

CÎTEVA CONSIDERAȚIUNI ASUPRA RITMULUI ȘI NOTAȚIEI MELODIILOR DE JOC ROMÎNEȘTI *

PASCAL BENTOIU

Dintre toate genurile muzicale ale folclorului romînesc, jocul, într-o ordine firească a lucrurilor, realizează cea mai precisă cristalizare a ritmului. Element de legătură între sunete și mișcări, ritmul organizează atît melodia cît și pașii de dans și el trebuie să fie pregnant, autoritar. Se poate spune că în muzica de joc ritmul primează (uneori în dauna melodiei, ca în cazul repetărilor obstinate a unor motive, în briiele ardelenesti ¹, în timp ce restul genurilor muzicale folclorice acordă o mai mare atenție liniei melodice (în general în dauna ritmului, ca în cazul oricărei melodii executată rubato). Un loc aparte îl ocupă, prin ritmica lor precisă și variată, colindele, și sub acest aspect studiul lui Gh. Ciobanu asupra înrudirii dintre ritmul colindelor și al pașilor de joc ² apare deosebit de interesant.

Este într-adevăr greu de conceput că un gen vocal, chiar de execuție colectivă cum e cazul la colinde, ar fi reușit să ajungă la o atît de mare precizie și finețe ritmică, fără nici o legătură cu mișcarea, cu alte cuvinte fără să existe o necesitate în acest sens.

Revenind la jocuri, se cade să accentuăm de la început că o corespondență marcată între ritmul melodiilor și al pașilor de dans există în relativ puține cazuri (mai frecvent în jocurile din Banat). De cele mai multe ori suprapunerea celor două ritmuri se petrece sub semnul unei participări comune la categoria foarte largă a ritmurilor binare. Acest lucru se întîmplă fie în cadrul unor fraze de aceeași lungime în muzică și în pași, fie liber — cele două ritmuri înscriindu-se deopotrivă, însă independent unul de altul, într-un mers regulat de pulsațiuni ritmice de valoarea pătrimilor (melodiile de acest fel sînt în esență binare, dar în execuție pot surveni accidental motive de structură ternară, fără a influența cu nimic pașii, care-și continuă mersul lor binar).

Există în fine în jocul romînesc și suprapunerea sistematică a unor ritmuri diferite (exemplul clasic îl constituie « Sîrba », a cărei melodie e binară, dar ai cărei pași sînt grupați în motive ternare ³).

Vom urmări în cele ce urmează în principal ritmurile melodiilor de joc, referindu-ne la pași numai atunci cînd se va simți nevoia, pentru a sublinia raportul între cele două feluri de ritmuri.

* În alcătuirea prezentului studiu mi-au dat un prețios ajutor cercetătorii Rodica Weiss și Andrei Bucșan, de la Institutul de Folclor din București.

¹ Arhiva Institutului de Folclor. Disc. 734.

² Manuscris; prezentat în ședință publică la 28 mai 1954, cu ocazia comemorării a 5 ani de la înființarea Inst. de Folclor.

³ Vera Proca Ciortea, *Jocuri populare romînești*, E.S.P.L.A. București 1955, pag. 15—16

Dintr-o examinare cât de puțin adîncită, reiese clar preferința jocului românesc pentru ritmurile binare, ritmuri ce se încadrează fără dificultate în măsura $\frac{2}{4}$.

În forma sa cea mai simplă, ritmul binar e alcătuit din pulsații⁴ cu valoarea pătrime, ce se înșiruesc la intervale egale. Accentele sînt repartizate la fiecare a 2-a pulsație sub formă: accent principal, accent secundar, etc.

Acest ritm simplu este utilizat în jocuri de mare frecvență din care amintim mai ales bună parte din hore, sîrbe, etc.⁵

Un singur exemplu⁶ pentru a demonstra acestea:

CORĂGHEASCA

Mgt 56 a

Com. Lungani Zmeu, Rn.
Tg. Frumos, Reg. Iași

Allegro molto $\text{♩} = 164$

Desigur pulsațiile de pătrime se pot cumula, dînd sunete lung ținute, fie sub forma $\text{♩} \text{ } ^7$, fie $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$ etc.⁸ Trebuie însă subliniat că în jocul românesc, pulsațiile

⁴ Numim pulsație ritmică orice grup de sunete care poartă un accent global. De pildă  în ritm binar și într-o mișcare rapidă vor constitui o pulsație. Pulsațiile de diferite valori nu se află între ele în raporturi indiferente, ci aceste raporturi au, în melodiile cu ritm rigid, o rațiune; ele pot căpăta expresie matematică. De ex.: pulsația cu valoare optimă prin raport la cea cu valoarea pătrime poate fi exprimat: $\frac{1}{2}$. Cea mai mică pulsație din cadrul unui ritm, valoarea minimă prin acumularea căreia se obțin valori duble, triple, quadruple etc., o vom numi *timp prim*. Termenul este traducerea expresiei grecești $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma \ \pi\rho\acute{o}\tau\omicron\varsigma$ (Vezi Th. Reinach, *La musique grecque*, Payot Paris 1926, Vavrinecz Béla, *Ritmurile asimetrice*, Kodály Emlékkönyv, Akadémiai Kiado, Budapest 1953, pag. 567—592).

⁵ Vezi Arh. Inst. de Folclor. Fgr. 4033 a, 4033 b, 4066 d, 1440 la, 8049 a.

Disc. 132 a, 1262 II, 1535;

Mg. 32 c., 32 j, etc.

⁶ Const. Gh. Prichici, 125 *melodii de joc din Moldova*, E.S.P.L.A., București 1955, melodia nr. 72.

⁷ Arh. Inst. de Folclor. Fgr. 10994 a, 10994 b, Disc 1386 II, etc. V. și «100 jocuri din Ardeal», E.S.P.L.A. 1955, mel. nr. 31, 35, 36.

⁸ Fenomen întâlnit în «Sîrbe» și «Brîie». V. Arh. Inst. de Folclor. disc 1380 II, 1317, etc.

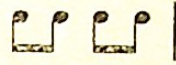
ritmice cu valoare mai mare decît pătrimea sau mai mică decît optimea sînt rare și nu constituie apariții tipice. Toată bogăția ritmică a jocurilor de esență binară se bazează pe combinarea extrem de variată a optimilor și pătrimilor.

Pe canavaua pulsațiilor regulate ale ritmului binar simplu, se pot alcătui, cînd iuțea melodiilor permite, prin divizarea pătrimilor, diferite alte formule⁹ ritmice.

De pildă:



Bineînțeles ne referim la pulsațiile ritmului și nu la împărțirea timpilor în valori divizionare.

Același ritm () poate fi realizat de melodie în feluri diferite:

sau



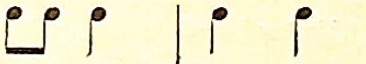
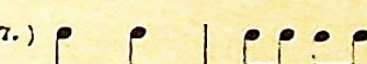
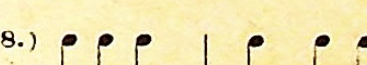
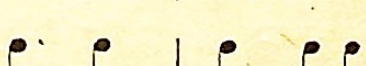
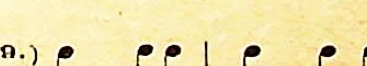
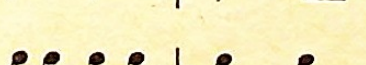
(„Piperul“, Banat, -fgr, 5814 c)

(„Ochiul Dracului“, Moldova, disc 659 II a)

Se poate constata din exemplele precedente că ritmul unei melodii nu este strict legat de valorile pe care le utilizează melodia, ci rezultă din pulsații, adică din acele valori sau grupuri de valori ritmice, perceptibile urechii ca purtătoare de accent.

Ritmurile binare divizionare ar putea fi grupate într-un tabel¹⁰:

Tabel 1

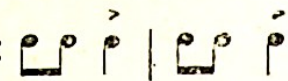
1.) 	6.) 	11.) 
2.) 	7.) 	12.) 
3.) 	8.) 	13.) 
4.) 	9.) 	14.) 
5.) 	10.) 	15.) 

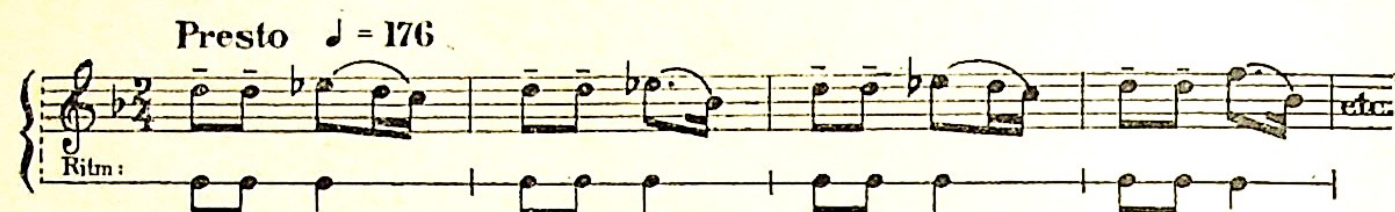
⁹ Termenii « formulă ritmică » și « motiv ritmic » ne par a avea același conținut, fiind justificați deopotrivă. Poate că « motiv » implică și o referire la arhitectonica muzicii, la posibilitățile de dezvoltare, pe cînd « formulă » are o nuanță mai analitică. I-am întrebuițat aproape indiferent, unul pentru altul.

¹⁰ Motivele ritmice în jocurile romînești de ritm binar au în general o întindere echivalentă cu 2 măsuri de $\frac{2}{4}$. Puținele excepții vor fi semnalate la timpul lor. Dincolo de limita celor două măsuri ieșim din cadrul motivului și intrăm în domeniul frazelor ritmice. Aci se

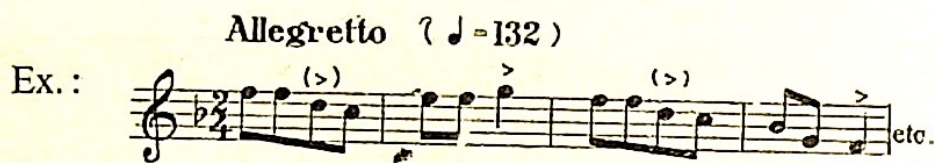
Am expus aci un tabel alcătuit teoretic, pe care însă analiza materialului îl confirmă. Toate cele 15 motive se întâlnesc, dar ele nu sînt egal de întrebuintate. Există o preferință marcată pentru unele din ele (nr. 3, 9, 10, 14, poate și altele).

Esențial este că nici una din posibilitățile de mai sus nu încalcă succesiunea la intervale egale a accentelor principale. Acestea vor cădea fie pe fiecare timp 1, fie pe fiecare timp al 2-lea din măsură. Un caz clasic de măsuri cu accentul pe timpul 2

găsim în motivul alcătuit din doi anapești:  unde valoarea lungă atrage accentul. Ex.: ¹¹



Chiar și atunci cînd numai unele celule ritmice sînt anapești, accentul cade — prin asimilare —, în întreaga bucată pe timpul 2 al fiecărei măsuri.



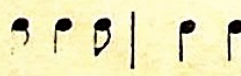
(Ibidem nr. 164 c) ¹²

Aceste exemple contrazic părerea, în general admisă, că timpul imediat următor barei de măsură este purtător de accent. A scrie melodiile de mai sus cu anacruză ar fi o greșeală, pentru că am fragmenta prin bară fiecare formulă melodică — după cum tot greșeală ar fi să presupunem un accent pe timpul 1 al măsurilor, lucru clar pentru oricine, mai ales în primul dintre exemple.

Cu atît mai mult ne surprind cele afirmate de Bartók în introducerea la culegerea de poeme epice sîrbești ¹³, unde pare a reveni la vechea concepție asupra barei de măsură, cu cît însăși transcrierile sale, pe care le socotim foarte valabile și astăzi, infirmă această concepție.

*

O a 3-a posibilitate care se prezintă în cadrul ritmurilor binare este aceea a deplasării accentelor, prin sincope. Să analizăm, de exemplu, motivul ritmic

 din jocul « Ca la Breaza » ¹⁴. Teoretic, a avut loc aici o contopire a

vor pune probleme de arhitectonică a ritmurilor, pe care nu intenționăm să le atacăm aci. Accentuăm numai că în cadrul unei bucăți ritmurile binare divizionare se pot combina liber cu ritmul binar simplu, sau între ele. Preferințele în combinarea acestor motive ritmice țin de specificul fiecărei regiuni.

¹¹ Bartók Béla, *Volksmuzik der Rumänen von Maramureș*. Drei Masken Verlag, München 1923, nr. 142.

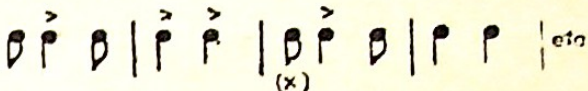
¹² Ritmul acesta e frecvent în Maramureș. Vezi și nr. 143 b, 158, 159 a, 160a, 177 a.

¹³ B. Bartók, *Scritti sulla musica popolare* (trad. Diego Carpitella), pag. 252 ed. Einaudi, 1955.

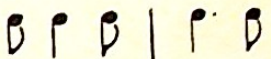
¹⁴ Arh. Inst. de Folclor, Disc. 805—II.

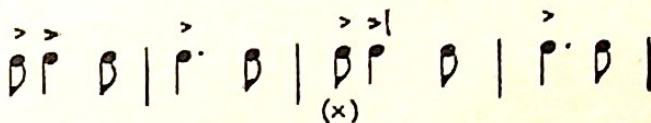
unor optimi din timpi diferiți:  a dat  creindu-se astfel o sincopă, accentuată prin definiție ¹⁵.

Este remarcabil că, în cazul de față, pătrimea-sincopă, concentrează atât accentul (secundar) de pe timpul 2 — accent pe care în calitate de sincopă îl primește de drept — cât și accentul (principal) de pe timpul 1. Cele două optimi ale amfibrahului sînt deopotrivă neaccentuate. Explicația acestui fenomen o găsim dacă

ne gîndim la repetarea motivului:  etc.

Se observă că prima optime din cadrul motivului este totdeauna precedată de două pătrimi și urmată de altă pătrime, toate accentuate; ar fi greu ca și optimea în cauză să poarte accent, aglomerînd în felul acesta patru accente unul după altul.

Dacă imaginăm însă un motiv ritmic sub forma  care la

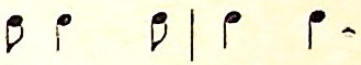
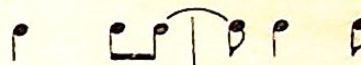
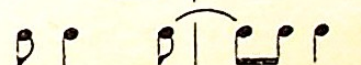
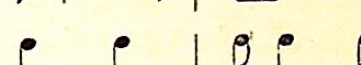
repetare ar arăta astfel:  etc. optimea

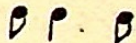
indicată prin semnul (X) nefiind precedată de valoare accentuată va purta ea însăși accent.

Tabel II

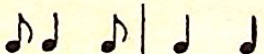
Motivul ritmic amintit are o largă circulație în repertoriul de joc romînesc ¹⁶ și trebuie observat că el se regăsește sub diferite înfățișări. Dacă începem motivul, succesiv cu fiecare din cele cinci valori care-l alcătuiesc, obținem următorul tabel:

Toate cele 5 variante se întîlnesc în jocul romînesc, în ritmica melodiilor, în cea a pașilor sau în diverse «țituri» (evident și aci există preferințe, pentru motivele de forma 1, 3 și 5). Este interesant de relevat

	17
	18
	19
	20
	21

¹⁵ Bineînțeles că de fapt sincopile nu se creează în felul acesta. Celula ritmică 

un amfibrah, are desigur o origine mai puțin conștientă și savantă decît un legato pus în mijlocul unei măsuri, care să reunească 2 optimi din timpi diferiți. Ceea ce ne interesează însă, în notare, este că în amfibrah, valoarea dela mijloc este exact dublul oricăreia din valorile care o încadrează; totul poate fi deci scris în 2/4, cu sincopă.

¹⁶ Motivul , considerat izolat, ne-ar putea duce cu gîndul la un

eventual împrumut din muzica turcească, unde el se regăsește de asemenea. Credem însă că atât frecvența acestui motiv ritmic în refrenele colindelor noastre (gen care nu are nimic de-a face cu influența turcească), cât și felurile sale înfățișări în jocul popular romînesc, așa cum vom arăta în continuare, resping această ipoteză.

¹⁷ Ritmul melodiilor și pașilor în jocurile «Ca la Breaza», «Mocăncuța» (Sibiu), etc.

¹⁸ Pașii «Învîrtitei» de la Rășinari (Sibiu).

¹⁹ Pașii «Brîului» ardelenesc; unele melodii bihorene, vezi Bartók-Bihor, nr. 305.

²⁰ Pasul «Someșanei», unele melodii de «Țarină» (reg. Cluj), «Danțu nou» din Rășinari.

²¹ Melodii de joc din Oaș și Maramureș, unele melodii bihorene, pașii de «Învîrtită» (Sibiu-Sibiu).

faptul că acest soi de ritmuri realizează frecvența maximă în zonele muntoase. Il întâlnim în Maramureș, Bihor, în Hunedoara, în tot lanțul Carpaților de Sud, în Vrancea, în Nordul Moldovei. El este caracteristic jocurilor de mare vechime ale regiunilor respective: feciorești, brîie, etc. — și se găsește aproape totdeauna în jocurile călușerești din Cîmpia Dunării.

Faptele ne duc la concluzia că acest original motiv ritmic, sub toate înfățișările sale, este tipic pentru jocul românesc.

Pe motivul inițial $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩}$ sau pe oricare din variantele sale se pot alcătui noi variante prin divizarea pătrimilor, dar cu păstrarea sincopei:

Ex.: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \longrightarrow \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

sau: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \longrightarrow \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

sau chiar cu anularea sincopei, dar cu păstrarea accentelor:

Ex.: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \longrightarrow \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩}$

sau: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \longrightarrow \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩}$

Socotim de prisos să construim un tabel teoretic, care să cuprindă toate posibilitățile de variante ale motivelor cu sincope. Vom da numai un singur exemplu, pentru a ilustra varianta nr. 5 din tabel (în melodie apar și 2 variante ritmice, prin divizare, ale acesteia):

PE PICIOR

Com. Seliște, Rn. Lipova, Reg. Timișoara

Allegretto (♩ = 132)

The musical score is written in 3/4 time. The melody is on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. Below the melody, there is a rhythm line labeled 'Ritm:' which shows the rhythmic pattern of the melody using vertical stems and beams. The rhythm line is also in 3/4 time and follows the same pattern as the melody.

(100 Jocuri din Ardeal, ESPLA 1955) melodia nr. 2

Ritmul binar sincopat nu se limitează însă la diferitele variante descrise mai înainte. E suficient să amintim motivul ritmic al brîului muscelan²²:

 în care apar trei sincope la rînd, pentru a arăta că posibilitățile în acest sens se înmulțesc.

În ceea ce privește încadrarea metrică a unor astfel de ritmuri, există uneori părerea că ele trebuie scrise în alte măsuri, mai complicate decît $\frac{2}{4}$. Găsim astfel

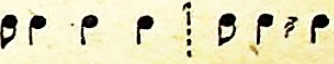
în dosarele cu transcrieri ale Institutului de Folclor «Ca la Breaza» notată în $\frac{3+2+3}{8}$  și brîul din Muscel notat în $\frac{7}{4+3} + \frac{5}{2+3}$: 

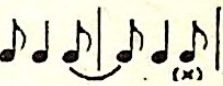


(transcriitor: I. Runcu)

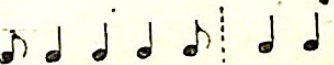
Singurul rezultat este că melodiile astfel scrise nu se pot citi, fără a mai vorbi de greșeala întrebuintării cu totul nejustificate a anacruzei.

Alteori se discută despre $\frac{12(7+5)}{8}$, în forma 

Credem că și această prezentare grafică face dificilă lectura și constituie o greutate imensă pentru un eventual dirijor; ea nu aduce nimic nou și util, față de notația în $\frac{2}{4}$. Credem că din punct de vedere ritmic $\frac{12}{8}$ 

este exact același lucru cu $\frac{2}{4}$  iar din punctul de vedere al frazei pașilor și melodiei, scrierea în $\frac{2}{4}$ ne apare mai logică, optimea indicată prin semnul (x) participînd la ceea ce precede și nu la ceea ce urmează.

În fine acest brîu muscelan se bucură de o a 4-a încadrare metrică: $\frac{6(4+2)}{4}$

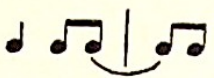
 Altfel exprimat, din 3 măsuri de $\frac{2}{4}$ se constituie o măsură mixtă, cuprinzînd un $\frac{4}{4}$ plus un $\frac{2}{4}$. Întrucît aceasta ar putea fi de vreun folos practic, rămîne să fie dovedit. Deocamdată constatăm că nici această încadrare metrică nu aduce nimic nou față de cea obișnuită (în $\frac{2}{4}$) decît dificultatea lecturii.

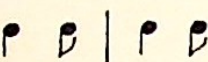
Pentru toate aceste ritmuri binare cu sincope, care se pot scrie în $\frac{2}{4}$, propunem această scriere simplă, la îndemîna oricui, socotind măsura ca o auxiliară a ritmului,

²² Arh. Inst. de Folclor Disc 1386 I.

și nu ritmul ca o resultantă a măsurilor. Altminteri am fi tentați să găsim pentru fiecare varietate de ritm cu sincope o scriere aparte, din care ar reieși un adevărat ermetism al științei folclorice; cauza muzicii populare ar fi deservită prin complicații inutile. Pe de altă parte, am pierde din vedere tocmai înrudirile dintre diversele ritmuri:

astfel motivul  se regăsește uneori în pașii învîrtitei

(Rășinari) sau în melodiile altor jocuri (v. Bartók, culegerea Bihor, finalul melodiei 305). E adevărat că un ritm ca $\frac{2}{4}$  ar putea fi scris eventual:

$\frac{3}{8}$  Ne împiedică însă de la aceasta în primul rînd frecvențele

tregeri de la ritmul cu sincope la ritmul binar normal în cadrul aceleiași melodii (vezi exemplul de mai sus: «Pe picior» din Seliște, ultimul motiv ritmic); în al doilea rînd faptul că pe un desen sincopat în melodie putem găsi un desen nesincopat în pași, sau viceversa; și în fine tocmai înrudirea *acestui* motiv ritmic cu celelalte variante ale sale (vezi tabelul II), pentru care e bine să adoptăm o scriere uniformă, capabilă să facă să reiasă apropierea între ritmuri și nu deosebirile dintre ele ²³.

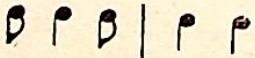
Marea grupă a ritmurilor binare (simple, divizate și cu sincope) cuprinde sub raportul numeric, majoritatea zdrobitoare a jocurilor românești. Răsfoind orice publicație de melodii de acest fel, sau cercetînd bogata arhivă a Institutului de Folclor, lucrul acesta iese îndată la iveală.

★

Ritmul ternar, simplu sau în combinație cu cel binar, dă naștere unor categorii mai puțin cuprinzătoare. În repertoriul nostru de joc, ritmul ternar pur — care deci s-ar încadra în măsuri de $\frac{3}{4}$ (sau la o mișcare mai rapidă în $\frac{3}{8}$) — este un fenomen izolat, fără prea mare însemnătate, spre deosebire de ceea ce găsim în folclorul altor popoare. În Moldova unele din jocurile de nuntă («La zestre») sînt în $\frac{3}{4}$, însă atît melodia lor cît și anumite accente lasă să se întrevadă că la origine ele au fost niște «Geamparale». Celula ritmică specifică acestora este $\frac{7}{16}$

 Pătrunzînd cîtred nord, în Moldova, ritmul se tocește, își pierde caracteristica sa ²⁴. Același lucru se poate observa și în Ardeal, adică tot într-o

²³ Trebuie citat de asemenea cazul trecerilor, în aceeași melodie dintr-o variantă a ritmului cu sincope, într-alta. V. Arh. Inst. de Folclor, Disc 1386—2 «Călușerește» unde

() este urmat de  împletite dealtfel și cu alte

ritmuri, nesincopate.

²⁴ V. Arh. Inst. de Folclor, Disc 648/1 b. C. Gh. Prichici, op. cit., nr. 3, 5, 6, 92, 93, etc

Jocurile din Hunedoara sînt în general de ritm binar; cum însă ele sînt de formă liberă, și cum pe dansatori nu-i interesează structura melodiei, ci numai un ritm continuu pe canavaua căruia ei așează pașii de joc, instrumentiștii și-au luat libertatea de a introduce între obișnuitele formule binare și unele formule ternare, cu totul accidentale ²⁸.

★

O mai organizată combinație de ritmuri ternare și binare se întâlnește în jocul bihorean. Fraza muzicală e alcătuită din două celule ternare plus una binară, ceea ce l-a dus în mod firesc pe Béla Bartók la notarea unor astfel de melodii

în $\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ ²⁹ Ex.:



Din cele arătate pînă aci rezultă că marea majoritate a jocurilor românești se pot scrie în $\frac{2}{4}$, chiar atunci cînd ritmul e sincopat, dar poate fi încadrat într-un

mers regulat de pătrimi ($\text{♩} \text{♩} \mid \text{♩} \text{♩} \mid \text{♩} \text{♩} \mid \text{etc.}$) ³⁰ rezultă de asemenea că unele jocuri, prin structura lor ternară, cer măsuri de $\frac{3}{4}$ (sau $\frac{3}{8}$), — și în fine că, foarte rareori, în cazuri bine determinate, sînt necesare măsuri de ambele feluri.

²⁸ Vezi: fgr. 11124 a; 100 *Mel. de joc din Ardeal*, nr. 14,17.

²⁹ Béla Bartók, « *Cîntece populare românești din comitatul Bihor* », Ed. Acad. Romîne, Buc. 1913, mel. nr. 309, 310, 311. — Mai puțin justificată apare această notație în mel. nr. 307, unde credem că s-ar fi impus un $\frac{2}{4}$ uniform. În *Inst. de Folclor* cercetătorul Boris Marcu susține

părerea că acest fel de jocuri trebuie notate uniform în $\frac{2}{4}$. Se pare de asemenea că însuși Bartók a ajuns la această părere, în introducerea la poemele epice sîrbo-croate (op. cit.).

Indiferent de felul în care se notează (și pentru motive de facilitare a lecturii, măsura $\frac{2}{4}$ e totdeauna binevenită), realitatea celor două formule ritmice ternare plus una binară rămîne indiscutabilă.

³⁰ Un asemenea mers de pătrimi îl furnizează de ex. bătăile metronomului.

★

Mai complicate întrebări ridică pentru transcriitor acele ritmuri pe care, în lipsa unui termen mai bun, le vom denumi — după cercetătorul maghiar Vavrincz Béla — *ritmuri asimetrice*.

În astfel de cazuri alternează pulsații de esență ternară cu pulsații de esență binară iar motivele ritmice din această categorie nu se pot încadra într-un mers regulat de pătrimi. Deci metronomul nu poate marca aceste pulsații ³¹.

Pe de altă parte neregularitatea pulsațiilor ritmice nu se poate rezolva prin sincope în cadrul măsurilor simple, ci reclamă imperios adoptarea unor măsuri mixte.

Dacă luăm în considerare întreg teritoriul țării, observăm că, în masa de ritmuri simetrice (în mare majoritate binare), există insule, mai mari sau mai mici, de ritmuri asimetrice, a căror proveniență poate fi în unele cazuri precizată.

Vom deosebi jocurile de acest fel în cele care utilizează un timp prim cu valoare metronomică pînă în jurul lui 250 MM. (notat cu ) și cele care utilizează timpi primi de valori metronomice de peste 300 (notați cu ). În primul caz fiecare timp () poate fi perceput ca o mică pulsație și celulele ritmice pot fi lesne sesizate ca binare sau ternare. În al doilea caz  nu este percepută ca timp, și numai gruparea a 2, 3 sau chiar 4  formează o pulsație ce devine, în cadrul motivului, timp. De asemenea un pas de dans nu poate fi așezat în acest din urmă caz, decât pe o pulsație ce cuprinde minimum 2 .

În prima categorie intră jocuri ca «Șocîcili» (Banat) ³² compus din două fraze: prima în $\frac{5(3+2)}{8}$ (cuprinzînd 8 măsuri) și a doua în $\frac{7(2+2+3)}{8}$ (cuprinzînd 4 măsuri). În Oltenia și Muntenia întîlnim «Ghimpele» ³³, cu fraza alcătuită din trei măsuri de $\frac{5(3+2)}{8}$ și o măsură de $\frac{7(2+2+3)}{8}$, «Șobolanul» ³⁴, construit pe măsuri alternative de $\frac{7(3+2+2)}{8}$ și $\frac{5(2+3)}{8}$, și «Bră-

³¹ Diferența între ritmurile alternative, așa cum am arătat că există în «Poarga» din Bihor, și ritmurile asimetrice, este că în primul caz se combină motive ritmice binare și ternare, alcătuiind fraze, iar în al doilea caz se asociază *celule* ritmice binare și ternare, alcătuiind motivul. Valoarea comună va fi  în ritmurile alternative,  sau  în ritmurile asimetrice.

³² Alexandru Tib., *Muzica populară bănățeană*, Nr. 2 Editura «Cercului Bănățean», Buc., f. d. p. 30.

³³ Arh. Inst. de Folclor; Disc 1282 I b.

³⁴ Com. Giubega, reg. Craiova, notat de Rodica Weiss.

tușca³⁵» în $\frac{5(3+2)}{8}$. În Ardeal, Moldova și Muntenia cercetătorul va găsi binecunoscutul joc «Hodoroaga», tot în $\frac{5}{8}$ ³⁶.

Exemplificăm această categorie de jocuri cu «Ghimpele».

Allegretto (♩ = cca. 220)



Aceste ritmuri asimetrice cu valoarea de bază ♩ au în general o mică arie de circulație; ele se întâlnesc mai cu seamă în partea de sud a țării. Nu este exclus ca ele să reprezinte forme simplificate ale unor jocuri cu așa numit ritm bulgăresc³⁷. Ceea ce l-a dus pe cercetătorul Boris Marcu la notarea aceluiași «Ghimpe» în $\frac{9(2+2+2+3)}{8} + \frac{7(2+2+3)}{4}$:



Credem că de fapt adoptarea ♩ ca numitor al fracției ar fi fost mai logică, făcând să reiasă mai bine apropierea de presupusul original în ritm «bulgăresc». După părerea noastră însă, această notație în 9 nu este confirmată de documentul sonor, și considerentele istorice nu pot impune o notație în dauna adevărului material.

★

Ritmurile asimetrice bazate pe timpul prim cu valoarea ♩ se găsesc în jocuri de o mai mare răspândire. Ritmul compus din 3 pulsații inegale, ce se încadrează în măsura $\frac{7}{16}$, se poate prezenta sub două forme:

³⁵ Arh. Inst. de Folclor Disc 1400 I b.

³⁶ Arh. Inst. de Folclor. Cil. 1128 a, 7614 a, 7646 a.

³⁷ De asemenea nu trebuie înlăturată, fără o adîncire în prealabil a problemei, ipoteza că unele din aceste ritmuri asimetrice pe baza de ♩ ar putea constitui vestigiile unui strat mai

- 1) $\frac{7(3+2+2)}{16}$ (unele « Brîie » bănățene și jocurile « Pe picior » din părțile Aradului)³⁸
- 2) $\frac{7(2+2+3)}{16}$ (« Geamparalele »)³⁹

Melodia însăși a « Geamparalelor » întrebuițează de multe ori figura ritmică



(în orice caz această figură ritmică apare clar în acompaniamentul țambalului) și astfel elimină orice dubiu asupra încadrării în măsură. Nu tot astfel stau lucrurile cu « Brîiele » bănățene și jocurile « Pe picior ». Figura

din acompaniament derutează și mulți o interpretează ca

Redăm transcrierea unei asemenea piese:

BRÎU

Disc. 1539



Formula de acompaniament: ♩ ♩ ♩

Se observă că am scris valorile astfel încât cei trei timpi inegali să apară în fiecare măsură. Proveniența unui asemenea ritm este greu de explicat. Existența lui în marginea ariei românești, în vecinătatea imediată a unor populații care-l au și ele, justifică ipoteza unor interpătrunderi folclorice. Dar nu trebuie să trecem cu vederea nici asemănarea lui cu ritmul « Învîrtitelor » — asupra căruia vom reveni îndată.

vechi în folclorul nostru. Asemănarea lor cu ritmurile aflate în colinde (gen foarte vechi și unitar) ne-ar îndreptăți în unele cazuri la această presupunere.

³⁸ Arh. Inst. de Folclor. Fgr. 11905 b; Mg. 674, 675; Disc 1539.

³⁹ Arh. Inst. de Folclor, Mg. 154 d; Disc 1405 I a, 829 a.

În ce privește « Geamparalele », toate datele duc la concluzia că ele reprezintă un împrumut, probabil de la vecinii noștri bulgari. Numele e turcesc, dar însuși un muzicolog turc, Raouf Yekta Bey, scrie despre acest ritm, denumit « mandra » în limba turcă :

« Numele « mandra » care înseamnă în turcește « stîna » « a fost dat « acestui ritm curios, pentru că îl întrebuințează în dansurile lor în special « ciobanii din Turcia europeană, (rîndurile acestea sînt scrise în 1914, « n.n.), care sînt în majoritate Bulgari » ⁴⁰.

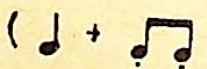
★

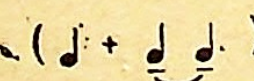
Dacă asimetria ritmică s-ar limita în jocul românesc la fenomenele descrise pînă acum, ea ar fi o apariție interesantă fără îndoială, dar întrucîtva nespecifică, pe de o parte din cauza circumscrierii unor jocuri pe o mică arie — iar pe de altă parte din pricina împrumuturilor de la alte popoare, cum este cazul cu « Geamparalele ».

Iată însă că Ardealul oferă un joc de largă răspîndire, « Învîrtita », al cărui ritm, vădit asimetric, se regăsește în jocul fecioresc din părțile Făgărașului, în « Purtatele » de pe Valea Tîrnavelor, în « Someșana » din Nord, cîteodată în jocul lent « Dealungu » din Nord-Estul Ardealului. E vorba deci de un ritm de mare circulație, care se cuvine observat mai atent. Pentru că determinarea naturii acestui ritm și — implicit — încadrarea lui metrică au dat naștere unor păreri foarte diverse, vom încerca o discutare adîncită a problemei. Credem că lucrul acesta nu va fi inutil, întrucît, după observațiile de pînă acum, avem de a face cu unul din cele mai interesante și specifice ritmuri din tot repertoriul românesc de joc. Propunem ca în discuție să-l desemnăm cu numele de « ritm ardelenesc ».

Trebuie spus că, dintru început, s-au ivit mari dificultăți în această chestiune; vom lăsa să vorbească pe unul din cei care s-au izbit printre primii de aceste dificultăți, compozitorul Augustin Bena, de la care am împrumutat dealtfel și termenul « ritm ardelenesc » ⁴¹:

« Ardeleana (Învîrtita) e în măsura de $\frac{2}{4}$ în care însă pătrimea

II-a e cu ceva mai lungă decît pătrimea I () dar mai

scurtă decît două pătrimi;  de aceea cunoscutul com-

pozitor ardelean I. Mureșan a scris unele « Ardelene » în măsura de $\frac{3}{4}$:



⁴⁰ Raouf Yekta Bey: *La musique turque*, în *Encyclopédie de la Musique*, (Lavignac), vol. 5, pag. 3035, Paris, Delagrave, 1922.

⁴¹ Arh. Inst. de Folclor Mss. nr. 77

în loc de:

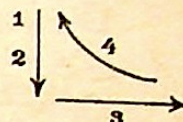


« În măsura $\frac{3}{4}$ pătrimile II și III ies prea lungi, dar în măsura $\frac{2}{4}$ — optimele III și IV (pătrimea II) a măsurii sînt cu ceva mai lungi decît normal».

În continuare d-se arată că jocurile de ritm ardelenesc trebuie scrise în $\frac{2}{4}$

« ținînd seama ca, la executarea lor, optimele III și IV să fie cu ceva mai lungi decît normal. Și la dirijare se evidențiază această formă excepțională prin trei mișcări: optimea I în jos, optimea II oprire, opti-

mea III în dreapta și optimea IV în sus



Augustin Bena observă anumite neregularități de ritm, însă soluția pe care o propune e nesatisfăcătoare: niște timpi, « cu ceva mai lungi decît normal » nu au ce căuta într-o teoretizare muzicală. E drept că același compozitor afirmă: « Ritmul ardelenesc îl simt ardelenii; ei îl posed în instinct », dar problema este de a scrie astfel aceste melodii, încît să nu fie necesară calitatea de ardelean, pentru a putea citi și executa corect « Învîrtitele ».

Trebuie reținut deocamdată că nici măsura de $\frac{2}{4}$ nici cea de $\frac{3}{4}$ nu s-au dovedit apte pentru a îmbrăca ritmul ardelenesc. Faptul trebuie accentuat, întrucît dăinuie încă uneori părerea că măsura $\frac{2}{4}$ este suficientă și că orice încercare de a găsi o altă soluție reprezintă o complicație inutilă.

După respingerea măsurilor obișnuite de 2 și 3 timpi (ceea ce a însemnat totodată recunoașterea asimetriei ritmului ardelenesc) au început încercările diverse. Ele au avut, în general, un punct comun și anume: constatarea, explicită sau implicită, că ritmul ardelenesc este compus din 3 timpi inegali, lucru ce se desprinde, într-un fel, chiar din recomandările lui Augustin Bena către dirijori.

★

Ilarion Cocișiu scria în « Folclor Muzical din Tîrnava Mare »⁴²

« Melodia Învîrtitei e din două părți de 4 măsuri din $\frac{4}{4}$ sincopat,

sau mai corect $\frac{8}{8}$ mixt, format din $\frac{3+2+3}{8}$, ritm indicat prin țîitura

⁴² Monografia jud. Tîrnava Mare, Sighișoara, 1943 pag. 416.

În continuare compozitorul arată:

« În mai multe discuții s-a sugerat ideea măsurii de $\frac{7}{8}$ dar, nu
« știu de ce, aveam o adevărată aversiune pentru această măsură, fiindcă
« o credeam improprie, prin faptul că nu era o rezultantă a măsurilor
« de $\frac{2}{4}$ și $\frac{3}{4}$ în care au scris « Someșenele » Iacob Mureșan, Gh.
« Dima, Sorban, etc.

« Într-o discuție pe care am avut-o cu compozitorul Tudor Jarda,
« acesta a venit iarăși cu ideea măsurii de $\frac{7}{8}$. Am luat creionul în
« mână și am început să fac socoteli matematice, fiindcă mă cramponam
« de ideea soluției matematice, fără de care nu s-ar putea face o deter-
« minare valabilă a măsurii « Someșenei ».

« De data aceasta am avut mai mulți sorți de izbândă făcînd urmă-
« toarea socoteală:

$$\frac{2}{4} = \frac{4}{8}$$

$$\frac{3}{4} = \frac{6}{8}$$

« dar $\frac{6}{8}$ le pot transforma în $\frac{3}{8}$ și astfel am stabilit următoarea
« formulă:

$$\frac{3}{4} = \frac{3}{8}$$

$$\frac{2}{4} = \frac{4}{8}$$

« deci un total de $\frac{7}{8}$.

« Împăcat cu formula $\frac{7}{8}$ am luat iarăși benzile telegrafice, și
« făcînd abstracție de imperfecțiunea baterii la telegraf, am putut să
« segmentez ritmurile rîndurilor melodice în măsuri de $\frac{7}{8}$ » etc.

Încheiem acest lung dar necesar citat.

Iată și exemplul în $\frac{7}{8}$:



Dela început trebuie să mărturisim că nu înțelegem formulele pe baza cărora s-a ajuns la $\frac{7}{8}$. În matematică o egalitate ca $\frac{3}{4} = \frac{3}{8}$ este imposibilă, ca dealtfel și operația transformării lui $\frac{6}{8}$ în $\frac{3}{8}$.

În al doilea rând se impune observația că o concluzie valabilă științificește nu poate să reiasă decît din cercetarea materialului viu, la fața locului, sau înregistrat prin mijloace tehnice, și nici decum din experiențe făcute de cercetător la aparatul Morse pe baza memoriei.

Prin urmare nu putem urmări calea pe care compozitorul Darius Pop a obținut măsura $\frac{7}{8}$; ci trebuie să luăm numai rezultatele și să le analizăm ca atare.

Formula $\frac{7}{8}$ în care e scris finalmente exemplul de « Someșană » nu are o structură precisă⁴⁴; în măsurile 1 și 3 valorile timpilor 1, 2 și 3 sînt respectiv

 iar în măsurile 2 și 4, valorile celor trei timpi sînt: 

Am fi îndreptățiți să întrebăm cum se va executa (și cum se va dirija) o asemenea muzică în care valoarea timpilor aceleiași măsuri variază încontinuu. Pentru mai multă claritate, iată schema ritmică a notației « Someșenei » în $\frac{7}{8}$, așa cum s-ar

presupune țitura contrașului:  45

Este evident că soluția preconizată e greșită, sau cel puțin aplicarea ei. Dacă autorul articolului s-ar fi menținut la o schemă ritmică invariabilă, eventual $\frac{7(3+2+2)}{8}$, discuția s-ar fi putut purta pe un teren mai sigur.

Credem că mult mai interesantă e acea primă încercare în $\frac{5}{4}$, unde greșeala compozitorului Darius Pop a fost să rămînă la timpul prim cu valoarea  fapt care l-a dus inevitabil la niște sincope greoaie. Dacă d-sa ar fi luat ca valoare de bază , deci $\frac{10(4+3+3)}{8}$, felul în care a scris « Someșana » în chestiune ar fi, socotim, perfect valabil. Căci $\frac{10(4+3+3)}{8}$ este cu totul altceva decît $\frac{5(2+3)}{4}$, după cum $\frac{6}{8}$ este altceva decît $\frac{3}{4}$.

⁴⁴ Măsurile în 7 pot fi structurate 2 + 2 + 3 sau 2 + 3 + 2 sau în fine 3 + 2 + 2.
⁴⁵ Cifrele reprezintă șaisprezecimile cuprinse în fiecare timp.

Prof. Ion Armean a publicat în 1936 o broșură ⁴⁶ în care propune pentru notarea « Învîrtitelor » măsura $\frac{4}{8}$. D-sa apelează la noțiunile de « măsură primară », («măsura corespunzătoare unei perioade complete a ritmului; în cazul învîrtitei: $| - \cup \cup |$ ») și « măsură secundară » (conținînd « un timp accentuat și numai unul singur »). Măsurile primare vor fi marcate prin linii groase (sau duble) iar cele secundare prin linii subțiri (sau simple).

Deci pentru Învîrtită : $\frac{4}{8} \parallel - | \cup | \cup \parallel - | \cup | \cup \parallel$ etc.

După d-sa, timpul lung (—) este de aproximativ doi timpi scurți, ($\cup$).

Sau, exprimat matematic: $- \cong \text{♪♪}$ ⁴⁷.

Avantajul unei astfel de scrieri constă în aceea că cei trei timpi inegali ai măsurii sînt evidențiați. Vom scrie de pildă:  în loc de  , ceea ce ne va apropia de pulsațiile care se simt în ritmul Învîrtitelor.

Desavantajele, după părerea noastră, sînt însă destul de mari:

1. Ne reîntorcem la o aproximație, așa cum o vedea Augustin Bena (la acesta timpii 2 și 3 sînt « ceva mai lungi decît normal », iar la prof. I. Armean, timpul 1 e ceva mai scurt decît normal).
2. Se complică scrierea prin inutile bare duble și prea dese fragmentări.
3. Se denaturează măsura $\frac{4}{8}$ dîndu-i-se cu totul alt înțeles decît cel obișnuit.

★

O altă notare a ritmului ardelenesc, mai bine cristalizată, este aceea în $\frac{7(3+2+2)}{16}$. Cei ce notează în felul acesta au recunoscut clar faptul că ritmul

ardelenesc e asimetric și comportă trei pulsații inegale, din care prima mai lungă.

În Institutul de Folclor, unde pînă în prezent jocurile ardelenesti cu ritm asimetric s-au notat în $\frac{2}{4}$ utilizîndu-se formula   pentru a

exprima într-un fel lungirea părții a doua a măsurii, ideea de a nota aceste lucruri în

⁴⁶ « Pentru notarea ariilor populare », Tiparul Glasul Bucovinei, Cernăuți 1936; articolul ne-a fost semnalat de Prof. Emil Riegler-Dinu.

⁴⁷ Semnul matematic $\cong$ înseamnă: « E aproape egal cu ... » (Nota I. Armean).

$\frac{7}{16}$ a reprezentat un punct de vedere nou, încă neadmis de toată lumea ⁴⁸; exemple

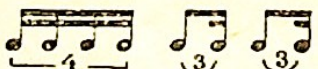
în $\frac{7}{16}$ există însă foarte puține în dosarele cu transcrieri ale Institutului (precum se vede, este aci o încercare de a asimila ritmul ardelenesc cu ritmul asimetric al « Brîului » bănațean).

Exemplu :

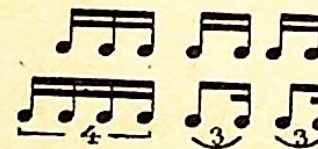
Fgr. 14094 c Rn.

*Căpîlna de Jos Tîrnăveni Reg. Stalin
notat de R. Weiss-Boris Marcu*



Un motiv ritmic care revine foarte des, tipic pentru acest fel de melodii, este cel care se încadrează, în exemplul de mai sus:  . El trebuie presupus pe canavaua ritmică proprie măsurii de $\frac{7(3+2+2)}{16}$, adică.

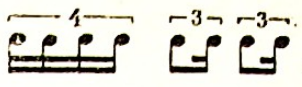
 . Să suprapunem cele două formule, așa cum va face un eventual executant, care citește la început măsura și, întipăririndu-și-o în minte, caută

să cînte ceea ce vede scris: 

Va trebui deci acel instrumentist să numere în gînd 3 și să execute 4, să numere 2 și să execute triolete, nu într-o singură măsură, accidentală, ci adesea pe parcursul unor bucăți întregi. Va fi, credem, foarte greu să realizeze o execuție corectă.

Principala obiecțiune pe care o aducem notării în $\frac{7}{16}$ este că nu prezintă, în motivele tipice de învîrtită, un « hronos protos », o valoare minimă constantă pe temeiul căreia să se poată construi o ritmică inteligibilă.

⁴⁸ Principalul apărător al acestei notări este cercetătorul Boris Marcu.

În formula $\frac{7}{16}$ ,  din quartolet are o valoare de 0,75 față de  măsurii de 7, iar  din triolete are, față de aceeași  a măsurii o valoare de 0,66. Iată cum i s-ar cere excutantului să combine în fiecare măsură câteva  mai lungi cu câteva  mai scurte, fără a i se oferi un punct de sprijin solid.

Este greu de conceput că un ritm *de atare generalitate* ca ritmul ardelenesc să se fi constituit într-un chip atât de ciudat, fără a avea la bază o valoare minimă *pe care* să se poată construi și *de la care* să se poată produce eventualele abateri.

Notarea în $\frac{7}{16}$ ni se pare rigidă și exterioară. Pentru ritmul ardelenesc ea este o adevărată cămașă de forță și adoptarea ei ne-ar readuce la faza învățatului după ureche.

Între măsura $\frac{2}{4}$ () , unde valoarea primei pulsații reprezintă *dublul* valorii pulsațiilor 2 sau 3, și măsura $\frac{3}{4}$, unde prima pulsație este egală cu oricare din celelalte două, măsura de 7 apare ca un compromis aritmetic, prima pulsație fiind exact odată și jumătate mai lungă decât pulsația doua sau a treia.

★

Încă din 1934, Béla Bartók publicase ⁴⁹ două dansuri românești în ritm ardelenesc: o «Învîrtită» ⁵⁰ și un «Dealungu», pentru care adoptase notația $\frac{9(4+2+3)}{8}$. Redăm mai jos primul din aceste exemple.

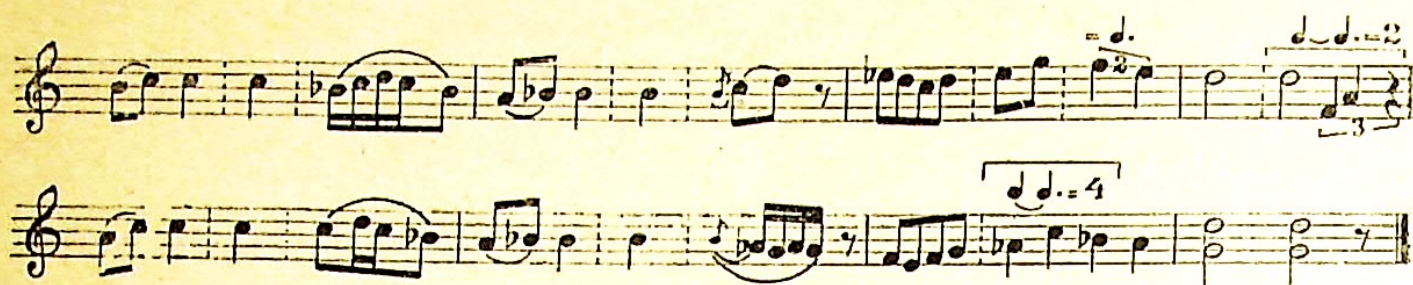
Bartók, *Volksmusik der Magyaren*,
ex. 66 b (Maros-Torda)

Tempo giusto,  = 345



⁴⁹ «Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker». Sonderdruck aus den «Ungarischen Jahrbüchern», Band XV, Walter de Gruyter et Co, Berlin-Leipzig 1934, ex. 66 b și 67 c.

⁵⁰ Melodia 66 b este o «Învîrtită». Bartók a cules-o ca parte din ritualul de nuntă («da masă»). Mișcarea e ceva mai potolită.



Măsura în care încadrează Bartók melodia de mai sus, denotă un ritm cu trei pulsații inegale între ele, în care trebuie observată valoarea constantă a primei pulsații și valorile fluctuante ale pulsațiilor 2 și 3. Rămîne însă mereu același raportul între prima pulsație și suma celorlalte două: $\frac{4}{5}$.

Este cel puțin ciudat că, de 23 ani încoace, această notare a ritmului ardelenesc a fost trecută cu vederea, că ea nu a dat de gîndit celor care căutau o soluționare a problemei, deși prezenta o calitate remarcabilă: sprijinirea pe un « hronos protos» (cu valoarea ♪ în cazul acesta), și deși se datora aceluiași Béla Bartók care a constituit punct de plecare în atîtea probleme importante ale folcloristicii romînești.

★

Pentru a încerca să lămurim chestiunea acestui misterios ritm, asupra căruia s-au emis păreri atît de diverse, am procedat la o cercetare atentă și sistematică a materialului aflat în arhiva Institutului de Folclor.

Am examinat sute de piese din întreg Ardealul, catalogate sub nume ca: «Învîrtită», «Feciorește», «De ponturi», «Bătută», «Călușer», «Someșană», «Dealungu», «De-nvîrtit», «Ardeleană», «De bîță», «Pe sub mîină», «De mîină învîrtită», «De joc», «De purtat», «Romînește», etc., adică tot materialul despre care puteam bănuî că va oferi un ritm ardelenesc caracteristic.

Din acesta, circa jumătate prezintă un ritm asimetric ⁵¹, restul fiind piese în $\frac{2}{4}$, uneori chiar dansuri de alt tip («Hațegane», «Jiane», etc.) catalogate — după spusele informatorilor — drept învîrtite, feciorești, etc.

Locurile de maximă intensitate a ritmului ardelenesc, sînt fostele județe Sibiu, Făgăraș, Tîrnava Mare, Tîrnava Mică, Alba, raionul Tîrnăveni din fostul județ Mureș, raionul Orăștie din Hunedoara și jud. Năsăud, (pentru jocurile lente) ⁵².

În regiunile de maximă intensitate a ritmului asimetric, piesele cîntate în $\frac{2}{4}$ aparțin de obicei slabilor executanți. În legătură cu aceasta trebuie precizat că în rîndul informatorilor există artiști excepțional de talentați, dar există și executanți mai puțin înzestrați. Se pare, la o analiză mai atentă, că nu toți ardelenii «posed

⁵¹ Procentajul se referă la totalul pieselor examinate. În regiunile de puternic ritm asimetric, melodiile de acest fel sînt într-o majoritate apreciabilă.

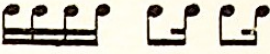
⁵² Dăm specificarea locurilor după vechea împărțire administrativă pentru că în acest fel piesele sînt mai ușor de găsit în Arhiva Institutului.

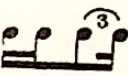
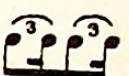
în instinct» ritmul ardelenesc, ci dimpotrivă sînt unii pentru care el reprezintă o dificultate pe care preferă s-o ocolească ⁵³.

Mai este însă, credem, și o altă cauză a «simetrizării» ritmului melodiilor, și anume *pasul de joc*, care, alcătuit pe motive ritmice cuprinzînd două măsuri de $\frac{2}{4}$ (de ex.:  ⁵⁴, acționează ca un factor de oarecare importanță

în sensul eliminării asimetriei.

Din exemplele ascultate am ales piesele cele mai tipice și mai bine realizate pe care le-am transcris cu cea mai mare atenție. Rezultă din consultarea întregului material următoarele ⁵⁵:

1. Aproape în toate melodiile cu ritm ardelenesc revine motivul ritmic pe care deocamdată îl notăm:  (3 pulsații inegale).

2. Grupul de patru  dela început se păstrează în general ca atare. Rareori el ajunge la forme ca  sau  (în mișcarea mai potolită).

Pentru această rațiune, considerăm că grupul acesta oferă patru timpi primi, care se constituie (în măsura mixtă ce va cuprinde ritmul ardelenesc) într-o primă pulsație, cu valoarea 4  sau .

3. Raportul între prima pulsație și suma următoarelor două (mai scurte fiecare decît prima pulsație) este aproape totdeauna, riguros matematic, $\frac{4}{5}$ așa cum se zărise și Bartók în notația sa $\left(\frac{4+2+3}{8}\right)$.

Rareori în melodii lente, raportul acesta devine $\frac{4}{6}$ (4 + 3 + 3).

4. Pulsațiile 2 și 3 sînt fluctuante, dar în general inegale între ele. În cazurile cel mai bine precizate ele au respectiv valoarea de 3  și 2 .

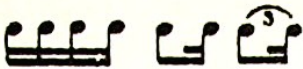
Putem întîlni următoarele forme, datorită fanteziei ritmice a executanților (a se nota însă că prima pulsație e constantă):

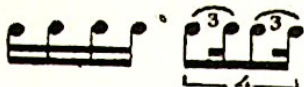
a) , (schema, adeseori realizată, mai cu seamă la cadențe).

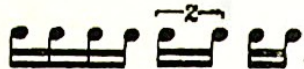
⁵³ V. în acest sens: cil. 1045, 7700, 7703, 3426, 5147, 4789, 4797, 4803 ș.a.

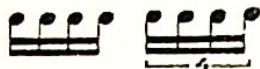
⁵⁴ Ritmul pașilor la «Învîrtită» nu este asimetric; asupra acestei chestiuni vom reveni.

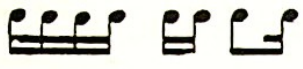
⁵⁵ În cercetare am pus accentul pe muzica instrumentală, care oferă o ritmică incomparabil mai precisă decît muzica vocală, iar din piesele instrumentale le-am urmărit îndeosebi pe cele solistice, socotind că muzica de taraf nu posedă o mare finețe ritmică. Taraful a preluat destul de tîrziu aceste melodii și aportul său principal constă în armonizare. Ritmul asimetric este anterior tarafurilor și cele mai grăitoare exemple le-am găsit cîntate din fier. (Ex.: cil. 1030 a,b,c, 11130 b, etc.)

b)  (caz extrem de frecvent)

c)  (caz frecvent)

d)  (caz rar)

e)  (caz rar; a se vedea totuși piesa intitulată « Haidău », disc 1396—II-a)

f)  inversul schemei; caz rar în general, uneori însă realizat în cuprinsul unor piese întregi. Exemplu: Mg. 552 n și transcrierile Bartók).

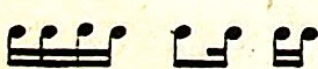
Între  și  se situează forma,  foarte frecventă în realitatea folclorică vie, însă dificilă la lectură. Preferăm în general pentru notațiile noastre forma .

Fantezia cu care interpreții populari tratează ritmul ardelenesc explică « misterul » acestui ritm. Formele de mai sus se combină liber în cuprinsul unei bucăți cîntate, cu alte cuvinte: un motiv tipic poate îmbrăca oricare din aceste forme, după dispoziția de moment a executantului.

Încercînd o încadrare în măsură a ritmului asimetric din Ardeal, ne vom opri cele mai dese ori la $\frac{9(4 + 3 + 2)}{16}$, uneori la $\frac{9(4 + 2 + 3)}{16}$, cîteodată, în piesele lente, unde se tărăgănează mai mult ultima pulsație, la $\frac{10(4 + 3 + 3)}{16}$.

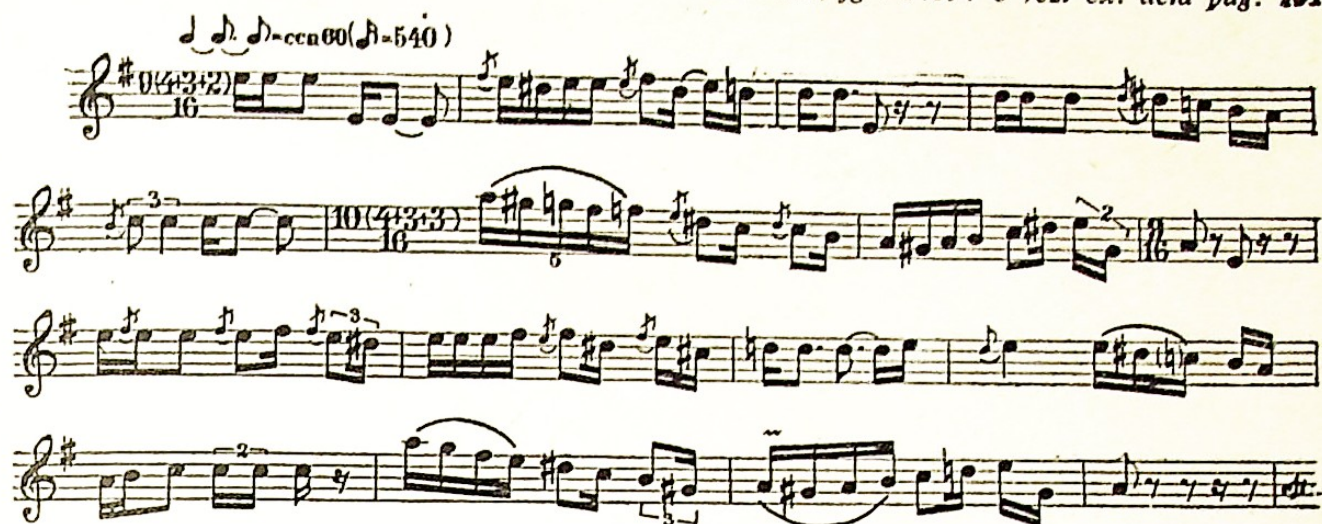
În oricare din aceste variante se respectă esența primei pulsații (cu ai săi 4 timpi primi) — și pe această bază se poate concepe orice libertate în cuprinsul pulsațiilor următoare. Într-o transcriere curentă, în care nu notăm —

pentru necesități științifice — orice excepție, putem rămîne la schema .

( sau ) ca la formula ritmică cea mai apropiată de realitate. Interesant de relevat este faptul că interpreții dau de obicei accente pe timpul 2 și pe timpul 3, adică pe subdiviziunile termenului al doilea al motivului ritmic. Distribuite în acest fel, accentele dau melodiilor un caracter foarte vioi, mai mult decît ar fi făcut-o apăsarea pe timpul întîi.

Pentru o mai clară înțelegere a celor expuse și pentru comparație redăm transcrierea în $\frac{9}{16}$ a aceleiași învîrtite cu care am exemplificat măsură $\frac{7}{16}$.

Invîrțita, fgr. 14094 c vezi ex. dela pag. 102



Măsurile 6 și 7 din această transcriere (urmînd o orientare scrupulos științifică) au fost notate în $\frac{10(4+3+3)}{16}$, subînțelegîndu-se că măsurile în 9 sau

10 rămîn egale ca valoare globală. Deci am constatat că timpul întîi în aceste măsuri pierde din valoarea sa ceva, în favoarea timpilor 2 și 3⁵⁶. El a fost cîntat puțin mai precipitat și executantul a compensat în ceilalți doi timpi.

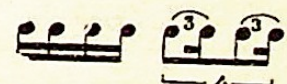
Într-o transcriere mai puțin riguroasă, așa cum se face în majoritatea cazuri-

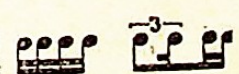
lor, se putea scrie:  așa cum

interpretul însuși a făcut la repetare (în măsurile 14 și 15). Scriind astfel, nu am fi alterat originalitatea ritmică a bucății.

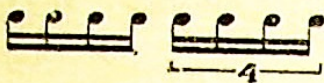
Comparînd notația în 9 cu cea în 7 se vede că în primul caz intervin 6 neregularități ritmice (triolete, quintolete, etc.), ținînd de maniera de interpretare, deci accidentale și putînd fi omise într-o transcriere mai puțin riguroasă — în timp ce la notarea în 7 intervin nu mai puțin de 19 neregularități ritmice (triolete și quartolete), denotînd o derogare sistematică (și prin aceasta suspectă) de la schema furnizată de măsură.

Mai trebuie subliniat că dacă măsura $\frac{9}{16}$ oferă la nevoie posibilitatea

de a exprima egalitatea timpilor 2 și 3 sub forma  sau

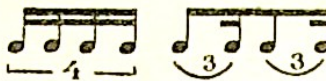
⁵⁶ Adesea se întîmplă fenomenul contrar: timpul întîi cîștigă în valoare, astfel că cei doi termeni ai măsurii ajung egali:  sau .

Acolo unde întîlnim și măsuri net asimetrice și măsuri simetrice, preferăm să scriem totul în $\frac{9}{16}$ și nu în $\frac{2}{4}$, considerînd că mai degrabă denaturăm ritmul eliminînd asimetria, decît generalizînd-o.

 ⁵⁷, e mai greu ca măsura de $\frac{7(3+2+2)}{16}$ să exprime inega-

litatea atât de frecventă a timpilor 2 și 3.

În fine, dacă luăm în considerare ușurința lecturii, nu poate fi discuție că

 este mai simplu decât  ⁵⁸.

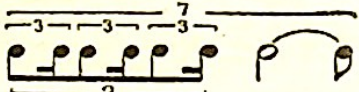
Credem că, pentru toate aceste motive, notația în $\frac{9}{16}$ se impune, chiar dacă ea

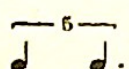
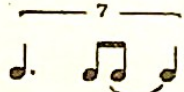
nu fotografiază imaginea sonoră ⁵⁹. Scrierea muzicală este o simplificare logică a fenomenului sonor și este imposibil ca ea să consemneze *tot* ce se aude. Însă o măsură constituită cu respectarea unor valori de bază (timpuri primi) va avea o incontestabilă superioritate logică asupra uneia care desființează în mod sistematic aceste valori de bază.

⁵⁷ Vezi Bartók « *Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker* » ex. 67 b și 66 c.

⁵⁸ Publicațiile maghiare cuprind uneori notații de o complicație ritmică uluitoare. Prof. Lajtha László a tipărit o culegere intitulată « *Széki Gyűjtés* » (Népzenei Monográfiák, II, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1954), în care găsim de pildă o melodie (nr. 15) unde în 30 măsuri de $\frac{4}{4}$ există, numai în linia melodică, 177 neregularități ritmice (triolete, quintolete, septo-

lete, etc.) și 19 schimbări de tempo (cuprinse între valorile $\frac{1}{4} = 44$ și $\frac{1}{4} = 63$). Neregularitățile

apar cel mai adesea suprapuse, ex.:  , totul pe o jumătate de măsură

în timp ce instrumentele acompaniatoare realizează  și respectiv 

(pag. 88).

Un efort ca cel depus în efectuarea acestor transcrieri merită fără îndoială toată considerația, însă ne întrebăm dacă poate fi aceasta o cale de urmat de aci înainte pentru orice transcriere de muzică populară. Este cert că la a doua execuție un lăutar cântă cu totul altfel și configurația trioletelor, a quintoletelor și a septoletelor se modifică radical. Mergând pe calea unei transcrieri atât de minuțioase nu înseamnă oare să acordăm prea mult credit accidentalului? Și aceasta în dauna esențialului, căci o notare atât de complicată îndepărtează și descurajează orice bunăvoință. Dece să nu ne păstrăm, așa cum cerea Bartók, în limitele capacității de percepție a minții omenești? După părerea noastră, o asemenea notație depășește posibilitățile de percepție ale muzicienilor, chiar ale celor familiarizați cu capriciile ritmice ale muzicii populare. Ritmul unei bucăți ca cea în chestiune, poate fi cel mult *văzut*, nu însă *auzit* sau *redat*, de cel ce citește partitura.

⁵⁹ Optăm pentru $\frac{9}{16}$ și nu pentru $\frac{9}{8}$ din cauza apropierei mai mari a primei forme de măsură $\frac{2}{4}$, în care se scriu majoritatea jocurilor noastre populare. Vom găsi uneori variante ale melodiilor asimetrice, realizate strict în 2, și atunci $\frac{9}{16}$ va arăta clar unde rezidă asimetria. Dacă însă piesa se execută lent (« *Someșană* », « *Dealungu* ») și intervin multe ornamente, e bine să se recurgă la $\frac{9}{8}$ pentru o mai ușoară citire.

Dacă în practică vom observa unele abateri inerente de la schema ritmică, vom proceda fie neținînd seama de ele (într-o transcriere curentă), fie consemnîndu-le (într-o transcriere făcută cu precizie scopuri științifice).

Redăm mai jos o notație directă, făcută la teren, inevitabil schematizată, dar perfect incadrabilă în $\frac{9}{16}$:

BĂTUTA

(Sibiel, Rn. Sibiu, Reg. Stalin)
inf. Ciortea Ion

Tempo giusto (♩ = cca 60)



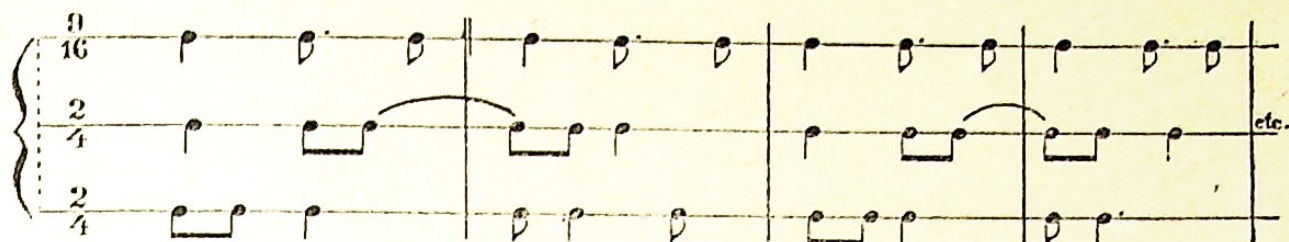
Rugăm pe cititori să imagineze ce ar fi însemnat aceeași melodie scrisă în $\frac{7}{16}$.

Am fi fost obligați să recurgem la serviciile a 12 quartolete, 17 triolette și un duolet, fără a mai vorbi de completa denaturare a ritmului, prin egalizarea arbitrară a ultimelor 2 pulsații.

Am arătat că uneori raportul între primul termen al măsurii și cel de al doilea se modifică la 4:6. Redăm și o asemenea transcriere:

ARDELEANA, disc. 1539/1]
inf. Traian Lăscuț Făgărășanu





În arhiva Institutului de Folclor există un document sonor (cil. 3386—Ucea de Jos — Făgăraș), în care sînt suprapuse cele două feluri de ritm (asimetric în melodie, simetric în bătăi), realizate de același informator ⁶⁰.

În jocul fecioresc suprapunerea ritmului melodiei cu cel al pașilor se petrece într-un chip mult mai firesc; pașii de feciorească nu utilizează sincopă decît foarte rar, în schimb este foarte frecventă aci celula ritmică de tip dactilic. (♩ ♪)

Am spus « de tip dactilic » și nu « dactilică », pentru că, în suprapunere, ritmul melodiei și cel al pașilor tind să se uniformizeze; pasul este comandat de melodie

și e ușor de imaginat cum ♩ ♪ poate deveni ♩ ♪. În practică

fenomenul se și întîmplă și credem că acesta e unul din factorii care conferă jocurilor feciorești din Sudul Ardealului aspectul lor, de neconfundat cu oricare altul, eleganța și degajarea lor.

Compararea celor două jocuri (« Învîrtita » și « Fecioreasca ») poate da naștere unei probleme care s-ar cere aprofundată dar pe care ne vom mulțumi a o schița.

Avem două jocuri de același tip melodic și care sînt principalele depozitare ale interesantului ritm asimetric ardelenesc. La unul din ele (« Învîrtita »), pașii contrazic total ritmul muzicii, iar din punct de vedere ritmic au afinități cu pașii altor dansuri din regiune (« Brîiele »). La celălalt (« Fecioreasca ») pașii favorizează ritmul melodiei și se pliază după el. Ceva mai mult: după cum ritmul asimetric al melodiilor este izolat în complexul celorlalte ritmuri ale repertoriului de joc, tot astfel ritmul de tip dactilic în pașii « Fecioreștii » este izolat față de ritmica pașilor din celelalte jocuri ale regiunii ⁶¹. Pe de altă parte formația de perechi a « Învîrtitei » reprezintă în evoluția dansului un stadiu mai recent decît formația de ceată, sau jocul solistic din « Feciorești ».

Acestea sînt faptele concrete. Un ritm atît de caracteristic ca ritmul asimetric ardelenesc nu a putut să existe independent de pașii de joc, el nu s-a putut forma decît

⁶⁰ Ritmul bătăilor este aci, ♩ ♪ ♩ ♩ ♩ adică varianta nr. 2 din tabelul

ritmurilor sincopate (vezi mai sus, tabelul II). La Sibiel ritmul ♩ ♪ ♩ ♩ era varianta

nr. 5 a aceluiași tabel. Cum în Sibiel pasul de plimbare al învîrtitei coincidea cu bătăile executate de lăutari, sîntem îndemnați să credem că la Ucea de Jos pasul de bază al învîrtitei are schema

ritmică. ♩ ♪ ♩ ♩

⁶¹ În Banat ritmul dactilic e frecvent; în Ardeal el se găsește foarte rar, dar totdeauna în « Feciorească ».

împreună cu aceștia, favorizat și nu contrazis de ei. Dacă luăm în considerare cele expuse, trebuie să formulăm ipoteza că din cele două jocuri, « Feciorescul » este cel mai vechi, pentru că aici pașii urmăresc ritmul muzicii, și — din același punct de vedere — « Învîrtita », în forma ei actuală, este mult mai nouă, pentru că aici pașii contrazic ritmul muzicii. E posibil ca, într-o vreme greu de precizat, melodiile de « Feciorescă » să fi trecut la jocul de perechi, fără a modifica pașii acestui joc, dar în același timp fără a-și pierde caracteristicile ritmice.



La capătul acestei discuții care a avut poate cusurul de a nu aprofunda în mod egal toate problemele, ar fi, credem, util să concentrăm într-o enumerare sistematică toate categoriile de ritmuri pe care ni le-a relevat studierea repertoriului de joc românesc, adăugînd în paranteză măsura cea mai adecvată fiecărei categorii:

- 1, Ritm binar simplu $\left(\frac{2}{4}\right)$
- 2, Ritm binar divizat $\left(\frac{2}{4}\right)$
3. Ritm binar cu sincope $\left(\frac{2}{4}\right)$
4. Ritm binar cu subdiviziune ternară $\left(\frac{6}{8}\right)$
5. Ritm ternar $\left(\frac{3}{4}\right)$ sau $\frac{3}{8}$, în funcție de mișcare
6. Ritm binar interpolat cu formule ternare accidentale $\left(\frac{2}{4}\right)$ cu măsuri accidentale de $\frac{3}{4}$.
7. Ritm ternar și binar combinat în cadrul frazei $\left(\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4}\right)$
8. Ritmuri asimetrice cu valoarea de bază $\text{♪} : \frac{5(3+2)}{8}, \frac{5(2+3)}{8}, \frac{7(2+2+3)}{8}, \frac{7(3+2+2)}{8}$, și combinații ale acestora în cadrul frazei.
9. Ritmuri asimetrice cu valoarea de bază $\text{♪} : \frac{7(2+2+3)}{16}, \frac{7(3+2+2)}{16}, \frac{9(4+3+2)}{16}, \frac{9(4+2+3)}{16}, \frac{10(4+3+3)}{16}$.

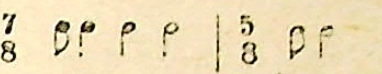
КОЕ-ЧТО О РИТМЕ И НОТАЦИИ РУМЫНСКИХ ПЛЯСОВЫХ МЕЛОДИЙ

Автор статьи пытается выработать систематизацию чрезвычайно разнообразных ритмов репертуара румынских плясовых мелодий.

Элементом, на котором основывается эта систематизация, является ритмическая «пульсация».

Цепь пульсаций, составляющих ритм, может состоять из равных длительностей или из длительностей, находящихся между собой в соотношении $1/2$. (Весь ритм, таким образом, может быть измерен метрономом). Большинство румынских мелодий входит в эту категорию даже тогда, когда синкопы могли бы создать иное впечатле-

ние. Итак, следует писать  а не 

следует писать  а не  В этой категории нет плясовых мелодий, которые не могли бы быть записаны в обычном размере такта $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, может быть и $\frac{6}{8}$, и автор настаивает на возможно более упрощенной записи.

Если же цепь пульсаций состоит из длительностей, находящихся в таком соотношении, как, например, $\frac{2}{3}$ или $\frac{3}{4}$, то ритм не может быть расположен по «канве» колебаний метронома. Для записи подобных ритмов становятся необходимыми смешанные ритмы, например: $\frac{(3+2)}{8}$, $\frac{7(3+2+2)}{16}$, $\frac{9(4+2+3)}{16}$, $\frac{10(4+3+3)}{16}$ и т. п.

Главной задачей в подобных случаях является точное распознавание первой доли такта или же, выражаясь математически, наибольшего общего делителя неравных ритмических пульсаций. Он послужит единицей для образования такта (знаменатель доли такта).

Характерной чертой ритмики румынских плясок как будто бы является, для ритмов первой категории, чрезвычайное варьирование синкоп в рамках мотивов двухдольных или максимум 3-дольных тактов; для ритмов же так называемых ассиметричных, второй категории, характерен ардяльский ритм, для которого определяется такт $\frac{9(4+3+2)}{16}$ и иногда $\frac{10(4+3+3)}{16}$.

В своей аргументации автор исходит из положения, что в народной музыке ритм существовал намного ранее упорядоченной тактовой системы и поэтому последняя играет лишь роль, дающую возможность правильного чтения и понимания ритма.

Следовательно ритм может выявляться только из расположения длительностей и акцентов, а не из того факта, например, что акцент падает на первую долю такта и т. д.

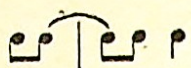
В итоге статья отражает мнение противников наблюдаемой за последнее время чрезмерной сложности в расшифровке народной музыки.

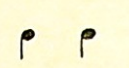
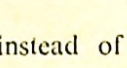
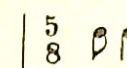
THE RHYTHM IN THE RUMANIAN FOLK TUNES AND DANCES

The author of the article has aimed at sistematizing the extremely various rhythms which are to be found in the repertory of the Rumanian dance tunes.

The elements upon which this systematization rests is the rhythmic pulse. The set of pulses which constitute a rhythm can be made up of equal quantities or of quantities standing in a ratio of $1/2$ (which can all therefore be superposed on a set of pulses of equal duration,

represented, for instance, by the beats of a metronome). Most of the Rumanian dance tunes belong to this category, even if the syncopations give a different impression. Therefore, the

notes shall be set down $\frac{2}{4}$  and not $\frac{3}{8}$  |  | $\frac{2}{8}$  and

$\frac{2}{4}$  |  |  instead of $\frac{7}{8}$  | $\frac{5}{8}$  . In this

category there are no dance tunes which should not be liable to be set down in the customary $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, eventually $\frac{6}{8}$ measures, and the author insists upon an as simple notation as possible.

Should the set of pulses consist of values standing in a ratio of $\frac{2}{3}$ or $\frac{3}{4}$ the rhythm could not be superposed on the canvas of the metronome beats. In the setting down of such rhythms, mixed measures are required (e. g.: $\frac{5(3+2)}{8}$ $\frac{7(3+2+2)}{16}$ $\frac{9(4+2+3)}{16}$ $\frac{10(4+3+3)}{16}$ etc).

The chief problem in such circumstances is to find out exactly $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\Pi\rho\tilde{\omega}\tau\omicron\varsigma$ or — mathematically expressed — the largest common denominator of the unequal rhythmic pulses, serving as unit with which the measure will be built up (the denominator of the measure fraction).

For the rhythms of the first category, the specific character of the Rumanian dance rhythm seems to be the extremely varied play of the syncopations within the motives of 2 or utmost 3 measures, whereas in the so-called asymmetric rhythms, pertaining to the second category, characteristic to the Transylvanian rhythm, the preconized measure is $\frac{9(4+3+2)}{16}$, sometimes $\frac{10(4+3+3)}{16}$.

16

In all his arguments, the author's viewpoint is that in folk music the rhythm always precedes the measure by far, and that, the latter is only called to enable the correct reading and comprehension of the former. The rhythm is therefore only set off by the distribution of values and accents and not by the use of measures in which the first beat is accentuated a. s. o.

The article shares the view of those who disapprove of the complicated forms lately adopted in the transcriptions of folk music.