

## STUDII

### **Noțiunea de melodie privită din perspectiva etnomuzicologiei. „Jocul cu timpul” în muzica tradițională românească \***

**Corneliu Dan Georgescu**

#### **1. Introducere**

O temă aparent atât de banală cum este *melodia* este în realitate atât greu de tratat, pentru că abordarea ei înseamnă nici mai mult nici mai puțin decât a vorbi despre muzică în general. Într-adevăr, în măsură mai mare decât oricare altă noțiune, conceptul de melodie subînțelege mai multe structuri muzicale într-o unitate proprie (respectiv: în primul rând organizarea înălțimilor și duratelor sunetului, dar și principiul arhitectonic și „culoarea” lor, sincronizarea lor în armonie, eventual un text, eventual încă ceva, „deasupra” acestora, ceva care deosebește o melodie de un șir de sunete oarecare – asupra acestei ultime idei voi reveni repetat).

O analogie între *melodie* și *monodie* din punct de vedere al categoriei sintactice muzicale [Boulez 1963:133-138][Niculescu 1973:10-16; 1980:279-292; 2013:49-63][Georgescu 2017] poate crea confuzie: dacă melodia reprezintă esența monodiei, ea există însă în diferite forme în toate celelalte categorii sintactice (polifonie, omofonie, eterofonie, ison etc.). Mai utilă pare formularea lui Iannis Xenakis cu privire la o dimensiune „în afara timpului”, o dimensiune „în timp” și o dimensiune „temporală” a muzicii [Xenakis 1971:42]. În această

viziune, melodia poate fi privită ca o „punere în timp” a unei structuri – de ex. modale – „din afara timpului”. Dar poate mai corect este să considerăm că structura „din afara timpului” a fost extrasă dintr-o melodie; prin cea de a doua formulare se relevă caracterul primar al melodiei. Comun ambelor formulări rămâne faptul că o melodie este o *structură temporală*.

Dacă există numeroase tratate de armonie, de forme muzicale sau teoretizări referitoare la ritm, nu s-a încercat decât rareori a se scrie un „tratată de melodie”; mai mult, această noțiune este învăluită uneori într-o aureolă de mister, ea presupune inspirație, talent muzical sau alte calități inefabile, ce nu pot fi definite univoc. La fel de inexprimabile prin date pur structurale și practic neanalizabile sunt *calitățile estetice* ale unei melodii, acel „ceva” amintit mai sus, ceva care impresionează, cucerește, rămâne în memorie, face o melodie „nemuritoare”.

S-ar părea că este mai prudent să ne referim la situații concrete, prin analize pur descriptive ale unor anumite melodii. Astfel procedează atât Carl Dahlhaus cât și Lars Ulrich Abraham în exemplara lor carte, considerată clasică, „Melodielehre” („Știința melodiei” sau „Învățătura melodiei”) [Dahlhaus, Abraham 1972]. Ei descriu și comentează detaliat melodii din opere muzicale de la Ockeghem până la Webern, nu fără a face inițial o serie de considerații generale, mai ales critice, referitoare la teoriile lui Johann Mattheson (despre înrudirea melodiei cu vorbirea), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (despre superioritatea melodiei în comparație cu alte structuri muzicale) sau Ernst Kurth (despre forțele cinetice și ritmice care ar genera o melodie) [Dahlhaus 1972:22-26, 27-30, 31-36]. Nu este lipsit de interes a preciza că autorii menționați concep noțiunea de melodie exclusiv sub forme existente în muzica clasică; în cea modernă, melodia ar fi devenit apanajul muzicii ușoare (cu alte cuvinte: ceea ce întâlnim la Schönberg, Varèse, Webern sau Stockhausen nu mai poate fi numit melodie). O carte mai nouă, încă mai amănunțită, despre melodie („Melodie”) de Dieter de la Motte [de la Motte 1993] se bazează

de asemenea pe analize concrete începând cu muzica gregoriană și încheind cu muzică de György Ligeti sau cu șlagăre moderne.

Există însă un anumit consens, conform căruia, înaintea *structurii temporale* amintite mai sus, *dimensiunea diastematică* ar fi indispensabilă pentru o melodie; absența ei exclude orice discuție în acest sens. Cu atât mai surprinzător este faptul ca autorii citați, ca și mulți alții, trec cu vederea fără niciun comentariu vastul domeniu al *muzicii tradiționale* – un domeniu în care, prin dominația categoriei sintactice monodice se acordă oricum o importanță deosebită tocmai factorului melodic. Singura explicație posibilă a acestei bizare omisiuni ar fi aceea că muzicologii consacrați nu vor „să se amestece” într-un „domeniu special”, considerat și de către Guido Adler (1855-1941), întemeietorul disciplinei universitare numită *muzicologie*, ca „altceva” decât muzica clasică europeană, un domeniu „demn de atenție”, dar inclus de el doar ca o anexă alături de multe altele (acustică, fiziologie, psihologie, sociologie etc.) în noțiunea de *muzicologie sistematică*, opusă celei de *muzicologie istorică* [Adler 1885:5–20]. Au existat alternativ și alte tentative de a integra etnomuzicologia în muzicologia clasică sau de a o opune acesteia. Din 1945 se impune împărțirea lui Glen Haydon [Haydon 1941] și Friedrich Blume [Blume 1953:7-23] în trei domenii de egală importanță: *muzicologia istorică*, cea *sistematică* și *etnomuzicologia*. Există și alte sistematizări, cele recente recunoscând toate poziția independentă a etnomuzicologiei alături de celelalte domenii. Prin aceasta se recunoaște însă definitiv și caracterul ei particular, unic, care ar împiedica un amestec cu muzicologia clasică și ar impune o considerare separată. O atitudine cel puțin îndoielnică: mai ales contribuția muzicologiei comparate germane de la începutul secolului al XX-lea și cunoașterea marilor tradiții muzicale ale Asiei au dovedit că *problemele fundamentale ale muzicii (sisteme tonale, ritmice, sintaxe, relația compoziție-improvizație etc.) nu pot fi rezolvate doar din perspectiva îngustă a muzicii culte europene*.

O precizare la nivelul terminologiei: noțiunea de etnomuzicologie (*ethnomusicology*, *ethnonologie*, *Musikethnologie* sau *Ethnomusikologie*) a fost introdusă de Jaap Kunst [Kunst 1950] abia după 1950 și a înlocuit definitiv celelalte denumiri, inclusiv pe cea veche de *muzicologie comparată* (*Vergleichende Musikwissenschaft*). Iar o denumire globală recentă, însă general acceptată cu toată ambiguitatea ei, aceea de *muzică tradițională*, implică o serie de domenii numite la rândul lor etnomuzicologie, folcloristică, antropologie muzicală, *Völkerkunde* etc. având ca obiect de cercetare muzica etnică, folclorică, populară, în general orală, muzica extra-europeană, unele genuri ale „muzicii ușoare” sau jazz etc., denumiri care pot defini la rândul lor realități diferite sau nu.

Acest domeniu special – *muzica tradițională* – va constitui tocmai tema demersului meu actual. Din multitudinea practic infinită a formelor de melodie mă voi concentra în cele ce urmează asupra unui singur caz special: așa numitul „joc cu timpul” și anume, văzut exclusiv în contextul muzicii tradiționale românești. Prin această metaforă înțeleg *felul specific în care este exprimat timpul și „operat” cu el prin structuri muzicale*.

Este doar aparent o limitare, deoarece cu acest prilej vor fi atinse multe aspecte fundamentale ale muzicii, în niciun caz numai ale muzicii etnice sau a celei românești.

Voi considera patru asemenea aspecte, care – prin atenția acordată anumitor elemente ale muzicii tradiționale (în primul rând organizarea înălțimii sunetelor, dar și ritmica, principiul arhitectonic, existența variantelor) susținute prin exemple din muzica tradițională românească – vor contribui indirect la diversificarea accepțiunii de melodie în general. Nu este vorba deci numai de melodia clasică, în mod convențional cantabilă și adesea însoțită de un text, ci de melodie în general, privită ca un fel de *chintesență a unor piese sau limbaje*

*muzicale foarte diferite*, chintesența exprimată printr-un *șir de sunete cu sens*; și mai este vorba de faptul că o melodie precum și „jocul cu timpul“ implicat în ea pot furniza informații referitoare la istoria sau *Weltanschauung*-ul producătorilor lor.

## **2. Sisteme de organizare a înălțimii sunetului**

Cercetarea sistemelor de organizare a înălțimii sunetelor cunoaște o lungă istorie. Din punct de vedere sintetic și al unei anumite perspective culturale se pot remarca în ultimele decenii cinci contribuții, care se situează în perioada respectivă în mare măsură pe linia dezvoltării noii științe, etnomuzicologia. Nu uităm însă faptul că și Pitagora și alți filozofi ce i-au urmat s-au ocupat de această problemă, iar întreg evul mediu s-a străduit să explice și organizeze un sistem modal, apoi să construiască o anumită unică gamă temperată.

(a) contribuția matematicianului și filologului englez Alexander John Ellis (1814-1890), considerat de mulți ca „întemeietorul etnomuzicologiei“, între altele, cel care a definit *centul* ca unitate de măsură a intervalelor muzicale. După cercetări perseverente efectuate asupra muzicii tradiționale din întreaga lume, el ajunge în jurul anului 1885 la concluzia că nu există doar o singură „gamă naturală“, bazată pe legi acustice (așa cum postulase Helmholtz în 1863 [Helmholtz 1863]), ci nenumărate scări muzicale foarte diferite, „artificiale“, ciudate etc. pe care el le împarte în două mari categorii, considerând numărul de sunete constitutive: *pentatonice* și *heptatonice* [Brezul 1965:16-17]. Este o departajare generală care va fi apoi adesea reîntâlnită.

(b) solida contribuție a muzicologiei comparate germane deja amintite, reprezentată între alții prin Guido Adler, Carl Stumpf, Kurt Sachs, Erich von Hornbostel până la Kurt Reinhard și Marius Schneider. În această perioadă (finele secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea) s-a cules și analizat un material muzical imens din toate continentele și s-au abordat sistematic practic aproape toate problemele de bază

ale muzicologiei; este și perioada în care această știință – muzicologia – devine disciplină universitară (cuprinzând în concepția lui Guido Adler doar două ramuri, așa cum am arătat: muzicologia istorică și cea sistematică).

(c) cercetarea și analiza metodică a pentatonicii anhemitonice – considerată cea mai răspândită și veche structură melodică tradițională în întreaga lume – de către o serie întregă de autori cum ar fi Jules Tiersot, François-Auguste Gevaert, Maurice Emmanuel, Hugo Riemann, Bence Szabolcsi, Walter Wiora, Constantin Brăiloiu [Brăiloiu 1968:310] și privită cu mult interes de unii compozitori (Mussorgski, Debussy, Stravinski, Bartók); prin recunoașterea caracterului ei universal se depășește definitiv faza naivă a atribuirii strict regionale a unor structuri muzicale elementare („gamă chinezească”, „scoțiană”, „ungurească” etc.).

(d) pe baza unor analize minuțioase efectuate pe compozițiile lui Béla Bartók inspirate de muzica tradițională maghiară, românească, sârbo-croată, slovacă etc. Ernő Lendvai definește în 1956 două categorii complementare de sisteme de organizare a înălțimii sunetelor, care s-ar baza pe *armonice naturale*, respectiv pe *seria lui Fibonacci* (și unele numere prime), sisteme reprezentate în mod ideal prin așa numita „gamă acustică” (sistem „deschis”, caracterizat prin intervale de cvintă, terță mare, dedus din practica muzicii instrumentale, exprimând o structură „fizică”), respectiv prin bine cunoscuta scală pentatonică și seria lui Fibonacci (sistem „închis”, ciclic, caracterizat prin intervale de cvartă, terță mică, secundă mare, dedus din practica muzicii vocale, exprimând o structură „umană”) [Lendvai 1956:88]. Deși limitată ca anvergură analitică și în general neglijată de muzicologi, aceasta idee opune pentru prima oară „scara acustică”, pentatonicii, ca *sisteme*: nu se mai consideră deci doar numărul de sunete dintr-o scară muzicală, ci *principiile diferite ce generează un sistem*.

(e) în acest context formulează Alain Daniélou teoria sa (parțial în 1943, complet în 1959 [Daniélou 1959:29]), prin care – plecând în mod esențial de la muzica tradițională a Asiei –

descrie patru sisteme diferite, incomensurabile, de organizare a înălțimii sunetelor.

Nu este vorba însă numai de „sisteme de acordaj“, așa cum se postulează uneori, această denumire reflectând doar un aspect al ideii lui Daniélou. În ceea ce mă privește, am preferat să numesc aceste structuri sintetice *sisteme melodice* [Georgescu 1980] în loc de sistem *tonal*, respectiv *sonor*, *intonațional* sau *de acordaj*. Această ultimă denumire, folosită la noi inițial cu precădere de Aurel Stroe, nu numai că privește unilateral problema, dar poate crea și impresia falsă că ar fi vorba numai de muzică instrumentală; aproape niciodată nu se realizează însă un „acordaj“ perfect în cadrul vreunui sistem, de aceea, principiul său de construcție este mult mai important decât rezultatul sau, inevitabil variabil între anumite limite. Noțiunea de *sistem melodic* reflectă mai corect realitatea, deoarece pe de altă parte toate aceste sisteme sunt pure abstracțiuni, ele existând real doar în forma prezentă în cadrul unor melodii concrete. Aceste abstracțiuni încearcă să sintetizeze însă la rândul lor ce este esențial și nu ceea ce este accidental în realitatea melodiei.

Prin contribuția lui Daniélou, axată pe o profundă cunoaștere a muzicilor tradiționale și pe o anumită distanță față de rutina muzicologică europeană, se renunță definitiv la ipoteza unui singur sistem melodic, acest model constituind până azi poate cea mai bună bază de înțelegere a logicii complexe a construcției unei melodii în întreaga sa diversitate, și anume, peste granițele muzicii europene. Dat fiind importanța acestei viziuni, voi insista în mod deosebit asupra ei.

Toate aceste patru sisteme definite de către Daniélou pot fi regăsite în muzica tradițională românească [Georgescu 1997]; nu în ultimul rând din acest motiv am și ales această muzică pentru a vorbi despre melodie *altfel* decât o face muzicologia clasică.

### **3. Sistemele melodice („de acordaj”) definite de Daniélou**

3.1. *Sistemul armonicelor naturale* (sau *sistemul acustic*) se bazează pe un ton fundamental și pe sunete ale căror frecvențe se formează ca multipli ai acestui ton; el are astfel în mod evident un punct de plecare cu rol de centru, iar intervalele sale – teoretic infinite ca număr – sunt diferite între ele și din ce în ce mai mici. Din primele șaisprezece armonice (între care opt sunt sunete distincte, iar celelalte, octavele lor superioare), respectiv din cele opt sunete distincte, orânduite în interiorul unei octave, se constituie așa numita „scară acustică” sau modul lidic-mixolidic [Vezi ex. muzical nr. 1]. Este un sistem în principiu bine-cunoscut și comentat atât de filozofi cât și de acusticieni, revenind în mod special în atenția muzicii culte de exemplu prin muzica spectrală. Intervalele armonice sunt, într-un anumit sens, cele mai naturale și se consideră a oferi *consonanțe* celorlalte sisteme.

Revenind la domeniul ales pentru exemplificări: unele instrumente folclorice românești cum ar fi tilinca (un fluier mare fără găuri pentru degete) nu pot emite decât aceste sunete. La fel, buciumul sau tulnicul, un instrument de lemn sau tablă de cca. 2-3 m. lungime, existent în Carpații românești (în Munții Apuseni, zona Dâmboviței-Moldova de sud-est și în zona Suceava-Maramureș, fiecare dintre aceste trei zone – vest, sud-est și nord – cunoscând un stil propriu și „ocupând” doar o anumită regiune din șirul armonicelor naturale) [Vezi ex. muzical nr. 2]. Buciumul este înrudit cu Alphornul, dar și cu multe alte forme de existență a tipului numit de Curt Sachs în clasificarea sa, considerată și azi clasică, *Langtrompete* [Sachs 1923]; multor instrumente de acest tip le este atribuită o funcție magică. Forma liberă, improvizatorică, a semnalelor de buciumul se bazează pe simpla alternanță între câteva tonuri lungi cu funcție de început, centru sau final (între care unele pot lipsi) pe de o parte, și pe o serie



de pasaje variabil repetitive de 2-4 sunete pe de altă parte, pasaje în care alternează adesea formule ritmice simetrice cu cele asimetrice [Bartók 1923, 1967][Alexandru 1956][Habenicht 1967][Georgescu 1987, 1990]. [Vezi ex. muzical nr. 3] Forme variate, mai complexe, ale acestui *sistem acustic* pot fi însă recunoscute în multe alte genuri muzicale, mai ales ale muzicii instrumentale, dar nu numai. [Vezi ex. Muz. nr. 4]

3.2. *Sistemul cvintelor* (sau *sistemul pentatonic* sau de asemenea *sistemul pitagoreic*) se bazează pe intervale care se formează prin puterile fracției  $3/2$  (Considerând un sunet, de exemplu cu frecvența de 1000 hertzi, o cvintă perfectă se situează în raport de  $3/2$  față de acesta, va avea deci frecvența de 1500 hertzi. Dacă avem în vedere mărimea absolută a intervalelor: octava având 1200 cenți, o cvintă perfectă va avea 800 cenți). Acest sistem cunoaște un singur interval – cvinta – și nu are niciun centru: toate sunetele sale se relaționează exclusiv unul la celălalt, formând o serie omogenă, *ciclul cvintelor*, sunete ce pot fi apoi transpuse în cadrul unei octave și temperate (ca de altfel și în cazul *sistemul acustic* precedent) pentru a forma o gamă. În realitate, ciclul nu se închide după parcurgerea a 12 cvinte perfecte, decalajul de o *comă pitagoreică* prezent astfel rezultând din comparația între 7 octave și 12 *cvinte perfecte ne-temperate*. Nu ar fi vorba deci de un ciclu, ci de o spirală [Daniélou 74-77]. [Vezi ex. muzical nr. 5].

„Natura tonală a pentatonicului se revelă în primul rând, în indiferența funcțională, atât armonică, cât și melodică, a principiilor sale. Nu numai că nicio ‚atracție’ nu se face aici simțită, dar sunetele sale 1, 2, 3, 5, 6 pot face, oricare dintre ele, oficiu de cadență interioară sau finală, încât s-ar înșela grav cel care ar voi, cu orice preț, să-i fixeze o fundamentală” [Brăiloiu 1967:286-287]. Cele spuse se referă exclusiv la pentatonica anhemitonică („fără semitonuri”); pentatonica hemitonică se supune cu totul altor reguli.

Numărul sunetelor poate fi în acest sistem de cinci (cazul tipic), dar și mai mare sau mai mic; în primul caz ne referim la un *substrat pentatonic* [Vezi ex. muzical nr. 6], în ultimul, la *structuri pre-pentatonice* [Wiora 1956:185][Brăiloiu 1967][Kahane 1979]. [Vezi ex. muzical nr. 7]. Opoziția între aceste prime două sisteme este evidentă, fiind în esența ei nu foarte departe de cea intuită de Lendvai în 1956, dar depășind-o ca perspectivă.

Formațiile melodice ale multor cântece populare românești ca și ale genului liric *doina* se bazează adesea pe un substrat *pre-pentatonic*, atât în formele uzuale din Maramureș cât și mai ales în cele din Oltenia Subcarpatică (în prezent singurele zone care cunosc tipul numit „doină propriu-zisă”). Forma de asemeni liberă, improvizatorică a doinei constă din includerea unor pasaje ornamentale repetitive, uneori și a unor segmente *recto-tono* într-un cadru delimitat de formule specifice introductive și concluzive. [Vezi ex. muzical nr. 8] Ca și în cazul semnalelor de bucium (cu a căror înrudire, în pofida multor altor diferențe, mai ales funcționale sau de gen, nu se poate trece cu vederea), există și aici un specific regional, după cum există forme caracteristice în repertoriul țăranilor, al ciobanilor sau al lăutarilor. Nu rareori doina lăutărească este însoțită de un acompaniament rapid, dinamic, care contrastează prin tempo-ul sau *giusto* față de caracterul *rubato* al doinei tradiționale.

3.3. *Sistemul modal* folosește intervale definite prin raporturi proporționale și este poate sistemul care a fost cel mai mult teoretizat, începând încă din antichitatea greacă, mai târziu prin muzica bizantină și cea gregoriană. [Vezi ex. muzical nr. 9, 10, 11] Modurile sunt însă cunoscute și privite ca un sistem și în India (sub numele de *raga*) ca și în muzica arabă (sub numele de *maqam*, respectiv *dagstah* în Iran sau *mugham* în Azerbaidjan). În tradiția europeană, cele patru moduri, plecând de la notele tetracordului grav, sunt numite *autentice*,

iar cele patru, plecând de la notele tetracordului acut, sunt numite *plagale*. Denumirile topice (dorian, frigian, mixolidian, hipodorian, hipofrigian, hipolidian și hipomixolidian) – prezente și în lucrările filozofilor sau teoreticienilor Ptolomeu (sec. II), Cleonides (secolul II), Aristide Quintilianus (secolul II sau III), Gaudentius (secolul II sau III) etc. – reapar în Apus în secolul IX, iar la bizantini în secolul VIII (doar în tratatele teoretice, deoarece în manuscrise numerele de ordine ale ehurilor – protos, deuterios, tritos, tetrardos – se păstrează) [Ocneanu 1973:121-125]. Este vorba aici nu numai de o scară muzicală ci și de funcții specifice (existența unui ton fundamental, adesea a unui ison – *mesa, ison, shadja, madhyama* la greci, respectiv în Bizanț sau India [Daniélou 1959:45-47,120]), a unui schelet stabil (numit la greci *corpus harmoniae* [Aristoteles, după: Daniélou 1959:130]), a unor tetracorduri și a unor formule melodice caracteristice, a unor „genuri”: *diatonic, cromatic, enarmonic* etc. Aici apare marea diferență și între conceptul de *mod* (de exemplu la Olivier Messian (1908-1992) [*Technique de mon langage musical*, Paris 1944] sau Anatol Vieru (1926-1998) [*Cartea modurilor*, București 1980]), concept probabil influențat indirect de gândirea serială, și cel din muzica hindusă sau arabă, dar și bizantină sau gregoriană.

Genul cromatic nu va dăinui însă în teoria muzicii bisericești.

„Cele două inovații capitale ale lui Guido [d'Arezzo] sunt fixarea portativului muzical [...], apoi suprimarea absolută a tot ce nu era diatonic în cânturile bisericești. Până la el, tratatele despre diviziunea monocordului descriu proporțiile celor trei genuri – diatonic, cromatic, enarmonic. După el, tratatele nu mai vorbesc de aceste sunete instabile și cu fluctuație, chiar și notația lor dispare din cărți” [Gastoué 1967:52].

Este sistemul poate cel mai răspândit în muzica tradițională românească [Vezi ex. muzical nr. 12], în mai toate genurile muzicale vocale sau instrumentale, sistem preluat și, după cum vom vedea, „adaptat” și de muzica europeană cultă.

3.4. *Sistemul temperat* joacă un rol central în arta muzicală cultă clasică a Europei; în forma sa actuală provine din propunerea lui Andreas Werckmeister (1691), care impune și noțiunea de „wohltemperiert” (temperat). Acest sistem împarte octava în 12 intervale egale, bazate pe rădăcini de ordinul 12 ale lui 2 [Daniélou 1959:32], fiecare având 100 cenți. Ca punct de plecare nu mai servește înlănțuirea armonicilor sau cea a cvintelor, ci o progresie geometrică. Adică, între  $do_1=1$  și  $do_2=2$  (ca raport de frecvențe) cele unsprezece note intermediare vor forma o progresie geometrică având ca rație rădăcina de ordinul 12 din 2:  $2^{1/12} = 1,059...$  [Ghyka 1938:115-118]. Acest sistem este o mixtură, edificată pe baza sistemelor *acustic* și *modal* și el împrumută ideea modulației de la ciclul cvintelor, axat la rândul lui pe sistemul *pentatonic*. Prin poziționarea echidistantă a treptelor sale el favorizează în mod special modulația, care în celelalte sisteme ar fi implicat de fiecare dată „re-acordarea” plecând de la noua tonică; el permite de asemenea o împărțire în intervale egale: două tritonuri, trei terțe mari, patru terțe mici, șase secunde mari, 12 semitonuri egale. Din perspectiva lui Daniélou este însă vorba de un „sistem artificial”, la care s-a ajuns după o „evoluție penibilă” [Daniélou 1959:152], sistem care este în practica muzicală permanent „corectat” (adică, redus un alt sistem, „natural”, mai ales la cel acustic și pentatonic, dar și modal).

În muzica tradițională românească el poate fi întâlnit mai ales sub această formă, „corectată”; în acest domeniu există recent studii speciale [Teodoreanu 2000-2002]. El este o construcție hibridă în Europa, dar *sisteme echidistante*, mai ales de șapte sau cinci sunete, există în alte regiuni ale lumii în muzici tradiționale, de exemplu în Tailanda, Laos, Java, Siam, Cambogia [Daniélou 1959:33-34,162].

La tratarea problematicii complexe a microintervalor (respectiv, a intervalor netemperate) voi renunța din lipsa de timp. Câteva remarci însă: dacă ele au fost mult timp trecute cu vederea de teoreticienii europeni, ele au existat permanent în practica muzicală curentă, nu numai a muzicilor tradiționale, și

au revenit azi din nou în atenția muzicii moderne. (de exemplu la Feruccio Busoni, Charles Ives, Julián Carrillo, Alois Hába, Ivan Wyschnegradsky, Harry Partch – sau mai diferențiat – la Giacinto Scelsi, Lou Harrison, James Tenney, Gérard Grisey, ocazional și la George Enescu sau György Ligeti, consecvent la Klaus Huber și Aurel Stroe.) Însă modul de tratare este de cele mai multe ori fundamental altul. Atât sunetele sistemului acustic cât și cele ale sistemelor pentatonic și modal nu se supun regulilor sistemului temperat, nu constituie însă *serii continue omogene* mai mult sau mai puțin mecanic construite din  $1/4$ ,  $1/3$  sau alte diviziuni ale unui ton, ci sunt generate după principiile sistemului respectiv, principii reflectate și prin alte reguli decât cele privitoare la organizarea înălțimilor sunetului; *deci nu toate sunetele într-un asemenea sistem „natural” sunt netemperate în același fel*. O gamă diatonică realizată cu sunete din sistemul pentatonic – „gama pitagoreică” – nu are comun cu gama temperată decât octava; dar și între sistemul acustic și cel pentatonic, comune nu sunt decât octava și cvinta; de aceea toate aceste sisteme sunt *incomensurabile*.

### 3.5. Relații între sisteme.

Relațiile între cele patru sisteme sunt complexe și enunțarea lor nu este întotdeauna simplă, dar extrem de incitantă. Este evident ca sistemul acustic „împrumută” celorlalte sisteme intervalele de bază, *consonanțele*: octava pentru toate, cvinta pentru sistemul pentatonic și cel modal; el oferă și funcția de tonică, acolo unde ea are un sens (în sistemele modal și temperat). Primele trei sisteme sunt *sistemele de bază*, fiecare fiind generat după un principiu logic propriu; Daniélou expune detaliat motivația lor de natură matematică. Cum am arătat mai sus, al patrulea sistem, cel temperat, pleacă de la o structură inițial modală și preia ideea modulației de la ciclul cvintelor, care aparține structural sistemului pentatonic, adăugând-le *temperarea*, împărțirea exactă a octavei la 12; astfel se generează însă și alte sunete decât cele oferite de cele trei sisteme de bază. Dar dacă majoritatea intervalor lor devin astfel *incomensurabile*, sistemele nu sunt însă *incompatibile*, ci „comunică” între ele

prin câteva puncte de contact; mai ales că în practica muzicală (nu numai etnică) există tendința de a înlocui intervalele temperate cu altele, echivalente, preluate mai ales din sistemul acustic, aceste sisteme „amestecând-se” deci adesea.

Desigur ca toate cele afirmate se situează pe un plan ideal, în mod curent se poate „falsifica”, deci intona „greșit”, orice interval; când este vorba de o „greșeală” și când de o „corectură” este destul de greu de diferențiat obiectiv. De aceea, după părerea mea, doar practica muzicală în sine nu poate constitui singura bază pentru o generalizare de acest fel, cu toate că evident de la ea plecăm; iar în substratul „sistemului de acordaj”, aproape inevitabil imperfect redat, trebuie văzut în primul rând „mecanismul” care îl produce. Daniélou oferă pe de o parte calcule matematice exacte, pe de alta, analizează în detaliu contextul cultural concret în care au luat naștere aceste sisteme în muzica tradițională a Asiei (care nu este o muzica populară, ci o *artă cultă extra-europeană intensiv teoretizată*) și „ia în serios” multe argumente de natură ezoterică, argumente care nu ar provoca azi multora decât ironie. El nu se interesează însă în amănunt de ceea ce am numit mai sus „mecanismul” care produce primele trei sisteme, cele de bază.

În ceea ce mă privește, am încercat să demonstrez că este vorba de trei „forțe” cu caracter arhetipal: o „forță” *centripetă* (care generează sistemul acustic, deci *consonanțele*, și impune sunetul fundamental din seria armonicilor naturale – o serie deschisă, direcționată – ca „tonică” în alte sisteme, deci asigură *atracția* în general), o „forță” *centrifugă* (care generează sistemul pentatonic și posibilitatea transpoziției și care, dimpotrivă, tinde să „risipească” sunetele fără vreun punct de sprijin, deci asigură *respingerea* în general) și o „forță” *pendulatoare* (care generează sistemul modal, în cadrul căruia se oscilează într-un cadru închis, fix: octava sau dubla octavă în orient, respectiv o structură de bază cum ar fi *corpus harmoniae* antic, deci asigură *oscilația* în general;

această oscilație poate produce moduri diatonice, cromatice, enarmonice, inclusiv trepte fluctuante. De remarcat: primele două sisteme nu cunosc asemenea oscilații, sunetele lor sunt toate stabile, acest fenomen aparține exclusiv sistemului modal, ca și interacțiunea treptelor alăturate). Aceste trei „forțe” pot acționa și în afara sistemelor respective, conlucrând diferit la generarea unei melodii. Dar ele se pot recunoaște și în sistemul temperat, care le folosește pe toate cele trei. Pentru cine nu se sperie de asocieri neobișnuite: se pot recunoaște aici cele trei principii de bază ale astrologiei clasice: *cardinal*, *mutabil*, *fix* [Georgescu 1997].

#### 4. Despre ritm

Dacă un criteriu esențial pentru constituția inconfundabilă a unei melodii este conturul ei melodic („linia” descrisă de înălțimile sunetelor ce o definesc – din acest motiv am și insistat mai mult asupra dimensiunii diastematice), nu mai puțin importante pentru individualitatea sa sunt *ritmul* și *metrica* ei. Și aici, există deosebiri majore între culturile muzicale ale lumii. La o privire sumară, sistemele ritmice ar putea fi clasificate în primul rând în categoriile ritm *divizionar* (măsurat, *giusto*) și ritm *rubato* (liber, fără un „puls” anumit) [Koch 1808], iar în cadrul sistemului *giusto* ar putea fi diferențiate ritmurile *simetrice* de cele *asimetrice*. În ceea ce privește sistematizarea ritmurilor asimetrice – curente în întreaga Europă răsăriteană și în Asia și cunoscute cel puțin prin muzica rusă și în arta muzicală cultă a secolului al XIX-lea – o propunere optimă provine de asemenea din sfera etnomuzicologiei. După unii etnomuzicologi bulgari și Béla Bartók (1881-1945) – care cunoscuse doar câteva forme de ritmuri asimetrice și le numise „ritmuri bulgărești”, bazat pe ipoteza eronată ca ele ar proveni din muzica tradițională bulgară – Constantin Brăiloiu (1893-1958) oferă un sistem coerent de clasificare care include *toate* formele existente sau teoretic posibile de pretutindeni, numindu-le ritm „aksak” („șchiop”) [Brăiloiu 1952]. Dar Brăiloiu descrie și alte sisteme ritmice, cum ar fi cel al ritmului *giusto-*

*silabic bicron* [Brăiloiu 1948] și al ritmului *copilăresc* („rythmique enfantine”) [Brăiloiu 1956]. În contextul folosirii curente din muzica clasică europeană a ritmurilor măsurate divizionare (*tempo giusto*), introduce etnomuzicologia un alt termen nou: ritmul *parlando rubato*, un sistem numit astfel și de Bartók, ca o nouă categorie, caracterizată printr-o ritmică liberă ce nu cunoaște măsura/tactul, similar vorbirii obișnuite. Toți acești termeni erau de altfel cunoscuți practicii muzicale europene de câteva secole, dar cu alte sensuri. Și – din nou – toate aceste sisteme ritmice se pot recunoaște în muzica tradițională românească. [Vezi ex. muzical nr. 13]

## 5. Principii de construcție

Observând cu prilejul studiului formei tipul ductului melodic și principiile sale de construcție, devine evident că, alături de o muzica „normală” ce progresa continuu (cu alte cuvinte, introduce permanent informație nouă), există și cazuri speciale, bazate pe alte concepții despre timp (NB toate referințele la timp în textul de față au în vedere exclusiv conceptul de  *timp subiectiv* sau  *temps vecu* în sensul lui Jean Piaget, Paul Fraisse, Henry Bergson, Eugène Minkowski [Bergson 1911][Minkowski 1933][Piaget 1961][Fraisse 1967]). Pe un plan metaforic s-ar putea afirma ca, în unele muzici, timpul pare a „sta pe loc” sau a fi „suspendat”, muzica devenind „atemporală” [Georgescu 1979][Houben 1990], așa cum se întâmplă în muzica minimal-repetitivă americană sau în formele înrudite, care – mai toate, mai mult sau mai puțin – își au sursa în muzica tradițională a Africii sau Asiei. Sintetic s-ar putea vorbi despre două principii de construcție opuse: un principiu  *progresiv* (axat pe noutatea permanentă a materialului muzical), respectiv unul  *iterativ* (axat pe repetarea materialului muzical). Această extremă generalizare devine vizibilă și deci posibilă mai ales prin studiul muzicii tradiționale [Georgescu 1986]. Un anumit „joc cu timpul” ar fi perceptibil atunci când  *principii de construcție contradictorii sunt folosite alternativ sau paralel*, de cele mai multe ori spontan, efectul depășind în mod uzual concepția despre timp reflectată în muzica europeană clasică;



deși, chiar și în această muzică, o privire mai atentă poate releva procedee extrem de subtile la acest nivel.

Între multe altele, muzica tradițională instrumentală de joc românească cunoaște forme specifice de „joc cu timpul“, respectiv, folosirea liberă a diferitelor principii de construcție. Un exemplu îl constituie jocul *Floricica*. [Vezi ex. muzical nr. 14] Forma constă dintr-o dublă alternanță de monotonii: pe de o parte la nivelul macro-formei prin repetiția unei simple scheme AB, pe de alta, la nivelul micro-formei, prin alăturarea unei structuri variabil repetitive improvizatorice în interiorul segmentului mai amplu A, cu o structură fixă repetitive în cadrul segmentului mai scurt B, care acționează ca un fel de echilibrare a variabilității continui din A. Alternanța monotonă AB include deci și monotonia *repetării variabile* a unor celule melodice în interiorul lui A, respectiv monotonia *repetării exacte* din interiorul lui B. În contextul ciclului de dans bărbătesc al *Călușarilor* (din care face parte jocul analizat), care se bazează la rândul său pe plan coregrafic de asemenea pe o alternanță binară (între o „plimbare“ mai lentă și un joc de virtuositate rapid), efectul acestui complex de structuri ar fi cel terapeutic, de vindecare printr-un fel de quasi-hipnoză. De remarcat că acest efect de realizează prin ceea ce am numit „jocul cu timpul“: este vorba de un timp dominant static, circular, *repetitiv*, obsedant, care „blochează psihic” auditorul, el fiind întrerupt de zone temporale mai concise dinamice, *progresive*, antrenante, care „stimulează, eliberează psihic”.

## **6. Despre variante**

Muzica tradițională își manifestă existența în mod normal sub forma a nenumărate variante.

„Dacă toate înaltele culturi extra-europene posedă o scriere, nu cunosc însă toate *notația muzicală*. [...] Notațiile, în majoritate destul de recente, care există dincolo de Europa, sunt intenționat eliptice și lasă executantului [...] grija de a

adăuga ceea ce le lipsește” [Brăiloiu 1969:174], ceea ce apropie, din unele puncte de vedere, această muzică de cea „populară propriu-zisă”, unde „nicio grafie nu stabilește, o dată pentru totdeauna, redactarea; această operă nu este ‚ceva făcut’ ci ceva care se ‚face’ și se reface mereu. Adică ‚instinctul variației’ nu este o simplă poftă de a varia [în orig.: „furie de variere” - „rage de varier”] ci urmarea necesară a lipsei unui model irecuzabil” [Brăiloiu 1969:215]. Aceasta înseamnă că o melodie nu este un *obiect*, ci o *clasă de obiecte*, obiecte în număr nedefinit, ale căror parametri sunt supuși unei neîntrerupte variabilități. Structura unei melodii ar trebui deci să fie privită nu ca ceva fixat, ci ca rezultat al unei practici mai mult sau mai puțin improvizatorice, care se bazează însă de altfel pe anumite reguli bine definite. „Tendința spre sistem definește chiar una din proprietățile cele mai importante ale muzicii zis primitive” [Brăiloiu 1969:171].

*Muzica nu este aici deci notație, partitură sau una dintre execuțiile și înregistrările lor, ci un anumit „ceva”, care există ca un fel de constantă în substratul unei forme variabile între anumite limite. Această idee a fost acceptată în practica muzicii culte europene mult mai târziu, mai ales prin activitatea unor ansambluri improvizatorice moderne sau în muzica generată de computer.*

## **7. „Jocul cu timpul“**

Revenind la ideea unui „joc cu timpul” realizat prin subtile procedee de formă: frecvența unor asemenea proceduri în muzica tradițională românească, ca și înrudirea lor cu procedee similare din muzica orientului apropiat, ar putea sugera între altele existența unei anumite concepții despre timp, care se exprimă probabil astfel. Ceea ce am numit metaforic „jocul cu timpul” nu este un procedeu curent în muzica cultă a Europei de vest, deși nu este necunoscut.

Monotonia rezultată astfel în muzica tradițională românească ar putea evoca muzica de cult bizantină, fără a fi însă același lucru. Într-adevăr, cel puțin apropierea

consecventă a unei asemenea muzici tradiționale de practica isonului nu poate fi trecută cu vederea. S-ar putea afirma că un ison este într-un anumit fel permanent *integrat* în aceasta muzică tradițională, chiar și atunci când el nu este concret prezent. Dacă se acceptă faptul că isonul în muzica de cult bizantină este o formă de expresie a eternității, a „permanentei prezente“, se sugerează astfel și în muzica tradițională profană un „timp infinit“ sau, corespunzător, un „spațiu fără granițe“. Dar nici nu este greu de văzut că *doina* sau semnalele de bucium *nu au limite temporale precizate și nu sunt de conceput într-un spațiu limitat, închis* (cum ar fi o cameră obișnuită sau o sală de concert) ci sunt gândite pentru o *execuție mai ales în aer liber, în natură, într-un alt fel de spațiu*. Iar prin repetiții și variații bazate pe mici abateri de la un model, muzicile de acest fel, respectiv melodiile concepute astfel, sunt simultan *permanent aceleași și permanent noi, niciodată aceleași*.

## **8. Concluzii**

Atât muzica tradițională ca atare cât și domeniile atinse ocazional aici nu sunt teme ce pot fi tratate în câteva pagini. Cele câteva exemple sau cazuri, respectiv proceduri analizate, ar putea contribui însă la lărgirea noțiunii de melodie și a granițelor care ar defini-o și limita-o, arătând cât de variabile pot fi dimensiunile ei la nivel diastematic, al ritmului, al formei. Mai mult decât atât însă astfel pot fi formulate noi întrebări. Una dintre acestea ar putea privi caracterul arhetipal al unor proceduri descrise mai sus sau *universalitatea noțiunii de melodie*, în contextul căreia „jocul cu timpul“ ar fi mai întotdeauna subînțeles, dar altfel exprimat. Evident, „melodiile“ unor semnale de bucium sau ale unor doine nu se supun regulilor unei melodii „clasice“, dar sunt nu mai puțin, melodii, deoarece șirul de sunete respectiv *are un anumit sens propriu*. Dar cât de mult putem extinde noțiunea de melodie? Ce anume conferă „sens“ unui șir de sunete, pentru a fi „omologat“ ca melodie? Este posibil a clasifica diferitele tipuri de melodie?

Putem recunoaște și numi „melodii” și sunete armonioase din natură ?

Dar există cazuri și mai neobișnuite decât cele descrise. Un asemenea caz-limită de melodie îl prezintă – pentru a rămâne în cadrul ales, cel al muzicii tradiționale românești – muzica executată la *toacă* – dacă linia quasi *recto tono* rezultată astfel mai poate fi numită melodie.

*Toacă* se numește și instrumentul respectiv, orânduit de către Tiberiu Alexandru între instrumentele *idiofone* [Alexandru 1956:31], cunoscut încă din antichitate sau în alte țări sub numele de *agiosideron*, *han*, *klepalo*, *klepavka*, *klopotak*, *klopotiz*, *lignum sacrum*, *mucango*, *olodero*, *pan*, *pang*, *Schlagbrett*, *semanterion*, *sēmantēr*, *simandron*, *σημαντήριον* [Bărbuceanu 2015], instrument al cărui folosire marchează în serviciul religios ortodox trecerea de la un timp profan la un timp liturgic, toaca și clopotele fiind singurele instrumente acceptate de ritul ortodox (dar o variantă a instrumentului acompaniază ritualul de primăvară laic numit *Toconecele* – vezi exemplul muzical nr. 7); în limba română, etimologia cuvântului îl apropie de cuvinte ca *toccata* în italiană. Această muzică unește variațiuni minime, monotone, dar permanente, realizate mai ales prin plasarea unor accente, în repetarea continuă într-un fel de „flux muzical” foarte extins a câtorva sunete al căror timbru nu permite în mod clar atribuirea unor înălțimi: de fapt, este vorba de un singur ton, diferit colorat timbral prin lovirea cu unul sau două ciocane a unei plăci de lemn sau metal în diferite locuri – mai ales în centru, dar și la margini. Se alternează formule de „ritm drept”, dominante, dar diferit colorate prin accente asimetrice, cu formule ritmice *aksak*, într-un tempo variabil (un continuu *accelerando*, cu o concluzie în *rallentando*), totul sugerând ceea ce a am numit mai sus un ison „integrat”. Există unele asemănări ocazionale cu un semnal de buciurn. Nici această muzică nu are nimic comun cu un spațiu închis, limitat, cu un timp evolutiv convențional. Monotonia unică (ritmică, timbrală), obținută prin minime, abia perceptibile dar permanente

variațiuni pe fundalul unui singur ton, reprezintă o expresie optimă a celui „joc cu timpul” pe care l-am avut permanent în vedere. [Vezi ex. muzical nr. 15]

De la cântul gregorian la polifoniile renașterii, de la ariile de operă italiană sau temele simfoniilor lui Mahler la seriile lui Schönberg sau Webern, de la pseudo-melodia unei compoziții pentru percuție a lui Varèse la norii de sunete ai lui Xenakis până la melodia trompetelor lungi tibetane, a unui semnal de bucium sau a toacei este o cale foarte lungă, care pare a se pierde în nedefinibil. Nu se poate stabili însă o graniță între o melodie cantabilă obișnuită și un „șir de sunete cu sens” de înălțimi sau culori timbrale diferite; dacă acceptăm însă faptul că acest șir de sunete cu sens propriu reprezintă cvintesența unei piese muzicale, o „reprezintă”, *indiferent de stilul sau caracteristicile ei structurale*, vom recunoaște o anumită melodie în orice muzică. Va trebui însă să renunțăm la unele condiții considerate până acum obligatorii, cum ar fi unitatea, pregnanța, expresivitatea, cantabilitatea, „frumusețea” melodiei etc., condiții care oricum nu mai operează de mult nici în operele muzicale contemporane europene și nu au operat niciodată în muzicile etnice tradiționale.

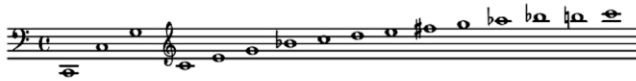
\* Textul de față reprezintă traducerea și extinderea comunicării mele „Über den Begriff Melodie: Ein Blick aus der Perspektive der Ethnomusikwissenschaft. Das ‚Spiel mit der Zeit‘ in der rumänischen traditionellen Musik”, comunicare susținută la simpozionul internațional de muzicologie de la Delmenhorst, „Gestalt und Ausdruck der Melodie als Schnittstelle zwischen Ost und West” organizat de *Carl von Ossietzky Universität Oldenburg* și *Hanse-Wissenschaftskolleg Institute for Advanced Study* din Delmenhorst/Germania între 9-11 octombrie 2019. Comunicarea a fost însoțită de exemple muzicale (inclusiv auditive) și de o prezentare în format PowerPoint. Ea a fost adresată unui public neomogen, format nu numai din muzicieni și în cea mai mare parte fără cunoștințe referitoare la România sau cultura românească în general.

Multe din ideile principale ale acestui studiu au fost expuse, într-o formă concisă, în comunicarea „Contribuție la definirea noțiunii de sistem melodic”, susținută la sesiunea științifică a I.C.E.D., București, iulie 1979 și publicată în *Anuarul I.C.E.D.*, seria A, 1979, nr. 1, p.187-192 și în revista *Muzica*, București, nr. 11-12, 1979, p.34-36. O versiune în limba franceză, parțial diferită, a fost publicată în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tome XVII/1980, p.61-86. Atât versiunea în limba română cât și cea în franceză au fost republicate integral în volumul „Muzică atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români. Studii și eseuri de muzicologie / Atemporal Music. Archetypes, Ethonmusicology. Romanian Composers. Vol. I”, București 2018, p. 243-282, 283-324.

## Exemple muzicale

### Ex. muzical nr. 1: Scara armonicelor naturale

Partialton 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16



octavă 2:1	cvartă 4:3	terță mică 6:5	ton mare 9:8	semiton diatonic 16:15
cvintă 3:2	terță mare 5:4	ton mic 10:9		
		sextă mică 8:5	septimă mică 16:9	
		sextă mare 5:3	septimă mare 15:8	

Raportul primelor opt sunete armonice cu fundamentală:

do	re	mi	fa <sup>1/4</sup>	sol	la <sup>--</sup>	si <sup>b-</sup>	si	do
8/8	9/8	10/8	11/8	12/8	13/8	14/8	15/8	16/8
1		5/4		3/2		7/4		2/1

[Daniélou 1959:36]

„Gama acustică“ (sau „modul lidic-mixolidic“)



Unele sunete netemperate ale acestei game sunt redată în transcrieri prin corepondentele lor temperate: de exemplu, **fa+** devine **fa#**, **si b-** devine **si b**.

Ex. muzical nr. 2: Seria armonicelor naturale și secțiunile specifice folosite de bucium în cele trei zone folclorice carpatice.

REGION I (Ost)  
 REGION II (West)  
 REGION III (Nord)

Die  
 OBERTONREIHE I 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Ex. muzical nr. 3: Semnal de bucium din zona de vest (Munții Apuseni).

(♩ = 180)

BEISPIEL 16: "Chemarea feciorilor" (Signal einer Hirtentrompete). Horea, Alba. Inf. Zirbo Gafta 57, tulnic (eine Art Alphorn). Auf.: 1982 und tr. C. D. Georgescu (Georgescu 1987:202) (A. ICED: mg. 54061b)

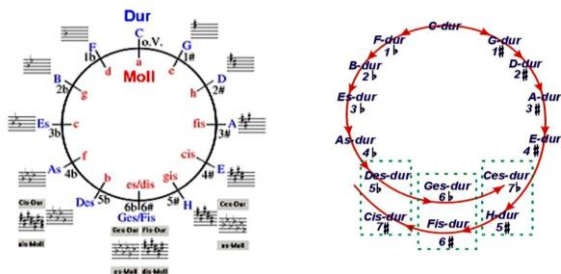
„Chemarea feciorilor” – semnal de bucium (instrument numit „tulnic” în zona respectivă: Munții Apuseni, localitatea Horea, jud. Alba). Interpret: Zirbo Gafta, 57 ani. Înregistrare (1982) și transcriere: [Georgescu 1987:202]. Arhiva ICED: mg. 5401b.

Ex. muzical nr. 4: Melodie de joc în „scara acustică”

BEISPIEL 14: „Tânura” (Tanzmelodie). Bărbătești, Vâlcea. Inf. Nic. Ţolea 54. Flöte. Auf.: 1962 und tr. C. D. Georgescu (Georgescu 1962:164) (A.I.CED: mg. 2473 ff)

Melodie de joc „Țiutura”. Bărbătești, jud. Vâlcea. Interpet: Nicolae Ţolea, 54 ani, fluiet. Înregistrare (1962) și transcriere: [Georgescu 1962:164]. Arhiva ICED: mg. 2473f.

Ex. muzical nr. 5: Ciclul și spirala cvintelor



Primele cinci cvinte succesive reduse la o octavă dau o scală pentatonică anhemitonică:

Iată primele cinci note ale acestui ciclu (care pot fi completate până la șapte) și raportul lor cu primul sunet din serie, raport exprimabil exclusiv prin puteri ale numerelor 2 și 3:

do	sol	re	la +	mi +	(si +	fa #)
1/1	3/2	9/8	27/16	81/64	243/128	729/512
	3/2 <sup>1</sup>	3/2 <sup>2</sup>	3/2 <sup>3</sup>	3/2 <sup>4</sup>	3/2 <sup>5</sup>	3/2 <sup>6</sup>

[Daniélou :1959:75]

Pentru a forma gama de șapte sunete pe baza intervalelor generate prin cvinte suprapuse („gama pitagoreică”) trebuie inserate între cele cinci sunete principale semitonuri, deci intervalele unei alte specii [Daniélou 1959:49]. Aceste sunete secundare se numesc *pieni* – și, spre deosebire de celelalte cinci sunete – sunt adesea instabile.



Ex. muzical nr. 6: Cântec folosind o structură modală heptatonică cu substrat pentatonic.

După vole

Ală în cea gră-dă-nă cu-dol' bătă,  
E-stim nec crescut în iar-bă, Nu-cui ma-re, frun-ză-n-a re.  
În vîr-tu-și nu-cu-ku-șă Cîn-tă pu-ăd cu-cu-ku-șă

BEISPIEL 6: (Lied). Tur-Oaș, Baia Mare. Inf. Nuță Piuian 61, Stimme. Auf.: 1937 und tr. I. Cocișiu (Cocișiu 1960:74)

Ex. muzical nr. 7: Melodie folosind o structură pre-pentatonică (tetratonică)

Toconețele (Frühlings- und Oster Ritual)

Cvintra perfectă pitagoreică fiind puțin mai mare decât cea temperată, sunetul **mi** este plasat puțin mai sus; impresia este aceea a unui sunet între **mi** și **fa**.

Ex. muzical nr. 8: Forma doinei (regiunea Oltenia) – reprezentare schematică.

1                      2                      3 ----- 4 --- 5                      (6 --) (7)                      (8)

1. Initio                      2. Alternanță                      3. zonă repetitivă                      5. recto-tono                      7. coborâre  
4. coborâre                      6. tenuto                      8. Finalis

-----  
zonă repetitivă

Doina cunoaște o formă liberă, improvizatorică, bazată pe pseudo-strofe, ale căror subunități (în total, cca. opt subsegmente) pot avea durate foarte diferite, iar unele pot lipsi. Primele trei subsegmente și al cincilea sunt tipice și întotdeauna prezente.

Primul subsegment, ascendent, are rolul de iniția o nouă pseudo-strofă; al doilea *tenuto fermato* poate apare pe notele **sol** sau **la**.

Al doilea subsegment, static, repetitiv, poate apare pe sunetele **la-si** în loc de **la-sol**, mai rar **sol-fa**. Și mai rar apare aici o terță mică (**sol-mi**) în locul unei secunde mari.

Cel de al treilea subsegment, de asemeni repetitiv, folosește 3-4 sunete, de obicei **sol-fa-mi**. Celulele melodice din cel de al doilea și al treilea subsegment pot fi repetate nedefinit. În loc de **sol** apare adesea **sol#**.

Al patrulea subsegment poate lipsi sau apare altfel; este vorba însă întotdeauna de o coborâre pe sunetul fundamental.

Al cincilea subsegment (*recitativ recto-tono*) este de asemenea caracteristic.

Al șaselea subsegment poate fie lipsi, fie încheia pseudostrofa în varianta sa redusă.

Al șaptelea subsegment apare ca o a doua coborâre, de asemenea pe un recitativ (dar nu *recto tono*, ci coborător), *quasi parlando*. El poate de asemenea lipsi.

Al optulea subsegment – un *tenuto* final – încheie pseudostrofa în varianta sa extinsă sau poate lipsi.

Posibile modele de formă (indicate prin numărul subsegmentelor respective):

Forme extinse: 1 2 3 4 5 6 7 8 - 1 2 3 4 5 7 8 - 1 2 3 4 5 6 7

Forme reduse: 1 2 3 4 5 6 - 1 2 3 5 6 - etc.

(Am preferat să ofer această analiză schematică a formei în locul unei piese concrete, deoarece transcrierile sinoptice de doină sunt foarte extinse și dificil a fi incluse în formatul revistei).

Ex. muzical nr. 9: Modurile grecești

1. Grupa dorică

Doric

Hyperdoric sau Mixolydian

Hypodoric sau Eolian

2. Grupa frigidă

Phrygian

Hyperphrygian sau Locrian

Hypophrygian sau Jastian

3. Grupa lidică

Lydian

Hyperlydian

Hypolydian

doric e-e

phrygian d-d

lydian c-c

mixolydian h-H

**Ex. muzical nr. 10:**

**Modurile bizantine**  
(dupa Gh. Ciobanu si I.D:Petrescu)

The image displays eight musical staves, each representing a different Byzantine mode. Each staff begins with a treble clef and contains a sequence of notes and rests. The modes are:

- Modul 1 autentic - Dorian: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- Modul 1 plagal - Hipodorian: B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4
- Modul 2 autentic - Lidian: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- Modul 2 plagal - Hipolidian: B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4
- Modul 3 autentic - Frigian: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- Modul 3 plagal - Hipofrigian: B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4
- Modul 4 autentic - Mixolidian: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- Modul 4 plagal - Hipomixolidian: B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4

**Ex. muzical nr. 11:**

Modurile gregoriene  
(după Gh. Ciobanu)

The image displays eight musical staves, each representing a different Gregorian mode. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are written as quarter notes, with some notes beamed together. The modes are labeled as follows:

- Tonul 1 - Dorian
- Tonul 2 - Hipodorian
- Tonul 3 - Frigian
- Tonul 4 - Hipofrigian
- Tonul 5 - Lidian
- Tonul 6 - Hipolidian
- Tonul 7 - Mixolidian
- Tonul 8 - Mixolidian

Ex. muzical nr. 12: Balada „Miorița” – variantă în modul doric, cu un posibil substrat pentatonic. Dar se poate recunoaște și *corpus harmoniae* clasic modal, inclusiv structura bazată pe două tetracorduri disjuncte.

Parlando, poco rubato  $\text{♩} = 160$

*i* P-un pi-cior dă-plai... uof, P-uo gu-ră dă-ră-nu  
 Ia-tă-m ie-se-n ca-le, Să sco-boa-ră-ni va-le,  
 Trei tur-me dă-mie-i Cu trei cio-bă-(ner).  
 Cu trei cio-bă=nei, uof: U-nu-i muo'-do-voa-nu  
 Șal-tu-i un-gu-ria-ni Șal-tu-m-e-vrin-caa-ni Șal-tu-m-e-vrin-caan.  
 m Dar cel-un-gu-ria-nu Cu cel-un-gu-ria-ni.  
 lei mi să vor-bi-ră și să slă-tu-i-ră i  
 La a-pus dă-soa-re Ca să mi-i o-moa-re...

Ex. muzical nr. 13: Joc în ritm „aksak’

594 ȘOCICILE.

Mg. 2752 I J

Inf. Vlădie Petre, 29 a. — vioară.  
 Rudăria (Caraș-Severin).  
 Cul. A. Buceșan — 1965.  
 Tr. C. D. Georgescu — 1965.

22023.31.100.31102	1.44.1112	10002. V 3 V 3 V. 211
--------------------	-----------	-----------------------

594.  $\text{♩} \approx 190$

Ex. muzical nr. 14 : Jocul Floricica

14. FLORICICA DIN CĂLUȘ,

Disc 331 b

Inf. Zlătaru Nicolae, 43 a. — vioară.  
Runcu (Gorj).  
Cul. C. Brăiloiu — 1930  
Tr. C. D. Georgescu — 1963.

11000.11.100.10101	1.11.2001	21121.77771.171
--------------------	-----------	-----------------

14.  $\text{♩} = 155$

The image displays a page of musical notation, likely a score for a single melodic line. It consists of ten staves of music, each containing a series of notes and rests. The notation is written in a single system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs (double bar lines with dots) and a trill marking (tr.) above a note in the eighth staff. The notation is clear and legible, with standard musical symbols and accidentals.



Analiza schematică a formei melodiei jocului „Florica”:

Macroforma: Repetarea schemei AB (A1B A2B A3B A4B etc.)

Microforma: subunitățile din A (a, b, c, d, e, f) sunt repetate și permanent variate (rezultă A1, A2, A3 etc. : a a a1 a b b1 c d a1 b b1 c d e f ...); subunitățile din B rămân constante (rezultă B : x y x y1 x y x y1 x y x y1 ...)

A1 : a a a1 a1 a1 a2 a2 a2 a3 b b1 b b1 b b b1

B : x y x y1 x y x y1

A2 : c d c d c d d d d d a1 a1 a1 a1 a1 a1 a1 b b b b1 b1 b1 b1 b1

B : x y x y1 x y x y1

A3 : c d c d c d c d e e1 f f f f c c c d c d

B : x y x y1 x y x y1

A4 : d d d d e e1 d d d d d d ...

B : x y x y1 x y x y1 etc.

Ex. muzical nr. 15 : Toaca

A Cult Instrument in Romania

♩ = 165      tempo giusto

## Bibliografie:

- Adler, Guido, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. În: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, 1885, 1, p. 5–20
- Alexandru, Tiberiu, *Instrumentele muzicale ale poporului român*. București 1956
- Bárdos, Lajos, *Natürliche Tonsysteme. Methode ihrer Messung*. În: *Studiae Memoriae Béla Bartók Sacra*, Budapesta 1979
- Bartók, Béla, *Volksmusik der Rumänen von Maramures*. (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft. Bd. IV). München 1923
- Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music*. Volume One. The Hague 1967
- Bergson, Henry, *Zeit und Freiheit*. Hamburg 2006. (Ediția originală: *Sur les domaines immédiates de la conscience*. Paris 1911)
- Blume, Friedrich, *Musikforschung und Musikleben*. În: Wilfried Brennecke (Hg.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953*, Kassel u. a. 1954, p. 7–23.
- Boulez, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*. În: *Musique en jeu. Sémiologie de la musique*. Paris 1971, p. 67-74 (inițial: Paris 1963)
- Bărbuceanu, Valeriu, *Dicționar de instrumente muzicale*. București 2015
- Brăiloiu, Constantin, *Ritmul aksak*. În: C. Brăiloiu, *Opere I*, București 1967, p. 235-280 (publicat inițial sub titlul *Le rythme aksak*. Abbeville 1952)
- Brăiloiu, Constantin, *Giusto silabic*. În: C. Brăiloiu, *Opere I*, București 1967, p. 173-234 (publicat inițial sub titlul *Le giusto sillabique bychrone*. Bruxelles 1948)
- Brăiloiu, Constantin, *Ritmul copiilor*. În: C. Brăiloiu, *Opere I*, București 1967, p. 119-172 (publicat inițial sub titlul *La rythmique enfantine: notions liminaires*. Paris/Bruxelles 1956).
- Brăiloiu, Constantin, *Despre o melodie rusă*. În: C. Brăiloiu, *Opere I*, București 1967, p. 305-399 (publicat inițial sub titlul *Sur une mélodie russe*. Paris 1953)
- Brăiloiu, Constantin, *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi*. În: *Opere vol. II*, Editura Muzicală, București 1969 (publicat inițial în *Bericht über den siebten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress*, Köln 1958)
- Breazul, George, *Idei curente în cercetarea cântecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*. În: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Tome XVI, Bukarest 1979, p. 35-42
- Brelet, Gisèle, *Le temps musical*. Paris 1949
- Ciobanu, Gheorghe, *Istoricul clasificării modurilor*. În: Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. 2, București 1979, p. 136-163
- Ciobanu, Gheorghe, *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*. În: *Studii de muzicologie*, vol. I, București 1965
- Ciobanu, Gheorghe, *Muzica bizantină*. În: *Studii de muzicologie*, vol. VI, București 1970
- Ciobanu, Gheorghe, *Vechimea genului cromatic în muzica bizantină*. În: Gh. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, II. București 1979
- Dahlhaus, Carl, Lars Ulrich Abraham, *Melodielehre*. Köln 1972
- Fraisse, Paul, *Psychologie du temps*. Paris 1967
- Gastoué, Amedée, *Arta gregoriană*. București 1967 (inițial Paris 1911)
- Georgescu, Dan Corneliu, *Considérations sur une "musique atemporelle"*. În: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Tome XVI, București 1979, p. 35-42

Georgescu, Dan Corneliu, *A Study of Musical Archetypes (II). The Iterative Building Principle*. În: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Tome XXII, București 1985, p. 49-54

Georgescu, Dan Corneliu, *Studiul arhetipurilor muzicale (II). Principiul arhitectonic iterativ*. În: *Muzica* 3/1986, p. 12-16

Georgescu, Dan Corneliu, *Sur une définition des systèmes mélodiques*. În: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Tome XVII, București 1980, p. 61-86

Georgescu, Dan Corneliu, *Die Tonhöehensysteme. Anwendung an der rumänischen traditionellen Musik*. În seria *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, Bd. 16, Eisenach 1997

Georgescu, Dan Corneliu, *Categoriile sintactice după Ștefan Niculescu. Noi contexte și perspective*. În: *Muzica* 2/2017, p. 25-76

Ghyka, Matila, *Essai sur le rythme*. Paris 1938

Glen Haydon, *Introduction to musicology: a survey of the fields, systematic & historical, of musical knowledge & research*, New York 1941

Habenicht, Gottfried, *Die Musik der rumänischen Hirtentrompeten*. În seria *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, Band 13, Teil II. Berlin 1967, p. 244-259

Helmholtz, Hermann von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Zweite Auflage: Friedrich Vieweg&Sohn, Braunschweig 1865

Houben, Eva-Maria, *Die Aufhebung der Zeit*. Stuttgart 1990

Kahane, Mariana, *De la sistem sonor la formă arhitectonică*. În: *Revista de etnografie și folclor*, tom 24 (1979), nr. 1

Kahane, Mariana, *Doina vocală din Oltenia*, București 2007

Koch, Heinrich Christoph, *Über den technischen Ausdruck: Tempo Rubato*. În: *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig 1808, Sp. 513-519

Kunst, Jaap, *Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities* (Amsterdam, 1950; 2nd ed., expanded, retitled *Ethnomusicology*, 1955; 3rd ed. 1959)

Lendvai, Ernő, *Introduction aux formes et harmonies bartókieneses*. În: *Béla Bartók. Sa vie et son oeuvre*. Budapest 1956

Messian, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris 1944

Minkowski, Eugène, *Le Temps vécu, études phénoménologiques et psychopathologiques*. Paris 1933

Motte, Diether de la, *Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch*. München 1933

Niculescu, Ștefan, *O teorie a sintaxei muzicale*. În: *Muzica* 3/1973, p. 10-16

Niculescu, Ștefan, *O teorie a sintaxei muzicale*. În: *Ștefan Niculescu, Reflecții despre muzică*. București 1980, p. 279-292

Niculescu, Ștefan, *Eine Theorie der musikalischen Syntax*. În: *Ștefan Niculescu* (hrsg. von Violeta Dinescu, Eva-Maria Houben, Michael Heinemann) *Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen*. Bd. 1. Oldenburg 2013, p. 49-63

Oceanu, Gabriela, *Originea modurilor medievale. Relația lor cu muzica antică greacă*. În: *Studii de muzicologie*, vol. IX, București 1973

Piaget, Jean, *Les mécanismes perceptifs*. Paris 1961

Piaget, Jean, *L'Épistémologie des temps*. Paris 1966

Sachs, Curt, *Die Musikinstrumente*. Breslau 1923

Stumpf, Carl, *Die Anfänge der Musik*. Berlin 1911

Teodoreanu, Nicolae, *Sisteme intonaționale în folclorul muzical românesc. Cântecele propriu-zis din Bihor*. Teză de doctorat susținută la Academia de Muzică din Cluj-Napoca 2002

Teodoreanu, Nicolae, *Mijloace electroacustice și metode statistice în cercetarea etnomuzicologică a sistemelor intonaționale*. În: Revista Institutului de Etnografie și Folclor, serie nouă, tom 11-13, 2000-2002, p. 59-75

Wiora, Walter, *Älter als die Pentatonik*.

In *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapesta 1956, p. 127–133

Vieru, Anatol, *Cartea modurilor*. București 1980

Xénakis, Iannis. *Musiques formelles*. In: *Revue musicale* 253/254, Paris 1963

Xénakis, Iannis, *Musique. Architecture*. Paris 1971

## SUMMARY

**Corneliu Dan Georgescu**

**An ethnomusicological view over melody.**

**”Playing with time” in traditional Romanian music**

Through „melody” one can understand something very limited – especially, something between an aria from an Italian opera and a theme by Rachmaninov, well suited for film music. But modern music (at least the one starting with Edgar Varèse and up to John Cage), as almost the entire traditional national music all over the world, has „invented” completely different melodies that can no longer be ignored. These problems are actually so complex that they impose a strict limitation in the way they are approached. That is why I have chosen an isolated case which is also very frequent in Romanian music as well, and this will also serve as an example for what follows: the so called „playing with time”. Through this metaphor I mean the specific way time is expressed and „acted” with, more or less specific to traditional music (because it existed also in cultured Western music but it was overlooked). This will emphasize a diversity with almost no boundaries of what we call „music” – or, even „melody”.