

Victor Giuleanu

RITMUL MUZICAL

VOL. II

EVOLUȚIA RITMULUI
DE LA ÎNCEPUTURI PÂNĂ LA BACH

GRAF^oART

CUPRINS

Prefață	7
-------------------	---

CAPITOLUL I

<i>Ritmul muzical la oamenii primitivi</i>	9
1. Apariția ritmului în procesul muncii	9
2. Ritmul primar și funcția sa socială	10
3. Ritmul artistic. Apariția artelor ca preocupare distinctă a omului	14
4. Ritmul muzical. A apărut mai întâi melodia sau ritmul ?	15
5. Ritmul în monodia (monofonia) primitivă	17

CAPITOLUL II

<i>Ritmul în muzica antichității</i>	23
Ritmul în arta muzicală a elinilor	23
A. <i>Etapa vers — ritm</i>	26
1. Inflexiunile melodice ale versului antic. De la versul antic grecesc la melodie și implicit la ideea de ritm muzical	27
2. Ritmul poeziei antice și relația sa cu cel muzical.	29
Elemente morfologice în ritmul poetic antic (litera, silaba, podia, metrul, kolonul, strofa).	29
B. <i>Etapa ritm muzical cvasi-independent</i>	34
1. <i>Hronos protos</i> (timpul prim) și rolul său în determinarea ritmului antic	34
2. Ritmul de timpi compuși; caracteristici de structură	36
3. Măsura în concepția elină. Modulația ritmică (<i>metabolis</i>) la vechii greci	36
4. <i>Arsis</i> și <i>thesis</i> în muzica veche grecească. Cum acționau <i>arsis</i> și <i>thesis</i> asupra ritmurilor antice	40



<i>Conceptul de ritm așa cum rezulta din gândirea antichității eline.</i> Evoluția ideii de ritm până la medievali	48
---	----

CAPITOLUL III

<i>Ritmul în muzica antichității (continuare)</i>	59
Ritmul în arta muzicală hindusă	59
1. Ritmul clasic hindus (ritmica savantă)	62
Elemente principale în ritmica indiană clasică: <i>mātrā</i> (timpul), <i>kāla</i> (măsură), <i>tāla</i> (ritmul).	62
2. Ritmul popular hindus	65
Ritmurile populare <i>deçî-tālas</i> după tabelul Çarngadeva	66

CAPITOLUL IV

<i>Ritmul în muzica evului mediu</i>	77
A. <i>Musica plana (cântul gregorian)</i>	77
1. Raportul dintre ritm și melodie în <i>cantus planus</i> . Principalele caracteristici ale ritmului gregorian	78
2. Raportul dintre ritm și vers în <i>cantus planus</i> . Consecințele simplificării aduse ritmului de către <i>cantus planus</i>	81
3. Ritmul de inciză. Școala de la Solesmes.	83
B. <i>Musica mensurata. De la cantus planus la cantus mensurabilis</i>	89
1. Dezvoltarea ritmului în primele forme polifonice. Ritmul în <i>ars antiqua</i>	89
2. Dezvoltarea ritmului în creația populară medievală.	93
3. Modurile ritmice medievale (muzica de ritm fix)	96
4. <i>Ars cantus mensurabilis (figuralis)</i> . Ritmul în <i>ars nova</i>	100

<i>Conceptul medieval privind ritmul muzical. Evoluția ideii de ritm așa cum rezultă din gândirea teoreticienilor evului mediu (sec. IV—XV).</i>	111
1. Ideea de ritm în perioada lui <i>cantus planus</i>	112
2. Ritmul modal, un concept medieval elaborat de către teoreticienii sec. XII—XIV	114
3. Ritmul mensural (proporțional), concept medieval predominant în teoria secolelor XIV—XV	118

CAPITOLUL V

<i>Ritmul în muzica bizantină</i>	122
1. Considerațiuni istorico-estetice	122
2. Câteva date semiografice	124

3. Sensul și aplicabilitatea noțiunii de „timp“ în cântarea psaltică . . .	129
4. Importanța și rolul tempoului în determinarea etosului cântării psaltice. Agogica.	131
5. Considerațiuni conclusive privind ritmul în muzica bizantină și psaltică	133

CAPITOLUL VI

<i>Ritmul în polifonie</i>	137
<i>Emanciparea ritmului ca element stilistic în compoziție</i>	137
<i>Dezvoltarea ritmului în creația vocală dinaintea lui Bach. Renașterea.</i>	138
1. Ritmul în conduct	139
2. Ritmul în canon (<i>ars canonica</i>).	140
3. Ritmul în motet. Motetul izoritmnic. Principiul izoritmicii în creația secolelor XIV—XV.	143
4. Ritmul în chanson	151
5. Ritmul în lied	158
6. Ritmul în madrigal	160



Ritmul, element stilistic în creația polifonică a Renașterii (stilul sever)	164
<i>Dezvoltarea ritmului în creația instrumentală din perioada Renașterii</i>	171

CAPITOLUL VII

<i>Ritmul în creația Barocului</i>	177
Procedee componistice utilizate în tehnica de lucru a Barocului și implicațiile lor ritmice.	178
<i>A. Ritmul în creația vocală a Barocului</i>	179
1. Monodia acompaniată, Basul continuu	179
2. Recitativul dramatic	182
3. Ritmul muzical în arie	186
4. Ornamentele barocului și aspectul lor ritmic	192
<i>B. Ritmul în creația instrumentală a Barocului</i>	195



Evoluția metricii în creația Barocului.	202
---	-----

CAPITOLUL VIII

<i>Ritmul în creația lui Johann Sebastian Bach</i>	204
<i>Ritmul în fugă</i>	206
1. Determinarea și pregnarea prin ritm a principalelor elemente ale fugii (subiectul, răspunsul, contrasubiectul, interludiile, transformările variate ale temei etc.)	206
2. Imitația ritmică în construcția fugii.	210
3. Principiul variației componistice și utilizarea lui în fugă.	212
<i>Alte aspecte ale dezvoltării ritmului în creația lui Bach</i>	215
1. Preponderența ritmului binar.	215
2. Se poate vorbi la Bach de o poliritmie în sensul atribuit acestei noțiuni astăzi ?	216
3. Ritmul sincopat în creația lui Bach	217
4. Relația ritm-metru și ritm-tempo în lucrările lui Bach	218
5. Principiul ritmicii complementare și utilizarea lui în operele lui Bach.	219

PREVIZUALIZARE

Ritmul muzical la oamenii primitivi

1. Apariția ritmului în procesul muncii

Trebuie să ne imaginăm omul primitiv ca manifestându-se foarte rudimentar din punct de vedere artistic. Cerințele sale de viață erau extrem de simple, iar cele artistice — cu atât mai mult.

În ce stadiu al existenței sale va fi socotit el drept artă simplele lovituri — izoritmice sau eteroritmice — în oase, copaci sau alte obiecte din natură, este greu de stabilit.

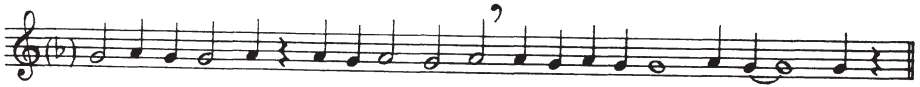
Din întinericul și străfundurile pline de necunoscut ale omenirii primitive, cercetarea științifică n-a putut reține vreun document pe care să-l luăm drept temei în afirmațiile noastre, și cu atât mai puțin vreun exemplu muzical; de aceea considerațiile cu privire la dezvoltarea ritmului în această etapă sînt ipotetice.

Un lucru este însă cert: *toate rudimentele de manifestări artistice ale omului primitiv au apărut în procesul muncii, adică în acțiunea pe care el o întreprindea pentru a-și procura cele necesare existenței.*

Dialectica naturii și a societății umane ne duce la asemenea concluzii: orice a întreprins omul societății primitive a fost direct legat și generat de existența sa, de relațiile sale în procesul producerii bunurilor materiale.

„Producerea ideilor, reprezentărilor, conștiinței este inițial nemijlocit împletită în activitatea materială și relațiile materiale ale oamenilor, limbajul vieții reale. Reprezentările, gândirea, relațiile spirituale dintre oameni mai apar aci ca izvorînd nemijlocit din relațiile lor materiale. Același lucru este valabil și pentru producția spirituală a unui popor, așa cum se manifestă în limbajul politicii, legilor, moralei, religiei, metafizicii etc... Oamenii sînt cei care produc reprezentările, ideile, dar oamenii reali, activi, așa cum sînt determinați de o anumită dezvoltare a forțelor de producție și a relațiilor corespunzătoare acestora pînă la cele mai îndepărtate formații ale lor“.¹

¹ K. Marx și Fr. Engels — *Despre artă și literatură*, Editura pentru literatură politică, București, 1953, p. 6.



Din punct de vedere al structurii, ritmurile primitive — mergînd tot pe presupuneri — prezentau forme nu prea variate (forme relativ variate), ce nu pot fi privite prin conceptul de binaritate și ternaritate ritmică din muzica modernă sau prin conceptul altui tipar ritmic din zilele noastre, întrucît la început nu exista conștiința organizării duratelor în tipare anumite. Nici simțul formei arhitectonice nu era încă dezvoltat, utilizarea materialului sonor în opere primare de artă avînd la bază multe elemente instinctuale, din care nu puteau rezulta legi de organizare și corelație artistică.

Dacă totuși am forța lucrurile și ne-am imagina ritmurile primitive prin prizma categoriilor moderne de ritm binar, ternar sau de alt fel, ar trebui să admitem că, din punct de vedere al structurii, predomina binarul.

Socotim logic acest lucru, deoarece în natură, pe care omul a imitat-o fără doar și poate în primele sale manifestări de artă, el a găsit mai multe exemple de ritmuri binare, cum ar fi: mersul pașilor, impulsurile inimii etc.

Chiar și semnalele dintre diferitele familii și triburi, care se efectuau probabil prin bătăile alternative ale celor două brațe ale omului, ne duc la concluzia de mai sus :



Asemenea formule au devenit cu timpul mai complexe, ajungîndu-se, după toate probabilitățile, la practicarea adîniunii valorilor, pornindu-se treptat, ca în sistemul grecesc al lui *hronos protos*, de la valori mici spre cele mari.

Cînd apar combinații variate de durate, intrăm deja în domeniul creației primitive mai evolute: se folosesc durate diferite, putînd acum acționa legile contrastului ritmic.

Au fost prezentate mai înainte cîteva melodii avînd ritmuri simple, apropiate de cele primitive.

Dacă lărgim suprafața de cercetare, supunînd studiului mai multe exemple muzicale de pe diferite meridiane, și presupunînd că asemenea creații se află nu departe de cele primitive, vom putea deduce și alte caracteristici ale ritmului primar.

Întîlnim astfel melodii avînd ritmuri *sălbatic-improvizatorice* (un fel de eteroritm de natură instinctivă), a căror construcție nu urmează vreo or-

Ritmul în muzica antichității

Ritmul în arta muzicală elină

După mii și mii de ani ai vârstei omenirii primitive, din care nu ne-a parvenit nimic palpabil privitor la dezvoltarea artelor, pentru cercetător apare, în sfârșit, un prim luminiiș: *antichitatea*.

Operele de artă ale antichității ne vor permite să facem primul pas pe drumul cercetării științifice, adică al investigației pe bază de documente. Începând din acest punct, ritmul poate fi urmărit ca fenomen aparținând unor creații precis definite din punct de vedere artistic, fie ele poetice, muzicale, coregrafice sau de alt fel.

După cum rezultă din istoria îndepărtată a culturii umane, elemente ale unei dezvoltări progresive a ritmului se întâlnesc în arta multor popoare din antichitate, ca: egipteni, asiro-caldeeni, ebrei, chinezi, elini, romani, perși, indieni etc.

Se știe — spre exemplu — că în muzica ebreilor ritmul era element de puternică expresie, iar egiptenii posedau un mare număr de instrumente de percuție (țimbale, tobe, tamburine, sistre etc.), dovadă a importanței ritmului în arta lor, fără să mai vorbim de asirieni, popor cu o civilizație remarcabilă în antichitate, care obișnuiau să bată ritmul din picioare și din mâini.

Ce trebuie să fi însemnat apoi mulțimea de instrumente de percuție existente la chinezi cu mii de ani înaintea erei noastre, precum și la alte popoare din Extremul Orient sau din ținuturile Africii și Americii, este lesne de înțeles.

Evoluția fenomenului ritmic în această etapă este ilustrată însă cel mai bine de către *arta antichității eline*. Ea constituie fundamentul de la care s-a pornit în făurirea artei și științei muzicale moderne.

Antichitatea greacă ne va da posibilitatea să înregistrăm nu numai existența unor ritmuri de valoare artistică certă față de cele primitive, ci, totodată, să admirăm capacitatea elinilor de a sintetiza și teoretiza formele ritmice în artele acelor vremuri.

Odiseea ne relevă, de asemenea, existența unei intense vieți muzicale în timpurile homerice :

„Pheacilor le plăceau mîncarea, chitara și dansul“ (*Odiseea*, 8, 248). „Ei se lăudau în fața altora că știu să vislească, să alerge, să danseze și să cînte“ (*Odiseea*, 8, 253).

În altă parte, pasaje întregi din *Odiseea* descriu o viață muzicală pregnantă :

„Crainicul sosi și aduse phorminxul cel sunător
Pentru Demodokos¹. El păși în mijloc, iar în jurul lui
Stăteau înfloritorii tineri pricepuți în jocul horei.
Și ei jucară tropăind divinul dans în cerc. Iar Odiseu
Privea plin de tăcută admirație strălucirea și scînteierea picioarelor.
Dar cîntărețul din phorminx începu cu frumosul cîntec“...

(*Odiseea*, 8, 261)

Ceva mai târziu, în Atena poetului Aristofan (sec. V î.e.n.) — după cum rezultă din operele acestuia — se vorbea chiar de o înflorire promițătoare a artei muzicale ce se inova continuu cu modele noi de creație. Muzica se afirma tot mai mult ca artă de sine stătătoare, ea era prezentă în diverse manifestări și împrejurări de viață ale omului și societății.

Vin apoi timpurile lui Platon (427—347 î.e.n.), care atribuie artelor, inclusiv muzicii, un rol covârșitor în educarea oamenilor. Pe această vreme, societatea antică se adresa forței lor de influențare pînă și în pregătirea tinerilor chemați să apere statul. Așa se face că, într-unul din vestitele sale dialoguri, intitulat *Socrate și Ademaintos*, Platon tratează chestiunea „care și cum trebuie să fie calitățile naturale ale celor ce păzesc statul“, punînd pe seama interlocutorilor săi următoarea convorbire (dialog) :

Socrate — Cum (de care fel) trebuie să fie educația? Gîndesc că s-ar găsi cu greu una mai bună decît aceea pe care au descoperit-o timpurile străvechi. Aceasta este pentru corp *gimnastica*, iar pentru suflet *musike*².

Ademaintos — Așa este³.

Deși pînă la noi au ajuns extrem de puține exemplare din creația muzicală a vechilor elini, ele vădesc, pentru etapa de care vorbim, un stadiu mult evoluat față de muzică primitivă, atît în ceea ce privește melodia, cît

¹ Demodokos, despre care Homer face mențiune în operele sale, era unul din aezii vestiți ai antichității grecești.

² Cuvîntul *musike* (în limba greacă μουσική, ἦς) avea la început sensul generic de artă muzicală, poetică și de dans. Cu timpul el a căpătat un sens strict muzical, cuprinzînd în sfera sa numai ritmul și melosul.

³ Platon — *Statul*, cartea a II-a, 376 D. Este cunoscut caracterul idealist al concepției filozofice a lui Platon. El ne-a transmis însă prețioase cunoștințe despre realitățile muzicale din antichitatea greacă, operele sale servind drept document asupra stărilor de fapt privind arta muzicală a acelor timpuri. Platon exprimă, de altfel, ideile nu mai puțin ilustrului filozof grec Socrate, al cărui discipol a fost, dar care n-a lăsat nici o scriere posterității.

Dacă vom nota, așa cum se obișnuiește în zilele noastre, silaba *brevis* printr-o optime, iar silaba *longa* printr-o pătrime, va rezulta relația aproximativă următoare :

$$\begin{array}{c} \text{♩} + \text{♩} = \text{♩} \\ \text{◡} + \text{◡} = \text{—} \end{array}$$

3. *Picioarele ritmice* (podiile), cum ar fi — spre exemplu — troheul, iambul, dactilul, anapestul etc., aveau o importanță deosebită în cadrul ritmului antic, întrucât prin acestea se determina caracterul și structura ritmului respectiv (tipul de ritm), după cum afirma însuși Aristides Quintilianus : „*Pes igitur est pars totius rhythmī, per quam totum percipimus*“ (Așadar, piciorul este partea oricărui ritm prin care percepem totul) ¹.

O clasificare și codificare a picioarelor ritmice se făcea, încă din antichitate, după *numărul* silabelor componente și după *locul* silabelor *longa* și *brevis* în ritm, așa cum obișnuiau mai toți ritmicienii acelor timpuri ².

4. *Pentru a se putea defini un anumit tipar ritmic* la grecii vechi nu era suficient un singur picior ; de aceea el trebuia repetat (dublat, triplat sau cvadruplat), obținându-se, în acest fel, unități ritmice mai mari, denumite *metri* ³, care purtau aceleași nume ca și picioarele (podiile) din care erau alcătuiți.

După cum rezultă din afirmațiile aceluiași Aristides Quintilianus, în poezia greacă existau nouă metri de bază : iambul, troheul, dactilul, anapestul, coriambul, antispastul, ionicul major, ionicul minor și peonicul (vezi *Ritmul muzical*, vol. I, p. 158).

Acei metri care sfârșeau prin picioare complete, nelipsindu-le vreo silabă, se numeau *acatalectici*, iar cei cărora le lipseau o silabă din ultimul picior purtau numele de *catalectici* ⁴.

Mai existau și metri *hipercatalectici* (abundenți), numiți astfel pentru că aveau în componență o silabă mai mult, și metri *brahicatalectici*, din care lipsea un picior de două silabe.

5. Prin reunirea mai multor metri într-un singur ritm, se obținea partea de frază denumită *colon* ⁵, iar repetarea colonilor dădea *strofa poetică*.

¹ Aristides Quintilianus — *De musica*, Lib. I, p. 34.

² Unul dintre acești ritmicieni este și Hephestion, filolog grec trăind în secolul împăraților antonini (sec. II—III e.n.), autorul unui „manual de metrică“ (*Enchiridion de metris*), ce cuprinde o diagramă completă a ritmurilor poetice eline (ΗΦΑΙΣΤΙΩΝ ΕΓΧΕΙΡΙΑ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΩΝ ΠΟΔΩΝ = Diagrama podiilor din manualul lui Hephestion).

³ Din limba greacă veche, *mirin* = a împărți (metrul fiind o unitate divizionară etalon).

⁴ În limba greacă, *κατα-λήγω* = a sfârși, a termina, a fini ; *καταληκτός, ή, όν* = incomplet ; *ἀκατάληκτος, ή, ον* = acatalectic, a cărui ultimă dipodie este întregă.

⁵ În limba greacă, *κόλον* = colon, parte a unei strofe.

În același sens găsim formulată noțiunea și la Aristides Quintilianus (sec. I—II e.n.), în cartea sa *Despre muzică*: „Timpul prim este indivizibil și foarte mic; de aceea, el se numește și signum (semn). Îl numesc foarte mic, așa cum se obișnuiește, fiindcă cel dintâi poate fi perceput de simț; dar se numește signum (semn), întrucît acest timp este indivizibil, după cum și geometrii au numit semn ceea ce la ei este lipsit de părți. Însă acest «lipsit de părți» reprezintă o unitate. Căci e privit în vorbire cam ca o silabă, în cântare cam ca un sunet, sau ca un singur interval, în mișcarea corpului cam ca o singură figură”¹.

O admirabilă descriere a sensului antic pe care-l avea timpul prim ne-a parvenit și de la poetul latin Martianus Capella (sec. IV—V e.n.), care, în lucrarea sa *De musica*, afirmă: „Așadar, timpul prim este ceea ce nu se împarte în părți mai mici (atomi), nici nu admite diviziunea mișcării, așa cum este punctul în geometrie, unitatea în aritmetică; adică ceva singular, care se reduce la însăși natura sa. În vorbire este reprezentat prin silabă, în modulație, prin sunet, în gest, prin începerea mișcării corpului, care se numește schemă”².

În transcrierea modernă, *hronos protos* se notează obișnuit printr-o valoare mică, de optime, așa cum se poate observa din fragmentul de mai jos (toate optimele constituind timpî primi):

Imn închinat lui Apollo
(sec. II î.e.n.)

... ετ' ἐ - πι τη - λέσ κο πον τᾶν - δε παρ -
 νας - σι - ᾶν ἰοφ - ρυ ων δι - κό - ρυ - φον
 κλει - νον, ὅμ - νον κα τάρ - χε - τε δ' ἐ μῶν.

Cît privește valoarea în timp a lui *hronos protos*, aceasta era aproximativă (relativă), depinzînd în mare măsură de caracterul și expresia melodiei antice.

Labilitatea ritmului alcătuit pe principiul lui *hronos protos* îl situa la o valoare estetică superioară succesiunilor de *longae* și *brevis*.

¹ Aristides Quintilianus — *De musica*, Lib. I, p. 32.

² Martiani Minei Felicis Capellae — *De musica*, Lib. IX. Marci Meibomii Notae. Amstelodami, Apud Ludovicum Elzevirium, p. 191.

c) *măsuri dactilice*

— dipodie dactilică 

— tripodie „ 

— tetrapodie „ 

În concepția elină deci, măsura era cu totul altceva decât ceea ce se înțelege astăzi prin acest termen. Ea reprezenta la elini *ritmuri de o anumită structură și cantitate*.



Așa fiind, ne este cât se poate de evident sensul superior ce atribuiau vechii greci măsurii, considerînd-o sinonimă cu ritmul artistic viu, creator, spre deosebire de ritmica modernă, unde îndeplinește doar rolul de cadru al ritmului muzical.




După felul și caracterul timpilor componenți, grecii categoriseau măsurile în *măsuri (ritmuri) simple, compuse și metabolice*.

a) Constituite dintr-un singur picior (un iamb sau un troheu, dactil etc.), *măsurile simple* erau forme ritmice excepționale, rare, confundîndu-se cu însuși timpul (în sensul lui antic), unitate mai mică în ritm.

b) *Măsurile compuse omogen* erau considerate la vechii greci cele alcătuite din mai mulți timpi (picioare) de același fel (de exemplu : iamb+iamb sau dactil+dactil etc.), iar *măsurile eterogene* aveau în componența lor timpi diferiți (de exemplu : iamb+troheu+dactil). Cele mai cunoscute erau însă vestitele *măsuri (ritmuri) dohmiace*,¹ comparabile cu ritmurile asimetrice din ritmica modernă, a căror frumusețe, după cum afirmă istoricii și literații, era mult apreciată de elini.

Cîteva exemple de ritmuri dohmiace :

 ; 

 ;  ; 

iamb + cretic tribrah + cretic

dactil + cretic iamb + molos iamb + dactil + peon

¹ În limba greacă, δόχμιος, α, ον = oblic ; întortocheat.

² Existau încă alte 40 de forme ale ritmului dohmiac, în care principala caracteristică era structura sa eterogenă.



Așadar, după cum afirmă Quintilian, „oricare ritm are două părți: urcarea (*elatio*) și coborîrea (*positio*). Urcarea este mișcarea corpului în sus, iar coborîrea, mișcarea [corpului] în jos a aceleiași părți“.

Ansamblul mișcării corporale, adică atât *efortul* cât și *relaxarea* (*arsis* + *thesis*), cuprindea ritmul întreg de o anumită structură (iamb, troheu, dactil etc.).

De remarcat că atât mișcarea de efort, cât și cea de relaxare, acționau la cei vechi fără ca să influențeze, din punct de vedere structural, ritmul respectiv.

Maurice Emmanuel a sesizat foarte bine importanța mișcărilor *arsis* și *thesis* în interpretarea ritmului antic, spunînd despre acestea că „...desenau ochilor grupul unităților elementare din care se compunea fiecare ritm“.



În ritmurile alcătuite din două durate, cele două mișcări corporale (*arsis* și *thesis*), diferențiate din punct de vedere al caracterului, marcau fiecare component al ritmului respectiv :

spondeul 
 arsis thesis
 piricul 
 arsis thesis

Arsis și *thesis* puteau să fie egale ca durată — cum este cazul în exemplele de mai sus — dar puteau fi și inegale :

iambul 
 a th
 troheul 
 a th

Importanța lui *arsis* și *thesis* apărea și mai evidentă în ritmurile alcătuite din mai multe durate (3, 4, 5), care trebuia executate pe cadrul a două mișcări corporale. În acest caz, *arsis* și *thesis* grupau în mișcări distincte componentele ritmurilor respective, fie ele dactilice, anapestice sau de alt fel. De exemplu :

dactilul 
 a th
 anapestul 
 a th

Cele trei feluri de raporturi dintre mișcările *arsis-thesis* s-au transmis și ritmicii moderne după cum urmează :

— *raportul simplu* (1 : 1) stă la baza tuturor ritmurilor simetrice, în care s-a scris cea mai mare parte a creației muzicale culte universale, fiind destul de frecvent și în creația populară de toate genurile ;

— *raportul dublu* (2 : 1) se întâlnește în ritmurile de tipul giusto-silabic ale creației folclorice.

— *raportul hemiolic* (3 : 2) îl găsim în ritmurile asimetrice repezi, de tipul aksak, ce constituie o caracteristică a muzicii popoarelor est-europene.

Cum acționau arsis și thesis asupra ritmurilor antice ?

Elementele *arsis* și *thesis* aveau efect nu numai asupra ritmurilor de timpi compuși (picioarelor), ci și asupra formelor ritmice mai mari, cum erau măsurile antice. Acestea puteau fi și ele incluse într-unul din cele trei genuri stabilite mai înainte : genul egal, genul dublu și genul hemiolic.

În toate aceste cazuri, elementele *thesis-arsis* cuprindeau, fiecare, unul sau mai mulți timpi ce compuneau măsura respectivă, realizându-se, pe o suprafață extinsă, acei *arsis* și *thesis* mari, după cum putem observa din tabelul ritmic de mai jos :

a) *Genul egal* (raportul 1 : 1 dintre *thesis* și *arsis*) :

măsuri tetice

(încep cu *thesis*)

măsuri antitetice

(încep cu *arsis*)

dipodie trohaică



dipodie iambică



tetrapodie dactilică



tetrapodie anapestică



Kal - li - o - pei - a so - pha Mu - sōn pro - ka - tha - ge - ũ terp - nōn
 Kāi so - phe my - sto - do - ta, La - tus go - ne, Dē - li - e Pai - an,
 eu ————— me - neis par - es - te moi

În concluzie, analizând chiar și numai aceste câteva exemple din literatura muzicii vechi grecești, ne apar evidente următoarele caracteristici principale ale ritmului antic :

— poseda forme structurale variate, începînd cu ritmuri simple, alcătuite din valori egale, pînă la ritmuri mai complexe, în care se îmbinau valori ritmice inegale, cu formule sincopate, ritmuri punctate și ritmuri asimetrice ;

— întregul desen ritmic împreună cu cel melodic se lega intim cu fraza vorbită, fără să-și piardă individualitatea și expresia proprie ;

— era de o libertate incomparabil mai mare decît ritmul constrîns în tiparele măsurii moderne.

Contopindu-se cu melodia și textul vorbit într-un limbaj organic înche-gat, ritmul vechilor greci a contribuit la ridicarea artei *monodice a antichității* pe culmile expresiei sale.

„Ritmul în arta antică era un principiu activ, esențial, preponderent — spune Maurice Emmanuel — constituind o preocupare de prim ordin a muzicianului poet ; el era cadrul nerigid, apt să susțină de minune fragilul, dar prețiosul edificiu al monodiei modale“.¹

¹ *Enciclopedia A. Lavignac*, vol. I, p. 470.