

SUMAR

VIRGIL MEDAN — Cuvînt înainte 7

ETNOJUSTIȚIE

VALERIU ȘOTROPA — „Legea țării” sau dreptul cutumiar românesc 11

ETNOSOCIOLOGIE

GHEORGHE CORDOȘ — Problematika etnologică în opera lui Eugeniu Sperantia 30

ETNOGRAFIE

MARIA IGNAT și MOISIE IGNAT — Etnologia și neleia Apusenilor (I) 35

ETNOMUZICOLOGIE

BENKŐ ANDRÁS — Observații asupra unui tip melodic 42

VIRGIL MEDAN — Călușerul — un joc solar 47

VIRGIL MEDAN — Soarele — pui de căprioară 52

VIRGIL MEDAN — Melodiile jocurilor bătrânești 62

SZENIK ILONA — Pe marginea unor parodii de bocet 70

ETNOCOREGRAFIE

NICOLETA POP — Fecioreasca fetelor — un aspect particular al jocului fecioresc
transilvănean 75

ETNOLITERATURA

ION CUTOVA — Vlăhia în folclorul aromân 78

VASILE V. FILIP — „La poartă la Țarigrad”. Despre semnificația porții în poezia rituală 87

ȘTEFAN GENCĂRAU — Comentarii la balada-colind Soarele și Luna 94

ISTORIA ȘTIINȚELOR ETNOLOGICE

CORNEL COTUȘIU — Folclorul în revista *Amicul familiei* 106

BENKO ANDRAS

OBSERVAȚII ASUPRA UNUI TIP MELODIC

În procesul de apariție și dezvoltare a melodiei în sensul larg al noțiunii, s-au cristalizat diferite tipuri ale acesteia, tipuri existente atât în muzica populară cât și în cea cultă. În cele ce urmează, ne vom referi la tipul care se bazează pe trei piloni importanți ai gamei: *prima*, *cvinta* și *septima*, respectiv tonica, dominantă și septimă, deci pe un interval de cvintă urmată de terță. Vom schița unele aspecte în ceea ce privește prezența acestui tip de pornire a unor melodii — așa-numitul *incipit* — în muzica:

- a) populară,
- b) bisericească și
- c) cultă.*

I

The image displays six musical staves, numbered 1 through 6, each showing a different melodic incipit. All staves are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are as follows:
Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
Staff 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
Staff 3: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
Staff 4: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
Staff 5: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
Staff 6: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

* Menționăm că pînă la ora actuală n-am găsit acest incipit în muzica de *dans*, deși varianta mai complexă a incipitului (*d-r-m-f-s-l*, respectiv *l-t-d-r-m-s*) există în această categorie a muzicii. De asemenea n-am întâlnit incipitul de mai sus — în forma sa pură — în muzica populară din colecții vechi, în schimb forma complexă apare notată începînd cu secolul al XVII-lea.

În muzica populară vie, — cel puțin în exemplele pe care le posedăm pînă în prezent — primele două sunete se repetă (probabil în sens de accentuare), fapt ce nu se poate observa în cazul septimei. Repetarea septimei este un fenomen rar (într-un cîntec popular maghiar, sau într-o melodie populară slovacă), după intercalarea mai multor sunete și după o notă de schimb, sau ca cezura primului rînd melodic (I/1, I/3).** Repetarea mai accentuată a cvintei (patru, respectiv șase note), de asemenea este rară și apare de asemenea în cîntece slovace, maghiare (I/2, I/3).

Trecerea de la primă la cvintă se face prin salt. În schimb, trecerea la septimă se realizează în ambele feluri: fie în salt (ca de exemplu în colindele românești I/5, I/6), fie treptat, prin intercalarea unui sunet „străin” (pien) de tipul incipitului (colindă), I/6 sau a unui sunet de bază (treapta a șasea), ca în exemplul luat din muzica populară maghiară, slovacă (I/3, I/4). Saltul de cvintă, în colindele românești atinge și elemente de ornament. Pe parcursul primului rînd din melodia slovacă se ajunge la septimă și prin saltul de cvartă (I/i).

Relativ destul de des apare incipitul acesta în muzica bisericească, în diferite variante:

a) cea de bază — în muzica gregoriană (*Cunctipotens*, II/), în cartea de cîntece a lui Szegedi (1674), precum și a lui Illyes (1693) (II/1, II/2, II/3);

b) repetarea unuia dintre piloni:

— a primei, în cartea lui Illyes (1693),

— a cvintei, în muzica gregoriană (*Juvenes et virga*), ca melodie de psalm polonez din 1558, respectiv la poetul maghiar Balassi Bálint, sau în cartea de cîntece protestante apărută la Cluj în 1744 (II/6, II/5, II/9);

— a ambelor sunete, ca în manuscrisul din Cioboteni sau în cartea protestantă din Cluj (1744) (II/7, II/8);

c) cu notă de trecere între cvintă și septimă, ca în cartea lui Illyes (1693);

d) combinarea celor două procedee — deci repetarea unor piloni, plus notă de trecere între cvintă și septimă, ca în unele corale protestante din colecția lui Johann Sebastian Bach, sau o melodie din colecția Cantus Catholici (1651) (II/11, 13, II/12).

Compozitorii se folosesc de acest incipit în diferite lucrări, aparținînd unor genuri simfonice, vocal-simfonice, opere, în cele mai variate aspecte:

a) forma de bază îl întîlnim de exemplu la Ceaikovski în *Simfonia a V-a* (III/1);

b) forma de bază — cu un antet de cvintă la Liszt, în *Simfonia Faust*, sau la Bruckner, în *Simfonia a IV-a* — cu o anticipare de un singur sunet (III/2);

c) cu o notă de trecere între cvintă și septimă la Verdi, în *Requiem*, la Enescu în *Simfonia a II-a*, sau la Lajtha în *Simfonia VI-a* (III/3);

d) cu notă sau note străine între pilonii de bază, la Händel în oratoriul *Messia*, sau la Wagner, în opera *Tristan și Izolda* (III/4);

e) în formă de acord de septimă, la Liszt în poemul simfonic Bătălia hunilor, sau la Bartók în cele Două portrete (III/5);

** (p. 1) În referiri la exemplele din anexă cifra romană reprezintă tabelul, cea arabă, numărul din tabelul respectiv (de ex. II/1 = exemplul nr. 1 din tabelul nr. II)

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

III

The image displays eight staves of musical notation, numbered 1 through 8. Each staff contains a single melodic line. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the eighth at the bottom. The notation is in a standard Western musical style, likely for a piano or similar instrument.

Ca modalitate nouă de folosire apare:

f) folosirea incipitului în formă de *secvență* directă (secventarea prezentându-se imediat după formula de bază, ca la Enescu în opera *Oedip*, sau ca secvență indirectă, în cazul când între cele două formule se intercalează un material nou, ca la compozitorul german, Kurz, din *Simfonia a II-a* (III/6). Aici se poate aminti încă odată varianta lui Liszt, din poemul simfonic, în care formula se aude în total de trei ori (III/5).

g) La Enescu apare formula în *oglină*, ca în opera *Oedip* (se schimbă direcția cvintei: III/7);

h) *Recurența* incipitului apare la Roussel în *Simfonia a II-a*; la Enescu, în opera *Oedip*, recurența este precedată de formula de bază (III/8).

În muzica cultă, intervalele incipitului se folosesc mai liber de compozitori; pe lângă cvinta perfectă și septima mică a formulei de bază, apar cvinta micșorată, mărită și septima mare.

*

5.
Hemok
kara
→ 43.

În *concluzie* se poate afirma că, incipitul format din trei sunete (primă, cvintă, septimă), în formă de două salturi ascendente, este cunoscută atât în muzica populară, cea bisericească cât și în muzica cultă universală, începând cu barocul și pînă în zilele noastre. În schimb se pare că lipsește din muzica de dans.

QUELQUES CONSIDERATIONS SUR UN TYPE MELODIQUE

(Resumée)

Au processus de parution et d'épanouissement de la mélodie, dans le sens large de la notion, se sont cristallisé de différents types de celle-ci dans la musique populaire ainsi que dans celle culte. L'auteur y fait référence au type basé sur les trois pylônes importants de la gamme: „la prime“, „la quinte“ et „la septime“ respectivement „la tonique, la dominante et la septime, donc sur un intervalle de quinte suivi de tierce.

On esquisse quelques aspects en ce qui concerne la présence de ce type de commencement de la mélodie — l'ainsi nommé „incipit“ — dans le musique populaire, religieuse et culte.

