# Structuri modale şi ritmice în creaţia muzicală a lui Dimitrie Cantemir

de IACOB CIORTEA

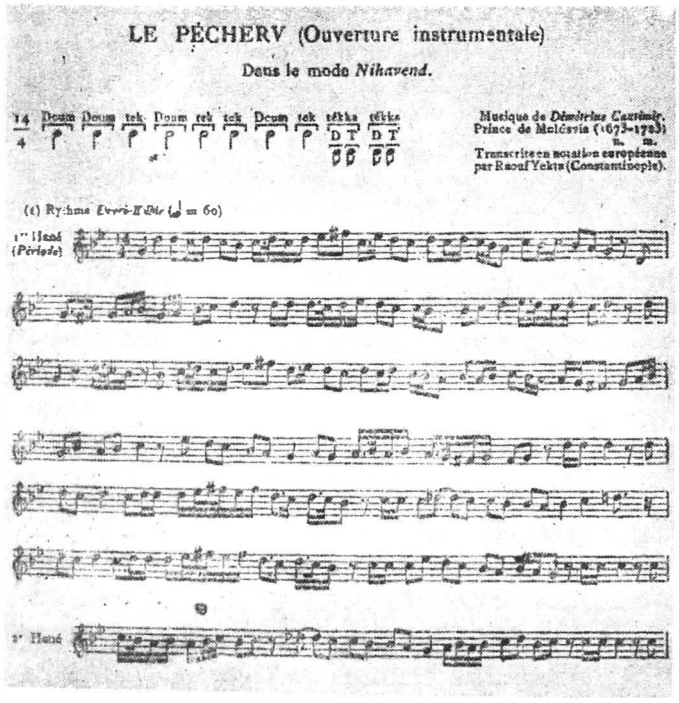
Istoriografia muzicală apuseană a început să consemneze aspecte privind activitatea de muzician a lui Dimitrie Cantemir încă din a doua jumătate a secolului XVIII. Oamenii de ştiinţă muzicală români s-au ocupat de asemenea, în lucrările lor referitoare la istoria muzicii, de personalitatea lui Cantemir, care s-a impus şi pe tărîmul artei muzicale ca teoretician, muzicolog şi compozitor (Teodor Burada, Mihail Poslușnicu, George Breazul, Zeno Vancea, Gheorghe Ciobanu, Romeo Ghircoiaşiu, Petre Brincuşi, Viorel Cosma).

Numele lui Dimitrie Cantemir (Kantemiroğlu este prezent în toate studiile teoretice muzicale turceşti, pînă în zilele noastre, fiind considerat unul dintre cei mai de seamă teoreticieni şi compozitori de muzică clasică turcă.

În ultimii ani, Eugenia Popescu-Judeţ, membră a Societăţii de orientalistică, cunoscătoare a limbilor orientale clasice, a strîns un însemnat material documentar referitor la muzica clasică turcă şi în special la activitatea muzicală a lui Dimitrie Cantemir, obţinînd şi un exemplar manuscris al tratatului *Cartea ştiinţei muzicii după felul literelor*, cunoscut în istoriografia turcă sub denumirea de *Kantemiroğlu Edvari* (Tratatul lui Cantemir), împreună cu anexa care conţine compoziţiile domnitorului, notate după sistemul de scriere muzicală inventat de el. De asemenea, a procurat revistele şi publicaţiile de specialitate în care au apărut, în decursul timpului, compoziţii ale lui D. Cantemir, transcrise în notaţie lineară (europeană).

Avînd la îndemînă acest amplu material documentar şi dispunînd de cunoştinţele lingvistice necesare, Eugenia Popescu-Judeţ a tradus în limba română tratatul lui Cantemir şi a elaborat un studiu asupra muzicii clasice turceşti şi asupra activităţii depusă de Cantemir, în domeniul muzicii, în anii şederii sale la Istambul. Lucrarea va fi publicată de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, conţinînd în anexă şi 43 de melodii compuse de Cantemir, transcrie în notaţie lineară. Cum, dintre acestea, 16 melodii nu au fost transcrise şi publicate anterior, mi-am asumat sarcina transcrierii lor, după un studiu minuţios şi destul de anevoios asupra principiilor muzicii clasice turceşti şi asupra elementelor de natură teoretică, privind intervalele, duratele, structurile ritmice, modale şi de forme muzicale. Comparînd o parte din transcrierile vechi cu fotogramele manuscrisului şi văzînd unele studii ale teoreticienilor contemporani despre muzica clasică turcă, am reuşit, cred, să transpun corect în notaţie lineară cele 16 melodii.

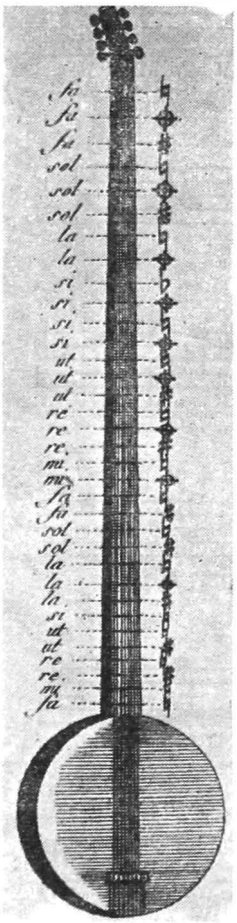
Marele merit a lui Dimitrie Cantemir constă în primul rînd în aceea că a reuşit să aplice principiul raţional în concepţia despre muzica clasică turcă, prin îmbinarea preceptelor teoretice cu practica muzicală a timpului şi a locului unde a trăit. Este primul care întocmeşte un sistem turcesc de scriere muzicală. Pînă la el muzica circula pe cale orală şi muzica turcă nu se delimita teoretic de muzica orientală în general. Însuşi Cantemir, referindu-se la muzica veche, o numeşte muzică turcă-persană. Inventînd deci un sistem de notare a sunetelor, pe baza a 33 de litere din alfabetul turcesc şi stabilind succesiunea intervalică a acestora după posibilităţile practice ale tamburului, instrument pe care autorul îl mî-



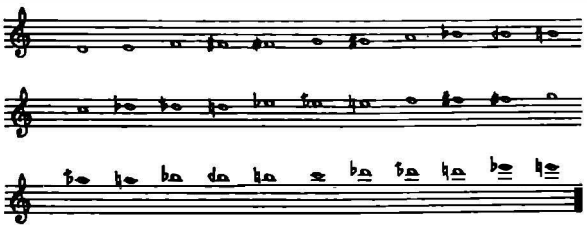



https://biblioteca-digitala.ro

nuia cu virtuozitate, Cantemir realizează pentru prima dată şi în mod definitoriu o localizare a muzicii clasice specifice turceşti, conceptele sale teoretice bazate pe realităţile concrete devenind astfel principii îndrumătoare pentru acei ce s-au ocupat în continuare de aprofundarea ştiinţifică a teoriei muzicii turceşti practicată în secolele XVII—XVIII.



Cele 33 de sunete, care se puteau executa pe tambur şi pe care Cantemir le-a codificat cu litere din alfabet, sînt următoarele :



Întrucît în muzica turcă raporturile de înălţime dintre sunete se deosebesc de cele cunoscute în muzica vest-europeană, muzicienii turci au adoptat, în vederea transcrierii în notaţie lineară, unele semne care să le definească cît mai precis. Aceasta, fiindcă totalul sunetelor care constituie o octavă este de 24, iar valorile intervalice dintre ele nu sînt egale. De exemplu, teoria muzicii turceşti a stabilit că intervalul de secundă poate avea cinci mărimi exprimate în come (unii le exprimă cu oarecare aproximaţie în centi, operaţii logaritmice), astfel :

secunda, de 12 come, uneori 13, pentru care se foloseşte simbolul *A* ;
secunda de 9 come, pentru care se foloseşte simbolul *T* ;
secunda de 8 come, pentru care se foloseşte simbolul *K* ;
secunda de 5 come, pentru care se foloseşte simbolul *S* ;
secunda de 4 come, pentru care se foloseşte simbolul *B*.

Terţele au de asemenea cinci mărimi :

terţa maximă = 18 come ;
terţa majoră = 17come ;
terţa medie = 14 come ;
terţa mică = 13 come ;
terţa minimă = 10 come.

Fiind necesare deci şi alte semne de alteraţie, teoreticienii turci au inventat semne noi, derivate din cele folosite în muzica europeană, utilizînd în total 10 astfel de semne, după cum urmează :

| | | | |
|---|---|---|---|
| ♯ | = o comă ascendentă | simbol F | |
| ♭ | = o comă descendentă | | |
| ♯ | = patru come ascendente | simbol B | |
| ♭ | = patru come descendente | | |
| ♯ | = cinci come ascendente | simbol S | |
| ♭ | = cinci come descendente | | |
| ♯ | = opt come ascendente | simbol K | |
| ♭ | = opt come descendente | | |
| 𝄪 | = nouă come ascendente | simbol T | |
| 𝄫 | = nouă come descendente | | |

Cu ajutorul acestor semne pot fi exprimate toate intervalele care alcătuiesc modurile melodice ale muzicii turceşti.

Simbolurile : *F, B, S, K, T, A,* sînt de o mare importanţă practică pentru înţelegerea numeroaselor structuri modale ale muzicii turceşti. Muzicanţii învaţă pe dinafară feluritele combinaţii în care coexistă aceste litere, asociindu-le cu denumirile modurilor sau ale tetracordurilor şi pentacordurilor din care se formează acestea.

În tratatul său, Dimitrie Cantemir, bazîndu-se tot pe practica muzicală, a stabilit o nouă clasificare a modurilor, punînd ordine în



https://biblioteca-digitala.ro

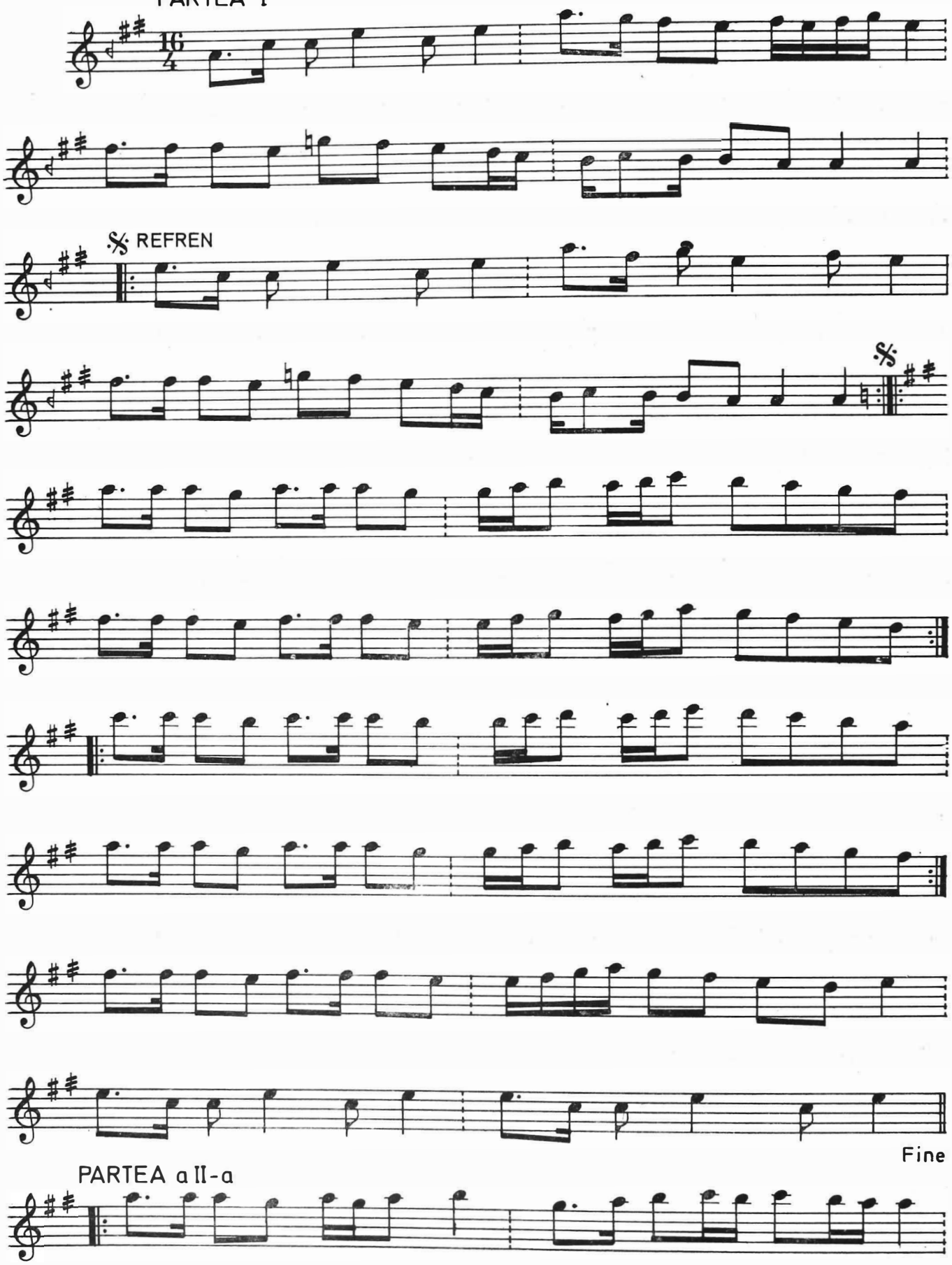
# PEȘREV ÎN MODUL SIPIHR

de DIMITRIE CANTEMIR

*Transcriere de Iacob Ciortea*

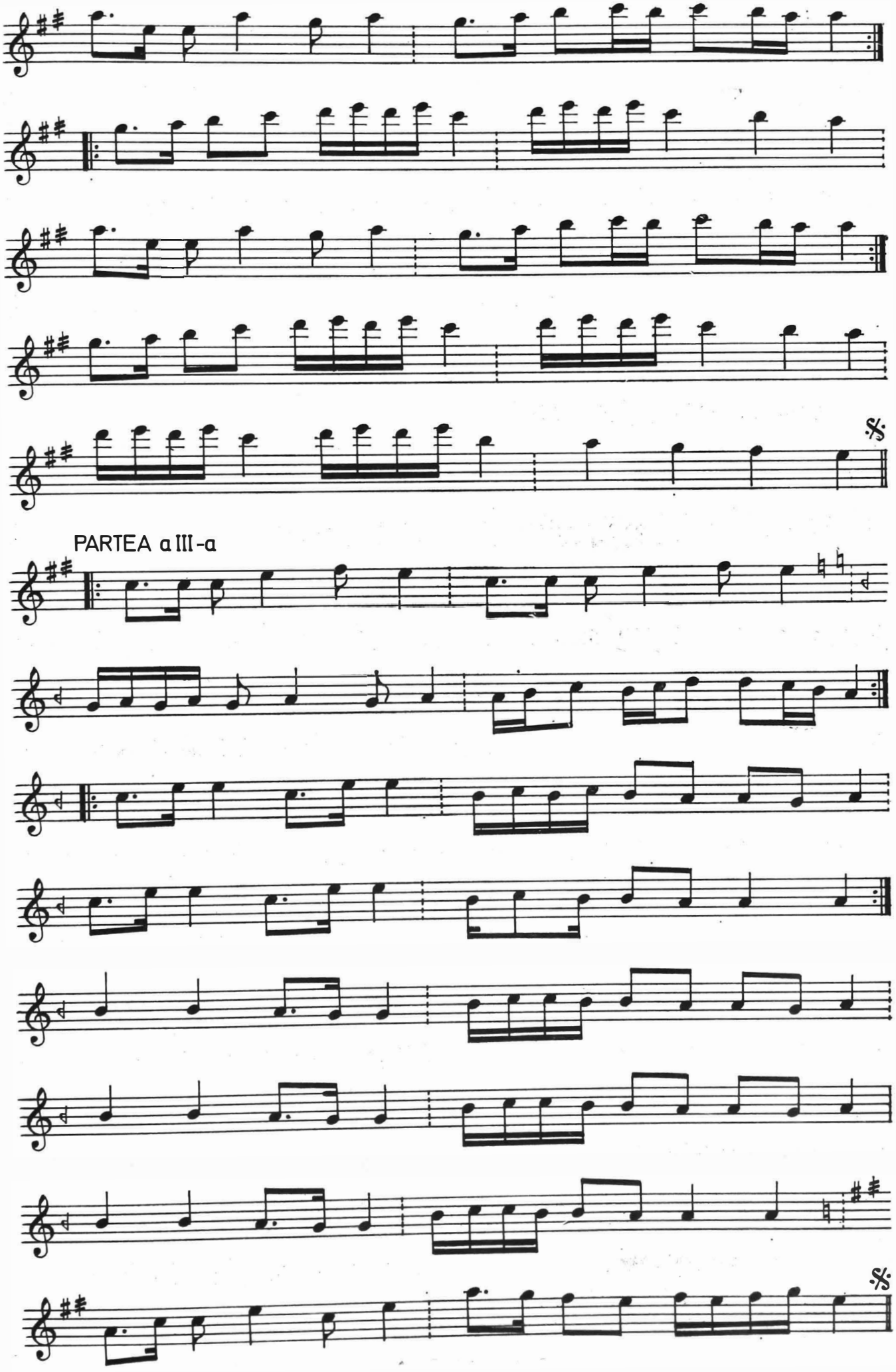
Ritmul fer'muhammes

PARTEA I






https://biblioteca-digitala.ro





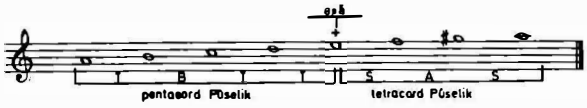

https://biblioteca-digitala.ro

noianul de denumiri confuze care s-au răspîndit pe cale orală în toată lumea orientală și reducînd numărul imens al acestor moduri, strict la acelea care stăteau la baza muzicii practicate în Turcia; numărul lor fiind și în acest caz destul de mare. Deci, o teorie nouă care personifică și din acest punct de vedere muzica turcă față de fondul general muzical în care acesta a coexistat. El tratează în profunzime sistemul de formare a modurilor, împărțindu-le în *simple* (în cadrul unei octave) și *compuse* (depășind octava) și lămurește problema transpoziției acestora, cu păstrarea riguroasă a tuturor intervalelor constitutive.

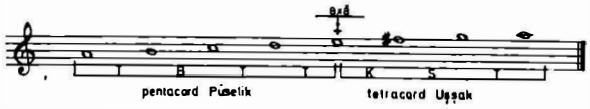
Spre deosebire de modurile muzicii apusene, care se alcătuiesc prin asocierea a două tetracorduri, lăsîndu-se între sunetul acut al primului tetracord și sunetul grav al tetracordului al doilea un interval de secundă (asociere disjunctivă), modurile muzicii turcești se formează prin conjuncția printr-un sunet comun a unui tetracord cu un pentacord sau a unui pentacord cu un tetracord. Acest sunet comun are funcția unei axe și conferă modului un anumit grad de expresivitate care diferă dacă primul element al modului este tetracord sau pentacord. De multe ori, melodiile compuse de Cantemir nu fac cadența finală pe ceea ce numim *tonică* sau notă *finală*, adică pe sunetul de la baza modului, ci pe treapta V. Acest aspect l-a observat Gheorghe Ciobanu, într-un strat mai vechi al muzicii populare românești (mai ales în colinde) și l-a comparat cu formulele de cadență finală existente în muzica bulgărească ori în cîntarea bizantină, presupunînd existența lui pe o arie mai largă în Balcani (*Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești* în: *Studii de muzicologie*, vol. I, Buc. 1965, p. 384—400).

Iată cîteva exemple de formare a modurilor muzicii turcești, dintre acelea folosite în melodiile lui D. Cantemir, pe care le-am transcris:

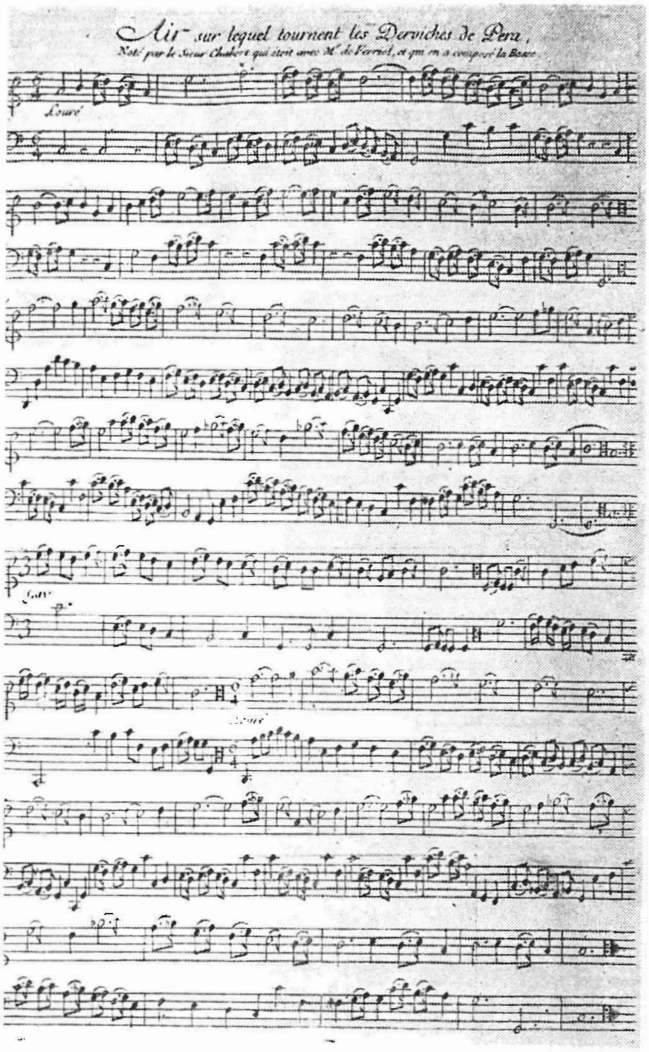
a) modul *Pûselik* (în unele tratate turcești este însemnat „Bûselik")




b) modul *Pûselik Aşirani*:

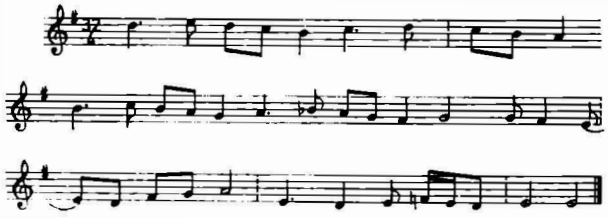



Aceste compoziții au forma de *Peşrev*, adică piese instrumentale formate din 3—4 părți, avînd caracteristic un refren care succede partea I și se repetă după fiecare parte, cu el încheindu-se melodia. Denumirea modului este anunțată în titlul lucrării, iar elementele modale caracteristice predomină pe tot parcursul, ele însă nefiind rigide. Compozitorul se abate adesea de la structura modală aleasă, producînd inflexiuni modulatorii, dar de regulă revenind la modul inițial.

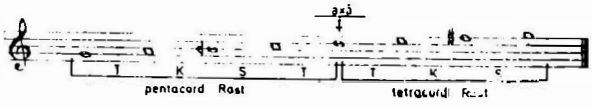



În lucrarea care are la bază modul expus la litera *b)* compozitorul a folosit alterațiile,

iar cadența de încheiere nu a făcut-o pe prima treaptă a modului ci pe *treapta V*. Iată fragmentul final al melodiei:



c) modul *Rast*:

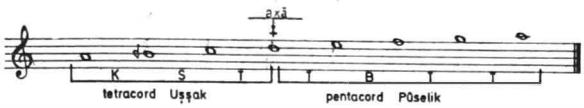





https://biblioteca-digitala.ro

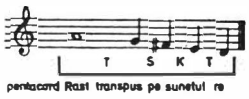
Şi în acest caz, compozitorul a alterat treapta VII, uneori la fa♯ alteori la fa♮

*d)* modul *Uşşak :*



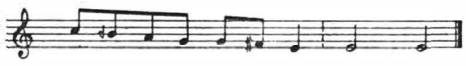

aici sunetul fa a fost alterat uneori la fa♯ iar do la do♯

*Peşrevul* din care am extras acest mod, ca toate celelalte de altfel, foloseşte un ambitus ce depăşeşte octava în care am înscris scara modală. În cazul de faţă se adaugă de la sunetul final, tot prin conjuncţie, un pentacord *Rast* în coborîre (*T, S, K, T*):




alteori se adaugă tetracorduri sau tricorduri de diferite tipuri modale, fie în grav, pornind de la sunetul iniţial, fie în acut, pornind de la octava acestuia.

Cadenţa finală se realizează şi de data aceasta pe treapta *V* a modului, respectiv pe sunetul *mi :*



Din cele cîteva exemple referitoare la structurile modale, ne putem da seama de aria sonoră largă de care dispune muzica clasică turcă, de multiplele posibilităţi pe care acest sistem sonor, destul de bine cristalizat teoretic, le oferă fanteziei creatoare a compozitorului, ceea ce în cazul lui Dimitrie Cantemir s-a relevat din plin.

În privinţa sistemului ritmic al muzicii clasice turce, contribuţia lui Cantemir este la fel de valoroasă ca şi în aceea a intervalicei, notaţiei şi modurilor. El stabileşte o ordine şi în acest domeniu, fixînd nomenclatura ritmurilor după practica muzicală a timpului. În tratat, alcătuieşte un tabel — „cifrele măsurii ritmurilor muzicii după sistemul nou" — în care arată că fiecare ritm, purtînd aceeaşi denumire, poate avea trei ipostaze, indicînd pentru acestea cîte o cifră care exprimă numărul total al timpilor existenţi într-o perioadă ritmică. Deoarece nu se foloseşte de durate exprimate prin 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅯., 𝅘𝅥., 𝅘𝅥, 𝅝, ci de cifre, *1, 2, 4, 8,* muzicologii turci au apreciat că durata cifrei *1*, spre exemplu, poate fi egală cu 𝅘𝅥𝅯., 𝅘𝅥., 𝅘𝅥 sau 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥, 𝅘𝅥, în funcţie de ipostaza în care este situat ritmul respectiv şi care este indicată în partitură, la început, prin trei expresii exprimate în cuvinte. Iată un fragment cuprinzînd cîteva ritmuri cu ipotezele lor :

| denumirea ritmului | în ipostaza: „vezn-i kebir" | în ipostaza: „vezn-i sağir" | în ipostaza: „vezn-i asgar-iil sağir" |
|---|---|---|---|
| *Darb-i Fetih* | 88 | 176 | 352 |
| *Center* | 24 | 48 | 96 |
| *Remel* | 28 | 56 | 112 |
| *Düyek* | 8 | 16 | 32 |
| *etc.* | | | |

În titlul compoziţiei muzicale, compozitorul înscrie mai întîi denumirea modului melodic, apoi denumirea ritmului în care a conceput melodia şi în continuare una din cele trei denumiri privind ritmul. Apoi notează sunetele cu ajutorul literelor care precizează înălţimea exactă a acestora iar sub litere scrie cifrele *1, 2, 4, 8,* etc., reprezentînd durata sunetelor. Indiferent de ipostaza în care se află ritmul respectiv, raportul de durate între *1, 2, 4, 8,* etc., rămîne constant.

Cu ocazia transcrierilor, interpretarea duratei lui 1 ca 𝅗𝅥., 𝅘𝅥., 𝅘𝅥, sau chiar 𝅗𝅥, s-a făcut destul de labil, ţinîndu-se seama mai ales de structura liniei melodice şi de cifrele mai mici sau mai mari care indicau durata sunetelor. Astfel, dacă pe parcursul partiturii existau multe durate de *8* sau de *16* timpi, atunci, transcriitorul considera că un timp este egal cu şaisprezecimea iar sunetele sub care erau indicate cifrele *8* sau *16* deveneau în notaţia lineară *doimi* şi respectiv *note întregi.*

În sistemul ritmic turcesc, fiecare ritm are o denumire. Muzicienii ştiu dinainte că un ritm exprimat printr-o denumire oarecare este format dintr-un anumit număr de timpi şi că aceştia sînt organizaţi în interiorul ritmului într-un anumit fel, care este propriu ritmului în cauză (tot aşa ca la modurile melodice). Organizarea interioară a ritmurilor constă în succesiuni de durate — mai lungi sau mai scur-



https://biblioteca-digitala.ro

te — care sînt marcate prin două feluri de accente : mai puternice şi mai puţin puternice. Aceste accente se exprimă şi se memorează tot prin expresii verbale. Expresia care indică accentul mai puternic se numeşte „*Düm*“ şi se marchează prin lovirea genunchiului drept cu palma mîinii drepte iar aceea care indică accentul slab se numeşte „*Tek*“ şi este însoţită de lovirea genunchiului stîng cu palma mîinii stîngi. Cînd alternează sunete scurte accentuate şi neaccentuate se foloseşte expresia „*Te — Ke*“ („*Te*“ pentru sunetul tare şi „*Ke*” pentru sunetul slab). Mai există posibilitatea ca pe un sunet să se marcheze ambele feluri de accente, concomitent. Atunci se foloseşte expresia „*Ta-hek*“, („*Ta*“ *fiind* un accent slab, pregătitor iar „*hek*“ reprezentînd accentuarea simultană, cu ambele palme pe ambii genunchi). Pentru marcarea ritmurilor se folosesc şi instrumentele de percuţie, respectiv două tobe mici cu sunet diferit, acţionate de un instrumentist. Ritmurile muzicii turceşti se formează începînd cu unele dintre cele mai simple, de *2, 3, 4, 5* şi *6* timpi, amplificîndu-se prin cumulare în tot felul de combinaţii posibile, ajungîndu-se la structuri ritmice de mare complexitate ce conţin 120 de timpi şi chiar mai mulţi.

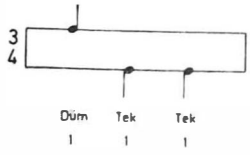
Iată cîteva exemple de ritmuri simple, extrase din studiul lui Halil Can, *Ritmurile muzicii turce*, publicat în revista *Magazin Muzical*, nr. 261.262/1970 :

*a*) — ritmul *Yürük Sofyan* $\binom{2}{4} = \begin{matrix} \textit{Düm} & \textit{Teke} \\ 1 & 1 \end{matrix}$

*b*) — ritmul *Sofyan* $\binom{4}{4} = \begin{matrix} \textit{Düm} & \textit{Teke} \\ 2 & 2 \end{matrix}$

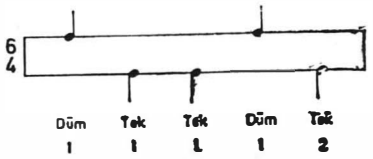
*c*) — ritmul *Semai* $\binom{3}{4} = \begin{matrix} \textit{Düm} & \textit{Tek} & \textit{Tek} \\ 1 & 1 & 1 \end{matrix}$

H. Can îl numeşte *Semai/vals* ; în revista *Clasicii muzicii turceşti* (vol. I, fasc. 6, Edit. Minist. Educaţiei, Istambul 1972), este denumit numai *SEMAI* şi este descris astfel :

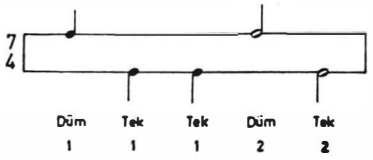



*d*) ritmul *Zafer* $\binom{5}{4} = \begin{matrix} \text{Düm} & \text{Tek} & \text{Tek} \\ 1 & 2 & 2 \end{matrix}$

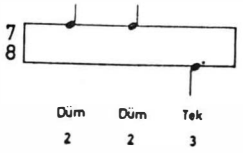
*e*) ritmul *Yürûk Semâi*



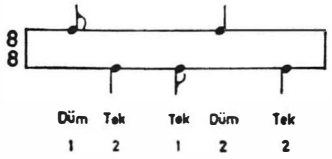

*f*) ritmul *Devri — Hindî*



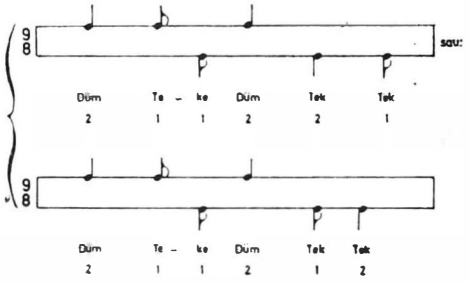

*g*) ritmul *Devri — Turan*




*h*) ritmul *Düyek*




*i*) ritmul *Aksak*

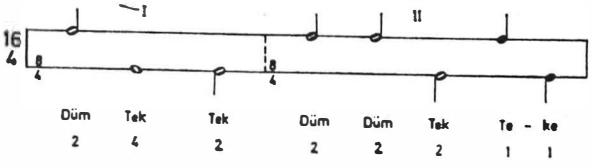



Prin repetarea mai multor ritmuri simple, sau prin combinarea între ele, se ajunge la ritmuri complexe care păstrează de regulă organizarea duratelor ritmurilor iniţiale.

Dar pot prezenta şi variaţii în anumite secţiuni ale lor.

Iată cîteva exemple :

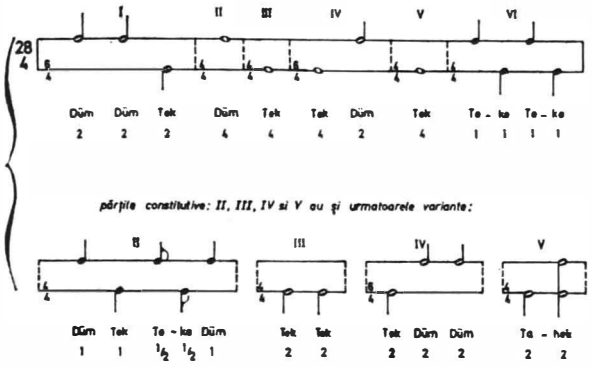
*a*) ritmul *Gifte Düyek*






https://biblioteca-digitala.ro

*b)* ritmul *Devr-i Kebîr*




Dimitrie Cantemir și-a construit majoritatea compozițiilor pe structuri ritmice complexe, cu un mare număr de timpi, ceea ce i-a dat posibilitatea realizării unor invenții melodice de largă respirație, mînuind, așa cum se va vedea din studierea lucrărilor sale, cu un veritabil talent și cu o aleasă măiestrie, procedee compoziționale demne de epoca barocului avansat și chiar a clasicismului muzical vest-european.

Pe lîngă importanța istorică pe care o au lucrările de teorie muzicală ale marelui învățat care a fost Dimitrie Cantemir, creația sa muzicală, pătrunsă de același înviorător suflu umanist care îi caracterizează opera filozofică, istorică și literară, adaugă străluciri noi aureolei care l-a înălțat pe firmamentul culturii universale și al patriei sale.

https://biblioteca-digitala.ro