

**LBRIS** | IOAN-BRADU IAMANDESCU  
books(ed.)

# MUZICOTERAPIA RECEPTIVĂ

GRAFOART

A stylized musical staff with a treble clef, where the staff line and clef are integrated into the letter 'O' of the publisher's name 'GRAFOART'.

<b>INFLUENȚELE MUZICII ASUPRA ORGANISMULUI UMAN</b>	13
<b>Capitolul 1. FENOMENUL MUZICĂ</b>	15
I. DATE FUNDAMENTALE	15
I.1. DEFINIȚII ALE MUZICII	15
I.2. PRINCIPALELE ELEMENTE STRUCTURALE ALE MUZICII	18
I.3. SUBSTRATUL PSIHO NEURO FIZIOLOGIC AL EFECTELOR MUZICII (Ioan-Bradu Iamandescu)	37
I.4. EFECTE PSIHLOGICE GENERALE ALE MUZICII (Ioan-Bradu Iamandescu)	39
II. LIMBAJUL MUZICAL ȘI VALOAREA SA DE COMUNICARE INTERUMANĂ	44
II.1. INTRODUCERE (Ioan-Bradu Iamandescu)	44
II.2. PROCESUL DE ÎNȚELEGERE A SEMNIFICAȚIILOR MUZICII (Carmen-Luize Avram)	45
II.3. CONCEPTUL DE MESAJ MUZICAL (Ioan Bradu Iamandescu)	50
III. CONSIDERAȚII ASUPRA TRIADEI COMPOZITOR INTERPRET – ASCULTĂTOR (Carmen-Luize Avram)	52
III.1. COMPOZITORUL, CREATOR „INSPIRAT” SAU PROFESIONIST AL SUNETELOR ?	52
III.2. INTERPRETUL INTERFAȚĂ CREATOARE ÎNTRE PARTITURĂ ȘI SONORITATEA VIE A CREAȚIEI MUZICALE	55
III.3. ASCULTĂTORUL, FACTORI PSIHO– INDIVIDUALI ȘI SOCIO–CULTURALI IMPLICAȚI ÎN PREFERINȚELE SALE MUZICALE	57
IV. PRINCIPALELE GENURI MUZICALE (Ioan-Bradu Iamandescu)	64
IV.1. DATE INTRODUCTIVE	64
IV.2. CELE MAI RĂSPÂNDITE GENURI MUZICALE	65
<b>Capitolul 2. INTERPRETAREA SENSURILOR MUZICII. CONCEPTUL DE IZOMORFISM PSIHO MUZICAL</b>	91

I. MUZICA „ABSOLUTĂ” ȘI MUZICA CU PROGRAM (Carmen-Luize Avram)	91
I.1. TIPURI DE MUZICĂ ÎN RAPORT CU PREZENȚA UNOR TEXTE SAU SUGESTII DE CONȚINUT	91
I.2. SCURT ISTORIC	92
II. IZOMORFISMUL PSIHO MUZICAL (Ioan-Bradu Iamandescu)	98
II.1. CARACTERUL HOLISTIC AL EFECTELOR MUZICII	98
II.2. MODELUL CIBERNETIC	99
II.3. CONCEPTUL DE IZOMORFISM	101
II.4. BAZE NEUROFIZIOLOGICE ȘI PSIHOLOGICE ALE RECEPTIEI MESAJULUI MUZICAL	106
III. AMPRENTA STILISTICĂ ȘI INTENȚIILE COMPOZITORULUI (Ioan-Bradu Iamandescu)	108
III.1. MESAJUL COMPOZITORULUI ÎN MUZICA SA	108
III.2. TULBURĂRILE PSIHICE ALE UNOR COMPOZITORI CELEBRI OGLINDITE ÎN MUZICA LOR	111
IV. FACTORI PERSONALI ȘI SOCIO CULTURALI IMPLICAȚI ÎN PREFERINȚELE MUZICALE (Ioan- Bradu Iamandescu)	118
IV.1. FACTORI BIO PSIHO INDIVIDUALI	111
IV.2. FACTORI DEPENDENȚI DE STRUCTURA ȘI CALITĂȚILE MUZICII	120
IV.3. FACTORI CONJUNCTURALI INTERPRET, MOMENTUL ȘI CONDIȚIILE AUDIȚIEI	125
<b>Capitolul 3. PROCESE PSIHICE ȘI SOMATICE INDUSE   DE AUDIEREA MUZICII</b>	127
I. MUZICA ȘI MEMORIA	127
I.1. INTRODUCERE (Liliana Neagu)	127
I.2. „SUPERMEMORIA” (Ioan-Bradu Iamandescu)	128
I.3. TIPURI DE MEMORIE AVANTAJATE DE AUDIEREA MUZICII ȘI DE EFECTUL PLACEBO (Liliana Neagu)	130
II. MUZICA ȘI GÂNDIREA	137
II.1. CONSIDERAȚII GENERALE (Liliana Neagu)	137
II.2. EFECTUL MOZART (Ioan-Bradu Iamandescu)	139

II.3. ROLUL MUZICII ÎN STIMULAREA POTENȚIALULUI CREATIV (Anca Munteanu)	145
III. MUZICA ȘI AFECTIVITATEA (Mihaela Minulescu)	155
IV. IMPACTUL PSIHO SOMATIC AL MUZICII ASUPRA UNOR ORGANE ȘI APARATE (Liliana Diaconescu, Ioan Bradu Iamandescu)	168
V. EFECTELE NOCIVE ALE MUZICII. MUZICA ÎNTRE TENTAȚIE ȘI DROG	175
V.1. EFECTELE PSIHICE ȘI SOMATICE ASUPRA INTERPREȚILOR (Ioan-Bradu Iamandescu)	175
V.2. DEPENDENȚA DE MUZICĂ (Ioan-Bradu Iamandescu)	180
<b>Capitolul 4. MECANISME NEUROFIZIOLOGICE ȘI NEUROENDOCRINE ACTIVATE DE AUDIEREA MUZICII</b>	188
<b>I. MECANISME NEUROFIZIOLOGICE</b>	188
I.1. LOCALIZĂRI CEREBRALE LEGATE DE PERCEPȚIA MUZICII (Ioan-Bradu Iamandescu)	188
I.2. O EXPLORARE A UNEI NOI METODE DE CERCETARE ÎN DOMENIUL MUZICOTERAPIEI (Stefan Koelsch, Kristin Offermanns și Peter Franzke)	192
<b>II. MECANISME NEUROENDOCRINE</b>	200
II.1. DATE EXPERIMENTALE CLASICE REFERITOARE LA HORMONII ELIBERAȚI SUB EFECTUL MUZICII (Ioan-Bradu Iamandescu)	200
II.2. EFECTELE MUZICII ASUPRA SISTEMULUI NEURO ENDOCRIN ȘI IMUN (Ioana Cioca)	206
<b>MUZICA - AGENT TERAPEUTIC CU VIRTUȚI „FORMATIVE”</b>	223
<b>Capitolul 1. MUZICOTERAPIA. ASPECTE DE ORDIN GENERAL</b>	225
<b>I. MUZICOTERAPIA. CADRU CONCEPTUAL</b>	225
I.1. DEFINIȚII ȘI OBIECTIVE ALE MUZICOTERAPIEI (Ioan-Bradu Iamandescu, Liliana Neagu)	225
I.2. SCURT ISTORIC. PREMISE ORGANIZAȚIONALE (Ioan-Bradu Iamandescu, Liliana Neagu)	230

I.3. AMĂTORII OCAZIONALI ȘI MELOMANII ÎN RAPORT CU MUZICOTERAPIA (Ioan-Bradu Iamandescu)	235
I.4. ASPECTE ALE MUZICOTERAPIEI DEPENDENTE DE VÂRSTA SUBIECȚILOR (Ioan-Bradu Iamandescu)	237
I.5. CONTRAINDICAȚII ALE MUZICOTERAPIEI (Ioan- Bradu Iamandescu)	238
II. RELAȚIA MUZICOTERAPIEI CU CELELALTE FORME DE PSIHOTERAPIE	240
II.1. MUZICOTERAPIA ȘI TERAPIILE DE RELAXARE (Irina Holdevici, Andreea Corina Ropoteanu)	240
II.2. PSIHANALIZA ȘI MUZICOTERAPIA (Ioan-Bradu Iamandescu)	249
III. INDICAȚII ALE MUZICOTERAPIEI (Liliana Neagu, Ioan-Bradu Iamandescu)	251
III.1. DURERILE ACUTE SAU CRONICE	251
III.2. ÎNLĂTURAREA STĂRII DE OBOSEALĂ (FIZIOLOGICĂ SAU PATOLOGICĂ)	251
III.3. INDUCEREA SOMNULUI	253
III.4. ANXIETATEA	253
III.5. OBSESIILE ȘI FOBIILE	253
<b>Capitolul 2. MODALITĂȚI DE INSTITUIRE A MUZICOTERAPIEI</b>	265
I. MODALITĂȚI DE ASCULTARE A MUZICII	265
I.1. TIPUL DE ASCULTARE INTELECTUALĂ, „TEHNICĂ”	266
I.2. TIPUL DE ASCULTARE „EMOȚIONALĂ” („AFECTIVĂ”, „EVOCATOARE”)	266
I.3. ASCULTAREA „HIPNOTICĂ”, „ÎN TRANSĂ”	268
I.4. ASCULTAREA ACTIVĂ („ASCULTĂ CÂNTÂND”)	268
II. CRITERII DE SELECȚIE	269
II.1. PIESE MUZICALE SELECTATE DE TERAPEUT	269
II.2. PROGRAME PERSONALE DE MUZICOTERAPIE (Ioan-Bradu Iamandescu)	273
II.3. OBSERVAȚII CRITICE ASUPRA SELECȚIEI LUCRĂRILOR MUZICALE ÎN VEDEREA MUZICOTERAPIEI	274

III. CRITERII PSIHOLOGICE DE SELECȚIE A PIESELOR MUZICALE CU CARACTER „FORMATIV” BAZATE PE CERCETĂRI PERSONALE (Ioan-Bradu Iamandescu)	276
IV. EFECTUL ANTIALGIC AL MUZICII PREFERATE VERSUS MUZICA CLASICĂ (Alexandru Chițu, Ioan-Bradu Iamandescu)	280
V. METODELE DE PRACTICĂ A MUZICOTERAPIEI (Ioan-Bradu Iamandescu)	283
V.1. METODE DE MUZICOTERAPIE RECEPTIVĂ UTILIZÂND MUZICA CLASICĂ	283
V.2. TERAPII MODERNE UTILIZÂND MUZICĂ LARG ACCESIBILĂ SAU MUZICĂ ARTIFICIALĂ	287
<b>Capitolul 3. MUZICODIAGNOSTICUL</b>	295
I. CONCEPTUL DE MUZICODIAGNOSTIC (Ioan-Bradu Iamandescu, Ioana Cioca)	296
I.1. INTRODUCERE	296
I.2. FUNCȚIILE MUZICII	296
I.3. CONCEPTUL DE MUZICODIAGNOSTIC	297
I.4. MODALITĂȚI DE INTERACȚIUNE ÎNTRE MUZICĂ ȘI SOMA	298
I.5. CONCLUZII	298
II. REPREZENTĂRI COGNITIVE ALE PIESELOR MUZICALE AUDIATE (Ioana Cioca)	300
II.1. CONȚINUTUL TEMATIC AL FRAGMENTELOR MUZICALE EXECUTATE CA STIMULI	301
III. CORELAȚII ÎNTRE ATMOSFERA GENERALĂ A MUZICII ȘI NATURA EMOȚIILOR INDUSE SUBIECȚILOR / PACIENȚILOR ÎN URMA AUDIȚIEI (Ioan-Bradu Iamandescu, Alexandru Chițu, Mihaela Luminița Staicu)	315
IV. MARKERI BIO UMORALI MODIFICAȚI DE AUDIȚIA MUZICII (Ioana Cioca)	327
V. MODELE DE MUZICOTERAPIE CU VALOARE PSIHODIAGNOSTICĂ (Ioan-Bradu Iamandescu)	332

<b>Capitolul 1. PRIVIRE GENERALĂ ASUPRA POSSIBILITĂȚILOR ACTUALE ALE MUZICOTERAPIEI</b>	341
<b>I. EVALUARE GENERALĂ (Ioan-Bradu Iamandescu)</b>	341
<b>I.1. VALOAREA MUZICOTERAPIEI ÎN PRACTICA MEDICALĂ</b>	341
<b>I.2. AUTOMUZICOTERAPIA MELOMANULUI DIRIJATĂ DE MUZICOTERAPEUT</b>	342
<b>I.3. MUZICOTERAPIA ANTISTRES CU VIRTUȚI FORMATIVE</b>	346
<b>I.4. CONDIȚII TEHNICE DE APLICARE A MUZICOTERAPIEI</b>	348
<b>Capitolul 2. APLICAȚII ALE MUZICOTERAPIEI ÎN DIVERSELE RAMURI ALE ASISTENȚEI MEDICALE</b>	351
<b>I. PATOLOGIA CHIRURGICALĂ (Ioan-Bradu Iamandescu)</b>	351
<b>I.1. CONSIDERAȚII GENERALE</b>	351
<b>I.2. MODALITĂȚI DE UTILIZARE A MUZICOTERAPIEI LA BOLNAVII CHIRURGICALI</b>	352
<b>I.3. MOMENTUL ADMINISTRĂRII MUZICOTERAPIEI ÎN CADRUL ACTULUI CHIRURGICAL</b>	353
<b>I.4. DOMENII ALE CHIRURGIEI ȘI SIMPTOME ȚINTĂ CARE BENEFICIAZĂ PRIORITAR DE MUZICOTERAPIE</b>	356
<b>II. MEDICINĂ INTERNĂ</b>	359
<b>II.1. BOLILE PSIHO-SOMATICE- PRIVIRE GENERALĂ (Ioan-Bradu Iamandescu)</b>	359
<b>II.2. MUZICOTERAPIA: UN INSTRUMENT COMPLEMENTAR ÎN ÎNGRIJIREA CARDIACĂ MODERNĂ (Athanasios Dritsas)</b>	361
<b>III. NEUROLOGIE</b>	373
<b>III.1. CONSIDERAȚII GENERALE (Ioan-Bradu Iamandescu)</b>	373
<b>III.2. MUZICOTERAPIA ÎN AFECȚIUNILE NEUROLOGICE (Ioana Cioca, Alexandra Mihăilescu)</b>	378
<b>IV. PSIHIATRIE</b>	385

IV.1. CONSIDERAȚII GENERALE (Ioan-Bradul Iamandescu)	385
IV.2. MUZICOTERAPIA ÎN AFECȚIUNILE PSIHATRICE (Mihaela Luminița Staicu)	389
V. ONCOLOGIE: MUZICOTERAPIA LA PACIENȚII NEOPLAZICI (Ioana Cioca)	402
FORMAREA PROFESIONALĂ A MUZICOTERAPEUȚILOR (Angelica Postu)	409
CONSIDERAȚII FINALE (Ioan-Bradul Iamandescu)	415
Bibliografie	421

## I. DATE FUNDAMENTALE

### I.1. DEFINIȚII ALE MUZICII

#### A. Definiții propuse de dicționare (Carmen-Luize Avram)

După secole de creație și gândire muzicală, specialiștii nu au ajuns încă la o definiție comună și unanim acceptată a muzicii, ceea ce reprezintă un semn clar al complexității fenomenului.

DEX-ul limbii române cuprinde următoarea afirmație în dreptul substantivului muzică: „arta de a exprima sentimente și idei cu ajutorul sunetelor combinate într-o manieră specifică”. La fel și Oxford English Dictionary: „aceea dintre artele frumoase care se ocupă cu combinarea sunetelor, într-o manieră ce urmărește frumusețea formei și exprimarea unor gânduri și sentimente”. Nota bene, acestea sunt dicționare explicative lingvistice !

Mai multe dintre dicționarele specializate în muzică evită să dea o definiție. De exemplu, Grove`s Dictionary of Music and Musicians. La fel, Riemann Music Lexicon (1959 – 67: 3: 601) face mai mult o prezentare lungă și complexă a muzicii, ceea ce sugerează faptul că vorbim de un fenomen nuanțat, subtil, marcat de foarte mult subiectivism.

O principală nuanțare față de DEX-ul limbii române este aceea că prin muzică ideile și sentimentele nu sunt exprimate clar și concret. Sunetele nu sunt cuvinte cu capacitate denominativă. Sunetele și structurile sonore alcătuite cu ele au însă o mare capacitate de sugestie și de evocare, sunt purtătoare de conotații complexe și polisemantice.

Muzica trezește afecte, ne trece prin stări sufletești sau imaginează trasee cu o referire plastică, sugestivă, aproape descriptivă la anumite mișcări sau transformări psihice pe care însă imaginația receptorului trebuie să le decodifice printr-un paralelism marcat de subiectivitatea fiecărui individ. Aceasta nu înseamnă că decodificarea se face aleatoriu. Toate structurile sonore sunt purtătoare ale unor semnificații circumscrise unei zone afective și cu înțeles relativ stabil, în cadrul unei arii culturale și stilistice. Ceea ce înseamnă că o muzică ce aparține limbajului sonor al culturii vest-europene, de exemplu, dacă e tristă, nu va

Dar trebuie semnalat și reversul situației. În cazul necunoașterii codului unui limbaj sonor, atribuirea de semnificații devine imposibilă sau defectuoasă. Acesta este motivul pentru care accesul la muzica altor culturi se limitează (repetăm, în cazul necunoașterii datelor semnificative ale domeniului respectiv), la perceperea pur senzorială a traseelor sonore. Rămâne, desigur, libertatea receptorului de a se bucura de niște sonorități oarecum exotice, de a se lăsa invadat de propriile amintiri, stări sau gânduri de moment (ceea ce, să recunoaștem, se poate întâmpla și în cazul audierii unei muzici familiare) sau a ignora pur și simplu ambianța sonoră respectivă.

## **B. Definiții propuse de personalități culturale (Ioan-Bradu Iamandescu)**

Data fiind complexitatea muzicii, care nu se reduce numai la melodie, existând și alte elemente structurale ale sale, cu implicații psihologice complexe, cum ar fi ritmul, armonia și culoarea timbrală, - considerăm ca fiind mai potrivită, deși cu un caracter mai mare de generalitate, formularea găsită de Madame de Staël, (cit. de Verdeau-Paillès - 1981) „muzica este o arhitectură sonoră”, la fel ca și definiția aparținând lui Yehudi Menuhin: „muzica este omul, mai mult decât cuvintele, căci cuvintele nu sunt decât simboluri abstracte care transmit înțelesuri reale bazate pe fapte”. Marele muzician restrânge câmpul definiției prin considerarea muzicii ca fiind „forma noastră de exprimare cea mai veche, mai veche decât graiul și arta”. Această precizare - indiferent de discutabilitatea primatului cronologic al muzicii față de vorbire - pune în evidență și faptul că fiecare dintre noi știe despre fenomenul sonor muzical că este asociat cu o formă de exprimare non-verbală.

J.P. Sartre (cit. de E. Aragon) susține că „muzica este o imagine pură care ne apare pe sunete” (purtată de sunete) în cadrul unei experiențe vii (trăite) iar în raport cu sunetele propriu-zise - această imagine nu este decât un analogon, o reprezentare analogică, precum sunt pânza pictată în raport cu tabloul sau cuvintele în raport cu gândirea”. După părerea ilustrului muzicolog și dirijor elvețian (al celebrei orchestre „Suisse Romande”), definiția lui Sartre face abstracție de „fenomenele de conștiință puse în joc în fața muzicii” care „sunt aceleași cu cele care stau la originea determinărilor fundamentale ale omului, în relația sa cu lumea, cu Dumnezeu și cu societatea omenească ; ele aparțin unei zone de conștiință cvasi-necunoscută pe care ar fi, de urgență, necesar să o dăm la iveală”.

Din punctul de vedere al compozitorului „muzica este sentiment și știință”, după cum „știința și inspirația constituie arta” (Berlioz).

Cioran, unul din marile spirite ale umanității îndrăgostite de muzică, definește muzica în mai multe rânduri și în mai multe moduri. Cităm două veritabile definiții metaforice ale muzicii: [Muzica] „Este absolutul trăit, trăit totuși prin intermediul unei imense iluzii, pentru că se risipește de îndată ce se restabilește liniștea” („Cioran și muzica” - selecție Aurel Cioran: Antologie Humanitas, pg. 14). „În afara materiei, totul este muzică ; însuși Dumnezeu este o halucinație sonoră” (ibidem pg. 13).

Referitor la multitudinea efectelor (eventual motivelor nevoii de a asculta muzică), Cioran încearcă să le unifice sub forma unui paradis sublim: „muzica este refugiul sufletelor pe care le-a rănit fericirea”.

Subînțelegând, în mod permanent, cunoașterea de către cititor a noțiunilor elementare despre muzică (melodie, măsură, tempo, intensitatea timbrului etc), alături de Luban-Plozza și Delli Ponti (1988), putem afirma că „muzica vorbește fiecăruia dintre noi. Ea vorbește chiar și celor ce nu au nici o idee despre un astfel de ansamblu de legături pe care ei continuă să le ignore”. De asemenea, se poate considera că, indiferent de capacitatea noastră de înțelegere, muzica exprimă în mod inevitabil un mesaj virtual a cărui recepție este în funcție de particularitățile innăscute sau dobândite ale ascultătorului, dar și de un complex de factori conjuncturali - mergând de la gradul de transparență al intențiilor autorului și cel al modalităților de execuție a muzicii de către interpret, până la particularitățile de context în care are loc audiția.

Încercând o definiție personală a muzicii în concordanță cu intențiile cărții de față, am putea spune că „muzica reprezintă o arhitectură sonoră (cf. M<sup>me</sup> de Staël), guvernată de legi specifice privind succesiunea (melodia, ritmul), calitățile timbrale și suprapunerea (armonia) sunetelor și având un dublu impact (psihic și organic) asupra organismului ascultătorului, pe baza decodificării de către acesta a unui mesaj pe care el îl conferă - intuitiv sau prin evaluare bazată pe analiză rațională - combinației de sunete recepționate pe calea analizatorului acustic (Iamandescu - 1997).

Muzica este o desfășurare, o curgere de sunete a căror îmbinare constituie melodia (formată și ea din unități din ce în ce mai mici - teme și motive), iar viteza acestei desfășurări (ca și accentele care o punctează) reprezintă elementul ritmic al muzicii. Alături de intensitatea sonoră - și ea un atribut al muzicii -, ritmul constituie „latura energetică” a muzicii, în timp ce latura armonică este reprezentată de cântarea simultană a mai multor sunete (acorduri, evoluție contrapunctică, fenomene apărute în cazul cântării polifonice și al utilizării ansamblurilor muzicale - de cameră sau orchestrale).

### A. Prezentare din perspectivă muzicologică (Carmen-Luize Avram)

MUZICA este un termen de proveniență greacă. MUSIKÎ era o prescurtare de la MUSIKÎ TECHNÎ, adică arta și abilitățile muzelor, de unde se înțelege că era vorba de un fenomen sincretic ce cuprindea dansul, teatrul, poezia.

Creștinismul timpuriu și părinții bisericii, precum Sf. Augustin care folosea termenul în accepțiunea sa contemporană, considerau muzica un pericol pentru sufletul credincioșilor și o forță reductabilă de seducție și desfătare, incompatibilă cu asceza și pocăința necesare mântuirii.

Trubadurii și truverii, pe de altă parte, mai păstrau încă vechiul sincretism și toată desfătarea oferită de poezia, teatrul, cântul vocal și din lăută pe care le practicau.

Muzica este așadar un fenomen complex, în același timp artă, știință și limbaj cu un sistem propriu de simboluri, prin intermediul căruia se poate desfășura o comunicare cu specific expresiv. Toate aceste fațete ale muzicii se întrepătrund și se influențează reciproc în procesul cognitiv. De altfel tot în buna tradiție a Greciei antice, modul sincretic în care era privită această artă se referea și la organicitatea dintre tehnică, adică meșteșugul în sine, opera artistică și mesajul pe care aceasta îl transmitea.

Civilizația noastră, mult prea analitică, pretinde defalcarea didactică a domeniilor pe bucățele și abia apoi descoperirea interdependenței dintre „felii”. De aceea vom începe cu descrierea principalelor elemente constitutive ale muzicii, care au însă, fiecare în parte și toate în conlucrare, rol definitoriu în efectul artistic, bază a comunicării prin sunete. Comunicarea se adresează tuturor structurilor ființei: fizică, mentală și noesică și, prin urmare, le și influențează.

În analiza următoarelor elemente ale muzicii vom folosi unii termeni preluați și dezvoltati din „The Cambridge history of Western music theory” de T. Christensen.

1. SUNETUL, materia de bază a muzicii, este produs de vibrațiile unui corp sonor. Dar pentru a se încadra în categoria sunetelor muzicale, respectivele vibrații trebuie să se desfășoare periodic.

Specificul său de vibrație face din sunet un element cu care corpul uman poate intra lesne în rezonanță. Efectele pot fi benefice când frecvențele sunt compatibile cu sistemul viu, când pot favoriza intrarea în stări de relaxare și meditație, sau

negative, de exemplu la frecvențe foarte înalte care agresează sistemul auditiv și pe cel nervos.

2. ÎNĂLȚIMEA SUNETULUI, calitatea acestuia de a fi mai grav sau mai acut, este o senzație subiectivă datorată frecvenței vibrațiilor. Sunetele înalte și supraînalte par că străpung creierul, pe câtă vreme cele grave intră în rezonanță, pulsează în diafragmă și abdomen.

3. INTENSITATEA cu care este perceput sunetul, mai puternic sau mai slab, este determinată de amplitudinea vibrațiilor. Nu mai este de mult o noutate faptul că intensitățile supradimensionate sunt copleșitoare psihic și nocive fizic, în primul rând pentru aparatul auditiv extern. În termeni muzicali însă, intensitatea este de fapt un parametru expresiv esențial, numit DINAMICĂ.

4. TIMBRUL sau culoarea este rezultatul fuziunii dintre o fundamentală și un amalgam complex de sunete parțiale, armonicile superioare, care sunt percepute ca un tot ce se manifestă unitar. Numărul, frecvența, amplitudinea și caracteristicile acestor parțiale dau senzația de culoare specifică fiecărei voci și instrument și trezesc plăcerea sau repulsia, respingerea auditivă și subiectivă.

5. SCĂRILE modale, tonale (gamele majore și minore), seriale și cele numite sintetice (matrici generative ale unui limbaj muzical, obținute pe cale logic – matematică), cu structuri individualizate de creatorul sau tipologia culturală a căreia îi aparțin, sunt moduri specifice de organizare a înălțimilor sonore. În muzica vest-europeană și nord-americană, cele mai răspândite și folosite sunt gama majoră și gama minoră, care formează baza sistemului tonal, sub auspiciile căruia s-a dezvoltat muzica așa zis academică.

Sistemul tonal a fost precedat de modurile antice care s-au perpetuat într-un oarecare fel în modurile specifice culturilor populare și în cele bizantine. După o îndelungă supremație, tonalitatea a pierdut apoi teren, a început să se dezintegreze, iar pe la granița secolului al XIX-lea cu al XX-lea a fost abolită, înlocuită cu diverse plăsmuiri (serialism, aleatorism, minimalism, nenumărate tipuri de scări și moduri generative) dar nu a dispărut, fiind un fundament al expresiei și educației muzicale, tipice culturii de sorginte europeană.

Virtuțile filosofico - estetice ale tonalismului, guvernate de un centru tonal în jurul căruia gravitează ierarhiile supuse unor legi bazate pe rezonanța naturală, sunt un element aducător de echilibru și previzibilitate în desfășurarea discursului sonor și în consecință, asigură împlinirea liniștitoare a expectanțelor în receptarea operelor muzicale create pe baze tonale. În plus, printr-o convenție instaurată în

negative, de exemplu la frecvențe foarte înalte care agresează sistemul auditiv și pe cel nervos.

2. ÎNĂLȚIMEA SUNETULUI, calitatea acestuia de a fi mai grav sau mai acut, este o senzație subiectivă datorată frecvenței vibrațiilor. Sunetele înalte și supraînalte par că străpung creierul, pe câtă vreme cele grave intră în rezonanță, pulsează în diafragmă și abdomen.

3. INTENSITATEA cu care este perceput sunetul, mai puternic sau mai slab, este determinată de amplitudinea vibrațiilor. Nu mai este de mult o noutate faptul că intensitățile supradimensionate sunt copleșitoare psihic și nocive fizic, în primul rând pentru aparatul auditiv extern. În termeni muzicali însă, intensitatea este de fapt un parametru expresiv esențial, numit DINAMICĂ.

4. TIMBRUL sau culoarea este rezultatul fuziunii dintre o fundamentală și un amalgam complex de sunete parțiale, armonicile superioare, care sunt percepute ca un tot ce se manifestă unitar. Numărul, frecvența, amplitudinea și caracteristicile acestor parțiale dau senzația de culoare specifică fiecărei voci și instrument și trezesc plăcerea sau repulsia, respingerea auditivă și subiectivă.

5. SCĂRILE modale, tonale (gamele majore și minore), seriale și cele numite sintetice (matrici generative ale unui limbaj muzical, obținute pe cale logic – matematică), cu structuri individualizate de creatorul sau tipologia culturală a căreia îi aparțin, sunt moduri specifice de organizare a înălțimilor sonore. În muzica vest-europeană și nord-americană, cele mai răspândite și folosite sunt gama majoră și gama minoră, care formează baza sistemului tonal, sub auspiciile căruia s-a dezvoltat muzica așa zis academică.

Sistemul tonal a fost precedat de modurile antice care s-au perpetuat într-un oarecare fel în modurile specifice culturilor populare și în cele bizantine. După o îndelungă supremație, tonalitatea a pierdut apoi teren, a început să se dezintegreze, iar pe la granița secolului al XIX-lea cu al XX-lea a fost abolită, înlocuită cu diverse plăsmuiri (serialism, aleatorism, minimalism, nenumărate tipuri de scări și moduri generative) dar nu a dispărut, fiind un fundament al expresiei și educației muzicale, tipice culturii de sorginte europeană.

Virtuțile filosofico - estetice ale tonalismului, guvernate de un centru tonal în jurul căruia gravitează ierarhii supuse unor legi bazate pe rezonanța naturală, sunt un element aducător de echilibru și previzibilitate în desfășurarea discursului sonor și în consecință, asigură împlinirea liniștitoare a expectanțelor în receptarea operelor muzicale create pe baze tonale. În plus, printr-o convenție instaurată în

URBIS  
cultura europeană, modul major este asociat cu exprimarea unor stări sufletești pozitive, expansive, iar cel minor transmite sentimente mai întunecate, mai depresive.

Echilibrul tonal în conlucrare cu unitatea formală și cu sonoritățile plăcut armonioase provoacă delectarea specifică multor piese muzicale. Pe acestea le „gustă”, le îndrăgesc și le „folosesc” melomanii pentru virtuțile lor de relaxare și divertisment.

6. INTERVALUL MUZICAL ia naștere ca relație între două înălțimi muzicale. El reprezintă distanța între două sunete. În funcție de amplitudinea sa (mărimea sa cantitativă, ca număr de trepte conținute), dar și de calitatea (mare sau mic, perfect - asociat cu sonorități consonante, mărit sau micșorat – prin excelență, sonorități generatoare de disonanțe) sau direcția sa de manifestare (ascendent, descendent), intervalul devine purtător de sens. Se știe, de altfel, că *MUZICA SE NAȘTE ÎNTRE SUNETE* și nu este un atribut al sunetelor ci o rezultată a relațiilor dintre ele.

7. TIMPUL MUZICAL, subiectiv și ireversibil, are și el câteva elemente constitutive:

7.1. PULSAȚIA RITMICĂ, animă și dă continuitate discursului muzical. Există un paralelism între ritmurile biologice și această pulsație muzicală omniprezentă. Pe baza ei sunt posibile influențe reciproce: muzica alertă poate accelera pulsul ascultătorului, caracterul agitat al unor trasee sonore captivante poate mări rata respiratorie.

Privit din direcția opusă, fenomenul relevă și o similitudine între specificul ritmurilor interne, ale compozitorilor și interpreților, care se oglindește în tempourile folosite. Se pot observa tendințe spre pulsații și viteze de desfășurare a evenimentelor sonore de un anumit fel, preponderente la anumiți creatori. La fel de adevărat, se manifestă însă și predispoziția unor interpreți de a duce tempourile din diverse lucrări spre un numitor comun al pulsației care le este lor proprie, convenabilă.

7.2. TEMPO-UL definește viteza de desfășurare a pulsației ritmice, mai lentă sau mai mișcată. Este un parametru esențial pentru stabilirea corectă a semnificației muzicii audiate și în acest fel produce și o influență anume asupra ascultătorului. De exemplu, semnificațiile psihologice ale unui cântec de leagăn și ale unui marș (pentru ca să nu ne raportăm decât la situații extreme), sunt legate indisolubil și de tempo-ul specific fiecăruia și nu se pot confunda, fiecare dintre ele având un scop bine definit și propunându-și să obțină efecte clare asupra ființei umane. Orice schimbare neadecvată a vitezei de redare a unor asemenea cântece ar duce la un

eșec garantat al împlinirii menirii lui. Metrușul adormit s-ar chinui în zadar să-l liniștească pe bebelușul devenit războinic. Unicul efect ar fi cel al parodiei...

7.3. DURATELE sunetelor și pauzelor se subîmpart simetric, dar nu au valori absolute, fiind dependente de tempo și prin urmare de pulsațiile ritmice.

7.4. METRICA este determinată de gruparea pulsației într-o periodicitate binară sau ternară prin accente periodice. Metru ternar predispune la un răspuns motric dansant, sugerează o traiectorie circulară, poate și prin asociere culturală cu valsul. Pe de altă parte, există nenumărate piese de dans în metru binar, dar acestea sunt asociate mai degrabă cu o dispoziție săltăreață și sugerează trasee liniare, unghiulare.

7.5. RITMUL apare din organizarea artistică și cu sens a duratelor sunetelor și cele ale pauzelor. Și ritmul se organizează în jurul unor accente dar acestea sunt accente expresive care cel mai adesea nu se suprapun peste cele metrice și sunt determinate în raport cu importanța sunetului asupra căruia acționează. Importanța se stabilește funcție de pregnanța formulei ritmice și de expresivizarea unor timpi din măsură, în raport cu tensiunile armonice și culminațiile melodice care se conjugă.

Metrica se comportă așadar ca un ritm circadian, în vreme ce ritmul organizează cu sens evenimentele zilnice.

7.6. AGOGICA e reprezentată de derogările de la regularitatea pulsației, realizate prin accelerări și răriri care apar în general între secțiuni mai mari pentru a marca sfârșitul unei și începutul alteia ori între fraze. Când apare în interiorul frazei este de obicei o microagogică determinată de necesitatea sublinierii unor schimbări armonice ori melodice încărcate de semnificații. Ele sunt necesare pentru integrarea și sublinierea semnelor de punctuație, pentru a obține o retorică firească și convingătoare. Efectul agogicii asupra ascultătorului este identic cu impactul impresionant al rostirii, de către un actor cu har, a unui poem sau a unui monolog dramatic. Agogica este un parametru individualizant al interpretării, redarea ei justă e „născută, nu făcută”, este un „marker” al talentului, atunci când e realizată cu inteligență și autenticitate a simțirii.

Răririle și grăbirile au și rolul de a sugera și a imprima în ascultător stările de avânt și nerăbdare ori oboseală și renunțare.

8. MELODIA este o înlănțuire de sunete, cu durate determinate, într-o structură cu un contur pregnant, inspirat, ușor de memorat, capabilă de a transmite o stare de spirit și ca atare cu impact psihologic mare asupra receptorului. Melodia este parametrul cel mai apreciat și urmărit de către majoritatea melomanilor.

De modul în care e structurată o melodie depind caracterul ei și implicit starea pe care o transmite ascultătorului. Fiecare amănunt e purtător de sens și

semnificație. Motivele percutante, care se rețin cu ușurință, cu un contur expresiv convingător și disponibilitate de prelucrare extinsă, logica evoluției lor, direcția de mișcare a melodiei (ex: ascendentă – descendentă, purtătoare de semnificații filosofice, etice sau de intenții strict spațiale în concordanță cu sensul evocat), preponderența mersului treptat, rectiliniu sau în salturi, toate manifestă potențial asociativ cu diverse domenii extra-muzicale. Ordonarea vârfurilor melodice după o traiectorie lină sau prin salturi și schimbări bruște de direcție favorizează caracterul armonios sau disonant al melodicii, dând loc, de asemenea, la asocieri mentale evident opuse, inspiră trăiri și afecte aflate la extreme, au rezonanțe emoționale și chiar fizice, în consecință.

Însă valoarea estetică, semnificația și impactul emoțional al oricărei melodii nu pot fi judecate decât în contextul general, în conexiune cu ceilalți parametri muzicali. Ritmul, armonia, dinamica, sintaxa muzicală, timbralitatea, textura sunt tot atâția factori prin care melodia se definește și poate transmite mesajul pe care îl poartă.

9. INDICAȚIILE DE EXPRESIE ȘI DE TEMPO sunt prezente în partitură atât la începutul fiecărei piese și părți a acesteia, cât și în interiorul pieselor pentru a da indicații referitoare la sensul și semnificația muzicii plăsmuite de compozitor. Indicațiile de tempo conțin și ele, în mod implicit, semnificații expresive. De exemplu, *Allegro* indică o mișcare rapidă dar și o anume vitalitate și chiar bună dispoziție, dacă nu există alte contexte semnificative semnalate de compozitor. Aceste caracteristici derivă din originea semantică a cuvântului, *allegria*, care în italiană înseamnă veselie. De asemeni, la polul opus, indicația *Largo* e asociată dintru început cu o seriozitate și profunzime meditativă, sugerate de caracterul extrem de lent al mișcării.

## SINTAXELE MUZICALE

10. MONODIA definește cântatul pe o singură voce ; poate fi realizată de un solist sau un grup care intonează același traseu melodic.

11. HETEROFONIA s-a născut în procesul cântatului monodic, la unison, adică pe o singură voce, sau la octavă al unui grup de persoane. Cu timpul unii dintre participanți au început să intoneze întâmplător sau premeditat sunete diferite de cele cântate împreună cu grupul și astfel au apărut îndepărtări de la traseul comun și apoi reveniri la acesta.

Heterofonia e proprie creației populare și cântărilor liturgice gregoriene dar și muzicilor moderne care au dorit să recheme la viață ceva din spiritul popular,

național eventual, sau din începuturile muzicii religioase vest-europene.

12. POLIFONIA desemnează suprapunerea mai multor voci cu trasee individualizate dar care pentru a consuna se supun unor reguli de structurare a propriului traseu și a relației cu celelalte voci, bine stabilite în funcție de sistemele tonale ori modale în care se manifestă. O epocă de manifestare predilectă a sintaxei polifone este cea a Renașterii, când s-a ajuns la adevărate excese prin folosirea unui număr exagerat de mare de voci suprapuse. Efectul de aglomerație și relativ haos sonor obtura înțelesul muzicii.

13. ARMONIA se ocupă cu suprapunerea simultană a mai multor sunete. Aceste structuri verticale constituie acordurile. Această știință a înlănțuirii acordurilor, a realizării unor progresii armonice a pornit de la criteriile ale rezonanței naturale a sunetelor și s-a emancipat treptat de echilibrul și frumusețea sonorităților *armonioase*, a acceptat tot mai multe cromatisme și disonanțe pentru a căpăta putere de sugestie, dramatism, individualitate conforme cu perioadele stilistice care s-au succedat în istoria muzicii. Cu cât acordurile sunt mai disonante și înlănțuirea lor mai neașteptată sau se eludează rezolvarea tensiunilor sonore mai îndelung, cu atât semnificațiile pe care le înveșmântează sunt mai dramatice sau chiar agresive.

14. OMOFONIA reprezintă acea organizare a materialului sonor în care o voce melodică este însoțită de un acompaniament armonic. Această sintaxă a apărut oarecum și ca o reacție de organizare și clarificare a amalgamului din excesele polifone renaștentiste. Mulțimea vocilor suprapuse a început să-și adune traseele sonore în mănunchiuri cu respirație sincronă și a construit acorduri și înlănțuirii acordice care s-au constituit în fundaluri pentru câte un narator ce ieșea în prim plan, vocea solistică. Linia aceasta melodică e „leader-ul” care focalizează interesul dar care nu ar avea prea mare putere de convingere fără „back ground-ul” reprezentat de celelalte elemente ale structurii muzicale, ce-i asigură energia, culoarea, semnificația completă.

15. STRUCTURA FORMEI este reprezentarea schematică a structurilor și secțiunilor pieselor muzicale. Pe baza faptului că există o intenție constructivă în procesul creator muzical, muzica este considerată o arhitectură fluentă, desfășurată în timp. Diversele secțiuni ale lucrărilor construiesc volume, suprafețe aflate în continuitate sau în contrast. Momentele de mare încărcătură emoțională, de maxim tensional sau amplexare a intensității sonore se constituie în culminații semantice, ordonate și ierarhizate după încărcătura lor de sens. În vocabularul interpreților,

punerea în evidență a „construcției” unei lucrări nu este o vorbă goală.

Analiza formei unei lucrări scoate în evidență tocmai alcătuirea internă a acesteia, modul de organizare a secțiunilor. Se observă simetriile, alternanța contrastelor, reluările identice, revenirile marcate de transformări ale entităților structurale. Dar mai presus de toate, urmărirea și cercetarea elementelor de structură trebuie dublată de înțelegerea semnificării proprii fiecărui constituent și atribuirea de sens întregului ca unitate.

Istoria creației muzicale a statornicit o serie de structuri formale bine cunoscute, (forma de sonată, de fugă, de lied, de rondo, etc.), încărcate de semnificații complexe, pe care profesioniștii își pot fundamenta înțelegerea, memorarea, atribuirea de semnificații lucrărilor muzicale încadrate în respectivele tipare. Adevărul este însă că fiecare piesă muzicală, cu cât este mai valoroasă și mai inspirată, se servește de schema formei doar într-un mod orientativ, iar elementele ei de substanță sunt cel mai adesea impregnate de excepții de la regula strâmtă ori de la schematismul rigid. Tocmai aceste derogări de la „cvadratura frazelor”, „dimensiunea punților”, „numărul și tonalitatea ideilor muzicale”, „prelucrarea motivelor din expoziție în cadrul dezvoltării” și multe alte principii aparent imuabile ale formelor muzicale permit creatorului să-și manifeste originalitatea iar receptorului avizat, să detecteze abaterile de la expectanțe și să le atribuie semnificații. S-ar putea face o analogie cu structura anatomică pe care o au în comun toți oamenii și pe baza căreia se manifestă acele trăsături de fizionomie care demască subtil interioritatea profundă și unicitatea fiecărei ființe.

## 16. GENURILE MUZICALE

Existența unei bogății de genuri se lasă cu greu încarcerată și organizată în parcele. În domeniul muzicii academice și pentru scopul acestei lucrări în care accentul cade pe puterea de influențare a ființei umane prin intermediul artei muzicale, propunem o împărțire a genurilor după criteriul muzicii așa zisă „pură”, fără program literar explicit, opusă muzicii programatice.

Astfel, există genuri solistice instrumentale, (suita, sonata, fuga, etc.), concertistice și camerale, alături de mare parte din muzica simfonică, ce fac parte din prima categorie. Creația de lied, de operă, cantate, oratorii, piese instrumentale de caracter, poeme simfonice și unele simfonii cărora compozitorii au simțit nevoia să le precizeze filiația literară și sensurile filosofice, aparțin celei de a doua categorii.

De asemenea, genurile de divertisment, ca muzica de dans sau de balet, piesele de virtuositate, ciclurile de piese de caracter, parodiile, operele comice se află la un relativ pol opus cu lucrările tragice, dramatice, filosofice, fie că e vorba de operă, simfonie, sonată instrumentală, lucrări camerale șamd. Doar ascultătorul, gustul, cultura, înclinațiile lui personale pot decide ce genuri agreează, ce caracter