

MIRCEA TIBERIAN

**DOMENIUL MUZICAL
O LUME CU PATRU DIMENSIUNI**

GRAFOART

Cuprins

Prolegomene	4
Partea I Dimensiunile domeniului muzical.....	7
Secțiunea I Dimensiunea temporală.....	9
Secțiunea II Coordonata înălțimilor.....	34
Secțiunea III Intensitatea.....	57
Secțiunea IV Dimensiunea timbrală	62
Partea a II-a Configurații și articulări ale materialului muzical	65
Secțiunea V Melodia.....	69
Secțiunea VI Polifonia și Armonia	105
Secțiunea VII Ritmul	202
Secțiunea VIII Formele muzicale	226
Secțiunea IX Coagulările la nivelul expresiei, sonorității și gestului muzical	261
Secțiunea X Concluzii.....	281
Epilog.....	285

Partea I

Dimensiunile domeniului muzical

Secțiunea I

Dimensiunea temporală

1. Timpul muzical

1.1. Prin timp muzical înțeleg o *modalitate specifică de raportare* la evenimente din sfera auditivului și la efectele psihosomatice pe care acestea le produc.

1.2. Timpul muzical posedă două dimensiuni: una legată de formele de timp din afara operei și cealaltă care se raportează la elementele din desfășurarea procesului artistic.

1.3. Evenimentele auditive care configurează timpul muzical pot fi situate în exteriorul sau interiorul unui individ, subiect, actant în procesul muzical. În exterior se situează de regulă discursul muzical propriu-zis (în cazul că nu este imaginat sau compus chiar de subiect) și alte evenimente sonore care se petrec concomitent. În interiorul subiectului se desfașoară imaginarul muzical, cu amintirile și anticipările sale¹, cât și unele manifestări fiziologice cu corespondențe în sfera auditivului (exemple comune sunt pulsul și respirația).

1.4. Prin urmare, un segment de timp muzical este compus din:

a) factori ce țin de natura și configurarea elementelor discursului muzical propriu-zis.

b) factori psiho-somatici determinanți în comportamentul persoanelor implicate în actul muzical (pulsul, respirația, concentrarea, anticipările, memoria muzicală etc.).

c) factori nemuzicali exteriori persoanelor implicate, dar având efect asupra acestora și aici includ fenomene fizice sau chiar sociale (timpul oficial e un fenomen fizico-social).

Aceste trei categorii de factori interacționează de-a lungul întregului proces.

¹ Uneori imaginarul sau materialul memorat pot reprezenta părți importante sau chiar întregul discurs muzical, nemaifiind nevoie de manifestarea exterioară a acestuia.

2.6. Existența undelor temporale poate fi sesizată numai în prezența unor *evenimente* sonore. Aceste evenimente pot fi poetico-muzicale: sunete, grupuri de sunete sau zgomote, dar pot proveni și din alte domenii ale auditivului precum cel manufacturier – industrial², casnic (picăturile unui robinet), din natură (scârțâitul unui copac), sau din interiorul ființei umane (mult- invocatele bătaii ale inimii)³.

2.7. Pentru ca seria undelor să se declanșeze este nevoie ca psihicul să detecteze un număr de elemente identice sau similarități între elementele unei mulțimi de evenimente sonore. Deîndată ce găsește aceste similarități, proprietăți, detalii sau chiar elemente identice, ascultătorul are tendința de a continua „mental” seria acestora. Când folosesc termenul „mental” în acest context, înțeleg mai mult decât procesul nașterii unei imagini sau al unui gând. În realitate avem de a face cu o implicare psiho-somatică a receptorului vizavi de prezența undelor temporale.

2.8. Această implicare se desfășoară pe mai multe nivele: a) sesizarea undelor sau poate chiar producerea lor b) corelarea activității psihice cu natura acestora c) modificarea orizontului de așteptare în funcție de realitatea undelor temporale.

2.9. De ce procedează psihicul nostru în acest fel rămâne încă o enigmă, iar elucidarea ei ar necesita un aparat de cercetare care depășește posibilitățile lucrării de față. Nu intenționez să intru pe niște teritorii unde s-a consumat multă energie în secolele care au trecut, fără să se ajungă la concluzii ferme. Este vorba despre raportul între realitatea obiectivă și cea subiectivă sau, poate chiar, despre relația dintre undă și particulă. De aceea prefer să las dezbaterile referitoare la originea și natura acestor unde ca pe o problemă deschisă. Existența lor însă (deși s-a vorbit destul de puțin și extrem de vag despre ele) este o realitate incontestabilă.

2.10. La fel ca undele fizice, cele temporale posedă frecvență (număr de apariții pe unitatea de timp) și amplitudine (energie materializată în forță).

2.11. Odată creată, o astfel de undă dă naștere altor unde de mai mică amplitudine dar cu frecvență mai mare. Acestea provin din împărțirea primei lungimi de undă în 2, 4, 8, 16 sau 3, 6, 9, 12 părți egale. Prin urmare, pe lângă cea

² Extrem de ciudate, deși nu neapărat în legătură cu „Marea muzică”, sunt manifestările coregrafice ale papagalilor. Vezi *Snowball the dancing cockatoo*. <http://www.youtube.com/watch?v=N7IZmRnAo6s>

³ Exemplele sunt numeroase, aproape toate mașinile care repetă o mișcare și, implicit, produc zgomote repetate, creează în psihicul receptorului unde temporale. Pentru amuzament, a se asculta grupurile de Country Music sau Dixieland care utilizează motoare de tractor în locul bateriei. <http://www.youtube.com/watch?v=a1ThSi1wbqU>

c) *schimbarea grilei metrice* și adaptarea ei la noua situație, elementul excepțional devenind eventual cap de serie într-o nouă ordine de accente.

4. Timpul ca pulsație

4.1. Ceea ce în muzică numim *timp*, atunci când ne referim la sensul restrâns al acestui termen (în engleză *beat* și în germană *takt*) este, în fapt, o undă energetică de natură acustico-psihologică.

4.2. Ea este alcatuită dintr-un impuls, un *vârf energetic* ce corespunde cu debutul perioadei pe care o considerăm *un timp*. Urmează zone cu energii de valoare diferită în funcție de subdiviziunile de undă cu care ne întâlnim până la debutul unui nou timp.

4.3. Ce înțelegem totuși prin această *încărcătură energetică*? Ea poate fi caracterizată ca o rețea de forțe în raport cu care un eveniment sonor capătă o pondere psihologică mai mare sau mai mică; cu alte cuvinte, primește un anumit quantum de atenție. La această situație de bază se adaugă energia specifică a evenimentului muzical propriu-zis, „semnalmentele sale particulare” - forța de impact și conturul (înălțimea, intensitatea, durata și timbrul).

4.4. Așa cum am afirmat, timpul muzical (în sens de *beat* sau *takt*) nu se comportă ca un bloc compact. El poate fi divizat în curbe energetice mai mici, care sunt copii ale celei principale. Diviziunea timpului se poate face în două părți egale ca durată (diviziune binară), sau în trei (ternară). Aceste părți se pot subdiviza, la rândul lor, și se obțin patru, șase, opt, nouă sau douăsprezece părți egale din timpul inițial.

4.5. Sistemele de divizare binar sau ternar sunt intersanjabile în oricare etapă a divizării. De exemplu: unitatea se poate împărți în două jumătăți de undă egale, iar aceste două jumătăți să se împartă, la rândul lor, în trei, rezultând șase unități și mai mici. Aceste șase unități pot fi împărțite, din nou, fiecare la 2 și vor rezulta 12 părți.

4.6. Coexistă, pe lângă cele binare sau ternare, și alte posibilități de divizare a timpilor: în cinci, în șapte ș.a.m.d., pe care le numim *excepționale* fiindcă se întâlnesc mai rar și comportă un grad destul de mare de aproximație.

4.7. Deși timpii, subdiviziunile și grupurile de timpii se manifestă similar, fiind serii de configurații temporale ce conțin succesiuni de unde energetice, totuși ceea ce numim „*un timp*” se detașează ca importanță psihologică de celelalte elemente ale ritmului. *Timpii sunt principalele repere temporale din muzică.*

8. Durata

8.1. *Durata muzicală* constă în numărul timpilor și/sau al subdiviziunilor peste care se întinde un eveniment sonor de la apariție și până la dispariția sa completă din câmpul auditiv.

8.2. Pauzele intră și ele în categoria evenimentelor sonore, doar că ele debutează cu dispariția unui eveniment acustic și se sfârșesc prin apariția altuia.

8.3. În cazul tempo-urilor fluctuante, atunci când timpii nu se succed izocron (situații desemnate prin termeni muzicali precum *rubato, a piacere etc.*), raporturile de durată capătă un grad mare de relativitate. Aici valorile duratelor sunt influențate mult de alți factori muzicali (succesiunea înălțimilor, de exemplu) sau psihologici (valoarea afectivă pe care interpretul o acordă unui anumit eveniment sau element).

A. DURATA UNUI EVENIMENT SAU A UNEI PAUZE

8.4. Durata unui eveniment sau lungimea sa corespunde cu intervalul de timp în care acesta ocupă câmpul real sau imaginar al audibilului. Durata poate fi măsurată cu unități de timp fizic (secunde, minute *etc.*) iar, în sistemul măsurat (izocronic), ea reprezintă distanța în timp și subdiviziuni de la debutul unui eveniment și până la dispariția sa. Această dispariție se face, fie prin intervenția unui alt element, fie printr-un moment de liniște numit pauză.

8.5. Durata pauzei este egală cu intervalul dintre evenimente.

8.6. În muzica ce lucrează cu mai multe elemente sau sunete simultane, duratele și pauzele se referă doar la un singur palier de citire: un instrument, o voce sau o individualitate melodico-armonică.

8.7. Prin tensiunea pe care o creează, sunetul sau oricare eveniment sonor afectează activitatea cerebrală pe o durată direct proporțională cu lungimea sa. Spun „direct proporțională” pentru că efectul psihic produs de un sunet nu este egal cu durata sa fizică. Durata sonoră este resimțită ca o apăsare, ca o presiune; cu cât este mai lungă, presiunea crește și viceversa. În consecință, sunetele scurte generează elan, au parcă un anumit potențial de elevație, cele cu durată medie dau impresia că alunecă pe orizontală, pe când cele foarte lungi ne apasă și ne „coboară” psihologic. Sunetele lungi au o *pondere psihologică* mai mare decât cele scurte.

B. DURATA FORMULELOR, MOTIVELOR, FRAZELOR ȘI A UNOR UNITĂȚI FORMALE MAI AMPLE

8.8. Durata formulelor sau a celorlalte unități micro-formale constă în numărul de timp și subdiviziuni peste care acestea se întind.

14. Fenomene care însoțesc schimbările duratelor

A. ACCELERAREA ȘI ÎNCETINIREA PSIHOLAGICĂ

14.1 În cazul în care se succed două sunete cu lungimi diferite, dacă sunetul lung este situat pe timp iar cel scurt pe parte de timp, se creează un efect de accelerare psihologică. Dacă, dimpotrivă, sunetul scurt se află pe timp iar celălalt pe o parte a timpului, se obține efectul invers - de frânare.

14.2 Una dintre explicațiile efectului de frânare este că, atunci când se trece de la un sunet scurt la unul mai lung, crește ponderea, greutatea specifică a evenimentelor, iar această „apăsare” crează impresia de frânare¹³. O altă ipoteză, care nu o exclude pe prima, ar fi că sunetul mai scurt, aflat pe timp, beneficiază de un accent temporal puternic ce intră în contradicție cu ponderea rezultată din lungimea sa. Ia naștere astfel o situație acustico-psihologică nefirească, iar *psihicul are nevoie de timp pentru a se adapta la situațiile nefirești*. Cu alte cuvinte, avem nevoie de o viteză mai redusă de succesiune care să ne permită procesarea evenimentelor accidentale. Nevoia de timp se poate traduce psihologic prin încetinire căci, *în lumea psihologiei muzicale, ca și în cea a viselor, dezirabilul e de multe ori considerat deja existent*.

14.3 O a treia explicație plauzibilă pentru crearea fenomenului de frânare psihologică în cazul particular prezentat la capitolul 14.1 este *efectul de sincopare*, adică trecerea accentului de pe un timp tare pe unul slab anterior. În cazul nostru, la succesiunea celor două sunete - cel scurt și cel lung, s-au creat unde temporale (energetice) egale cu valoarea mai scurtă. Valoarea mai lungă se întinde peste una sau mai multe unde de acest tip, întrând oarecum în coliziune cu vârful energetic al acestor unde. Undele temporale pe care le conține o durată sporesc efectul de frânare întocmai ca bumperele (sau, cum le spun șoferii români, *cocoașele*) destinate reducerii vitezei pe drumurile înguste.

B. INERTIILE

14.4 Există o *inerție a schimbării* așa cum există și una a *menținerii vitezei*. Dacă un sunet mai lung, să spunem, o optime cu punct este urmat de o șaisprezecime, proiecția de viitor, așteptările psihicului optează pentru un șir de valori intermediare (să spunem, optimi). Se continuă astfel accelerarea psihologică indusă prin apariția valorii mai scurte după cea lungă, sau poate că se introduce o valoare intermediară de echilibrare a succesiunii duratelor. Învers, dacă o optime

¹³ Interesant de observat că, în muzică, diminuarea vitezei de derulare a evenimentelor e sinonimă d.p.d.v. psihologic cu descinderea. Așa cum vom vedea, acest fenomen relevă o interdependență între dimensiunile spațiale și cea temporală, din punct de vedere fenomenologic.

muzicale de la primele mărturii și până astăzi. *Este tensiunea dintre repetitivul ordinii inițiale și configurativul ordinii noi, dintre legic și imaginativ, dintre rigoare și libertate.*

18. Pauzele

18.1. Elementele constitutive ale muzicii pot fi circumscrise, teoretic, ordinelor duratelor, ale înălțimilor, ale unităților formale sau calităților timbrale. Totuși, în practică, nu există durată fără înălțime ori înălțime fără durată; așa cum nu există desfășurare muzicală fără formă și existență sonoră fără culoare timbrală.

18.2. Elementele constitutive ale muzicii se află într-o permanentă relație unele cu altele și numai rațiunile demersului analitic determină studierea lor separat.

18.3. Fiecare element muzical real, luat separat, posedă niște parametri specifici, iar pentru a-l considera dintr-o anumită perspectivă, să spunem - a duratei sonore - trebuie să reducem în mod artificial celelalte dimensiuni până aproape de zero, cu scopul de a pune în valoare dimensiunea de cercetat.

18.4. Dacă, de exemplu, vrem să studiem o situație concretă din punct de vedere al sonorității, reducem teoretic înălțimea și durata sunetului la minimum posibil, concentrându-ne atenția pe desenul spectrului de armonice, atac, reverberație, nivel de zgomot și tot ce ține de calitatea timbrală. Nu vom putea niciodată concepe sau studia o calitate timbrală cu durata 0 și înălțimea inexistentă. Pentru obținerea unei sonorități este nevoie și de ceilalți parametri, chiar dacă numai într-o proporție infimezimală.

18.5. Din această perspectivă, o categorie aparte o reprezintă pauzele. *Situațiile sonore în care toți parametri muzicali, cu excepția duratei, au valoarea zero, se numesc pauze.*

18.6. Putem împărți pauzele în două categorii – *metrice și evenimentiale.*

- *Pauzele metrice* rezultă din: A) Momente de așteptare pentru completarea unui pattern în succesiunea de accente sau a unor structuri ritmice repetitive (cum sunt picioarele metrice). B) Mutarea deliberată a discursului ritmic într-o altă postură metrică. C) Începerea discursului pe o parte neaccentuată de timp; în cazul acesta, partea tare a timpului respectiv va deveni pauză.

- *Pauzele evenimentiale* reprezintă, fie intreruperi de discurs, fie finalizarea acestuia.

Secțiunea II

Coordonata înălțimilor

1. Sunetul

1.1. Diferența dintre sunet și zgomot constă în faptul că primul are înălțime determinabilă, iar cel de al doilea nu. Tehnologia ultimului secol a permis evidențierea faptului că undele unui sunet au caracter oarecum regulat, pe când cele ale zgomotului apar dezordonate.

1.2. Faptul că ascultătorul poate găsi o frecvență a vibrațiilor din care să deducă o înălțime determinată diferențiază sunetul între celelalte aspecte ale realității sonore. De aceea, înălțimea poate fi considerată principala însușire a unui sunet.

1.3. Celelalte proprietăți acustice sunt comune atât sunetelor bine determinate ca înălțime cât și zgomotelor; mă refer la durată, intensitate și timbru.

1.4. Conectarea tensiunii psihice la anumite frecvențe, pe durate determinate și cu diferite intensități reprezintă unul dintre fenomenele principale ale actului muzical. Ea se întrepătrunde cu alte fenomene cum ar fi imersiunea în rețeaua undelor metrice, amintirea altor experiențe muzicale, expectanța¹⁷, imaginația¹⁸ și cu diferite analogii de natură culturală. Totuși, conectarea tensiunii psihice la anumite frecvențe întrece cu mult ca importanță celelalte aspecte, menționate mai sus, și ar putea reprezenta un punct de pornire în cercetarea fenomenului muzical.

1.5. Dificultatea constă în explicarea mecanismul trecerii de la sunetul acustic la efectul său psihologic, împărtășit de mai mulți ascultători. Există, prin urmare, un proces psiho-fiziologic ce permite ascultătorilor să decodifice aproximativ la fel realitățile muzicale.¹⁹

¹⁷ Anticiparea modalității de desfășurare a unor evenimente muzicale.

¹⁸ Relaționarea unor configurații ritmico-melodice (cum sunt leitmotivele) sau a unor situații timbrale (semnale de trompetă, arpegii ale harpei ș.a.m.d.) cu o anumită imagistică, provenită din afara procesului muzical propriu-zis.

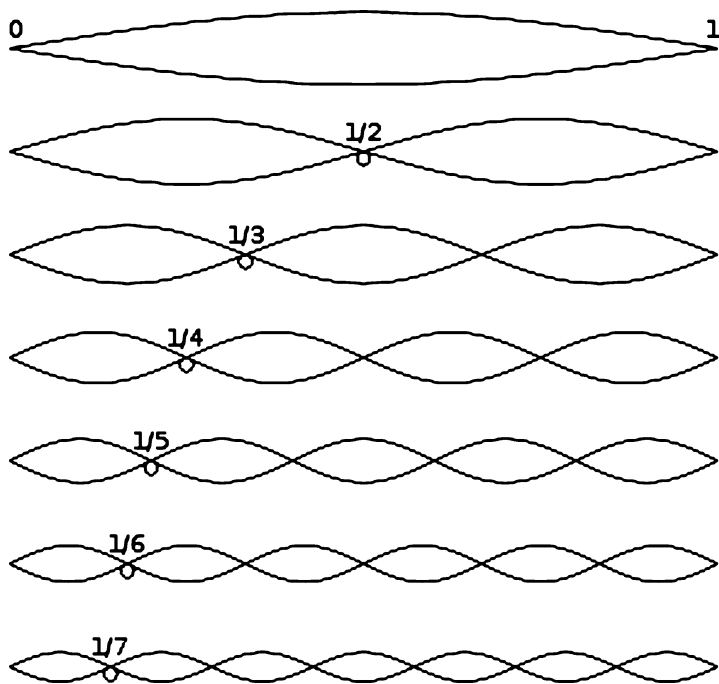
¹⁹ Această temă a reprezentat și reprezintă principala preocupare a psihologiei muzicale și, implicit, a muzicologiei din perioada modernă. O sinteza remarcabilă a istoriei ideilor referitoare la

2. Spectrul armonicelor naturale

2.1 Aproape orice emisie a unui sunet este însoțită de o pleiadă de alte sunete mai înalte și mai greu audibile.

2.2 Aceste sunete, numite *armonice naturale* provin din vibrații secundare ale corpului sonor. În afara frecvenței principale, aceea care dă înălțimea recognoscibilă a sunetului, corpul sonor – de exemplu coarda unui instrument – vibrează și cu alte frecvențe aflate în diferite raporturi cu vibrația principală.

Exemplul 4



2.3 Frecvențele acestor *armonice* (în engleză *overtones* sau *harmonics*), așezate în ordinea înălțimii sunt proporționale cu seria numerelor lui Fibonacci, adică generează proporții geometrice.

domeniul muzical face Laurent Fichet în cartea sa “Les théories scientifiques de la musique aux XIXe et XXe siècle”, Librairie J. Vrin, Paris, 1995

4.3. Distanța între două sunete se poate calcula: 1. după numărul de trepte cu nume diferite pe care le conține intervalul – secundă, terță ș.a.m.d. 2. după numărul treptelor și conținutul în semitonuri – terță mică = 3 trepte cu 3 semitonuri, terță mare = 3 trepte cu 4 semitonuri ș.a.m.d.

4.4. Schimbarea înălțimii la un interval de secundă (mică, mare sau mărită) este numită *mers treptat*. Celelalte tipuri de succesiune sunt considerate salturi.

4.5. În muzica universală se întâlnesc și alte modalități de împărțire a octavei. Cazurile cele mai frecvente sunt așa-numitele sisteme pentatonice, divizări ale octavei în 5 sunete diferite. Este ușor de observat că, referitor la aceste situații, concepția despre mersul treptat și salt trebuie modificată. Același tip de fenomen se produce în cazul modurilor orientale care folosesc microtonii (intervale mai mici decât un semiton). *Putem deci afirma că distanța dintre două sunete diferă psihologic în funcție de modul în care divizăm octava.*

Exemplul 6

The image shows three musical staves illustrating different ways to divide an octave. The first staff, labeled 'Octava', shows a scale of whole notes: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do. The second staff, labeled 'Gama cromatică', shows a chromatic scale: Do, Do#, Re, Mi, Mi, Fa, Fa#, Sol, Sol#, La, Si, Si. The third staff shows two pentatonic scales: 'Pentatonic major' (Do, Re, Mi, Fa, Sol) and 'Pentatonic minor tip Blues' (Do, Re, Mi, b7, Do).

În muzica occidentală se practică de obicei divizarea octavei în 7 părți inegale, unde mersul treptat se desfășoară prin tonuri, semitonuri și secunde mărite; un ton conținând, normal, 2 semitonuri, iar secunda mărită 3 semitonuri. Numărul maxim de părți în care se divizează octava este 12 (exemplul 6 - gama cromatică desfășurându-se din semiton în semiton). Diviziunile octavei în 5 înălțimi uzează între două sunete alăturate și de alte intervale cum ar fi terțele mari sau mici. Cu alte cuvinte, mersul treptat într-un mod pentatonic diferă sensibil de același mers efectuat în modul cromatic.

4.6. Termenul *distanță* mai are în muzică și alte conotații. De pildă, atunci când ne referim la numărul de cvinte perfecte necesare parcurgerii spațiului

Exemplul 7

(A) Omogenitate similară

(B) Omogenitate diferită

Acest fenomen poate să rezulte din modalitatea de acordaj, care diferă totuși de șirul efectiv al armonicilor naturale. Cu cât mai mult urcăm spre armonicile superioare, diferențele cresc și se acumulează.

6.3. *Forța sunetului de referință se transferă octavelor superioare ale acestuia.*

Prin extrapolare, relațiile dintre sunetul de referință și sunetele ce compun un conglomerat sonor, se extind și asupra octavelor acestor componente. Acest fapt generează posibilitatea inversării ordinii sunetelor din componența unui bloc sonor²⁴ fără ca sunetul de referință să se schimbe. În teoria muzicii această situație se numește *răsturnare* (exemplul 8).

Exemplul 8

(1) Multiplicarea fundamentalelor unui conglomerat sonor

(2) Răsturnări ale unui conglomerat cu păstrarea fundamentalei

6.4. În unele cazuri, elementele care intră în componența unui conglomerat sonor nu pot genera un sunet fundamental reperabil. Chiar dacă acest sunet ar fi desemnat, el s-ar afla la o distanță mare în afara sferei audibilului. Conglomeratul respectiv e de obicei considerat (mai bine zis, resimțit) ca disonant și din pricina dificultății de găsim a sunetului său de referință. Există și alte cauze care generează efectul de *disonanță*. Ele vor fi tratate în capitolul dedicat acestuia.

6.5. Uneori, putem găsi în domeniul audibilului mai multe fundamentale pentru un singur conglomerat sonor, mai ales dacă intră în joc și

²⁴ Deși, în multe cazuri, avem de a face cu ceea ce se numește *acord*, voi evita să folosesc acest termen din cauza conotațiilor sale armonice. Prefer, pentru moment termenul de *conglomerat* sau *bloc sonor*.

7. Sunetul de referință în cazul emiterilor succesive

7.1. În cazul emiterilor succesive, sunetul de referință nu poate fi evidențiat decât prin intermediul unor segmente melodice mai ample.

7.2. Așa cum am menționat anterior, instalarea sau alegerea acestuia se află în strânsă legătură cu anumiți factori cum sunt: *spectrul modal, funcțiile sistemului tonal, legi ale gravitației melodice, frecvența de apariție* a unor elemente tipice sau accidentale în discursul muzical. Pentru a putea vorbi despre fiecare situație în parte ar trebui să definim câteva dintre modalitățile de organizare ale materialului muzical pe coordonata melodică.

7.3. Existența sunetului de referință, mai bine zis legătura specială dintre psihicul ascultătorului și acest reper, continuă să reprezinte una dintre enigmele psihologiei muzicale. Indiferent de modalitatea prin care se instalează, *sunetul de referință* constituie, alături de *undele metrice, metamorfozele armonice, coeziunea motivică, gravitația intervalelor* și alte câteva elemente, unul dintre factorii cheie în desfășurarea fenomenului muzical.

7.4. În jurul sunetului de referință se fac mișcări alternative. Expansiunea către diversitate cu efect dizolvant fiind urmată de o coagulare, relaționare, omogenizare sau chiar o identificare a tuturor elementelor cu sunetul de referință sau cu „familia” sa de armonice principale. (Acest fenomen are loc și în cazul emiterii simultane a sunetelor.)

7.5. Sunetul de referință poate fi decăzut din drepturi și poate ceda rolul său unui alt sunet pe o perioadă limitată sau chiar definitiv.

8. Sunetul de referință în cazul emiterii simultane a unui interval

8.1 Dacă se emit simultan două sunete (adică un interval), se consideră, adesea, în mod automat, că sunetul de referință este cel aflat în poziția cea mai gravă. În fapt lucrurile stau puțin altfel. Așa cum au arătat Paul Hindemith și apoi David Cope, dacă inserăm intervalul într-un șir de armonice naturale, sunetul de referință (în limba engleză *root* - rădăcină) va fi acela care se află cel mai aproape de fundamentală acestor armonice. În cazul unei cvarte, de exemplu, sunetul cel mai apropiat de fundamentală șirului de armonice este cel aflat în poziția superioară. Dacă emitem o cvintă, sunetul de referință este cel inferior.

8.2 Extrase din context, adică fără alte intervale însoțitoare, *cvinta, terța și septima* au sunetul de referință în poziție inferioară iar răsturnările lor *cvarta, sexta și secunda*,

Exemplul 11

The musical score for Example 11 consists of a single staff with 16 numbered notes. The notes are: 1 (C4), 2 (D4), 3 (E4), 4 (F4), 5 (G4), 6 (A4), 7 (B4), 8 (C5), 9 (B4), 10 (A4), 11 (G4), 12 (F4), 13 (E4), 14 (D4), 15 (C4), 16 (B3). Fingerings and articulations are indicated above the notes: 8p (finger 8, piano), 5p (finger 5, piano), 4p (finger 4, piano), 3M (finger 3, marcato), 3m (finger 3, mezzo-forte), 3m (finger 3, mezzo-forte), and 2M (finger 2, marcato). Below the staff are two chord diagrams labeled 1 and 2. Diagram 1 shows a triad of C4, E4, and G4 in the bass clef. Diagram 2 shows a triad of C4, E4, and G4 in the bass clef, with a sharp sign above the treble clef staff.

10.5. *Valoarea afectivă a unei disonanțe* (în cazul de față, capacitatea de a obține un efect psihologic proporțional cu datele fizice ale evenimentului²⁸) *se diminuează în prezența unei consonanțe și se amplifică în combinație cu o altă disonanță.* Aceasta explică de ce unele intervale considerate disonante își pierd potențialul de straniețate atunci când se află într-un context armonic ce include mai multe consonanțe. Un exemplu poate fi acordul major cu septimă mare, pe care muzica secolului XX l-a trecut în categoria acordurilor consonante, deși conține (așa cum îi spune numele) intervalul disonant de septimă mare sau, prin răsturnare²⁹, secunda mică.

10.6. Valoarea afectivă a unei disonanțe se combină cu alte aspecte ale valorii afective: omogenitatea, echilibrul și apartenența (contextul).

10.7. La fel ca în raporturile de apartenență, tendința este de a restabili omogenitatea, adică de a transforma disonanțele în consonanțe. Acest proces se realizează atât prin reconsiderarea disonanțelor (așa cum am arătat în exemplul 11.1) cât și prin combinarea lor cu alte intervale, în vederea diminuării efectului disonant (vezi paragraful 5).

10.8. El poate să continue până când tensiunile se echilibrează sau, juxtapuse și amplificate, fac să se diminueze într-atât influența sunetului de referință

²⁸ Subiectul va fi tratat pe larg în capitolele dedicate armoniei.

²⁹ Răsturnarea e trecerea la octava superioară a sunetului inferior dintr-un interval mai mic decât octava sau mutarea sunetului superior cu o octavă mai jos.

Exemplul 13.3

Birk's Works

Dizzie Gillespie

Deși evenimentele culturale ale epocii moderne se succed într-un ritm mult mai alert, nu putem trece cu vederea că istoria cunoscută a modalismului se măsoară în milenii. În consecință, ideea că din antichitatea greacă și până în zilele noastre, același termen muzical i s-a modificat de mai multe ori semnificația este plauzibilă. Nu înseamnă, prin aceasta, că termenul respectiv este golit de sens ori că el desemnează o zonă indiferentă, sau cel puțin neutră a semnificatului. Faptul că nu putem asocia decis modul de blues cu luminozitatea majorului sau cu penumbra minorului; faptul că, pe o scară de la alb la negru, blues-ul se situează undeva în zona gri, nu înseamnă că el este un mod „fără însușiri”. În realitate este modul melodic cel mai apropiat de realitatea spirituală a zărilor noastre, cu refuzul ei programat în fața extazului dar și cu distanțare față de zona disperării. Blues-ul combină implacabilul pentatonicului cu nuanțele suflatești ale heptatonicului tonal, la care se adaugă bogăția coloristică și forța de expresie a modalismului netemperat de sorginte africană.

14. Moduri ce au în componere mai puțin de 7 sunete.

14.1. La o cercetare superficială, s-ar putea afirma că nu există diferențe substanțiale între modurile heptatonice și cele cu sunete mai puține. Trebuie spus că, în cazul acestora din urmă, multe din funcțiile cu care muzica europeană a ultimului mileniu ne-a obișnuit, sunt esențial schimbate sau lipsesc cu desăvârșire.

14.2. Atunci când lucrăm cu aceste scări, le integrăm de fapt, involuntar, într-un ipotetic sistem heptatonic, astfel că sunetele primesc automat funcțiile pe care le-ar fi avut în acel sistem (astfel procedăm și cu modul de blues). Din această cauză e foarte dificil să înțelegem specificitatea ethosului acestor oligocordii, atâta vreme cât memoria noastră, impregnată de muzică heptatonică, le integrează instantaneu în lumea muzicală contemporană.

Secțiunea III

Intensitatea

1. Descriere

1.1 Intensitatea este reflectarea psihologică a ceea ce se numește *amplitudinea vibrației/ vibrațiilor* unui eveniment sonor.

1.2 Această reflectare se instituie ca cea de a treia dimensiune a spațiului muzical și poartă numele de *adâncime* sau *distanță*.

1.3 Cu trei dimensiuni, lungime, înălțime și adâncime putem alcătui, ceea ce în viața de zi cu zi numim, *volumul muzical* (atunci când răsucim butonul sau apăsăm tasta cu același nume a unui aparat emițător de sunete).

1.4 Intensitatea sunetului se măsoară în W/m^2 – o unitate care, precum se vede, implică relații de volum.

1.5 Intensitatea se află într-un raport invers proporțional cu distanța la care se găsește evenimentul sonor, atât în plan fizic cât și psihologic. În planul fizic, dacă îndepărtăm sursa sonoră (adică mărim distanța) scade intensitatea. Psihologic, dacă intensitatea e mai redusă, obiectul sonor pare mai îndepărtat.

1.6 La fel ca în domeniul vizual, a apropia înseamnă a mări, a crește importanța. Deci, prin intensitate definim și *importanța* unui eveniment muzical.

1.7 Intensitățile sonore se integrează în limitele *pragurilor de audibilitate*. Sub, sau peste o anumită intensitate evenimentul sonor este fie insesizabil fie se transformă în senzație dureroasă.

1.8 Ponderea, importanța sau forța unui eveniment e generată de intensitatea absolută cu care el se face auzit; acest factor se conjugă cu celelalte valori de intensitate ale discursului, cu raporturile dintre ele, în special cu acela dintre extremele scării de intensitate (sunetul cel mai puternic și cel mai slab dintr-un anumit context).

2. Jocul intensităților

2.1 Jocul intensităților creează spațialitatea muzicală, dimensiunea cadrului, plasamentul ascultătorului, planurile, focalizările, întreaga „volumetrie” a muzicii. Toate sunetele posedă intensitate și un loc definit în spațiul sonor.

2.5. Pentru definirea unui timbru luăm în considerare forma de undă plus modalitatea de emisie, susținere și dispariție; altfel spus, tipul de zgomot al așa-numitului *atac*, tipul de zgomot ce însoțește menținerea sunetului (în engleză *sustain*) și părăsirea acestuia (*decay, release*). Prin combinarea formei de undă, a celor trei tipuri de zgomote și a curbei specifice de intensitate, se poate reproduce satisfăcător calitatea timbrală a unui sunet.

3. Empatie și respingere

3.1 Atunci când desenul undelor se constituie într-o ierarhie de raporturi proporționale și se poate stabili coordonata înălțimii sonore, subiectul receptor poate, la rândul său, intra în rezonanță cu acea înălțime. În acest caz, subiectul receptor poate să-și însușească într-o măsură evenimentul sonor și să-l considere ca pe o realitate interioară.

3.2 În caz contrar evenimentul va fi inclus în categoria *zgomote* și va fi considerat exterior.

3.3 Regularitatea formei de undă e un factor ce se găsește într-un raport direct proporțional cu empatia subiectului receptor.

3.4 Timbrurile sunt configurații de unde. În funcție de complexitatea, regularitatea și repetabilitatea acestor configurații, timbrurile se definesc și devin recognoscibile.

3.5 Zgomotele și sunetele prezintă diferite grade de „contondență”. După acest criteriu, zgomotele pot fi agreate, tolerate, considerate neplăcute sau chiar agresive.

3.6 Transformarea unui sunet în zgomot se numește *distorsiune* (*distorsion*).

3.7 Instinctiv, sau pe baza experienței, subiectul receptor adoptă o anumită atitudine, în funcție de segmentul de realitate pe care-l reprezintă evenimentul sonor. Această atitudine se conjugă cu impresia lăsată de coordonatele esențiale ale evenimentului (frecvențele, amplitudinea etc).

4. Categoriile timbrale și raportul lor cu ființa umană

4.1 Exista trei tipuri de raportare ale ființei umane față de lumea sunetelor: prin a) coprimare, îndurare, tensionare, respingere; b) acceptare, primire, rezonanță, osmoză; c) voință, emisie, expresie, concepție.³⁸

³⁸ Raportările la zgomot sunt mai dificil de categorisite din cauza multiplicității formelor sub care se prezintă.