

Note de curs

Obiectivele disciplinei

Obiective generale

-stimularea interesului pentru studiul culturilor muzicale străvechi și pentru aplicarea acestor informații în activitatea didactică viitoare;

-deprinderi aplicative de profil prin crearea de abilități în interpretare și creație, cu apel la sistemele muzicale străvechi și reactualizarea acestora în practica muzicală actuală;

-lărgirea orizontului științific prin informații multiculturale cerute de învățământul muzical actual și de perspectivă.

Obiective specifice

-înțelegerea, explicarea, interpretarea datelor noi teoretice raportate la cele anterioare referitoare la: sistem de scări, sistem ritmic folosit în compunerea și învățarea muzicii din perioade și culturi vechi;

-însușirea vocabularului lărgit de specialitate în interpretarea unor documente din culturi extraeuropene;

-formarea capacității de identificare în diverse resurse materiale de specialitate (audiții muzicale, partituri) a unor sisteme de intonație și a unor structuri sonore (melodice, ritmice, timbrale) specifice unor culturi extraeuropene de origine străveche;

-stimularea creativității studenților în realizarea unor materiale necesare învățământului muzical preuniversitar, cu apel la scări și ritmuri bazate pe principii ale practicilor antice.

Tematică

- 1-Apariția și dezvoltarea practicilor muzicale în perioada comunei primitive
- 2-Afirmarea oligocordiilor și pentatoniilor în practica muzicală străveche a diferitor popoare
- 3-Trăsături ale culturii muzicale sumero-babiloniene
- 4-Repere și simboluri în muzica antichității egiptene
- 5-Practica muzicală antică în China
- 6-Teoria sistemelor modale din India antică
- 7-Sisteme muzicale ale culturii antice grecești
- 8-Moduri și sisteme în practica străveche traco-dacă

Bibliografie

Bibliografie obligatorie/ minimală:

-Giuleanu Victor –*Teoria muzicii, curs însoțit de solfegii aplicative*, Ed. Fundației România de Măine, București, 2006;

-Gruber I. –*Istoria muzicii universale, vol-I*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1961;

-Merișescu Gheorghe –*Curs de istoria muzicii universale*, vol. I, Ed. Didactică, București, 1964;

-Rîpă Constantin, *Teoria superioară a muzicii vol.I-II*, Ed. Media Musica, Cluj Napoca, 2002;

Bibliografie suplimentară:

- Drâmba Ovidiu –*Istoria culturii și civilizației*, vol 1-3, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984;
- Giuleanu Victor, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986;
- Oprea Gheorhe, Agapie Larisa –*Folclor muzical românesc*, Ed. Fundației România de Măine, București, 2001;
- Popescu Crinuța –*Teoria muzicii, solfegiu, dicteu*, Editura Fundației România de Măine, București, 2009;
- Ștefănescu Ioana –*O istorie a muzicii universale*, Ed. Fundației Culturale Române, vol.1, București, 1995;

Bibliografie facultativă:

- Golea Antoine –*Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, vol I, Editura Muzicală, București, 1987;
- Iliuț Vasile –*Istoria muzicii –uz intern*, Academia de Muzică, București; 1996;
- Vancea Zeno –*Istoria muzicii universale în exemple*, Disc nr.1 Electrecord, București;
- *** Larousse- *Dicționar de civilizație egipteană*, Editura Univers Enciclopedic, București 1997;
- *** Larousse- *Dicționar de civilizație musulmană*, Ed. Univers Enciclopedic București 1997;
- *** Larousse -*Dicționar de civilizație indiană*, Editura Univers Enciclopedic, București 1997;
- *** Larousse -*Dicționar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, București, 2008.

Evaluare

- Proba orală teoretică –susținerea unui subiect de curs din biletul de examen extras
- Proba scrisă teoretică –realizarea unui referat pe baza unui subiect la alegere din tematica de curs

Continutul cursului

1. Apariția și dezvoltarea practicilor muzicale în perioada comunei primitive

În oricare domeniu de referință al culturii înțelegerea caracteristicilor de bază și a legilor specifice este facilitată prin studierea apariției și dezvoltării lor. Spre deosebire de alte arte în care pentru înțelegerea originii se analizează operele vechi, în muzică nu există documente propriu-zise, înregistrări din vechime. În acest context, analiza originilor s-a realizat prin deduceri, analogii bazate pe surse indirecte: respectiv vestigii ale culturii depărtate (instrumente) și pe baza resurselor practicii muzicale a unor popoare aflate la un nivel primar de cultură și a unor documente din științele ajutătoare. (paleontologia; arheologia; antropologia; etnologia)

Se consideră că vechimea ființei umane pe Terra este de aproape un milion de ani. Cu toate acestea, istoricii au identificat existența societății divizate în state și clase de aproximativ patru milenii. Analizând evoluția uneltelor de muncă și implicit a culturii, arheologii au delimitat *trei perioade istorice: epoca pietrei, a bronzului și epoca fierului*. Perioada pietrei la rândul ei este împărțită în: paleolitic (epoca pietrei cioplite) și neolitic (epoca pietrei șlefuite).

Vestigii muzicale s-au descoperit din paleoliticul superior (aproximativ 40.000 de ani înainte) reprezentate prin: sculpturi, picturi, obiecte ornamentale și instrumente muzicale (asemenea buhaiului, instrumente de suflat din oase de animale și instrumente acționate prin frecare). Din picturi reprezentând vânătoarea se constată manifestări ale dansului, deci afirmarea muzicii încă din paleoliticul superior.

Informările privitoare la practicile incipiente (prin studiu de analogie și prin științe ajutătoare) stabilesc primele izvoare ale muzicii:

- practica de vânătoare colectivă (strigăte, zgomote, semnale);
- practica de culegere a fructelor și mierii de la albinele sălbatice, activități în care oamenii primitivi emiteau sunete „melodii” pentru asigurarea succesului –exemplu tribul „Vedda”.

Într-o fază superioară a practicii muzicale s-au afirmat pantomimele, având rol de antrenament pentru vânătoare și culegerea mierii. Pantomimele implicau mișcări, gesturi și fragmente sonore practicate și transmise în vederea antrenării pentru muncă. Acestea sunt viitoarele cântece și dansuri stilizate, independente de procesul muncii. R. I.Gruber susține în

lucrarea Istoria muzicii universale, vol I, că -în cadrul analizelor de analogie- cercetătorii au semnalat faptul că pantomimele tribului Vedda aveau ca tematică munca, etapele culegerii mierii, iar pentru triburile din Țara de Foc pantomimele reprezentau imitarea unui animal vânat.

Caracteristice pentru această muzică în faza incipientă erau:

- ambitusul redus;
- puține sunete, fără a depăși ca interval terța;
- mersul melodic monoton și descendent;
- caracterul inelar al cântecului (un sunet central în jurul căruia se învârt celelalte sunete);
- terminații instabile sau stabile;
- cristalizarea unor motive ritmico-melodice repetabile care dau vorbirea, legănarea, invocarea, mișcarea de dans ș.a.;
- varietate în dinamică și timbru, în gradarea sonorităților.

Aceste manifestări au devenit tot mai conștiente în timp, astfel încât, omul sălbatic sesiza diferențele de înălțime ale sunetului, stabilind interdependențe între sunete, repetări de motive cu sprijin pe vorbire, exclamații. Așadar, în primele manifestări din viața omului primitiv s-au conturat *două etape*: practica incipientă, legată de muncă, existență și pantomime cu rol de antrenament, cu muzică, dans, strigăte, lovituri.

Ambele practici aveau *caracter colectiv, magic*. Analizând observațiile cercetătorilor R.I.Gruber subliniază în lucrarea amintită, faptul că: deopotrivă pentru locuitorii Țării de Foc (sudul Americii) și pentru Tribul Vedda (Ceylon), deși geografic la mare distanță, practicile independente însumau aceleași cracteristici menționate mai sus.

Cu tot caracterul lor limitat, manifestările conțineau primele elemente muzicale: îmbinări ritmico-intonationale; apariția elementelor de mod; elemente de expresie; motive repetate și varierea lor; cristalizarea unor construcții (element de formă); folosirea unor varietăți timbrale.

În susținerea argumentată prin exemple a primelor forme de practică muzicală străveche, R.I.Gruber mai prezintă și alte populații aflate într-un stadiu primar de evoluție, respectiv: Kubu; Arauda ș.a. Analizând manifestările din Tribul Kubu (studiat la începutul sec. XX) care trăiau în Insula Sumatra, îndeletnicindu-se cu pescuitul și culesul de fructe, s-au constatat:

- ambitus mare (de nonă, decimă, duodecimă);
- salturi ale vocii pe intervale mărite și micșorate,;
- ornamente (triluri, apogiaturi, glissando-uri).

Toate elementele de specific prezentate ne conduc la concluzia că aceste manifestări demonstrează o interpretare haotică, care explică la tribul Kubu un nivel mai scăzut decât al Tribului Vedda și al celui din Țara de Foc. Aceste caracteristici sunt întâlnite și la locuitorii australieni Arauda, care, din punct de vedere al nivelului de dezvoltare social-istorică se aflau în paleolitic (aveau existență nomadă, foloseau piatra, osul și lemnul ca unelte).

Cu trecerea timpului și muzica primitivă a evoluat, desprinzându-se adesea de procesul muncii. Astfel, au apărut *diferențieri de genuri*:

- inițial cântece războinice de grup (lupta dintre triburi);
- ulterior și cântări solistice sau alternative a două grupuri mici;
- apariția interpreților pricepuți, așa-numiți „profesioniști”;
- dispare tendința imitațiilor naturiste, onomatopice;
- apariția unor serbări cu caracter colectiv (unirea triburilor);
- se delimitează practica dansurilor de aceea a cântecelor (apar persoane așa-numite inițiate, specializate pentru dans și cânt; interdicții în interpretări pe sexe, instrumente);
- apariția cântecelor de slavă pentru un erou legendar;
- dansul era folosit ca mijloc de exprimare a relațiilor dintre sexe, sau pentru exprimarea apartenenței de trib, entuziasmului general.

Din punct de vedere melodic s-au constatat următoarele:

- evoluția scărilor muzicale (cu lărgirea ambitusului, a intervalelor, a relațiilor dintre sunetele învecinate, formând celule motivice).
- alunecarea vocii la salt de octavă
- intervale în salturi de terță nepercepută modal;
- intervalul de cvartă* găsit cu predilecție în intonarea vorbită și cântată.

În analiza manifestărilor, muzicianul R.I.Gruber mai precizează la pag.20 că: de sărbătoarea recoltei, la indienii Brazilieni, se adună populația din împrejurimile unui anumit loc, emițând sunete din fluier, tobe, zornăitoare, realizând cântări solistice, de grup, dialoguri cu dans. Spre

exemplu –la dansul „parisera” solistul este în centru, grupul este așezat în cerc și cântă dialogând în nuanțe diferite (ff-pp). Urmează dansul participanților vopsiți și împodobiți cu brățări ș.a. Palmaresul interpretărilor s-a lărgit treptat, au apărut sărbători grandioase cu interpretări de cântece și dansuri în genuri distincte (cântece de luptă, de întreceri, despre natură, pentru momente importante din viață ș.a.).

Despre originea instrumentelor:

Inițial se produceau zgomote prin bătăi cu rol de susținere la așa-numitele pseudo-instrumente (bătăi din palme, bucăți de lemn bătute, bătăi pe corp uman) care au condus la apariția instrumentelor propriu-zise, evoluând în construcție simultan cu perfecționarea uneltelor de muncă. Ca pseudo-instrumente menționăm: vâjâietori, zornăitoare și podoabe ce produceau zgomote în timpul dansurilor; instrumente de suflat: scoici perforate, fluier din tulpinile plantelor sau din oase fără orificii (apoi cu orificii, cu creștături, ancie, muștiuc). Într-o fază evoluată s-au construit trompete; tobe fără membrane, apoi cu membrane. Instrumentele cu coarde au apărut mai târziu decât celelalte categorii (de percuție și de suflat). S-ar presupune că acestea au la bază arcul sau o coardă vegetală întinsă. În acest fel se explică apariția țiterei, harpei, lirei, lăutei din perioada istorică a sclavagismului.

2. Afirmarea oligocordilor și pentatonilor în practica străveche a diferitor popoare

Din studiul unor cercetători s-au făcut numeroase observații cu privire la alcătuirea scărilor și la specificul muzicii din Comuna primitivă (preistorie). În lucrarea intitulată Teoria superioară a muzicii, vol I, muzicianul Constantin Râpă prezintă următoarele concluzii ale specialiștilor:

- medicul -fizician german Hermann von Helmholtz a constatat că în cântecele primitive se evită întrebuițarea semitonurilor, iar scările cuprind doar secunde mari și terțe mici;
- matematicianul englez Alexander John Ellis cercetând sonoritățile instrumentelor exotice a descoperit pentatonia în creația veche din China, Japonia și Java;
- muzicologul german Kurt Sachs analizând relicve plastice și iconografice asiriene și egiptene a constatat că alături de pentatonie se foloseau și „bicorduri consonante”;
- numeroși oameni de știință preocupați de culturile străvechi, făcând cercetări folclorice au semnalat prezența structurilor oligocordice și pentatonice străvechi, bază în creațiile arhaice aparținând diferitor popoare (chinezi, englezi, scoțieni, irlandezi, maghiari ș.a.);
- etnomuzicologii Erich von Hornbostel și Carl Stumpf în studiul de analogie asupra siamezilor (vechea Thailanda), au stabilit că melodiile erau formate din cinci sunete;
- la noi, folcloriștii George Breazu și Constantin Brăiloiu au remarcat folosirea cu precădere a scărilor prepentatonice în straturile străvechi.

Referindu-se la aceste scări străvechi, muzicianul V. Giuleanu afirmă în Tratatul de teoria muzicii, faptul că oligocordiile „au existență protoistorică, extrem de arhaică și utilizează un material sonor redus din punct de vedere cantitativ la 2, 3 și 4 sunete”, fiind „primele sisteme modale” menționate de Plutarch.

Analizând structura sistemelor oligocordice întâlnite în diferite perioade, la diferite popoare, se deosebesc scările formate: prin trepte alăturate (alcătuind bicordii, tricordii și tetracordii) și prin salt eventual cu trepte alăturate (alcătuind bitonii, tritonii, tetratonii). Studiind diferite exemple din practica străveche a diferitor popoare, se poate constata faptul că în general scările oligocordice folosite în cântece sunt lipsite de semitonuri, având în alcătuire mai cu seamă 2M și salturi de 3m sau 4p.

Monocordii se regăsesc în numărătorile din jocurile de copii. În *bicordii* și *bitonii* apare stabilitatea unui sunet inițial principal însoțit de un al doilea sunet mai puțin stabil. În *tricordii* și *tritonii* se amplifică materialul sonor al scării bicordice formând scara de trei sunete cu roluri funcționale conturate încă de la scara bitonică sol-mi (prima imagine a minorului). Când înlănțuirea celor trei sunete se face treptat prin secunde se formează scara numită *tricordie*. Dacă cele trei sunete presupun în înlănțuire și un salt de terță, cvartă sau alt interval se formează scara numită *tritonie*. De cele mai multe ori scara tritonică este formată prin adăugarea unei secunde superioare. *Apariția și utilizarea cvintei perfecte* presupunea un efort mai mare în intonare decât în cazul cvartei perfecte. Aceasta s-a impus mai ales cu ocazia creșterii rolului instrumentelor (acordajul acestora din cvintă în cvintă perfectă). De cele mai multe ori cvinta se formează în intonația vocală prin pendulare către o terță superioară și una inferioară.

Tetracordia este formată din patru sunete succesive, iar *tetratonia* presupune în alcătuire patru sunete diferite incluzând și un salt de terță sau cvartă perfectă. Conform teoriei lui C. Brăiloiu scările tetratonice pot include în seria celor patru sunete salturi de terțe mari sau mici sau salturi de cvartă perfectă.

Cercetătorii etnomuzicologii au lansat cel puțin *două teorii cu privire la formarea scărilor oligocordice*. Unii au susținut că ele s-au format istoric prin adăugarea în timp a câte unui sunet amplificând scările respective (mono –bi –tri –tetra...) , iar alții au susținut ideea că scările oligocordice s-au folosit (în substratul muzical) simultan, indiferent de numărul de sunete. Teoria apariției simultane pare să fie mai plauzibilă, deoarece, deși evoluția umană nu s-a realizat în același ritm, totuși manifestările acestora pe diferite puncte ale globului au fost apropiate în raport cu stadiul dezvoltării, folosind ca bază aceleași moduri reduse ca număr de sunete.

Așadar, în diferitele culturi (din toate continentele) au fost folosite în același timp aproximativ aceleași structuri modale oligocordice, cântecele deosebindu-se mai mult prin formulele melodice. Muzicianul V. Giuleanu notează în *Tratat de teoria muzicii*: „În folclorul românesc, oligocordiile se întâlnesc în ritualuri vechi populare ca scaloianul, paparuda, bocete, cântece de nuntă, dar mai ales în folclorul copiilor”

Concluzii cu privire la sistemele oligocordice primitive:

- aveau sunete puține 2,3,4;
- mersul preponderent descendent, treptat cu 2M sau cu salturi mici de 3m, 4p;
- sonoritățile haotice precum și determinate;
- aparitia sunetului de sprijin în context = pilon;
- se formează relațiile dintre sunete (elemente ale modului);
- accentul pe expresivitate, culori timbrale, variații melodice și ritmice;
- apar construcții periodice care anticipă semicadențele și cadențele;
- interpretări prioritare omofone, rar polifone suprapunere voci de femei, bărbați;
- aparitia mersului melodic de salt (octava perfectă primul interval de salt, apoi terță mare și mică, cvinta perfectă și cvarta perfectă);
- căile de formare a sistemului sonor stabilite de teoreticieni (H.Riemann, C.Brăiloiu, G.Brezul, W.Wiora, R.I.Gruber ș.a.) sunt aceleași în toate punctele globului.

Unii cercetători susțin că limbajul muzical articulat și graiul vorbit au apărut odată. Astfel, o anumită caracteristică a graiului vorbit îl determină pe cel cântat –de aici și afirmația că la popoarele indo-europene dominant este sistemul diatonic, pe când la popoarele mongole dominant este cel cromatic melismatic.

Structuri pentacordice și pentatonice străvechi și vechi

Sistemele de cinci sunete reprezintă în evoluția practicilor muzicale o treaptă superioară, mai apropiată de manifestările popoarelor afirmate drept civilizații antice.

Scara pentacordică este considerată dispunerea modală de cinci sunete treptate. Potrivit organizării interioare și raportării la centrul sonor se deosebesc pentacordiile de stare majoră și de stare minoră. Din punct de vedere al structurii și afirmării în scară a secunde mărite sunt diferențiate pentacordiile diatonice de cele cromatice.

Pentacordiile diatonice se întâlnesc în folclorul românesc și în cel internațional. Scările cromatice s-au afirmat în literatura muzicală a culturilor est-europene și foarte frecvent la popoarele orientale. Un principiu structural în scările de cinci sunete ale muzicii străvechi a fost evitarea semitonului din scară, deci formarea scărilor anhemitonice s-a realizat pornind de la oligocordiile anhemitonice. Acest fapt ne permite să avansăm ideea că scările pentacordice s-au format ceva mai târziu, prin umplerea spațiilor de 3m cu pini și apoi emanciparea acestora.

Scara pentatonică este întâlnită cu precădere în muzica orientală și în aceea populară românească arhaică. Deși pentatonica a fost folosită de multe popoare, creațiile diferă de la o cultură la alta, prin mijloacele de lucru (formule melodice, ritmice, cadențe). Cea mai utilizată scară este: DO, RE, MI, SOL, LA Această scară a apărut în perioada precivilizației umane și în perioada civilizației antice. Cele trei sunete alăturate (do, re, mi) alcătuiesc un picnon = un sâmbure tricordal. Prin mutarea picnonului se deplasează și centrul pentatoniei realizând o așa-zisă modulație (după C.Brăiloiu). Această deplasare conduce pentatonică spre scări hexa și heptacordice. La început în pentatonie se evita semitonul. Pentatonica anhemitonă se bazează pe secunde mari și terțe mici la care se adaugă cvarta perfectă și cvinta perfectă pe principiul consonantic.

Introducerea unor pieni în spațiile de terță din pentatonică va conduce la apariția scării modale. C. Râpă afirmă în aceeași lucrare, că stratul pentatonic diferă de la o arie geografică la alta (vest sau est european, central sau vest asiatic, mediteranean, african, sudamerican) și de la o cultură la alta din punct de vedere al specificului. În acest sens, muzicianul remarcă deosebiri în structura melodică prin: incipit, mers melodic, prezența pienenilor, culminații, cadențe interioare și finale. Revenind la apariția și dezvoltarea sistemului pentatonic în practicile muzicale ale perioadelor străveche și veche, putem afirma că acesta a coexistat o vreme cu scările sistemele oligocordice, iar în timp, la unele popoare s-a dezvoltat la rândul său (prin pieni) în scări hexa și heptacordice (precum modurile autentice românești diatonice și cromatice), iar la altele s-a păstrat până în prezent ca sistem reprezentativ (China).

3. Trăsături ale culturii muzicale sumero-babiloniene

Civilizația sumeriană formată pe zona continentală între fluviile Tigru și Eufrat este considerată cea mai veche civilizație antică, respectiv din al cincilea mileniu î.e.n., de când datează prima notație de text din care a derivat ulterior scrierea cuneiformă. Muzicologul de origine germană Curt Sachs, analizând vestigiile pe argilă din mileniul I î.e.n. reprezentând notația muzicală, a descifrat un acompaniament la harpă, acesta fiind *cel mai vechi document de notație muzicală* găsit. Notația avea ca bază pentru melodică scrierea cuneiformă și se consideră că s-a impus din necesitatea interpretării omogene în ansamblurile ample implicate în practica de la curte.

Muzicienii Iosif Sava și Petre Rusu, referindu-se la cele mai vechi informații despre practica muzicală și instrumente, precizează în lucrarea Istoria muzicii universale în date, la pag. 19, următoarele: „Mileniul IV î.e.n. S-a păstrat din vechea cultură sumero –babiloniană reprezentarea unei lire cu 4 coarde, la care cânta participantul la un dans ritual, purtând o mască ce înfățișează capul unei fiare”. Totodată, muzicienii mai menționează: „Mileniul III î.e.n. În săpături arheologice au fost găsite resturi de instrumente muzicale folosite de sumero-babilonieni: tobe, sistre, flautul longitudinal, instrumente cu ancie, harpe, lăute, întâlnite de altfel și în vechiul Egipt.”

Fertilitatea pământului sumerienilor (denumit ulterior Mesopotamia), irigat de cele două fluvii, a dus la crotopirea frecventă a vechii civilizații de către numeroase popoare. Dintre acestea amintim mai importante: akkadienii (cu rădăcini semite) care în al treilea mileniu î.e.n. au creat Babilonul; asirienii (popor războinic de păstori) –care în sec. XIII î.e.n. au desființat Babilonul ridicând capitala la Ninive; mezii –care în sec. VII î.e.n. au reînființat Babilonul (Statul Neobabilonian) sub conducerea lui Nabucodonosor II și perșii –crotopind în sec- VI î.e.n. Muzicologul R.I.Gruber aminteste în lucrarea sa Istoria muzicii universale despre războaiele de cucerire amplă asupra statelor din Orientul apropiat de către statul babilonian „despotice sclavagist”, în timpul dinastiei lui Ur, mileniul III î.e.n. Ulterior, prin cuceririle amintite s-au format civilizații mixte denumite sumero –babilonieni și asiro –babilonieni.

Multiplele frământări politico-sociale nu au afectat cultura sumero-babiloniană, aceasta menținându-se nestrămutată patru milenii. În atestarea vechimii acestei culturi stau diverse vestigii rămase precum: ceramică, sculpturi, baze arhitecturale, epopeea „Ghilgameș” ș.a. Apariția scrisului (prin notația cuneiformă creată de babilonieni) a făcut posibilă corespondența între țări, acestea folosind fără excepție limba babiloniană.

Primele referiri la practica muzicală a sumero-babilonienilor datează de aproximativ 5000 de ani, secolul III î.e.n. Geografic Sumero-Babilonia se situa în Asia Mică –între Fluviile Tigru și Eufrat („Țara dintre râuri” cum au denumit-o grecii).

În practica veche, într-o interpretare sincretică arta Sumero-Babiloniană se exprima prin: dans, mimică, poezie, muzică (cântece de dragoste, bocete ș.a.). Muzica instrumentală se bucura de mare atenție printr-o diversitate a instrumentelor: harpe cu 5 până la 11 corzi, lire, lăute, cîmbal; instrumente de suflat, precum: flaut longitudinal (traversier), flaut dublu, oboi cu ancie, goarne, trompete precum și de percuție: diferite tobe și sistre. Materialele de construcție a instrumentelor puteau fi: lemn, os, lut sau chiar argint, aur. Un anume flaut dublu care reda sunetele: Do, Re, Mi, Fa#, Sol, La, Si explică și faptul că la sumero-babilonieni se putea obține scara heptacordică. Totodată folosirea tuburilor divergente la flautul dublu a dat posibilitatea interpretărilor armonice (cântare cu ison). Notația era cuneiformă și se realiza prin săparea semnelor sunetelor pe tăblițe de lut (datând din sec. III î.e.n.).

Muzica de curte și de templu

La fel ca în toate culturile străvechi, sumerienii credeau în zei: An (zeul cerului), soția sa Ki, existau zei binefăcători și demonici. Din documente se deduce că muzica avea un rol deosebit de important: zeii erau considerați maeștri în interpretare, se aduceau jertfe pentru instrumente, iar muzicanții erau idolatrizați fiind situați ierarhic imediat după zei și regi. Majoritatea regilor erau în credința poporului considerați zei sau aleși ai zeilor, spre exemplu: Nabucodonosor – cel mai important rege babilonian era considerat fiul zeului Nabu, deci erau cunoscători ai muzicii. Multe cântece erau închinare zeilor sau conducătorilor. Muzica era destinată în special regilor și aristocrației, însă exista și o practică a oamenilor de rând. Se foloseau în practica de curte și religioasă mari ansambluri instrumentale și vocale ajungând la 150 de membri și variate instrumente muzicale (tobe, sistre, flaut longitudinal, oboi, liră, harpă, lăută ș.a.).

Muzica populară era reprezentată de cântece interpretate de liră (cu patru coarde) folosite pentru dansuri mascate, acompaniamente de lăute și flaute longitudinale. Muzica populară era practică de oameni de rând în locuri publice, sau în locuințe.

Spectacolele dramatice cu tematică legată de poemele epice mitologice erau specifice acestei culturi. În credința sumero-babilonienilor (la fel ca la poporul egiptean) exista speranța reînvierii morților jeliți, mai cu seamă dacă interpretarea se făcea vocal și la un instrument de suflat. Ideea reînvierii prin cântarea la instrument de suflat –în special flaut- era legată de simbolul străvechi ce leagă suflarea în instrument de gestul vital al respirației. În reprezentațiile dramatice principalele subiecte mitologice erau cântecele pentru zeul primăverii Tamuz (Dumu), care, potrivit conceptului sumero-babilonian moare în fiecare vară din cauza arșiței.

Muzica de cult era de asemenea de importanță majoră în cultura sumero-babiloniană. Preoții trebuiau să stăpânească un anumit repertoriu și interpretarea la anumite instrumente, precum lira și unele tamburine pentru practica religioasă. Practica de cult era reprezentată de asemenea prin cântece vocale și instrumentale: cu apel la tamburine, la clopoței cu amulete protectoare și la tobe de cult din aramă (instrument prin care astre precum Luna și Venus erau slăvite).

4-Repere și simboluri în muzica antichității egiptene

Documente cu privire la viața străveche pe malurile Nilului vorbesc despre faptul că gințile unite au dat naștere comunităților, respectiv unor mici state sclavagiste numite „nome” și despre apariția sistemelor de irigație prin folosirea apelor Nilului în întreg teritoriul. Pentru a vorbi despre cultura Egiptului antic vom face referire în primul rând la tipul de stat faraonic sclavagist, care a dăinuit peste 3000 de ani (numele s-au unit în monarhie sclavagistă încă din mileniul IV î.e.n.).

Mărturie pentru gradul surprinzător de evoluție culturală a locuitorilor din valea Nilului stau picturile și basoreliefurile realizate pe zidurile templelor din vechiul imperiu Memphis, imperiul de mijloc Teba și noul imperiu extins pe țărmurile Etiopiei, Arabiei, Palestinei, Babiloniei. Alături de acestea, privitor la îndeletniciri –agricultură și meșteșuguri- și la practica muzicală, stau mărturie și resturi de obiecte, de instrumente muzicale sau papirusuri cu desene și hieroglife ale vechilor texte. Documente de notație muzicală nu s-au găsit, dar, imaginile pictate și sculptate confirmă faptul că muzica era respectată, fiind considerată de natură sacră, precum faraonii (fiind practică de aceștia sau de membri ai familiilor lor), idee susținută de muzicologi precum I. Ștefănescu -în lucrarea „O istorie a muzicii universale”.

În Egiptul antic (cu 4000 de ani în urmă) muzica avea rol important: dansatori și flautiști acompaniau diferite munci (semănatul) sau muzicanți la curte (mai mult femei) întrețineau atmosfera de la curte desfătând regi și nobili. În așa numite „Academii de cultură” se studia și muzica. Muzica religioasă este foarte importantă, manifestările fiind dedicate zeilor, zeitelor cântând vocal și la instrumente. Practica muzicală se desfășura deopotrivă pe direcțiile: sacră (în temple, interpretată de profesioniști) și profană (interpreți la petreceri cu fast, formații ample vocale sau instrumentale, dar și muzica maselor). Totodată, dese războaie au dus la apariția unei muzici militare.

Muzica populară s-a manifestat în paralel cu aceea a claselor dominante. Calea de transmitere a ei era orală, fiind reprezentată de: cântecele sclavilor agricultori, maximele de înțelepciune și lirica erotică. Deși nu exista notația, textele s-au transmis oral cu fidelitate. Sclavii interpretau cântece laice cu tematică inspirată din viața cotidiană, respectiv: iubirea, tristețea, bucuria, munca ș.a. Mare parte din cântecele de muncă foloseau ironia în mesaj, ca semn de revoltă față de conducătorii despotici.

Muzica de curte era monumentală, grandioasă, pe gustul puterii, faraonului și aristocrației, fiind interpretată de mari formații corale și instrumentale. Religia susținea organizarea sclavagistă, asuprirea și autoritatea conducerii, a faraonului, fapt ce a avut ca rezultat firesc o *muzică religioasă* solemnă de preamărire, cu manifestări monumentale (toate artele erau folosite) și apariția interpeților profesioniști.

Muzica din perioada răscoalelor țărănești și sclavilor (despre care aflăm din papirusurile păstrate) reprezenta un bun al maselor. Au apărut profesioniști din rândul maselor care cântau arât la liră (instrument popular) cât și la harpă (instrument al nobilimii). Interpretările cu muzică aveau caracter mai liber, efecte sonore ample (uneori stridente) date de: lăută, oboi dublu, flaut, clarinet, tobe, sistre.

Alături de muzica de slavă și de zeificare a faraonilor, mărturiile (conform anticului Herodot) susțin existența unor *reprezentatii teatrale* ample, inspirate din mituri, dintre acestea distingându-se cântecele în *cinstea zeului Osiris și zeiței Isis*, numite *patimi* (sau *mistere*). Spectacolele ample date în cinstea zeului Osiris (zeul naturii) denumite „Patimile lui Osiris”, erau susținute simultan în 16 orașe egiptene (conform anticului Herodot –menționează I.Ștefănescu în același volum) și sărbătoreau succesiunea anotimpurilor. Iarna se jelea moartea zeului, iar primăvara se sărbătorea învierea. Reprezentațiile se realizau sincretic implicând decoruri (cu statui ale zeilor), interpreți soliști, coruri, orchestre, formații de dansatori. Participanții modelau din lut chipul lui Osiris și al zeiței Isis (soția lui Osiris despletită și în doliu interpreta cântece de înmormântare, bocete, implorând reînvierea lui Osiris). Atât „Patimile” precum și „Misterele în onoarea zeiței Isis” aveau caracter larg, popular, democratic, colectiv. Fiecare egiptean își jelea morții sperând în reînvierea lor.

Mărturii despre *instrumente* stau desenele de pe morminte. Instrumentele din Egiptul antic erau din toate categoriile, respectiv:

-de suflat – flaute 4 tipuri (traversier, cu ancie dublă ș.a.), oboi, nai, trompetă de argint sau aur, fluiere (muzica maselor);

-cu coarde - harpe, lire (cu 6-10 coarde), lăuta (4 coarde), țitera (5 coarde);

-percuție – tobe, tamburine, crotole (asemănătoare castagnietelor), cimbale, sistre (zornăitoare pentru cult realizate din cadre cu clopoței).

Aceste elemente ale muzicii au fost preluate în practică de către greci și romani.

Între muzica de curte și cea populară erau diferențe în folosirea instrumentelor: lira fiind folosită de către mase, iar harpa numai de către profesioniști în practica muzicală de la curte și cea de la templu. Muzicile militare ale noului Imperiu (sec. IX-VIII î.e.n.) foloseau numeroase instrumente de suflat (flaute, trompete) dar și percuții (sistre, tobe). G. Merișescu precizează în *Istoria muzicii universale*, că în muzica egiptenilor se folosea și orga hidraulică (inventată în sec II î.e.n. în Alexandria).

Asuprirea țăranilor, sclavilor, meseriașilor de către clasele dominante a dus la numeroase răscoale ample, unele finalizate cu izbânda maselor (menționate în papirusuri). Pentru o perioadă, practica muzicală instrumentală de care erau privilegiați regii și dregătorii a devenit un bun al maselor, iar din rândul maselor s-au instruit interpeți la harpă, instrument interzis anterior acestora. Lupta dintre Regatul Mijlociu și Regatul Nou au constituit motiv pentru celebrarea vechilor regi. Muzica instrumentală practică în perioada Regatului Mijlociu a intrat pentru o perioadă într-un con de umbră fiind interzisă în vremea Regatului Nou. În vremea “noului imperiu” (sec. XVII î.e.n., perioada lui Ramses) s-au inițiat norme estetice referitoare la practicarea exclusiv a unei muzici cu efecte pozitive de disciplinare (în sensul supunerii sclavilor față de faraoni, preoți sau proprii stăpâni), sau interzicerea accesului mulțimii la reprezentațiile teatrale.

În timp au apărut și s-a dezvoltat muzica militară ca o consecință a campaniilor războinice. Comerțul extins cu țările din Orientul apropiat au dus la interinfluențe între muzica Egipteană, Siriană, Feniciană, Greacă.

Arta Egiptului este legată de *simboluri* (în arhitectură prin chipuri de animale și umane; în plastică simboluri ale culorilor; în muzică simboluri cosmice). În muzică, sunetele Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si b, așezate în succesiune de cvarte perfecte prezintă relația acestora cu planetele, dar totodată relația cu cele 7 zile ale săptămânii. Având în vedere gradul de evoluție al civilizației antice egiptene, se presupune că *există un sistem teoretic de notație muzicală*, însă, singurele surse de informații –în această privință- sunt de la elini. Muzica maselor (cântecele de leagăn, de muncă, de război, imnurile) erau transmise oral. Totuși, interpretul vocal sau la aulos

descria prin gesturi mersul melodic. Raportându-se la construcția instrumentelor, cercetătorii susțin că sistemul muzical teoretic egiptean era asemănător celui elin. Tipurile de cântare erau unisonul și antifonia, iar, din combinarea glasurilor cu linia ornamentată a unor instrumente rezulta o formă de eterofonie, la fel ca în cultura muzicală elină. *Scările și structurile modale* ale cântului egiptean conțineau în substrat o mare varietate de construcție, fiind clasificate în diatonice, cromatice și enarmonice.

5. Practica muzicală antică în China

O perioadă îndelungată, până în urmă cu patru milenii, populația chineză a viețuit în stadiul primitiv de organizare socială, neîmpărțită în clase. Aceștia i-au urmat –la fel ca în celelalte culturi- epocile sclavagistă și apoi feudală. Trecerea de la societatea comunei primitive la aceea sclavagistă este marcată de schimbări în viața socială și de preocupări pentru filosofie, științe și arte. Asuprirea poporului în perioada sclavagistă și în cea feudală au implicat firesc numeroase revolte și răscoale, dat, totodată, au motivat masele în exprimarea și prin artă a năzuințelor de eliberare.

Muzica populară cuprindea creații vocale extrem de expresive, cu tematică rituală dar și lirică (dragoste, natură, situații umoristice, tristețe), de muncă agricolă dar și urbană (meseriași) precum și creații instrumentale rituale (pătrunse din muzica de cult) și melodii de dans. Multe creații reflectau protestul asupra asupririi, dorința de eliberare, prezentând momente din răscoale. Cel mai vechi document de creație tradițională chineză este considerat culegerea „Cartea cântecelor” („Şitzin”), cu notații ale unor melodii din sec. VI până în sec. I î.e.n., care foloseau sistemul pentatonic anhemitonic sau chiar scări heptacordice (prin adăugarea de pieni). Autorul culegerii –filosoful Confucius a prezentat 305 povestiri, folosind semne de notații muzicale (neume) pentru valori de note și pauze, cu versuri –în notație guidonică.

Muzica de curte și de cult era solemnă și implica ceremonii, ritualuri cu program și desfășurare elaborate, cu respectarea unor reguli de etică (pentru muzica de curte erau stabilite instrumentele). În practica legată de ceremonii și de slăvirea împăratului erau folosite orchestra ample cu peste 800 de interpreți și echipe de dansatori depășind 100 de membri.

Scările muzicii din China străveche și veche

În timpul împăratului Houang-Ti, la jumătatea mileniului trei î.e.n., muzica era considerată „esența armoniei universale”. Teoreticienii consideră că modul total cromatic era deja cunoscut, însă în practica chineză nu se folosea scara de 12 sunete în totalitate ci numai un număr redus de sunete. În cursul său de teoria superioară a muzicii C. Râpă afirmă că în aceeași perioadă străveche Ling Louen a stabilit un *sistem teoretic muzical*, care avea la bază o scară pentatonică anhemitonică, formată inițial din sunetele FA- SOL- LA- DO –RE (provenea din înlănțuirea de cvinte perfecte). Prin rotirea sunetelor s-au alcătuit cinci scări reprezentând moduri diferite, cu denumiri proprii. Scara pentatonică anhemitonică avea în alcătuire secunde mari și de terțe mici. Pornind de la un dispozitiv de 12 tuburi acordate din cvintă în cvintă, Ling Louen a obținut gama cromatică, afirmă în lucrarea sa C. Râpă. Prin transpunerea celor cinci moduri prezentate anterior pe fiecare sunet al scării cromatice formate din 12 semitonuri -descoperite (anterior lui Pytagora) pe baza succesiunii de cvinte perfecte- se pot construi 60 de scări. Mult mai târziu (secolul XI î.e.n) au fost adăugate încă două sunete care au dus la un mod alcătuit dintr-o succesiune de 7 sunete. Ulterior, fiecare treaptă a devenit proprie scării, astfel încât s-au format 7 moduri de câte șapte sunete. În timp structura scărilor s-a menținut la forma originală pentatonică, definind caracteristica generală pentatonică a muzicii din cultura chineză.

Pentru înțelegerea practicii vechi și *caracteristicilor melodicii* s-au analizat exemple din „Cartea cântecelor”, culegere de poeme din secolul VI î.e.n, atribuite lui Confucius. Din analiză se remarcă prezența salturilor intervalice mari (chiar nonă), fapt care confirmă stabilitatea sunetelor de bază din scara pentatonică. R.I.Gruber menționează în lucrarea sa ca specific muzicii chineze „melodica foarte bogată și originală”, precizând că aceasta folosește „cele mai variate mijloace de expresie intonațională, ritmice și de timbru”. Analizând cântece din secole ulterioare s-a observat afirmarea pentatoniei, iar în unele exemple și prezența pienenilor alături de cele cinci sunete de bază. De asemenea, s-au remarcat frecvente modificări de mod, alternări cu schimbarea sunetului de bază (centrului sonor), provocând modulații.

Din analiza exemplurilor se poate concluziona pentru planul melodic – specific creației culturii chineze vechi și noi- faptul că grupările pentatonice sunt formate prin succedări frecvente de secunde mari, terțe mici și cvarte perfecte (la fel ca în structurile străvechi

anahemitonice prepentatonice și pentatonice ale altor culturi); cadențele interioare și finale se realizează pe oricare dintre cele cinci sunete (fapt ce denotă slăbirea centrării funcționale) și uneori folosirea modulației prin procedeul „metabolon” (deplasarea picnoului).

Specificul acestei muzici constă și în *varietatea instrumentelor* folosite. Pentru confecționarea instrumentelor s-au folosit o diversitate de materiale precum: piatra, argila, arama, aliajele, pielea, lemnul, mătasea, ceea ce a avut ca rezultat o bogăție timbrală. Predominante sunt tobele și gongurile, însă se remarcă folosirea instrumentelor din toate categoriile. Dintre instrumentele specifice le amintim pe cele cu coarde ciupite (se, cijen, gușin, țin, pipa); cu coarde cu arcuș asemănătoare viorii (erhu, sihu); asemănătoare lăutei (sansian); de percuție cu coarde asemănător țambalului (ianșin); de suflat asemănător ocarinei (siuan) și flautului (paisiao); sau flaute longitudinale (siao), transversale (di,ci); asemănător oboiului (guan); instrument de percuție cu placă asemănător gongului (țin); asortiment de tobe, toba mică (bangu) ș.a. Instrumentele erau folosite cu predilecție pentru diferitele practici muzicale, astfel că, în I.Ștefănescu, în lucrarea sus amintită, menționează pentru cântarea de la curte și de cult: instrumente cordofone cu arcuș sau ciupite; instrumente de suflat din lemn, bambus, metal; instrumente de percuție (toba, clopoței, gonguri), iar în muzica populară dintre cordofone piba (apropiată lăutei), gușinul (asemănător viorii), instrumente de suflat precum paisiao (16 tuburi, asemănător naiului) considerat “strămoșul flautului lui Pan”.

Aspectul sonor al muzicii culturii chineze, în concepția lui Antoine Golea, a fost prezentat în lucrarea *Muzica din noaptea timpurilor pînă în zorile noi*, prin comparație cu alte culturi, astfel: „Muzica Indiei este pasionată și cuprinde în manifestările ei totalitatea făpturii psihice și fizice. Când nu e vrăjitorie pură... muzica Africii este violent senzuală....Muzica Chinei este muzica liniștii, a destinderii lăuntrice, a contemplației.” În gândirea chineză se află și rădăcinile teoriei cosmogonice, aceasta fiind preluată ulterior de către învățații eleni.

6. Teoria sistemelor modale din India antică

Vechile comunități sătești de pe tărâmul actualei Indii (valea râului Indus) au format împreună un stat sclavagist împărțit în clase (casta ostașilor bogați; a preoților brahmani; a sclavilor agricultori ș.a.). R.I.Gruber menționează că dravidienii (locuitorii de atunci) se aflau pe plan cultural la un nivel avansat. Documentele demonstrează că încă din mileniul IV î.e.n. ei foloseau o notație hieroglifică evoluată. Viața socială și artistică din perioada antică a fost prezentată în scrieri din vremea respectivă numite „vede” (veda= a cunoaște). Peste 50.000 de manuscrise notate pe frunze de palmier, în limba sanscrită, cu tematică literară s-au păstrat datând mileniul II î.e.n.. Literatura vedică era cuprindea patru volume. Dintre acestea „Samaveda” conține melodii (peste 1000 de imnuri) pe tematica textelor de cult ale „Rigvedei”.

Arta antică a Indiei a înflorit în sec IV e.n. Se recunoșteau virtuțile muzicii asupra: îmblânzirii animalelor, a fenomenelor naturii, existând credința în originea divină a muzicii (melodiile „raga” și instrumentul cu coarde ciupite „vina”-aduse de cântăreața Sarasvati soția lui Brahma). Ritmul se considera că vine de la zeul dansului Shiva. Fenomenul artistic hindus se raportează la manifestările de viață și spirituale ale poporului transmise cu respect și religiozitate până în prezent.

Componentele artei (sunete, formule ritmice, agogică, mimică, gestică, cuvinte, imagini) au fiecare o semnificație precisă, astfel încât, din nevoia transmiterii unei bogății de imagini și stări sufletești s-au formulat multe sisteme *raga* (se pomenește în scrierile sanscrite despre 16.000 de raga, deși în prezent se folosesc 300). Deși sistemele funcționau pe suportul unor reguli stricte, fiecare interpretare este diferită deoarece principiul fundamental solistic este improvizatia creatoare. Ritmica era foarte variată, fiind menționate 120 de tipuri ritmice.

Specific practicii muzicale din India este *sincretismul*: muzica, textul, bogăția impresionantă a mișcărilor de dans, mimica, costumele, venind ideatic pentru a prezenta o poveste. Pentru exprimarea stărilor sufletești se foloseau 24 de mișcări ale capului și 57 de mișcări ale mâinilor. În aceste condiții muzica de dans era foarte dezvoltată stabilindu-se din vechime (mileniul II î.e.n) stiluri diferite pentru dansul clasic. Subiectele sunt diverse, inspirate din viață, din natură, precum: imitarea păsărilor și animalelor; motivul belsugului, dragostea exaltată, erotismul, scenele de muncă.

Muzica populară era reprezentată de cântecele de muncă (pietrari, luntrași, grânari ș.a.) și de cele inspirate din viața domestică (lirice de dans și rituale) și construită pe baza modurilor

„raga”. Creația raga era recunoscută ca fiind extrem de expresivă, generând stări diverse. Frecvent melodiile erau vocale, acompaniate la percuții, iar formulele melodice repetitive.

Muzica de curte și de templu era reprezentativă pentru clasele dominante. Manifestările muzicale de curte erau pline de fast și aveau ca tematică: vânătoarea regală, intrarea sărbătorească a regelui în oraș (cu timpane) ș.a. Manifestarea muzicală de templu avea la bază recitarea silabică a textelor sacre din „Rigveda”, mersul era treptat și se desfășura în moduri diatonice. În timp ce în practica populară arta sincretică (texte sensibile, numeroase mișcări de dans) excela prin expresivitate în scări diatonice presărate frecvent cu sferturi de ton, în interpretările de cult textele sacre erau intonate pe un ambitus limitat de cvartă.

Arta teatrală indiană cuprindea: teatrul popular (cultul strămoșilor și scene satirice din viață jucate de actori ambulanți) și teatrul de curte (destinat exclusiv clasei dominante, jucat în sanscrită limbă neaccesibilă maselor, reprezentativă fiind drama).

Muzica instrumentală era evoluată necesitând virtuozii, mai cu seamă la percuție. Instrumente de percuție cuprindeau: cinele, gonguri, castagnete, „tabla” (asemănător timpanului), „ghatam” (asemănător unei oale de lut ars). Instrumentele de suflat erau variate, respectiv: flaute longitudinale și transversale, oboaie, cimpoaie. Instrumentele cu coarde ciupite precum „vina” (asemănătoare lăutei) și „sitar-ul” cu 7 coarde; instrumente cu coarde și arcus precum „ravanastram”, „rabab” și „saranghi”.

Specificul microintervalic al muzicii hinduse

Muzica veche era mai mult monodică, rareori cu rudimente de polifonie. În sec.V î.e.n. în tratatul lui Bharata era prezentat sistemul „shruti”, în care octava era împărțită în 22 de microintervale, iar fiecare sunet și interval avea semnificații aparte în plan emoțional.

Referindu-se la *funcționalitate* V. Giuleanu precizează în *Tratat de teoria muzicii* că sunetele principale erau: sunetul polarizator, sunetul de vorbire și de co-vorbire. Sunetul polarizator reprezenta reperul în construirea diferitelor intervale ale modurilor.

Pentru muzica hindusă, *ornamentele* au constituit întotdeauna elemente definitorii în componistică și în interpretare. În afara ornamentelor cunoscute (altor culturi) practica folosește ornamente specifice, având frecvente microtonii. Fiecare mod raga are propriile forme de ornamentare (uneori fiecare sunet este ornamentat specific

Modurile raga erau folosite în raportare cu evoluarea temporală a orelor, zilelor, anotimpurilor fiind clasificate în funcție de momentul sau perioada respectivă, de evenimentele din viață și fenomenele naturii. Referindu-se la genul Raga, Antoine Golea afirma în lucrarea *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*: „Raga este o lucrare muzicală în toată complexitatea ei modală și ritmică ce poate exprima stările sufletești cele mai felurite....Există raga pentru dimineață și raga pentru seară; raga pentru noapte și stele, raga pentru iubire și pentru război....În India raga are o durată, teoretic, infinită. Practic, execuția ei ține o noapte întreagă.” „În ansamblul unei raga indiene, toba este instrumentul ritmului, dar între sonoritățile ei și acelea ale tamburei există o legătură permanentă și subtilă. Într-adevăr, ritmul este mereu de o extremă complexitate și se poate vorbi, în diversitatea structurilor ritmice indiene, de micro-valori ritmice paralele cu microintervalele.”

Particularități ale practicii muzicale indiene prezentate concluziv: legătura dintre muzică, pozie, dans; muzica se raporta la manifestările de viață și spirituale ale poporului; caracterul predominant monodic; improvizația –manieră de lucru proprie în creație și interpretare; varietate de instrumente; modurile raga raportate la elemente temporale; ornamentări europene dar și specifice indiene.

7. Sisteme muzicale ale culturii antice grecești

În Antichitatea greacă muzica avea un statut aparte, atribuindu-se funcție educativă, socială și estetică. Elinii, prin muzicieni, filosofi, matematicieni, fizicieni, poeți au formulat muzicologia ca știință, principiile unor reprezentanți fiind utile până în prezent.

Referindu-se exclusiv la Antichitatea elină muzicianul V.Giuleanu a stabilit următoarele *perioade stilistice*, menționate în *Tratat de teoria muzicii: cântarea monodică „nomos”* (750-665 î.e.n.) cu legi stricte, interpretări erau solistice sau cu acompaniament de chitară sau de aulos, manifestările principale erau în cinstea zeilor; *arta horeică* (665-510 î.e.n.) corale la unison sau octavă în antifonie, cu dans și cântări acompaniate la chitară și aulos; *apogeul liricii horeice* (510-450 î.e.n.) cu interpretări la lira cu 7 coarde; *decadența practicii muzicale* (450-338 î.e.n.) prin extinderea cordelor lirei la 10-11,

modulații, perioadă înfloritoare în plan teoretic formularea principiilor (Sofocle, Euripide, Platon, Aristotel, Aristoxene); *accentuarea decadenței practicii* prin componiști diletanți (338-50 î.e.n.); *mutarea centrului culturii eline* la Roma (50 î.e.n.- 180 e.n.), reprezentanți: Plutarchos, Ptolemaios; *maximul decăderii artistice* (180-500 e.n.) prin diletanți muzicanți, dansatori, comediați.

Primele vestigii (sarcophage, vase de argilă ș.a.) din mileniul 3 î.e.n., găsite în Micene și Creta, prezintă scene de dans acompaniat vocal și instrumental. Muzica instrumentală avea tematică legată de muncă și de ritualuri. În perioada homerică (sec. X-VIII î.e.n.) au fost scrise poemele Iliada și Odiseea care prezentau viața socială și practica muzicală. Din poemele lui Homer se desprinde o tematică diversă: de muncă; de nuntă; de înmormântare. Cu timpul a apărut *epopeea eroică* (lucrare amplă cântecele de slavă). În Iliada se menționează că eroii recitau epopee acompaniați de un instrument cu coarde. În Odiseea este precizat că legendele au început să fie declamate ritmat de aezi, muzicieni instruiți. Ca organizare socială, jumătate din populația elină era formată din sclavi. După dizolvarea orânduirii gentilice s-au stabilit diferitele forme de dominație politică sporind lupta de clasă.

La *manifestările* artistice de sărbătorire și competiționale participau alături robi și oameni liberi. Încă din perioada gentilică aveau loc competiții artistice între amatori (jocuri colective), conturându-se lirica corală, solistică, tragedia și comedia. Jocurile olimpice desfășurate la interval de 4 ani la poalele muntelui Olimp nu includeau inițial manifestări muzicale ci numai sportive, însă începând din anul 590 î.e.n. s-au ținut în Orașul Delphi întreceri muzicale denumite „Jocuri pitice”, care implicau concursuri de interpretare pur instrumentală la kithară (asemănătoare lirei) și aulos (fluier cu ancie).

În Sparta – unul dintre cele mai puternice state sclavagiste, cu reguli severe militare vechile elegii de jale cu acompaniament de flaut s-au transformat în *cântece corale războinice* acompaniate la aulos. În aceeași perioadă apar formații corale profesionale de voci femeiești cu interpretări care alternează cu solista, de tip antifonic, urmate de formații corale profesionale de băieți. Cântarea corală s-a dezvoltat prin formarea unor structuri profesionale „uniuni de interpreți” și abordarea în repertoriu a *Odelor (create de Pindar) pentru câștigătorii jocurilor pitice*. Odele aveau tematică narativă.

Cântarea solistică s-a dezvoltat în sec. VIII î.e.n. prin școala de kitharisti (instrumentul ajungea la 7 coarde) și în sec. VI î.e.n. prin cântatul la aulos – inițial ca acompaniament, iar ulterior, solistic. Tematica reflecta: trăirile umane (dragoste, despărțire ș.a.), slava eroilor; încurajarea luptătorilor. Genurile muzical – poetice erau: oda, cântecul de petrecere, imnul, cântecul instrumental, tragedia cu monologuri.

Din sec. V î.e.n. s-a păstrat cel mai vechi cântec notat, reprezentând începutul Odei Pitice a lui Pindar, destinată interpretării corale, având la bază modul doric, ambitus restrâns, melodică descendentă și caracter solemn. Analizând exemplele păstrate din timpuri vechi, se poate observa nivelul evoluat al manifestărilor și *caracteristicile muzicii eline*, respectiv: sincretismul – îndeosebi legătura muzicii cu versificația; frecvența modulațiilor (schimbarea modului sau chiar a genului); scriitura melodică motivico – secvențială; legătura tiparului metric al textului cu ritmica și mișcarea; diversitatea ritmului; trecerile de la cântare la declamare și la vorbire.

Tragedia antică elină a apărut ca semn al evoluției practicii muzicale eline (analog reprezentațiilor ample muzical – teatrale antice ale egiptenilor (Patimile lui Osiris), babilonienilor (plângerea lui Tammuz) ș.a. Pe tărâmul Greciei, reprezentațiile mitice au început prin cultul lui Dionisos (zeul petrecerii), având aceeași tematică inspirată din viața și din celebrarea anotimpurilor. Manifestarea mitică implica personaje, interpretarea imnurilor dionisiace, cântarea vocală cu acompaniament instrumental, recitarea și dansul. Planul muzical presupunea un dialog între povestitor, corifeu și cor. În forma desăvârșită, tragedia antică trata subiecte: mitologice, istorice, sociale, psihologice, religioase sau legate de destin. Marile tragedii se interpretau în amfiteatre ample de aproape 40.000 de locuri, existând amplasament aparte pentru orchestră și pentru cor. Artiștii erau mascați și îmbrăcați arhaic. Dintre anticii greci, autori de tragedii reprezentative, s-au remarcat Eschil, Sofocle și Euripide.

În cadrul practicilor antice eline s-au folosit inițial *corurile de satiri* din sec. V î.e.n. fiind scoase din tragedie. În paralel cu tragedia s-au format: drama satirică și comedia cu dansuri, manifestări umoristice în contrast cu solemnitatea acesteia. *Drama satirică* implica un subiect tragic parodiat de către satiri, în timp ce *comedia cu dansuri* cuprindea exclusiv glume, cântece, dansuri – toate fiind zgomotoase.

Cultura elenă de până la începutul erei noastre a atins o perioadă de înflorire în multiple direcții (matematică, astronomie, geografie, medicină filosofie, arhitectură, arte plastice ș.a.). Remarcabilă este contribuția din sfera teoriei muzicii a matematicianului Pytagora. În interpretare se urmărea virtuozitatea, se construiau săli de spectacole, ansamblurile de amatori se transformau în organizații de profesioniști, se înființau școli de cânt, dans și actorie, se perfecționau instrumentele și tehnica interpretării.

Instrumentele reprezentate în picturile pe fresce erau: aulosul dublu (asemănător oboiului), kithara cu 7 coarde ciupite, sistrele, lire. În majoritatea practicilor muzicale *interpretarea vocală* avea rol predominant, iar *instrumentele* precum: lira, kithara, aulosul erau folosite mai mult pentru acompaniament. La liră și kithară se acompania singur interpretul vocal în timp ce, aulosul era folosit pentru acompaniament de altă persoană. Pentru kithară tematica melodiilor era de viață, dragoste, distractivă, satirică, epică, în timp ce aulosul acompania cântece militare și coruri din tragedii. Existau și momente de solo instrumental de virtuozitate la kithară sau la aulos. Alte instrumente: flautul lui Pan (tuburi de diferite lungimi) și percuții (tamburine, talere de metal, cimbale, sistele și castagnete).

Sistemul muzical elin antic, intervale, sisteme, genuri, scări

În lucrarea învățatului grec Aristide Quintilian (sec. I-II e.n.) sunt prezentate structurile muzicii antice făcând referire la: sunete, intervale, scări, genuri, tonuri, modulație. Noțiunea de mod (în accepțiunea actuală) a apărut în Evul mediu la romani. Antichitatea greacă folosea termeni precum: „armonia”; „diapason”, „tonos” și „tropos”.

Clasificarea intervalelor nu diferea mult de sistematizarea actuală. Potrivit impresiei sonore și funcționalității intervalele permiteau două clasificări: *în funcție de aspectul consonant sau disonant* erau simfonice” (consonante 4,5,8,) sau diafonice (disonante) și *în funcție de rolul lor și nevoia de rezolvare* erau statice, consonante cele omofone (1, 8), simfone (4, 5) și instabile, tensionate cele emmeles (2, 3) și ekmeles (6, 7, 4+, 5-).

Scara generală cuprindea două octave, întinse pe registrul vocilor bărbătești. Aceasta era structurată în 4 tetracorduri grupate câte două, respectiv: hyperboleon (tetracordul sunetelor înalte); dyazeugmenon (următorul) și synemmenon; meson; hypaton (tetracordul sunetelor grave), urmat de cel mai grav sunet. Diferențierea scărilor în funcție de dimensiunea și structura lor a dus la stabilirea în teorie a următoarelor *sisteme sonore: tetracordul, pentacordul și octocordul*. Lirele arhaice aveau 4 coarde, fapt ce confirmă importanța tetracordului în structurile melodice. Totodată, construcția pentatonică a unor instrumente arhaice reprezentative, precum: lira, kithara și aulosul susține ideea utilizării scărilor pentatonice alături de sistemul heptacordic.

Scările mai ample (pentacordice și octocordice) aveau la bază structurile tetracordice. Modurile antice se obțineau prin reunirea a două tetracorduri. Dintre cele 4 sunete extreme erau fixe, iar sunetele din interior erau mobile. Dispunerea diferită a dus la constituirea a 3 tipuri de tetracorduri: *diatonic* (tonuri și semitonuri diatonice); *cromatic* (cu secundă mărită); *enarmonic* (cu sferturi de ton). În modurile antice grecești se manifestau *relații funcționale*. Sunetul polarizator era considerat sunetul central aflat la intersecția tetracordurilor.

Folosirea a 3 tipuri de tetracorduri a dus la formarea a 3 *genuri diferite*. Astfel, melodiile formate pe baza scărilor diatonice alcătuiau genul *diatonic*; cele care apelau la scările cromatice (cu 2+) formau genul *cromatic*, iar structurile bazate pe tetracorduri enarmonice (cu sferturi de ton) formau genul *enarmonic*. În practica vocală și instrumentală cel mai folosit era diatonicul. Cromaticul era utilizat la instrumente cu coarde și vocal de profesioniști, iar enarmonicul numai de artiști cu înaltă pregătire (inflexiuni microtonice).

Modurile antice grecești, funcționalitate, modulație

Conform muzicianului A. Golea, fiecare mod corespundea unei stări sufletești sau unei atitudini morale, fapt întânit și la hindusi. Potrivit structurii tetracordurilor, modurile se grupează la rândul lor în: diatonice, cromatice, enarmonice.

În muzica antică elină erau trei *moduri diatonice* principale: doric, frigid și lydic, toate alcătuite prin asocierea a două tetracorduri diatonice unite prin interval despărțitor. Derivate din aceste moduri principale au apărut încă patru moduri secundare, înrudite, respectiv: hypo-doric (eolic); hypo-frigid; hypo-lydic; mixolidic. Prin alăturarea tetracordurilor cromatice se formau *modurile cromatice*. Gruparea alcătuită din trei sunete conținând 2 semitonuri alăturate era denumită *picnon*. *Modurile enarmonice* se formau prin alăturarea a două tetracorduri enarmonice. Gruparea microtonică de trei sunete conținând 2 sferturi de ton alăturate era

denumită *picnon enarmonic*. Fiecare dintre modurile cromatice și enarmonice rezultau prin modificarea modurilor diatonice.

Inițial termenii „armonia” sau „tonos” se traduceau la fel, reprezentând modurile. Odată cu evoluția sistemului muzical, „armonia” reprezenta scările originale, iar „tonos” scările derivate din transpunere, deci *exista transpoziție*. Inițial nu exista modulație, însă ulterior, se considera *modulație* orice modificare de gen, scară, ton, ritm.

În interpretări modulația era realizată exclusiv de soliști performanți vocal sau instrumental, iar formațiile corale nu cântau modulatoriu.

Cei mai reprezentativi filosofi antici (sec. VI–IV î.e.n.) au formulat teorii cu privire la estetica și organizarea din sfera teoretică a muzicii, unele menținute până în prezent. Platon considera sub aspectul impresiei modul doric fiind puternic încurajator, iar lidicul și mixolidicul opuse ca efect, demobilizatoare. Referitor la cuceririle teoretice eline, Zeno Vancea afirmă în prezentarea Discului 1: „Știința muzicală a grecilor, care a ajuns la un grad considerabil de dezvoltare, a avut cei mai de seamă reprezentanți pe Pitagora și Aristoxene. Pe baza calculelor făcute cu ajutorul unui instrument inventat de el, numit monocord, Pitagora a descoperit raportul matematic dintre intervalele muzicale... Aristoxene a orânduit definitiv sistemul teoretic al muzicii grecești”...”Ca în aproape toate domeniile științei, culturii și artei, vechii greciau creat o temelie solidă și în domeniul muzicii, pe care s-a dezvoltat întreaga cultură a continentului nostru.”

8. Moduri și sisteme în practica străveche traco-dacă

Triburile de păstori indoeuropeni venite în spațiul carpato-balcano-pontic împreună cu triburi locale neolitice de agricultori au format populația tribală pre-tracică, conform istoricului Ovidiu Drâmba, din lucrarea Istoria culturii și civilizației, vol 3. Din vestigiile arheologice (Monteoru) se înțelege că în mileniul II î.e.n.- aceste triburi reprezintă cea mai veche civilizație din Europa (posibil mileniul 7 î.e.n.), fiind aparținătorii culturii Cucuteni-Tripolie. Săpăturile au descoperit numeroase vestigii ale culturii lor: la Babadag (Dobrogea), Cozia (Muntenia), Saharna-Solonceni (Republica Moldova), Cernolesc (estul Nistrului).

În izvoare scrise, tracia sunt menționați prima dată de anticul elin Homer ca viețuind pe teritoriul Trada, din sec XVIII î.e.n. Herodot afirma: „Neamul tracilor este cel mai numeros din lume, după cel al izizilor”... „dacă ar avea un singur conducător sau s-ar înțelege între ei, neamul lor ar fi de nebiruit și mai puternic decât toate neamurile”, amintind apărarea în fața invaziilor persane și macedonene.

Pe parcursul mileniului I î.e.n. tracia s-au împărțit în două arii geografice, însă vorbeau aceeași limbă, cu diferențe dialectale. În nordul Balcanilor erau triburile geților fiind locuitorii de pe malurile Dunării și Prutului; dacii locuind în ținuturile împrejmuite de munții Carpați. Geții au avut un rol deosebit în consolidarea culturii tracilor, fapt confirmat de vestigiile culturii lor (242 de monumente descoperite în zona lor din 345). Cercetători care au studiat vestigiile de la Tărtăria și au concluzionat că prima formă de scriere aparține acestora (jumătatea mileniului VI î.e.n.), deci cu două mii de ani înainte de apariția notației sumeriene.

Crearea coloniilor eline în bazinul Mării Negre a dus la crearea unor legături între elini și geți, fapt ce justifică mențiunile istoricilor. Pe malul dobrogean, în sec.VII î.e.n. s-au făcut coloniile Tomis, Histria, Callatis (Mangalia). În sec. I î.e.n., regele Burebista a unit geții și dacii, înființând statul geto-dac, care a ființat până în sec. I e.n., când, sub conducerea lui Decebal a fost supus unor puternice asalturi romane (geto-dacii cedând în final). Columna lui Traian semnifică victoria romană asupra războinicilor daci. După frecvente revolte ale dacilor, la sfârșitul sec. III e.n., romanii au părăsit teritoriul geto-dac în numita “retragere aureliană”.

Practica muzicală geto-dacă

Cultura, arta, credințele geto-dacilor s-au menținut peste milenii suportând și influențe ale romanilor. Numeroase scrieri antice elene și romane (Homer, Platon, Aristotel, Herodot, Strabon, Boethius) înfățișează importanța muzicii în viața culturală. Similar altor culturi, practica tracă (geto-dacă) avea rădăcini în credințele magice, în ideea influenței benefice a muzicii asupra omului. Totodată cântarea era de slavire a zeilor, regilor sau însoțea momentele de viață și sentimentele omului de rând (muncă, rugăciune, distracție). Credința în forța benefică a unor practici muzicale era la traci –se pare- avansată din vechime, astfel că, anticul grec Platon povestea în scrieri despre “un vraci trac de la care a învățat să cânte o epodă” pentru tămăduire fizică și spirituală

Consemnările anticilor confirmă -de asemenea- faptul că tracii (la fel ca egiptenii, chinezii și alții) aveau un cult pentru arta muzicală, fiind direct implicați în îmbogățirea poporului elin cu instrumente muzicale, interpreți, creatori și chiar genuri. În acest sens, *cântăreți precum: Orfeu, Olympus, Thamyris sunt considerați ca având apartenență tracă și frigiană* (populație cu descendență tracă).

Genuri muzicale precum: peanul, torelli (funebru), epoda (ritual magic –descântec), cu tematică de dragoste, de petrecere, sau eroică sunt -de asemenea- menționate în cultura tracă. Manifestările artistice sincretice sunt remarcate în practica tracă din sec. IV î.e.n. Anticul grec Xenophon menționa despre dansurile războinice trace. Numeroși istorici susțin ideea că dansurile de luptă erau practicate de tracii din nord (geto-daci), acestea fiind la baza dansului românesc numit „Căluș”.

Pe basoreliefurile de pe “Columna lui Traian” *instrumente* precum: carnyxul (asemănător trompetei), cornicines (cornul), tubicines (tuba) sunt reprezentate în practica militară, în timp ce, pentru muzica tradițională sunt prezentate în documente: syrinxul (nai), cimpoiul, fistila (asemănător fluierului) și buciumul. Totodată, instrumente predilecte în practica elenă precum; *lira și aulosul sunt semnalate în scrieri ca având proveniență tracă*. Privitor la instrumentele geto-dacilor, Herodot menționează toba folosită de geți; Athenaios amintește fluierule, citerele și folosirea unei lire getice –“magadis”. Pe un sarcofag din Câmpia Olzaniei sunt sculptați dansatori cântând din nai. În sprijinul ideii continuității culturii geto-dacilor, filologul Bogdan Petriceicu Hasdeu, în volumul *Historia antică a românilor*, nota despre doină că ar avea origine geto-dacă (și nu romană), motivând prin faptul că urmașii tracilor preferau genul liric, în timp ce romanii preferau epicul.

Potrivit scrierilor antice încă din mileniul II î.e.n. *în muzica tracă erau stabilite sistemele modale și bine stăpânită tehnica cântării*. Deoarece nu s-au găsit în vestigii melodiile culturii traco-dace, s-au utilizat surse de cercetare bazate pe analogii din folclorul de strat vechi al culturilor formate pe spațiul Traciei (români, bulgari, sârbi).

Informații scrise despre practica muzicală traco-dacă s-au păstrat exclusiv la grecii antici. În acest sens, stau mărturie poemele homerice, legenda lui Orfeu (personaj trac) și referirile unor scriitori antici greci precum Plutarh. Din notările acestuia reiese faptul că: Olimpos și Terpandru interpretau melodii formate din sunete puține. Din poemele homerice rezultă că în mileniul al 2-lea, sec. XIV î.e.n. în timpul lui Orfeu erau conturate deja sistemele muzicale traco-dace reprezentate prin scări oligocordice (grecii au folosit oligocordiile abia în sec. VIII-VII î.e.n., deci tracii mai evoluati). Urmând scrierile lui Nichomachus, G.Brezul a prezentat acordajul lirei lui Orfeu (RE-SOL-LA-RE) precizând faptul că lira a fost adusă în cultura greacă de către tracul Orfeu. Prin prezența celor trei intervale consonante perfecte (octavă, cvintă, cvartă) în acordajul lirei este respectat principiul consonantic. În melodia unor exemple din folclorul românesc autentic se remarcă tot intervalele consonante perfecte.

Specificul și evoluția sistemelor muzicale din vechea cultură geto-dacă

Pornind de la afirmațiile unor cercetători ai muzicii străvechi, precum Curt Sachs și George Brezul și de la exemple din folclorul autentic, C. Râpă afirmă în același volum că din cadrul primelor scări modale traco-dace, respectiv oligocordice, s-au distins ca structuri de bază: bicordiile, bitoniile, tricordiile, tritoniile și tetratoniile anhemitonice. Cum se poate presupune că și în această cultură evoluția a urmat calea firească de la sisteme oligocordice la scări pentatonice sau melodii cu substrat pentatonic, C. Râpă afirmă că în muzica tracă scara pentatonică era folosită încă din al doilea mileniu î.e.n.

În conturarea structurii melodice proprii unui popor versificația are rol decisiv. Deși limba tracă este necunoscută, analizând melodii ale unor popoare aflate în vechiul spațiu trac (români, sârbi, bulgari) se constată asemănări în cadențarea pe cvintă și formulele melodice proprii, deci, formarea unei structurii melodice specifice încă din perioada străveche. Muzicologul -folclorist Gheorghe Ciobanu presupune că diferențele dintre cântecele popoarelor respective se explică prin modificarea muzicii trace vechi pentru adaptarea la versificația limbilor.

Așadar, se poate afirma că, la jumătatea mileniului 2 î.e.n., cultura tracă se afla în cel mai avansat stadiu de evoluție în comparație cu celelalte. În timp, prin influența popoarelor cuceritoare (inițial greci, sciți, iar mai târziu turci, slavi ș.a.), specificul muzicii trace a suportat modificări, la rândul lui fiind izvor pentru alte culturi.

Pe teritoriul țării noastre -în nordul Dunării- muzica antichității trace a fost preluată și dezvoltată de daco-geți, ajungând la înflorire deplină (asemănătoare celei eline) până la finalul

mileniului I î.e.n. Stadiul scărilor culturii daco-geților în perioada de înaintea cuceririi romane s-a descoperit prin analiza exemplurilor din folclorul românesc arhaic (cântece magice și obiceiuri -colinde) prin comparație cu presupusele sisteme inițiale trace. În acest sens, C. Râpă, susține dezvoltarea sistemelor oligocordice și pentacordice prin două trasee, explicând cu exemplificări.

1 *Dezvoltarea fiecărui sistem dintre cele bi, tri, tetra și chiar pentatonice și pentacordice* (prin completarea spațiilor din interiorul scării sau prin adăugarea unor sunete exterioare). Bitoniile /bicordiile duc la tetratonii /tetracordii, iar acestea extinse pot duce la pentacordii sau chiar la hexacordii. Pentatoniile și pentacordiile se pot dezvolta în hexacordii prin umplerea cu pieni. Sunt situații în care scările se dezvoltă prin interferarea a două structuri oligocordice, spre exemplu din două scări tritonice cu sunet comun se ajunge la o scară pentacordică, sau din două pentacordii cu patru sunete comune se ajunge la o scară hexacordică.

2 *Extinderea către scările heptacordice* realizată conform C.Râpă, la rândul ei prin două modalități:

- prin amplificarea completă a unei scări oligocordice sau pentatonice;
- prin reunirea a 2-3 scări oligocordice sau prin transpunere.

Sistemele traco-dace se dezvoltă rareori în heptacordii, în general fiind întâlnite forme modale diatonice incomplete, respectiv în structuri hexacordice. Analizând cântări arhaice se observă că modulele heptacordice complete sunt rar întâlnite, iar prezența unor sunete este inconsistentă (aduse numai prin ornamente). În practica muzicală tracă cel mai frecvent apare hexacordul, iar ca organizare -inclusiv la heptacordii- se afirmă în melodie și în cadențe pilonii oligocordiilor și pentatoniilor de la bază. Uneori se afirmă și *cromatisme* având numai rol de treaptă intermediară.

Concluzii cu privire la structurile modale ale muzicii traco-dace

- atât oligocordiile cât și pentatoniile anhemitonice sunt moduri stabile care prin extindere la alte scări nu-și modifică fundamental structura sau diatonismul;
- pilonii scărilor oligocordice și pentacordice sunt stabili fiind folosiți în cadențări;
- dezvoltarea modurilor prin adăugarea de sunete nu creează ierarhizări între sunete, iar cu excepția finalului pe cvintă se preferă în cadențare sunetele de la baza scărilor, deci, nu se creează centre sonore sau formule fixe, ci se afirmă diferențe de la un mod la altul.
- în general modulele dezvoltate nu se întâlnesc în forma completă heptacordică, cel mai des alcătuindu-se scara hexacordică;
- indiferent de numărul mare de sunete (inclusiv în scări heptacordice) la baza sistemelor sunt nucleele melodice ale scărilor oligo și pentatonice, folosite și în cadențe;
- prezența unor microintervale în scările cu note cromatice nu afectează puternic diatonismul modurilor.

Mențiuni ale unor cercetători cu privire la gradul de civilizație și vechimea tracilor:

-sumerologul rus Alexandr Kifisim: „Strămoșii rumânilor au exercitat o influență puternică asupra întregii lumi antice, respectiv a vechii Elade, a vechiului Egipt, a Sumerului și chiar a Chinei”;

-savantul german Harald Harmann, istoric, lingvist, afirmă în lucrarea „Das Ratsel der Donauzivilisation” (Enigmele civilizațiilor dunărene), Editată la C.H.Beck, Munchen, pag.47, în 2011: „Cea mai veche scriere din lume este cea de la Tărtăria (cu mult înainte de scrierea sumeriană); iar civilizația danubiană este prima mare civilizație din istorie.”;

-anticul elin Homer: „Dintre toate popoarele geții sunt cei mai înțelepți.”