintre vers și melodie, teoretic, este oricând posibilă, în practică folosindu-se diverse mijloace în acest scop, fie la nivelul versului, fie la nivelul melodiei.

Lecția 4

2. Refrenul

Din punct de vedere literar, refrenul este un vers sau o grupare de versuri care revine periodic în cursul unei poezii.

Privit sub aspectul relației dintre text și melodie, refrenul este un element care apare numai în timpul cântării și ocupă una sau mai multe dintre entitățile strofei muzicale, revenind în același loc în decursul strofelor repetate. Câteva fapte dovedesc că refrenul nu face parte din structura intrinsecă a poeziei: refrenul presupune revenire periodică, adică stroficitate, organizare care lipsește din poezia populară românească; în practică, același text poetic poate să fie cântat și pe o melodie fără refren; dacă poezia este numai declamată, refrenul este întotdeauna omis.

Refrenul prezintă o mare diversitate din mai multe puncte de vedere: are o frecvență inegală în diferitele genuri și stiluri (de exemplu: abundă în colinde, lipsește din formele clasice ale baladei; în cântecul propriu-zis de stil vechi este mult mai rar, decât în stilul modern ș.a.); sunt diferențe în răspândirea sa teritorială (este mult mai frecvent

în Banat și în zonele extracarpătice, decât în alte zone); ceea ce în prezentarea de față este cel mai important, de și refrenele sunt multiforme sub aspect structural, pot fi clasificate în câteva categorii. Calitatea refrenelor este apreciabilă, de o parte, în raport cu entitățile delimitabile ale strofei muzicale, de altă parte în raport cu versul.

2.1. Refrene cântate pe rânduri melodice

În această categorie se încadrează toate refrenele care ocupă în strofă o entitate melodică de sine stătătoare, adică cu statut de rând melodic. Numărul de silabe, cel mai frecvent, variază între 5 și 8 (adică este apropiat de cel al versurilor), mai rar poate avea 4 silabe (în colinde) sau un număr mai mare decât 8 silabe (mai ales în cântecele propriu-zise și în cele de joc). În cântece rolul de refren poate fi îndeplinit de un șir de silabe înlocuitoare (Tra,la,la....., Ai,la,la....).

În funcție de structura metrică refrenele sunt de trei feluri:

a) *Refrenele regulate* sunt structurate pe picioare metrice pirice, ca și versurile; dimensiunea poate fi mai scurtă sau egală cu a versului (rar, mai lungă). De exemplu:

Dai co-|rinde| (bipodic) Mamă, |mamă, |scumpă|mamă| (tetrapodic)
 Dai, dom-|nului, |Doamne| (tripodic) Sara-i |bun' a |lui Cră-|ciun| (tetr.cat.)
 Dalbi-|șoară, |fa | (trip.catal.)
 Corin-|de-mi |doamne|m-oi co-|rind |pentapodic catalectic)

Dacă în strofă versurile și refrenul au aceeași structură metrică (tripodică sau tetrapodică), pe parcursul strofelor refrenul poate să fie înlocuit de vers (sau invers) și se numește *pseudorefren* (unele lucrări de specialitate tratează pseudorefrenul ca și o categorie aparte, de și nu poate fi identificat altfel, decât într-o succesiune de mai multe strofe!).

b) *Refrenele neregulate* au o structură metrică și dimensiuni diferite de cele ale versului: dincolo de posibilele diferențe în numărul de silabe, este mai esențial faptul că, în cadrul acestora, alternează grupe metrice bi- și trisilabice. De exemplu:

Florile|dalbe Junelui|bunu|
 Florile|dalbe, |flori de|măr | Cetină, |gretină, |greti-|nioară|

În unele refrene structura metrică permite două feluri de interpretări, în funcție de caracterul structurii ritmice cu care se asociază; refrenul din exemplu poate fi interpretat ca refren neregulat (3+3+2 silabe), dar alături de un ritm format din celule bisilabice, va îmbrăca structura metrică regulată (2+2+2+2):

Domnului, |Domnului|Doamne| Domnu-|lui, Dom-|nului|Doamne|

c) În cântecele propriu-zise se găsesc și refrene ale căror dimensiune se extinde pe măsura mai multor versuri, formând o adevărată strofă și se numesc *refrene strofice*. În strofa muzicală ele ocupă un segment aparte, format din mai multe rânduri melodice.

Trandafirule,	Hai, hai, spic de grâu,
Leagă-nă-te codrule.	La mândra la brâu.
	Hai, hai, lele Floare,
	Inima mă doare.

2.2. Refrenele de sprijin

Tendința de a lărgi linia melodică atrage după sine și lărgirea versului cu silabe supranumerare. Acestea au un caracter fix, ca și refrenele (adică revin de la strofă la strofă) și se numesc *refrene de sprijin*. Versul împreună cu refrenul de sprijin se cântă totdeauna pe aceeași entitate melodică, cu alte cuvinte, sunt cuprinse sub aceeași linie melodică a cărei încheiere este după refren, nu după vers. Numărul de silabe al refrenelor de sprijin este variabil de la 2 la 5 sau mai multe silabe.

- Apare uneori și în colinde, lărgind versul tripodic la tetrapodic:

Hoi, ședui și-mi sedui, Doamne,
Do doi domni din ceru.

- Cu mare frecvență se găsește în cântece:

Vară, vară, primăvară, Leana mea
Frunzuliță iasomie, Gheorghe, Gheorghe

- În cântecele de joc, în mod frecvent, prima parte a frazelor muzicale este cântată pe vers, iar cea de doua parte pe refren de sprijin format din silabe înlocuitoare (a se vedea în Cul. nr.45 și 65, rândul 3-4).

- La textele cântate pe melodii de origine maghiară având 11 silabe, diferența este completată tot cu un refren de sprijin, format din silabe înlocuitoare sau din repetarea celui de al doilea emistih din vers:

Lumea mea și-a ta, Mărie, | trai, lai, lai, |
Cine strică dragostile, | dragosti' |

3. Interjecția

Dimensiunea strofei muzicale poate fi lărgită cu motive melodice cântate pe 1-4

silabe de interjecție (*Hoi, Ei*, în zonele extracarpătice *Of* sau și alte cuvinte), intercalate între rânduri sau la începutul strofei. În unele zone din Transilvania (Bihor și împrejurimi) interjecțiile se cântă pe ample melisme, care aproape că echivalează cu un rând melodic. (A se vedea în Cul.37a-b, 75, 110.)

4. Alte elemente străine de vers

- *Anacruza de sprijin* este un element interpretativ: pregătește începerea oricărui rând melodic, prin intonarea unui sunet scurt, neaccentuat. Se intonează pe o consoană surdă (*m, n*), pe vocală (*e, ă, î*) sau pe una, chiar două silabe (*că, și, ai, ai că, apăi* ș.a.). Neapartținând rândului melodic (și versului), în notare aceste sunete se scriu în fața barei de măsură care desparte rândurile melodice, iar la începutul strofei se separă cu semibară (a se vedea de exemplu: Cul. nr.41.)

- Pasagiile melismatice, de regulă, se cântă pe o singură silabă. Dar în *hora lungă* din Maramureș și Oaș în interiorul rândului se intercalează un șir de grupe melismatice intonate cu o emisie vocală specifică, “sughițată”, pe silabele *hî*.

De-aș muri *hî, hî, hî, hî*, primăvara (se va reveni asupra fenomenului la tratarea doinei).

- S-a văzut mai sus că, silabele de înlocuire (*Trai, lai, lai, La, la, la*) pot avea rolul de refren. Se întâmplă însă că, o parte a melodiei sau o strofă întreagă să fie fredonată pe astfel de silabe, în mod arbitrar, după voia interpretului (de exemplu: Cul. nr.79.)

Lecția 5

D. Versificația copiilor

Producțiile copiilor poartă încă puternic amprenta sincretismului original, manifestat în unitatea structurală dintre vers, ritm și melodie, în concordanță cu mișcările efectuate în timpul execuției. Versurile, fie că sunt scandate, fie că sunt cântate, au o organizare metrică ce corespunde, cu puține excepții, cu patru pași sau alte mișcări

corporale (în notarea muzicală = patru pulsații de pătrimi); această dimensiune este acoperită de serii cu valoare globală de opt silabe scurte (în ritm= serii cu valoare globală de opt optimi). De și această structură corespunde cu dimensiunea tetrapodiei pirice, în comparație cu versurile adulților, cele ale copiilor prezintă câteva trăsături specifice:

- Numărul de silabe este variabil. În afară de versuri octo- și heptasilabice, seria cu durata globală de opt poate fi acoperită de un număr mai mic (6-4) sau mai mare de silabe (până la 10 silabe).
- În repartiția metrică a silabelor varietatea se datorează faptului că, în principiu, oricare dintre picioarele metrice pirice poate fi catalectic.
- Accentele cuvintelor implică formarea picioarelor metrice de trei (rar chiar patru) silabe.
- Structuri mai rare sunt: seriile cu durata globală de șase sau de patru, după cum și anacruza.

Având în vedere că versificația copiilor este indisolubil legată de structura ritmică, analiza versului se poate efectua în mod eficient numai paralel cu aceasta, motiv pentru care vom reveni asupra problemei în capitolul despre ritm.

Aplicare:

Studentii vor analiza textele următoarelor melodii din Culegere:

nr. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 32, 37a-b, 42, 45, 50, 52, 53, 54, 56a-b, 59, 65, 75, 78, 82, 91, 95, 96, 100, 103, 104, 106.

Criterii de analiză: tipul și varianta tipului de vers, alternanța variantelor; elementele ce apar în timpul cântării: completări, eliziuni (la începutul, în interiorul, la sfârșitul versului); refrene: tipuri de refren; interjecții, anacruze de sprijin. Pentru aprecierea judicioasă a structurii din vers se recomandă să fie citite scandat, adică accentuând primele silabe din fiecare picior metric.

TEST DE AUTOEVALUARE

Lecția II.B.

1. Care este diferența dintre versul recitat și cel cântat?
2. Caracterizați organizarea metrică a tipurilor de vers cântat

Lecția II.C.

Enumerați și caracterizați elementele care apar în timpul cântării

Lecția II.D.

Care sunt diferențele esențiale ale versificației la producțiile copiilor?

Fixarea cunoștințelor Pentru ilustrarea tuturor fenomenelor din capitolul II, căutați câte-un exemplu în Culegere (dintre cele înșirate la sfârșitul capitolului, punctul Aplicare) și introduceți-le la răspunsul corespunzător.

REZUMATUL UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE

Versul popular românesc cântat are organizare metrică bazată pe *picioare metrice (podii)* formate din două silabe, primul accentuat, al doilea neaccentuat. Tipurile de vers sunt *tripodice* sau *tetrapodice*, amândouă având variantă *acatalectică* (plină) sau *catalectică* (cu lipsa ultimei silabe neaccentuate). Elementele care apar în timpul cântării sunt: *completarea, eliziunea, refrenele*. Refrenele sunt de două feluri: de sine stătătoare și de sprijin; uneori refrene lungi, strofice. Structura metrică a refrenelor poate fi regulată sau neregulată. Alte elemente: *interjecția, anacruza de sprijin, silabe intercalate, silabe de înlocuire*.

Versurile *cântecelor de copii* au o organizare metrică specifică: numărul de silabe este variabil și se încadrează în serii de opt, șase sau patru optimi în *concordanță sincretică* cu ritmul.

RĂSPUNSURI ȘI COMENTARII LA TESTUL DE AUTOEVALUARE

Lecția II.B

1. În versul popular recitat (orații, plugușorul) numărul de silabe este variabil, nu are o organizare metrică strictă, lipsesc și rimele.

2. Versul popular cântat are o organizare metrică strictă: în picioarele metrice (poduri) formate din două silabe prima este accentuată, a doua neaccentuată.

Există două tipuri de vers: tripodic (trei picioare metrice) și tetrapodic (patru picioare metrice). Amândouă tipurile pot fi acatalectice (pline, 6 respectiv 8 silabe) sau catalectice (cu lipsă, 5, respectiv 6 silabe).

Lecția II.C.

Elementele care apar în timpul cântării sunt:

1. Completările apar la versurile catalectice; pe timpul neaccentuat al ultimului picior metric

– eliziunile pot apărea la începutul sau la sfârșitul versului (se elimină o silabă neaccentuată);

2. Refrenele – în funcție de raportul cu melodia sunt de două feluri:

2.1. refrene ce ocupă o entitate melodică de sine stătătoare, adică un rând sau mai multe rânduri melodice;

a) pot avea structură metrică identică cu a versului și sunt numite pseudorefrene;

b) dacă au structură diferită de a versului, pot fi formate din picioare metrice bisilabice (refrene regulate) sau conțin și picioare metrice cu trei silabe (neregulate);

c) refrene strofice, care se extind pe mai multe versuri și ocupă mai multe rânduri melodice.

2.2 Refrenele de sprijin din punct de vedere muzical constituie o singură unitate cu rândul melodic.

3-4 Interjecția, anacruza, silabe intercalate, silabe înlocuitoare

Lecția II.D.

Producțiile copiilor poartă amprenta sincretismului original, manifestat în unitatea structurală dintre vers, ritm și melodie, în concordanță cu mișcările efectuate în timpul execuției. Versurile, fie că sunt scandate, fie că sunt cântate, au o organizare metrică ce corespunde (cu mai sporadice excepții) cu patru pași sau alte mișcări corporale. Această dimensiune este acoperită de opt silabe scurte (în ritm = serii cu valoare globală de opt optimi). În comparație cu versurile adulților, prezintă câteva trăsături specifice:

– Numărul de silabe este variabil: mai puține decât opt (6-4), sau mai mare (până la 10 silabe).

- Oricare dintre picioarele metrice poate fi catalectic.

- Accentele cuvintelor implică formare de picioare metrice cu trei sau chiar patru silabe.

- Structuri mai rare: serii de șase sau patru optimi și anacruza.

(Fenomenele metrice ale versului se vor studia ulterior și comparativ, paralel cu structurile ritmice: Cap. III. 4a).

LUCRARE DE VERIFICARE NR. 2

Se va întocmi un eșantion de versuri, în care vor figura cel puțin câte două exemple pentru felurile aspecte în care apar ele. Selectarea se va face dintre exemplele din Culegere enumerate mai sus, pe baza criteriilor de la punctul *Aplicare*.

(Reprezentarea grafică pe două coloane: 1. versurile, 2. definiția)

Gruparea: a) Tipurile și variantele tipului de vers, schimbările datorită elementelor ce apar în timpul cântării, inclusiv refrenele de sprijin. b) Tipuri de refrene de sine stătătoare (cu metru regulat, neregulat).

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ:

1. Comișel, Emilia: *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
2. Nicola, I.R.-Szenik, I.-Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical*, partea I. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
3. Oprea, Gh.- Agapie, L.: *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 3 – RITMUL

CUPRINS:

Obiectivele unității de învățare.....	44
Lecția 6.....	44
1. Sistemul ritmic liber	44
Lecția 7.....	45
2. Sistemul ritmic giusto silabic	45
3. Sistemul ritmic aksak	46
Lecția 8.....	47
4. Sistemul ritmic distributiv	48
5. Categori ritmice intermediare.....	51
6. Observații de sinteză.....	51
Rezumatul unității de învățare.....	54
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	55
Lucrare de verificare nr. 3	56
Bibliografie minimală.....	56

OBIECTIVELE UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE:

În urma studierii unității de învățare 3, *Ritmul*, veți dobândi competențe legate de:

- Sistemul ritmic liber;
- Sistemul ritmic giusto-silabic;
- Sistemul ritmic distributiv;
- Categori ritmice intermediare.

Lecția 6

1. Sistemul ritmic liber

Termenul de referință pentru stabilirea categoriilor ritmice prezente în muzica populară românească este acel ritm elementar, care se desprinde din pulsațiile egale ale versului tripodic sau tetrapodic; în mod convențional se notează cu valori de optimi. Definirea categoriilor ritmice este posibilă în baza mai multor criterii, care au în vedere modalitatea în care o structură ritmică se diferențiază față de structura elementară.

După modul de execuție, ritmul poate fi *liber* (*parlando*, *rubato*) sau *precis* (*giusto*). Această diferențiere se notează deasupra primului portativ, în locul indicației de tempo; tempoul real este notat cu pulsația metronomică. (Menționăm că, în colecțiile mai vechi se găsesc indicații de tempo folosite și în muzica cultă, care sunt relative și doar din structura ritmică se poate deduce caracterul liber sau precis al execuției.)

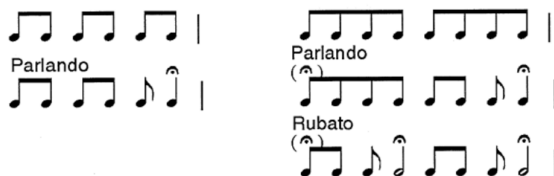
La realizarea mării varietăți a raporturilor de durată din structurile ritmice, în comparație cu o presupusă structură elementară, contribuie două principii: *cumularea* (adică alungirea) unor valori lărgeste durata globală a seriei ritmice (adică, în raport cu structura elementară, valoarea totală la 6 pulsații va fi mai mult decât șase optimi, respectiv la 8 pulsații va fi mai mult decât opt optimi); în cazul *distribuției* durata globală este constantă, valorile se contopesc sau se divizează, în genurile vocale fiind strâns legate de micșorarea/sporirea numărului de silabe. Dintre categoriile ritmice pe care le vom trata mai jos, ritmurile cumulative vor fi: ritmul liber, giusto silabic și aksak, iar cele distributive vor fi: ritmul distributiv (numit și divizionar) și ritmul copiilor.

Regularitățile după care duratele sunt organizate în cadrul entităților (de dimensiunea motivului, rîndului sau a strofei melodice), fac posibilă încadrarea structurilor în *sisteme ritmice*; sistemele ritmice se disting: prin folosirea anumitor raporturi de durată, prin modul de organizare succesivă a raporturilor și prin modalitățile de variație ritmică.

1. În *sistemul ritmic liber* pulsațiile de bază sunt valori scurte (convențional notate cu optimi), față de care unele se alungesc la o durată nedefinită (de două/trei sau mai multe ori mai lungi). Locul alungirilor este variabil: de cele mai multe ori au loc la sfârșitul rîndului, pe ultima sau/și penultima silabă, dar pot apărea și pe prima silabă sau în interiorul rîndului. Pentru execuția liberă se folosesc doi termeni, care desemnează o diferențiere de nuanță. În *parlando* (ca și vorbit) se păstrează în mare parte pulsațiile scurte aproximativ egale, alungirile nu sunt excesive; se găsește mai ales în recitativul epic al baladei și în bocete. În *rubato* (liber, după plac) alungirile sunt frecvente și

excesive (până la valoarea de notă întreagă sau mai mult), variază și tempoul pulsațiilor scurte de bază; caracterizează doina și cântecul de stil vechi, unde apare concomitent cu o bogată ornamentație. Indicația *Parlando-rubato* se referă la alternarea celor două nuanțe de execuție în cadrul aceleiași melodii.

EX.1.



Formulele de ritm liber nu se încadrează în măsuri; barele de măsură despart doar rândurile unele de altele (în interiorul rândului se pot aplica semibare conform metricii versului).

(Exemple: Cul. nr. 18, 19, 37a-b, 41)

Lecția 7

2. Sistemul ritmic giusto silabic

2. Sistemul ritmic *giusto silabic* a fost denumit și descris de către Constantin Brăiloiu (Ilarion Cocișiu a folosit denumirea de *parlando giusto*, dar aceasta nu a intrat în uzul general). Termenul include cele mai esențiale trăsături ale sistemului: *giusto* - este un ritm măsurat, precis; *silabic* - fiecărei silabe îi corespunde o valoare indivizibilă, în același timp se referă și la caracterul predominant vocal al ritmului; în formulele ritmice se combină în mod variat două valori: scurtă=optime, lungă=pătrime, adică sistemul este *bicron*; raportul de durată dintre scurt și lung este 1:2.

Pentru determinarea formulelor ritmice de bază se folosesc denumiri preluate din versificația antică. (În tabelele ritmice din ex.2. sunt redată cele mai frecvente formule.)

Organizarea ritmului are la bază celule ritmice corespunzând câte unui picior metric al versului. Astfel celulele pot fi bisilabice sau - în refrene - și trisilabice (ex.2a)

Formulele se combină în mod variat. În funcție de tipul versului, dimensiunea unui rând va fi acoperită de trei sau patru celule bisilabice; refrenele pot fi formate din două la patru celule și celulele bisilabice se pot combina și cu cele trisilabice, .

În tetrapodie, emistihurilor le corespund combinații tetrasilabice, formate din câte două celule bisilabice (ex.2b).

La sistemul *giusto silabic* poate fi repartizată și o formulă tetrapodică formată din

trei valori, adică *tricronă*: formula *safică* (două optimi+pătrime+doime). În practica folclorică românească a fost identificată doar în această formă; nefiind cunoscute alte combinații ale celor trei valori, singură nu constituie un sistem. La dimensiunea rândului tetrapodic saficul se combină cu sine, cu dipodie spondeică sau cu dipodie pirică (ex.2c).

EX.2. a) bisilabic trisilabic

	piric		tribrah
	iamb		amfibrah
	troheu		dactil
	spondeu		anapest

b) tetrasilabic

	dipiric		peon 1.
	ionic minor		peon 2.
	ionic major		peon 3.
	dipodie spondeica		peon 4.
	dipodie iambica		epitrit 1.
	dipodie trohaica		epitrit 2.
	coriamb		epitrit 3.
	antispast		epitrit 4.

c) combinatii cu safic

Încadrarea în măsuri a formulelor de giusto silabic se aplică în funcție de componența celulară. La versurile tripodice și la refrenele bi- sau tripodice celulele se despart cu semibare, formând o singură măsură compusă simetric sau asimetric; la versurile tetrapodice formulele ce corespund emistihurilor se despart cu bară, formând câte-o măsură (nu este însă greșală, dacă și în tetrapodie se aplică semibare). Având în vedere marea varietate a combinațiilor celulare, măsurile posibile sunt și ele multiforme: 4/8, 5/8, 6/8, 7/8, 8/8 (în componență asimetrică), 9/8 (în componență simetrică sau asimetrică), după cum - la unele formule tetrasilabice - 3/4 sau 4/4.

Formulele sistemului giusto silabic sunt prezente cu cea mai mare frecvență în colinde, în cântecele rituale, în cântecele de leagăn, sporadic în cântecul propriu zis și în melodiile de joc.

(Exemple: Cul. nr. 17, 25, 39, 44, 53, 57, 59, 89)

3. Sistemul ritmic aksak

3. Sistemul ritmic *aksak* (din limba turcă = șchiop) a fost denumit astfel de Constantin Brăiloiu. În prealabil, Béla Bartók a sesizat în folclorul românesc existența

ritmului asimetric, pe care l-a descris sub titlul de “aşa numitul ritm bulgăresc”, datorită mării lui frecvențe în folclorul bulgar. Din cercetările lui Brăiloiu a reieșit că, acest sistem pare să aibă rădăcini în muzica antichității și că are o mare răspândire geografică, motiv pentru care i-a dat o denumire, care sugerează caracterul ritmului, fără a fi legat de muzica unei etnii.

În sistemul ritmic aksak, în mod asemănător sistemului giusto silabic, alternează combinații celulare formate din valori scurte și lungi. Diferența esențială constă în raportul celor două valori: cel lung este alungit cu jumătatea valorii celui scurt, adică în notarea convențională optime:optime cu punct, raportul numeric fiind 2:3 (calculat cu șaisprezecimi). Ca și în giusto silabic, celulele ritmice pot fi formate din două, trei sau patru pulsații și aceste entități vor sta la baza încadrării în măsuri (7/16, 9/16, 10/16). (Ex.3).

O altă deosebire dintre cele două sisteme este că, ritmul aksak este mult mai rar în genurile vocale (apare doar în unele colinde și cântece de joc), în schimb este frecvent în muzica instrumentală de joc (în zonele în care sunt cunoscute jocurile în aksak: mai ales în Transilvania, Banat, Oltenia și Dobrogea).

EX.3.



În muzica instrumentală melodiile deseori se compun din figurații cu mișcări de șaisprezecimi și în acest caz, valoarea pulsațiilor de optime sau optime cu punct fiind divizată, șaisprezecimile se grupează câte două sau trei, în unele formule câte patru; este frecventă divizarea optimii cu punct în optime+șaisprezecime sau invers. (Exemple: Cul. 88, 98, 105)

Lecția 8

4. Sistemul ritmic distributiv

4. Sistemul ritmic *distributiv* - numit și *divizionar* - are la bază o serie ritmică de opt optimi (= două măsuri de 2/4) și corespunde cu ritmul elementar de opt silabe. Acestei serii i se poate atașa un număr variabil de silabe, dar durata globală a seriei rămâne constantă. Schimbarea numărului de silabe atrage după sine variante ritmice, prin două procedee: la reducerea numărului de silabe are loc *contopirea* perechilor de optimi în pătrimi sau - mai rar - a perechilor de pătrimi în doimi; reversul procedei, la sporirea numărului de silabe, are loc *divizarea* valorilor (de cele mai multe ori în două, dar și în trei sau patru valori). Ritmul distributiv caracterizează majoritatea cântecelor de copii, sporadic apare în colinde; este frecvent în muzica de joc, atât în execuția vocală cât și în cea instrumentală (în aceasta din urmă, în figurațiile instrumentale pulsațiile de bază se divizează în grupe de șaisprezecimi). În multe cântece de joc - și în unele colinde - ritmul strofei întregi este compus din serii ritmice elementare (cântate pe vers/refren tetrapodic); compararea variantelor melodice și ritmice ne îndreptățește să considerăm că, și aceste structuri aparțin la sistemul ritmic distributiv.

a) Sistemul metric și ritmic al cântecelor și versurilor de copii are o răspândire considerabilă pe întregul glob, în ciuda diferențelor de accentuare a limbilor. Caracterul universal este valabil și pentru motivica melodică. (A se mai vedea: despre versificație, la capitolul Versul. punctul D.)

Ritmul copiilor este considerat de mulți cercetători un sistem ritmic autonom. Această concepție are la bază faptul că, versul copiilor diferă esențial de cel al altor genuri din folclorul românesc, prin variabilitatea numărului de silabe, indisolubil legată de distribuirea variată a silabelor în picioare metrice pline sau catalectice; iar aceste trăsături se reflectă în mod direct și în structura ritmică. Dacă privim acest ritm sub aspectul semnului său distinctiv, ce rezidă în procedeele de variație provocate de schimbarea numărului de silabe (contopirea și diviziunea), găsim acel principiu comun, care-l alătură de sistemul distributiv. Dovada prezenței diviziunii și contopirii o găsim cel mai elocvent, dacă analizăm ritmul împreună cu motivele melodice repetate: în funcție de numărul de silabe ce li se aplică, sunetele sunt repetate sau repetarea este omisă, iar în ritm valoarea corespunzătoare este divizată sau contopită.

Bine înțeles, în cântecele de copii, la versurile ale căror structură este identică cu tetrapodia pirică, ritmul va fi similar cu cel existent și în alte genuri (= ritmul elementar al seriei de 8); or, în cântecele de copii mai sunt numeroase alte structuri de vers, alte feluri de repartiții în picioare metrice, în consecință alte formule ritmice, care lipsesc din repertoriul adulților.

În cântecele de copii silabele versurilor de șase sau mai puține silabe sunt

distribuite în cele două măsuri în mod variat. Sub aspectul metricii versului, piciorul metric poate fi catalectic în oricare dintre poziții și în acest caz silaba se cântă pe pătrime (= două optimi contopite). Astfel, în oricare dintre măsuri, pot fi 4, 3 sau 2 silabe. La sfârșitul versului, adică în măsura a doua, poate să cadă o singură silabă; teoretic aici are loc contopirea a două pătrimi în doime, dar copiii, de obicei, cântă pătrime și pauză. În locul unei perechi de silabe (=două optimi) pot sta 3 sau 4 silabe, încadrate prin diviziune ritmică (triolet sau șaisprezecimi). În cea de a doua măsură uneori apar anacruze. (Ex.4a: câteva dintre formulele ritmice)

Între seriile de 8 se găsesc uneori și serii de 6 sau de 4 optimi.

Regularitățile metrice și ritmice prezente în cântecele de copii sunt valabile și pentru versurile scandate ale copiilor.

(Exemple: Cul.nr. 1-16)

b) În colinde principiul sistemului distributiv se găsește la strofele în care, atât versul tripodic sau tetrapodic, cât și refrenul (cu număr variabil de silabe) se încadrează în seria de opt optimi. Structuri asemănătoare există și la acele cântece de joc, în strofa căroră alternează rânduri cântate pe vers tetrapodic (= ritm elementar) și refrane mai scurte (ritmic: contopiri pe durata globală de 8 optimi). (Ex.4b)

(Exemple: Cul. nr. 22, 36, 51, 52, 91a-b)

EX.4.

a) contopiri diviziuni

b) colinda colinda
vers vers
refren refren
cântec de joc
vers
refren

c) elementar
augmentare compensare

d) diviziune
vers vers
vers+refren vers+refren

c) În cântecele de joc tempoul este variabil. În cazul tempoului rapid sau moderat ritmul se notează cu timpi de optimi (în două măsuri de 2/4); dacă tempoul este lent, ritmul este *augmentat* (lărgit) și se notează cu timpi de pătrimi (în două măsuri de 4/4).(Ex.4c)

În practică însă, timpii nu se cântă totdeauna cu valori perfect egale: în cadrul unei perechi de timpi, cu cât se alungește unul, cu atât se scurtează perechea sa, adică invers (scurtare-alungire). Acest procedeu de variație ritmică a fost numit de Bartók *compensare*. Raportul de durată dintre cei doi timpi poate fi 3:1, adică 1:3 (ritm punctat) sau 2:1, adică 1:2 (triolet).(Ex.4c) Compensarea nu are caracter constant (în aceeași melodie poate să alterneze cu valori egale, poate să alterneze trioletul cu ritmul punctat); prezența sa are legătură cu tempoul: cu cât tempoul este mai lent, cu atât mai frecventă este apariția sa, la cântecele cu tempo rapid este rară (în acest caz, ritmul melodiei se identifică cu formula elementară a tetrapodiei). Fenomenul compensării există și în muzica populară maghiară, unde se acomodează la lungimea silabelor; despre formulele punctate Bartók a presupus că în cântecele românești este influența ritmică maghiară, dar

a consemnat că, la români nu are nici-o legătură cu textul. (Menționăm că, și în ritmul altor genuri executate în giusto pot să apară compensări ritmice, înlocuind pulsațiile egale.)

Diviziunea ritmului apare în acele cântece de joc, în care o parte din rândurile melodice se cântă pe vers lărgit cu un refren de sprijin având dimensiunea egală sau apropiată de cea a versului (de regulă este format din silabe de înlocuire). Divizând pulsațiile (optimile sau pătrimile), versul cade pe prima măsură, iar cea de a doua măsură este ocupată de refren. (Ex.4d)

(Exemple: Cul.nr. 21, 30, 35, 40, 45, 65, 73, 79, 80)

5. Categorii ritmice intermediare

5. Categorii ritmice intermediare sunt considerate acelea, în care trăsăturile nu acoperă exact cele ale sistemelor mai sus arătate, dar prin comparație se poate deduce legătura cu careva dintre ele.

a) În ritmul liber, prin alungiri consecutive se pot contura celule ritmice cu aspect de giusto silabic: cel mai adesea trocheu sau iamb, care rezultă din alungirea uneia dintre sunetele piciorului metric; apare mai ales în melodiile de baladă, uneori în bocete și în cântece propriu zise (indicația: *Parlando-rubato* sau *Quasi giusto*).

(Exemplu: Cul.nr. 43, 77, 99)

b) Ritmul giusto silabic al melodiilor de colindă, în execuție individuală, poate fi *rubatizat* (indicația: *Quasi giusto*). Rubatizarea constă în alungirea nedefinită a timpilor de pătrime, astfel raportul de durată dintre scurt-lung nu va mai fi 1:2, ci 1:3/4. Din structura celulară și poziția alungirilor se desprinde cu ușurință ritmul original.

(Exemplu: Cul.nr. 60)

6. Observații de sinteză

c) După cum a reieșit din cele de mai sus, una dintre posibilitățile compensării dintre două valori este trioletul (de optimi sau de pătrimi); dacă raporturile de lungire-scurtare (sau invers) sunt aplicate consecvent în triolete, formula ritmică îmbracă aspectul giusto silabicului cu combinații de trocheu și iamb și se pot încadra în măsuri de 6/8 (la tempo mai lent în 6/4); compararea cu variantele în a căror ritm trioletele nu apar consecvent, arată că, de fapt, aceste formule provin tot din compensare.

(Exemple: Cul.nr. 31, 38 de comparat cu nr. 79)

d) Cântecul ceremonial executat în grup, în cadrul obiceiurilor (nuntă, înmormântare, seceriș), deseori are un tempo foarte lent, solemn. *Ritmul ceremonios* a fost descris de Traian Mîrza, care presupune că, formulele au luat ființă prin acomodarea la mersul lent din cadrul ceremoniilor. Structura ritmică se compune din pulsații lungi (notate cu pătrime), care alternează cu timpi proporțional alungiți (doimi, sau și mai lungi); uneori între acestea se intercalează celule pirice (două optimi).

(Exemple: Cul.nr. 20, 49)

e) Ritmul melodiilor de stil modern aparține la ritmurile giusto. Comparațiile cu variantele melodice executate în ritm liber au arătat că, alungirile cu valori nedefinite din ritmul liber au devenit formule fixe: alungirile cel mai frecvent apar pe ultimele silabe - în cel de al doilea emistih sau în amândouă emistihurile; din alungiri deseori se conturează formula ionic minor (două optimi, două pătrimi) sau - din alungiri proporțional crescânde - formula safică (două optimi+pătrime+doime). În strofa muzicală sunt și rânduri cu ritm elementar (pulsații de optimi); în refrenele de la sfârșitul strofei apar și diviziuni. Din aceste aspecte multiforme rezultă că, ritmul se încadrează în măsuri alternative.

(Exemple: Cul.nr. 46, 69, 92, 96)

Aplicare

Studentii vor analiza structura ritmică a exemplelor din culegere, înșirate la punctele acestui capitol, identificând trăsăturile sistemelor ritmice și aspectele diferențiate ale structurilor descrise teoretic, inclusiv încadrarea în măsuri.

TEST DE AUTOEVALUARE

Unitatea de învățare III. Ritmul

1. Care sunt indicațiile modului de interpretare la ritmul liber? Prin ce se caracterizează sistemul ritmic liber?
2. Care sunt trăsăturile distinctive ale sistemului ritmic giusto silabic bicron?
3. Care este raportul de durată al pulsațiilor în sistemul ritmic aksak?
- 4a) Care sunt principiile de bază ale variației ritmice în sistemul distributiv (sau divizionar)?
- 4b) Prin ce alte modalități se mai variază formulele în sistemul divizionar?
- 5a-e) Caracterizați pe scurt categoriile ritmice intermediare.

Fixarea cunoștințelor. Pentru ilustrarea tuturor fenomenelor din capitolul III, căutați câte-un exemplu în Culegere (dintre cele înșirate la sfârșitul punctelor din capitol) și introduceți-le la răspunsul corespunzător.

REZUMATUL UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE

După modul de execuție ritmul poate fi *liber (parlando, rubato)* sau *precis (giusto)*.

Regularitățile după care duratele sunt organizate în cadrul entităților fac posibilă încadrarea structurilor în *sisteme ritmice*. Sistemele ritmice se disting prin folosirea anumitor raporturi de durată, prin modul de organizare succesivă a raporturilor și prin modalitățile de variație ritmică.

Se disting următoarele sisteme:

Sistemul ritmic liber, în care față de duratele scurte (optimi) apar alungiri în mod arbitrar, Sistemele giusto sunt de trei feluri:

giusto silabic bicron – celule ritmice formate din combinațiile raporturilor de durată 1:2 (valori de optime:pătrime);

aksak: combinații în raporturi de durată 2:3 (optime: optime cu punct);

distributiv (sau divizionar): are la bază o serie ritmică de opt optimi, corespunzând cu

ritmul elementar de opt silabe. În funcție de numărul silabelor din vers au loc *contopiri* și *diviziuni*; *augmentarea* este lărgirea valorilor la pătrimi; în acest sistem mai apar variații ritmice prin *compensare* între perechile de optimi sau pătrimi.

Categoriile ritmice intermediare sunt: întipărirea unor formule fixe în ritmul liber, rubatizarea formulelor de giusto silabic, ritmul ceremonios, ritmul cântecelor de stil modern.

RĂSPUNSURI ȘI COMENTARII LA TESTUL DE AUTOEVALUARE

Unitatea de învățare III.

1. Indicația *Parlando* se referă la o interpretare ritmică apropiată de vorbire, cu pulsații aproximativ egale, cu ușoare alungiri pe anumite silabe și mai pronunțate la încheierea rândurilor (cel mai des apare la bocete și la recitativul epic al baladei). Indicația *Rubato* se referă la o execuție liberă, cu alungiri excesive, fără regularități (cel mai des apare la doine și la cântecele propriu zise de stil vechi)..

2. Sistemul ritmic *giusto silabic bicron* este compus din celule ritmice bisilabice sau trisilabice în care se combină valori scurte și lungi, între care raportul de durată este de 1:2 (optime: pătrime). Este frecvent mai ales în genurile vocale (de ex. colinde, paparuda).

3. În sistemul ritmic *aksak* raportul de durată dintre pulsațiile scurte și lungi este 2:3 (valori de șaisprezecimi). Cel mai frecvent apare în muzica instrumentală de joc, unde în figurile formate din mișcări de șaisprezecimi valorile se grupează câte două sau câte trei.

4a). În sistemul *distributiv* (numit și *divizionar*) principiile de bază ale variației ritmice sunt diviziunea și – reversul acesteia – contopirea, fără să afecteze durata globală a entităților. În muzica vocală aceste două transformări se petrec concomitent cu schimbarea numărului de silabe.

4b) *Augmentarea* este un fenomen legat de tempoul execuției (lărgirea pulsațiilor din întreaga entitate, durata globală crește). *Compensarea* ritmică poate avea loc la perechi de valori (cu cât este alungită una, cu atât se scurtează perechea sa și invers).

5a-e) În categoriile ritmice intermediare trăsăturile nu acoperă exact cele ale sistemelor, dar prin comparație se poate deduce legătura cu careva dintre ele. Aici aparțin:

- a) celule ritmice (troheu, iamb) întipărite în ritmul liber;
- b) ritmul giusto silabic executat în formă rubatizată: alungirea arbitrară a valorilor lungi (în aceleași poziții metrice, în loc de pătrime se cântă valori mai lungi);
- c) compensările ritmice stereotipizate în triolete, câștigă aspect de giusto silabic, alternanță de troheu-iamb, în măsuri de 6/8);
- d) ritmul ceremonios, tempo foarte lent, solemn, acomodarea la mersul lent din cadrul ceremoniilor;
- e) ritmul melodiilor de stil modern: un ritm giusto, diferit de ritmul de joc; prin comparație s-a constatat că poate fi dedus din fixarea formulelor ritmice ale rubatoului (alungiri proporțional crescânde), combinându-se cu ritmul elementar (pulsații de optimi) și cu

diviziuni la refrene. Ritmul se încadrează în măsuri alternative.

LUCRARE DE VERIFICARE NR. 3

1a) Sisteme ritmice: la fiecare sistem se va formula principiul de structurare (pe baza punctelor 1-4. din expunere) și se va ilustra fiecare cu cel puțin două formule ritmice extrase din exemplele din Culegere. Se va obține astfel un tabel cu formule ritmice sistematizate.

1b) Ritmica copiilor: Se vor formula principiile de structurare (pe baza expunerii din curs, Cap.II.punctul 4a), exemplificând fiecare cu câte-o formulă ritmică redată împreună cu versul; exemplele se selectează din Culegere.

2.Test de sinteză: identificarea prin definiția corespunzătoare a tipurilor de vers și a structurilor ritmice, care figurând pe foaia de test (va fi completat în prezența propunătorului).

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ

1. Comișel, Emilia: *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
2. Nicola, I.R.-Szenik, I.-Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical*, partea I. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
3. Oprea, Gh.- Agapie, L.: *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 4 – MELODIA

CUPRINS:

Obiectivele unității de învățare.....	57
Lecția 9.....	57
A. CARACTERE GENERALE.....	57
Lecția 10.....	59
B. SISTEME SONORE.....	59
1. Sisteme oligocordice	62
2. Sistemul tetratonic.....	63
3. Sistemul pentatonic	66
Lecția 11.....	70
4. Sistemul modurilor	70
4.1. Diatonia	70
4.2. Moduri cromatice	78
Lecția 12.....	83
C. TIPAR MODAL.....	83
1. Relațiile funcționale dintre trepte și înălțimea cadenței finale	83
2. Schimbarea caracterului modal	85
2.1. Schimbarea caracterului modal pe aceeași fundamentală	85
Lecția 13.....	86
2.2. Cadențe modale finale.....	86
2.3. Schimbarea caracterului modal: trecerea la al doilea centru.....	87
2.4. Centrele modale situate în raport de cvintă.....	89
Lecția 14.....	91
D. PROFILUL MELODIC	91
Rezumatul unității de învățare.....	97
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	98
Lucrare de verificare nr. 1	100
Bibliografie minimală.....	101

OBIECTIVELE UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE:

În urma studierii unității de învățare 4, *Melodia*, veți dobândi competențe legate de:

- Caracterile generale ale melodiei, cu sistemele sale sonore, oligocordice, tetratonice, pentatonice;
- Sistemul modurilor, diatonia și modurile cromatice;
- Tiparele modale și relațiile funcționale dintre trepte și înălțimea cadenței finale, schimbarea caracterului modal, cadențe modale finale;
- Profile melodice.

Lecția 9

A. CARACTERE GENERALE

Poporul - cu excepția a câtorva genuri - nu-și recită poeziile, ci le cântă. În experiența multiseclară a creației orale puterea expresivă a sunetului muzical a fost intuită în forme variate.

În unele producții raporturile de înălțimi fac trecere între intonația vorbirii sau a strigării și melodia propriu-zisă: versurile scandate ale copiilor, fragmentele parlate (= cvasi vorbite) din balade, strigăturile de dans, strigările melodizate, comenzile de muncă. (Înălțimile de acest fel se notează cu cruciulițe, redând aproximativ linia intonației.) Istoric privind, este posibil că astfel de forme de trecere ar fi reprezentat faza premergătoare formării melodiei, respectiv a sistemelor sonore. În categoria sunetelor cu înălțime nedefinibilă intră și cele executate cu o tehnică vocală specifică (lovituri de glotă sau sunete sughițate, asemănătoare timbral cu "jodelul" german); ele se întâlnesc în execuția tradițională a unor zone și genuri: în doinele și hăuliturile din Oltenia subcarpatică, în "horele lungi" din Maramureș, în ornamentica unor zone din Transilvania. (Aceste sunete se notează cu note în formă de romb.) Producțiile, respectiv modalitățile de execuție amintite au o expresivitate specifică, deci nu sunt lipsite de sens; acesta este motivul pentru care - cu tot arhaismul lor - și-au păstrat până astăzi funcționalitatea.

Melodia populară are următoarele caracteristici generale:

1. Este cu predominanță vocală; în execuția instrumentală circulă atât melodii vocale transpuse pe un oarecare instrument, cât și melodii instrumentale specifice (la cele din urmă aparțin: unele melodii de dans, semnalele din repertoriul păstoresc, unele creații lăutărești).

2. Este monodică chiar și atunci când se cântă de către un grup sau cu acompaniament instrumental. Armonia vocală este cunoscută în popor doar cu totul recent și se practică extrem de sporadic. (Românii macedoneni, așa numiții "fârșeroți" practică și o cântare polifonică.)

3. Ambitusul melodiilor (= intervalul dintre sunetul cel mai grav și cel mai acut) variază în funcție de mai mulți factori:

- a) După caracterul vocal sau instrumental: melodiile instrumentale au deseori un ambitus mult mai larg, limita fiind determinată de posibilitățile tehnice ale instrumentului; melodiile vocale au un ambitus mai strâns, fiind determinat de ambitusul vocii umane.

- b) După felul de execuție: cântecele de grup (rituale și ceremoniale) în general au

ambitus mai mic, cântecele individuale în schimb se desfășoară în cadrul unui ambitus mai larg, interpretarea individuală dând posibilitatea de a lărgi ambitusul melodiei după capacitățile vocale ale interpretului; în cazul cântecelor de copii menținerea ambitusului restrâns (maximum o sextă) se datorează caracteristicilor vocale ale vârstei.

c) Diferențele de ambitus pot fi puse în legătură și cu tendințele evolutive ale muzicii populare. Față de ambitusul mai strâns al genurilor arhaice și al straturilor mai vechi ale genurilor, alături de alte fenomene, tendința evolutivă se manifestă și prin lărgirea ambitusului în genurile mai noi, după cum și în straturile mai noi ale genurilor.

d) În toate cazurile enumerate putem observa însă că, melodiile populare nu exploatează pe deplin posibilitățile sonore nici a instrumentelor, nici a vocii umane. Vom vedea mai târziu că în unele genuri pentru exprimarea unui anumit conținut poporul se mulțumește cu abia câteva sunete, modul de folosire a materialului fonic fiind determinat de tradiție.

4. Deseori se practică intonația netemperată și intonația nestabilă a unor sunete. Acest fel de a intona nu se consideră o defecțiune a auzului, ci dă dovadă de o subtilitate în alegerea și folosirea mijloacelor de expresie. Fenomene de acest fel pot avea la bază relații de ordin acustic (de exemplu șirul sunetelor armonice) sau sunt legate de specificul expresivității unor genuri (de exemplu în bocete) sau sunt legate de structura sistemelor sonore (de exemplu sunetele străine în sistemul pentatonic sau treptele cromatizate). (În notația muzicală se folosesc semne specifice pentru redarea grafică a acestor înălțimi: săgeți în sens suitor sau coborâtor, semidiez, semibemol.)

5. În funcție de felul de aplicare al textului și în funcție de caracterul desenului melodic se disting mai multe tipuri de melodii.

a) După felul de aplicare a textului:

- Silabică este acea melodie, care are un singur sunet pentru fiecare silabă; melodia nu-și pierde caracterul silabic, dacă este ușor ornamentată (cu apogiaturi, mordente). Caracterul silabic este exclusiv sau predominant în câteva genuri (cântece de copii, bocete, balade, colinde, cântece vocale de dans și cântece propriu-zise de un stil mai recent).

- Melizmatică este acea melodie care are mai multe sunete de înălțime diferită (melizmă) pentru o silabă, formând pasagii de diferită întindere, care contribuie la desfășurarea liniei melodice. Cântarea melizmatică caracterizează vechile genuri lirice în execuție rubato (doină, cântec propriu-zis de stil vechi), uneori și melodiile cântecelor rituale-ceremoniale (funebre, nuptiale).

Caracterul silabic și melizmatic apar de multe ori alternativ în cadrul aceleiași melodii.

b) După desenul melodic:

- Recitativul este cântarea cvasi declamată a textului pe două-trei trepte alăturate sau chiar pe o singură înălțime. Melodiile de tip recitativ sunt și silabice în același timp. În sensul strict al noțiunii recitativul se îmbină cu o organizare ritmico-metrică implicată de vers (respectiv de textul în proză la unele bocete), ritmul fiind apropiat celui de vorbire (parlando). Recitativul este propriu și foarte indicat pentru producțiile din genul epic (baladă), dar apare și în genurile lirice (bocet, fragmente în doine și în cântecele de stil vechi). În sens mai larg, toate melodiile care se desfășoară doar pe câteva trepte alăturate au caracter recitativ, chiar dacă organizarea metrico-ritmică este măsurată (de exemplu, o mare parte dintre cântecele de copii). Este de remarcat însă că, unele versuri din repertoriul copiilor nu sunt cântate, ci doar scandate pe înălțimi nedefinibile, deci nu sunt "recitative", ci recitări ritmate.

- Melodia este de tip cantabil (arie), când în ea se distinge o melodicitate pronunțată, adică un contur variat într-un ambitus mai larg.

Lecția 10

B. SISTEME SONORE

Evoluând odată cu dezvoltarea capacităților spirituale ale omenirii, adică ținând pasul cu cerințele de ordin estetic ale omului în continuu progres, melodia a trecut de la forme mai simple la altele din ce în ce mai complexe.

Melodia este o entitate bine determinată, în care sunetele sunt înălțuite după anumite legi acustice obiective (vibratorii), precum și după legi subiective (psihofiziologice), provenite în urma procesului de creație complex ca origine și multiform ca aspecte. Sunetele componente ale melodiei sunt sunete organizate, care fac parte dintr-un oarecare sistem sonor.

Sistemele sonore pe care le vom trata în continuare, au o răspândire geografică largă, majoritatea existând pe întreg globul. Cele mai evolute dintre ele au fost teoretizate încă în marile culturi ale antichității, mai târziu și în evul mediu (pentatonie, diatonie, cromatică). Materialele fonice cu un număr redus de sunete mult timp au fost lăsate în afara atenției, ori au fost considerate de către teoreticieni ca segmente fără individualitate ale sistemelor mai complexe. Paralel cu cercetarea culturilor muzicale preistorice și folclorice etnomuzicologia a dezvăluit că și în acestea există o organizare după anumite legități, ce le conferă caracter de sistem.

Răspândirea pe întreg globul nu înseamnă că în cadrul sistemelor sonore nu s-au format trăsături ce caracterizează anumite culturi. Trasarea trăsăturilor particulare este o preocupare relativ recentă a cercetării etnomuzicologice și în prezent sintezele și concluziile nu sunt încă formulate. Fără să se fi stabilit limitele precise, se vorbește de zone stilistice cu o mare întindere geografică, probabil de mare vechime, ale căror trăsături au fost păstrate de mai multe grupe etnice. Trăsăturile stilistice ale zonelor sunt căutate în sinteza mai multor caracteristici structurale ale melodiilor: principiile generale ale profilului melodic în concordanță cu principiile arhitectonice, cu centrele modale și cu sistemul de cadențare (adică totalitatea înălțimilor cu care se încheie entitățile unei melodii), frecvența anumitor scări și întorsături melodice. Din cauză că lipsesc în prezent datele și concluziile necesare pentru o comparație științific fondată, nu vom încerca să lămurim aspecte de origine în legătură cu cele mai generale sisteme sonore. În unele cazuri însă, realitățile istorice furnizează date concrete privind contactul cu alte culturi, ale căror elemente au influențat evoluția sistemelor sonore din muzica populară românească și acestea vor fi luate în considerare (de exemplu cromatica de tip oriental, influența sistemului tonal occidental). În rest ne mărginim la prezentarea fidelă a realității existente în muzica populară românească.

Vom urmări materialul fonic într-o presupusă ordine a dezvoltării, reflectată în sporirea numărului de sunete și a extinderii ambitusului, de la unu la șapte sunete: *mono-*, *bi-*, *tri-*, *tetra-*, *penta-*, *hexa-* și *hepta-*, - *cordii* sau - *tonii*. Sunetele unui sistem în ordinea înălțimii se succed pe trepte alăturate și/sau la intervale mai mari (terță, cvartă, eventual cvintă). Cele două feluri de succesiuni în terminologia în uz sunt distinse cu sufixul termenului ce desemnează numărul sunetelor: *cord* pentru succesiuni numai pe trepte alăturare (bicord, tricord, etc.), *ton* pentru succesiuni de cel puțin un interval mai mare (biton, triton, etc.). În unele lucrări de muzicologie distincția nu este totdeauna consecventă. Bineînțeles că, evoluția materialului fonic nu se poate reprezenta într-o linie dreaptă, după cum nici organizarea interioară a sistemelor sonore nu poate fi dedusă dintr-un singur model teoretic. După cum vom vedea mai jos, continuitatea evolutivă la unele materiale sonore se înscrie în modelul teoretic al cvintelor succesive, dar altele urmează principiul lărgirii prin trepte alăturate, iarăși altele prin reluarea unor relații de sunete la altă înălțime (în transpoziție sau în secvență). În unele materiale fonice se pot identifica relații de înălțimi existente în șirul armonicilor (scări de tip arpeggiu, gama acustică).

Variația, care este o calitate intrinsecă a existenței și factor al evoluției muzicii populare, afectează deseori și materialul fonic al melodiei. Cu toate că sistemele sonore se structurează după anumite legități, ele nu sunt scheme rigide și închise, ci modele maleabile. Astfel este posibil ca evoluția sistemelor sonore să fie urmărită pe un șir de

variante melodice dezvoltate din câte-un nucleu melodic constant. Atât la sistemele cordice, cât și la cele tonice, materialul fonic poate fi îmbogățit cu sunete din exteriorul, la cele fonice și cu sunete din interiorul ambitusului. Dacă noile sunete sunt atinse doar accidental sau apar în poziții melodice mai puțin importante, *substratul sonor* rămâne același, doar se îmbogățește cu noi nuanțe. Teoria antică chineză a folosit termenul de *pian* pentru sunetele de umplere în sistemul pentatonic; termenul se folosește și azi în același sens, dar cu o sferă mai largă, anume: în toate sistemele tonice pentru acele sunete care umplu cu mers treptat intervalele mai mari (deci și în tritonie sau tetratonie). Pianii deseori se intonează cu înălțime alternantă (sunt redade cu alterație pusă deasupra portativului), uneori cu intonație netemperată (semidiez, semibemol, săgeată).

În caz că sunetele de amplificare - fie din exteriorul, fie din interiorul ambitusului - se afirmă pe lângă sunetele substratului, se face trecerea la un sistem mai evoluat. În procedura de analiză a materialului fonic este necesar deci, să se ierarhizeze sunetele după importanța pe care o au în melodie, redându-le cu note de valori diferite. Sunetele constitutive ale substratului sonor vor fi cele cu mare frecvență, sunetele cadențiale și inițiale ale rândurilor, culminațiile melodice, sunetele purtând accente metrice, sunetele cu valori mari; unele dintre acestea, cu importanță maximă, vor fi pilonii, adică centrele modale ale melodiei; sunetele nefăcând parte din sistem vor fi: sunete ornamentale, ori purtătoare de silabă, dar cu foarte mică frecvență, cu valori mici, în poziții metrice neaccentuate, sunete de pasaj sau de schimb.

Acceași ierarhizare va servi și la stabilirea centrelor modale (fundamentală, pilon, finală), criteriu în baza căruia se vor putea face distincții în cadrul unor structuri de scări aparent identice sau foarte asemănătoare. Stabilirea centrelor devine din ce în ce mai importantă paralel cu complexitatea structurii sonore; tot în baza relațiilor dintre centre modale se stabilește înălțimea la care vor fi notate melodiile.

În practica folclorică melodiile nu se execută la înălțimi absolute constante; înălțimea este aleasă de către executant, după posibilitățile vocale, respectiv după calitățile tehnice ale instrumentului. Având în vedere acest fapt, după cum și anumite considerente de ordin practic al notării (evitarea liniilor ajutoare și/sau a armurii complicate), dar mai cu seamă considerente de ordin științific vizând compararea și clasificarea melodiilor, melodiile - și scările acestora - sunt notate la înălțimi stabilite de o convenție. (Pe parcursul istoric al cercetării au fost aplicate mai multe convenții, aici aplicăm cel valabil în prezent în etnomuzicologia românească.) Alegerea înălțimii convenționale la melodiile vocale se ghidează după cele mai generale trăsături, păstrând aceleași înălțimi pentru relațiile constante ale pilonilor melodiei (principiile notației convenționale vor reieși pe parcursul tratării și în mod sintetic la subcapitolul: Tipar

modal). Melodiile executate la instrument se notează la înălțime absolută, respectiv, la instrumentele transpozitorii conform regulilor, în funcție de acordaj (de exemplu la buciul, cimpoi, fluier, cordofone cu scordatură).

1. Sisteme oligocordice

Sistemele oligocordice pot fi considerate fazele de pregătire - nu doar ca material fonic, ci și în timp - a viitoarelor sisteme de patru-cinci, apoi de șase-șapte sunete, care constituie deja sisteme sonore în accepțiunea propriu-zisă a cuvântului. Melodiile oligocordice sunt relicve vii ale unei culturi muzicale preistorice, care coexistă astăzi alături de producțiuni mai evoluate; ele caracterizează muzica popoarelor nedezvoltate, iar la popoarele cu o cultură de înaltă dezvoltare au fost păstrate mai cu seamă în folclorul copiilor și în câteva producții de mare vechime.

Oricât de simplă s-ar părea o melodie alcătuită dintr-un număr restrâns de sunete, în ea se poate desluși un embrion de elementar sistem sonor, căci înlanțuirea sunetelor are o anumită logică, iar sunetele poartă chiar incipiente rosturi funcționale (unele sunt mai importante, altele secundare; unele produc o tensiune, altele o relaxare etc.).

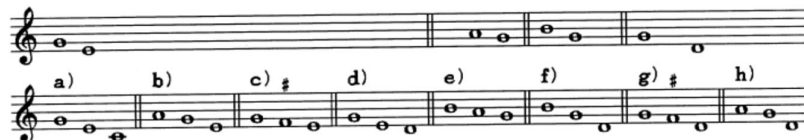
Monocordul - melodia ce se desfășoară pe o singură înălțime - evolutiv nu se poate considera ca fiind faza cea mai incipientă, căci în textele recitate aparent monocordic se disting mai multe înălțimi, unele nedefinibile, deci aparțin la faza de trecere între vorbire și cântare. În cântarea propriu-zisă (adic la înălțimi definite) monocordul se întâlnește în fragmentele de recitativ, numite *recto-tono* (în balade, în bocete, în doine).

Melodiile cu material sonor de *bicord* sau *biton*, la fel ca și versurile scandate, sunt supuse organizării metrice a textului, atât ritmic, cât și în intonație: de obicei, sunetul mai acut se suprapune cu accentul metric. Cele mai frecvente relații sunt: bicordul la interval de secundă mare și bitonul la interval de terță mică; relația de terță mare este mai rară. Se întâlnesc în repertoriul copiilor și în cântecele de leagăn. Formula melodică de terță mică coborătoare este atât de caracteristică pentru cântecele de copii la toate popoarele, încât se numește și formula copiilor. Alăturarea de două sunete la interval mai mare decât terță este sporadică în cântarea propriu-zisă; intervalele de cvartă-cvintă din comenzile de muncă au intonație neprecisă, aparțin mai de grabă la strigările melodizate.

Din compararea variantelor reiese că evoluarea materialului sonor de la două la trei sunete are loc fie prin adăugarea unui nou sunet exterior, chiar și prin salt, fie interior; în cazul din urmă al treilea sunet poate să introducă raportul de semiton în două feluri (*fa*

sau *fa-diez*), ori alternant.

Ex. 1.



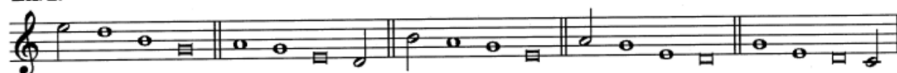
În exemplul 1. sunt redată materialele sonore de două și trei sunete întâlnite în muzica populară românească. Pentru repertoriul copiilor sunt caracteristice tritoniile de sub *a-b*); tritonurile și tricordurile de sub *b-e*) apar mai mult în cântecele de leagăn și în bocete; tricordul format din două secunde mari mai apare și în colinde, mai ales în cele ale copiilor; tritonurile de sub *f-h*) sunt sporadice.

2. Sistemul tetratonic

Tetratonia în muzica populară românească se prezintă sub mai multe aspecte.

2.1. Materialul sonor tetratonic apare ca o dezvoltare directă a tritoniei, cel de al patrulea sunet, cu importanță mai redusă, amplificând în exterior ambitusul (ex.2).

Ex. 2.



2.2. O categorie mai numeroasă de melodii tetratonice se centrează pe picnonul *sol-la-si*, cel de al patrulea sunet situându-se la distanță de terță mică, fie inferior, fie superior. Insistența pe *picnon* fiind caracteristică și melodiilor pentatonice, mai multe dintre astfel de tipuri melodice reprezintă o fază direct premergătoare pentatoniei (ex.3).

Ex. 3.



2.3. Tetratonia ca sistem încheiat este reprezentată de un material sonor al cărui sunete se înlanțuiesc într-un șir de cvinte (*Re-La-Mi-Si*, adică *Sol-Re-La-Mi*); în acest sistem sunt posibile patru permutații, respectiv patru scări tetratonice. În muzica populară românească două au frecvență mare; în notarea convențională ele se transpun pe *re*¹ (vezi primele două scări din ex.4). Numărul melodiilor curat tetratonice azi este destul de redus, dar din pilonii unui foarte mare număr de melodii se poate deduce, că tetratonia structurată pe relații de cvintă putea fi unul din sistemele predominante ale melodicii românești. Un

astfel de substrat caracterizează melodic mai multor genuri din zone ce au păstrat cele mai arhaice trăsături (mai ales Oltenia subcarpatică, Năsăud și Bucovina), precum și melodic unor genuri de mare vechime din diferite zone (bocete, cântece rituale și ceremoniale, unele tipuri de colindă, de doină și chiar de cântec propriu-zis).(Ex.4.)



Posibilitățile evolutive ale tetratoniei sunt determinate de structura scărilor (ambitus mic, intervale goale). Procedeele de amplificare reieșind din caracteristicile tipurilor melodice sunt: *a)* sporirea materialului sonor în cadrul și/sau în afara ambitusului, *b)* transpoziția.

a) În cazurile pe care le vom înșira, sunetele de amplificare sunt purtătoare de silabe, apar și în poziții importante, dar au o frecvență redusă, astfel originea tetratonică se desprinde din sunetele de reper ale melodiei.

aa) Afirmarea pienilor imprimă un caracter diatonic sau - la una din scări - cromatic; vor rezulta scări pentacordice sau hexacordice cu diferit caracter (ex.5aa).

ab) La scările cu picnon este dată una dintre posibilitățile de amplificare în direcția pentatoniei - respectiv în prezența pienilor, în direcția substratului pentatonic: la limita superioară sau inferioară a ambitusului apare cel de al cincilea sunet, completând seria de cvinte (ex. 5ab).

ac) În tetratonia structurată pe succesiuni de cvinte al cincilea sunet lărgeste șirul cvintelor, ducând spre pentatonie (sau cu pieni la substrat pentatonic); se conturează un picnon lângă careva dintre treptele scării situate la distanță de ton. La prima permutație picnonul se conturează cu ajutorul unui sunet din afara ambitusului, mai frecvent la limita superioară, mai rar la cea inferioară a scării. La cea de a doua permutație picnonul se formează în interiorul ambitusului, mai frecvent în zona superioară, mai rar în cea inferioară a scării (ex.5ac).

ad) Cu caracter zonal (Bihor) amplificarea permutației a doua în exteriorul sau și în interiorul ambitusului duce la scări cu substrat pentatonic sau hexatonic de o structură specifică (pot fi considerate și permutații de penta-hexacord). În aceste melodii cadența finală este totdeauna pe treapta a doua (ex.5ad).

b) Evoluarea materialului fonic prin transpoziție are la bază structura motivică a unor melodii. Motivul generator al întregii melodii este tetratonic (uneori numai tritonic) și se reia la cvinta inferioară, rezultând o scară pentatonică formată din două tetratonii conjuncte (sau tritonii disjuncte). Melodii cu astfel de structură circulă în zonele

subcarpatice; majoritatea variantelor ilustrează deja evoluarea scării la structură modală; din alte zone cunoaștem doar exemple sporadice (a se vedea scara ex.5b. comparativ cu melodia citată la : ex.12a).



Așezarea cadențelor finale la melodiile tetratonice sau cu substrat tetratonic este variabilă, există însă regularități, care sunt în funcție de raportul celor două sunete constante din porțiunea gravă a scării: în structurile în care acest raport este de terță mică, cadența finală este pe sunetul inferior (*mi*), în acelea în care raportul este de secundă mare, cadența finală poate fi pe oricare dintre aceste trepte (pe *re* sau pe *mi*; în scări finalele variabile au fost însemnate cu semicadru). Frecvența uneia sau alteia dintre cadențele finale este în funcție de caracteristici genuistice și zonale. (În principiu, acestor reguli se supun și structurile modale mai evoluate; a se vedea mai pe larg la tratarea tiparului modal).

3. Sistemul pentatonic

În folclorul românesc pentatonica este răspândită în toate zonele țării și se găsește în toate genurile, cu mai mare frecvență în cântecul propriu-zis.

După raportul sunetelor din materialul fonic se disting: *a) pentatonica anhemitonice* (fără semiton) și *b) pentatonica hemitonice* (cu semiton).

aa) Cea mai generală formă a pentatoniei anhemitonice teoretic se poate deduce dintr-o succesiune de cvinte (conform convenției de notare: *Sol-Re-La-Mi-Si*), având cinci permutații, adică cinci scări. În muzica populară românească cea mai mare frecvență o au scările notate pe *re* și *mi*; cea pe *sol* apare mai rar; restul de două scări nu au fost atestate (ex.6).



În pentatonie nu poate fi vorba de o funcționalitate univocă a treptelor, dar anumite relații dintre treptele scărilor poartă germenii unei funcționalități specifice, în sensul funcțiilor modale. Într-un mare număr de melodii ce se desfășoară în cele trei scări, și cu circulație generală, centrul modal este sunetul cel mai grav al picnoului pentatonic (ex.7a-b-c); funcția de centru modal este subliniată și de cvarta de sprijin (raportul *sol-re*, ex.7a).



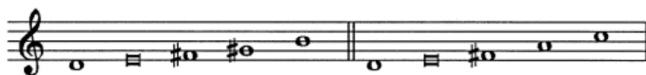
Cadența finală în scara 7a) cel mai frecvent este pe *mi* (*re* în acest caz este *subfinală*), cu frecvență relativ redusă - mai bine zis cu caracter zonal - este pe *re*, sporadic pe *sol*. În scara 7b) finala este pe *mi*, în scara 7c) pe *sol*, uneori pe *la* (în notarea convențională se poate transpune și cu finala pe *re* sau pe *mi*). Înălțimea cadenței finale alternează uneori la variantele aceleiași melodii.

În toate cazurile în care centrul modal și finala sunt în relație de terță mică (*sol-mi*), se conturează o bicentrare numită *parallelism major-minor*; această trăsătură predominantă a multor melodii pentatonice devine și mai accentuată în melodiile evolute în direcția diatoniei, adică în substratul pentatonic.

ab) A doua formă a pentatoniei anhemitonice are caracter zonal (Bihor). Este o

întrebare, dacă aceste scări fac parte dintr-un sistem independent sau provin din întrepătrunderea cu pentatonica hemitonică din aceeași zonă. Dintre cele cinci scări posibile în permutație, doar două au fost identificate și acestea sunt reprezentate de exemple izolate; finala este totdeauna pe treapta a doua (ex.8).

Ex. 8.



b) Pentatonica hemitonică se întâlnește doar cu caracter zonal (Bihor și Maramureș).

Scara întâlnită în Bihor are strânsă legătură atât cu tetratonica, cât și cu pentatonica anhemitonică din zonă; cvarta mărită se întonează uneori cu interval neutru sau alternant cu cvarta perfectă, în variantele aceluiași tip melodic. În melodica bihoreană suprafețele de contact dintre sistemele și scările caracteristice sunt circumscrise atât de formule melodice evidențiind intervalele comune (cvarta sau/și sexta), cât și de poziția finalei (treapta a doua). (A se vedea comparativ scările din ex.9a: pentaton hemitonic, cele două forme ale pentatonului anhemitonic, substratul tetratonic).

Pentru pentatonica hemitonică din Maramureș dispunem de foarte puține exemple. Pilonul modal de cvartă înrudește această scară cu câteva structuri modale din zonă (ex. 9b; a se vedea și la completarea cu pieneni și la sinteza funcțiilor modale).

Ex. 9.



c) În funcție de măsura în care se afirmă pienenii în melodiile pentatonice, scara lor se apropie de caracterul modal. Treptele evoluției sunt: sunete ornamentale, sunete purtătoare de silabe în locuri neînsemnate, apoi și în locuri însemnate. Substratul pentatonic se recunoaște însă și în melodiile aparent diatonice, după formulele melodice caracteristice (insistența pe picnon, salt de cvartă- mai ales între picnon și cvarta de sprijin -, combinații de terță-secundă, cvartă-secundă, ș.a.). În exemplul 10. sunt redată câteva din cele mai frecvente întorsături melodice din pentatonica anhemitonică și hemitonică.

Ex. 10.



Pienii completează una sau amândouă terțele din scară. Înălțimea pienilor poate fi diferită în una și aceeași scară sau alternează chiar și în aceeași melodie; pienii se intonează uneori netemperat. Astfel în substratul pentatonic se imprimă caracteristici modale diferite, în funcție de înălțimea pienilor raportați la centrul modal și/sau la finală (ex.11). În comparație cu modurile diatonice, care urmează a fi tratate la punctul următor, substratul pentatonic anhemitonic poartă trăsături ale modurilor din diatonica întâia, cel hemitonic și din diatonica a doua; în scara hemitonică din Maramureș umplerea celor două terțe mari este posibilă fie diatonic, fie cromatic (constatarea este mai mult de ordin teoretic, căci melodiile disponibile pentru comparație sunt foarte puține la număr).

Ex. 11.



d) Trecerea de la pentatonie la o aparentă diatonie are loc uneori prin *metabol pentatonic*, anume prin afirmarea unui pien în calitate de component al noului picnon. Exemple caracteristice de acest fel se găsesc mai ales în zonele subcarpatice; melodiile au un material sonor din care se desprinde un substrat tetratonic, al cărui structură poartă mai multe posibilități de conturare a picnonului. În exemplul 12a. prezentăm melodia a cărei scară se dezvoltă dintr-un nucleu tetratonic repetat la cvinta inferioară. În melodia din ex.12b. în zona de contact a celor două tetratonii conjuncte se structurează primul picnon (*sol-la-si*), iar la sfârșitul melodiei, odată cu *do*² se va evidenția și pienul *fa*, formând al doilea picnon și trecând în altă permutație a substratului pentatonic; materialul sonor în întregime corespunde unui mod doric. (Se va analiza comparativ scara celor două

melodii citate în ex. 12.).



[Unele studii teoretice folosesc și termenul de *hexaton*, pentru structuri formate din șase trepte, în care există un interval de terță. Analizele comparative efectuate asupra variantelor melodice arată că, aceste scări nu se încadrează într-un sistem coerent, în schimb pot fi deduse din diferite sisteme coerente, luând în considerare procedeele de lărgire arătate mai sus. Astfel: din pentatonie, prin evidențierea unui singur pien; mai rar din tetratonie, prin adaos interior și exterior. O altă posibilitate este evitarea intonării uneia dintre treptele unui heptacord (asupra acestuia vom reveni la punctul 4.1.1.c).]

Aplicare

Se va analiza structura modală a melodiilor din Culegere (ordinea este indicată conform punctajului din partea teoretică). Fazele analizei: se extrag în formă de scară treptele folosite în melodie (materialul fonic; la structurile cu substrat tetra- și pentatonic sunetele sistemului se vor scrie cu note întregi, iar cele de completare cu note pline, sunetul final va fi încadrat); se intonează melodia, apoi scara fără sunetele de completare în sens ascendent, iar în sens descendent cu sunetele de completare, oprindu-se pe finală; se definește sistemul și modul; dacă e cazul, se arată modalitățile de completare interioară sau exterioară.

B.1.: Cul. nr. 1-15.

B.2.: tetraton cu picnon: Cul. nr. 16-18; din șir de cvinte: nr. 19-24; comparativ cu structura modală a precedentelor, specificând completările și lărgirile: Cul. nr. 25-26, 27-29.

B.3.: Cul. nr. 30-34, 35-36, 38, comparativ pentatonie anhemitonică și hemitonică: 37a-b; comparativ cu precedentele: Cul. nr. 39-47.

Lecția 11

4. Sistemul modurilor

4.1. Diatonia

În sistemul diatonic sunetele ordonate după înălțime se succed prin secunde mari și mici (ton și semiton). În sensul strict acest termen se folosește pentru succesiunile care acoperă octava în întregime, folosind șapte înălțimi, adică formează scări *heptacordice*; două dintre înălțimi sunt la distanță de semiton. Structura și caracteristicile relațiilor dintre treptele scării definesc *modul*. *Sistemul modal* include toate modurile posibile în diatonie, iar relațiile treptelor diferă de la mod la mod, spre deosebire de *sistemul tonal*, care se axează doar pe două moduri cu structură funcțională a treptelor acestora (major și minor).

În sens mai larg, din sistemul diatonic fac parte și scările cu ambitus și material sonor mai redus, în caz că succesiunile sunt numai de secunde: *tetra-*, *penta-* și *hexacorduri*; în evoluția sistemelor acestea pot fi considerate structuri premodale, deci nu sunt moduri defective.

4.1.1. Într-o sinteză teoretică sunetele sistemului diatonic heptacordic se organizează în succesiune de cvintă.

a) Din șapte sunete orânduite într-un șir închis de cvinte rezultă prima formă a diatoniei. Este sistemul al cărui moduri au fost teoretizate încă de greci și cu sensuri modificate în evul mediu. Modurile populare poartă denumirile în acest sens din urmă, dar relațiile funcționale ale treptelor (sunete de reper, înălțimea finalelor) nu corespund întru tocmai cu ale modurilor medievale (ex.13a).

Un al doilea sistem diatonic rezultă din succesiunea de nouă sunete în relații de cvintă, dintre care practic sunt eliminate acele două înălțimi, care ar da semiton cromatic (*fa – fa-diez și si – si-bemol*, păstrându-se *fa-diez și si-bemol*). Sistemul - numit de unii *heptatonia secunda* - a fost tratat teoretic abia de acum câteva decenii, de și muzica populară îl folosește din timpuri îndepărtate. Sunetele componente ale acestui sistem corespund armonicilor de la 8-14, din care motiv se numește și *sistem acustic* (ex.13b).



În amândouă sistemele diatonice se pot construi câte șapte scări (permutații) heptacordice. Ordonarea modurilor în relații de cvintă redă înruderile lor; modurile învecinate diferă în câte-un interval raportat la sunetul de bază; acest interval va fi principalul semn distinctiv al modului.

În centrul sistemelor se situează moduri perfect echilibrate, cu structură în simetrie de oglindă. În prima diatonie înruderile se desfășoară în două direcții. În modurile de stare minoră lângă terța mică mai apare câte-un interval mic, starea excesiv de minoră fiind reprezentată de un mod cu cvintă micșorată. În direcția opusă, a stării majore, se înmulțește numărul intervalelor mari, starea excesiv de majoră fiind reprezentată de modul cu cvartă mărită.

În prima diatonie, de la modul *doric* perfect echilibrat și de stare ambiguă (terță mică, sextă mare), ordinea modurilor în baza înruderii în direcția stării minore este: *eolic* (sau minor natural), *frigic* și *locric*, în direcția stării majore este: *mixolidic*, *ionic* (sau major) și *lidic* (ex.14a).

Dintre cele șapte moduri posibile în diatonia a doua - adică în sistemul acustic - amintim doar cele prezente în muzica populară românească. Modul din centrul sistemului, având structură în simetrie de oglindă, are și aici stare ambiguă (terță mare, sextă mică). În comparație cu trăsăturile modurilor din prima diatonie cele trei moduri arată înruderii cu câte două moduri, din care motiv putem spune că sunt moduri cu caracteristici mixte, fără să fie derivatele modurilor din prima diatonie (este deci impropriu să le denumim moduri alterate!). Denumirile nu sunt îndeajuns consacrate în literatura de specialitate, de aceea le desemnăm cu cifre: *acustic 1, 2, 3*; se folosesc și următoarele denumiri: *1 = modul de bază* (din germana *Grundskala*), *2 = modul de oglindă* (din germana *Spiegelskala*), *3 = istic* (ex.14b).

Examinând structura tetracordală a modurilor, constatăm că înrudirea dintre ele se reflectă și în câte-un tetracord comun; înrudirea în acest sens este valabilă și pentru relația modurilor acustice față de câte două moduri din prima diatonie (comparativ: ex.14a și 14b).

Ex. 14.

a) stare majoră | stare ambiguă simetrică în oglindă | stare minoră

b) 1. 2. 3.

2 1 2 2 1 2
2 2 1 2 1 2

În practica muzicală tetracordul superior al modului poate fi intonat în registrul de sub fundamentală; cele două tetracorduri se cuplează conjunct; acestea sunt formele *plagale* sau *hipo-* ale modurilor *autentice*. În exemplul 15. figurează modurile plagale folosite în muzica populară românească: hipolidic, hipoionic, hipomixolidic, hipodoric.

Ex. 15.

[În notarea convențională o parte din moduri vor fi transpuse pe alte înălțimi, decât cele din exemplele de mai sus, reieșind astfel suprafețele de contact dintre ele; a se vedea totalizarea la punctul: Tipar modal.]

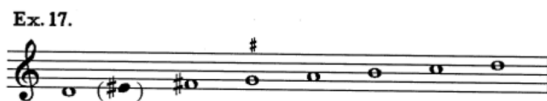
b) Scările premodale vor fi clasificate și denumite după trăsăturile comune cu ale modurilor heptacordice. Diferențierea tetracordurilor este justă folosind denumirea acelor moduri pe care le caracterizează, fie prin faptul că apare de două ori în modul respectiv (*tetracord ionic*, adică *major*, *doric* și *frigic*), fie prin faptul că intervalul caracteristic al modului este cuprins în tetracordul de la baza modului (*tetracord lidic*, adică *mărit*). În sistemul acustic mai apare un tetracord, singurul care nu este comun celor două diatonii: *tetracordul micșorat* (semiton-ton-semiton). Pentacordurile și hexacordurile poartă denumiri împrumutate de la modurile heptacordice, luându-se în considerare intervalele comune raportate la fundamentală. Penta- și hexacordurile care se identifică cu structura parțială (respectiv porțiunea inferioară) din câte două moduri, vor fi denumite pe baza terței (*pentacord major* și *minor*), a terței și sextei (*hexacord major*) sau a cvartei (*penta-* și *hexacord lidic*). Cele care conțin intervalele distinctive ale unui singur mod sunt: *penta-* și *hexacordul frigic*, *locric*, *istric* (= *acustic 3*), *hexacordul doric*, *eolic* (*minor*) și *acustic 2*.

În bocetele din Bihor, în comparație cu variantele în tetracord doric, frigic sau pentacord minor, intonația tinde uneori spre micșorarea intervalelor, fie în mersuri

diatonice, fie cu intonație netemperată. Dacă se intonează diatonic, structura scării se desfășoară pe repetate succesiuni de ton-semiton sau semiton-ton. Prima alternativă se identifică cu structura pentacordului istic, cea de a doua cu structura tetracordului micșorat; în lărgirea materialului sonor până la hexacord, succesiunea continuă în mod similar (ex.16).



c) O structură specifică de șase trepte, întâlnită în zonele extracarpatice, se aseamue cu mixolidicul sau cu acusticul 1, dar este eliptică de treapta a doua (pe baza numărului de trepte și prezența intervalului de terță se poate numi *hexatonie*). Având în vedere că în zonă, la variante și tipuri melodice înrudite, în amândouă ipostazele modale (cvartă perfectă sau mărită), treapta a doua apare ca treaptă cromatică (secundă mărită între tr. 1-2), putem presupune că această "hexatonie" provine în urma evitării intervalului cromatic (ex.17).



4.1.2. Teoretizarea diatoniei redă modelul sistemului ca fenomen integral și încheșat. Privită de pe latura practicii muzicale populare, diatonia ni se înfățișează ca fenomen viu, cu diverse aspecte de transformare. Va rezulta că, formarea gândirii diatonice nu se rezumă la o singură posibilitate și într-o singură fază a evoluției sistemelor sonore (cum ar fi de exemplu faza direct următoare pentatoniei prin încetățenirea pîenilor). Alimentându-se din mai multe surse, formarea diatoniei cunoaște mai multe căi și faze.

a) Foarte multe melodii din genurile cele mai arhaice se desfășoară pe scări cu pronunțat caracter diatonic - adică în mersuri pe trepte alăturate - fără să atingă ambitusul de octavă (de exemplu cântece de copii, colinde, bocete, melodii instrumentale ș.a.). De aici rezultă că primele forme ale gândirii diatonice s-au dezvoltat direct din structuri oligocordice sau din scăriile sistemului tetratonic, dar probabil și independent de acestea. Umplerea intervalelor din structurile tri- sau tetratonice, ilustrate mai sus, a fost numai una din posibilități, pe lângă care a existat și calea amplificării prin mersuri treptate (de la tricord la tetracord, apoi la pentacord ș.a.m.d.).

b) Posibilitățile formării modurilor complete din penta- hexacord printr-o

amplificare treptată pot fi mai multe:

- ambitusul este lărgit până la septima-octava superioară, în registrul inferior până la cvarta de sprijin.

- ambitusul este lărgit cu motive melodice reluate la altă înălțime (adică repetate la un oarecare interval) rezultând moduri complete.

Paralelele melodice din ex.18. ilustrează amplificarea prin diferite procedee, rezultând structuri modale. Ex.18a: umplerea treptată a intervalului dintre fundamentală și cvarta de sprijin; ex.18b: amplificare superioară și inferioară: în rândul al treilea sunetele de amplificare completează pentacordul la heptacord; ex.18c: în cele trei variante ale rândului inițial dintr-un tip melodic de colind lărgirea se petrece în al doilea motiv: a doua variantă aduce lărgire treptată, a treia aduce o imitație pornind de la octavă; ex.18d: fragmente din trei variante ale unui tip melodic: a doua aduce lărgirea superioară a motivului *a* și *b*, a treia pornește cu secvența la secundă a motivului *b*.

Ex. 18.

The musical notation consists of four staves, each labeled with a letter (a, b, c, d) and a small 'a)' above the first staff. All staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
 - Staff a: Shows a stepwise expansion of a melodic line starting from a fundamental note, moving up to a fourth. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.
 - Staff b: Shows a melodic line with brackets indicating expansion both above and below a central motif. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.
 - Staff c: Shows three variations of a melodic phrase. The first variation is: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The second variation is: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The third variation is: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.
 - Staff d: Shows three variations of a melodic phrase. The first variation is: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The second variation is: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The third variation is: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.

c) Pentatonica anhemitonică, ca bază și sursă directă, este numai una din posibilitățile de formare a modurilor diatonice. Dacă vorbim de o evoluție treptată, firele ne conduc mai degrabă la tetratonie sau la structuri tonice și cordice mai rudimentare, decât la pentatonie. Analiza melodiilor ne arată că pentatonica este sistemul sonor care își păstrează trăsăturile în mod foarte pregnant chiar și într-un cadru aparent modal (de exemplu în eolic sau frigic, deseori și în doric). Transformarea melodiilor pentatonice în melodii modale, după mărturia tipurilor melodice, s-a petrecut în mod diferit și în perioade diferite în cadrul graiurilor zonale, în funcție de structurile modale cu care au conviețuit (de exemplu, în zonele extracarpatiche influența orientală s-a infiltrat și în melodii ale căror piloni și cadențe denotă origine pentatonică: Cul.nr.106, scara celui de al doilea rând melodic). Intensificarea și generalizarea diatonizării melodiilor

pentatonice, cu unele aspecte tonale, caracterizează o perioadă destul de recentă (contactul cu muzica tonală apuseană), respectiv perioada de formare și de cristalizare a noilor straturi stilistice.

d) Anumite caracteristici modale au fost determinate de materialul sonor al instrumentelor arhaice, imprimate apoi și în muzica vocală (tilinca: scări cu cvartă mărită; cimpoi: hexacord major, mixolidic, poate și acustic 1).

e) Unele structuri diatonice de circulație zonală sunt reprezentate cu precădere de melodii cu material sonor de la patru la șase sunete (tetracord micșorat, penta- hexacord istic și locric). Motivul acestei îngrădiri este în strânsă legătură cu trăsăturile genurilor și tipurilor melodice în care ele apar. Sursa poate fi o intonație specifică unui gen (bocet), dar poate fi și selectarea unei secțiuni dintr-un mod complet diatonic sau cromatic (de exemplu în melodiile de baladă, unde în actul improvizatoric interpretul selectează în mod liber formulele melodice).

f) Contactul cu alte culturi muzicale și-a pus amprenta pe formarea caracteristicilor modale în două perioade mai importante. Timp de mai multe secole muzica bizantină putea să fie sursa unor trăsături modale, care sunt mai puțin generalizate și au mai puține legături directe cu sistemele din fazele evolutive prealabile (de exemplu, penta- hexacordurile cu cvintă micșorată sunt probabil secțiuni din moduri bizantine, diatonice sau cromatice). În perioada mai apropiată de zilele noastre, contactul cu muzica apuseană a fost factorul răspândirii melodiilor de factură tonală (mai ales major, dar și minor), influențând și structura modală a melodicii autohtone.

4.1.3. Ca și la alte sisteme sonore, și la diatonie există diferențe în circulația și frecvența anumitor structuri, în privința genurilor, a straturilor evolutive ale genurilor și a zonelor etnografice. În cele de mai jos sintetizăm aceste aspecte.

Tetracordurile sunt prezente mai ales în bocete și în tipurile cele mai vechi ale diferitelor genuri ocazionale (colinde, cântece funebre, de nuntă, de seceriș). Tetracordurile cel mai des întâlnite sunt: ionic, doric și frigic. Întorsăturile melodice în tetracordul ionic circumscriu tricordul inferior, al patrulea fiind sunet de amplificare. Din sunetele de reper ale melodiilor în tetracord doric se desprinde că acesta poate avea două surse tritonice: *sol-mi-re* sau *la-sol-mi*; cel din urmă stă și la baza tetracordului frigic, dovadă este și alternarea celor două caracteristici în aceeași melodie, ori în variantele unui tip.

Penta- și hexacordurile au o frecvență foarte mare, purtând și trăsături variate. Scările cele mai răspândite sunt acelea în care se concentrează liniile de dezvoltare ale celor mai caracteristice structuri oligocordice și tetratonice: pentacordul major și minor, hexacordul major și doric. Originea în sistemul tetratonic structurat pe relații de cvintă

(*re-mi-sol-la* și *re-mi-la-si*), datorită mobilității pienilor, este evidentă în tipurile melodice care au atât variante cu terță majoră, cât și cu terță minoră, fie în pentacord, fie în hexacord. O frecvență relativ redusă au penta- și hexacordul frigid și hexacordul minor; acestea sunt în legătură cu tetratonica cu picnon. Penta- și hexacordul lidic apare numai în Bihor, fiind în strânsă legătură cu pentatonica hemitonice din zonă. Hexacordul acustic 2 apare sporadic.

Privind în ansamblu scările penta- și hexacordice amintite, ele sunt prezente în toate genurile, dar mai cu seamă în colinde, în melodiile diferitelor genuri ocazionale și în vechile melodii vocale și instrumentale de dans (de exemplu melodiile cântate din cimpoi deseori au scară hexacordică majoră, eventual cu terță alternantă).

Penta și hexacordul locric și istic (la cel din urmă abstracție făcând de scara provenită din intonația specifică în bocet) este prezent în melodii de baladă și cântec în zonele extracarpătice; după cum s-a mai arătat, sunt probabil secvențe din moduri bizantine; cele două caracteristici alternează uneori în aceeași melodie.

În melodiile tetra-, penta- și hexacordice materialul sonor este deseori lărgit: ori cu cvarta de sprijin, ori cu subtonul sau sensibila finalei, ori cu octava superioară a fundamentalei; astfel scările iau aspectul unor moduri defective, dar sunetele respective fiind atinse tangențial, în esență nu se schimbă caracterul scărilor; aceste lărgiri pot fi apoi germeii dezvoltării spre moduri complete.

Modurile diatonice vor fi înșirate în ordinea celor două stări stabilite în baza terței: stare minoră și stare majoră.

Modul doric este prezent în toate zonele țării. În acest mod sunt concepute o seamă de tipuri melodice de baladă țărănească, de doină și de cântec neocațional de stil vechi. În genurile ocazionale modul complet este rar (după cum s-a văzut, cu atât mai frecvent este hexacordul doric). În doinele din Bucovina melodiei desfășurată în hexacord doric (totdeauna cu substrat tetratonic, uneori cu treapta 4 cromatizată) i se adaugă o formulă finală adițională, coborând până la cvarta de sprijin, formând un mod plagal, adică *hipodoric*.

Modurile eolic și frigid arată aceeași bicentrare (*sol-mi*) ca și substratul pentatonic în marea parte a melodiilor, de unde rezultă că s-au format din pentatonica anhemitonice; dovadă este și ambitusul, care deseori atinge numai septima, după cum și alternarea destul de frecventă a celor două caracteristici modale în aceeași melodie sau la variantele unui tip. *Eolicul* are frecvență mai mare și circulație mai generală; îl găsim mai ales în tipurile evaluate ale cântecului propriu-zis și ale melodiilor vocale și instrumentale de joc. *Frigidul*, ca mod de sine stătător este prezent mai mult în cântecele din Transilvania de sud, Moldova și Bucovina.

Modurile locric și istic, după cum s-a arătat și mai sus, sunt reprezentate cu precădere în formă de penta- hexacord și cu alternarea celor două caracteristici în aceeași melodie. În caz că se intonează atât sexta, cât și subfinala modului, materialul sonor se completează la heptacord, dar treptele frecvent atinse rămân cele ale pentacordului (a se vedea melodia citată la ex. 18b). aceste două structuri modale sunt prezente numai în zonele extracarpatic, în melodii de baladă și cântec, eventual în doina lăutărească. În aceleași zone isticul apare mai ales în formă de mod cromatic.

Modul mixolidic este cel mai frecvent dintre modurile de stare majoră. O mare parte a melodiilor mixolidice este o formă evoluată din hexacord major, atingând doar septima modului. O altă linie evolutivă prin care se afirmă modul mixolidic este în cadrul stilului modern al cântecului propriu-zis; în acest strat evolutiv mixolidicul capătă aspecte tonale datorită interferenței cu majorul: cele două caracteristici alternează și în cadrul aceleiași melodii.

Modul ionic, adică *majorul*, este foarte puțin întrebuințat în tipurile melodice vechi ale muzicii vocale. Frecvența sa crescândă se datorează contactului cu muzica tonală vest-europeană. Schimbarea petrecută în gândirea muzicală a poporului se reflectă în două tendințe generale: de o parte se aduc transformări în tipurile melodice vechi (amplificări, folosirea sensibilei, în melodiile cu paralelism major-minor deplasarea finalei pe centrul modal major; celei din urmă modalități de transformare i se datorează *hipoionicul* din melodiile de stil modern); de altă parte, majorul câștigă predominanță în compunerea de noi cântece în stilul nou și în muzica de joc.

Modul lidic în formă pură și completă este foarte rar. În melodiile din Bihor caracteristicile modului sunt reprezentate de hexacordul lidic cu cadența pe treapta a doua (cu substrat pentatonic hemitonic). Completarea hexacordului se face mai rar cu septimă mare, mai des cu septimă mică (= *acustic 1*). *Hipolidicul* se întâlnește sporadic.

Modul acustic 1 are sursa în scara de bază a unor instrumente arhaice, care emit sunetele armonice (bucium, tilincă), va fi prezent deci în primul rând în melodiile cântate din aceste instrumente. Caracteristicile modului rămân imprimate într-o seamă de melodii, indiferent că se cântă la alt instrument sau sunt executate vocal. Îl întâlnim mai ales în doinele instrumentale și vocale, în melodiile instrumentale de joc, după cum și în forma mai sus amintită la melodiile din Bihor.

4.2. Moduri cromatice

Fenomenul la care muzicologia aplică denumirea de *cromatic* nu este identică cu cel care apare în cadrul muzicii populare.

Cromatizarea - colorarea cu sunete alterate - în muzica cultă produce succesiuni de semitonuri cromatice și diatonice în gamă. În muzica populară treptele intonate când în forma naturală, când în forma alterată nu apar succesiv, deci nu produc semitonuri cromatice (mersuri în semitonuri cromatice apar foarte rar, în cadrul melismelor și eventual în muzica instrumentală). Când forma naturală și cea alterată a aceleiași trepte alternează în acea porțiune a gamei în care este cuprins un semiton diatonic, acesta se deplasează (de exemplu: *sol-fa-mi* - *sol-fa diez-mi*) și schimbă caracterul modal, dar rămâne tot în cadrul diatoniei (asupra schimbării caracteristicilor modale se va reveni mai jos).

În muzica populară vorbim de cromatism atunci, când alterația suitoare sau coborâtore afectează în așa fel o porțiune a modului, încât rezultă un interval de secundă mărită. Modul în care apar astfel de succesiuni se numește *mod cromatic*.

Cromatica din folclorul românesc nu poate fi tratată ca un fenomen unitar. Zonele geografice și mediile de cultură muzicală în care anumite structuri apar cu mai mare frecvență permit să se deducă origini diferite ca sursă și timp. Gh. Ciobanu în studiul consacrat acestei probleme distinge trei straturi: 1. *stratul vechi*, cromatică caracteristică muzicii țărănești, făcând parte din fondul arhaic anterior contactului cu muzica bizantină; 2. *stratul mediu*, cromatică de influență bizantină, ce putea să se infiltreze cu începere din secolul al IX-lea și 3. *stratul mai nou*, care s-a format sub influența muzicii turco-perso-arabe, prin intermediul muzicii de curte și a celei lăutărești în secolele XVII-XIX. Din cele de mai jos o să reiasă că stratificarea în timp se suprapune în linii mari cu diferențele circulației zonale și circulației în mediile muzical-sociale (țărănesc, lăutăresc, urban). Suprapunerile și diferențele se explică prin faptul că influențele amintite au fost mult mai puternice în zonele extracarpătice, iar influența turco-perso-arabă a pătruns în foarte mică măsură în muzica țărănească, reflectându-se în deosebi în muzica lăutărească și urbană.

4.2.1. Modurile cromatice populare nu au denumiri proprii; deși structura multora corespunde aparent cu cele bizantine, Gh. Ciobanu consideră că, având în vedere caracterul deosebit al întorsăturilor și reperelor melodice, ar fi impropriu să li se aplice terminologia bizantină. Vor purta denumirea celui mai apropiat mod diatonic, indicând treptele unde se găsește secunda mărită.

Cele mai frecvente moduri cromatice sunt redată în tabelul de mai jos (ex.19.), în repartiție pe cele trei straturi. Menționăm că, la fel ca și în diatonie, ambitusul melodiilor

poate fi mai mic sau mai mare decât octava; deseori apar sunete sub înălțimea finalei (cvartă de sprijin, subfinală, sensibilă).



Frecvența și circulația modurilor cromatice este prezentată pe cele trei straturi istorice.

a) Modurile din stratul vechi sunt reprezentative pentru repertoriul țăranesc, sunt cele mai frecvente și au circulație generală. Sunt prezente în toate genurile (exceptând cântecele de copii), dar nu ating totdeauna ambitusul de octavă (adică pot fi pentahexacorduri): a) doric cu tr.4.alterată, b) aceeași cu finala pe tr.2.; c) frigic cu tr.3 alterată, cu pilon de cvartă. Hexacordul doric cu secundă mărită între tr.3-4 se amplifică uneori la ambitus plagal; în horele noi din Maramureș în mers ascendent diatonic, cu sensibilă, aspect de minor melodic plagal (scara 19d), sau în doinele din Bucovina în mers diatonic descendent, aspect de hipodoric (scara 19e). În afară de datele circulației, o dovadă pentru autenticitatea acestor moduri este strânsa legătură structurală dintre ele (pilonul pe *la*, după cum și poziția secunde mărite între *fa-sol#*, reieșind din transpoziția relativă convențională); modul de sub b) nu are corespondentul nici în muzica bizantină, nici în cea turcească, doar în alte culturi populare păstrătoare de un fond arhaic comun (sârbi, bulgari).

b) Modurile din stratul mediu sunt: acustic 1 cu secundă mărită între treptele 1-2 (ex.19a) și acustic 3 - adică istic - cu secundă mărită între treptele 5-6 (ex.19b). Sunt răspândite în Oltenia, Muntenia și Moldova, atât în muzica țăranescă, cât și în cea lăutărească (baladă, doină, cântec). Acusticul 1 cromatizat, în afară de melodiile vocale, sporadic apare și în repertoriul instrumental păstoresc, unde probabil are sursa în scara unui tip de fluier.

c) Din stratul nou fac parte modurile cromatice: cu caracter frigic sau minor având secunda mărită în tetracordul inferior sau în amândouă tetracordurile (ex.19a-d) și cu caracter frigic cu tr.4. coborâtă (ex.19e). (În mod sporadic mai apar: minorul și majorul armonic, mod minor cu cvarta micșorată și secundă mărită între tr.4-5, mixolidic și lidic

cu secunda mărită între tr.1-2.) Modurile cromatice din stratul nou sunt prezente numai în creațiile lăutărești și în folclorul urban din Oltenia, Muntenia și Moldova. În mod impropriu, modurile din ex.19/3a-d, în teoria muzicală mult timp au fost denumite "game țigănești", confuzia fiind bazată probabil pe circulația în muzica lăutarilor țigani.

Se subînțelege că, mai toate modurile din primul și al doilea strat sunt folosite și în muzica lăutărească și urbană, deoarece ele au corespondentele atât în muzica bizantină, cât și în cea turco-perso-arabă, astfel au putut fi împrumutate și direct din aceste surse. Între modurile repartizate la stratul vechi și nou sunt structuri aparent identice (secundă mărită între tr. 2-3, scările de sub ex.19/1c și 3a; în raport cu finala sunt înrudite și cu scara de sub ex.19/1b). Este însă o diferență esențială în pilonii modului, evidențiați în sunetele de reper ale melodiilor (a se vedea acoladele la scările respective). Fragmentele melodice de mai jos ilustrează această diferență, existență în pofida asemănării liniei melodice și a identității materialului sonor (ex.20a fragment de cântec din Banat: sunet de reper *la*; ex.20b fragment de baladă din Muntenia: sunet de reper *sol#*).



4.2.2. În practica folclorică cromatizmul are următoarele particularități generale:

a) Cromatica poate să fie constantă, dar poate să apară alternativ cu mersul diatonic sau numai în anumite părți ale melodiei; în cazurile din urmă vorbim de inflexiuni cromatice.

b) Treapta cromatizată este intonată deseori cu înălțime netemperată (notată cu semidiez, semibemol sau săgeată; în ex.19. nu au fost introduse aceste nuanțe).

c) În majoritatea modurilor cromatice este o singură secundă mărită; numai câteva moduri din stratul nou aduc două secunde mărite, cel de al doilea producând sensibilă.

d) Mersurile cromatice, fie constant, fie alternant, sunt prezente și în melodiile penta-. hexacordice, ori în cele cu mod plagal. Cromatizarea apare uneori și în melodiile cu substrat tetra- sau pentatonic, afectând pienii sau și o treaptă constantă a scării (ex.21).



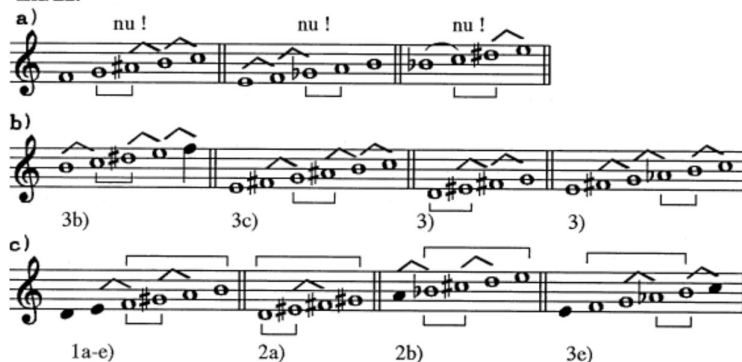
e) Din cazurile în care cromatizarea se aplică pe parcursul unei melodii diatonice

putem deduce sensul în care se produce alterația, iar din poziția secunde mărite în porțiuni diferite ale modurilor cu structură diferită putem trage concluzii asupra unor reguli ale cromatizării; aceste reguli aruncă lumină și asupra câtorva diferențe ale cromaticii din stratul vechi și mediu, față de stratul nou.

Cromatizarea are loc în așa fel și în acea porțiune a modului, încât secunda mărită este înconjurată de câte-un semiton (în caz că este la limita scăării, va lipsi unul dintre semitonuri). În stratul vechi și mediu mai găsim o regularitate: în urma cromatizării nu rezultă două secunde mici consecutive (ex. 22a); în stratul nou însă, în câteva moduri de mai mică frecvență, se produce această succesiune (ex.22b; sub portativ numărul modului în ex. 19).

Exceptând cazurile amintite din stratul nou, în restul modurilor - deci în marea majoritate a lor - se îndeplinesc aceste două reguli, care au la bază probabil cerințe de natură intonațională. Nu este deci întâmplător că, secunda mărită se plasează în acea porțiune a scăării, care conține tritonusul (porțiune cuprinzând cvartă mărită). În cadrul tritonusului secunda mărită cel mai frecvent se găsește la limita inferioară, rezultând din alterație suitoare, mai rar la limita superioară, rezultând din alterație coborătoare (ex.22c/nr.modurilor din ex.19). Sensul alterației poate fi dedus și din sunetele de reper ale melodiei, căci treapta alterată, cel puțin în practica țărănească, este atinsă doar tangențial, de obicei ca sunet de pasaj.

Ex. 22.



f) Alterația accidentală - adică cea de inflexiune cromatică - poate să se producă și în două sensuri, afectând două trepte (ex.23a: inflexiune cromatică frigidă pe treapta a doua a mixolidicului; 23b: aceeași în substratul pentatonic cu pienul fa#; 23c: inflexiune cromatică istrică în melodie cu paralelism major-minor).

Ex. 23.



În anumite circumstanțe modale alterația rezultând inflexiune cromatică are sens coborâtor, treapta superioară a secunde mărite fiind prezentă în modul de bază (ex.24a). Pentru ilustrarea sensului diferit al alterației în funcție de circumstanța modală, rezultând același mod cromatic - în cazul de față isticromatizat -, cităm două fragmente melodice (ex.24a, fragment de doină, Moldova: în doric alterare coborătoare pe tr.5.; ex. 24b, fragment de cântec, Muntenia: paralelism între stare majoră și minoră = din mixolidic pe centrul modal *sol*, trecere la centrul modal pe *mi*, prin dublă alterație - tr. #6- b5.)

Ex. 24.

The image contains two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', under the heading 'Ex. 24.'. Staff 'a)' shows a melodic line in treble clef with a chromatic alteration marked 'tr.5.' and a 'var.str.2.' marking. Staff 'b)' shows a melodic line in treble clef with a 'centru modal' marking and a 'paralelism' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

În afară de cazurile amintite, în muzica lăutărească din Oltenia, Muntenia și Moldova există și alte forme ale cromasmului, uneori chiar în abundență.

Aplicare

1. Pentru aprofundarea auditivă a semnelor distinctive la moduri, se recomandă următoarele exerciții: se intonează două câte două moduri paralel, în sens opus, pe aceeași fundamentală (de preferință pe *re*, *mi* sau *sol*, pentru a însuși transpozițiile convenționale); în sens ascendent, în continuare în sens descendent, modul cel mai apropiat, aplicând alterația de rigoare. În cadrul primei diatonii, pornind din doric: în direcția modurilor de stare minoră, aplicând câte-un bemol: doric-eolic, eolic-frigic, frigic-locric; în direcția modurilor de stare majoră aplicând câte-un diez: doric-mixolidic ș.a.m.d.; paralele între modurile celor două diatonii: lidic- acustic 1., mixolidic-acustic 2; eolic-acustic 3., acustic 3.-locric; inflexiuni cromatice mai frecvente (la intonarea în sens descendent aplicarea alterației): doric- #4, frigic- #3, acustic1.- #2, acustic 3.- #6, eolic- #6-b5, doric-b5 (la cele trei din urmă rezultă același mod cromatic).

2. Se analizează structura modală a melodiilor din Culegere: se extrage scara, se intonează melodia și scara, se denumește modul.

B.4.1.: Cul. nr. 48-63; 64-76.

B.4.2.: Cul.nr. 77-85; comparativ: Cul.75 și 82.

Lecția 12

C. TIPAR MODAL

Prin tipar modal se înțelege felul în care melodia este concepută din punct de vedere al structurii modale, privită prin prisma relațiilor funcționale dintre treptele modului (centre modale) și raportul acestora față de înălțimea finalei.

În muzica populară românească tiparul modal se conturează în funcție de modalitatea în care melodia se desfășoară tinzând spre un singur centru sau spre mai multe centre, după cum și în funcție de păstrarea nealterată a caracterului modal sau îndepărtarea de acesta în urma alterațiilor.

1. Relațiile funcționale dintre trepte și înălțimea cadenței finale

Fiind vorba de muzică exclusiv monodică și predominant modală, termenul de relație funcțională desemnează raporturi liniare și nu acordice, respectiv funcții modale și nu tonale.

Punctele de reper ale melodiei (cadențe, sunete de mare frecvență) vor fi centrele modale, adică pilonii scării. Pilonului de prim ordin putem să-i atribuim caracter de fundamentală; raportul de înălțime dintre acesta și restul pilonilor, care întăresc, adică susțin funcția fundamentalei, determină anumite regularități după care se plasează finala. Relațiile dintre piloni pot fi redată cu cifre: fundamentală fiind cifrată cu 1, restul pilonilor vor purta cifra desemnând distanța la care se situează față de fundamentală.

a) După cum a reieșit din tratarea *tetratoniei* și *pentatoniei*, precum și a structurilor cu acest substrat, deja în aceste sisteme se conturează incipiente relații funcționale între treptele scării. Cu toate că în aceeași scară finala se poate situa pe înălțimi diferite, există regularități după care variază înălțimea finalei. Vom recapitula aceste aspecte, deoarece regularitățile observate constituie punctul de plecare pentru tratarea relațiilor funcționale dintre trepte și finală în modurile diatonice și cromatice, inclusiv penta- și hexacordurile.

În scările sistemului tetratonic - inclusiv structurile cu substrat - relațiile funcționale dintre trepte nu sunt totdeauna univoc precizabile, dar este o legătură între structura scării și între înălțimea finalei: în scările terminând cu relație de terță, finala este pe tr.1., în cele terminând cu relație de secundă mare, finala se poate așeza pe oricare dintre aceste două trepte. În pentatonie - respectiv în substratul pentatonic - în marea

majoritate a cazurilor găsim relații funcționale conturate, ceea ce nu exclude existența unor relații echivoce. Fenomenul se explică, de o parte cu păstrarea unui stadiu în care nu s-au cristalizat relațiile; poate fi în legătură și cu trăsăturile formei (este cazul mai ales la genuri cu formă liberă, căci forma strofică implică relații funcționale mai pronunțate); de altă parte, oscilarea relațiilor poate fi urmarea întrepătrunderii mai multor sisteme sonore sau a mai multor structuri din același sistem, astfel că pe parcursul melodiei vor apărea mai multe centre modale (a se vedea, între altele, un astfel de caz în melodia citată pentru ilustrarea metabolismului pentatonic, ex. 12b).

b) În *modurile diatonice și cromatice* relațiile funcționale dintre piloni, după cum și relația cadenței finale față de aceștia, se încadrează în mai multe categorii: poate să se afirme ca centru modal terța, finala pe tr. 1 (în frigic, eolic, istric), cvinta, finala fiind pe tr. 1 sau 2 (în doric, mixolidic, ionic) sau – mai rar – cvarta, finala pe tr.1 (în mixolidic, acustic 2).

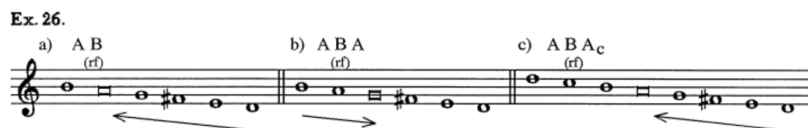
c) *Cadențe suspendate*

La unele tipuri de colindă și cântece de copii cadența de la încheierea melodiei este atinsă prin salt sau mers ascendent și se situează în porțiunea medie sau acută a ambitusului. Uneori întreg rândul melodic purtător al cadenței de încheiere se desfășoară în registrul acut al scării. Este una dintre cele mai arhaice trăsături păstrate până în zilele noastre, reprezentând o fază în care funcționalitatea treptelor a fost încă puțin cristalizată. În colinde cadența suspendată apare într-o mare varietate de sisteme sonore și scări (în tetra- și pentatonie, precum în substratul acestora, în penta- și hexacorduri, în heptacorduri plagale). Deseori nu se poate stabili, care este fundamentală a scării. Sunetul final este la distanță de cvintă sau cvartă (uneori la sextă) de la sunetul cel mai grav al scării. În caz că din sunetele de reper se conturează funcția de fundamentală, ea corespunde cu sunetul cel mai grav sau cu cvarta superioară a acestuia (relațiile funcționale vor fi: 1-5 sau V-1). În primul caz finala, cel mai frecvent, va fi pe tr.5, mai rar pe tr.4; în cel de al doilea caz finala va fi pe tr.1. sau 2, eventual 3 (în transpoziția convențională finalele vor fi deci pe *sol* sau *la*, eventual *si*). În exemplul 25. ilustrăm câteva din scăările existente: a-b) cu fundamentală nedefinită; c-e) relația 1-5, finala pe 5 sau 4; f-g) relația V-1, finala pe 1, 2 sau 3).

Ex. 25.

The musical notation for Example 25 consists of six patterns (a-f) on a single staff. Pattern a) is a descending scale with notes 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1. Pattern b) is a descending scale with notes 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1. Pattern c) is a descending scale with notes 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1. Pattern d) is a descending scale with notes 2, 1, V. Pattern e) is a descending scale with notes 2, 1, V. Pattern f) is a descending scale with notes 3, 1, V.

Fenomenul este în strânsă legătură cu structura arhitectonică bazată pe repetarea perpetuă. În cântecele de copii, în forma deschisă a repetărilor motivice, melodia poate sfârși la oricare dintre motive. În colinde cele mai caracteristice melodii cu cadență suspendată sunt compuse din două rânduri melodice: primul este cântat pe vers, al doilea pe refren (schema arhitectonică AB, unde B=rf), dar există și forme mai ample (trei sau patru rânduri). În practica populară colindele cu structura arhitectonică AB au și variante cântate în forma ABA (adică rândul inițial este reluat). La reluare, rândul A poate avea cadența neschimbată, astfel anihilează suspensia (ex. 26b), dar poate să readucă cadența suspendată a rândului B (ex. 26c).



2. Schimbarea caracterului modal

În muzica populară românească numai o parte dintre melodii se desfășoară în cadrul unui singur mod, o altă parte schimbă pe parcurs caracteristicile modale. Tiparul este *unimodal*, când melodia tinde spre o fundamentală pe care se așează și cadența finală. Este cazul desfășurării în toate modurile care fac cadența finală pe tr.1. Tiparul modal este *schimbător* în cazurile în care trăsăturile modale se transformă, fie în urma alterării unor trepte, fie în urma așezării finalei pe altă treaptă decât fundamentală modulului, fie în urma prezenței mai multor centre modale cu funcție de fundamentală în cadrul unei melodii. Modalitățile înșirate apar uneori concomitent. Schimbarea caracterului modal poate avea loc pe parcursul melodiei sau numai în încheiere.

2.1. Schimbarea caracterului modal pe aceeași fundamentală

2.1. Schimbarea caracterului modal pe aceeași fundamentală pe parcursul melodiei rezultă din alterațiile raportate la fundamentală (nesocotind deci cele care intervin numai la încheiere, și care vor fi tratate la cadențele modale finale). Schimbarea caracterului modal este *oscilant* atunci când caracterul modal se schimbă de mai multe ori pe parcursul melodiei, ori este *definitiv* atunci când alterația aplicată rămâne valabilă până la sfârșitul melodiei. Schimbarea caracterului modal se mai poate numi și *inflexiune modală* și poate fi *diatonică* sau *cromatică*.

Cele mai frecvente inflexiuni modale diatonice - fie oscilant, fie definitiv - au loc între modurile diatonice în înrudire de gradul întâi (în imediată vecinătate în șirul cvintelor, respectiv înrudirile bilaterale cu modurile diatoniei a doua; diferențele de o singură alterație); în ordinea treptelor care suferă alterație, inflexiunile diatonice vor fi:

- tr.2: între eolic-frigic, frigic-locric, locric-istric;
- tr.3: între doric-mixolidic;
- tr.4: între mixolidic-acustic 1;
- tr.5: între eolic-istric;
- tr.6: între doric-eolic;
- tr.7: între mixolidic-ionic, acustic 1-lidic.

Direcția schimbării caracterului modal, mai ales la cea definitivă, este de la stare majoră la minoră, respectiv de la stare excesiv de majoră la una echilibrată sau de la stare minoră la una excesiv de minoră. Sensul invers este mult mai rar și apare în deosebi la muzica instrumentală.

Inflexiunile cromatice au fost arătate la prezentarea modurilor cromatice. În cazurile cele mai frecvente inflexiunile cromatice sunt oscilante și nu afectează în esență caracterul modului, căci alterația nu schimbă un interval definitoriu (este cazul la toate modurile cromatice din stratul vechi și mediu). În cazuri mai rare alterația introduce un interval caracteristic pentru alt mod, făcând trecerea dintr-un mod cromatic în altul diatonic sau invers: de exemplu, în doric cu tr.4. cromatizată alterarea suitoare a tr.3 introduce caracteristicile modului acustic 1, sau în doric alterarea coborătoare a tr.5 introduce caracteristicile isticului cromatizat (un astfel de caz a fost citat la ex. 24a).

Lecția 13

2.2. Cadențe modale finale

2.2. Cadențele modale finale sunt schimbări ale caracterului modal care intervin numai în formula melodică finală sau în ultimul rând melodic. Ele se produc atât în melodiile tipic modale, cât și în cele cu substrat tetratonic sau pentatonic (în acestea din urmă de obicei au loc prin intonarea alternantă a pienilor).

Cadențele modale finale se realizează în următoarele modalități: *a)* melodia tinde în încheiere spre un nou centru modal, care va fi înălțimea cadenței finale și/sau *b)* caracterul modal se schimbă în urma unei alterații. Remarcăm că, în amândouă cazurile mai poate exista inflexiune modală pe parcursul melodiei, afectând altă treaptă decât cea din încheiere.

a) Noul centru modal - adică în acest caz finala - este pe tr.VI sau pe tr.2 a modului în care s-a desfășurat melodia. Astfel va lua ființă o bicentrare. Caracterul relațiilor funcționale poate fi însă echivoc (relațiile 1-5 sau V-1, respectiv pilonii *re-la* și *re-sol* în aceeași melodie) și în acest caz, față de două centre existente finala va aduce un al treilea, adică va fi tricentrare.

Definirea noului caracter modal se face în baza intervalelor raportate la finală și anume:

- pe tr.VI: cadență eolică sau frigică, în funcție de secunda raportată la finală;
- pe tr.2: cadență frigică în doric, frigică cromatizată în doric cromatizat, dorică în mixolidic și ionic, mixolidică în lidic și acustic 1; cea din urmă, fiind caracteristic numai melodiilor din Bihor, se numește și cadență bihoreană.

b) Cadențele modale rezultând prin alterație apar în raport cu finala pe treapta 1, VI sau 2. Definirea noului caracter modal se face pe baza tetracordului sau pentacordului raportat la finală, indicându-se și treapta pe care se așează finala:

- cadența frigică (secunda alterată coborâtă) și frigică cromatizată (secunda și terța alterate în sens opus) sunt posibile în toate acele moduri în care față de finală este secundă mare, terță mică și cvintă perfectă, fie că au cadența finală pe tr.1, fie pe tr.VI sau 2;

- cadența locrică pe tr.1 se produce prin alterarea coborâtă a secunde în istic, pe tr.VI cu aceeași alterație sau și cu alterarea coborâtă a cvintei în melodii care se desfășoară pe două centre în raport de terță (*sol-mi*);

- cadența istică se produce cu alterarea coborâtă a cvintei, pe tr.1 în eolic (eventual în doric) sau pe tr.VI în melodii cu două centre în paralelism major-minor.

2.3. Schimbarea caracterului modal: trecerea la al doilea centru

2.3. Schimbarea caracterului modal prin trecere la al doilea centru prezintă diversitate în următoarele privințe:

a) Privind locul în care se produce, trecerea de la un centru la altul poate fi definitivă sau alternantă; în primul caz trecerea are loc de obicei de la un segment la altul; în al doilea caz trecerea are loc de mai multe ori, anume: față de rândurile laterale unul din interior trece la noul centru, deci se revine la primul, ori în amândouă segmentele are loc câte-o trecere de la un centru la altul.

b) Privind raportul celor două centre:

- Domină paralelismul major-minor, cu centrele la distanță de terță mică (*sol-mi*), fiind continuarea procesului evolutiv al afirmării centrelor petrecută încă în cadrul

pentatoniei. În cazul în care trecerea are loc de la un segment la altul sau în fiecare segment în parte, ordinea va fi: de la stare majoră trecere în stare minoră; în cazul trecerii la mijlocul melodiei ordinea va fi: de la stare minoră trecere în majoră și revenirea la stare minoră. Rezultă deci că, în toate alternativele melodia se va încheia în stare minoră.

- Trecerea între moduri cu centre situate în raport de secundă mare (*re-mi*) este mult mai rară (frecvența mare în acest raport îi revine numai cadențelor modale finale). Ordinea caracteristicilor modale și aici este trecerea de la un mod de stare majoră la unul de stare minoră.

c) Varietatea caracteristicilor modale în cadrul celor două situații de mai sus rezultă din lipsa, respectiv prezența alterațiilor aplicate pe parcurs. (În oricare dintre structuri mai poate interveni și o cadență modală finală prin alterație aplicată numai în formula de încheiere; în prezentarea de mai jos facem abstracție de acestea.)

- Fără alterație se alătură moduri care sunt paralele prin natura lor. În raport de terță: penta- hexacord major, ionic-mixolidic, hipoionic-hipomixolidic vor avea ca paralelă eolicul sau frigicul; aceste treceri au la bază totdeauna un substrat pentatonic. În raport de secundă: mixolidic-ionic, în paralel cu eolic (ex.27a-b).

- Cu alterație aplicată pe parcurs se alătură moduri care nu sunt paralele prin natura lor; din cazurile existente reiese că unul sau amândouă modurile fac parte din diatonica a doua. În raport de terță: tetra-, penta-, hexacord major, mixolidic în paralel cu istic sau istic cromatizat; acustic 1 cu minor sau cu istic cromatizat (ex.27c). În raport de secundă: pentacord major cu pentacord istic (ex.27d). În unele melodii modul de bază și sistemul de cadențare pledează pentru un substrat pentatonic (hipoionic cu cadențe interioare pe *sol* și *re*), dar în care pe al doilea centru alterațiile aduc caracteristicile isticului și/sau ale locricului, pe finala *mi* (ex.27e).

- În unele melodii din Muntenia paralelismul major-minor devine echivoc din cauza situării cadenței finale pe fundamentală primului centru modal (deci în loc de *mi* pe *sol*), cu toate că melodia în partea a doua tinde spre centrul de stare minoră. Este vorba, probabil, de o deplasare a cadenței finale, căci alte variante cadențează pe *mi* și formula finală are sens ascendent (ex.27 f₁₋₂).



2.4. Centrele modale situate în raport de cvintă

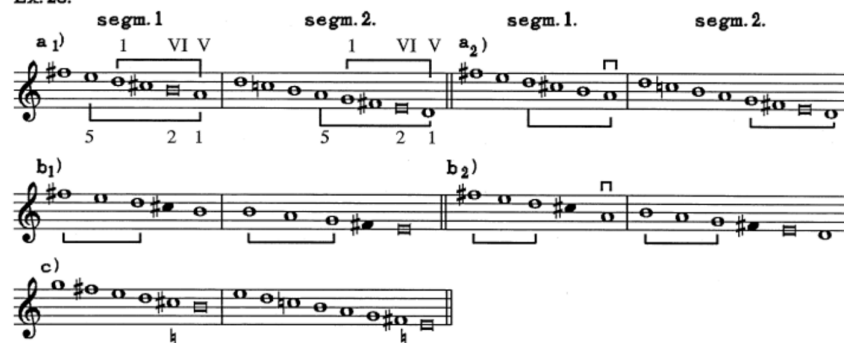
2.4. *Centrele modale situate în raport de cvintă* aduc schimbări cvasi "modulante". Repetarea frazelor sau a segmentelor la diferență de cvintă în marea majoritate a cazurilor are sens descendent, deci "modulația" se va petrece între centre situate tot în acest sens. Repetarea frazelor în sens ascendent (cvasi modulații la dominantă) apar doar în muzica instrumentală, dar nici acolo nu au frecvență mare. Deoarece repetarea la cvintă, în amândouă sensurile, este o trăsătură dominantă în folclorul maghiar, vom reveni asupra problemei și la structurile arhitectonice. Aici vom trata numai structurile specifice din folclorul românesc.

a) Trecerea la noul centru modal este urmarea directă a principiului arhitectonic, când primul segment în întregime sau în mare parte se reia cu o cvintă mai jos, reluându-se și relațiile centrelor modale. Dacă în primul segment a avut loc o bicentrare, fie în raport de 1-VI, fie de 1-2, acesta se va relua și în segmentul al doilea; chiar și cadența modală frigidă poate fi reluată. Linia melodică de la începutul segmentului al doilea înlătură de obicei trecerea bruscă, coborând treptat din registrul acut și cu o alterație realizând "modulația" spre noul centru (*do-diez* în segmentul întâi, *do-becar* în segmentul al doilea; ex.28a₁). În segmentul întâi lipsește bicentrarea, dacă acesta cadentează pe *la*, realizându-se numai în segmentul al doilea (ex.27a₂). În astfel de melodii pot să lipsească rândurile melodice transpuse, "modulația" la cvinta inferioară apărând numai ca principiu al structurii modale; strofa poate avea numai trei rânduri melodice, trecerea având loc după cadența principală situată la sfârșitul primului rând melodic.

b) Majoritatea melodiilor modulante la cvinta inferioară au la bază un substrat pentatonic, ori pot fi tocmai pentatonice, având doi picnioni la distanță de cvintă (ex.28b₁₋₂).

c) Principiul modulației la cvinta inferioară apare și la câteva melodii de origine lăutărească sau urbană, cu pronunțat caracter modal (ex.28c).

Ex. 28.



Având în vedere că însăși structura unor moduri aduce două tetracorduri identice (doric, frigic, ionic), în aceste moduri repetarea la cvintă a unor entități melodice nu va produce modulație, deci nu intră în preocuparea subcapitolului de față.

Aplicare

1. La punctul C1: Se vor analiza melodiile din Culegere sub aspectul tiparului modal, specificând centrele modale și relația acestora, în baza căreia structura modală se repartizează în categoriile de mai jos::

centre *sol-mi*: Cul. 18, 32;

centre *re-sol-mi*: Cul. 37a-b, 45;

centre *re-la, finala mi* Cul. 53, 94;

centre *sol-do* Cul. 38, 79, adică *re-sol* 52.

Cadențe suspendate: 86-90; comparativ: 56a-56b, 91a-91b.

2. La punctele C 2.1., 2.2., 2.3., 2.4.: Pe baza analizei se vor specifica modalitățile schimbării caracterului modal, dacă e cazul, suprapunerea mai multor procedee de schimbare:

Cul. 92-93; 94-98; 99-103; 104-106, 107-111.

Lecția 14

D. PROFILUL MELODIC

Desfășurarea melodiei descrie un desen imaginar; desenul este imaginar, deoarece este transferarea în percepția vizuală a ceea ce în realitate se percepe auditiv, ca succesiune temporală de relații sonore. În redarea înălțimilor însăși semiografia muzicală se bazează pe acest transfer din auditiv în vizual.

1. Prin profil melodic înțelegem o imagine generalizată a desenului, neluând în considerare detaliile, ci numai sensul desfășurării, marcat de câteva puncte esențiale. Pentru determinarea profilului melodic fixăm trei puncte esențiale: începutul, culminația și încheierea.

Punctul culminant este pasajul în care se concretizează tensiunea melodică, deseori fiind subliniat și metric, și ritmic. El determină sensul desfășurării în continuare, până la punctul de destindere. În melodiile populare culminația coincide cel mai adesea cu sunetul cel mai acut, după care linia va fi descendentă. Sunt mai rare culminațiile negative, în care punctul culminant este în registru mai grav decât punctul de destindere. În unele circumstanțe de ambitus și de structură arhitectonică poate să lipsească punctul culminant, ori poate să se repete, devenind relativ; punctul culminant va fi relativ și atunci când, un punct acut este mai neînsemnat în contextul melodiei, decât un altul, chiar de înălțime mai joasă, subliniat metric și ritmic (ex.29a).

Punctul de început, privit sub aspectul rolului pe care-l are în determinarea profilului general, nu va corespunde neapărat cu sunetul inițial al melodiei; formula inițială poate fi un salt sau un motiv cu mers brusc, tocmai în sens opus cu mersul general; astfel de formule cel mai frecvent au sens ascendent, deci punctul de început va cade pe vârful acut al formulei (ex.29b).

Punctul de destindere se suprapune de obicei cu sunetul cadenței finale și este precedat de un mers descendent. În formula de încheiere, la fel ca în cea inițială, pot să apară întorsături care nu sunt determinante pentru profilul general; sensul încheierii rămâne descendent și în cazul în care sunetul final este precedat de o întorsătură melodică ascendentă (ex.29c); înălțimea punctului de destindere se va considera sunetul spre care tinde melodia, chiar și când formula de încheiere aduce un salt sau un motiv brusc ascendent; astfel de încheieri sunt foarte frecvente în muzica instrumentală, și sub influența acesteia, sporadic s-a infiltrat și în execuția vocală (ex.29d). (Atragem atenția că, nu este vorba despre cadențele suspendate din melodiile de colindă !)



Poziția topică a punctului culminant și raportul de înălțime față de celelalte două puncte esențiale vor determina caracterul general al profilului melodic. Din liniile imaginare legând cele trei puncte în posibilele combinații se obțin modelele de bază ale profilului; practic aceste linii, în oricare direcție, vor fi șerpuitoare, nu drepte.

- Dacă punctul culminant este în cadrul sau în directă apropiere a formulei inițiale, aceasta situându-se în registrul acut sau tinzând brusc spre acut, iar încheierea este în registrul mai grav, profilul melodic va fi *descendent*.

- Dacă punctul culminant este la distanță relativ egală de la început și încheiere, profilul va avea o linie combinată, cu două posibilități: cazul mai frecvent este acela, în care culminația este în acut, iar punctele laterale în grav, profilul va fi ascendent-descendent, adică *boltit*; cazul mai rar este acela, în care culminația este negativă, adică se situează în registrul grav, punctele laterale fiind în acut, profilul va fi descendent-ascendent, adică *concav*.

- Un alt model posibil este acela în care culminația coincide cu încheierea în acut, respectiv culminația negativă coincide cu începutul în grav, caz în care modelul de profil va fi *ascendent*. Acest model există numai la nivelul rândurilor melodice, nu a melodiilor întregi.

- Combinațiile posibile mai presupun și lipsa culminației, adică situarea la aproximativ aceeași înălțime a tuturor punctelor determinante, caz în care profilul va fi *uniliniar*, adică practic șerpuitor.

Modelele întocmite pe cale logică s-au bazat numai pe cele trei puncte esențiale, dar în realitate profilul se conturează din contribuția mai multor componente și trăsături, care vor lărgi sfera criteriilor. În consecință, în afară de cele patru modele de bază, va exista o bogată gamă de variații și combinații de profil general.

Melodia este compusă totdeauna din entități mai mici; în ordinea ierarhiei ele sunt: segmentul, acesta fiind compus din mai multe rânduri, iar acesta din mai multe motive melodice. Fiecare entitate în parte are un profil propriu. Profilul entităților aparține la careva dintre modelele înșirate. Determinarea este și aici generalizatoare, căci se iau în considerare numai cele trei puncte esențiale. În analize cel mai adesea operăm cu determinarea profilului la nivelul rândurilor melodice (componenta motivică joacă rol numai în cazuri specifice - repetări de motive, combinații de motive cu profil diferit - și

vom recurge la determinarea lor numai la analize minuțioase).

2. În realizarea profilului melodic general al întregii melodii rândurile melodice (sau segmentele) contribuie în primul rând prin poziția de înălțime în care se desfășoară - numit *registru* - și numai în al doilea rând prin profilul melodic propriu. La definirea registrului ne orientăm în primul rând după înălțimea cadențelor. Registrele reprezintă câte-o porțiune a ambitusului (le definim conform transpoziției convenționale cu denumirea sunetelor de pe scara generală): *grav* (= *re-mi*), *mediu* (= *fa-si*) și *acut* (= *do²-mi²*); (în cazuri mai rare rândurile cadencează și în registrul hipergrav sau hiperacut: sunete mai grave sau mai acute, decât cele menționate). La un nivel maxim de generalizare profilul poate fi determinat prin raporturile de registru ale cadențelor (de exemplu: grav-mediu-grav sau acut-mediu-grav ș.a.m.d.). Specificul modelelor în parte rezidă în diferențele de echilibru în raportul registrelor (de ex. lungă stagnare, schimbări permanente, reveniri). Nuanțe de profil pot apărea în urma diferențelor de ambitus, schimbând desenul nivelului superior (poziția culminației melodice pozitive), dar acestea nu schimbă aspectul general al profilului. Uneori structura arhitectonică este determinantă asupra profilului (repetări, transpoziții, secvențe).

a) În melodiile cu profil general *uniliniar* toate rândurile melodice cadencează în registrul grav, rândurile în parte având desene diferite. În funcție de ambitusul rândurilor, la nivelul superior se pot contura nuanțe de desen diferit (nivelul superior în ex. 30/1a) uniliniar, 30/1b) boltit: culminația la mijlocul melodiei).

b) Modelul profilului general *descendent* se realizează dacă în fața rândului final, cel puțin unul dintre rânduri cadencează în registrul mediu sau acut. Echilibrul profilului poate fi foarte diversificat; pot exista: stagnări pe registre (în grav: ex. 30/2a, în mediu și grav: 30/2b, în mediu: 30/2c), registrul acut alături de cel mediu (30/2d), combinații de înălțimi, ce nu se succed consecvent în direcție descendentă (30/2e: a doua cadență este mai înaltă decât prima; 30/2f: sunt două relații de descendență: acut-mediul și acut-grav, se poate numi dublu descendent).

c) Condiția esențială a realizării modelului *boltit* este prezența cel puțin a unei cadențe în registrul mediu sau acut între două grave. Echilibrul profilului diferă de numărul cadențelor aflate în același registru (ex. 30/3a: una în mediu; 30/3b: două în grav; 30/3c: două în mediu); profilul boltit se combină cu cel descendent, dacă primul rând cadencează în registrul mediu sau acut, urmându-i obișnuitele relații boltite (boltit combinat: ex. 30/3d).

d) Profilul *concav* are o frecvență foarte redusă. În colindele cu cadență suspendată se poate realiza din opoziția liniară a rândurilor descendent-ascendent (ex. 30/4a). Relațiile de registru din care rezultă profilul concav sunt: grav-hipergrav-grav,

respectiv, la anumite melodii desfășurate în mod plagal, în transpoziția relativă va corespunde relațiilor de: mediu-grav-mediu (ex.30/4b).

(La nivelul melodiilor întregi nu tratăm profilul ascendent, deoarece nu apare în folclorul românesc.)

Ex. 30.

Uniliniar

1. a) Col 20. b) Col 37.

Descendent

2. a) Col 32. b) Col 43.

c) Col 69. d) Col 110.

e) Col 106. f) (dublu descendent) Col 97.

Boltit

3. a) Col 22. b) Col 41.

c) Col 66. d) (boltit combinat) Col 102.

Concav

4. a) Col 91a. b) Col 46. în transpoziție

La profilurile descendent, boltit și concav diferențele desenului din nivelul superior nu coincid neapărat cu echilibrul realizat de cadențe; adică, punctul culminant al melodiei poate să fie în alt rând melodic, decât culminația reieșind din modelul relațiilor cadențiale. Observarea diferențelor de această natură nu influențează încadrarea în careva dintre modelele generale, dar poate adăuga diferențieri de nuanță în ierarhizarea melodiilor desfășurate după același profil general.

Aplicare

1. Se vor identifica modelele de profil cu melodiile din Culegere, reprezentate în exemplul 30 (Cul nr. 20, 37, 32, 43, 69, 110, 106, 97, 22, 41, 66, 102, 91a, 46.), pentru a însuși procedeul modelării.

TEST DE AUTOEVALUARE

Unitatea de învățare 4 – Lecția 9

Prin care aspecte se pot defini caracterele generale ale melodicii populare?

Unitatea de învățare 4 – lecția 10

1. Ce înțelegem prin sisteme oligocordice?
2. Care sunt formele tetratoniei în muzica populară românească?
- 3.a) În ce forme este prezent sistemul pentatonic în muzica populară românească?
 b) Care este rolul pienilor și a întorsăturilor specifice în melodiile cu substrat pentatonic?
- 4.1.a) Cum sunt organizate modurile diatonice într-o sinteză teoretică?
 b) Cum sunt denumite scările diatonice premodale?
- 4.2. Care este intervalul caracteristic al modurilor populare cromatice?
- 4.2.1. Cum se numesc și cum se stratifică modurile cromatice?
- 4.2.2. Care sunt particularitățile generale ale cromatismului popular?

Unitatea de învățare 4 – Lecția 12

1. Ce înțelegem prin tipar modal și relații funcționale dintre trepte în muzica folclorică?
- 2.1. Cum se manifestă schimbarea caracterului modal pe aceeași fundamentală?
- 2.2. Prin ce modalități se realizează cadențele modale finale?
- 2.3. Care este raportul cel mai frecvent la schimbarea caracterului modal prin trecere la al doilea centru?
- 2.4. Cum se reflectă în structura modală repetarea la cvintă a segmentelor sau a unor rânduri?

Fixarea cunoștințelor Pentru ilustrarea tuturor fenomenelor din capitolul IV, căutați câte-un exemplu în Culegere (dintre cele înșirate la sfârșitul punctelor din capitol) și introduceți-le la răspunsul corespunzător. Extrageți materialul sonor al melodiilor în formă de scară, definiți modul, centrele modale, poziția finalei și exersați intonând cu solfegiu fiecare mod în parte.

Unitatea de învățare 4 – Lecția 14

Care sunt criteriile de stabilire ale profilului melodic?

Fixarea cunoștințelor. Se vor efectua exercițiile de modelare prevăzute la sfârșitul capitolului la titlul Aplicare.

REZUMATUL UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE

A. Caracteristici generale: cu predominanță este vocală, monodică; ambitusul relativ redus în muzica vocală, mai larg în cea instrumentală; uneori intonația netemperată; în raportul cu textul literar este silabică sau melismatică; după desenul melodic poate fi recitativ sau de tip cantabil.

B. Sistemele sonore: oligocordice, tetratonice, pentatonice (anhemitonice sau hemitonice); sistemul modurilor include și structurile premodale tretra-, penta-, hexacordice, pe lângă cele heptacordice. Modurile diatonice aparțin la diatonia întâia (cu șapte moduri), din diatonia a doua în folclorul românesc sunt prezente trei moduri. Modurile cromatice conțin în structura lor secundă mărită.

C. Tiparul modal se conturează din *relațiile dintre treptele modului*, respectiv între centrul (pilonul) modal și finală, precum și din *schimbarea caracterului modal* ce rezultă din alterația unor trepte. *Cadențele modale finale* sunt schimbări ce intervin numai în formula finală sau în ultimul rând melodic.

D. Profilul melodic este conceput ca o linie imaginată descrisă de melodie. La modelarea profilului se iau în considerare trei puncte: inițială, culminația negativă sau pozitivă și cadența: Modelele de profil posibile sunt: *unilinar, descendent, boltit, ascendent, concav*. Din modelele rândurilor melodice în parte se construiește modelul general al strofei, la aprecierea acestuia fiind luate în considerare relațiile cadențiale.

RĂSPUNSURI SI COMENTARII LA TESTUL DE AUTOEVALUARE

Unitatea de învățare 4 – Lecția 9

Aspectele caracterelor generale ale melodicii populare constau în:

caracterul predominant vocal: caracterul monodic; ambitus relativ redus, în care nu se exploatează pe deplin posibilitățile nici a instrumentelor, nici a vocii umane; folosirea - uneori - a intonației netemperate; în relația text-muzică melodie silabică sau melismatică; desenul melodic, privit în linii generale, poate avea caracter recitativ (cu mișcare pe puține sunete) sau caracter cantabil (linii cu o desfășurare mai largă).

Unitatea de învățare 4 – Lecția 10

1. Sisteme oligocordice pot fi considerate relicve vii ale unei culturi muzicale preistorice, fazele de pregătire a viitoarelor sisteme sonore cristalizate. Sunt prezente în forme variate de materiale sonore de două-trei sunete (bicord, biton, tricord, triton).

2. Sistemul tetratonic în muzica populară românească se prezintă în diverse forme, dintre care 1) unele sunt dezvoltări din tritonii, 2) altele – mai frecvente – se dezvoltă dintr-un *picnon* tricordic (sol-la-si). 3) Ca sistem încheiat se deduce din șirul de patru sunete la interval de cvintă; dintre cele patru permutații posibile, în muzica populară românească sunt frecvente două (re-mi-sol-la și re-mi-la-si). În practică, tetratonii se prezintă doar ca *substrat sonor*, a) fiind completat în interiorul ambitusului cu *pieni*, ducând spre diatonie, sau b) prin transpoziție ducând spre pentatonie. Finala poate fi pe **re** sau pe **mi**

3. a) *Pentatonii anhemitonici*, din cele cinci scări posibile, este reprezentată prin trei scări (pe *re*, pe *mi*, pe *sol*), în prima formă finala cel mai frecvent este pe *mi*, mai sporadic pe *re* sau *sol*. În oricare dintre cazuri, centrul modal de prim ordin este pe treapta cea mai gravă a *picnonului* pentatonic. În Bihor mai există două scări anhemitonice specifice, despre care se poate presupune că au legătură cu pentatonii hemitonici din zonă. *Pentatonii hemitonici* se găsesc sporadic, într-o formă bihoreană și una maramureșeană.

b) Sunetele *pien* completează intervalele de terță din modurile pentatonice; nu au caracter stabil, pot să lipsească și pot fi intonate alternant în două feluri; încetățenirea lor transformă scara în una aparent diatonică. Substratul sonor pentatonic în aceste cazuri se poate recunoaște din întorsăturile care se mișcă pe treptele pentatoniei, tot așa și cadențele se vor situa pe sunetele cele mai importante ale pentatoniei.

4.1.a) Modurile diatonice teoretic se pot deduce din șirul de șapte sunete organizate la distanță de cvintă. Din șirul închis se pot forma cele șapte moduri diatonice; ele sunt înrudite între ele în aceleași raporturi de cvintă, diferența dintre ele fiind doar un interval raportat la fundamentală. În acest fel pot fi grupate în moduri de stare majoră (pe baza terței mari: lidic, ionic, mixolidic) și de stare minoră (pe baza terței mici: doric, eolic, frigic, locric). Fiecare dintre moduri poate avea o formă plagală, adică hypo. Un al doilea sistem diatonic se poate deduce din șirul armonicilor 8-14 și pe această bază este numit sistemul acustic. Dintre cele șapte moduri posibile, în folclorul muzical românesc au fost identificate doar trei (acustic 1= scara de bază, acustic 2= scara în oglindă, acustic 3= scara istică). b) Scările premodale (tetracordurile, pentacordurile, hexacordurile) nu au denumiri proprii. Denumirile lor sunt împrumutate din modurile heptacordice cu care sunt în cea mai apropiată înrudire, pe baza intervalelor raportate la fundamentală.

4.2. Modurile cromatice populare

În muzica populară vorbim de cromatism atunci, când o alterație suitoare sau coborătoare

afectează în așa fel o porțiune a modului, încât rezultă un interval de secundă mărită. Modul în care apar astfel de succesiuni se numește mod cromatic.

4.2.1. Modurile cromatice nu au denumiri proprii: vor purta denumirea celui mai apropiat mod diatonic, indicându-se treptele unde se găsește secunda mărită (de ex. doric cu treapta a patra alterată suitor, adică secunda mărită între treptele 3-4).

– Ele se grupează în trei straturi istorice (conform Gh. Ciobanu): stratul vechi, reprezentativ pentru muzica țărănească; stratul mediu răspândit mai ales în zonele extracarpatice; stratul nou prezent în muzica lăutărească rurală și urbană.

4.2.2. În practica folclorică cromatismul are următoarele particularități generale:

- uneori apare alternativ cu treptele diatonice, în acest caz vorbim de *inflexiuni cromatice*;
- treapta cromatizată este intonată deseori cu înălțime netemperată;
- în majoritatea modurilor este o singură secundă mărită; numai în stratul nou apar uneori două secunde mărite, cel de al doilea introducând o sensibilă (de ex. minor cu tr. 4 și 7 alterate suitor sau frigid cu tr. 3 și 7 alterate suitor);
- cromatismul apare uneori și în structurile premodale (pentacord, hexacord), sporadic chiar și în substrat tetratonic sau pentatonic.

Unitatea de învățare 4 – Lecția 12

1. Prin tipar modal se înțelege felul în care melodia este concepută din punct de vedere al structurii modale, privită prin prisma relațiilor funcționale dintre trepte și raportul acestora față de înălțimea finalei. Fiind vorba de muzică exclusiv monodică și predominant modală, termenul de relație funcțională desemnează raporturi liniare și nu acordice, respectiv funcții modale și nu tonale. Punctele de reper ale melodiei (cadențe, sunete de mare frecvență) vor fi centrele modale, adică pilonii scării. Față de acestea, finala se poate așeza pe diferite înălțimi. În unele colinde și în cântecele de copii pot apărea așa numite *cadențe suspendate*.

2.1. Schimbarea caracterului modal pe aceeași fundamentală rezultă din alterațiile raportate la fundamentală. Poate apărea oscilant sau definitiv. Cele mai multe apar între modurile diatonice în înrudire de gradul întâi (diferența o singură alterație).

2.2. Cadențele modale finale sunt schimbări care apar numai în formula melodică finală sau în ultimul rând melodic.

a) Melodia tinde în încheiere spre un nou centru modal, care va fi finala; noul centru poate fi treapta VI sau treapta 2.

b) Cadențele modale finale rezultând prin alterație apar în raport cu finala pe tr. 1, 2 sau VI.

2.3. Schimbarea caracterului modal prin trecere la al doilea centru poate fi definitivă sau alternantă. Dintre raporturile celor două centre predomină paralelismul major-minor, cu centrele situate la distanță de terță mică (*sol-mi*), având la bază substratul pentatonic.

2.4. Trecerea la un nou centru, situat la cvinta inferioară, este urmarea directă a repetării anumitor rânduri la cvinta inferioară. Dacă în primul segment a avut loc o bicentrare sau o cadență modală, aceasta se repetă și cu cvintă mai jos. Majoritatea melodiilor modulante la cvinta inferioară au substrat pentatonic sau sunt chiar pentatonice (se pot distinge astfel în melodie doi picnioni la distanță de cvintă).

Unitatea de învățare 4 – Lecția 14

Prin profil melodic înțelegem o imagine generalizată a desenului, neluând în considerare detaliile, ci numai sensul desfășurării, marcat de câteva puncte esențiale (începutul, culminația și încheierea).

Profilul se poate stabili la nivelul fiecărui rând melodic în parte, iar la nivelul profilului

general al întregii melodii fiecare rând va contribui prin înălțimea la care se situează (porțiunea pe care o ocupă în ambitusul general). La conturarea profilului general vor fi determinante relațiile de înălțime a cadențelor, situate în trei registre (grav, mediu sau acut). Profilurile generale vor fi astfel: uniliniar, descendent, boltit simplu sau combinat, concav (posibilul profil ascendent în folclorul românesc apare numai la nivelul rândurilor melodice, nu sunt melodii întregi cu profil general ascendent).

LUCRARE DE VERIFICARE NR. 4

Melodia – subcapitolul B – Sisteme sonore

1. Se va întocmi un tabel al structurilor sonore grupate pe sisteme, conform punctajului din subcapitolul B1-4. și cu referire la câte-un exemplu corespunzător ales din Culegere. Reprezentarea grafică se va face pe coloane: 1. sistemul sonor. 2. scara (cu note muzicale), 3. denumirea, 4. referirea la numărul din Culegere.

Melodia – subcapitolul C – Tipar modal

2. Se vor selecta din Culegere exemple pentru ilustrarea aspectelor de tipar modal (în baza descrierii din subcapitolul C și enumerării pe grupe din Aplicare). Se va analiza câte-o melodie pentru fiecare caz: se notează scara, se specifică – de la caz la caz – relația dintre centrele modale și cadența finală, alterațiile treptelor, categoria de cadență finală.

Melodia – subcapitolul D – Profil melodic

3. Se va construi modelul de profil al melodiilor: Culegere nr.: 23, 31, 38, 42, 59, 68, 84, 94, 96, 101. și se va defini profilul general. Schemele de profil vor fi grupate urmând succesiunea categoriilor de profil din exemplul 32.

Notă: Lucrarea va fi predată personal tutorelui disciplinei.

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ:

1. Comișel, Emilia: *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
2. Nicola, I.R.-Szenik, I.-Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical*, partea I. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
3. Oprea, Gh.- Agapie, L.: *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

Cursuri

1. Comișel, Emilia: *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
2. Nicola, I.R.-Szenik, I.-Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical*, partea I. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
3. Oprea, Gh.- Agapie, L.: *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

Studii

1. ***, *Colinde românești*. Coordonator I. Bocșa. Studiu introductiv I. Szenik - I. Bocșa. Fundația Culturală Terr Armonia, 2003
2. Alexandru, T.: *Béla Bartók despre folclorul românesc*, București, 1958.
3. Alexandru, T.: *Muzica populară românească*, București, 1975.
4. Alexandru, Tiberiu: *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956.
5. Amzulescu, Al.: *Balade populare românești*, București, 1964.
6. Bárdos, L.: *Natürliche Tonsysteme*. În: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapesta, 1956.
7. Bartók, Béla: *Așa numitul ritm bulgăresc*. În: *Însemnări asupra cântecului popular*, traducere și prefață de Zeno Vancea, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, f.a.(1956).
8. Bartók, Béla: *Die Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923.
9. Bartók, Béla: *Melodien der Rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, 1935.
10. Bartók, Béla: *Rumanian Folk Music, vol. I. Instrumental Melodies; vol.II. Vocal Melodies*. Haga, 1967.
11. Bentoiiu, Pascal: *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*. În: *Studii de Muzicologie*, vol. I. București, 1965.
12. Bîrlea, Ovidiu: *Bocetele și verșurile funebre din ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*. În: *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei (pe anii 1971-1973)*. Cluj, 1973.
13. Bîrlea, Ovidiu: *Eseu despre dansul popular românesc*. București, 1982.
14. Bîrlea, Ovidiu: *Folclorul românesc*, vol.I- II., București, 1983.
15. Brăiloiu, Constantin: *Giusto silabic*. În: *Opere vol.I.*, Editura Muzicală, București, 1967.
16. Brăiloiu, Constantin: *O problemă de tonalitate*. În: *Opere vol.I.*, Editura Muzicală, București, 1967.
17. Brăiloiu, Constantin: *Ritmul aksak*. În: *Opere vol.I.*, Editura Muzicală, București, 1967.
18. Brăiloiu, Constantin: *Ritmul copiilor*. În: *Opere vol.I.*, Editura Muzicală, București, 1967.
19. Brăiloiu, Constantin: *Versul popular românesc cîntat*. În: *Opere vol.I.*, Editura

- Muzicală, București, 1967.
20. Brătulescu, Monica: *Contribuții la cercetarea poeziei colindelor*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1967. nr.6., București.
 21. Bucescu, Fl.- Ciobotaru, I.- Birleanu, V.: *"Bătrâneasca" Doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăuților*, Caietele Arhivei de Folclor I., Iași, 1979.
 22. Carp, P. - Amzulescu, Al.: *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, 1964.
 23. Carp, Paula: *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*. În: Revista de Folclor, 1960. nr. 1-2., București.
 24. Cernea, E.: *Aspecte din problematica folclorului copiilor (Numărătorile fonice)*. În: Revista de etnografie și folclor, 1975. nr. 2. București.
 25. Cernea, E.: *Contribuții la cercetarea folclorului copiilor*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1973. nr.4. București.
 26. Cernea, E.: *Doina din Nordul Transilvaniei*, în: Studii de Muzicologie, vol. 6. București, 1970.
 27. Cernea, Eugenia: *Despre evoluția doinei bucovinene*, în: Revista de Etnografie și Folclor, 1970. nr.2., București.
 28. Ciobanu, Gh.: *Despre originea unor melodii din Vicleiul din Târgu-Jiu*. În: Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie, vol. III. București, 1992.
 29. Ciobanu, Gh.: *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*. În: Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie, vol. I., București, 1974.
 30. Ciobanu, Gh.: *Straturi în muzica populară românească*. În: Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie, vol.III. București, 1992.
 31. Ciobanu, Gheorghe: *Despre așa numita gamă țigănească*. În: Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie, vol.1., București, 1974.
 32. Ciobanu, Gheorghe: *Modurile cromatice în muzica populară românească*. În: Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie, vol.1., București, 1974.
 33. Comi el, E.: *Preliminarii la studiul științific al doinei*, în: Revista de Folclor, 1959. nr.1-2., București.
 34. Comișel, E.: *Contribuții la cunoașterea eposului popular cântat*, în: Revista de folclor, 1962.nr.3-4., București.
 35. Comișel, E.: *Folclorul copiilor. Studiu și antologie*. Editura Muzicală, București, 1982.
 36. Comișel, Emilia: *Recitativul epic al baladei*, Supliment la Revista Muzica, 1954.nr.6., București.
 37. Cristescu, Constanța: *Chemări de toacă*. Colecția Națională de Folclor, Editura Academiei Române, București (1999).
 38. Dejeu, Zamfir: *Dansuri tradiționale din Transilvania*. Tipologie. Ed. Clusium, 2000.
 39. Georgescu, Corneliu : *Hăulitul din Oltenia Subcarpatică*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1966. nr.4., București.
 40. Georgescu, Corneliu Dan: *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*. Colecția Națională de Folclor, Editura Muzicală, București, 1984.
 41. Georgescu, Corneliu: *Considerații asupra specificului național*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1977. nr.1., București.
 42. Ghircioașiu, Romeo: *Contribuții la istoria muzicii românești*, cap.V., Editura

- Muzicală, București, 1963.
43. Habenicht, G.: *Povestea ciobanului care și-a pierdut oile. Geneză, evoluție, tipuri*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1968. nr. 3., București.
 44. Habenicht, Gottfried: *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1964. nr.2., București.
 45. Ionescu, Nelu: *Luci, soare, luci. Din folclorul copiilor*. Editura Muzicală, București, 1981.
 46. Iștoc, L. - Hlinca-Drăgan, E.: *Tipuri melodice ale cântecelor de nuntă din Transilvania*. În: Anuarul Arhivei de Folclor, vol. XV-XVII. Cluj-Napoca, 1997.
 47. Iștoc, L. - Hlinca-Drăgan, E.: *Tipuri melodice ale cântecului de cunună la seceriș*. În: Anuarul de Folclor, vol. XII-XIV., Cluj-Napoca, 1993.
 48. Iștoc, Lucia: *Tipuri melodice de bocet din Transilvania*. În: Anuarul de Folclor, vol. VIII-XI., Cluj-Napoca, 1991.
 49. Jarda, Tudor: *Tehnica intonării acordurilor la viola cu călușul drept, comparativ cu cuplul vioară-contrabasi-violă la lăutarii din Transilvania*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 12-13, Cluj, 1979..
 50. Kahane, M. - Georgescu-Stănculeanu, L.: *Cîntecul zorilor și bradului (Tipologie muzicală)*, Colecția Națională de Folclor, Editura Muzicală, București, 1988.
 51. Kahane, M.: *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică*, în: Revista de Folclor. 1967. nr.3.
 52. Kahane, Mariana: *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1964. nr.4-5., București.
 53. Kahane, Mariana: *De la cîntecul de leagăn la doină*, în: Revista de folclor, 1965. nr.5.
 54. Kahane, M. - Georgescu, L.: *Repertoriul de șezătoare - specie ceremonială distinctă*. În: Revista de Etnografie și folclor, 1968. nr. 4, București.
 55. Mârza, Tr.: *Cîntecul ceremonial al clăcii de tors din partea de nord a Munților Apuseni*. În: Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei (pe anii 1968-1970). Cluj, 1971.
 56. Mîrza, Tr. - Petrescu, Gh.: *Cîntecul vergelului*. În: Revista de Etnografie și Folclor, București, 1969. nr.2.
 57. Mîrza, Tr.: *“Lioara” - un gen muzical inedit al obiceiurilor de primăvară din Bihor*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 5., Cluj-Napoca, 1969.
 58. Mîrza, Tr.: *Cîntecul de cătănie din Bihor, o specie distinctă a liricii ocazionale*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 6. Cluj-Napoca, 1970.
 59. Mîrza, Tr.: *Ludicul în cîntecul popular românesc*. În: Anuarul de Folclor, III-IV. Cluj-Napoca, 1983.
 60. Mîrza, Tr.: *Ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare românești*. În: Lucrări de Muzicologie, vol.11., Cluj-Napoca, 1979.
 61. Mîrza, Traian: *Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc*. În: Lucrări de Muzicologie, vol.1., Cluj-Napoca, 1965.
 62. Mîrza, Traian: *Observații privind geneza cîntecului “propriu-zis”*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 4. Cluj, 1968.
 63. Mîrza, Traian: *Ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare românești*. În: Lucrări de Muzicologie, vol.11., Cluj-Napoca, 1979.

64. Moldoveanu-Nestor, Elisabeta: *Cununa - sărbătoare a secerișului*. În: Revista de Etnografie și folclor, 1964. nr. 6., 1965. nr. 1.
65. Pfrogner, Hermann: *Hat Diatonik Zukunft?* În: Musica, 1963. nr.4., Kassel.
66. Pop, Mihai: *Obiceiuri tradiționale românești*, București, 1976.
67. Rădulescu, Nicolae: *Lazăr - o versiune românească a eroului vegetațional*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1966. nr. 4. București.
68. Rădulescu, S.: *Cîntecul. Tipologie muzicală. I. Transilvania meridională*. Colecția Națională de Folclor, Editura Muzicală, București, 1990.
69. Rădulescu, Speranța: *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, Colecția Națională de Folclor, Editura Muzicală, București, 1984.
70. Sulițeanu, Ghizela: *Cîntecul de leagăn*, Colecția Națională de Folclor, Editura Muzicală, București, 1986.
71. Szenik, I. : *Structura ritmică în cântecul de stil modern și nou*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 6., Cluj-Napoca, 1970.
72. Szenik, I.: *Modele melodice muabile: vers și proză în bocetul etniilor din Transilvania*, în: Centenarul Constantin Brăiloiu, Editura Muzicală, București, 1994.
73. Szenik, I.: *Tipologia melodică a colindelor*. (manuscris), Cluj-Napoca, 2000-2001.
74. Szenik, I.: *Tipologia melodică folclorică în lumina variabilității și stabilității. III. Modelele structurale în forma liberă închisă*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 12-13., Cluj-Napoca, 1979.
75. Szenik, I.: *Trăsăturile muzicale ale țâpăturilor din Oaș*. În: Anuarul Arhivei de Folclor XII-XIV. Cluj-Napoca, 1993.
76. Szenik, Ileana: *Amplificarea strofei melodice în unele tipuri ale cîntecului propriu-zis*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 3., Cluj-Napoca, 1967.
77. Szenik, Ileana: *Béla Bartók și unele probleme ale cercetării muzicii populare instrumentale*. În: Anuarul de Folclor, vol. II. Cluj-Napoca, 1981.
78. Szenik, Ileana: *Gama acustică în muzica populară românească*. (manuscris, 1961).
79. Szenik, Ileana: *Melodiile ritualului de înmormântare din ținutul Năsăudului*. În: Lucrări de muzicologie, vol. 5. Cluj-Napoca, 1969.
80. Szenik, Ileana: *Observații referitor la sistemele ritmice populare*. (Comunicare la Academia de Muzică "G.Dima", Cluj-Napoca, 1994.)
81. Szenik, Ileana: *Structura formei în cîntecul popular*. În: Lucrări de Muzicologie, vol.1. Cluj-Napoca, 1965.
82. Szenik, Ileana: *Structura ritmică în cântecul de stil modern și nou*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 6., Cluj-Napoca, 1970.
83. Szenik, Ileana: *Tipologia melodică folclorică în lumina variabilității și stabilității. III. Modelele structurale în forma liberă închisă*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 12-13., Cluj-Napoca, 1979.
84. Wiora, Walter: *Älter als die Pentatonik*. În: Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, Budapesta, 1956.

Sursa melodiilor din Culegerea de cântece populare I-II
(cu prescurtările folosite)

1. AAC Arhiva de Folclor a Academiei de Muzică "Gh.Dima", Cluj-Napoca.
2. AIEF Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor, București.
3. AMR Antologia muzicii populare românești. disc. Electrecord, București.
4. AI Alexandru, T.: *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESLA, București, 1956.
5. BB Bartók, B.: *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*. Editio Musica, Budapesta, 1967.
6. BC Bartók, B.: *Melodien der Rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Editio Musica, Budapesta, 1968.
7. BM Bartók, B.: *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*. Editio Musica, Budapesta, 1966.
8. BR Bucescu, F. - Ciobotaru, S. - Bîrleanu, V.: *"Bătrîneasca" Doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăuților*. Caietele Arhivei de folclor I., Iași, 1979.
9. BrC Breazul, G.: *Colinde*. Cartea Satului 21, Craiova, f.a.
10. BRFM I-II Bartók, B.: *Rumanian Folk Music, vol. I-II*. Haga, 1967.
11. CC Cocîșiu, I.: *Cîntece populare românești*, Editura Muzicală, București, 1966.
12. CD Cernea, E.: *Melodii de joc din Dobrogea*. Editura Muzicală, București, 1977.
13. CE Ciobanu, Gh.: *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*. În: Studii...vol.I., Editura Muzicală, București, 1974.
14. CF Comișel, E.: *Folclor muzical*. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
15. COL Nicola, I.R. - Mîrza, Tr. - Szenik, I.: *Curs de folclor muzical, partea I.: Colecția anexă*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
16. CM Carp, P. - Amzulescu, Al.: *Cîntece și jocuri din Muscel*. București, 1964.
17. CP Comișel, E.: *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*. Ed.Muz. București, 1959.
18. CZ Kahane, M. - Georgescu-Stănculeanu L.: *Cîntecul zorilor și bradului*. București, 1988.
19. DC Drăgoi, S.: *303 colinde cu text și melodie*. Scrisul Românesc, Craiova, f.a.
20. DH Dejeu, Z.: *Folclor din Hășdate - Turda*. CCES Cluj, 1983.
21. HD Mîrza, Tr. și colectiv: *Folclor muzical din zona Huedin*. Cluj-Napoca, 1978.
22. IL Ionescu, N.: *Luci, soare, luci*. Editura Muzicală, București, 1981.
23. KD Kahane, M.: *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică*, în: Revista de Folclor. 1967. nr.3.
24. KȘ Kahane, M. - Georgescu, L.: *Repertoriul de șezătoare - specie ceremonială distinctă*. În: Revista de Etnografie și folclor, 1968. nr. 4, București.
25. LM Szenik, I.: *Melodiile ritualului de înmormîntare din ținutul Năsăudului*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 5., Cluj-Napoca, 1965.
26. MB Mîrza, Tr.: *Folclor muzical din Bihor*. Editura Muzicală, București, 1974.
27. NPM Nicolescu - Prichici: *Cîntece și jocuri populare din Moldova*. Ed. Muz., București, 1963.
28. NS Nicola, I.R.: *Folclor muzical din Mărginimea Sibiului*. Ed. Muz., București, 1987.
29. PJM Prichici, C.: *125 melodii de jocuri din Moldova*, ESPLA, București, 1955.
30. SL Sulișteanu, Ghizela: *Cîntecul de leagăn*. Editura Muzicală, București, 1986.
31. UA Ursu, N.: *Cîntece și jocuri din valea Almăjului*. Editura Muzicală, București,

1958.

32. ZMN Zamfir - Dosios - Moldoveanu: *132 cîntece și jocuri din Năsăud*. Ed.Muz. București, 1958.

33. Ciobanu, Gh. - Nicolescu, V.: *200 cîntece și doine*, ESPLA, București, f.a. (1955)