

LIVIA TEODORESCU – CIOCĂNEA

*Tratat
de
Forme și analize muzicale*

Ediție revizuită

Editura Muzicală

GRAFOART

CUPRINS

PARTEA 1: FORMA ȘI ANALIZA MUZICALĂ / 19

Capitolul 1: Forma și limbajul muzical / 19

- 1.1. Definirea termenilor / 19
 - 1.1.1. Limbajul / Limbajul muzical / 19
 - 1.1.2. Textul / Textul muzical / 20
 - 1.1.3. Vocabularul / Vocabularul muzical / 20
 - 1.1.4. Morfologia / Morfologia muzicală / Morfologia spectrală / 20
 - 1.1.5. Sintaxa / Sintaxa muzicală / Sintaxa spectrală / 21
 - 1.1.6. Sistemul / Sistemele intonaționale / 21
 - 1.1.7. Structura / Structura muzicală / 22
- 1.2. Categoriile sintactice muzicale / 23
- 1.3. Formele muzicale / 24

Capitolul 2: Percepția formei în muzică / 25

- 2.1. Noțiuni de percepție a formei în procesul audiiției / 25
 - 2.1.1. Percepția parametrilor muzicali / 25
 - 2.1.2. Conceptul de tensiune muzicală / 26
 - 2.1.3. Conceptul de energie a fluxului muzical / 26
- 2.2. Noțiuni de percepție a formei în procesul analitic / 26
 - 2.2.1. Nivele structurale / 26
 - 2.2.2. Forma muzicală ca arhetip / 27
 - 2.2.3. Articularea formei muzicale / 27
 - 2.2.4. Ierarhizarea structurală / 27
 - 2.2.5. Situații paradigmatică la care se reduc tipologiile formelor muzicale / 29
- 2.3. Exemple muzicale comentate / 30

PARTEA a 2-a: STRUCTURI ȘI ARHETIPURI ALE FORMELOR MUZICALE / 39

Capitolul 3: Analiza morfologico-sintactică muzicală / 39

- 3.1. Fraza muzicală / 39
 - 3.1.1. Criterii de analiză a frazei / 40

- 3.1.2. Tipologia frazelor / 43
- 3.1.3. Formarea unei unități structurale superioare frazei / 45
- 3.1.4. Tipuri de relații între fraze / 47
- 3.2. Structura armonică a frazei / 48
 - 3.2.1. Modalități de organizare armonică a frazelor / 48
 - 3.2.2. Tipuri de organizare armonică a frazelor.
Scheme armonice / 50
 - 3.2.3. Tipuri de cadențe care caracterizează o frază.
Gradul de completivitate a cadențelor / 51
 - 3.2.4. Modalități de dezvoltare a frazelor / 53
- 3.3. Structura melodică a frazei / 54
 - 3.3.1. Motivul / 54
 - 3.3.2. Dimensiunile motivului / 55
 - 3.3.3. Clasificarea motivelor după dimensiunile
și structura acestora / 56
 - 3.3.4. Caracteristicile motivelor / 61
 - 3.3.5. Componenta structurală a motivelor / 61
 - 3.3.6. Procedee de travaliu motivic / 62
- 3.4. Exemple de analiză / 63
 - 3.4.1. Exemplu de analiză a unei structuri frazeologice de tip
melodic / 63
 - 3.4.2. Exemplu de analiză a unei structuri frazeologice de tip non-
melodic / 65
- 3.5. Perioada muzicală / 66
 - 3.5.1. Criterii de analiză a perioadei muzicale / 66
 - 3.5.2. Tipologia perioadelor. Secțiunea / Partea / 70
 - 3.5.3. Organizarea armonică a perioadei / 71
 - 3.5.4. Tipologia mișcărilor armonice ale perioadei muzicale / 72
 - 3.5.5. Exemple de organizare interioară a perioadelor / 75
- 3.6. Propoziția / 77
- 3.7. Tipologiile frazelor și perioadelor în exemple muzicale / 88

Capitolul 4: Tipologiile formelor muzicale / 103

- 4.1. Criterii generale de clasificare a formelor muzicale / 103
- 4.2. Formele simple / 107
- 4.3. Formele multipartite derivate / 109
- 4.4. Formele complexe / compozite (compuse sau dezvoltate) / 111
- 4.5. Formele binare și ternare din perspectiva continuității /
discontinuității tonale / 112
 - 4.5.1. Formele bipartite de tip continuu / 112

- 4.5.1.1. Forma bipartită simplă de tip continuu / 113
- 4.5.1.2. Forma bipartită rotunjită (cu mică repriză) de tip continuu / 114
- 4.5.1.3. Forma bipartită echilibrată (cu rimă) / 116
- 4.5.1.4. Alte forme de tip continuu - Monopartita / 117
- 4.5.2. Forme bipartite de tip discontinuu / 117
 - 4.5.2.1. Forma bipartită simplă de tip discontinuu / 118
 - 4.5.2.2. Forma bipartită rotunjită (cu mică repriză) de tip discontinuu / 118
 - 4.5.2.3 Barform / 119
- 4.5.3. Forma tripartită continuă divizată doar prin design / 119
- 4.5.4. Forma tripartită de tip discontinuu / 120
- 4.5.5. Forma tripartită integral discontinuă / 120
- 4.5.6. Alte forme de tip discontinuu / 121
- 4.6. Forme binare complexe. Continuitate / Discontinuitate / 121
- 4.7. Forme ternare complexe / compozite / 122
 - 4.7.1. Tipuri de conexiuni între părțile tripartitei compozite / 123
 - 4.7.2. Extensii anterioare și posterioare ale formei tripartite complexe / 123

PARTEA a 3-a: STUDIUL FORMELOR TONALE OMOFONE VOCALE ȘI INSTRUMENTALE / 125

Capitolul 5: Liedul - Gen și Formă / 125

- 5.1. Liedul ca arhetip formal. Tipologie / 125
- 5.2. Liedul ca gen. Scurt istoric al genului / 126
- 5.3. Liedul ca formă / 129
 - 5.3.1. Forma de lied simplu (mic) / 129
 - 5.3.2. Forma de lied complex (mare) / 129
 - 5.3.3. Forme derivate de lied / 130
 - 5.3.4. Forme de lied în diferite genuri muzicale / 130
- 5.4. Tipologia formelor de lied după numărul articulațiilor / 131
 - 5.4.1. Forma de lied monopartit / 131
 - 5.4.2. Forma de lied bipartit / 132
 - 5.4.3. Forma de lied tripartit / 135
- 5.5. Exemple de analiză: Forma de lied simplu și derivat / 137
- 5.6. Exemple de analiză: Forme de Lied complex și derivat / 145

Capitolul 6: Menuet / Scherzo / 149

- 6.1. Menuetul / 149
- 6.2. Scherzo-ul / 150

- 6.2.1. Scherzo-ul cu două Trio-uri / 151
- 6.2.2. Scherzo - Sonată / 151
- 6.3. Exemple de analiză / 152

Capitolul 7: Rondo-ul / 155

- 7.1. Elementele structurale ale Rondo-ului / 155
- 7.2. Forme preclasice ale Rondo-ului / 157
 - 7.2.1. Rondo-ul popular / 157
 - 7.2.2. Rondo-ul preclasic (parizian) / 158
- 7.3. Forme clasice ale Rondo-ului / 158
 - 7.3.1. Rondo-ul clasic mic / 158
 - 7.3.2. Rondo-ul clasic mare / 159
 - 7.3.3. Rondo-ul clasic vienez / 159
 - 7.3.3.1. Detalii privind aspectele structurale și tonale ale Rondo-ului clasic vienez (cu elemente de sonată) / 160
 - 7.3.3.2. Caracteristicile Rondo-ului clasic vienez (cu elemente de sonată) / 160
- 7.4. Rondo-ul – Sonată / 163
- 7.5. Marele Rondo-Sonată (The Great Sonata Rondo) / 163
- 7.6. Rondo-ul cu variațiuni / 163
- 7.7. Alte construcții ale rondo-ului în creația clasică / 164
- 7.8. Algoritm de analiză pentru Rondo / 164
- 7.9. Exemplu de analiză: Beethoven *Sonata Pathétique* op.13 nr. 8 partea a III-a / 164

Capitolul 8: Tema cu variațiuni / 167

- 8.1. Tema cu variațiuni: formă / gen / 167
- 8.2. Caracteristici generale / 168
- 8.3. Categoriile generale de variațiuni / 169
- 8.4. Parametrii constanți și variabili ai temei în procesul variațional / 170
- 8.5. Tipuri de variațiuni / 171
- 8.6. Principii de structurare a formei de ansamblu a temei cu variațiuni / 173
- 8.7. Exemplu de analiză: Mendelssohn Bartholdy „*Variations sérieuses*” op. 54 / 174
- 8.8. Tehnica de variațiune continuă la Debussy / 176
- 8.9. Exemple de analiză din creația lui Debussy / 177
- 8.10. Variațiuni orchestrale concertante / 182
 - 8.10.1. Exemplu de analiză: Rahmaninov - *Rapsodia pe o temă de Paganini* pentru pian și orchestră / 182

Capitolul 9: Sonata / 185

- 9.1. Genul de Sonată. Generalități / 185
- 9.2. Sonata barocă (gen) / 186
- 9.3. Sonata clasică (gen) / 187
- 9.4. Sonata scarlattiană (gen și formă) / 189
- 9.5. Sonata ca formă. Generalități / 192
 - 9.5.1. Scurt istoric al formei de sonată / 193
- 9.6. Forma de sonată: Plan tonal și secțiuni / 194
 - 9.6.1. Expoziția formei de sonată / 196
 - 9.6.2. Dezvoltarea / 203
 - 9.6.3. Repriza / 205
- 9.7. Sonate atipice / 207
- 9.8. Paralelă între forma sonatei scarlattiene și forma sonatei clasice vieneze / 208
- 9.9. Exemplu de analiză: Beethoven: *Sonata „Pathétique” op. 13 nr. 8 în do minor* – partea I / 210

Capitolul 10: Aplicații ale formei de sonată în genul cameral

Forma de sonată în cvartetul instrumental;

Extensii stilistice: Béla Bartók / 215

- 10.1. Algoritm de analiză a limbajului bartokian / 215
- 10.2. Exemplu de analiză a limbajului bartokian:
Bartók - *Mikrokosmos nr. 98 vol. IV* / 216
- 10.3. Analiză: Béla Bartók – *Cvartetul de coarde nr. 2 – Partea I* / 216

PARTEA a 4-a: STUDIUL FORMELOR POLIFONICE

VOCALE ȘI INSTRUMENTALE (Evul mediu, Renaștere, Baroc – extensii stilistice în Clasicism și sec. XX) / 219

Capitolul 11: Forme și genuri polifonice vocale / 219

- 11.1. Conceptul de Polifonie / 219
- 11.2. Scurt istoric al evoluției scriiturii polifonice generatoare de forme polifone / 221
- 11.3. Epocile polifoniei vocale / 223
- 11.4. Motetul Renașterii / 224
- 11.5. Aria da capo (barocă) / 225
- 11.6. Genuri polifonice vocale derivate din Motet: *Missa*, *Requiemul*, *Oratoriul*, *Pasiunea* / 227
- 11.7. Exemplu de analiză: Beethoven *Missa solemnis* / 228

- 11.8. Extensii stilistice în limbajul sec. XX. Exemplu de analiză:
Penderecki *Oratoriul „Dies Irae”* / 231
- 11.8.1. Elemente de limbaj în lucrarea vocal simfonică *Dies Irae* de
Penderecki / 232
- 11.8.2. Analiza părții I *Lamentatio* din oratoriul *Dies Irae* de
Penderecki / 232

Capitolul 12: Forme și genuri polifonice instrumentale ale Barocului: Invențiunea și Fuga / 235

- 12.1. Invențiunea / 235
- 12.2. Fuga / 236
- 12.2.1. Tipuri de fugă / 236
- 12.2.2. Construcția arhitectonică a fugii / 238
- 12.2.3. Zona expozitivă / 242
- 12.2.4. Zona evolutivă (Divertismentul sau Dezvoltarea) / 245
- 12.2.5. Zona revenirii tonale / 245
- 12.2.6. Tehnici variaționale / 245
- 12.3. Exemple de analiză (Bach *Invențiunea nr.1* (2 voci);
Bach *Fuga în Do* caiet I) / 246
- 12.4. *Arta Fugii* de Bach / 248
- 12.4.1. Tipologia fugilor în *Arta Fugii* de Bach / 248
- 12.4.2. Exemplu de analiză: Bach *Arta Fugii, Fuga nr.5* / 249
- 12.5. *Ludus tonalis* de Hindemith / 250
- 12.5.1. Exemplu de analiză:
Hindemith *Ludus tonalis* Fuga nr 1 în Do / 251
- 12.6. Shostakovich *24 Preludii și Fugi* / 252
- 12.6.1. Exemplu de analiză: Shostakovich *Fuga nr. 2* / 253

Capitolul 13: Variațiuni polifonice.

Forme variaționale polifonice de tip continuu: Passacaglia și Ciaccona / 255

- 13.1. Tipuri de variațiuni continue polifonice;
Passacaglia și Ciaccona / 255
- 13.1.1. Passacaglia. Caracteristici generale / 256
- 13.1.2. Ciaccona. Caracteristici generale / 256
- 13.1.3. Tipuri de structuri ostinate / 256
- 13.2. Passacaglia și Ciaccona: deosebiri și asemănări / 257
- 13.3. Strategia de ansamblu a formelor variaționale polifonice:
Passacaglia și Ciaccona / 258
- 13.4. Exemple de analiză / 259
- 13.4.1. Bach *Passacaglia și Fuga în do minor pentru orgă* / 259

13.4.2. Brahms – Passacaglia (Finale) din *Variațiuni pe o temă de Haydn* / 261

13.4.3. Bach – Chaconne din *Partita a II-a pentru vioară solo* / 262

Capitolul 14: Suita instrumentală barocă / 265

14.1. Tipologia suitelor instrumentale în Baroc / 265

14.2. Caracteristicile principalelor dansuri instrumentale / 266

14.3. Racordarea dansurilor instrumentale la dezvoltarea formelor clasice / 267

14.4. Model de analiză a pieselor din suita sau sonata instrumentală barocă / 267

14.5. Viziune comparată a diferitelor tipuri de lucrări baroce care poartă denumirea de *Suite, Partite sau Sonate* / 268

PARTEA a 5-a: APLICAREA FORMELOR OMOFONE ȘI POLIFONICE ÎN GENUL CONCERTANT ȘI SIMFONIC / 271

Capitolul 15: Genul concertant – Concertul instrumental / 271

15.1. Concertul instrumental. Generalități / 271

15.2. Concerto grosso / 271

15.3. Concertul instrumental preclasic (J. Ch. Bach) / 273

15.3.1. Scheme structurale și tonale ale concertului preclasic și clasic / 274

15.4. Concertul instrumental clasic / 275

15.4.1. Concerto-Sonata (Partea I de concert) / 276

15.4.2. Concerto-Rondo (Rondo de concert sau Partea a III-a de Concert) / 278

15.5. Concertul instrumental romantic / 279

15.5.1. Viziune comparată asupra schemelor structurale și tonale ale părții I a concertului preclasic, clasic și romantic / 280

15.6. Concertul modern și contemporan / 280

15.7. Forma de sonată în Concertul instrumental (Concerto-Sonata) / 281

15.7.1. Exemplu de analiză: Beethoven - *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1 în Do major – partea I* / 281

15.7.2. Exemplu de analiză: Beethoven - *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3 în do minor partea I* / 283

15.7.3. Exemplu de analiză: Grieg - *Concertul pentru pian și orchestră în la minor - partea I* / 285

15.7.4. Exemplu de analiză: Schumann - *Concertul pentru pian și orchestră în la minor - partea I* / 286

15.8. Forma de Lied Complex în Concertul instrumental / 288

- 15.8.1. Exemplu de analiză: Beethoven *Concertul pentru pian nr. 1 în Do major - partea a II-a* / 288
- 15.8.2. Exemplu de analiză: Chopin *Concertul pentru pian nr. 1 în mi minor - partea a II-a* / 288
- 15.9. Forma de rondo în Concertul instrumental (Concerto-Rondo) / 289
 - 15.9.1. Exemplu de analiză: Beethoven – *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră în do minor - Partea a III-a: Rondo sonată* / 289

Capitolul 16: Genul simfonic - Simfonia / 291

- 16.1. Evoluția simfoniei / 291
- 16.2. Scurte observații stilistice / 292
- 16.3. Alte genuri simfonice / 293
- 16.4. Forma de sonată în genul simfonic / 293
 - 16.4.1. Exemplu de analiză: Beethoven, *Simfonia a V-a, partea I* / 293
 - 16.4.2. Exemplu de analiză: Brahms, *Simfonia a IV-a, partea I* / 295
 - 16.4.3. Exemplu de analiză: Bruckner, *Simfonia a IV-a „Romantica”, partea I* / 297
- 16.5. Forma de Lied complex în simfonie / 300
 - 16.5.1. Exemplu de analiză: Brahms, *Simfonia a IV-a, partea a II-a* / 300
- 16.6. Variațiuni simfonice continue / 301
 - 16.6.1. Exemplu de analiză: Brahms, *Simfonia a IV-a, partea a IV-a* / 301
- 16.7. Fuga în lucrări orchestrale / 304
 - 16.7.1. Exemplu de analiză: Bartók, *Muzică pentru coarde, percuție și celestă* / 304

Capitolul 17: Genul liric – Muzica de operă și balet / 307

- 17.1. Genul de operă / 307
- 17.2. Genul de balet / 308
 - 17.2.1. Structurile de bază ale baletului clasic / 309
- 17.3. Analiza unei lucrări coregrafice din muzica sec. XX: Stravinski: *Suita coregrafică Nunta (Les Noces)* / 310
 - 17.3.1. Elemente de limbaj în creația lui Stravinski / 310
 - 17.3.2. Particularități de limbaj în *suita coregrafică Nunta* / 311
- 17.4. Aspecte generale ale suitei coregrafice *Nunta (Les Noces sau The Wedding) de Stravinski* / 311
 - 17.4.1. Exemplu de analiză: Stravinski, *Nunta Tabloul I* / 312

PARTEA a 6-a: ORIENTĂRI ANALITICE ALE SEC. XX / 315

Capitolul 18: Metode de analiză a formelor tonale / 315

- 18.1. Metoda referențial-descriptivă / 315
- 18.2. Metoda pozitivist-constructivistă / 316
- 18.3. Metoda hermeneutică / 316
- 18.4. Metoda energetică / 318
 - 18.4.1. Exemplu de analiză „energetică” - A. Halm; Elemente tehnice. Beethoven: Sonata *Waldstein* (fragment) / 319
- 18.5. Metoda formală / 321
- 18.6. Metoda structurală / 322
- 18.7. Metoda formal-constructivistă (Riemann) / 324
- 18.8. Metoda holistică (Gestalt Theory - Schenker) / 325
- 18.9. Concluzii asupra metodelor analitice / 328

Bibliografie / 331

Partea 1

Forma și analiza muzicală

Capitolul 1

Forma și limbajul muzical

Ipoteză: *Formele muzicale sunt rezultatul incidenței dintre un sistem intonațional și o categorie sintactică.*

Conținut:

Definirea termenilor:

Limbaaj / Limbaaj muzical

Text / Text muzical

Vocabular / Vocabular muzical

Morfologie / Morfologie muzicală

Sintaxă / Sintaxă muzicală

Sistem / Sisteme intonaționale

Structură / Structură muzicală

Categoriile sintactice muzicale

Forma muzicală

1.1. Definirea termenilor

Pentru a defini conceptul de limbaj muzical și mai ales pentru a înțelege de ce muzica este un limbaj, vom porni de la sfera mai largă a definițiilor referitoare la limbajele naturale. Vom vedea cum elementele de limbaj precum și mecanismele prin care acestea devin funcționale în procesul comunicării pot fi extrapolate în muzică. Corespondența dintre limbajul natural și limbajul muzical este biunivocă în termeni generali și flexibilă în situații particulare.

1.1.1. Limbajul este un sistem de comunicare alcătuit din sunete articulate, specific oamenilor, prin care aceștia își exprimă gândurile, sentimentele, dorințele. În domeniul picturii, prin limbaj se înțelege „un mijloc de

exprimare a ideilor sau a sentimentelor prin culoare” iar în informatică, diferitele limbaje de programare reprezintă sisteme de caractere și simboluri (DEX, ed. Univers Enciclopedic, București, 1998).

Limbajul muzical este un sistem de comunicare prin intermediul sunetelor muzicale. Spre deosebire de limbajele naturale, limbajul muzical își crează propriul sistem fonologic, adică sfera sunetelor cu care operează (vocale sau instrumentale).

Sistemele fonologice constituie infrastructura limbajelor. Fiecare limbaj se instituie pe un sistem fonologic constituit dintr-un număr limitat de elemente. Aceste elemente nu au valoare prin ele însele decât în măsura în care se opun unele față de celelalte. Sistemele fonologice sunt sisteme de relații de opoziții, organizate după o anumită ierarhie. Diferențierile dintre elemente trebuie să fie constante pentru ca sistemul să funcționeze (Ruwet, *Language, musique, poésie*, Editions de Seuil, 1972).

1.1.2. Textul reprezintă ceea ce este exprimat prin scris (DEX, ed. Univers Enciclopedic, București, 1998).

Textul muzical reprezintă, prin extrapolare, ceea ce este exprimat prin note muzicale. Este un termen utilizat în *analiza muzicală*, proces comparabil în datele sale esențiale cu *analiza de text* din gramatica sau critica literară.

1.1.3. Vocabularul unui limbaj se definește prin totalitatea cuvintelor unei limbi.

Vocabularul muzical reprezintă totalitatea tipurilor de sunete folosite ca material sonor într-un anumit limbaj.

1.1.4. Morfologia este acea „parte a structurii gramaticale constituită din totalitatea regulilor de modificare a formei cuvintelor în diferitele lor întrebuițări; parte a gramaticii care studiază părțile de vorbire și flexiunea lor” (DEX, ed. Univers Enciclopedic, București, 1998)

Morfologia muzicală studiază unitățile structurale primare ale limbajului (motiv, submotiv, celulă) și modul cum acestea interacționează și se ierarhizează. Un capitol important în studiul formelor muzicale îl reprezintă *analiza morfologică* a textului muzical.

Morfologia spectrală studiază structura internă a sunetului. *Spectro-morfologia* (Smalley, 1986) este o disciplină recentă care studiază tipologiile spectrale (nota cu spectrul armonic și inarmonic, spectrul nodal și spectrul continuu) precum și lanțul de influențe dintre acestea. Separația dintre înălțime și timbru este eliminată. Distribuția energiei spectrale pe axa frecvențelor reprezintă esența fizică a timbrului muzical (Teodorescu-Ciocănea, L. *Timbrul muzical – Strategii de compoziție*, Ed. Muzicală, 2004, cap. II.2 și *Contemporary Music Review*, vol 22. 2003, pag. 87-104).

1.1.5. Sintaxa este acea „parte a gramaticii care studiază funcțiile cuvintelor și ale propozițiilor în vorbire și care stabilește regulile de îmbinare a cuvintelor în propoziții și a propozițiilor în fraze; parte a logicii simbolice care constituie expunerea derivării expresiilor logice; sintaxa poetică reprezintă totalitatea procedeelor stilistice ale limbii literare care țin de topica propoziției și a frazei” (DEX, ed. Univers Enciclopedic, București, 1998).

Sintaxa muzicală reprezintă relațiile dintre obiectele sonore, respectiv modalitățile de îmbinare a unităților sintactice (fraze, perioade) și morfologice (motive, submotive, celule) precum și funcțiile acestora în construcția întregului. Sintaxa muzicală este o sintaxă de echivalențe (Ruwet, 1972). Categoriile sintactice muzicale se referă la tipurile de relații dintre unitățile sintactice pe axa verticală (simultaneitate) și orizontală (succesivitate), rezultând *diferite tipuri de scriitură muzicală*: Monodie, Polifonie, Omofonie, Heterofonie (Niculescu, 1980).

Sintaxa spectrală reprezintă studiul proceselor spectrale în analiza sunetului.

1.1.6. Sistemul este definit ca un „ansamblu de elemente (principii, reguli, forțe etc.) dependente între ele și formând un întreg organizat, care pune ordine într-un domeniu de gândire teoretică, reglementează clasificarea materialului într-un domeniu de științe ale naturii sau face ca o activitate practică să funcționeze potrivit scopului urmărit” (DEX, ed. Univers Enciclopedic, București, 1998).

În teoria muzicală se vorbește despre „sisteme intonaționale”, cu alte cuvinte, sisteme de înălțimi care delimitează cele mai importante epoci, stiluri și limbaje muzicale.

Sistemele intonaționale sunt modalități de organizare a înălțimilor raportate la diferite tipuri de *scări muzicale* (Giuleanu, 1986). Acestea se împart în două mari categorii:

1. Sisteme intonaționale temperate
2. Sisteme intonaționale non-temperate

1. Sistemele intonaționale temperate, cu scările muzicale care le definesc sunt:

- Sistemul tonal / gama heptatonică;
- Sistemul modal / mulțimea modurilor cu 2...„n” sunete;
- Sistemul serial / seria de „n” sunete;
- Sistemul serial - dodecafonc / seria de 12 sunete;

2. Sisteme intonaționale netemperate:

Sistemul spectral / seria de armonice ale unui sunet fundamental;
Sistemul microtonal / moduri netemperate.

Scările muzicale de tipul gamelor și modurilor sunt structuri extratemporale care ordonează un număr „n” de sunete temperate după înălțimi. Din alăturarea acestor înălțimi rezultă o *structură intervalică* proprie acelei scări.

Seriile muzicale ordonează un număr „n” de sunete (în cazul serialismului dodecafonic un număr de 12 sunete), impunând și o ordine temporală a folosirii acestora în discursul muzical. Seria, spre deosebire de gamă și mod, este o structură temporală.

O caracteristică importantă a sistemelor intonaționale este aceea că pot genera două tipuri de relații între sunete:

1. relații funcționale
2. relații non-funcționale.

Sistemul tonal, modal și spectral sunt *sisteme funcționale*. Acestea impun o ierarhizare a elementelor componente, determinată de calitatea acestora de a se raporta la un centru gravitațional acustic (de a se supune unei atracții gravitaționale către un anumit sunet - fenomen psiho-acustic). Acest sunet se numește *tonică* (în cazul sistemului tonal sau modal) fie sunet fundamental (în cazul muzicii spectrale, care folosește ca material sonor seria armonicelor unui sunet fundamental).

Sistemul serial este un *sistem non-funcțional*. Acesta anulează centrarea pe un anumit sunet ca punct de referință și ierarhizarea elementelor componente.

Sistemele intonaționale pot coexista în cazul limbajelor muzicale complexe (ex. tono-modal; serial / modal; spectral / modal; spectral / tonal, etc.).

Fiecare dintre aceste sisteme intonaționale poate adopta oricare dintre categoriile sintactice muzicale cunoscute sau poate folosi combinații ale acestora.

1.1.7. Structura este un mod de organizare internă a unui întreg (DEX).

Structura muzicală reprezintă un ansamblu de relații constante pe o unitate de text muzical (v. 2.2.4.). Analiza structurală muzicală se referă la identificarea unităților structurale și la raporturile dintre acestea în cadrul unui text muzical. Ierarhizarea structurală pune în evidență 3 nivele structurale: macro-structura, structuri intermediare și micro-structura.

1.2. Categoriile sintactice muzicale sunt modalități de organizare a sunetelor în timp, pe axa succesivității și simultaneității. Acestea sunt: Monodia, Omofonia, Polifonia, Heterofonia (Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980).

Monodia este structura muzicală care se exprimă pe o singură voce, solo sau amplificată la unison sau în octave. Monodia se desfășoară pe axa succesivității orizontale.

Monodia este o structură fundamentală a limbajului muzical, la care se pot raporta celelalte categorii sintactice.

Omofonia reprezintă distribuția sunetelor pe axa verticală având ca rezultat o succesiune acordică. Definită prin referire la Monodie: „Omofonia este dilatarea monodiei, adică o distribuție pe verticală (suprapunere) de obiecte peste și în limitele fiecărui obiect al Monodiei” (Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală București, 1980, pag. 282).

Asocierea dintre Monodie și Omofonie crează sintaxa numită *Monodie acompaniată*. Acest acompaniament al Monodiei, respectiv înveșmântarea armonică a acesteia poate fi exprimat fie acordic fie prin figurație armonică.

Polifonia este o suprapunere a 2 sau mai multor monodii distincte cu evoluție independentă pe axa orizontală, dar condiționate de un proces armonic comun, pe axa verticală. Polifonia se desfășoară atât pe axa succesivității cât și pe axa simultaneității (v. 11.1).

Se disting două tipuri de polifonii:

- a) polifonie super-pozițională - suprapunere de linii melodice diferite;
- b) polifonie imitativă - suprapunere de linii melodice care folosesc ca procedee contrapunctice *imitația, canonul*.

Heterofonia este o structură muzicală pe mai multe voci care constă din suprapunerea mai multor variante - ipostaze melodico- ornamentale - ale aceleiași monodii. Heterofonia este un unison „deranjat”, o ipostază desincronizată a structurii de referință, care presupune un „acordaj” (Octavian Nemescu, *Muzica 4/2001*, editura UCMR).

Heterofonia presupune o alternanță între starea de unison și starea de plurivocalitate. „Heterofonia este o distribuție verticală (suprapunere) de monodii asemănătoare, care evoluează simultan și oscilează permanent între două stări: una de totală dependență (obiectele suprapuse sunt identice - caz particular de omofonie) și alta - heterofonia propriu-zisă - de totală independență (obiectele suprapuse sunt diferite - caz particular de polifonie)” (Niculescu S., *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980).

1.3. Formele muzicale cristalizate de-a lungul evoluției gândirii muzicale demonstrează că sunt asociate invariabil unui *sistem intonațional și unei categorii sintactice*.

Ștefan Niculescu – *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, 1980, București pag. 280 – definește forma muzicală astfel: „Forma este dezvoltarea organică a unei (sau unor) structuri sintactice în funcție de posibilitățile și în limitele naturii unor obiecte sonore și totodată, dezvoltarea organică a unor obiecte sonore în funcție de posibilitățile și în limitele unei (sau unor) structuri sintactice”. Altă definiție a formei: „o intersecție dintre o structură temporală și una spațială”. De asemenea, Ștefan Niculescu atrage atenția asupra diferenței dintre schema formei și noțiunea de formă: „Schema unei forme (de pildă schema sonatei) este un tipar general care se poate încarna într-o multitudine de forme particulare distincte, de pildă sonatele unui autor sau toate sonatele scrise până azi”.

Formele muzicale de referință au fost generate la un moment dat în istoria muzicii în legătură cu un sistem intonațional și o categorie sintactică - specifice epocii. Astfel, motetul, ricercarul, fuga, etc. sunt *forme polifonice tonale*; Liedul, Sonata, Menuetul, Rondo-ul, etc. sunt *forme omofone tonale*. Arhetipul unei forme muzicale poate funcționa însă în mai multe sisteme intonaționale. *Formele polifonice sau omofone tonale cunoscute pot fi transferate și într-un sistem modal sau serial. Muzica sec. XX demonstrează aplicabilitatea acestor tipare de construcție sonoră în diferite tipuri de limbaje și stiluri muzicale*. Exemple: Fuga în creația lui Hindemith, Shostakovich, Enescu, Webern, etc.; Sonata în creația lui Bartók, Berg, Vieru, Marbé, Niculescu, Olah, etc.

Teme de seminar:

- Identificați categoriile sintactice prin exemple din literatura muzicală a diferitelor epoci creatoare.
- Extrageți scările muzicale (game, moduri) sau seria din exemplele alese.

Bibliografie muzicală:

Bach - Clavecinul binetemperat; Suite franceze; Suite engleze; Inventiuni;
Schumann: Album pentru tineret; Carnavalul op.9; Kinderszenen;
Mendelssohn Bartholdy: Cântece fără cuvinte;
Schubert: Momente muzicale;
Brahms: Intermezzi;
Chopin: Nocturne; Preludii; Valsuri;
Bartók: Mikrokosmos;
Messiaen: 7 Visions de l'Amen,
Webern: Variationen op. 27.

Capitolul 2

Percepția formei în muzică

Ipoteză: *Forma muzicală este rezultatul interacțiunii dintre planul de suprafață al configurațiilor ritmico-melodice și planul de profunzime al evoluției armonice (Salzer, F., Structural hearing, 1962).*

Conținut:

Noțiuni de percepție a formei în procesul audiției

- Percepția parametrilor muzicali
- Conceptul de „tensiune” muzicală
- Conceptul de „energie” a fluxului muzical

Noțiuni de percepție a formei în procesul analitic

- Nivele structurale
- Forma ca arhetip
- Articularea formei
- Ierarhizarea structurală
- Situații paradigmatică

Exemple muzicale comentate

2.1. Noțiuni de percepție a formei în procesul audiției

2.1.1. Percepția parametrilor muzicali este un proces psiho-acustic care se realizează diferențiat, în funcție de densitatea temporală a evenimentelor muzicale¹. O lucrare muzicală este percepută ca o desfășurare în timp a unui flux sonor. Percepția imediată urmărește această desfășurare, mai precis identifică anumite curbe ale tensiunii muzicale: acumulări, puncte culminante, detensionări. La sfârșitul audiției, datorită memoriei de scurtă durată, se prefigurează o imagine globală a lucrării. Acest întreg, această reprezentare „holistică” a imaginii muzicale conține atât forma cât și înțelesul muzical.

¹ Teodorescu-Ciocănea, L. „Timbrul muzical - Strategii de compoziție” Editura Muzicală, 2004, cap.I „Timbrul muzical din perspectiva psiho-acusticii” pag. 17 și cap. VIII „Modulații a perceptivă”, pag. 138.