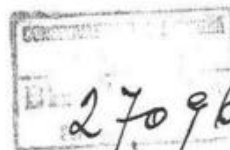


20

CONSTANTIN ZAMFIR

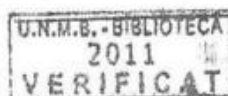
și
ION ZLOTEA

Laureat al Premiului de Stat



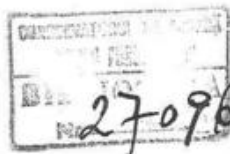
✓

METODĂ DE COBZĂ



EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ

~1955~



P R E F A Ț Ă

O metodă de cobză este un lucru cu totul nou și neașteptat la noi. Este un lucru nou intrucît nu a mai apărut, pînă astăzi, o asemenea publicație și este un lucru neașteptat intrucît, pînă de curînd, cei mai mulți socoteau cobza ca un instrument ce aparține mai mult trecutului decît prezentului. Poate că unii vor mai fi gîndind și astăzi la fel, într-o măsură oarecare pe bună dreptate, deoarece cobza nu mai este întîlnită decît în formațiile lăutărești de țară, și nici aici prea des — cu excepția cîtorva regiuni, în special Moldova de nord — în timp ce a dispărut aproape cu totul din formațiile lăutărești de la oraș.

Dar dacă așa stau lucrurile astăzi, nu tot așa au stat în trecut. Cobza este unul dintre instrumentele noastre cele mai vechi și mai strîns legate de muzica lăutărească.

După cît se știe, primele mențiuni pentru lăutari și lăutărie datează din a doua jumătate a secolului al XVI-lea și anume din anul 1570. În acest an, Bogdan Voievod, domnul Moldovei, întărește lui Dinga Vornicul stăpînirea, printre altele, și asupra cîtorva sălașe de țigani. Dintre aceste sălașe făceau parte și acelea ale lui Stoica alăutar, Timpa alăutar¹ și Ruste alăutar. Pe Stoica și pe Timpa îi primește Dinga Vornicul în dar de la Mircea Ciobanul, domnul Țării Romînești, cu ocazia unei solii trimise de Alexandru Lăpușneanu, domnul Moldovei, din care a făcut parte.

Cam în același timp — mai precis cu douăzeci de ani mai înainte, deci în anul 1550 — avem și primele dovezi ale existenței cobzei la noi. Cînd spunem acest lucru, ne gîndim la instrumentul asemănător cobzei ce se găsește pictat în biserica de la Voroneț². Nu știm sigur dacă acel instrument se va fi numit sau nu cobză, cu atît mai mult cu cît în decursul istoriei se întîmplă ca același instrument să primească denumiri diferite. Iată, însă, că pe la 1662 este menționat un Petru Cobzarul³. Așadar, din a doua jumătate a secolului al XVII-lea avem o dată cu denumirea instrumentistului și pe cea a instrumentului. De atunci, cobza se întîlnește tot mai des, fie menționată prin diferite publicații și documente, fie pictată prin biserici. Cu timpul folosirea ei ajunge atît de frecventă încît începînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea aproape că nu se întîlnește formație lăutărească menționată în diferite documente, din care să nu facă parte și cobza.

Fiind folosită timp de secole, cobza, instrument prin excelență de acompaniament, a ajuns să-și alcătuiască un stil propriu de acompaniere: sint așa-numitele „îituri”, formule ritmico-armonice

¹ Cf. C. Bobulescu, *Lăutarii noștri*, București, 1922, pag. 39—40.

² Cf. C. Bobulescu, *Lăutari și Hori*, București, 1940, pag. 9.

³ Cf. C. Bobulescu, *Lăutarii noștri*, pag. 40.

folosite în acompaniament, pe care metoda de față ni le prezintă pe larg. Aceste fiituri s-au impus atât de mult în felul de a acompania al lăutarilor din vechile Principate Române, încât au fost preluate întocmai și de țambal, acolo unde acesta a înlocuit cobza. Ceva mai mult, aceste fiituri au fost preluate pînă și de acordeoniștii de țară. De aici reiese clar rolul important al cobzei în dezvoltarea muzicii noastre lăutărești. Intervenția țambalului, însă, a dus — la orașe mai devreme, iar la sate cam din timpul primului război mondial — la înlăturarea progresivă a acestui instrument.

În ceea ce privește stilul de execuție de care am vorbit s-a ajuns la el, desigur, în mod empiric, datorită numai unei îndelungate practici. Acest lucru este lesne de înțeles dacă ne gândim că acest instrument — ca, de altfel, toate instrumentele lăutărești — s-a învățat totdeauna după ureche. Din această cauză nici nu s-a ajuns la o dezvoltare mai mare a tehnicii lui. Fiecare cobzar s-a mulțumit cu învățarea modului de a acompania, așa încît rar întâlnești cîte unul care să folosească instrumentul și pentru melodie, așa cum fac Ion Zlotea și Ion Păturică, unii dintre cei mai buni cobzari din țara noastră.

În condițiile regimului de democrație populară, în cadrul acțiunilor de valorificare a creației populare, s-a ivit necesitatea folosirii diferitelor instrumente populare, deci și a cobzei.

În anul 1949 a luat ființă Institutul de Folclor. La scurt timp după înființarea sa, fostul Comitet pentru Artă — azi Ministerul Culturii — a trasat institutului ca sarcină înființarea unei orchestre populare. În felul acesta a luat ființă orchestra « Barbu Lăutaru », azi depinzînd de Filarmonica de Stat. Urmărindu-se ca această orchestră să fie populară nu numai prin alcătuirea repertoriului său, ci și prin componența sa instrumentală, institutul a pornit în căutare de instrumentiști populari, îndeosebi cobzari și naiști, care să intre în această orchestră. Rezultatul a fost că nu s-au găsit decît foarte puțini instrumentiști și, chiar, destul de inegali ca posibilități tehnice. Din această cauză, a trebuit ca unii tovarăși din orchestră, care în tinerețe cîntaseră la cobză, și apoi au părăsit-o, să reia acest instrument. Numai în felul acesta s-a ajuns la întărirea grupului de cobzari al orchestrei « Barbu Lăutaru ».

Dar avîntul creșterii numărului formațiilor de artiști amatori, creșterea numărului orchestrelor populare, a determinat Institutul de Folclor să înființeze, în anul 1950, o școală de instrumente populare. Această școală care avea trei catedre: de cobză, de nai și de țambal, a funcționat pe lângă orchestra « Barbu Lăutaru » timp de doi ani, după care a fost afiliată Școlii elementare și medii de muzică din București.

Punîndu-se încă din anul 1950 problema alfabetizării muzicale a membrilor orchestrei, s-a pus totodată și problema predării instrumentelor populare după metode scrise. Aici institutul s-a izbit de greutăți foarte serioase, întrucît nici unul dintre instructorii care predau aceste cursuri nu cunoșteau notația muzicală. Pentru acest motiv s-a fixat cîte unul dintre cercetătorii institutului pe lângă fiecare catedră, cu misiunea de a urmări zi de zi evoluția cursurilor și de a ajuta pe instructorii respectivi în organizarea materiei de predat. Pentru catedra de cobză a fost delegat profesorul C. Zamfir. Ca să poată face față unei asemenea munci, a trebuit nu numai să urmărească zi de zi evoluția cursului, ci să facă și numeroase experimente cu diferiți alți cobzari — în primul rînd cu cei din orchestra « Barbu Lăutaru » — precum și să asculte numeroasele înregistrări cu acompaniament de cobză ce se găsesc în arhiva institutului. La acestea trebuie adăugate experimentările făcute cu ocazia diferitelor deplasări pe teren. În felul acesta s-au pus bazele prezentei metode.

În linii mari, metoda urmărește pe de o parte redarea posibilităților tehnice ale cobzei în notația muzicală universală, iar pe de altă parte, îmbunătățirea lor. Cunoașterea notației de către cobzari va duce la folosirea din ce în ce mai mare a acestui instrument în formațiile orchestrale populare, pentru care compozitorii au început să scrie lucrări. Îmbunătățirea tehnicii de execuție va ajuta la dezvoltarea acompaniamentului armonic al cobzei, cu atît mai mult cu cît acest instrument este singurul dintre instrumentele populare de acompaniament care folosește acorduri pline.

Această concepție care a fost pusă la baza alcătuirii prezentei metode, poate fi urmărită de-a lungul întregii lucrări. Exercițiile ritmice pe toate grupele de coarde, care se găsesc la început, urmăresc să facă pe elev să dobândească deprinderea mișcărilor sistematice și regulate ale mîinii drepte, atît de necesare tehnicii de acompaniere a cobzei. Mai departe, pornind de la digitația acompaniamentelor, metoda de față dă o mare importanță exercițiilor melodice, urmărind să asigure elevului o bună digitație, pe care o va folosi apoi în acordurile armonice. Nu sînt neglijate nici exercițiile asupra diferitelor game și moduri, asupra modulațiilor și nici înlănțuirea armonică a acordurilor. Toate acestea vor înlesni viitorului cobzar o bună stăpînire a instrumentului și-i vor deschide perspective de dezvoltare.

Prin publicarea metodei de față, Institutul de Folclor umple un gol, dar mai ales ajută la revalorificarea unui instrument atît de bogat în resurse de acompaniament din formațiile noastre lăutărești, cum este cobza.

GH. CIOBANU

Responsabilul sectorului muzical
al Institutului de Folclor



INTRODUCERE¹

Cobza este un instrument muzical cu coarde ciupite cu un plectru de pană de gîscă. Ea servește la acompanierea ritmică și armonică a unui alt instrument care cîntă melodia. Folosită mai ales pentru a da ritmul jocurilor populare, cobza se asociază cu vioara în taraf sau în lipsa ei cu orice instrument melodic. În Moldova sînt foarte frecvente cuplurile de vioară și cobză.

Nu se știe precis de cînd datează acest instrument și nici sub ce denumire circula pe meleagurile noastre. În pictura de pe pereții bisericilor noastre din secolul al XVI-lea se poate vedea o cobză cu gitul mult mai lung. Arabii și turcii au un instrument asemănător, numit *alud* sau numai *ud*, mai mare decît cobza care a pătruns la popoarele europene sub numele de *luth*, de unde derivă probabil și cuvîntul nostru lăută. Instrumentul este construit dintr-o singură piesă de lemn asemănătoare unei jumătăți de pară, al cărei virf se subțiază în formă de git. Musulmanii i-au dat numele de *cobuz*. Acest nume îl întîlnim în cronicile vechi și în textul unor balade populare ca *Miu*. De aci probabil și numele de cobză ce se întrebuițează astăzi alături de numele cobuz, denumind același instrument cu git scurt, spre deosebire de lăută, care indică un instrument cu git mai subțire și mai lung, ca balalaica rusească.

Fiînd un instrument cu sonoritate particulară, cobza are o importanță deosebită în ansamblurile de instrumente populare, care urmăresc redarea specificului popular în cîntec.

În istoria sa, cobza a avut o perioadă de decădere care s-a observat în țara noastră mai ales în perioada dintre cele două războaie mondiale.

Astfel pînă prin 1914 se fabricau 2000 de cobze pe an în România. Între cele două războaie mondiale, comenzile s-au împuținat într-atît, încît prin 1938 nu se mai fabricau decît vreo 20 de cobze².

Astăzi acest instrument popular tinde să-și recapete importanța. Începutul a fost făcut de Ansamblul Armatei prin introducerea în orchestră a patru tipuri de cobză: sopran, alto, tenor și bas, încercîndu-se alcătuirea unei familii de cobze asemănătoare cvartetului de coarde. Dar rezultatele așteptate nu au putut fi atinse, deoarece nu s-a ținut seamă de menirea principală pe care o are cobza: acompaniamentul ritmic și armonic.

Unii cobzari au ajuns la o tehnică superioară putînd cînta și melodii, dar acestea nu sînt rediate mai bine decît la mandolină cu toată tehnica pe care o posedă instrumentistul, de

¹ Unele date istoriografice despre cobză au fost luate din lucrarea tov. Tiberiu Alexandru: *Instrumentele muzicale ale poporului român*.

² Același lucru se poate spune și despre nai și țambal. Maestrul Fănică Luca a avut o perioadă de vreo cinci-sprezece ani cînd a trebuit să-și părăsească naiul înlocuindu-l cu vocea și cu ghitara. Țambalagii erau obligați să cunoască pianul spre a putea cînta în jazzurile de la orașe, sau să plece la sate pentru a-și câștiga existența.

aceea instrumentul nu trebuie forțat, dându-i altă întrebuințare decît aceea pentru care a fost creat.

Metoda de față, bazîndu-se pe principiul de mai sus, este scrisă în spiritul notației muzicale simple, ușor de citit, notație pe care am adaptat-o cobzei în scopul de a putea fi folosită în ansambluri populare, executînd după note și muzică prelucrată de compozitori.

Planul lucrării este următorul:

Partea întâi, capitolul întâi cuprinde descrierea și poziția cobzei precum și cîteva sfaturi pentru întreținerea instrumentului. Capitolul al doilea cuprinde principiile generale de muzică.

Partea a doua tratează tehnica elementară a cobzei.

Partea a treia tratează tehnica avansată a cobzei.

Însușirea tehnicii cobzei începe cu exerciții ritmice pe coarde libere, pentru deprinderea mișcărilor minii drepte, trece apoi la digitație printr-o serie de exerciții melodice progresive, în care deprinderea mișcărilor minii stîngi se împletește cu mișcările minii drepte. Odată stăpînită digitația, se continuă cu formule melodico-armonice și cu acorduri pentru pregătirea și dezvoltarea auzului. Planul de predare ține seama de greutatea materialului care trebuie însușit treptat, de la ușor la greu.

NOȚIUNI GENERALE PENTRU CUNOAȘTEREA ȘI STUDIAREA COBZEI



CAPITOLUL I CUNOAȘTEREA COBZEI

DESCRIEREA COBZEI

Cobza este un instrument asemănător cu mandolina, puțin mai mare. Ea se compune din trei părți: corp, git și cap.

Corpul cobzei este alcătuit dintr-o cutie de rezonanță de forma unei jumătăți de pară, construită din șapte fețe (doage), unele din lemn de paltin, altele din lemn de nuc, lipite între

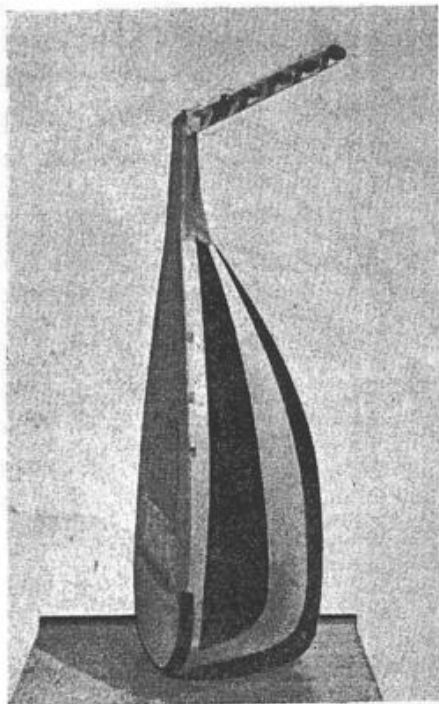


Fig. 1.

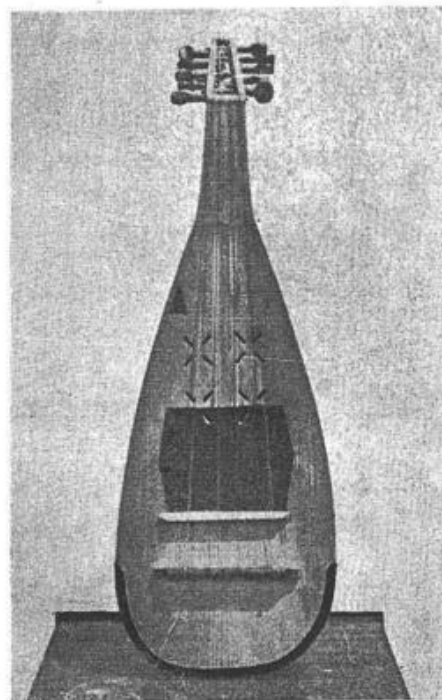


Fig. 2.

ele. În raport cu dimensiunea, cobzele se pot împărți în două categorii: 1) cu șapte doage, construite așa cum am arătat mai sus, numite «magdalene», și 2) cu cinci doage, construite numai din lemn de paltin, numite «burdufe».

Cutia de rezonanță are o parte netedă numită «tablă de armonie» sau «fața cutiei», care este făcută dintr-o singură scindură de lemn de molift, perforată la mijloc în formă de rozetă sau în formă pătrată. În partea stângă, spre git, are o deschidere în formă triunghiulară pentru a căpăta rezonanță mai mare. În mijlocul feței se găsește o fișie de piele dreptunghiulară care o apără de

degradarea pe care o provoacă mișcarea mâinii cu plectrul de pană, producând zgirieturi în lemn. Astăzi pielea este înlocuită cu furnir, deoarece este mai rezistent și păstrează mai bine rezonanța cobzei decât pielea care închide puțin tonul. Furnirul nu închide tonul cobzei.

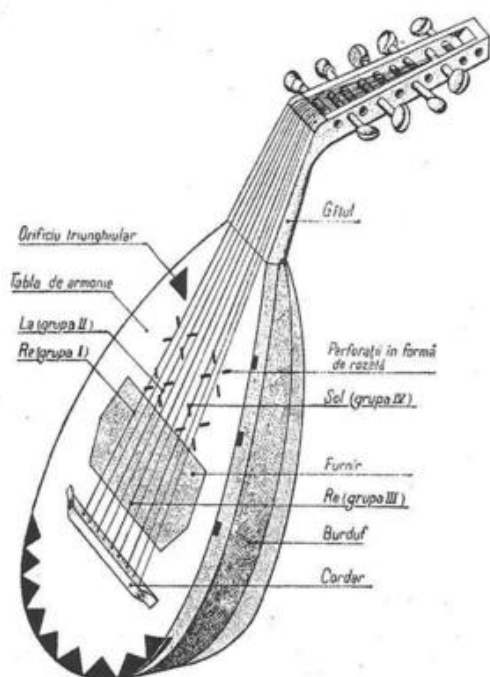


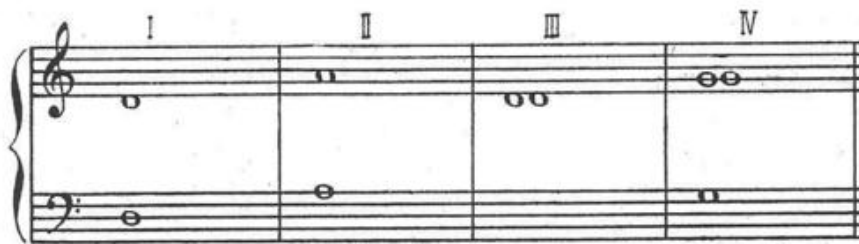
Fig. 3.

La partea inferioară a feței se găsește o bucată de lemn pe care sînt fixate coardele, numită *cordar*. Între *cordar* și «bătaie» sau «batal» — locul unde mîna dreaptă cu pana ciupește coardele — se poate pune o altă bucată de lemn, paralelă cu *cordarul* (un fel de căluș ca la vioară), care deplasîndu-se mai aproape sau mai departe de *cordar*, servește la transpunerea acordajului cobzei mai sus sau mai jos cu două, trei sau patru tonuri.

Corpul cobzei se continuă cu *gîtul*, foarte scurt și gros, construit de obicei din lemn de fag. *Gîtul* se continuă la rîndul său cu capul răsfrînt spre spate. Pe cap sînt montate cuiele care întind coardele. *Gîtul* cobzei formează cu capul un unghi drept sau obtuz deschis spre spatele instrumentului.

Numărul coardelor cobzei variază astăzi ca și în trecut. Astfel, unele cobze au 5 coarde, altele 8 sau 9, iar altele 10 sau chiar 12.

În mod obișnuit, cobza are nouă coarde, grupate două câte două, ultima grupă (sol) are trei, așezate de-a lungul *gîtului* și feței, fixate pe *cordar* și întinse pe cuiele de lemn de abanos de la capul cobzei. Pornind de la stînga la dreapta sau de sus în jos, după poziția pe care o ia cobza pentru cîntat, aceste coarde sînt așezate astfel:



I. Re dublat cu octava

II. La dublat cu octava

III. Re dublat în unison

IV. Sol dublat în unison și octavă

În ce privește dimensiunea și construcția coardelor deosebim: coardele *subțiri*, făcute din oțel cum ar fi de exemplu coarda mi de la vioară. Acestea sînt la (II) și sol (IV). Urmează coardele *mijloace* făcute din oțel dublu de gros față de cele subțiri. Acestea sînt re (I și III). Apoi coardele numite *burdoi*, care sînt făcute din intestine, cum ar fi de exemplu re de la vioară. Acestea sînt la (II) și sol (IV), octava celor subțiri. În sfîrșit urmează coarda cea mai groasă re (I), făcută din mătase învelită cu sîrmă, putînd fi înlocuită cu oțel învelit cu sîrmă (ca și coardele pentru gitară).

Așadar:

Grupa I de coarde este formată de jos în sus, din: re, coardă groasă cu re mijloc.

Grupa II este formată din la burdoi și la subțire.

Grupa III este formată din re mijloace.

Grupa IV este formată din sol burdoi și sol subțire.

Prin ciupirea coardelor cu un plectru de pană de gîscă cobza poate da acorduri sau sunete izolate, precum dă ghitara sau mandolina. Tehnica mîinii drepte se apropie de aceea a mandolinei. Fiind un instrument de acompaniament, cobza marchează ritmul și întregeste armonia. Acompaniamentul ritmic ține de îndeminarea mîinii drepte a instrumentistului, de mișcările ordonate, de flexibilitatea ei și de felul cum ține pana. Felul cum face mișcările mîinii trebuie să ducă la o activitate din ce în ce mai îndelungată și cu o oboseală cit mai mică. Acompaniamentul armonic ține de îndeminarea mîinii stîngi și în special de mișcarea degetelor pe coarde. Scurtarea și lungirea coardelor cu ajutorul degetelor pentru a emite sunete precise se face printr-un control riguros al urechei, de aceea unui instrumentist cobzar i se cere o bună ureche muzicală și simț armonic, ca să poată oricînd să-și controleze tonurile și accentele ritmice pe care trebuie să le coordoneze cu melodia ce o acompaniază.

CÎTEVA SFATURI PENTRU ÎNTREȚINEREA INSTRUMENTULUI

Ca orice instrument muzical, cobza are nevoie de o cutie care să o ferească de lovire și de praf. Instrumentul să nu fie trînit, ci așezat ușor în cutie, cu cea mai mare grijă, evitînd căderea care poate provoca spargerea instrumentului sau dezlipirea lui. În lipsa unei cutii, se poate întrebuița o îmbrăcăminte de pînză sau mușama, care ferește instrumentul de praf, nu însă și de lovire.

Instrumentul să fie ținut la temperatură obișnuită. Căldura mare dilată cobza și o descleie, frigul o contractă și îi rupe coardele de sîrmă, iar pe cele de intestine le înmoaie.

Să fie ferită de praf și de umiditate care-i închide tonul și-i provoacă stricăciuni.

Să se șteargă regulat cobza cu o cîrpă de praf.

Cînd scoatem și punem la loc cobza din cutie să o apucăm întotdeauna de gît, mijloc sigur de a nu o scăpa jos.

Dacă instrumentul s-a stricat să fie reparat de specialist, căci altfel riscăm să nu-l mai putem întrebuița, ci să-l înlocuim cu altul, ceea ce costă mai mult.

Se recomandă ca studiul cobzei să înceapă la vîrsta de doisprezece-treisprezece ani pe instrument de mărime obișnuită. La o vîrstă mai fragedă, trebuie să înceapă pe un instrument mai mic.

POZIȚIA COBZEI ÎN TIMPUL CÎNTATULUI

Stînd în picioare, cobza se ține orizontal cu mîna stîngă pe gîtul ei, iar dreapta rezemată bine cu antebrațul de marginea corpului cobzei, lîngă cordar, care o ține în poziție orizontală printr-o ușoară apăsare a cotului, mîna cu pana mișcîndu-se numai de la încheietură (fig. 4).

Poziția obișnuită a cobzei o avem șezînd, ceea ce este mult mai comod. Cobza se ține rezemată cu corpul pe piciorul drept, culcată cu fața ei în poziție oblică, cu gîtul puțin mai sus de corp, mîna stîngă cuprînzîndu-l puțin adusă spre a ține degetul cel mare sub gît (fig. 5). Astfel degetele



Fig. 4.

se pot mișca perpendicular pe coarde ca la vioară. Degetul cel mare nu poate avea o unică poziție ca la vioară, din cauza gitului gros al cobzei, el își schimbă poziția în așa fel ca celelalte degete să se



Fig. 5.



Fig. 6.

poată întinde indeajuns pe coarde. Antebrațul drept stă sprijinit pe marginea feței cobzei lângă cordar, iar mina dreaptă se mișcă foarte flexibil numai din încheietură. Pana de gîscă se așază între degetul arătător și degetul mare, în așa fel ca degetul inelar și cel mic să fie libere (fig. 6).

CAPITOLUL II

PRINCIPII GENERALE DE MUZICĂ

NOȚIUNI PRELIMINARE

Muzica este arta prin care se răsfrînge realitatea cu ajutorul sunetelor muzicale. Sunet este tot ce auzim. Cînd sunetul este neplăcut se numește *zgomot*, iar cînd este plăcut se numește *sunet muzical*. Muzica se ocupă prin urmare cu sunetele muzicale. Zgomotele sînt emise (scoase) de orice corp și nu le putem preciza însușirile, pe cînd sunetele muzicale sînt emise de instrumente muzicale și de voci omenești și au patru însușiri:

Înălțimea (sunet subțire sau gros, acut sau grav).

Durata, adică lungimea sunetului.

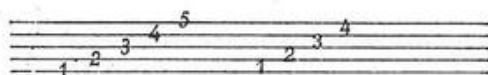
Intensitatea, adică tăria sunetului.

Timbrul, adică deosebirea sunetului diferitelor instrumente sau al diferitelor voci omenești. Cînd ascultăm radioul putem deosebi timbrul pianului de al viorii sau vocea unui bărbat de a unei femei.

Sunetele muzicale se scriu cu ajutorul unor semne numite *note*. Forma notelor este aceea a unui oval gol sau umplut.

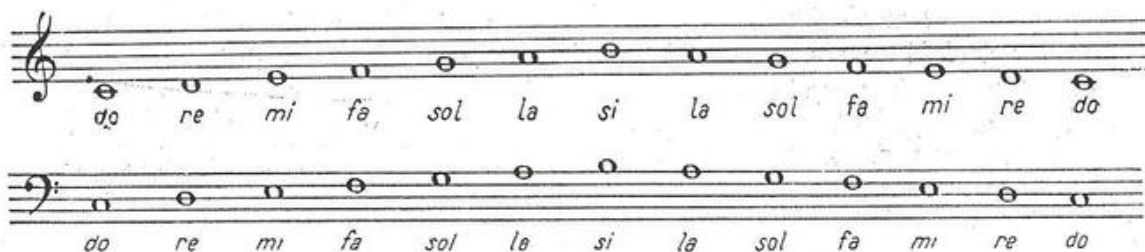
Înălțimea. Pentru fixarea înălțimii sunetelor ne folosim de:

Portativ, un grup de cinci linii orizontale, paralele și egal depărtate între ele, avind între linii patru spații. Liniile și spațiile se numără de jos în sus:



Cheie, semnul muzical pus la începutul portativului, care ne arată la ce grad de înălțime se execută notele. Pentru notele la înălțimea vocii de copil, femeie sau a viorii, a flautului etc., se întrebuițează *cheia de sol* numită și *cheia violinii*  iar la înălțimea vocii de bărbat sau a contrabasului se întrebuițează *cheia de fa* numită și *cheia basului*: 

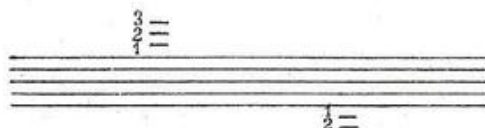
X **Denumirea notelor.** Sînt șapte note cu numiri deosebite. În urcare se citesc: do, re, mi, fa, sol, la, si iar în coborîre se citesc invers: si, la, sol, fa, mi, re, do. Dacă le așezăm pe portativ, folosindu-ne de linii și de spații ca de niște trepte de scară în suire și coborîre, avem următorul șir de note:



Numirea notelor după literele alfabetului, întrebuițată de germani, englezi, maghiari și alții, a pătruns și la muzicanții noștri populari. Ea este următoarea:

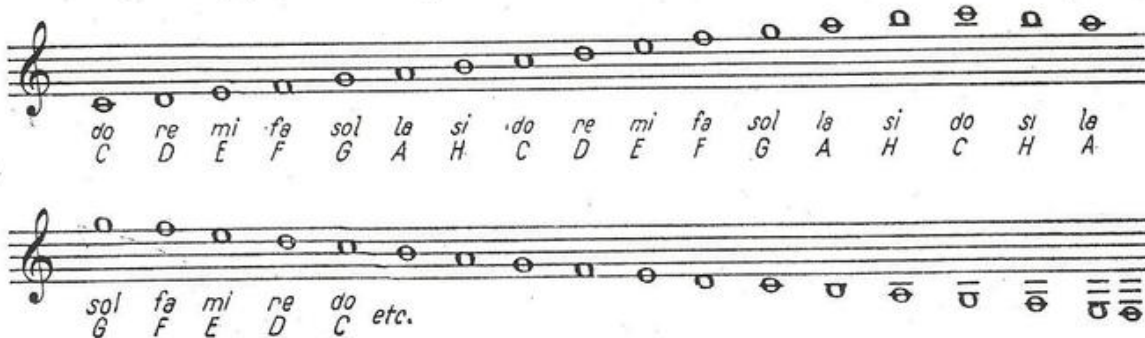
C = do	E = mi	G = sol	H = si
D = re	F = fa	A = la	

Linii suplimentare, sînt liniuțe scurte paralele, egal depărtate între ele ca și liniile portativului, care se pun deasupra sau dedesubtul lui pentru a scrie notele care nu încap pe portativ:

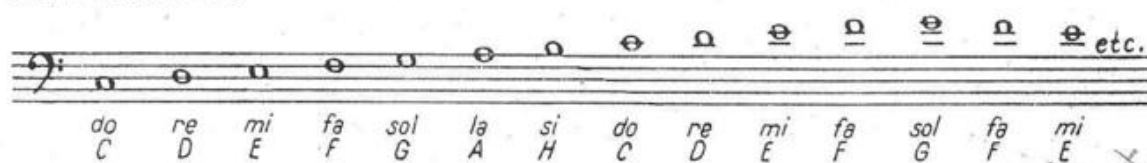


Liniile suplimentare se numără de la portativ în sus sau de la portativ în jos.

Peste șirul de șapte, notele se repetă în aceeași ordine urcînd sau coborînd:



sau în cheia de fa:



Am urcat și coborit ca treptele unei scări, de aceea așezarea notelor în această ordine se numește *scară muzicală*.

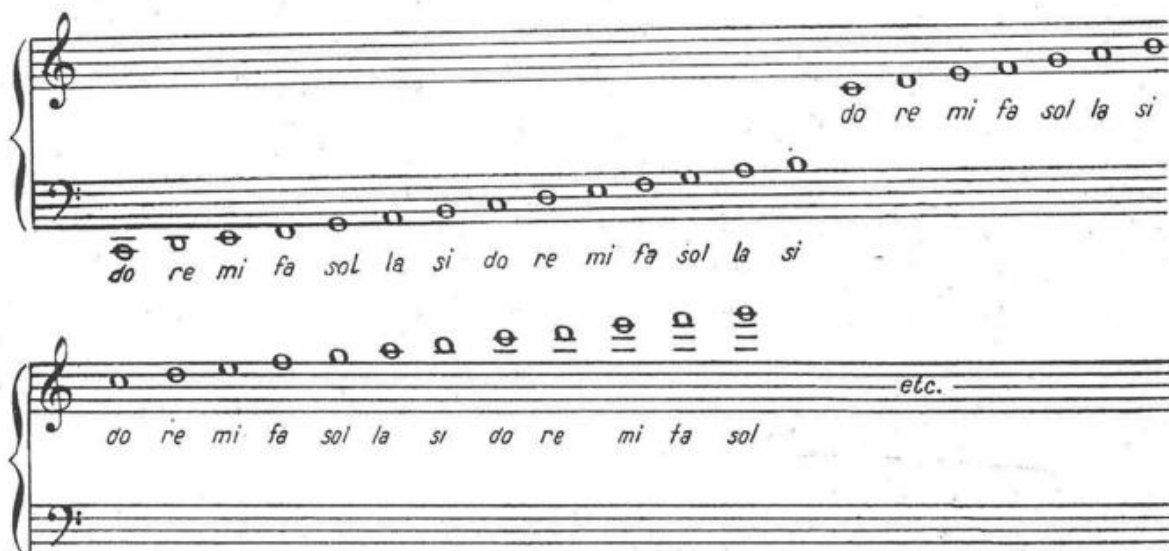
În scara muzicală putem deosebi trei părți numite *registre*:

Registrul grav sau profund, are sunete groase.

Registrul de mijloc sau mediu, are sunetele mijlocii, potrivite.

Registrul înalt sau acut, are sunete subțiri.

Portativ general. Instrumentele muzicale ca pianul, harpa, orga, țambalul mare și acordeonul au o scară muzicală foarte întinsă. Scrierea notelor pe un singur portativ pentru aceste instrumente ar avea nevoie de prea multe linii suplimentare, ceea ce ar îngreuna mult citirea. Pentru aceasta întrebuițăm două portative unite între ele printr-o bară dreaptă și un semn numit *acoladă*. Portativul de sus întrebuițează cheia de sol, iar cel de jos cheia de fa. Acesta este *portativul general*. El reduce simțitor liniile suplimentare în scrierea notelor:



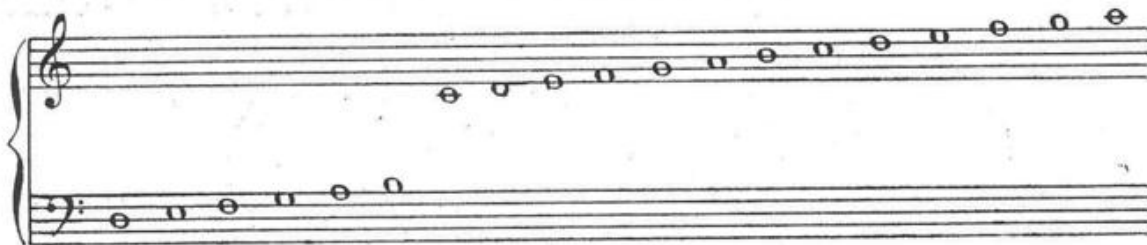
De multe ori în scrierea muzicii instrumentale cu posibilități mari sonore, cum este de pildă pianul sau vioara, avem nevoie de note foarte înalte care se scriu pe multe linii suplimentare. Cu cât liniile suplimentare se găsesc în număr mai mare, cu atât îngreuiază mai mult citirea notelor. Pentru a simplifica scrierea și citirea notelor și a nu se folosi prea multe linii suplimentare, întrebuițăm cifra 8 și o linie punctată deasupra pasajului muzical respectiv, care ne arată că el se cântă la un diapazon mai înalt. Semnul acesta se numește *octava alta* (octava înaltă):



La fel se procedează și cu liniile suplimentare de dedesubtul portativului, semnul respectiv numindu-se *octava bassa* (octava de jos):



Folosind portativul general în scrierea sunetelor de care dispune scara muzicală a cobzei (întinderea ei) o parte din portativul de jos rămâne neîntrebuințat:



de aceea pentru simplificarea scrierii ne folosim de un singur portativ cu cheia sol, adăugându-i dedesubt patru linii suplimentare:



Notele de sus: re, mi, fa cuprinse în acolada de deasupra portativului atunci când se execută la cobză pe grupa a treia de coarde nu se aud, iar pentru executarea lor în poziții se preferă grupa a doua sau a patra de coarde care emit mai lesne aceste sunete.

Durata. Pentru fixarea duratei sunetelor ne folosim de:

Valori de note și pauze corespunzătoare:

○ = Nota întreagă sau unimea

♪ = Doimea

♪ = Pătrimea

♪ = Optimea

♪ = Șaisprezecimea

♪ = Treizecideoimea

♪ = Șaizecipătrimea

— = Pauza de notă întreagă sau de unime

— = Pauza de doime

— = Pauza de pătrime

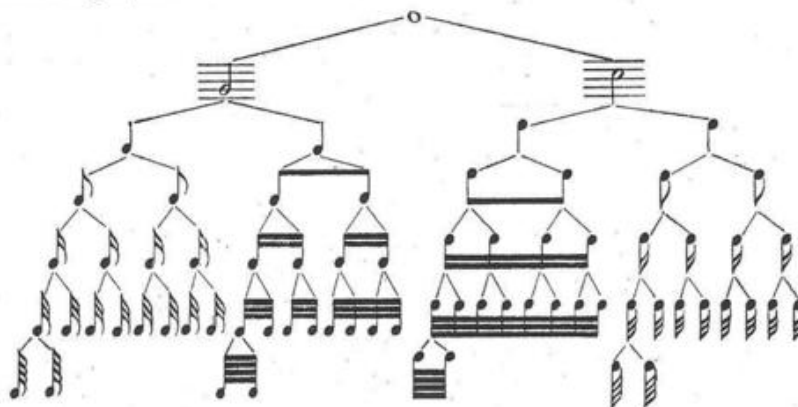
— = Pauza de optime

— = Pauza de șaisprezecime

— = Pauza de treizecideoime

— = Pauza de șaizecipătrime

Fiecare notă sau pauză se împarte exact cu doi, așa încît pornind de la durata cea mai lungă avem următoarea împărțea:



Din tabloul de mai sus se poate desprinde atât valoarea notelor, unele în raport cu celelalte, cât și felul cum pot fi scrise notele:

— cu codița în sus până la primele trei linii ale portativului, sau cu codița în jos pe restul portativului;

— notele mai mici decât pătrimea se unesc între ele câte două, patru sau câte opt, în scriere folosind bare în loc de stegulețe, mai ales în muzica instrumentală.

Legato de prelungire, format dintr-un arc care prelungește durata notei cu valoarea următoare dacă amândouă să găsească la aceeași înălțime: 

Punctul, pus după o notă îi prelungește durata cu jumătate din valoarea ei $\text{f}^{\bullet}$ iar dublul punct îi prelungește durata cu trei sferturi: $\text{f}^{\bullet\bullet} = \text{f}^{\bullet} \text{f}^{\bullet} \text{f}^{\bullet}$

Punctul așezat deasupra sau dedesubtul notei îi scurtează durata cu jumătate din valoarea ei, luând denumirea de *staccato*: 

Coroana formată dintr-un punct și un arc mic deasupra sau dedesubtul notei, o prelungește după voința executantului: 

Intensitatea. Pentru fixarea intensității sunetelor ne folosim de următorii termeni din limba italiană, reduși la inițialele lor și de următoarele semne:

Nuanțe: *pp* = *pianissimo*, adică foarte slab;

p = *piano*, adică slab;

mf = *mezzo forte*, adică pe jumătate tare;

f = *forte*, adică tare;

ff = *fortissimo*, adică foarte tare.

Creșterea și descreșterea intensității sunetelor se arată

cu semnul  *crescendo* (crescînd), și cu semnul  *decrescendo* (descreșcînd) ce se pune de obicei deasupra notelor respective.

Cînd pasajul muzical care trebuie executat din ce în ce mai tare sau din ce în ce mai slab este mai lung, atunci în loc de semn se scrie cuvîntul întreg sau prescurtat urmat de puncte: *cresc...* sau, *decresc...*

Accentele sau literele *sf* = *sforzando* sau *fz* = *forzando*, puse deasupra sau dedesubtul notei arată că sunetul se atacă tare, apoi puterea lui este imediat scăzută.

$\text{f}^{\bullet}$ arată că sunetul se execută cu o intensitate egală pe toată durata lui sau prescurtarea *mart.* = *martellato*, arată că sunetul se apasă ca și cum ar fi bătut cu un ciocan.

Pentru fixarea iuțelii cu care se cîntă piesa muzicală se întrebuințează: *termeni de mișcare* (*tempo*) din limba italiană, care se pun de obicei la începutul melodiei deasupra portativului.

Pentru cele trei feluri de mișcări se întrebuințează mai des următorii termeni:

pentru mișcări rare	{	Largo	= larg, foarte rar
		Adagio	= rar
		Andante	= mergînd încet
pentru mișcări potrivite	{	Andantino	= încetinel, mergînd mai mișcat
		Moderato	= moderat, potrivit
		Allegretto	= repejor
pentru mișcări repezi	{	Allegro	= vioi, repede
		Vivo, vivace	= viu, repede
		Presto	= mai repede
		Prestissimo	= foarte repede

În decursul execuției muzicale *mișcarea se poate grăbi sau întârzia*, ceea ce se indică cu ajutorul următorilor termeni și a prescurtărilor lor, scriși de obicei deasupra pasajului muzical respectiv:

ritard. = *ritardando*, adică întârziind
rit. = *ritenuto*, adică reținut
rall. = *rallentando*, adică răcind, încetinind
accel. = *accelerando*, adică accelerind, grăbind
a tempo = revenind la mișcarea obișnuită, în timp
ad libitum = după plăcere

De multe ori pe lângă termenii de mișcare se întrebuințează și anumite atribute ale acestora, precizându-le felul. Aceștia sînt *termeni de expresie*.

Iată unii termeni de expresie mai des întrebuințați:

Agitato	= agitat, neliniștit	Dolce	= dulce, duios
Amabile	= amabil	Giocoso	= jucind
Animato	= animat, însuflețit	Giusto	= just
Appassionato	= cu patimă, cu pasiune	Maestoso	= măreț
Con brio	= cu strălucire	Marciale	= în formă de marș
Con fuoco	= cu foc	Rubato	= liber
Con moto	= mișcat	Rustico	= rustic, de țară
Con dolore	= cu durere	Sostenuto	= susținut
Furioso	= furios	Tranquillo	= liniștit

ELEMENTE METRO-RITMICE

RITM ȘI MĂSURĂ

În alternarea sunetelor unele cu altele, se ține seama de unele sunete care ies în evidență față de altele, deci care sînt *accentuate*, în comparație cu celelalte *neaccentuate*.

Accentul în muzică se bazează pe trei factori:

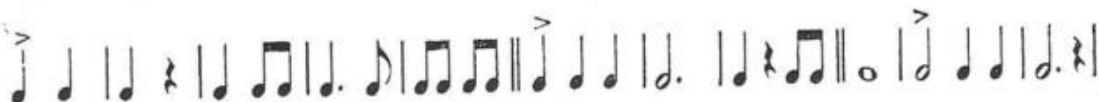
Înălțimea sunetului (un sunet mai înalt în raport cu altele primește un accent).

Durata sunetului (un sunet mai lung în raport cu altele primește un accent).

Intensitatea sunetului (un sunet mai tare în raport cu altele e mai accentuat prin definiție).

Înlănțuirea sunetelor unei melodii ținînd seama de accente, ne dă *ritmul* ei.

Ritmul poate fi executat la toabă, bătut din palme, ciocănit cu un creion pe masă etc. Dacă accentele urmează la intervale regulate de timp, atunci ritmul este *regulat periodic*. El se măsoară cu mișcarea regulată și egală a piciorului sau mîinii, prin ridicare și coborîre. Mișcarea mîinii fie de sus în jos, fie de jos în sus, constituie o *bătăie* sau un *timp*. Accentele pot urma între ele din doi în doi, din trei în trei, din patru în patru timpi etc., formînd grupe egale de valori de note accentuate și neaccentuate, care se numesc *măsuri*. Măsurile se despart între ele prin bare verticale, numite *bare de măsură*.



În scrierea muzicală folosim următoarele semne:

Bara finală, o bară dublă, prima linie subțire și a doua mai groasă cu care se înseamnă sfîrșitul melodiei.

Bara dublă, două bare de măsură subțiri care se întrebunțează la schimbările de măsuri (vezi exemplul de la pag. 17), dar mai ales la schimbarea armurii unui cîntec. (vezi formarea gamelor):



Semnul repetiției este format din două puncte puse la stînga barei finale în spațiile doi și trei ale portativului și arată că melodia se repetă de la început. Punctele semnului de repetiție puse la stînga și la dreapta barei finale arată că se repetă mai întîi melodia de la stînga, apoi cea de la dreapta (vezi exemplul de la pag. 19).

Prima volta și *seconda volta* sînt tot semne de repetiție formate dintr-o acoladă pusă deasupra portativului, sub care se găsește cifra romană I — *prima volta* — și care are întotdeauna pe portativ și semnul repetiției. La repetiție se sare prima volta și se cîntă notele aflate sub acolada cu cifra romană II — *seconda volta* (vezi exemplul de la pag. 19).

Da capo al fine, prescurtat *D. C. al Fine* arată că melodia se reia de la început pînă la locul indicat prin *Fine* (sfîrșit) (vezi exemplul de la pag. 19).

MĂSURI CU TIMPI BINARI

Am văzut mai înainte că notele în mod obișnuit se împart cu doi. Cînd una din aceste note, de exemplu pîtrimea, durează un timp, acest timp se zice că este *binar*, deoarece se poate împărți în două optimi. Cele mai obișnuite măsuri cu timpi binari sînt următoarele:

Măsura două-a-patra, are doi timpi și fiecare timp valorează o pîtrime. Ea se înseamnă cu fracția $\frac{2}{4}$, cifra de sus, 2, numărătorul, arătînd numărul timpilor din care e compusă măsura, iar cifra de jos, 4, numitorul, indicînd valoarea — de pîtrime — a unui timp al măsurii. Măsura se bate

cu mîna astfel:  primul timp (în jos), fiind întotdeauna accentuat. Fracția $\frac{2}{4}$ se pune la începutul portativului imediat după cheie.

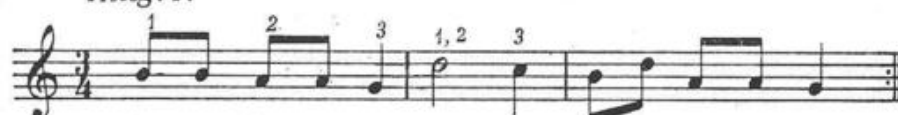
Moderato.



Măsura trei-a-patra, are 3 timpi, valorînd fiecare cite o pîtrime. Ea se înseamnă cu fracția $\frac{3}{4}$. Numărătorul 3 arată numărul timpilor, iar numitorul 4 indică valoarea de pîtrime a fiecărui

timp. Măsura se bate cu mîna astfel:  timpul întîi — în jos — fiind întotdeauna accentuat iar al doilea la dreapta și al treilea în sus, fiind neaccentuați.

Allegro.



Măsura patru-a-patra are 4 timpi, fiecare valorînd cite o pîtrime și se înseamnă cu fracția $\frac{4}{4}$ sau cu litera C. Măsura se bate cu mîna astfel  timpul I — în jos — fiind accentuat,

timpul 2 — la stînga — neaccentuat, timpul 3 — la dreapta — pe jumătate accentuat și timpul 4 — în sus — neaccentuat.

Andantino.



Dacă timpul valorează o optime, atunci măsura poate fi $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$ și $\frac{4}{8}$, care se execută la fel ca cele de mai sus, diferența fiind numai de scriere.

Dacă timpul valorează o doime atunci măsura poate fi $\frac{2}{2}$ care se poate însemna și cu C (*Allabreve*), $\frac{3}{2}$ și $\frac{4}{2}$.

MĂSURI CU TIMPI TERNARI

Cînd timpul unei măsuri valorează 3 optime sau o pătrime cu punct, atunci timpul se zice că este *ternar*, fiindcă se poate împărți exact cu 3.

Măsura șase-a-opta are șase timpi, fiecare valorînd cîte o optime, sau are doi timpi ternari (cîte o pătrime cu punct). Se înseamnă cu fracția $\frac{6}{8}$. Cînd se execută rar, măsura se bate cu

mina în doi timpi descompuși accentuînd timpul 1 și 4:



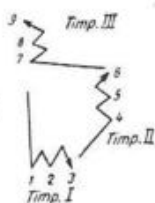
iar cînd se execută repede

se bate ca măsura de doi timpi:



Măsura nouă-a-opta are nouă timpi, fiecare valorînd cîte o optime, sau are trei timpi ternari de cîte o pătrime cu punct. Se înseamnă cu fracția $\frac{9}{8}$. Măsura se bate în trei timpi descompuși,

accentuînd timpii 1, 4 și 7:

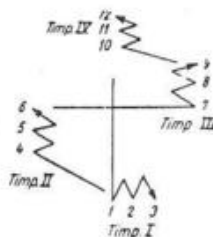


sau se bate simplu în trei timpi cînd se execută repede.



Măsura douăsprezece-a-opta are doisprezece timpi, fiecare valorînd cîte o optime sau are patru timpi ternari de cîte o pătrime cu punct. Se înseamnă cu fracția $\frac{12}{8}$. Ea se bate în patru timpi

descompuși, accentuînd timpii 1, 4, 7 și 10:



sau se bate numai in patru timpi cind se execută repede.

Andantino.



ANACRUZA SAU MĂSURA INCOMPLETĂ

Nu totdeauna cîntecul începe cu timpul întîi al măsurii; de multe ori începe cu un timp sau o parte de timp slab, pregătind astfel accentul timpului întîi din măsura următoare. În acest caz pregătirea accentului muzical se numește *anacruză* sau *auf tact*. Măsura de la început formată numai din anacruză se numește *măsură incompletă* și se completează cu valorile măsurii de la sfîrșit pentru a forma împreună o măsură întreagă:



SINCOPA ȘI CONTRATIMPUL

Acestea sînt ritmuri speciale care se bazează pe deplasarea sau înlocuirea accentului muzical de pe un timp sau o parte de timp pe altul. Putem deosebi:

Sincopa pe timpi întregi constă în deplasarea accentului muzical de pe timpul tare al măsurii pe timpul slab anterior. Deplasarea accentului muzical se face cu ajutorul semnului legato de prelungire sau prin contopire de valori:



În exemplul al doilea accentul muzical de pe timpul 3 se deplasează pe timpul 2, prin contopirea celor două pătrimi într-o doime.

Contratimpul pe timpi întregi constă în înlocuirea timpului tare cu o pauză:



Sincopa pe părți de timp se bazează pe accente secundare rezultate din diviziunea timpilor. Astfel dacă pătrimea se împarte în două optimi, de obicei prima optime va fi mai accentuată decît a doua. Cînd un astfel de accent se deplasează pe partea slabă a timpului anterior, ne dă sincopa pe părți de timp:



Contratimpul pe părți de timp constă în înlocuirea părții accentuate de timp cu pauzele respective:

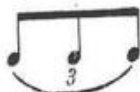


Cînd contratimpul e urmat și de o sincopă, ca în măsura a doua, poartă numele de *contratimp sincopat*.

DIVIZIUNI NEREGULATE DE TIMP

În mod excepțional, timpul binar poate fi împărțit cu 3, precum timpul ternar poate fi și el împărțit cu 2 sau cu 4. În asemenea cazuri avem excepțiuni ritmice. Ele se pot clasifica după natura divizării excepționale binar sau ternar, purtînd cifra respectivă și un legato deasupra sau dedesubtul grupului de note.

Excepțiuni ritmice pe timpi binari: Trioletul este diviziunea ternară a unui timp binar. Prima notă în grupa de trei este totdeauna mai accentuată. El se înseamnă cu cifra 3 și cu un legato deasupra sau dedesubtul notelor respective:



Cvintoletul este diviziunea neregulată a timpului binar înlocuind patru note cu cinci:



Sextoletul este diviziunea neregulată care înlocuiește patru note cu șase, bazîndu-se pe o succesiune de trei accente din două în două note, astfel:



Dublul triolet se obține tot prin înlocuirea a patru note cu șase, bazîndu-se însă pe o succesiune de două accente din trei în trei note. El se scrie în mod obișnuit ca un triolet dublu, spre a se deosebi de sextolet:



Septoletul rezultă din înlocuirea a patru note cu șapte:



Excepțiuni ritmice pe timpi ternari: Duoletul este diviziunea binară a unui timp ternar. El se înseamnă cu cifra 2 și un legato, înlocuind trei note cu două:



Cvartoletul se obține prin înlocuirea a trei note cu patru. El provine din dublarea valorilor duoletului, adică împărțirea duoletului cu doi:



Cvintoletul înlocuiește trei note cu cinci și se înseamnă în același fel cu cvintoletul timpilor binari:



Septoletul înlocuiește șase note cu șapte. Ca și cvintoletul el este comun timpilor binari și ternari:



MĂSURI MIXTE ȘI MĂSURI ALTERNATIVE

În afara măsurilor arătate mai sus mai există și așa-numitele combinații de măsuri care se bazează pe o alternare mai mult sau mai puțin regulată între ele. Astfel avem:

Măsuri mixte, în care alternează regulat măsura de doi timpi cu cea de trei timpi sau cea de trei cu cea de patru timpi. În mod obișnuit există următoarele măsuri mixte:

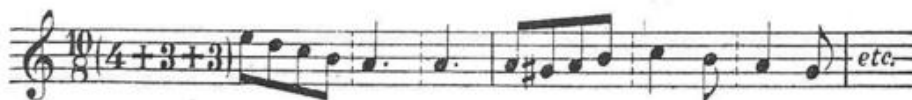
Măsura cinci-a-opta $\frac{5}{8}$ care constă din alternarea regulată a măsurilor $\frac{2}{8}$ cu $\frac{3}{8}$ sau invers $\frac{3}{8}$ cu $\frac{2}{8}$. Baterea măsurii nu comportă o altă schițare a mișcărilor minii decât cea cunoscută din măsura cu doi și cu trei timpi, de aceea uneori pentru ușurința executării se întrebuințează bara punctată în interiorul măsurii despărțind măsura $\frac{2}{8}$ de $\frac{3}{8}$:



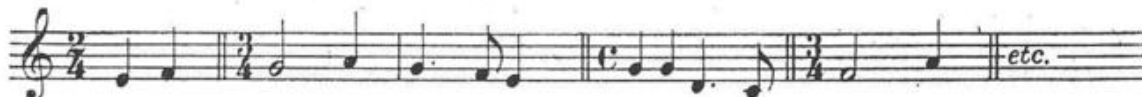
Măsura șapte-a-opta $\frac{7}{8}$ care constă din alternarea regulată a măsurilor $\frac{3}{8}$ cu $\frac{4}{8}$ sau invers $\frac{4}{8}$ cu $\frac{3}{8}$. Măsura se bate prin alternare ca și $\frac{5}{8}$:



† Notarea jocului *Învîrtita* din Ardeal se face într-o măsură puțin obișnuită: $\frac{10}{8}$ sau $\frac{10}{16}$ compusă din trei măsuri simple: prima de patru timpi, iar a doua și a treia de câte trei timpi.



Măsurile alternative, spre deosebire de cele mixte alternează neregulat. Din această cauză fracția măsurii va indica schimbarea respectivă de măsură.



ELEMENTE MELODICO-ARMONICE

După cum ritmul se bazează pe înălțuirea valorilor de note și se manifestă prin accente, tot așa melodia, sprijinindu-se pe ritm, se alcătuiește după înălțimea sunetelor succesive (auzite unul după altul), iar armonia reiese din înălțimea sunetelor simultane (auzite mai multe deodată). Sunetele auzite simultan primesc denumirea de *acord*. Acordurile se înălțuiesc între ele în armonie. Nu se poate studia armonia fără cunoașterea elementelor de bază ale melodiei.

ELEMENTE MELODICE

Gama este formată dintr-un șir de șapte sunete alăturate suitoare sau coboritoare, completate cu al optulea, care repetă pe cel dintâi la o altă înălțime. Ea primește numele de la nota cu care începe. Astfel avem gama lui do, gama lui re etc. Gamele fac parte din scara muzicală, deci fiecare notă a gamei reprezintă o treaptă din scară. Gama are prin urmare șapte trepte care se numără de jos în sus:



Ton și semiton. Între unele trepte ale gamei există o distanță mai mare care se numește *ton*, iar între altele una mai mică (pe jumătate cît tonul) care se numește *semiton*. Distanța între notele mi-fa și si-do însemnate printr-o acoladă în portativul de mai sus este de un semiton. Gama are prin urmare cinci tonuri și două semitonuri.

Intervale. Distanța sau deosebirea de înălțime dintre două note se numește *interval*. El poartă numele după numărul treptelor pe care le conține în scară, fie în suire, fie în coborire și se măsoară cu tonul și semitonul. Astfel:

Prima sau Unisonul este intervalul care repetă aceeași treaptă (do—do, sau re—re etc.). El nu are nici un ton și nici un semiton. Sunetul al doilea fiind identic cu primul, intervalul se numește *perfect*.

Secunda este intervalul format din două trepte alăturate (do—re, mi—fa etc.). Cînd are un ton secunda este *mare* (do—re) iar cînd are un semiton secunda este *mică* (mi—fa). Cînd are un ton și jumătate se numește *secundă mărită* (fa—sol #, vezi exemplul de mai jos).

Terța este intervalul de la o notă oarecare la a treia (do—mi, re—fa). Cînd are două tonuri terța e *mare* (do—mi), iar cînd are un ton și un semiton terța e *mică* (re—fa).

Cvarta este intervalul de la o notă la a patra. Mărimea ei obișnuită este de două tonuri și un semiton. În acest caz cvarta este *perfectă* (do—fa). Cînd are trei tonuri, cvarta este *mărită*. În acest caz se mai numește *triton* (fa—si).

Cvinta este intervalul de la o notă la a cincea. Mărimea ei obișnuită este de trei tonuri și un semiton. În acest caz cvinta este *perfectă* (do—sol). Cînd are două tonuri și două semitonuri, cvinta este *micșorată* (si—fa).

Sexta este intervalul de la o notă la a șasea (do—la, mi—do). Cînd are patru tonuri și un semiton, sexta e *mare* (do—la), iar cînd are trei tonuri și două semitonuri, sexta e *mică* (mi—do).

Septima este intervalul de la o notă la a șaptea (do—si, re—do). Cînd are cinci tonuri și un semiton, septima e *mare* (do—si) iar cînd are patru tonuri și două semitonuri septima e *mică* (re—do).

Octava este intervalul de la o notă la a opta (do—do). Mărimea ei obișnuită este de cinci tonuri și două semitonuri. În acest caz octava este *perfectă*.





Semne de alterație sînt semnele puse înaintea notelor cu scopul de a le urca sau cobori cu un semiton sau cu un ton:

Diezul $\sharp$ urcă cu un semiton.

Bemolul $\flat$ coboară cu un semiton.

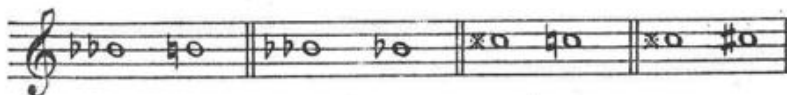
Becarul $\natural$ readuce nota urcată sau coborită la înălțimea ei anterioară prin anularea diezului sau bemolului.

Mai rar se întrebuințează și :

Dublul diez $\times$ care urcă cu un ton.

Dublul bemol $\flat\flat$ care coboară cu un ton.

Anularea dublului diez sau a dublului bemol se face printr-un singur becar; iar anularea unui singur diez sau bemol din accidental dublu se face prin înlocuirea lui cu un diez sau bemol :



Semnul de alterație are influență asupra notei înaintea căreia e pus numai într-o singură măsură. Dacă nota respectivă se repetă în aceeași măsură nu mai are nevoie de un nou semn de alterație. Dacă această notă revine în altă măsură, semnul de alterație din măsura precedentă nu mai are influență asupra ei. Semnul de alterație se anulează prin becar în cadrul aceleiași măsuri în care este și semnul de alterație :



Am văzut că gama lui do are două semitonuri formate pe trepte alăturate: mi-fa și si-do. Acestea se numesc *semitonuri diatonice*, iar gama care are cinci tonuri și două semitonuri diatonice, se numește *gama diatonică*.

Împărțind intervalul de un ton în două semitonuri cu ajutorul unui semn de alterație, obținem două feluri de semitonuri: unul format pe aceeași treaptă (ex. do—do $\sharp$), care se numește *semiton cromatic* și altul format pe două trepte alăturate (do $\sharp$ —re), care după cum știm este semiton diatonic.

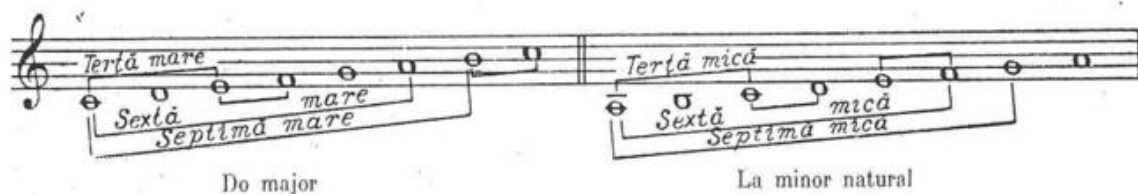
La rîndul ei gama diatonică poate fi împărțită în douăsprezece semitonuri dintre care cinci cromatice și șapte diatonice. În acest caz ea devine *gamă cromatică* :



DESPRE MODURI ȘI TONALITĂȚI

Mod major și mod minor. Game relative. Tonurile și semitonurile nu sînt așezate la întîmplare în gama diatonică, ci într-o anumită ordine, într-un anumit fel, pe care îl numim *mod*. Dacă modul se bazează pe intervalul de terță mare sau majoră cum i se mai spune, format din treapta I

cu treapta a III-a a gamei, atunci se numește *mod major*, iar dacă se bazează pe o terță mică sau minoră, între aceleași trepte, se numește *mod minor* (ex. do major și la minor):



Do major

La minor natural

Pe lângă intervalul de terță, modul major se mai caracterizează prin sexta și septima majoră, iar modul minor prin sexta și septima minoră. Cele două game (do major și la minor) luate ca exemplu se înrudesc între ele deoarece au aceleași sunete constitutive, cu deosebire că la minor începe cu o terță mică mai jos decât do major. Asemenea game se numesc *game relative* sau *paralele*.

Minor natural, armonic și melodic. Modul minor care constă, după cum am văzut mai sus, din intervalele caracteristice: terță, sexta și septima minoră, toate sunetele lui fiind comune cu ale modului major relativ sau înrudit, se numește *minor natural*.

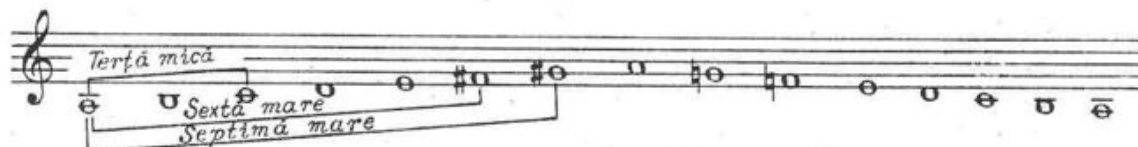
Dacă minorului natural îi ridicăm treapta a VII-a cu un semiton, apropiind-o de treapta a VIII-a ca în modul major, atunci minorul natural se transformă în *minor armonic*:



La minor armonic

Intervalul caracteristic acestui mod este *secunda mărită* (mai mare cu un semiton decât secunda mare) formată între treapta a VI-a și a VII-a.

Dacă minorului armonic îi ridicăm la rându-i și treapta a VI-a cu un semiton, modul minor se apropie și mai mult de modul major și poartă numele de *minor melodic*:

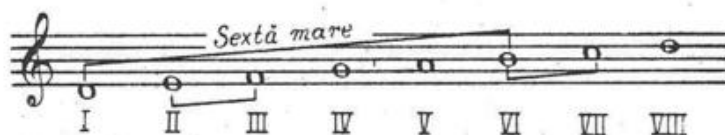


La minor melodic

Cele două trepte, a VI-a și a VII-a urcate cu câte un semiton, sînt caracteristice acestui mod și se întîlnesc adeseori în melodiile noastre populare de joc. Gama minoră melodică în coborîre devine naturală.

Moduri populare diatonice. Așezarea tonurilor și semitonurilor într-o gamă, așadar modul, poate avea și alte înfățișări decât cele arătate. Astfel:

— început pe nota re în gama diatonică se prezintă ca modul minor natural cu treapta a VI-a ridicată cu un semiton (sextă mare):



Modul de re sau minorul cu sextă mare

— început pe nota mi se prezintă ca modul minor natural cu treapta a II-a coborită cu un semiton:



— început pe nota fa se prezintă ca modul major cu treapta a IV-a urcată cu un semiton. (Intervalul de cvartă dintre treapta I și a IV-a se transformă din perfectă în *cvartă mărită*):



— început pe nota sol ne dă modul major cu treapta a VII-a coborită cu un semiton:



Pe toate acestea împreună cu modul minor natural cunoscut mai dinainte le numim *moduri populare*, fiindcă se întâlnesc des în cîntecele noastre populare.

Moduri populare cromatice. Cromaticul oriental. Cînd am studiat gama cromatică am văzut că ea se bazează pe cinci semitonuri cromatice și șapte semitonuri diatonice, care se obțin prin folosirea semnelor de alterație. Cuvîntul cromatic înseamnă colorat. Gamei cromatice i s-ar putea spune prin urmare, gama colorată. Pentru ca o gamă să fie colorată în întregime, să devină cromatică propriu-zisă, ea are nevoie de cinci semne de alterație. Un mod poate fi colorat însă numai cu un singur semn de alterație sau cu cel mult două, ca să-și schimbe înfățișarea. Modul care are una sau două secunde mărite obținute prin alterare se numește *mod cromatic*. Gama minoră armonică este propriu-zis un mod cromatic, singurul mod cromatic întrebuintat în teoria muzicii clasice. Celelalte moduri cromatice, derivate din modurile populare diatonice se numesc *cromatice orientale*, fiindcă se întâlnesc mai des în cîntecele popoarelor orientale.

Cele mai obișnuite moduri cromatice în cîntecul nostru popular sînt următoarele:

modul de re cromatic, cu treapta a IV-a urcată cu un semiton și cu secundă mărită între treapta a III-a și a IV-a:



modul de *mi cromatic*, cu treapta a III-a urcată cu un smiton și cu secundă mărită între treapta a II-a și a III-a:



modul de *mi dublu cromatic*, pe care-l numim astfel pentru a-l deosebi de modul de *mi cromatic*, care are treapta a III-a și a VII-a urcate cu cite un semiton, formînd două secunde mărite, una între treapta a II-a și a III-a și alta între treapta a VI-a și a VII-a:



Acest mod este caracteristic celei mai răspîndite doine din țara noastră, *Doina Oltului*.

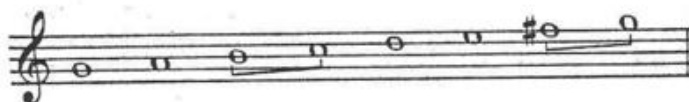
Moduri perfecte. Trepte principale. Arpegiu. Tonalitate. Dintre toate modurile amintite, modul major și modul minor armonic sînt cele mai des întrebuițate în muzică. Treptele lor au rolul de a echilibra sonoritatea, de aceea le putem numi *moduri perfecte*. Construcția lor se bazează pe trei trepte cu rolul cel mai important în menținerea echilibrului sonor: treapta I, a IV-a și a V-a. Treapta I are rolul de a da și a menține tonul, de unde numele ei de *tonică*. Treapta a V-a are rolul de *dominantă*, fiind determinată de treapta I cu care se găsește în cea mai strînsă legătură și avînd rolul cel mai important după tonică. Treapta a IV-a are rol de *subdominantă* fiind cea mai importantă treaptă după tonică și dominantă.

Putem considera dominantă și subdominantă ca păzitoare ale tonicii. În ordinea importanței aceste trei trepte sînt: *tonica*, *dominantă* și *subdominantă*. Ele se numesc *trepte tonale*.

Odată stabilită tonica cu ajutorul treptelor principale sau tonale, urmează să fie stabilit și modul (major sau minor) care știm că depinde de intervalul de terță, format de treapta întâi și de treapta a treia denumită treaptă modală. Acesta se obține ușor prin intonarea treptelor I, a III-a și a V-a la care se poate adăuga apoi și treapta a VIII-a. Intonarea acestor trepte ia numele de *arpegiu*. Modul fixat astfel pe o tonică are nevoie în special de următoarele trepte: I, a III-a, a IV-a, a V-a, care reprezintă baza construcției unei melodii. Ansamblul sunetelor unei melodii care se bazează pe treptele principale tonale și modale ia numele de *tonalitate*. Se poate spune deci despre o melodie că e în tonalitatea lui do major sau în tonalitatea lui la minor, a lui sol major sau a lui mi minor etc.

FORMAREA GAMELOR MAJORE ȘI MINORE CU DIEZI ȘI BEMOLI

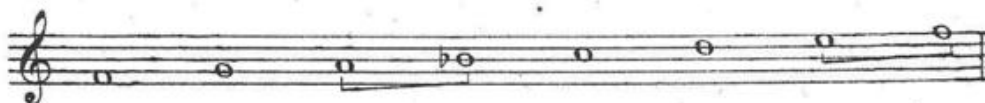
Gama majoră poate fi mutată (transpusă) de pe tonica do pe o altă tonică. Mutarea (transpoziția) se poate face cu ajutorul semnelor de alterație, într-o anumită ordine și după o anumită regulă care necesită creșterea treptată a semnelor de alterație. Astfel, pornind de la do major din cvintă în cvintă în suire vom găsi gamele majore cu diezi, iar tot din cvintă în cvintă în coborîre, gamele majore cu bemoli. Semnele de alterație, diezi sau bemoli, cresc treptat. Să luăm ca exemplu modul major cu semitonurile între treptele a III-a — a IV-a și a VII-a — a VIII-a, cum am văzut la gama do major, și să-l începem pe nota sol, adică la un interval de o cvintă mai sus față de do, respectînd succesiunea intervalelor dintre trepte în ordinea: ton, ton, semiton, ton, ton, ton, semiton:



Observăm că pentru a se putea păstra semitonul între treapta a VII-a și a VIII-a trebuie să întrebuițăm diezul ca semn de alterație pentru nota fa, căci altfel, fără fa #, gama aceasta ar reprezenta modul de sol, cunoscut de noi, care nu este identic cu do. Nota fa diez face parte integrantă din construcția gamei sol major și este deci *notă constitutivă*, ceea ce înseamnă că o întâlnim mereu în această stare ori de câte ori se aude nota fa. Ca să facem economie la scris, fa # se pune o singură dată la începutul portativului, imediat după cheie, pe linia a cincea. Astfel scris se numește *armură*.



Coborînd cu o cvintă de la nota do dăm de nota fa. Pe această notă vom forma acum gama fa major:



Aci pentru a se păstra semitonul dintre treptele a III-a și a IV-a e nevoie de si b ca semn de alterație, căci altfel am avea de-a face cu modul popular de fa care de asemeni este diferit de do major. Si b este notă constitutivă în gama fa major, de aceea se întrebuițează de asemeni ca armură pus pe linia a treia a portativului, imediat după cheie:



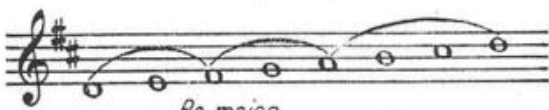
Dăm mai jos tabloul gamelor majore cu diezi și cu bemoli împreună cu relativele lor minore. De remarcat că relativele minore au aceeași armură ca și gamele majore respective cu care se înrudesesc. Arcurile din partea de sus a portativelor indică arpegiul, iar diezul sau becarul în paranteză arată gama minoră armonică.

Game cu diezi

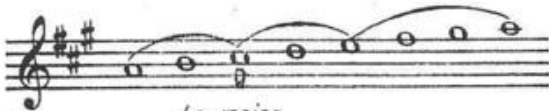
Majore



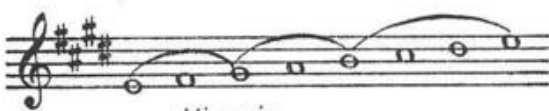
Sol major



Re major

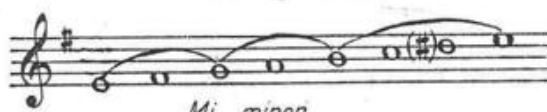


La major

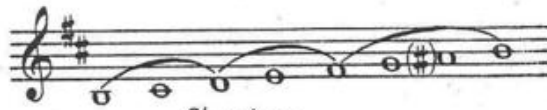


Mi major

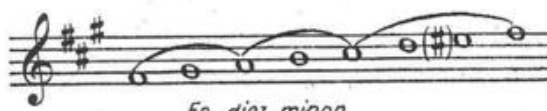
Relative minore



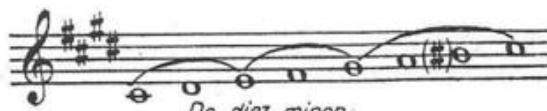
Mi minor



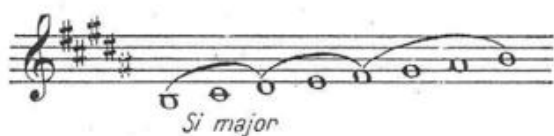
Si minor



Fa diez minor



Do diez minor



Si major



Sol diez minor



Fa diez major



Re diez minor



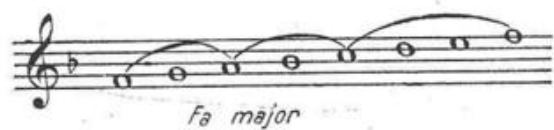
Do diez major



La diez minor

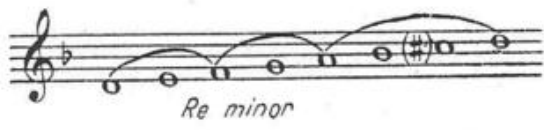
Game cu bemoli

Majore

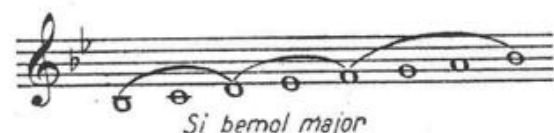


Fa major

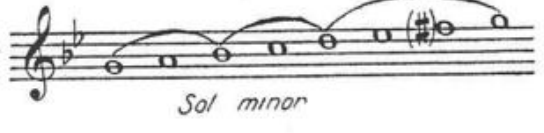
Relative minore



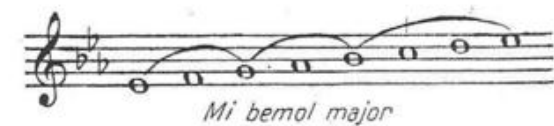
Re minor



Si bemol major



Sol minor



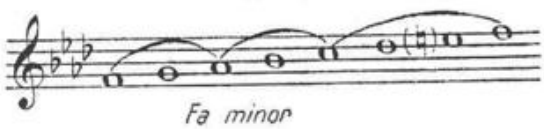
Mi bemol major



Do minor



La bemol major



Fa minor



Re bemol major



Si bemol minor



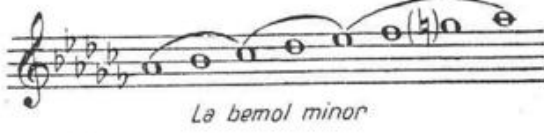
Sol bemol major



Mi bemol minor



Do bemol major



La bemol minor

Din tabloul de mai sus constatăm că avem șapte game majore și tot atâtea game relative minore cu diezi, precum și șapte game majore și tot atâtea game relative minore, cu bemoli.

GAME OMONIME ȘI GAME ENARMONICE

Cînd o gamă majoră și alta minoră au aceeași tonică ele se numesc *omonime* (ex. do major și do minor; la major și la minor etc.).

Sunetele care se aud la fel dar sînt scrise deosebit se numesc sunete *enarmonice* (ex. fa # și sol b; si # și do). La fel se întîmplă și cu gamele. În tabloul de mai sus sînt enarmonice următoarele game: Do # major cu Re b major și La # minor cu Si b minor; Fa # major cu Sol b major și Re # minor cu Mi b minor; Si major cu Do b major și Sol # minor cu La b minor.

În tabloul gamelor prezentate mai sus dacă adăugăm și gama do major, numărul gamelor se ridică la cincisprezece. Din cauza enarmoniei numărul lor se reduce de fapt la douăsprezece. Așadar avem douăsprezece tonalități deosebite în sistemul muzical. Acest sistem muzical care se bazează pe enarmonia sunetelor se numește *sistem temperat*.

Modulație se numește schimbarea tonalității în cursul melodiei. Ea este *trecătoare* (pasageră) cînd revine la tonalitatea de la început (inițială) și este *definitivă* cînd nu mai revine la tonalitatea precedentă.

Modulația se poate face într-una din tonalitățile vecine (dominanta, subdominanta cu relațiile lor, relativă sau omonima) sau într-una din tonalitățile mai îndepărtate. (A se vedea melodiile cu acompaniament de la sfîrșit, nr. 169 și 170).

ELEMENTE ARMONICE

Arpegiu și acord. Am văzut că pentru fixarea tonalității avem nevoie de o scurtă formulă de intonație bazată pe succesiunea treptelor I—a III-a — a V-a, care poate fi completată și cu treapta a VIII-a, numită *arpegiu*. Cînd aceste trepte se aud simultan, arpegiul se transformă în *acord*. Notele arpegiului se scriu una după alta, iar notele acordului se scriu una sub alta:



Acord consonant și acord disonant. Se numește *consonant* acordul care sună satisfăcător plăcut, sunetele din care e format el sună bine împreună, dau impresie de stabilitate ca acordul din exemplul de mai sus, format din sunetele arpegiului. Cînd sunetele acordului nu sună bine împreună, nu ne satisfac, acordul este *disonant*. După acordul disonant este necesar să urmeze un acord care să ne satisfacă, cu alte cuvinte acordul disonant cere să fie dezlegat într-un acord consonant:



Acord perfect major, acord perfect minor și acord micșorat. Acordul consonant este format în mod obișnuit din suprapunerea a două terțe și o cvartă. Socotind intervalele de la nota inferioară a acordului care se numește *fundamentală*, construcția acordului consonant se bazează pe *terța majoră* sau *minoră* și pe *cvinta perfectă*, după care poate urma sau nu octava. Datorită cvintei perfecte, acordul se numește *perfect*, iar datorită terței el capătă denumirea de *major* sau *minor*, mai bine zis acordul este *perfect major* sau *perfect minor*.

Cind cvinta care intră în componența acordului este micșorată (ca de ex. în acordul format pe treapta a VII-a a gamei majore sau pe treapta a II-a a gamei minore), acordul se numește *micșorat*:



Starea directă și răsturnarea acordurilor. Cind acordul are nota fundamentală în bas, el se găsește în *stare directă*. Toate acordurile din exemplul de mai sus sînt în stare directă.

Cind terța acordului este în bas, acordul este în *răsturnarea întâi*, iar cind are cvinta în bas, acordul e în *răsturnarea a doua*:



Acordul de *septimă de dominantă* este format pe treapta a V-a a tonalității, adică pe dominantă. În stare directă el are trei terțe suprapuse, dintre care prima este terță mare iar a doua și a treia sînt terțe mici. Socotind intervalele în raport cu fundamentală, construcția acordului este bazată pe intervalul de terță majoră, cvintă perfectă și septimă mică:



Intervalul de septimă și așezarea lui pe dominantă tonalității dă numele acordului. Acordul de septimă de dominantă este un acord disonant. Dezlegarea lui în stare directă se face de obicei pe tonică în felul următor:



Fundamentală se duce la tonică (sol → do).

Terța se duce la tonică (si → do).

Cvinta se duce la tonică (re → do).

Septima se duce la terța tonicii (fa → mi sau mi b).

În exemplul de mai sus avem acordul de septimă de dominantă a lui do în stare directă, care se dezleagă în acordul lui do major (poate fi dezlegat și în do minor). Acordul tonicii obținut prin dezlegarea obișnuită a septimei de dominantă în stare directă nu e complet, îi lipsește cvinta, de aceea septima de dominantă se întrebuițează mai des într-una din cele trei răsturnări:



Răsturnarea acordului de septimă de dominantă a lui do major

Răsturnarea acordului de septimă de dominantă a lui la minor

În răsturnarea întâi, cu terța în bas, septima de dominantă se dezleagă în trison. În răsturnarea a doua, cu cvinta în bas, septima de dominantă se dezleagă în acordul complet al tonicii, iar în răsturnarea a treia, cu septima în bas, acordul de septimă de dominantă se dezleagă în răsturnarea întâi a acordului de tonică.

Septima de dominantă este acordul cel mai apropiat de tonică, de aceea a și fost numit de către muzicanții noștri populari, «soț». Astfel ei zic: soț de G, soț de A, înțelegând prin aceasta dominantă lui sol, dominantă lui la.

Dăm mai jos acordul de septimă de dominantă al lui sol și al lui fa cu dezlegările sale:



Acordul de septimă micșorată este format din suprapunerea a trei terțe mici. În raport cu fundamentală, construcția lui se bazează pe terța minoră, cvinta micșorată (mai mică decât cvinta perfectă cu un semiton) și septima micșorată (mai mică decât septima mică cu un semiton). Numele acordului vine de la intervalul de septimă micșorată format de treapta I cu treapta a VII-a a acordului în stare directă. Ca și acordul de septimă de dominantă, acordul de septimă micșorată are trei răsturnări:



De obicei dezlegarea acordului de septimă micșorată se face astfel: fundamentală urcă un semiton, terța coboară un ton, cvinta coboară un semiton sau un ton și septima coboară un semiton. Același acord de septimă micșorată poate fi dezlegat în toate cele 12 tonalități, de aceea el este întrebuințat în special ca mijloc de modulație. Să luăm ca exemplu septima micșorată cu fundamentală si în stare directă pe care o vom dezlega în toate tonalitățile:



Dezlegarea de la nr. 1 este cea obișnuită pe care am arătat-o mai înainte. Dezlegarea de la nr. 2 se face prin urcarea notei fundamentale cu un ton, coborîrea terței cu un semiton iar cvinta și septima se dezleagă prin *enarmonie* (la b — sol # și fa — mi #) care sună la fel (în realitate

rămân pe loc că note comune ambelor acorduri). Dezlegarea de la nr. 3 se face ca cea de la nr. 2, cu cvinta dezlegată obișnuit și septima urcând un semiton. Dezlegarea nr. 4 are cvinta notă comună și septima urcă un semiton. Dezlegarea de la nr. 5, fundamentală coboară un semiton cromatic iar terța urcă un semiton. Dezlegarea nr. 6, fundamentală e notă comună, terța urcă cu un ton, iar septima se dezleagă enarmonic. Dezlegarea nr. 7 are septima notă comună. Dezlegarea nr. 8, fundamentală coboară un semiton cromatic, terța și cvinta note comune, septima urcă un ton. Dezlegarea nr. 9, fundamentală coboară un ton, terța notă comună, cvinta și septima urcă cîte un semiton. Dezlegarea nr. 10, fundamentală și terța sînt note comune iar cvinta urcă un ton. Dezlegarea nr. 11, fundamentală notă comună, terța și cvinta urcă cîte un semiton cromatic iar septima coboară un ton prin dezlegarea excepțională de terța micșorată, de la la $\flat$ la fa $\sharp$. Dezlegarea nr. 12, fundamentală și terța coboară un semiton, cvinta urcă un semiton cromatic iar septima coboară un ton prin dezlegarea excepțională, ca și în cazul dezlegării de la nr. 11.

Procedind în felul acesta, o singură septimă micșorată rezolvă problema modulațiilor în toate tonalitățile. Dacă însă nu ne depărtăm de dezlegarea obișnuită, pe care am văzut-o la pag. 32, atunci trei acorduri de septimă micșorată, fiecare cu cîte patru enarmonice vor rezolva problema modulației cu acest procedeu în toate tonalitățile.

a) Să începem cu septimă micșorată a lui si care se dezleagă în do.

1. Ea este enarmonicul lui re prin înlocuirea notei si la o octavă mai sus cu do $\flat$ pentru a păstra forma acordului cu trei terțe suprapuse care se dezleagă în mi $\flat$.

2. enarmonicul septimei micșorate a lui fa prin înlocuirea lui re cu mi $\flat\flat$ la octava superioară care se dezleagă în sol $\flat$ (fa $\sharp$).

3. enarmonicul septimei micșorate a lui la $\flat$ prin înlocuirea notei fa cu sol $\flat\flat$ la octava superioară, acord care se dezleagă în si $\flat\flat$, enarmonic cu la :



Acordul de septimă micșorată a lui si în cele patru aspecte ale sale obținute prin enarmonie.

b) Să luăm acum cvinta lui si, pe fa $\sharp$. Septimă micșorată a lui fa $\sharp$ se dezleagă obișnuit în sol major sau sol minor. Ea este enarmonicul septimei micșorate a lui :

1. la, prin înlocuirea notei fa $\sharp$ cu sol $\flat$ la octava superioară, care se dezleagă în si $\flat$ major sau minor.

2. do, prin înlocuirea lui la cu si $\flat\flat$ la octava superioară, ce se dezleagă în re $\flat$ major și minor.

3. mi $\flat$, prin înlocuirea lui do cu re $\flat\flat$ la octava superioară, ce se dezleagă în fa $\flat$ major sau minor, enarmonic cu mi.



Septimă micșorată a lui fa $\sharp$ în cele patru aspecte ale sale.

c) Să luăm mai departe cvinta lui fa $\sharp$, pe do $\sharp$. Septimă micșorată a lui do $\sharp$ se dezleagă obișnuit în re major sau minor. Ea este enarmonicul septimei micșorate a lui :

1. mi, prin înlocuirea lui do $\sharp$ cu re $\flat$ la octava superioară, dezlegîndu-se în acord de fa,

2. sol, prin înlocuirea lui mi cu fa $\flat$ la octava superioară dezlegîndu-se în acord de la $\flat$.

3. si b, prin înlocuirea notei sol cu la bb la octava superioară dezlegându-se în acord de do b, enarmonic cu si.



Acordul de septimă micșorată a lui do # în cele patru aspecte ale sale.

Dezlegările acordurilor de septimă micșorată sînt foarte variate dacă ținem seama și de răsturnările lor. Nu este cazul să ne ocupăm de ele aci.

Acesta este materialul teoretic strict necesar instrumentistului cobzar care-i servește la însușirea în condiții suficiente a tehnicii instrumentului, cîntînd după note.

PRESCURTĂRI ÎN NOTAȚIA MUZICALĂ

În muzica instrumentală se întrebuițează anumite prescurtări de note și pauze pe care le arătăm mai jos:

Prescurtări de note:



Prescurtări de formule melodice. Aceeași formulă melodică se poate repeta de două, trei sau mai multe ori. Ea se poate prescurta punîndu-se o liniuță oblică scurtă după ea, dacă are valori de optime, sau două dacă valorile sînt de șaisprezecime, care arată că formula se repetă. Exemplu:



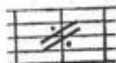
Simile... este un termen italian care arată că se cîntă mereu în același fel, fie că e vorba de formule melodice, fie că e vorba de staccato, etc. Acest termen se traduce cu « asemenea » și se pune în josul pasajului respectiv. La fel se întrebuițează și termenul *sempre*... care înseamnă mereu același... (Vezi pag. 93).

Prescurtări de măsuri.

O măsură repetată se înseamnă astfel:



Două măsuri repetate se înseamnă astfel:

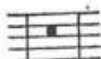


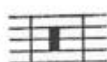
Prescurtări de pauze de măsuri întregi.

Pauza de măsură întreagă, indiferent de felul măsurii (2, 3, 4 etc.) se înseamnă cu pauza

ce corespunde unei note întregi. Ex.:

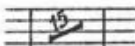


Pauza de două măsuri se înseamnă astfel : 

Pauza de patru măsuri se înseamnă astfel : 

Pauza de șase măsuri se înseamnă așa : 

Pauza de opt măsuri se înseamnă așa : 

În practica muzicii de azi, aceste pauze nu se mai întrebuițează, compozitorii preferind să tragă o linie oblică deasupra căreia să se scrie cifra respectivă (2, 3, 4, 5 ...) indicând numărul măsurilor cât durează pauza : 

ORNAMENTE

Pentru înfrumusețarea melodiei se întrebuițează unele semne numite *ornamente* sau *înflorituri*. *Apogiatura* este o notă mică tăiată ce se scrie înaintea notei de care este legată. Ea se execută foarte repede luând puțin din valoarea notei respective. Exemplu:



Aceasta este apogiatura simplă.

Există și apogiatură dublă, triplă și evaduplă :



Mordentul este un semn în formă de M (M) ce se scrie deasupra unei note. Mordentul poate fi superior sau inferior. Spre a se deosebi unul de celălalt, semnul mordentului inferior este tăiat la mijloc de o liniuță verticală sau puțin oblică.

Executarea mordentilor, inferior și superior, este arătată în exemplul ce urmează :



Grupetul este un semn în formă de S culcat (S) ce se pune deasupra notei sau între două note. El este de asemeni superior și inferior. Diferența în scris se arată prin inversarea semnului. Felul cum se execută grupetul în diferite situații se arată mai jos :



Semnul pus deasupra notei arată că grupul mic de note care formează grupetul se execută luind din valoarea notei respective care se aude distinct în urma grupetului; semnul pus între două note permite primei note să se audă înaintea grupetului. Grupetul dintre două note ia din valoarea celei dintii.

Trilul este un semn format din primele două litere ale acestui cuvint urmat în unele cazuri și de o linie șerpuită *tr* ~~~, care pus deasupra notei arată alternarea foarte repede a notei scrise cu treapta ei imediat superioară. Pus deasupra unei note de durată mică se înseamnă numai cu *tr*:



La instrumentele cu coarde ciupite, din grupul căruia face parte și cobza, dintre ornamente nu se pot executa decît apogiaturile, celelalte au fost arătate pentru completarea cunoștințelor generale muzicale.

TEHNICA ELEMENTARĂ

CAPITOLUL I

TEHNICA MÎINII DREPTE

* Mina dreaptă ține între degetul mare și degetul arătător ajutat de cel mijlociu plectrul de pană de giscă cu care ciupește coardele instrumentului. De mișcările acestei mîini depinde ritmul cu care acompaniem sau executăm o melodie. Mișcările mîinii trebuie să fie făcute cu economie cît mai mare și cu efort cît mai mic, de aceea ciupirea coardelor cu pana de giscă nu se va face numai într-o singură direcție, de pildă de sus în jos, ci în ambele direcții: de sus în jos și de jos în sus. Pentru deprinderea acestor mișcări ne folosim mai întîi de exerciții ritmice pe coarde libere.*

În notația exercițiilor ritmice pornim de la principiul notației muzicii culte, care consideră valoarea de pătrime ca unitate de timp mai des întrebuințată, adică pornim de la măsurile $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ și $\frac{4}{4}$. În tehnica cobzei, unitatea de timp, respectiv valoarea de pătrime, este reprezentată prin mișcarea mîinii drepte o singură dată și într-o singură direcție (de sus în jos, ori de jos în sus). Unitatea de timp a măsurii reprezintă totodată valoarea cea mai mare care se poate executa la cobză dintr-o singură mișcare a mîinii într-o singură direcție. Dacă sîntem în măsura $\frac{2}{4}$ pătrimea este nota cea mai lungă ce poate fi scoasă printr-o singură mișcare. Dacă sîntem însă în măsura $\frac{2}{8}$, atunci optimea este nota cea mai lungă ce poate fi emisă dintr-o singură trăsătură a mîinii, iar dacă sîntem în măsura $\frac{2}{2}$, doimea este nota cea mai lungă. Notele mai mari decît unitatea de timp (în măsura $\frac{4}{4}$ de exemplu: pătrimea cu punct, doimea și nota întreagă) se execută prin *tremollo* (tremurînd), adică printr-o serie de mișcări repezi ale mîinii în ambele direcții. Tremollo se notează cu două liniuțe scurte paralele și oblice deasupra sau dedesubtul notei întregi, sau întretîind codița notei cum am văzut la «prescurtări de note». X

Pentru început ne vom folosi și noi de acest semn; mai tîrziu, după ce instrumentistul se va obișnui cu tehnica elementară, îl vom părăsi întrucît valorile mai mari nu pot fi executate altfel la cobză decît numai prin tremollo, semnul devenind astfel de prisos. Valorile mai mici decît unitatea de timp vor fi executate prin trăsătura mîinii în ambele direcții cu o repeziciune mai mare sau mai mică, după valoarea notelor: notele cu valoare mai mare au o trăsătură mai puțin repede decît notele cu valoare mai mică.

X În exercițiile ritmice care urmează, notele dublate la octavă sau la unison arată acordajul grupului de coarde respectiv, săgeata de deasupra notei arată direcția penei (în jos sau în sus), cifrele arabe 1, 2 etc. arată timpii măsurii (timpul 1, timpul 2 etc.), iar cifrele romane arată grupul de coarde în ordinea descrisă la început. Săgeata oblică în sus sau în jos arată mișcarea mîinii

în gol (fără ciupirea coardelor), necesară uneori pentru a păstra simetria mișcărilor în acompania-
mentele mai lungi ori mai complicate.

EXERCITII RITMICE PE COARDE LIBERE

1. 2/4 time. Exercises 1-4 are in 2/4 time, while 5-8 are in 4/4 time. Fingerings (1, 2) and bowing directions (up/down) are indicated above the notes. Roman numerals I, II, III, IV indicate different sections of the exercises. Exercise 8 includes a double bar line and a repeat sign.

Optimea urmată de pauză se obține printr-o trăsătură de pană urmată imediat de astuparea
coardelor cu mina stângă. Rezonanța coardelor e lăsată să se audă mai mult pe valoarea de pătrime
decit pe cea de optime.

9. 2/4 time. The exercise ends with a double bar line and a repeat sign.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

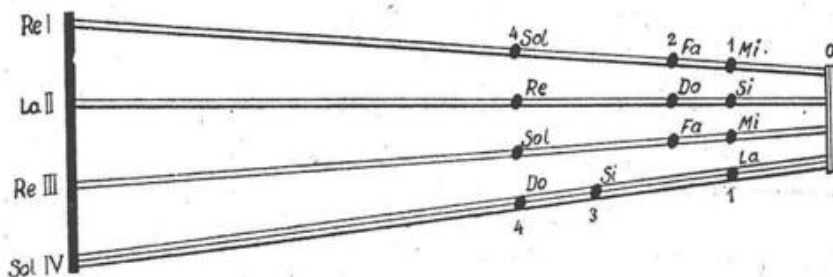


CAPITOLUL II TEHNICA MÎNII STÎNGI

DIGITAȚIA

* La cobză ca și la vioară, întrebuițăm patru degete: degetul 1 (arătător), degetul 2 (mijlociu), degetul 3 (inelar), degetul 4 (cel mic). Unii cobzari folosesc cîteodată și degetul mare, ca la gitară, dar aceasta este numai o excepție, întrucît este greu de întrebuițat degetul mare pe un gît gros ca al cobzei. Așezarea degetelor pe coarde se face perpendicular, ca la vioară, cu deosebirea că la cobză întrebuițînd grupuri de coarde, degetele trebuie să se fixeze bine pe ele, ca să cuprindă grupul întreg. Odată fixate pe coarde degetele nu se ridică decît la nevoie. Controlul punerii corecte a degetelor pe coarde se face cu ajutorul urechii muzicale. Degetele nu se lunecă pe coarde în timpul execuției muzicale, ci rămîn bine fixate pe cit posibil perpendicular pe ele.

Schița digitației pe care o dăm mai jos ne poate orienta asupra distanței dintre degete, puse pe grupurile de coarde pentru a obține diferite sunete:



* Semnele de care ne folosim pentru început pînă la dobîndirea deprinderii digitației sînt următoarele:

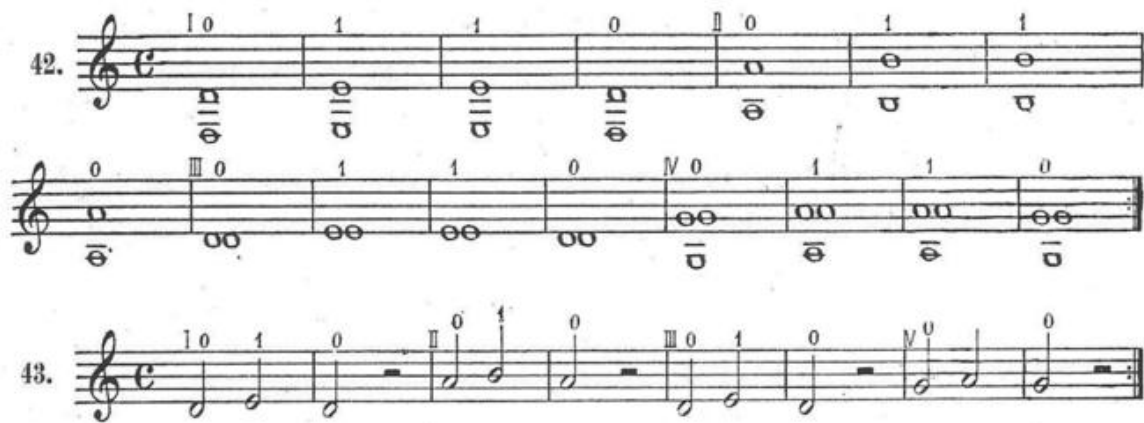
Cifra arabă pusă deasupra notei ne arată degetul pe care îl întrebuițăm:

0 = coardă liberă;
1 = degetul arătător;
2 = degetul mijlociu;

3 = degetul inelar;
4 = degetul mic;

Cifra romană pusă deasupra portativului la începutul pasajului respectiv ne arată grupa de coarde pe care cîntăm. Aceste cifre sînt apoi eliminate, devenind de prisos pe măsură ce instrumentistul își însușește tehnica cobzei. Mai menținem un timp cifra III pentru a nu confunda notele obținute pe această grupă de coarde cu notele grupei I. Eliminăm de asemeni notația dublă (în unison și octave) deoarece odată stabilită imaginea sonoră reală în scris prin exercițiile anterioare, notația dublă încarcă scrierea în mod inutil.

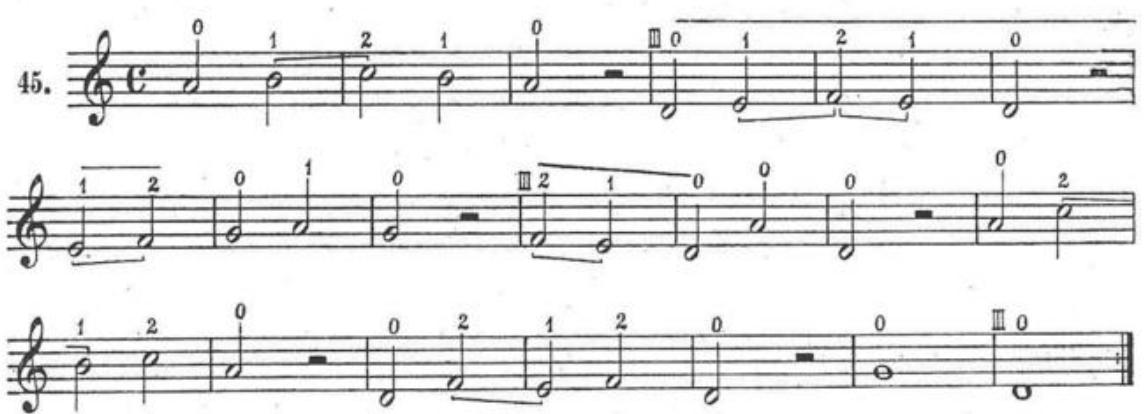
Exerciții cu degetul 1

42. 

43. 

Exerciții cu degetul 2

44. 

45. 

Exerciții cu degetul 3

46. 



Exerciții cu degetul 4



50.

0 4 2 0 4 2 1 4 2 1 0 2 1 4

0 0 4 0 2 4 III 0 2

4 0 1 2 1 1 4 0 4 1 4

2 4 0 III 2 4 0

III 0 III 1 4 0 1 0 3 0 2 4 0 I 0

Exerciții pentru dezlegarea degetelor

51.

I 0 0

0

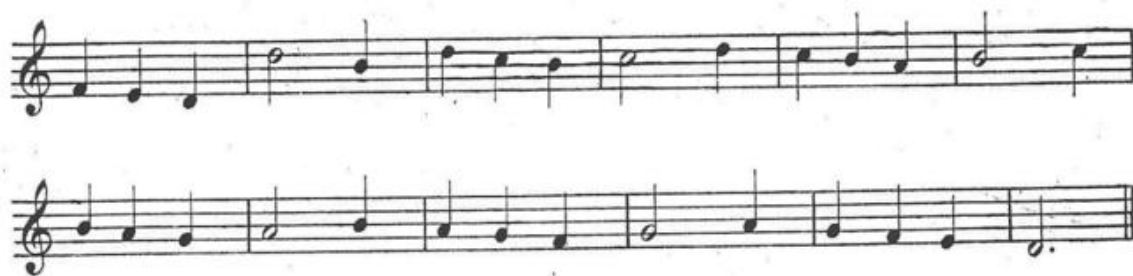
III 0

0

52.

I

III



Exerciții cu intervale

Secunda



Terța



Cvarta



III 2

Cvinta

56.

Sexta

57.

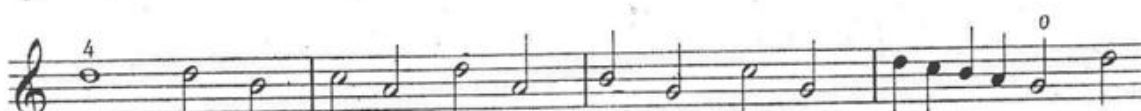
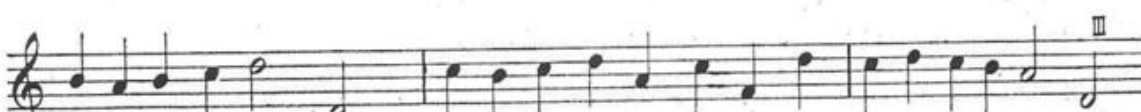
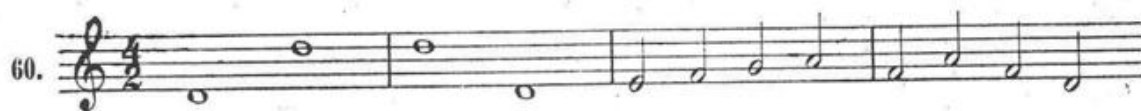
Septima

58.

Octava

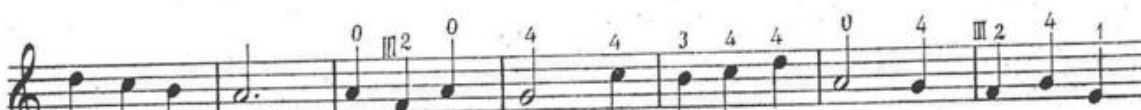
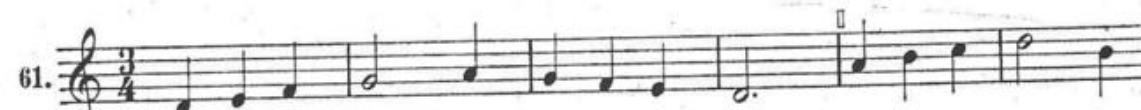


Toate intervalele



Exerciții melodice pe diferite grupe de coarde

Toate grupele de coarde





Grupa I și grupa a II-a



Grupa a III-a și grupa a IV-a



Grupa I



Grupa a II-a





Grupa a III-a



Grupa a IV-a

Allegro



Moderato



EXERCIȚII PENTRU PREGĂTIREA ACORDURILOR

* Acordurile la cobză se obțin prin trăsături repezi ale penei peste grupurile de coarde. Pentru aceasta digitația trebuie să fie pregătită dinainte. Pentru a preîntîmpina eventuale neclarități în obținerea acordurilor vom avea grijă ca toate grupurile de coarde să fie pregătite pentru emiterea sunetelor ce fac parte din structura acordului. Astfel, la sfîrșitul exercițiului nr. 69 cvinta acordului de re va fi obținută de grupa a II-a de coarde libere dar și de grupa a IV-a pe care punem degetul 1. Acordul se mai poate obține numai cu primele trei grupe, dar repeziciunea trăsăturii penei

nu poate izola grupa a IV-a de restul grupelor de coarde, decît cu mare greutate și după un îndelungat exercițiu, așa încît pregătirea acordului la care să ia parte și grupa a IV-a de coarde, în cazul de față, este mult mai prevăzătoare.



În acordul de la sfîrșitul exercițiului nr. 70 întîlnim un caz de *digitație excepțională*. Fundamentală fa are o dublă digitație: pe grupa I și pe grupa a III-a de coarde. Pentru nota fa se întrebuițează degetul 2 pe ambele grupe în mod obișnuit, însă în obținerea acestui acord folosind toate grupele de coarde nu este posibil să întrebuițăm numai degetul 2. Va trebui ca pe grupa întîi să folosim degetul 1 în locul degetului 2, sau dacă pe grupa I de coarde folosim degetul doi, atunci pe grupa a III-a vom pune degetul 3. Putem renunța la grupa I izolînd-o de restul grupelor de coarde și atunci digitația devine normală. Izolarea primei grupe de restul coardelor este mai la îndemînă decît izolarea grupei a IV-a, dar dacă vrem să obținem acest acord în stare directă, grupa întîi de coarde este necesară, altfel acordul sună în răsturnarea întîi.





În exercițiul nr. 71, acordurile se bazează pe izolarea grupei I de coarde, iar acordurile exercițiului nr. 72 pot fi redacte cu și fără prima grupă de coarde. Pentru înțelegerea mai clară a sonorității aceluiași acord în care se întrebuițează sau se omite grupa I de coarde, vom arăta ambele cazuri cu sonoritatea lor reală, după acordajul cobzei.



În acordul mi minor întâlnim și digitație excepțională.

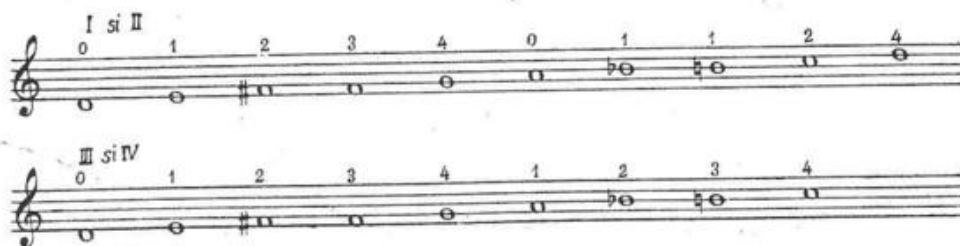
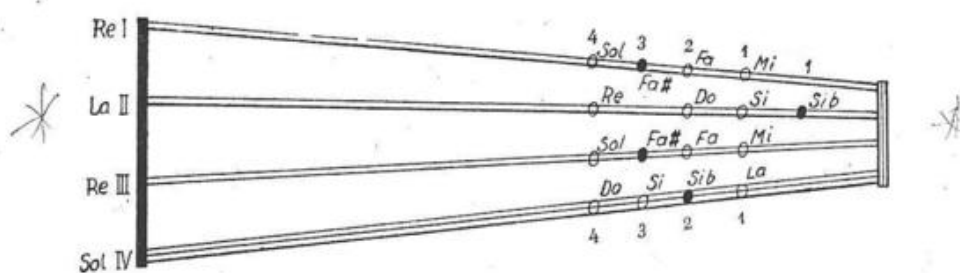




EXERCII CU SEMNE DE ALTERAIE

(Intrebuinarea lui fa # și si b)

Pe grupa I și a III-a de coarde nu am folosit pină acum degetul 3. El este rezervat pentru nota fa #. Degetul 2 pe grupa a IV-a se rezervă pentru nota si b, cum arată schița de mai jos. Si b mai poate fi obținut cu degetul 1 pe grupa a II-a, așezat ceva mai jos spre capul cobzei.



75. *Andante*

76. *Andantino*

Cît îi muntele de înalt

(Cîntec popular)

Cules și notat de C. Zamfir

77. *Allegretto cantabile*

Ilinca¹

(Joc popular)

Cules și notat de C. Zamfir

78. *Allegro*

¹ De la cobzarul Chitan Costache din Copelnița — Iași.

Exerciții pregătitoare pentru înlănțuirea acordurilor cu ajutorul septimei de dominantă

Septima de dominantă a lui sol

79. 

Septima de dominantă a lui do

80. 

Septima de dominantă a lui fa

81. 

Septima de dominantă a lui fa este unul din acordurile greu de obținut la cobză din cauza digitației. Unul din sunetele acestui acord trebuie să aibă digitație excepțională. Să luăm pe rând cele trei cazuri ale acestui acord din exercițiul nr. 81.

În cazul întâi, acordul se obține cu septimă dar fără cvintă sau cu cvintă dar fără septimă, după cum punem degetul 4 pe grupa a IV-a de coarde ca să obținem pe si_b sau ridicăm acest deget lăsând grupa a IV-a liberă ca să obținem pe sol. Acordul complet nu se poate obține cu digitația indicată decît prin alternarea lui si_b cu sol, dar se obține o sonoritate frumoasă a acordului în cazul al doilea, luînd pe si_b în mod excepțional cu degetul 3, în locul degetului 2. Cazul al treilea nu este decît o reducere a cazului al doilea prin eliminarea grupei I de coarde.

De asemeni sintem nevoiți să întrebuițăm digitație excepțională și pentru acordurile din exercițiile nr. 82 și 83, mai ales la acordul al doilea, din cauza degetului 1 întrebuițat pentru obținerea lui si_b pe grupa a II-a de coarde degetul 2 nu mai ajunge să ia fa pe grupa I și se folosește degetul 3, extensiunea degetelor fiind prea mare în poziția normală.

82. 

83.

Exerciții melodice în măsura $\frac{6}{8}$

Muzica de C. Zamfir

84.

Muzica de C. Zamfir

85.

Tempo de horă

mf



Exerciții melodice cu diviziuni neregulate



 ACOMPANIAMENTUL POPULAR¹

Acompaniamentul popular se bazează pe formule caracteristice prin ritmul lor și prin acorduri arpeggiate. Trei din ele sînt mai obișnuite: hora lentă — zisă bătrînească, hora la două și sirba

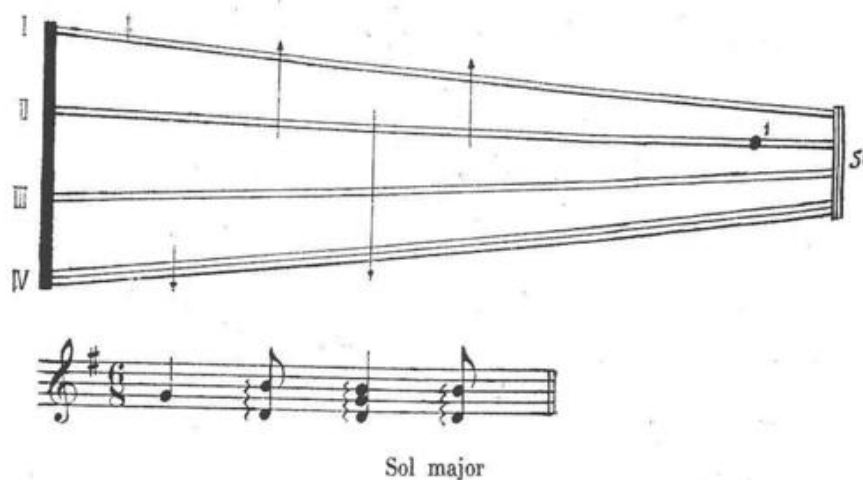
¹ Este cunoscut de muzicanții noștri populari sub numele de «țîitură», cînd «ține de horă» sau cînd «ține de sirbă». Întrebuițînd primele trei grupe de coarde (I, a II-a, a III-a) ei zic că acompaniamentul este «de sus», iar cînd folosesc grupele a II-a, a III-a, a IV-a, de coarde, acompaniamentul este «de jos».

† Mișcarea mîinii drepte trebuie să se orienteze în formula ce o are de cîntat după dispoziția coardelor și a posibilităților de emisie a sunetelor. Instrumentistului îi vine mai la îndemînă să facă mișcările mîinii drepte cu pana în sus pe grupele I și a II-a de coarde, pentru sunetele accentuate și cu pana în jos pe grupele a III-a și a IV-a de coarde. El este dator să-și deprindă mișcările mîinii drepte dînd accente de sus în jos și de jos în sus, după cum e necesar.

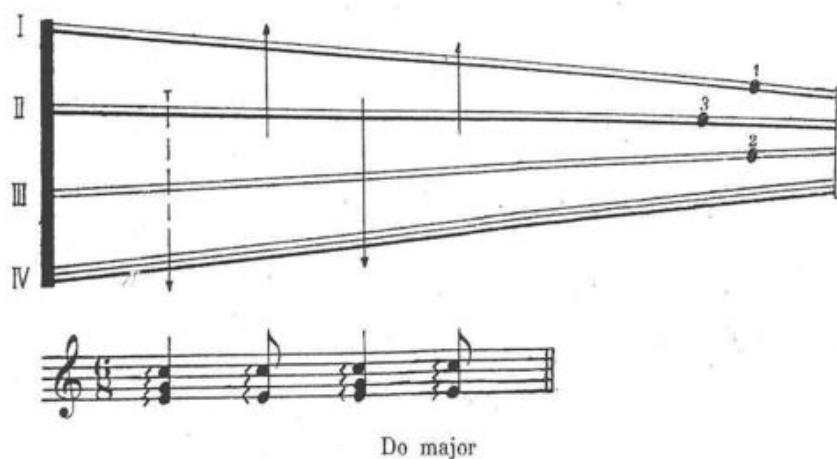
ACOMPANIAMENTUL DE HORĂ LENTĂ

În general acompaniamentul unei hore lente de $\frac{6}{8}$ se face pe ritmul de pătrime urmată de o optime, în care pana se mișcă în mod obișnuit de sus în jos și invers atât de lent, încît sunetele acordului se pot auzi unul după altul ca arpeggiu, de aceea însemnăm acordul precedat de o linie verticală șerpuită care arată că se cîntă arpeggiat.

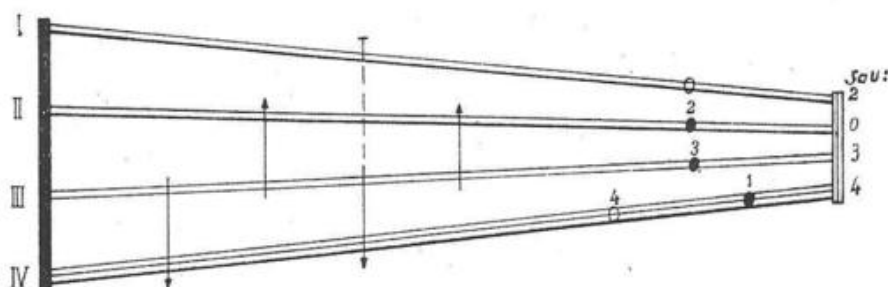
Accentele la acompaniamentul de horă lentă sînt date de mișcările în jos ale penei după cum putem observa din schemele următoare:



Nu este obligatoriu să se cinte pe grupa I de coarde în aceste exerciții, dar e mai colorat și deci mai artistic întrebuințarea tuturor grupelor de coarde. Cu prima până se obișnuiește să se dea acordul întreg, așa precum arată săgeata punctată din schema următoare, dar la început e bine ca instrumentistul să se obișnuiască să separe grupele de coarde și să stăpânească bine degetele.



Executarea continuă numai în acorduri devine monotonă și deci neartistică. Cobzarii mari din trecut ca și cei de azi nu întrebuințează acest fel de a cînta. Ei folosesc resursele sonore ale instrumentului cu economie, însă cit mai variat posibil.

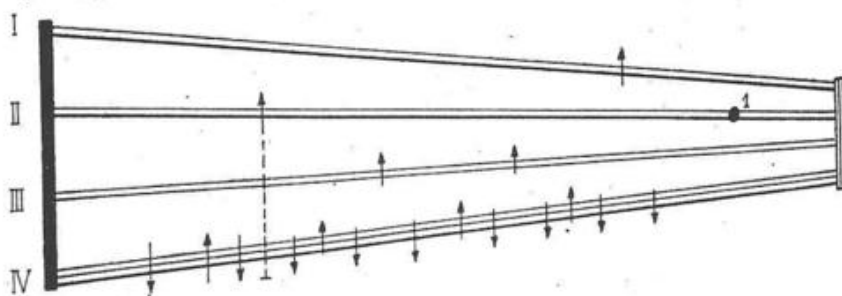


Fa major

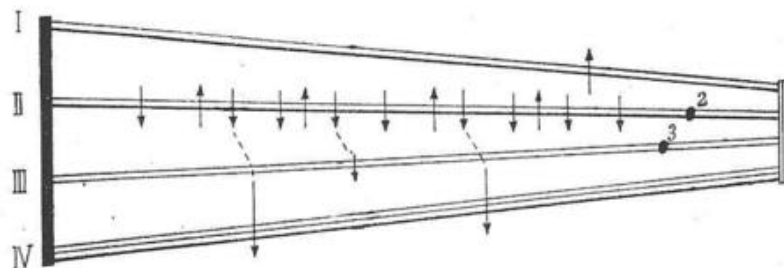
ACOMPANIAMENTUL DE HORĂ LA DOUĂ

Hora în măsura $\frac{2}{4}$, numită mai pe scurt « hora la două » se începe cu un acompaniament rar, în valori egale de șaisprezecimi și apoi treptat se ajunge la punctarea șaisprezecimilor și la tempo real, moderato. Direcția penei se poate schimba după:

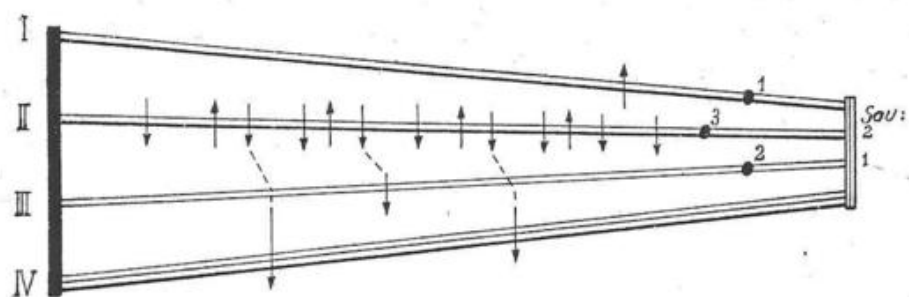
- Formula ritmică, păstrînd simetria în mișcările minii.
- Grupa de coarde pe care se cîntă mai mult în acompaniament și care poate permite prelungirea mișcării penei în aceeași direcție, după cum arată schemele următoare:



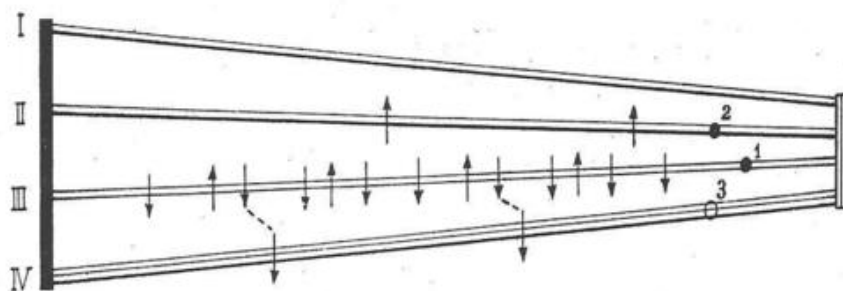
Sol major



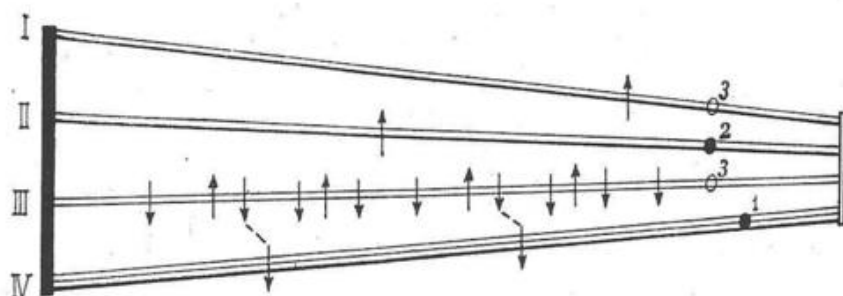
Septima de dominantă a lui do



Do major



Septima de dominantă a lui fa
Degetul 3 se ridică

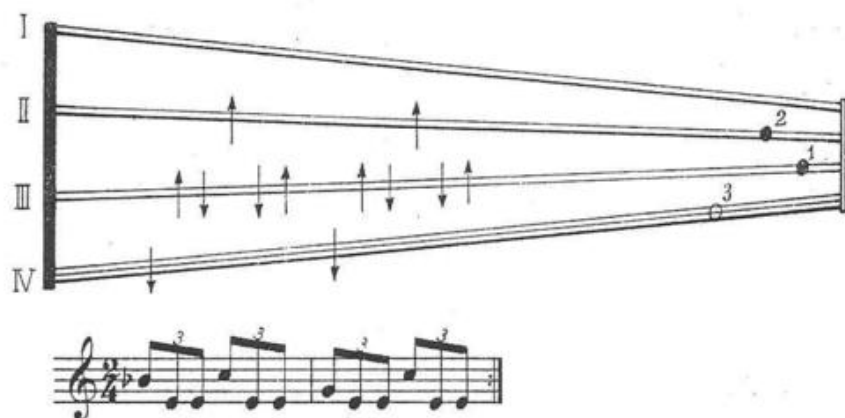


Fa major
Degetul 3 se mută de pe III pe I

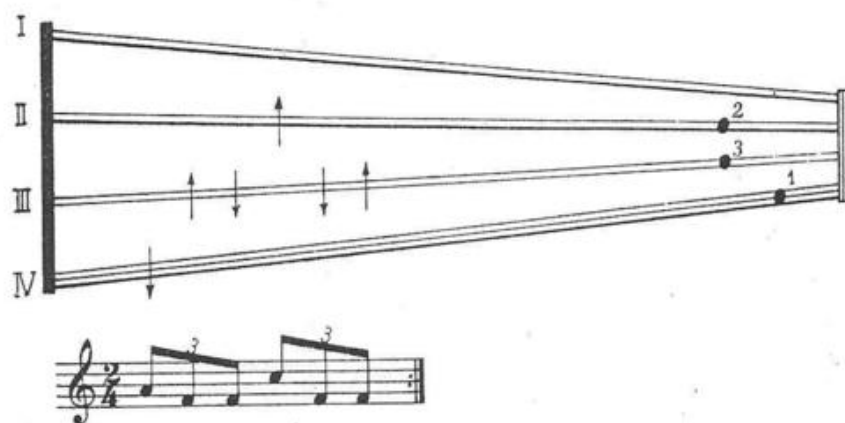
1

Sîrbă este un joc în măsura $\frac{2}{4}$ derivat din horă, cu o mișcare repede, spre a se deosebi de horă care are mișcare potrivită. Acompaniamentul ei săltăreț, în triolete, dă jocului o vioiciune mai mare. Formula melodică obișnuită în acompaniamentul de sîrbă este cea de la litera *a*). Se poate întrebuința și formula melodică de la litera *b*).

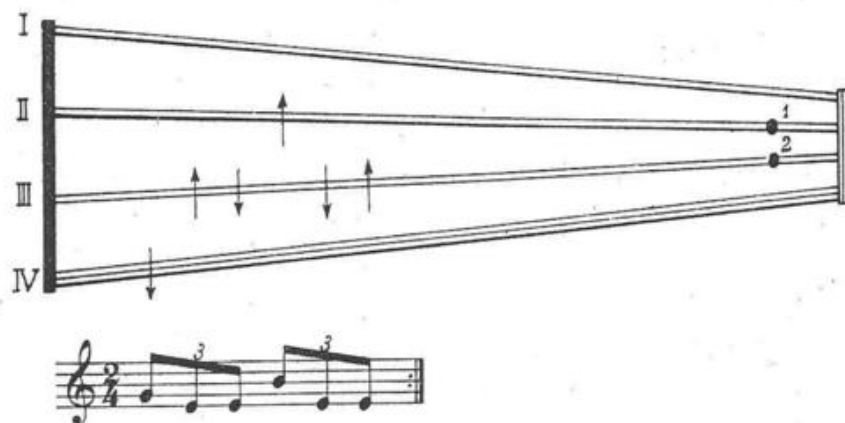
Diagram illustrating a four-part vocal setting of the hymn "Do major" (C major) in 2/4 time. The top part shows four staves labeled I, II, III, and IV, representing the voices. The bottom part shows the piano accompaniment in 2/4 time.



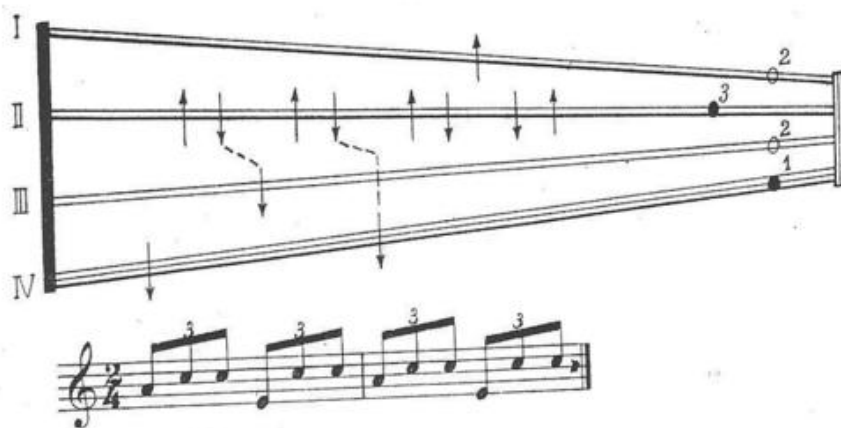
Septima de dominantă a lui fa



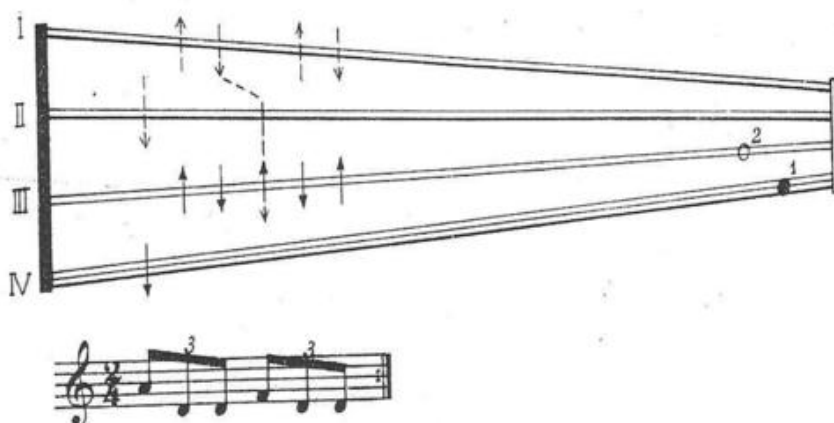
Fa major



Mi minor



La minor



Re minor

În ultima schemă săgețile punctate arată că se poate cînta și pe grupa I de coarde, în locul grupeii a III-a. Degetul 2 se întrebuițează alternativ cu coarda liberă.

Notă. În mod științific scrierea acompaniamentului de sirbă trebuie să întrebuițeze același valori de note ca și ale horei «la două», din care derivă sirba. În acest caz notația acompaniamentului de sirbă folosește dublu triolete,



ceea ce pe de o parte îngreuiază citirea prin încărcarea scrierii cu valori mici, iar pe de alta ajungem ca în unele cazuri să folosim pentru sirbă o mișcare mai lentă decît pentru horă. Diferențîndu-se de horă printr-un ritm mai vioi, este normal ca sirba să fie scrisă într-o mișcare mai repede decît hora, de obicei de două ori mai repede care este scoasă în evidență și prin diferențiere de notație. Pentru horă rămîne prin urmare ca indicație de mișcare moderato, iar pentru sirbă allegro. Practica muzicală impune această notație, care se potrivește mai bine și cu scopul didactic.

Pentru studiile științifice comparative între horă și sirbă, desigur că o notație unitară este necesară, iar aceasta nu poate fi alta decît notația celui joc care reprezintă sursa de creație pentru celălalt, în cazul de față, hora.

PARTEA A TREIA
TEHNICA AVANSATĂ

CAPITOLUL I
SCĂRILE CROMATICE

DIGITAȚIA SCĂRII CROMATICE

În emiterea sunetelor cromatice la cobză ne folosim de o anumită digitație pe care o dăm mai jos pe fiecare grupă de coarde:

Three musical staves illustrating chromatic scale fingerings for strings I, II, and IV. Each staff shows a sequence of notes with corresponding finger numbers (1-4) above them. The notes are: C (0), C# (1), D (1), D# (2), E (3), E# (4), F (3), F# (2), G (1), G# (1), and A (0).

Three musical exercises labeled 88, 89, and 90. Exercise 88 is in 2/4 time and shows a chromatic scale pattern with fingerings. Exercises 89 and 90 show more complex chromatic scale patterns with various fingerings and articulations.

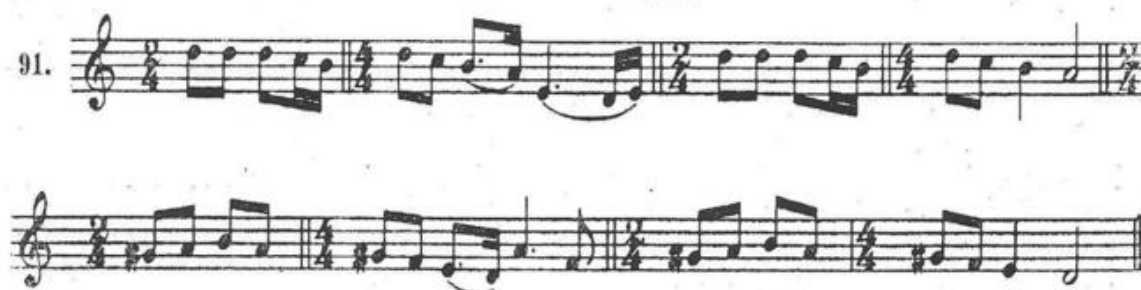
90.¹⁾ 

90.²⁾ 

Melodii populare în moduri cromatice

Modul de re cromatic

 Din arhiva Institutului de Folclor

91. 

¹⁾ În acest exercițiu întâlnim și intervale de secundă mărită. Aceasta constituie caracteristica modului cromatic oriental.

²⁾ Acest exercițiu începe cromatic, dar pe urmă se stabilește în tonalitatea fa minor natural. El ar putea avea la armură patru bemoli.

Modul de mi cromatic

Din arhiva Institutului de Folclor



Modul de mi dublucromatic

Din arhiva Institutului de Folclor



N. B. Notele cu semnul x deasupra vor fi emise prin extensiunea degetului 4 și lunecarea ușoară a mâinii stîngi.

CAPITOLUL II

SISTEMUL ARMONIC ȘI DIGITAȚIA COBZEI

În complexul celor douăsprezece tonalități muzicale cunoscute sub numele de sistemul armonic temperat, digitația cobzei își croiește drum propriu, apropiind între ele tonalitățile omonime cu acordurile de septimă de dominantă și septimă micșorată.

Bazîndu-se pe aceeași tonică *acordul major* — do major — *acordul minor omonim* — do minor — împreună cu *acordul de septimă micșorată* — do — mi $\flat$ — sol $\flat$ — la (si $\flat\flat$) și cel de *septimă de dominantă a lui fa* — do — mi — sol — si $\flat$ — apar strîns unite între ele ca într-o familie, din cauza digitației, în cea mai mare parte comună sau foarte apropiată celor patru acorduri.

Astfel schimbarea degetelor se poate face cu ușurință de la un acord la celălalt:

Acordurile pe aceeași tonică, în ordinea arătată, pot fi transpuse din cvintă în cvintă coboritoare. Prin această înlanțuire trecem treptat prin cele douăsprezece tonalități ale sistemului muzical temperat.

Pornind de la tonalitatea do vom urmări digitația tuturor tonalităților în exercițiile care urmează. Cunoșcând semnificația cifrelor romane, a cifrelor arabe, precum și a săgeților, avem ocazia să vedem atit cazurile de digitație excepțională, cit și cazuri speciale de tră-ătură a penei.

Începem cu acordul major. Urmează acordul minor, septima micșorată și apoi septima de dominantă, intrucit aceasta din urmă face legătura cu tonalitatea următoare la cvinta inferioară. Pornind astfel de la tonalitatea do din cvintă în cvintă inferioară vom trece prin toate tonalitățile, mai întâi cu bemoli, apoi cu ajutorul enarmoniei vom trece la tonalitățile cu diezi și ne vom întoarce din nou la tonalitatea do.

În acest scop vom folosi în loc de acorduri propriu-zise, acompaniamentele ritmico-armo-nice, proprii cobzei pentru horă și sirbă.



1. a) Do major

Digitatie: II₃ = do, III₂ = mi, IV₀ = sol



b) Do minor

Digitatia este ca la do major, cu deosebirea lui III₁ = mi b.



c) Septima micșorată a lui do

Digitatie: II₃ = do, III₁ = mi b, III₄ = sol b (fa #) IV₂ = la (si bb).

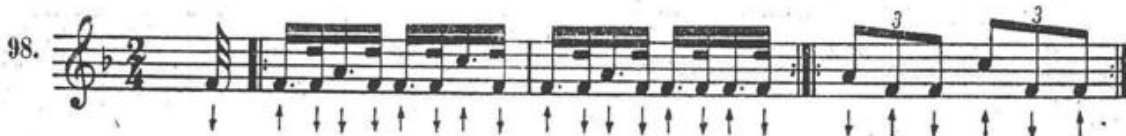
Din cind în cind se ridică degetul 4, lăsind să se audă mi b.



d) Dominanta lui fa

Digitatie: II₂ = do, III₁ = mi, IV₃ = si b, uneori I₁ = mi.

Cind vrem să se audă sol, ridicăm degetul 3.



2. a) Fa major

Digitatie: III₃ = fa, IV₁ = la, II₂ = do. Uneori I₃ = fa. Aci degetele se incalecă.



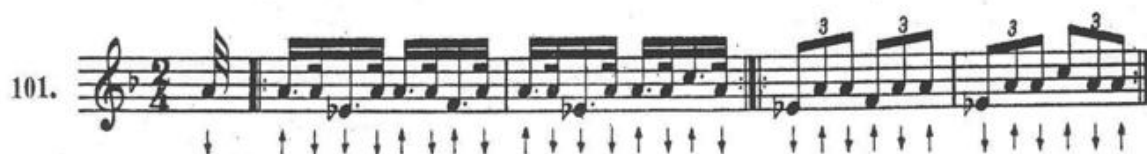
b) Fa minor

Digitatia este ca la fa major, afară de IV_1 , care se mută puțin spre capul cobzei, pentru a da la $\flat$.



c) Septima micșorată a lui fa

Digitatie: $I_3 = fa$, $II_2 = si$ (do $\flat$), $IV_1 = la\flat$, $III_0 = re$ (mi $\flat\flat$).



d) Dominanta lui si $\flat$

Digitatie: $I_0 = fa$, $II_0 = la$, $II_2 = do$, $III_1 = mi\flat$.



3. a) Si $\flat$ major

Digitatie: $II_1 = si\flat$, $III_0 = re$, $I_3 = fa$.



b) Si $\flat$ minor

Digitatie: $IV_3 = si\flat$, $II_4 = re\flat$, $III_2 = fa$.



c) Septima micșorată a lui si $\flat$

Digitatie: $IV_2 = si\flat$, $III_1 = mi$ (fa $\flat$), $III_4 = sol\flat$, $II_3 = re\flat$ (do $\sharp$).
Degetul 4 se ridică din cind in cind, pentru a se lăsa să se audă mi (degetul 1)



d) Dominanta lui mi $\flat$

Digitatie: $II_2 = si\flat$, $III_0 = re$, $IV_3 = la\flat$, uneori $III_4 = fa$.



4. a) Mi $\flat$ major

Digitatie: III $_2$ = mi $\flat$, IV $_6$ = sol, II $_1$ = si $\flat$.



b) Mi $\flat$ minor

Digitatia lui mi $\flat$ minor nu se poate lua in pozitia obisnuita a cobzei. Ea face parte din pozitia a doua pe care o vom arata mai tirziu. II $_3$ = mi $\flat$, III $_2$ = sol $\flat$, IV $_1$ = si $\flat$.



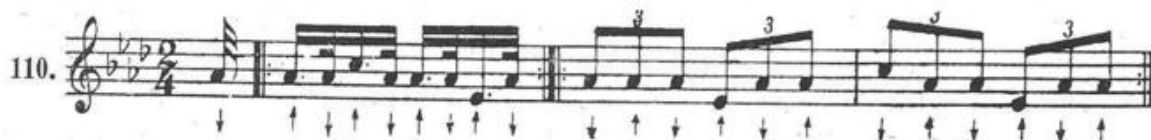
c) Septima micșorată a lui mi $\flat$

Are aceeași digitatie ca septima micșorată a lui do.



d) Dominanta lui la $\flat$

Digitatie: III $_1$ = mi $\flat$, IV $_6$ = sol, II $_4$ = re $\flat$, uneori IV $_2$ = si $\flat$.



5. a) La $\flat$ major

Digitatie: IV $_3$ = la $\flat$, II $_4$ = do, III $_2$ = mi $\flat$.



b) La $\flat$ minor

Digitatie: III $_2$ = mi $\flat$, IV $_3$ = la $\flat$, II $_4$ = do $\flat$.



c) Septima micșorată a lui la $\flat$ (sol $\sharp$)

Are aceeași digitatie ca septima micșorată a lui fa.



d) Dominanta lui $re\flat$ ($do\sharp$)

Digitatie: $IV_1 = la\flat$ ($sol\sharp$), $II_2 = do$ ($si\sharp$), $III_3 = sol\flat$ ($fa\sharp$).



6. a) $Re\flat$ major ($do\sharp$ major)

Digitatie: $II_3 = re\flat$ ($do\sharp$), $III_2 = fa$ ($mi\sharp$), $IV_1 = la\flat$ ($sol\sharp$).



b) $Re\flat$ minor ($do\sharp$ minor)

Are aceeași digitatie ca mai sus, cu deosebirea că mutăm degetul 2 spre capul cobzei pentru a obține $fa\flat$ (mi).



c) Septima micșorată a lui $re\flat$ ($do\sharp$)

Digitatie: $III_2 = mi$, $IV_n = sol$, $II_1 = si\flat$, $II_3 = do\sharp$.



d) Dominanta lui $fa\sharp$

Digitatie: $II_2 = do\sharp$, $III_1 = mi\sharp$, $IV_3 = si$.

La digitatia de mai sus se adaugă nota re (II_4), schimbând astfel din cînd în cînd cu $do\sharp$ și căpătînd septima micșorată a lui $mi\sharp$ enarmonic cu fa într-altă digitatie, fără $la\flat$, cum am văzut la ex. nr. 100.



7. a) $Fa\sharp$ major

Digitatie: $III_3 = fa\sharp$, $IV_1 = la\sharp$, $II_2 = do\sharp$.



b) $Fa\sharp$ minor

Are aceeași digitatie ca mai sus, cu deosebirea că degetul 1 îl punem puțin mai la stînga ca să ne dea la natural.



c) Septima micșorată a lui fa#.
Are aceeași digitație ca septima micșorată a lui do.



d) Dominanta lui si
Digitație: I₄ = fa#, IV₃ = la#, II₃ = do#, III₁ = mi.



8. a) Si major
Digitație: II₂ = si, III₁ = re#, I₄ = fa#.



b) Si minor
Digitație: II₁ = si, III₀ = re, I₃ = fa#.



c) Septima micșorată a lui si
Digitație: II₂ = si, III₀ = re, I₃ = fa, IV₁ = la b (sol#).



d) Dominanta lui mi
Digitație: II₂ = si, III₁ = re#, III₄ = fa#, IV₃ = la.
Cu aceeași digitație, schimbând numai degetul 2 cu 4, obținem septima micșorată a lui re#.



9. a) Mi major
Digitație: III₃ = mi, IV₁ = sol#, II₂ = si.



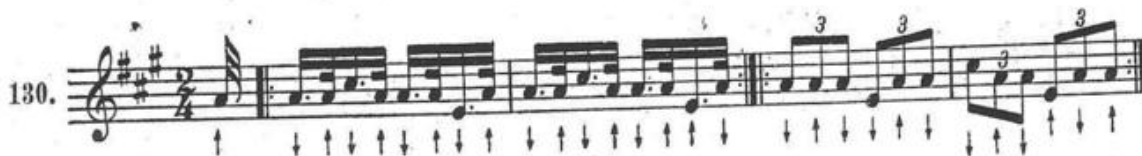
b) Mi minor
 Digație: $III_3 = \text{mi}$, $IV_0 = \text{sol}$, $II_2 = \text{si}$.



c) Septima micșorată a lui mi
 Digație: $II_1 = \text{la}^\#$ ($\text{si}^\flat$), $III_2 = \text{mi}$, $IV_0 = \text{sol}$, $II_4 = \text{do}^\#$ ($\text{re}^\flat$).
 Cu o digitație apropiată se ia și septima micșorată a lui sol $^\#$. $IV_1 = \text{sol}^\#$, $II_2 = \text{si}$, $I_0 = \text{re}$, $III_3 = \text{fa}$.



d) Dominanta lui la
 Digație: $I_3 = \text{mi}$, $IV_1 = \text{sol}^\#$, $II_2 = \text{si}$, $III_0 = \text{re}$.



10. a) La major
 Digație: $III_1 = \text{mi}$, $IV_4 = \text{do}^\#$, $II_0 = \text{la}$.



b) La minor
 Digația este ca mai sus, cu deosebire că degetul 4 îl punem mai la stînga pentru a ne da do.
 O digitație mai grea bazată pe degete încălecate este următoarea: $IV_2 = \text{la}$, $II_4 = \text{do}$, $III_2 = \text{mi}$, $I_1 = \text{mi}$. Ea se impune din cauza ocupării tuturor degetelor pe coarde.



c) Septima micșorată a lui la
 Digație: $I_1 = \text{mi}^\flat$ ($\text{re}^\#$), $II_0 = \text{la}$, $III_3 = \text{sol}^\flat$ ($\text{fa}^\#$), $IV_4 = \text{do}$.



d) Dominanta lui re
 Digație: $II_0 = \text{la}$, $II_3 = \text{do}^\#$, $III_1 = \text{mi}$, $IV_0 = \text{sol}$.



11. a) Re major

Digitatie: $II_3 = re$, $III_2 = fa\sharp$, $IV_1 = la$.



b) Re minor

Are aceeași digitație ca mai sus, cu deosebirea că așezăm degetul 2 puțin mai spre capul cobzei pentru a căpăta fa.



c) Septima micșorată a lui re

Are aceeași digitație ca septima micșorată a lui fa.



d) Dominanta lui sol

Digitatie: $I_0 = re$, $III_3 = fa\sharp$, $IV_1 = la$, $II_2 = do$.



12. a) Sol major

Digitatie: $IV_0 = sol$, $II_2 = si$, $III_0 = re$.



b) Sol minor

Are aceeași digitație ca mai sus, afară de degetul 2 care se schimbă cu degetul 1.



c) Septima micșorată a lui sol

Este la fel cu septima micșorată a lui mi sau aceea a lui do $\sharp$.



d) Dominanta lui do

Digitatie: $IV_2 = \text{sol}$, $II_2 = \text{si}$, $I_0 = \text{re}$, $III_3 = \text{fa}$.

Digitatia tuturor acestor tonalitati s-a putut lua in pozitia intii a cobzei, afara de mi_b minor care din cauza terței $mi_b - sol_b$ răsturnată în sexta $sol_b - mi_b$ nu se poate lua decît în poziția a II-a, despre care vom vorbi mai departe. În poziția I la cobză nota cea mai de sus este re pe linia a IV-a a portativului (II_4).

CAPITOLUL III

MELODII ȘI ACOMPAIAMENTE DEOSEBITE

Melodie în măsura $\frac{5}{8}$

Muzica de C. Zamfir



Melodie în măsura $\frac{7}{8}$

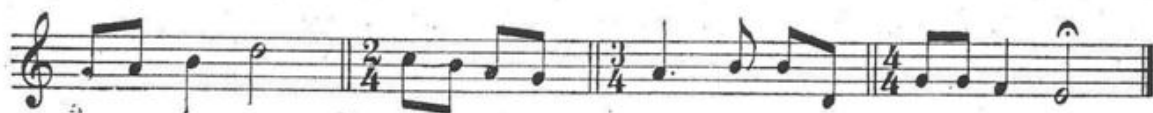
Muzica de C. Zamfir



Melodie în măsuri alternative

Muzica de C. Zamfir





DIFERITE ACOMPANIAMENTE

Geamparalele. Cunoscut la noi mai ales sub denumirea de geamparale bulgărești (*Ricenic*), acest joc de șapte timpi se cântă de obicei în re, în mi, în do, în fa și uneori în sol și în la¹.



Geamparalele în re se execută cu ridicarea degetului pentru a se auzi cînd la, cînd re (nr. 147).

Breaza. Joc caracteristic din Muntenia în măsura $\frac{4}{4}$ sincopat, se poate executa printr-o continuă accentuare armonică într-o formă simplă:



Nu este recomandabil acompaniamentul de la nr. 149 *a*, care accentuează timpul întâi și creează confuzii în ritmul jocului. Acompaniamentul de la litera *b* se bazează pe ritmul sincopat al jocului, folosind o formulă melodică mult mai accesibilă și mai potrivită. Formula acompaniatoare de la litera *c* presupune un stadiu mai evoluat în exercițiul de acompaniament al instrumentistului.



¹ Muzicanții bulgari obișnuiesc să-l scrie în măsura $\frac{7}{16}$ deoarece jocul are o mișcare vioaie, iar șaisprezecimea sugerează ochiului această vioiciune. Noi preferăm să rămînem la optime ca unitate de timp în tempo respectiv.

Formula acompaniatoare de la nr. 150 constituie un alt model ritmic de acompaniament al jocului cu economisirea mișcărilor mâinii.

Unii consideră că notația justă a *Calabrezei* ar fi $3 + 2 + 3$ cu anacruză:



deoarece primul pas al jocului e foarte ușor și nu poate indica un accent metric, ci o anacruză. O asemenea notație complicată îngreuează executarea *Calabrezei* din punct de vedere muzical, pe cind măsura $\frac{4}{4}$ e accesibilă tuturor, fără să dăuneze ritmului jocului. Accentul metric al primului timp se poate anihila în bună parte prin accentuarea mai intensivă a sincopei.

* **Brîul românesc drept** este un joc specific bărbătesc care se acompaniază prin alternarea degetului 2 cu coarde libere, ridicîndu-l cînd e nevoie.



Acompaniamentul infundat al brîului. Acest acompaniament se face în felul următor: se trage cu pana scurt și apăsă peste toate coardele, apoi se oprește rezonanța instrumentului cu mîna stîngă.



Brîul pe șase. În acest joc sunetul pe grupa I de coarde este mereu emis, cînd acompaniamentul este în re. I se poate face acompaniament infundat în care re I este lovit o dată cu II₄, adică re dublat la octavă. Jocului i se zice « pe șase » fiindcă formula jocului e formată din șase timpi care coincid cu trei măsuri de $\frac{2}{4}$. Dacă privim formula jocului ca o unitate atunci se poate scrie în măsura $\frac{6}{4}$ despărțită prin bare punctate în trei măsuri de cîte $\frac{2}{4}$.



* **Învîrtita.** Joc caracteristic din Ardeal în măsura $\frac{10}{8}$ pe un ritm care apare invers jocului *Geamparalele*, intrucît începe cu măsura $\frac{4}{8}$ alternînd cu două măsuri de cîte $\frac{3}{8}$. Baterea măsurii poate fi redusă la trei timpi, cu prelungirea primului timp. *Geamparalele* încep cu două măsuri de cîte $\frac{2}{8}$ alternînd cu $\frac{3}{8}$, deci baterea măsurii poate fi redusă la trei timpi cu prelungirea celui de al treilea. Acompaniamentul la cobză e puțin întrebuintat pentru acest joc, cobza nefiind răspîndită în Ardeal. Trebuie să remarcăm însă că nici un instrument nu imprimă atît de bine ritmul *Învîrtitei* cum îl imprimă cobza. ✕

Problema notării *Învîrtitei* a stîrnit multe discuții în ultimul sfert de secol. De la măsura $\frac{2}{4}$ în care fusese notată pînă acum douăzeci și cinci de ani, ba mai continuă și astăzi să fie notată de unii amatori, măsură care apropie ritmul *Învîrtitei* de ritmul de *Ceardaș* maghiar, s-a făcut un pas înainte cînd anumiți folcloriști au observat inegalitatea timpilor acestui joc, apropiindu-l mai de grabă de ritmul *Geamparalelor* care se încadrează în măsura de șapte timpi. Notăția *Învîrtitei* în șapte timpi ($3 + 2 + 2$) este fără îndoială mai exactă decît cea în doi timpi, dar cei doi timpi binari din măsura de șapte nu pot reda legănarea caracteristică mișcărilor jocului care se exprimă în ritm ternar. S-a opinat o notație în nouă, zece și chiar treisprezece timpi diferitelor variante de *Învîrtită*. Observațiile noastre au dus la concluzia că notația tipului general de *Învîrtită ardelenescă* este aceea care corespunde măsurii de $\frac{10}{16}$ respectiv $\frac{10}{8}$ ($4 + 3 + 3$). Această măsură poate fi bătută în trei timpi, cu prelungirea primului timp ce devine dublular, cum bine au observat cei care au comparat *Învîrtita* cu *Geamparalele*; numai că prima — prin mișcările ei legănate, spre deosebire de a doua, are nevoie de o altă măsură. Încercarea de a nota *Învîrtita* în măsura $\frac{9}{8}$ cu 3 timpi ternari, al cărui prim timp este adeseori exprimat prin cvartolet, poate fi valabilă numai pentru acei executanți care cunosc bine ritmul *Învîrtitei*.



Chindia are un acompaniament tip de horă.

Ciuleandra are un acompaniament tip de sirbă.

Acompaniamentul mărunt constă dintr-un tremolo continuu, fie în diviziune binară, fie sub forma de triolete repezi, care însoțesc cîntecele cu mișcare liberă, rubato, precum și doinele și baladele. Un exemplu de acompaniament mărunt îl avem în cîntecul de nuntă *Azi mi-e nor, mine senin*, nr. 178.

CAPITOLUL IV

POZIȚIILE COBZEI

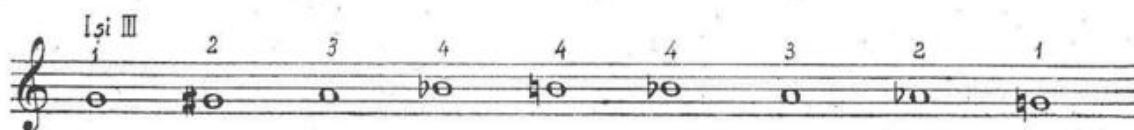
Cunoscînd sunetele muzicale ce pot fi emise cu degetele mîinii stîngi în poziția I, noi n-am epuizat întinderea sonoră a cobzei. De la nota pe linia a IV-a a portativului (re II₄) în sus se pot emite noi sunete ținînd mîna stîngă în altă poziție decît aceea în care am cîntat pînă acum.

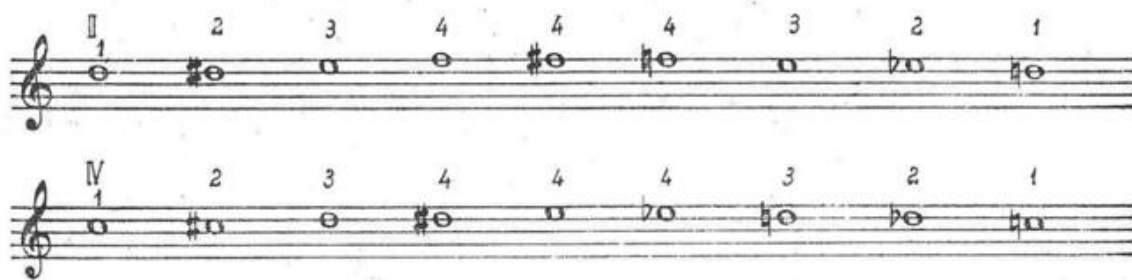
Distingem trei poziții ale mîinii stîngi la cobză.

Poziția I începe scara cu coarde libere, notate prin cifra 0, în care am cîntat pînă acum.

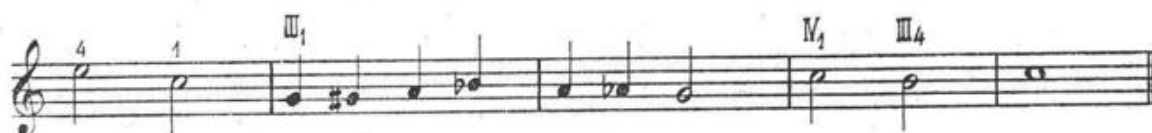
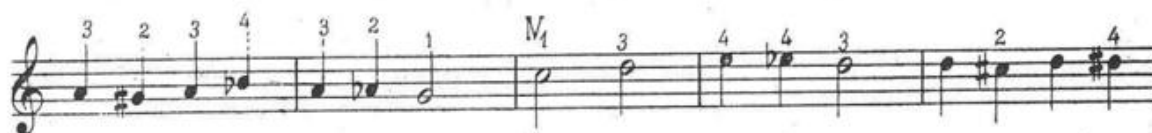
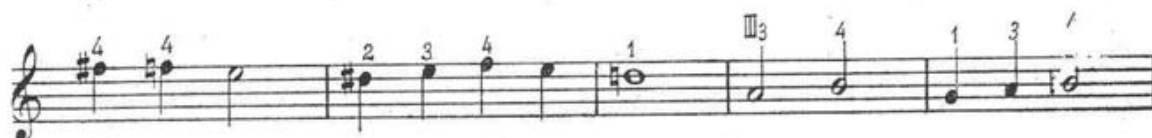
Poziția a II-a începe acolo unde se termină poziția I. Degetul 4 din poziția I este înlocuit cu degetul 1 în poziția a II-a. Această înlocuire de degete se face printr-o deplasare a mîinii stîngi pînă ajunge cu degetul 1 exact în locul degetului 4 din poziția I. Exactitatea deplasării mîinii stîngi pe gîtul cobzei este o chestiune de deprindere ce se capătă prin exercițiu. Ca punct de reper pentru ochi, avem linia care unește gîtul cu corpul cobzei. Mîna stîngă se deplasează în dreptul acestei linii.

Iată acum dactilația în poziția a II-a pe toate grupele de coarde:





Poziția a II-a



Poziția I cu poziția a II-a





Poziția a III-a începe acolo unde termină poziția a II-a, tot prin înlocuirea degetului 4 din poziția a II-a cu degetul 1 din poziția a III-a, prin deplasarea mîinii, cum am procedat și mai înainte. Ca punct de reper pentru deplasarea mîinii, avem tot linia gîtului cobzei pe care de astă dată o depășim.

Dăm mai jos digitația în poziția a III-a pe toate grupele de coarde:



Poziția a III-a



Poziția a II-a cu a III-a

160.

Exercise 160 consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures with notes and rests, with fingering numbers (1, 2, 3, 4) and Roman numerals (I, II, III, IV) written above the notes. The second staff continues the exercise with similar notation. The third and fourth staves also contain musical notation with fingering numbers and Roman numerals. The exercise concludes with a double bar line.

Poziția I, a II-a și a III-a

161.

Exercise 161 consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures with notes and rests, with fingering numbers (1, 2, 3, 4) and Roman numerals (I, II, III, IV) written above the notes. The second and third staves continue the exercise with similar notation. The exercise concludes with a double bar line.

Dacă considerăm că orice înlocuire de deget prin altul reprezintă de drept o poziție nouă, atunci în loc de trei avem opt poziții la cobză, pe care le-am putea reprezenta astfel cu digitația lor:

The diagram shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below the staff is a table with eight rows, each representing a different fingering (I-a through VIII-a). The columns represent the fingers (1, 2, 3, 4) and the corresponding notes (C, D, E, F, G, A, B, C). The table shows the sequence of notes for each fingering, with the first row (I-a) starting with a natural C (0) and the subsequent rows starting with a sharp C (1).

poz. I-a	0	1	1	2	3	4									
" II-a				1	2	3	4								
" III-a					1	2	3	4							
" IV-a						1	2	3	4						
" V-a							1	2	3	4					
" VI-a								1	2	3	4				
" VII-a									1	2	3	4			
" VIII-a										1	2	3	4	4	

II

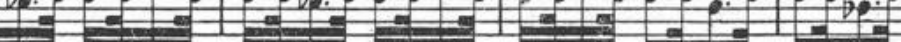
poz. I-a 0 1 1 2 3 4 | | | | | | | |
" II-a 1 2 3 4 | | | | | | | |
" III-a 1 2 3 4 | | | | | | | |
" IV-a 1 2 3 4 | | | | | | | |
" V-a 1 2 3 4 | | | | | | | |
" VI-a 1 2 3 4 | | | | | | | |
" VII-a 1 2 3 4 | | | | | | | |
" VIII-a 1 2 3 4 | | | | | | | |

IV

poz. I-a 0 1 1 2 3 4 | | | | | | | |
" II-a 1 2 3 4 | | | | | | | |
" III-a 1 2 3 4 | | | | | | | |
" IV-a 1 2 3 4 | | | | | | | |
" V-a 1 2 3 4 | | | | | | | |
" VI-a 1 2 3 4 | | | | | | | |
" VII-a 1 2 3 4 | | | | | | | |
" VIII-a 1 2 3 4 | | | | | | | |

Ținînd seama însă și de faptul că execuția la cobză în poziția I, pe care am văzut-o în amănunt pînă acum, nu poate întrebuița cu strictețe numai digitația ei proprie, ci e silită să împrumute și de la pozițiile învecinate, fără ca prin aceasta poziția propriu-zisă a mîinii stîngi să sufere o schimbare radicală, o deplasare, considerăm că cele trei poziții enunțate pe care s-au bazat exercițiile noastre reprezintă de fapt pozițiile reale ale mîinii stîngi la cobză. Ele însumează toate cele opt poziții găsite din semiton în semiton. Numai extensiunea degetului 4 din ultima poziție ar putea fi considerată ca o lunecare a mîinii spre o nouă poziție: *a patra*.

Dăm mai jos două formule de acompaniament cu dezlegarea septimei micșorate în poziții:

162. 

CAPITOLUL V

ACOMPANIAMENTUL ARTISTIC

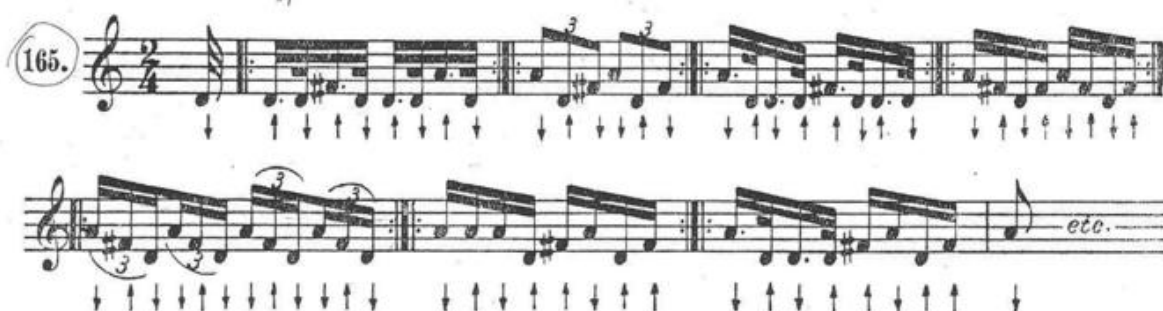
Acompaniamentul simplu. La cobză se poate imita acompaniamentul simplu de pian cu acorduri de cîte două sunete. El se poate executa astfel: degetul 3 de la mina dreaptă ciupeşte coarda respectivă în acelaşi timp cu pana care ciupeşte în direcţie contrarie altă coardă.

163. 



Acest acompaniament este numit și «nemțesc», deoarece imită pianul, și se execută printr-o ciupitură mai ușoară a coardelor mai sus de furnir, astupind ecoul cu mina ca o surdină. Efectul sonor al acestui acompaniament este ca al ghitarei.

Variații pe acompaniament de horă. Hora fiind un joc mai lent se pretează la anumite schimbări periodice de ritm care poate îmbogăți tehnica de acompaniament a cobzei. Aceste schimbări în formulele ritmice obișnuite ale horei sint admise numai instrumentistului stăpîn pe tehnica cobzei care știe să introducă aceste variații în timpul acompaniamentului său în așa fel încît să nu devieze accentele obișnuite ale jocului și să fie oricînd capabil să reia fără întrerupere acompaniamentul normal.



Se pot face variații prin ciupirea coardelor cu degetul cum am văzut la acompaniamentul simplu:



Tot ca variație poate fi considerată și tripla formulă a septimei de dominantă (literele *b* și *c* din exercițiul de mai sus) întrebuițindu-se pe rînd toate notele din acord. Auzită succesiv, această formulă dă impresia unui ritm ternar introdus în acompaniamentul binar obișnuit al jocului.

Acompaniamentul în poziții. După ce ne-am familiarizat cu poziția I și cu sonoritatea acesteia, putem întrebuița și celelalte poziții pentru a varia sonoritatea pe care vrem să o obținem în acompaniament. Acordurile cu degete încălecate la poziția I sint greu de obținut într-un acompaniament modulat, de aceea se preferă combinații de poziții.

În poziția a II-a acompaniamentul de horă în sol are următoarea digitație: $II_2 = \text{re}$, $III_3 = \text{sol}$, $IV_1 = \text{si}$ $\flat$. Toată digitația o notăm pe exerciții în felul următor: deasupra portativului cifre romane arătând grupele de coarde; dedesubtul portativului cifre arabe arătând degetele. Liniile de după cifre arată cit timp se țin degetele pe coarde:

167.

Poziția a II-a se întrebuințează după plăcere. Grupa I de coarde e întrebuințată mai rar în această poziție, de obicei în acompaniamentul în re.

În poziția a III-a acompaniamentul de horă în re are următoarea digitație: $IV_3 = \text{re}$, $III_2 = \text{la}$, $II_1 = \text{fa}$ $\sharp$.

Dăm mai jos cîteva acompaniamente cu indicarea digitației:

168.

Poziția a III-a se întrebuințează foarte rar, numai atunci cînd căutăm efecte deosebite, deoarece în poziția I coardele sună plin, tare, strălucitor, pe cînd în celelalte poziții sună din ce în ce mai mat cu cit apropiem degetele mai mult de furnirul cobzei.

Acompaniamentul modulant. Modulația este schimbarea tonalității în cursul unei melodii sau a acompaniamentului¹. Acompaniamentul modulant este schimbarea formulei armonice de acom-

¹ Instrumentiștii populari îi zic «întorsătură» pentru că întoarce sunetul de la o tonalitate la alta.

paniament dintr-o tonalitate într-alta. După cum am văzut, din acompaniamentele jocurilor prezentate se desprind trei formule armonice deosebite:

formula ce se bazează pe acordul de tonică;

formula ce se bazează pe acordul de septimă de dominantă;

formula ce se bazează pe acordul de septimă micșorată.

Se poate modula cu acordul consonant pe tonică. *Sirba* (Ex. nr. 170) ne dă un asemenea exemplu. Scrisă în tonalitatea $mi\flat$ se înlanțuie în acordul lui do minor în măsura 10, cu acordul lui fa minor în măsura 11 și cu septima de dominantă a lui do în măsura 12. Asemenea exemple se întâlnesc și în celelalte melodii.

Formula septimei de dominantă se întrebuințează la trecerile în tonalități vecine mai cu seamă de la dominantă la tonică. Exemple avem în exercițiul nr. 170 în măsura 22, septima de dominantă a lui $mi\flat$, în exercițiul nr. 171 măsura 4 septima de dominantă a lui sol care însă nu se dezleagă în sol , ci rămâne în re din cauza mersului melodic modal, în exercițiul nr. 180 măsura 5 de la sfârșit, septima de dominantă a lui re se dezleagă în re . Tot în acest exercițiu avem și o trecere la omonimă în măsurile 16 și 17, din re minor în re major care devine dominantă a lui sol minor.

Formula septimei micșorate este întrebuințată mai rar, în acompaniamentul modulat în tonalități mai depărtate. Astfel în exemplele noastre găsim următoarele cazuri: exercițiul nr. 169, măsura 11 are septima micșorată a lui $fa\sharp$ care se dezleagă în do . În exercițiul nr. 170, măsura 4 de la sfârșit are septima micșorată a lui mi care se dezleagă în do major, făcând astfel modulația de la $mi\flat$ major la do major. În exercițiul nr. 171, măsura 12, avem septima micșorată a lui $sol\sharp$ care se dezleagă în re major. Această septimă nu este întrebuințată pentru a modula deoarece este intercalată între două acorduri de re major, ci are numai rol de a colora armonic melodia. Tot în acest exercițiu în măsura 5 de la sfârșit, aceeași septimă micșorată se dezleagă în septima de dominantă a lui sol major. În exercițiul nr. 172, măsura 20, avem septima micșorată a lui re , care se dezleagă în septima de dominantă a lui do , iar aceasta la rîndul ei trece din nou în septima micșorată a lui re , dezlegindu-se apoi în re major.

Horă

Notată după N. Busuioc

Andante con moto. *tr* *tr* *tr*

Vioară

169.

Cobză

A piano score for a piece in B-flat major, 3/4 time. The score consists of four systems of grand staves. The first system includes first and second endings. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand with frequent triplets. The piece concludes with a double bar line and the instruction *D.C. al Fine*.

Șapte vâi și-o vale adîncă

Cîntec popular

Notată după I. Zlotea

Tempo de Horă *cantabile* *mf*

Solo cobză 171.

Acompaniament

The score is in D major, 2/4 time. The 'Solo cobză' part is written on a single staff with a treble clef, featuring a melodic line with some grace notes and a dynamic marking of *mf*. The 'Acompaniament' part is written on a grand staff (treble and bass clefs), providing a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The score includes first and second endings for both parts.





Horă

Notată după I. Zlotea





Dol *repetiz. finale*

Bulgăreasca

Notată după I. Zlotea

Tempo de Horă *tranquillo*

Solo cobză

173.

Acomp.





Citeasca (Cetrele)

Notată după I. Zlotea

Allegro animato

Solo cobză
174.

Acomp.

Sempre

CAPITOLUL VI



SPECIFICUL MELODIC ȘI ACORDAJELE COBZEI

Timbrul cobzei seamănă întrucîtva cu al mandolinei, mai ales cînd se întrebuițează coardele libere de metal. Prin ciupirea coardelor la ambele instrumente (cobză și mandolină) observăm aceeași tehnică de notă ținută tremurat, de abundență de apogiaturi, de note ritmate uneori din diviziunea binară sau ternară a timpului, de accentuarea melodiei din cînd în cînd pe acorduri mai mult sau mai puțin complete. Datorită acordajului grupei a III-a în unison, melodiile sînt cîntate mai des pe această grupă. Celelalte coarde fiind dublate în octavă, ne dau iluzia continuării melodiei mai jos cu o octavă față de cum e scrisă. Această iluzie este necesară în executarea melodiei la cobză pentru a lărgi întinderea ei, căci melodia are nevoie de un registru mai

mare. Aceasta creează însă oarecare greutate în scrierea melodiei. Astfel considerind că nota cea mai gravă a cobzei este re, scrisă sub portativ în cheia sol, se pune problema scrierii apogiaturii inferioare a lui re, adică do♯, care se execută la cobză cu degetul 3 sau cu degetul 4 pe grupa a II-a, re fiind atacat pe grupa a III-a. Apogiatura se scrie totdeauna lângă nota respectivă. Ca atare, pentru ochi devine anormală scrierea ei pe spațiul al treilea al portativului cum ne arată digitația pe care am întrebuițat-o în exercițiile de până acum. În adevăr, do se scrie în spațiul 3 al portativului, iar re se scrie imediat sub portativ. Do, ca apogiatură legată de re, ca notă plină (reală) apare prea mult distanțat pentru ochi, prea departe, apogiatura este prea detașată de nota pe lângă care stă.

Ținând seama că grupa a II-a sună și la octava inferioară, sunetele groase auzindu-se chiar mai tare decât cele subțiri s-ar putea scrie apogiatura dedesubtul portativului pe linia 1 suplimentară. Vom păstra totuși scrierea apogiaturii în spațiul 3 al portativului pentru a respecta întinderea și specificul notației la cobză. Acest fel de a nota apogiatura indică totodată grupa de coarde și digitația cu care se execută. Nota re se poate dubla și cu octava superioară, punind degetul 4 pe grupa a II-a, ceea ce ar corecta distanța apogiaturii prin faptul că poate fi considerată că stă pe lângă nota re de pe linia 4-a a portativului.

* Nu totdeauna melodia la cobză se aude continuu fără octavă. Datorită acordajului grupei a III-a de coarde, melodia pare în cele mai multe cazuri frântă de dedublarea celorlalte coarde în octavă deoarece nu se poate cînta numai pe această grupă, mai bine zis numai pe o coardă (re-III). Trebuie să avem în vedere însă că tocmai acesta este *specificul cobzei* referindu-ne la sonoritatea ei. Ea e acordată special pentru acompaniament nu pentru a cînta melodii. Dacă se omite sol «burdui» din acordaj se pot cînta mai bine melodiile, dar cu efect sonor slab.

Virtuoșii au căutat întotdeauna să obțină efecte melodice și la cobză, spre a-și arăta dexteritatea lor artistică pe acest instrument limitat ca posibilitate sonoră, pentru executarea melodiilor.

(*) Am prezentat mai sus câteva melodii populare transcrise pentru cobză la care am adăugat și acompaniamentul respectiv pentru cobza a doua. *

ACORDAJE SPECIALE (SCORDATURI)

Cobza se mai poate acorda și altfel decât acordajul de care ne-am folosit până acum. Când grupa I e coborîtă de la nota re la nota do, acordajul se prezintă în felul acesta:



Cu acest acordaj se obișnuiește să se acompanieze în dominantă lui fa, în fa minor, fa major, do minor, do major, la minor, la major și uneori re minor și re major.





Cind grupa I e urcată la mi, acordajul arată astfel:



Cu acest acordaj se acompaniază în la, în mi și în si:



Cind grupa a IV-a e coborită de la sol la fa#, acordajul se prezintă astfel:



Acest acordaj constituie un acord perfect de re major. Anumite jocuri bătrânești se pot acompania cu acest acordaj și cu ajutorul tabacherei care se poate plasa pe coarde în locul degetelor și plimba ca pe un căluș spre a schimba acordul care nu comportă o digitație specială. Acest procedeu se întrebuințează la țiteră punind un băț în locul degetelor care se plimbă pe coarde:



Cu acest acordaj se pot executa melodii cum este de exemplu *Azi mi-e nor, mâine senin*, *Vlăsceneasca* și *Sîrba*.

Azi mi-e nor, mâine senin

Cintec de nuntă

Notat după I. Zlotea

178.

Solo cobză

Molto rubato recitativo

p IV0 1 2

II4V2

accl.....

Acomp.

sempre

mf a tempo

sempre

p

mf

sempre

p

accell..... a tempo

Fine Dal. & al Fine

sempre

Vlăsceneasca

Notată după I. Zlotea

Tempo de Horă

Solo cobză

179.

Acomp.

Poz. III. a

N₂ 10

palma

p₃

I

Sîrbă

Notată după I. Zlotea

Allegro

Solo cobză

180.

Acomp.

Acordajul jumătate-jumătate, adică grupa a III-a coboară de la re la do diez, iar grupa a IV-a de la sol la fa#:

Cu acest acordaj se scot acorduri provizorii pentru a fi ascultate imitind ghitara in armonia lui re și la:

181.

The musical score is written on two staves in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music. The first measure has a whole note chord labeled I_0 . The second measure has a half note chord labeled II_2 and a whole note chord labeled p_3 below it. The third measure has a whole note chord labeled I_0 and a whole note chord labeled p_3 below it. The fourth measure has a half note chord labeled I_2 and a whole note chord labeled III_0 above it. The second staff contains a melodic line with a repeat sign and the instruction "De 3 ori" (3 times) written below it.

CUPRINSUL

Prefață	3
Introducere.....	7

Partea întâi

Noțiuni generale pentru cunoașterea și studierea cobzei

Cap. I. <i>Cunoașterea cobzei</i>	9
Descrierea cobzei	9
Câteva sfaturi pentru întreținerea instrumentului	11
Poziția cobzei în timpul cântatului	11
Cap. II. <i>Principii generale de muzică</i>	12
Noțiuni preliminare	12
Elemente metro-ritmice	17
Ritm și măsură	17
Măsuri de timpi binari	18
Măsuri cu timpi ternari	19
Anacruza sau măsura incompletă	20
Sincopa și contratimpul	20
Diviziuni neregulate de timp	21
Măsuri mixte și măsuri alternative	22
Elemente melodico-armonice	23
Elemente melodice	23
Despre moduri și tonalități.....	24
Formarea gamelor majore și minore cu diezi și cu bemoli..	27
Game omonime și game enarmonice	30
Elemente armonice	30
Prescurtări în notația muzicală	34
Ornamente.....	35

Partea a doua

Tehnica elementară

Cap. I. <i>Tehnica mâinii drepte</i>	37
Cap. II. <i>Tehnica mâinii stîngi</i>	42
Digația	42
Exerciții pentru pregătirea acordurilor	50
Exerciții cu semne de alterație	53
Acompaniamentul popular	57
Acompaniamentul de horă lentă	58
Acompaniamentul de horă la două	59
Acompaniamentul de sirbă	61

Partea a treia

Tehnica avansată

	Pag.
Cap. I. <i>Scările cromatice</i>	65
<i>Digităția scării cromatice</i>	65
Cap. II. <i>Sistemul armonic și digităția cobzei</i>	67
Cap. III. <i>Melodii și acompaniamente deosebite</i>	75
<i>Diferite acompaniamente</i>	76
Cap. IV. <i>Pozițiile cobzei</i>	78
Cap. V. <i>Acompaniamentul artistic</i>	82
Cap. VI. <i>Specificul melodic și acordajele cobzei</i>	91
<i>Acordaje speciale (Scordaturi)</i>	92

Responsabil de carte: S. Sternberg. Tehnoredactor: N. Kivu.
Corector: N. Teodosiu.

*Dat la cules 21.05.55. Bun de tipar 20.12.55. Tiraaj 490 ex. Hrtie
semielină sal. de 80 gr. m. p. Fl. 700x1000/8. Coll. ed. 10,38. Coll. de
tipar 12,5. Ediția I. Comanda 1318. A. nr. 07032. 9/29
Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78.*

Tiparul executat sub com. nr. 1086 la Intreprinderea Poligrafică nr. 4,
Calea Șerban Vodă 133, București — R.P.R.