

# Structuri melodice în muzica jocurilor nord- dobrogene

Prof. Emil TARCATU

## A . Structuri melodice specifice muzicii dansurilor nord- dobrogene

În muzica populară românească melodia joacă un rol important datorită faptului că monodia și deci cântarea monodică este caracteristică românilor. Muzica vocală este dominantă , iar organizarea melodiei și ritmului sunt strâns legate de text. Cu timpul, aceste trăsături s-au imprimat și muzicii instrumentale cu toate caracteristicile ce derivă din posibilitățile tehnice și de structura instrumentului folosit. Chiar dacă muzica instrumentală este aparte , cu posibilități mai mari de asimilare a unor influențe, gândirea muzicală formată în primul rând în legătură cu limba vorbită, este direcționată într-un mod specific, aici punându-și amprenta și experiența muzicală a creatorului popular.

Cercetările efectuate au arătat că Dobrogea, Oltenia de sud și Muntenia de sud alcătuiesc împreună una din cele trei mari zone folclorice ale țării, adică zona dialectului dunărean. Comparând cele trei mari zone folclorice dialectale- zona carpatină de pe ambele versante ale carpaților cu centrul în sud- estul Ardealului, zona apuseană a Ardealului vestic și central și zona dunăreană, devine evident faptul că aceasta din urmă formează puntea de legătură cu folclorul muzical balcanic.

Una din particularitățile Dobrogei constă în aceea că pe teritoriul ei s-au întâlnit două din cele trei dialecte și anume cel dunărean și cel carpatin la care se adaugă și unele infiltrații moldovenești.

Venirea pe teritoriul Dobrogei datorită transumanței a ciobanilor din fostul județ, numit Trei scaune și care se numeau mocani, cărora li s-au adăugat țărani din Oltenia, așa – numiții cojani a dus la formarea de colectivități aparte care însă cu timpul au început să fie asimilați de populația autohtonă.

Interferența folclorului românesc cu cel al naționalităților conlocuitoare din ținutul nord-dobrogean este o altă particularitate a melodiilor de joc din Dobrogea. Rușii, lipovenii din nordul zonei și în special, de la gurile Dunării, turcii și tătarii din Medgidia și Tulcea, macedonienii din Constanța și Tulcea, bulgarii, toți au adăugat diferite jocuri, așa după cum împrumuturi reciproce s-au produs și între populația română și cea de origine rusă. Spre deosebire de legătura firească , în special, dintre folclorul muzical- coregrafic al românilor și cel al bulgarilor dobrogeni, cea a tătarilor, turcilor și aromânilor a rămas puțin mai distantă. În Dobrogea de nord remarcăm o mare diversitate a structurilor sonore. Pe lângă melodia de substrat pentatonic în care pieții pot fi stabili și instabili, se remarcă o mare diversitate a structurilor heptacordice atât diatonice ( doric, mixolidic), cât și cromatice. Unele melodii prezintă o instabilitate a treptei a treia și o mobilitate mai frecventă a treptei a patra, a doua, a șasea și a cincea. Apar deci moduri cu inflexiuni cromatice.

Evoluția melodico- modală a jocurilor nord- dobrogene permite o analiză a structurilor modale. Sistemele prepentatonice și pentatonice sunt reprezentate printr-un număr mic de piese, însă substratul pentatonic ce se află la baza unor piese este caracterizat prin prezența unor fraze

sau fragmente melodice conturate în pseudo- arpegii cu substrat bitonal ca și cu numeroase cadențe care păstrează reminiscente bitonale. Înseși posibilitățile arhaice( cimpoi, caval, fluiet) nu permit o diversitate modală prea mare.

Frazele melodice



Sau



relevă faptul că aceste intonații reprezintă exemplul elocvent al amprentei vechii melodii locale, ce s-a păstrat în diverse tipuri de melodii de joc: popârlanul



Sau brâul mocănesc. Acestora li se adaugă cadențe ample de câte două măsuri și diverse fragmente melodice cu același specific bitonic.



Lanțul se poate încheia cu exemplificarea unor fragmente care arată bitonism exprimat prin cadențe cu salt descendent de cvintă la tonică, ceea ce se pare că reprezintă nota specifică locală în ceea ce privește structura melodică modală veche:



În muzica nord- dobrogeană sunt frecvente modurile sol ( mixolidic), do ( ionic), la ( eolic), precum și unele moduri cromatice existente fie în stare naturală , fie prin anumite inflexiuni străine obținute prin alterarea uneia sau mai multor trepte constitutive.

Modul diatonic este prezent în toate tipurile de melodii de joc dobrogene. În formă tetracordală este întâlnit foarte rar , iar în pentacorduri și hexacorduri îl găsim într-un număr redus de structuri modale: pentacordul ionian



în pentacordul lidic și în pentacordul eolic



hexacordul diatonic este frecvent întâlnit în structurile ionice:



Mai rar în structura lidică, în piese modulante



sau nemodulante



o frecvență mai scăzută are structura eolică. Modurile heptatonice mai des întâlnite sunt: ionicul



hipoionicul



mixolidicul



eolicul



și doricul



După cum se observă în timp ce, în structurile penta și hexacordale predomină structura de tip ionic în structurile heptatonice, ionicul cedează locul mixolidicului, iar doricul se află în proporție oarecum redusă față de același mod cu treapta a patra urcată. Frigicul nu se întâlnește sub nici o formă în structurile diatonice. Într-un procent destul de mare față de structurile diatonice se întâlnesc modurile cromatice care cuprind una sau două secunde mărite. Muzicologul Gheorghe Ciobanu face o clasificare amănunțită a acestora.

Frecvența tonalităților majore și minore în comparație cu structurile modale diatonice este în echilibru cuprinzând cam 50%. O pondere mare au și modurile oscilatorii, adică structurile care indică întrepătrunderea și interferența dintre două sau chiar trei moduri cunoscute. La formulele cadențiale prin secundă mare sau mică descendentă sau prin subton se adaugă cea realizată prin terță mare descendentă urmată de repetarea recto-tono a sunetului final.

### **B. Cadențe specifice creației populare a muzicii de dans nord-dobrogene**

Cadențele reprezintă un element important în întreaga efervescență a sistemelor sonore. Odată cu evoluția acestora cadența s-a axat din ce în ce mai puternic pe anumite sunete principale ale grupului respectiv de sunete muzicale. În felul acesta de la aspectul omogen al scărilor și sistemelor tricordice și tetracordice în care egalitatea funcționalității tuturor treptelor se răsfrânge în faptul că oricare dintre acestea putea să suporte cadențe finale, în procedeele de amplificare a scărilor muzicale în sisteme cu mai multe trepte, pentacordice și hexacordice și elementul cadențial a fost preluat de anumite trepte principale ce au căpătat la rândul lor rolul de cezuri și cadențe finale.

Concluziile la care s-a ajuns din urmărirea rolului sunetelor în existența muzicii dansurilor populare au rezultat din analiza rolului sunetelor în existența muzicii populare.

- Repetarea celor două semifraze constitutive ale frazei muzicale ce dețin totodată pe ultimul motiv sau celulă muzicală cadențele, fie cu rol de cezură la prima execuție, fie cu rol final la repetare reprezintă una din particularitățile majorității frazelor muzicale.



- Însă nu întotdeauna cadențele urmează același drum . uneori fraza muzicală cuprinde pe ambele semifraze câte un singur tip de cadență fie cezură, fie finală.



(a reprezintă prima semifrază, iar b cea de a doua semifrază). Alteori este chiar lipsită de motivul sau sunetul cadențial, repausul apărând abia prin cadențele frazei sau celei de a doua fraze următoare.

- Cadențele finale ale melodiilor de dans ne apar întotdeauna suprapuse treptei întâi a modului sau fundamentalei celorlalte sisteme premodale. Chiar și trecerile directe produse asupra sunetului de cadență atunci când apare în locul treptei întâi sunetul terței minore inferioare ale acesteia se cer a fi interpretate ca inflexiuni modulatorii spre relativa minoră, deci, ca pe o treaptă întâi a modului minor respectiv. Numai o foarte mică parte a melodiilor de dans au finala pe o altă treaptă.
- Sunetele noi care apar în motivul muzical al cadenței finale, departe de a fi socotite sunete secundare pot reprezenta fie treapta întâi, a doua și foarte rar treapta a cincea a modului respectiv.
- Față de bogăția și varietatea materialului muzical dobrogean se remarcă totuși folosirea unui număr restrâns de motive muzicale cadențiale. Se observă că tradiția muzicii de dans în această zonă de nord a Dobrogei implică folosirea aceluiași motiv muzical atât în cadențele cu rol de cezură , cât și cele finale cu singura deosebire că sunetul principal ( cezura sau finala) apare aproape insesizabil pregătit printr-o mică variație melodică, de obicei, schimbarea sunetului antifinal.
- Pregătirea sunetului cadențial de către alte trepte muzicale ce au rolul de a întări funcția cadenței respective ( de cezură sau finala). Acestea sunt sunetele vecine treptei de cadență și , în special, subtonul pentru cadența finală. Pentru sunetul cezurii este suficientă impulsivitatea venită de la treapta întâi în salt de terță pentru cezura pe treapta a treia sau salt de cvintă pentru cezura treptei a cincea, în rest urmându-se aceeași normă a treptelor vecine. Se pare că , uneori, și formula de cadență finală nu cuprinde treptele imediat vecine( treapta a doua sau a șaptea ), ci prin anumite salturi, sunetul final apărând alături de o altă treaptă mai îndepărtată.
- Prin atașarea unor sunete vecine sunetelor specifice cadenței, unele motive muzicale cadențiale au câteodată modulatoriu sau de simplă legătură. Folosirea acestor trepte nu se face întâmplător, ci este rezultatul unor norme din practica muzicală tradițională.

### C .Ornamentația

În ceea ce privește îmbogățirea liniei melodice de baza cu ornamente, trebuie precizat ca ele apar în muzica dansurilor populare sub doua aspecte: fie ca o caracteristica a executarii lor

instrumentale și ținând seama de caracteristicile fiecărui instrument, ca de exemplu cadâneasca interpretată cu linie melodică simplă,



Prin adăugarea unor sunete ce se afla la o cvintă inferioară față de sunetul inițial, adăugare care, departe de a dăuna liniei melodice, știe să sublinieze mai pregnant mersul de șaisprezecimi, devine,



Iar alții ținând seama de un anumit specific al execuției artistice<sup>1</sup>

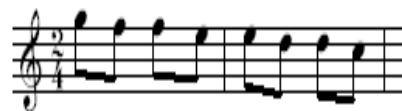
devine,



Cel mai des întrebuințat procedeu de a introduce ornamente în linia melodică constă în figurarea sunetelor de baza în linie descendentă:



În loc de



Un alt procedeu de îmbogațire a liniei melodice este folosirea apogiaturilor. Se folosesc, în special, apogiaturile anterioare,



<sup>1</sup> Instrumentiștii sunt conștienți de aceasta înglobându-le sub denumirea de *floricel*, condiție necesară de variere prin îmbogațire a liniei melodice.

cele posteriore fiind utilizate destul de rar.



Apogiaturile , de regula, sunt scurte, aflate la o treapta superioară sau inferioară față de sunetul principal. Apogiaturile duble sau multiple constituie excepții destul de rare.

Mordentele sunt prezente în majoritatea melodiilor de joc. Cele mai utilizate sunt mordentele superioare, dar apar destul de frecvent și mordentele inferioare. Melodiile cântate , în special, la instrumente de suflat sunt bogat ornamentate cu tril.

Profilul melodic este la majoritatea pieselor descendent, mersul este, de obicei, treptat sau conține salturi frecvente. Mersul treptat nu este caracteristic pentru muzica dansurilor nord- dobrogene, iar cromatismele sunt destul de rare și sunt întâlnite, mai ales, în cântarea lautarească.

În privința ambitusului acesta diferă , în primul rând, în funcție de apartenența melodiei la stratul mai vechi sau mai nou, în funcție de posibilitățile instrumentului pentru care au fost create, așadar, în general, melodiile au un ambitus de circa o octava. Fac excepție melodiile create și cântate la clarinet și vioară.

Din punct de vedere agogic, nuanțarea nu este specifică melodiilor de dans, aceasta fiind doar o realizare artistică a instrumentistului, la fel ca și vibrato-ul sau staccaturile care apar tot ca particularități ce țin de fantezia creatoare a interpretului.

## BIBLIOGRAFIE

1. Octav Cristescu , *Cantul. Probleme de tehnica și interpretare vocală*, Fundatia Romania de maine,
2. Roman Jora, *Folclor coregrafic nord-dobrogean*, Ed. Ex Ponto, Constanta, 2006,
3. Vasile Vasile, *Metodica educatiei muzicale*, Ed. muzicala, Buc., 2004,
4. Dumitru Bughici, *Repere arhitectonice in creatia muzicala romaneasca contemporana*, Ed. Muzicala, Buc., 1992,
5. Gheorghe Mihalcea, *Pe buhaz de mare. Folclor nord-dobrogean*, Centrul de îndrumare a creatiei populare și a miscarii artistice de masa, Tulcea, 1980,