

Dr. Victor Giuleanu

TRATAT  
DE  
TEORIA MUZICII

TOME I

GRAFOART

©2014. Toate drepturile rezervate.  
Copierea de orice fel se va efectua exclusiv  
cu acordul scris al S.C. Casa de Editură GRAFOART.

Ilustrația copertei:  
pictură de **Giovannino de' Grassi** (1350 – 1398).

Prezenta ediție este o reproducere în facsimil a lucrării:  
Victor Giuleanu, *Tratat de Teoria Muzicii*,  
Editura muzicală, București, 1986.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

**GIULEANU, VICTOR**

**Tratat de teoria muzicii** / Victor Giuleanu. -

București : Grafoart, 2013

ISBN 978-606-8486-23-9

78

**EDITURA MUZICALĂ GRAFOART**

București, str. Brașov nr. 20

**LIBRĂRIA MUZICALĂ G. Enescu**

București, piața Sfinții Voievozi nr. 1

TEL.: **0747 236 278 (07-GRAFOART); 021 315 07 12**

E-MAIL: **GRAFOART1991@GMAIL.COM**

COMENZI ON-LINE: **WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO**

## CONȚINUT

|                                                                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Prefață . . . . .                                                                                                                             | 5  |
| PROLEGOMENE . . . . .                                                                                                                         | 8  |
| I. Fenomenul artistic muzical în lumina studiului și cercetării științifice de specialitate.<br>Cadrul general al muzicologiei. . . . .       | 8  |
| II. Domeniile fundamentale de cercetare a fenomenului muzical privit sub cele două<br>laturi: practică și sistematică . . . . .               | 9  |
| Disciplinae artis musicae                                                                                                                     |    |
| 1. „Musica practica“ . . . . .                                                                                                                | 10 |
| — Compoziția (face parte atât din latura practică a muzicii cât și din cea sistematică)                                                       |    |
| — Interpretarea                                                                                                                               |    |
| — Receptarea operelor de artă                                                                                                                 |    |
| 2. „Musica sistematică“ (Muzicologia) . . . . .                                                                                               | 10 |
| — Teoria generală a muzicii (teoria, armonia, polifonia, formele, instrumentația și<br>orchestrația, estetica muzicală, compoziția) . . . . . | 11 |
| — Istoria muzicii. . . . .                                                                                                                    | 12 |
| — Etnomuzicologia. . . . .                                                                                                                    | 13 |
| — Psihologia muzicii . . . . .                                                                                                                | 13 |
| — Sociologia muzicii . . . . .                                                                                                                | 14 |
| — Semiotica muzicală . . . . .                                                                                                                | 16 |
| III. Teoria muzicii                                                                                                                           |    |
| Elemente definind obiectul, importanța și direcțiile de cercetare ale domeniului . . . . .                                                    | 20 |
| <b>PARTEA I Principii teoretice introductive</b>                                                                                              |    |
| Prezentarea tematicii . . . . .                                                                                                               | 24 |
| Cap. I — SUNETUL — MATERIA PRIMĂ A MUZICII . . . . .                                                                                          | 25 |
| 1. Relația dintre știința și arta sunetelor. Necesitatea cunoașterii datelor științifice<br>privind materia sonoră . . . . .                  | 25 |
| 2. Definirea sunetului ca fenomen complex. . . . .                                                                                            | 28 |
| Principii generale privind fizica sunetelor                                                                                                   |    |
| A. PRODUCEREA VIBRAȚIILOR                                                                                                                     |    |
| 1. Condițiile naturale și forțele care acționează în procesul vibrării corpurilor<br>sonore . . . . .                                         | 31 |
| 2. Legile fizice care stau la baza fenomenului producerii vibrațiilor. . . . .                                                                | 33 |
| 3. Proprietățile fizice (naturale) ale vibrațiilor . . . . .                                                                                  | 39 |
| 4. Corpuri (surse) producătoare de sunete . . . . .                                                                                           | 44 |
| — Surse sonore clasice (din perioada creației preelectronice). . . . .                                                                        | 45 |
| — Surse sonore electrice și electronice . . . . .                                                                                             | 49 |
| 5. Înregistrarea magnetică a sunetului . . . . .                                                                                              | 52 |
| — Înregistrarea și redarea monofonică . . . . .                                                                                               | 52 |
| — Înregistrarea și redarea stereofonică . . . . .                                                                                             | 53 |
| — Conceptul de înaltă fidelitate acustică (High-Fidelity) . . . . .                                                                           | 54 |
| — Sunetul panoramic . . . . .                                                                                                                 | 55 |
| B. PROPAGAREA VIBRAȚIILOR                                                                                                                     |    |
| 1. Undele sonore — forme specifice de propagare a vibrațiilor. Câmp acustic . . . . .                                                         | 56 |
| 2. Determinantele fizice ale undei sonore . . . . .                                                                                           | 57 |
| — Viteza de propagare. . . . .                                                                                                                | 57 |
| — Lungimea de undă . . . . .                                                                                                                  | 58 |
| 3. Alte aspecte ale fenomenului propagării sunetelor                                                                                          |    |
| — Reflexia (unde reflectate) . . . . .                                                                                                        | 58 |

|                                                                                                                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| — Interferarea undelor sonore . . . . .                                                                                                                                             | 59  |
| — Fenomenul „bătăilor 11 acustice” . . . . .                                                                                                                                        | 60  |
| — Difracția. . . . .                                                                                                                                                                | 60  |
| — Reverberația . . . . .                                                                                                                                                            | 60  |
| — Ecoul. . . . .                                                                                                                                                                    | 61  |
| Cap. III — BAZELE FIZIOLOGICE ALE MUZICU . . . . .                                                                                                                                  | 63  |
| Principii generale privind fiziologia sunetelor                                                                                                                                     |     |
| 1. Mecanismul audiției . . . . .                                                                                                                                                    | 64  |
| 2. Sunet muzical și zgomot . . . . .                                                                                                                                                | 65  |
| 3. Calitățile fiziologice ale sunetului. Relația dintre parametri sonori fizici și caracterul lor sensibil; elementele de expresie pe care aceștia le generează în muzică . . . . . | 69  |
| — Înălțimea sonoră . . . . .                                                                                                                                                        | 70  |
| — Durata sunetului . . . . .                                                                                                                                                        | 72  |
| — Intensitatea sonoră . . . . .                                                                                                                                                     | 73  |
| — Timbrul sonor . . . . .                                                                                                                                                           | 74  |
| — Spațialitatea — o nouă dimensiune a materiei sonore pusă în slujba muzicii . . . . .                                                                                              | 80  |
| 4. Domeniul (câmpul) de audibilitate). . . . .                                                                                                                                      | 83  |
| — Limita audibilă determinată de înălțimea sunetelor . . . . .                                                                                                                      | 83  |
| — Limita audibilă determinată de durata sunetelor . . . . .                                                                                                                         | 84  |
| — Limita audibilă determinată de intensitatea sonoră . . . . .                                                                                                                      | 85  |
| — Auz muzical (absolut și relativ) . . . . .                                                                                                                                        | 88  |
| — Dereglări auditive . . . . .                                                                                                                                                      | 90  |
| Cap. IV — BAZELE PSIHOLOGICE ALE MUZICII . . . . .                                                                                                                                  | 91  |
| 1. Fenomenul sonor și latura sa psihică. Relația dintre lumea sunetelor și cea afectivă . . . . .                                                                                   | 91  |
| 2. Forme specifice ale vieții afective interesând în mod deosebit muzica . . . . .                                                                                                  | 92  |
| 3. Domenii specifice ale psihologiei muzicale . . . . .                                                                                                                             | 94  |
| — psihologia creației                                                                                                                                                               |     |
| — psihologia interpretării artistice                                                                                                                                                |     |
| — psihologia audierii și receptării operei de artă                                                                                                                                  |     |
| Cap. V — ORGANIZAREA ACUSTICO-MUZICALĂ A MATERIALULUI SONOR . . . . .                                                                                                               | 97  |
| 1. Scara generală sonoră . . . . .                                                                                                                                                  | 97  |
| 2. Registrele sonore . . . . .                                                                                                                                                      | 98  |
| 3. Sistemul octavelor . . . . .                                                                                                                                                     | 99  |
| 4. Treptele scării muzicale . . . . .                                                                                                                                               | 101 |
| 5. Diferite sisteme de identificare și denumire a sunetelor . . . . .                                                                                                               | 102 |
| — Sistemul acustic                                                                                                                                                                  |     |
| — Sistemul matematic                                                                                                                                                                |     |
| — Sistemul muzical propriu-zis                                                                                                                                                      |     |
| Justificarea istorică a denumirii sunetelor în muzică . . . . .                                                                                                                     | 104 |
| — Originea denumirii literale                                                                                                                                                       |     |
| — Originea denumirii silabice                                                                                                                                                       |     |
| 6. Raporturi conjuncte de înălțime între treptele scării muzicale. Intervalele fundamentale ton-semiton . . . . .                                                                   | 105 |
| 7. Intervalele simple și denumirea lor. Formule acustico-matematice de exprimare a intervalurilor muzicale. . . . .                                                                 | 107 |
| 8. Microintervale acustice . . . . .                                                                                                                                                | 110 |
| 9. Sisteme sonore netemperate (naturale) și temperate (artificiale) . . . . .                                                                                                       | 110 |
| A. INTONAȚIA NETEMPERATĂ (naturală)                                                                                                                                                 |     |

|                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| — Sistemul de intonație „Pytagora” . . . . .                                                                                   | 111 |
| — Sistemul de intonație „Zarlino” . . . . .                                                                                    | 114 |
| — Sistemul intonației electronice . . . . .                                                                                    | 116 |
| <b>B. INTONAȚIA TEMPERATA (artificială)</b>                                                                                    |     |
| — Temperarea sonoră inegală . . . . .                                                                                          | 116 |
| — Sistemul sonor „Mercator-Holder” . . . . .                                                                                   | 118 |
| — Temperarea sonoră egală (uniformă) . . . . .                                                                                 | 120 |
| <b>C. STUDIU COMPARAT AL VALORILOR ACUSTICE ÎN CELE TREI SISTEME DE INTONAȚIE: „PYTAGORA”, „ZARLINO” și „UNIFORM TEMPERAT”</b> | 122 |
| 10. Enarmonia sonoră . . . . .                                                                                                 | 125 |
| — Enarmonia absolută și relativă                                                                                               |     |
| — Enarmonia funcțională                                                                                                        |     |
| <b>Cap. VI — NOȚIA MUZICALĂ</b> . . . . .                                                                                      | 127 |
| — Definirea noțiunii                                                                                                           |     |
| — Scurtă privire istorică                                                                                                      |     |
| <b>A. SISTEMUL TRADIȚIONAL (clasic) de notație</b> . . . . .                                                                   | 129 |
| 1. Elemente de reprezentare grafică a înălțimii sonore (intonației) . . . . .                                                  | 130 |
| 2. Elemente de reprezentare grafică a duratei sunetelor . . . . .                                                              | 139 |
| 3. Elemente de reprezentare grafică a duratei sunetelor . . . . .                                                              | 144 |
| 4. Elemente de reprezentare grafică a duratei sunetelor . . . . .                                                              | 147 |
| 5. Abreviațiuni (prescurtări) în notația muzicală tradițională. . . . .                                                        | 151 |
| <b>B. PROCEDEE NOI DE NOTAȚIE UTILIZATE ÎN CREAȚIA CONTEMPORANĂ</b> . . . . .                                                  | 153 |
| 1. Noi procedee de notație privind înălțimea sonoră . . . . .                                                                  | 155 |
| 2. Noi procedee de notație privind durata sunetelor . . . . .                                                                  | 160 |
| — Semne speciale pentru reprezentarea duratelor (ritmica) . . . . .                                                            | 160 |
| — Notația spațială a înălțimilor și duratelor sonore (Space Notation) . . . . .                                                | 162 |
| — Inovări în redarea grafică a metricii muzicale. . . . .                                                                      | 162 |
| 3. Noi procedee de notație privind intensitatea sonoră . . . . .                                                               | 164 |
| 4. Noi procedee de notație privind timbrul sonor . . . . .                                                                     | 165 |
| 5. Noi procedee de notație în partitura vocală . . . . .                                                                       | 167 |
| 6. Noi procedee de notație în literatura pentru instrumentele cu claviatură . . . . .                                          | 169 |
| — Efectul „cluster” . . . . .                                                                                                  | 169 |
| — Pianul „preparat” . . . . .                                                                                                  | 173 |
| — Alte inovări în grafia pentru instrumentele cu claviatură . . . . .                                                          | 174 |
| 7. Noi procedee de notație în literatura pentru instrumentele cu coarde . . . . .                                              | 178 |
| 8. Noi procedee de notație în partiturile pentru instrumentele de suflat. . . . .                                              | 179 |
| 9. Noi procedee de notație la instrumentele de percuție . . . . .                                                              | 180 |
| 10. Partitura de grafică; partitura de muzică electronică . . . . .                                                            | 182 |
| <b>PARTEA A II-A MELODIA</b>                                                                                                   |     |
| Ordinea și configurația melodică a muzicii. Principii teoretice fundamentale                                                   |     |
| Prezentarea tematicii . . . . .                                                                                                | 188 |
| <b>Cap. I — ELEMENTE MORFOLOGICE ÎN MELODIE</b>                                                                                |     |
| 1. Definirea conceptului de melodie . . . . .                                                                                  | 189 |
| 2. Melodia și marile stiluri componistice . . . . .                                                                            | 193 |
| <b>Cap. II — TEORIA. INTERVALELOR MUZICALE</b> . . . . .                                                                       | 197 |
| I. Teoria clasică (tradițională) a intervalelor muzicale. Criterii de sistematizare și tratare . . . . .                       | 198 |
| <b>A. CATEGORIILE DE INTERVALE DUPA CRITERII GENERALE ACUSTICO-MUZICALE</b> . . . . .                                          | 193 |

|                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Intervale simple și compuse . . . . .                                                                                       | 199 |
| 2. Mărima intervalelor după conținutul în trepte (mărimă cantitativă de ordinul 1 — generală) . . . . .                        | 199 |
| 3. Mărima intervalelor după conținutul în tonuri și semitonuri (mărimă cantitativă de ordinul 2 — selectivă) . . . . .         | 200 |
| 4. Intervale complementare (provenite din răsturnări) . . . . .                                                                | 203 |
| <b>B. CATEGORIILE DE INTERVALE DUPA CRITERII STRICT MUZICALE</b>                                                               | 207 |
| 1. Intervale melodice și armonice . . . . .                                                                                    | 207 |
| 2. Intervale enarmonice . . . . .                                                                                              | 210 |
| 3. Intervale consonante și disonante. Ideea de tensiune și rezolvare în teoria intervalelor după conceptul clasic . . . . .    | 211 |
| Evoluția conceptului de consonanță-disonanță . . . . .                                                                         | 214 |
| 4. Intervale diatonice și cromatice . . . . .                                                                                  | 216 |
| 5. Intervale muzicale cu funcții speciale în teoria și practica componistică tonal-modală (intervale de predilecție) . . . . . | 217 |
| 6. Microintervale muzicale (microtoniile) . . . . .                                                                            | 219 |
| <b>II. Idei și principii noi în teoria intervalelor muzicale deduse din creația contemporană</b> . . . . .                     | 221 |
| <b>Cap. III — SISTEMELE MUZICALE INTONAȚIONALE.</b> . . . .                                                                    | 224 |
| Principii introductive                                                                                                         |     |
| 1. Clasificarea sistemelor intonaționale după numărul sunetelor componente . . . . .                                           | 225 |
| 2. Clasificarea sistemelor intonaționale după felul sau particularitățile relațiilor de care sunt acționate . . . . .          | 227 |
| 3. Principii cu caracter dialectic deduse din ordonarea sistemelor muzicale intonaționale după cele două criterii . . . . .    | 229 |
| <b>LIMBAJUL MUZICAL MODAL. TEORIA MODURILOR</b>                                                                                |     |
| <b>Cap. IV — INTRODUCERE ÎN STUDIUL MODURILOR.</b> . . . .                                                                     | 232 |
| 1. Structura marelui sistem modal . . . . .                                                                                    | 233 |
| 2. Principii de bază în teoria modurilor . . . . .                                                                             | 234 |
| 3. Sistemul de funcții în moduri . . . . .                                                                                     | 234 |
| 4. Moduri diatonice și cromatice. Conceptul de diatonism și cromatism în moduri                                                | 238 |
| 5. Moduri de stare majoră și de stare minoră . . . . .                                                                         | 239 |
| <b>Cap. V — OLIGOCORDIILE</b> . . . . .                                                                                        | 241 |
| Sisteme modale primare ale muzicii universale                                                                                  |     |
| 1. Oligocordii din seria prepentatonică . . . . .                                                                              | 243 |
| 2. Oligocordii din seria prepentacordică . . . . .                                                                             | 246 |
| Considerații concluzive în legătură cu importanța sistemelor modale oligocordice                                               | 250 |
| <b>Cap. VI — MODURI PENTATONICE</b> . . . . .                                                                                  | 251 |
| <b>A. TEORIA PENTATONICĂ ÎN LUMINA CONCEPTULUI INFLUENȚAT DE PRINCIPIILE TONALITĂȚII</b>                                       |     |
| 1. Pentatonica anhemitonică . . . . .                                                                                          | 252 |
| 2. Pentatonica hemitonică . . . . .                                                                                            | 257 |
| 3. Pentatonica de factură mixtă . . . . .                                                                                      | 259 |
| 4. Pentatonica de structură cromatică . . . . .                                                                                | 260 |
| <b>B. TEORIA PENTATONICĂ ÎN LUMINA CONCEPTULUI AUTENTIC MODAL</b>                                                              |     |
| 1. Trepte fixe și mobile în modurile pentatonice . . . . .                                                                     | 261 |
| 2. Pentatonica îmbogățită cu pini. Procesul de modulație în pentatonii . . . . .                                               | 265 |
| 3. Pentatoniile și locul lor în creația cultă . . . . .                                                                        | 268 |
| 1. Modurile pentacordice (diatonice și cromatice) . . . . .                                                                    | 270 |
| 2. Modurile hexacordice . . . . .                                                                                              | 273 |

|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Diagrama funcțională a sistemelor moda le până la 6 sunete în componență . . .              | 275 |
| Cap. VIII — MODURILE ANTICE GRECEȘTI. . . . .                                               | 277 |
| A. CONSIDERAȚII INTRODUCTIVE                                                                |     |
| 1. Clasificarea artelor la vechii greci . . . . .                                           | 277 |
| 2. Stiluri, genuri și figuri legate de viața muzicală a antichității eline . . . . .        | 278 |
| B. ELEMENTE ȘI PRINCIPII ALCĂTUIND CONCEPTUL MODAL ELIN                                     |     |
| 1. Materialul sonor . . . . .                                                               | 281 |
| 2. Diastematica. Clasificări în diastematica elină . . . . .                                | 283 |
| 3. Teoria sistemelor . . . . .                                                              | 286 |
| 4. Genurile muzicale . . . . .                                                              | 288 |
| 5. Modurile („armoniile”) muzicii antice grecești . . . . .                                 | 289 |
| — Modurile diatonice. . . . .                                                               | 289 |
| — Moduri intense și moduri relaxate . . . . .                                               | 291 |
| — Modurile cromatice . . . . .                                                              | 292 |
| — Modurile enarmonice. . . . .                                                              | 293 |
| — Tonuri sau scări de transpoziție . . . . .                                                | 293 |
| — Funcțiile sunetelor în modurile antice grecești . . . . .                                 | 293 |
| 6. Modulația la vechii greci . . . . .                                                      | 294 |
| 7. Etosul modal în antichitatea greacă . . . . .                                            | 295 |
| 8. Concluzii desprinse din teoria modurilor antice grecești . . . . .                       | 298 |
| Cap. IX — MODURILE MEDIEVALE APUSENE. CANTUS PLANUS . . . . .                               | 300 |
| 1. Ce este și ce reprezintă arta lui cantus planus . . . . .                                | 300 |
| 2. Modurile gregoriene. Scările modale . . . . .                                            | 302 |
| 3. Principii teoretice decurgând din structura modurilor gregoriene . . . . .               | 304 |
| 4. Funcțiile specifice ale sunetelor în modurile gregoriene . . . . .                       | 305 |
| 5. Alte idei și principii decurgând din modurile lui cantus planus. . . . .                 | 308 |
| Hexacordurile guidoniene . . . . .                                                          | 310 |
| 6. Particularități stilistice în melodia lui cantus planus . . . . .                        | 310 |
| 7. Studiul cadențelor melodice gregoriene . . . . .                                         | 316 |
| 8. Modurile medievale în codificarea lui Glarean . . . . .                                  | 317 |
| Cap. X — MODURILE BIZANTINE . . . . .                                                       | 319 |
| A. CONSIDERAȚII GENERALE EVOLUTIVE ȘI STILISTICE                                            |     |
| 1. Cântarea bizantină în stil vechi (paleo-bizantin) . . . . .                              | 321 |
| 2. Cântarea în stilul medio-bizantin . . . . .                                              | 322 |
| 3. Cîntarea în stilul neo-bizantin . . . . .                                                | 323 |
| B. TEORIA MODURILOR BIZANTINE                                                               |     |
| 1. Octoehurile . . . . .                                                                    | 325 |
| 2. Scările celor 8 moduri bizantine . . . . .                                               | 326 |
| 3. Diastematica specifică muzicii bizantine. Intervalul „sfert de ton“. . . . .             | 327 |
| 4. Genurile muzicii bizantine. Moduri diatonice, cromatice și enarmonice. . . . .           | 328 |
| 5. Tempoul în cîntarea bizantină și rolul său în determinarea structurilor modale . . . . . | 333 |
| 6. Construcția melodică după sistemul diapasonului. Funcții și cadențe în ehuri . . . . .   | 335 |
| 7. Procedee compozițive (de travaliu) în muzica bizantină . . . . .                         | 345 |
| — Modulația în muzica bizantină. . . . .                                                    | 345 |
| — Construcția melodică după mutația de tipul „roții” . . . . .                              | 348 |
| — Repetarea figurilor melodice . . . . .                                                    | 350 |
| — Procedee variaționale . . . . .                                                           | 351 |
| — Improvizația . . . . .                                                                    | 352 |
| — Centonizarea. . . . .                                                                     | 353 |
| — Isonul — referință armonică originală în cîntarea bizantină . . . . .                     | 353 |

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 8. Considerații concluzive.                                                             |     |
| Studii modurilor bizantine și importanța sa pentru muzica românească populară și cultă. | 357 |
| Cap. XI — MODURILE POPULARE HEPTACORDICE                                                | 360 |
| Principii teoretice generale                                                            |     |
| 1. Moduri populare diatonice și cromatice.                                              | 360 |
| 2. Echilibrul funcțional armonico-expresiv al sunetelor în modurile populare            | 362 |
| 3. Constituirea modurilor populare pe alte sunete.                                      |     |
| Armura modală                                                                           | 363 |
| A. MODURILE POPULARE DIATONICE Principii teoretice aplicate la cîntul popular românesc  |     |
| 1. Modul ionic                                                                          | 365 |
| 2. Modul lidic                                                                          | 367 |
| 3. Modul mixolidic                                                                      | 368 |
| 4. Modul doric                                                                          | 370 |
| 5. Modul frigic                                                                         | 371 |
| 6. Modul eolic                                                                          | 372 |
| 7. Modul locric                                                                         | 373 |
| 8. Moduri populare diatonice de factură mixtă                                           | 374 |
| B. MODURILE POPULARE CROMATICE                                                          | 376 |
| Moduri cromatice de stare majoră                                                        | 377 |
| 1. Modul ionic cu treptele II și VI coborâte                                            | 377 |
| 2. Modul lidic cu treapta a II-a urcată                                                 | 378 |
| 3. Modul mixolidic cu treapta a II-a urcată                                             | 379 |
| 4. Modul mixolidic cu treptele II și IV urcate.                                         | 380 |
| 5. Alte moduri cromatice de stare majoră                                                | 381 |
| Moduri cromatice de stare minoră                                                        | 381 |
| 1. Modul eolic cu treptele IV și VII urcate.                                            | 381 |
| 2. Modul doric cu treapta a IV-a urcată                                                 | 383 |
| 3. Modul doric cu treapta a V-a coborâtă                                                | 383 |
| 4. Alte moduri cromatice de stare minoră                                                | 384 |
| Cap. XII — MODULAȚIA ÎN MODURI                                                          | 385 |
| 1. Inflexiunile (digresiunile) în alte moduri prin trepte mobile                        | 385 |
| 2. Modulația modală de tipul major-minor.                                               | 386 |
| 3. Împrumuturi (contaminări) de structuri de la un mod la altul                         | 387 |
| 4. Trecerea autentică — prin schimbarea de tonică și funcții — de la un mod la altul    | 387 |
| Cap. XIII — ALTE SISTEME MODALE UTILIZATE ÎN MUZICA POPOARELOR                          | 389 |
| Moduri cu structuri microtonice                                                         |     |
| A. SISTEME MODALE ÎN MUZICA ARABO-PERSANA                                               | 390 |
| Principii generale în teoria modurilor arabe                                            |     |
| — Structura microintervalică a octavei                                                  | 399 |
| — Sistemul de funcții în modurile arabe                                                 | 391 |
| I. Modurile din grupa Dastgâhe                                                          |     |
| 1. Dastgâhe-Schur                                                                       | 392 |
| 2. Dastgâhe-Navâ                                                                        | 392 |
| 3. Dastgâhe-Segâh                                                                       | 392 |
| 4. Dastgâhe-Tchârgâh                                                                    | 393 |
| 5. Dastgâhe-Homâyun                                                                     | 393 |

|                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| II. Modulile din grupa Maqām                                                                                                                    |     |
| 1. Maqām-Rast                                                                                                                                   | 394 |
| 2. Maqām-Nawather                                                                                                                               | 394 |
| 3. Maqām-Hijaz Kar                                                                                                                              | 395 |
| 4. Maqām-Bayati                                                                                                                                 | 395 |
| 5. Maqām-Hijaz                                                                                                                                  | 395 |
| 6. Maqām-Saba                                                                                                                                   | 396 |
| 7. Maqām-Sikah                                                                                                                                  | 396 |
| B. SISTEME MODALE ÎN MUZICA HINDUSĂ. MODURILE „RAGA“                                                                                            | 397 |
| Principii generale în teoria modurilor hinduse                                                                                                  |     |
| 1. Structura microintervalică a octavei                                                                                                         | 397 |
| 2. Funcțiile sunetelor în „raga“                                                                                                                | 398 |
| 3. Ornamentele                                                                                                                                  | 399 |
| 4. „Raga“ și viața social-spirituală a hindușilor                                                                                               | 399 |
| 5. Scări muzicale de tipul „raga“ (Lalita, Vibhasa, Bhairava, Todi, Saranga, Shri, Puravi, Khammaja, Kafi, Mālakosa, Kalyana)                   | 400 |
| <b>LIMBAJUL MUZICAL TONAL. TEORIA TONALITĂȚII</b>                                                                                               |     |
| Cap. XIV — TONALITATEA                                                                                                                          | 404 |
| 1. Introducere în studiul tonalității                                                                                                           | 404 |
| 2. Formularea conceptului (ideii) de tonalitate                                                                                                 | 407 |
| — Noțiunea de tonalitate (propriu-zisă)                                                                                                         | 408 |
| — Noțiunea de gamă                                                                                                                              | 409 |
| — Noțiunea de mod (în accepție tonală)                                                                                                          | 410 |
| — Noțiunea de acord (tonal)                                                                                                                     | 411 |
| A. PRINCIPII GENERALE DECURGÂND DIN NOȚIUNEA DE TONALITATE                                                                                      |     |
| 1. Funcțiile componistice tonale                                                                                                                | 413 |
| 2. Trepte principale și secundare în tonalitate                                                                                                 | 416 |
| 3. Ordinea reală și cea aparentă a sunetelor în tonalitate                                                                                      | 416 |
| B. PRINCIPII GENERALE DECURGÂND DIN NOȚIUNEA DE GAMA                                                                                            |     |
| 1. Structura tetracordică a gamei tonale                                                                                                        | 418 |
| 2. Legile atracției sunetelor în tonalitate. Potențialul energetic tensional al treptelor în gamă și rezolvările melodice specifice tonalității | 419 |
| 3. Gama diatonică și cromatică. Conceptul de diatonism și cromatism în tonalitate                                                               | 422 |
| C. PRINCIPII GENERALE DECURGÂND DIN NOȚIUNEA DE MOD                                                                                             |     |
| 1. Formele modale de stare majoră ale tonalității                                                                                               | 425 |
| 2. Formele modale de stare minoră ale tonalității                                                                                               | 426 |
| D. PRINCIPII GENERALE DECURGÂND DIN NOȚIUNEA DE ACORD                                                                                           |     |
| Acordul tonal                                                                                                                                   |     |
| 1. Acordul de 3 sunete (trisonul)                                                                                                               | 427 |
| 2. Acordul de 4 sunete (acordul de septimă)                                                                                                     | 429 |
| 3. Acordul de 5 sunete (acordul de nonă)                                                                                                        | 430 |
| 4. Acordurile de 6 și 7 sunete (acordurile de undecimă și terțiadecimă)                                                                         | 430 |
| 5. Acorduri principale și secundare                                                                                                             | 431 |
| 6. Acorduri consonante și disonante                                                                                                             | 431 |
| 7. Determinare istorico-evolutivă privind acordica tonală                                                                                       | 432 |
| E. CADENȚELE TONALE                                                                                                                             |     |
| Cap. XV — SISTEMUL TONAL DIATONIC                                                                                                               | 436 |
| 1. Tonalități de mod major și de mod minor. Elemente de structură                                                                               | 436 |
| — Majorul natural                                                                                                                               | 436 |

|                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| — Majorul armonic . . . . .                                                                                                     | 439 |
| — Majorul melodic . . . . .                                                                                                     | 441 |
| — Minorul natural . . . . .                                                                                                     | 442 |
| — Minorul armonic . . . . .                                                                                                     | 444 |
| — Minorul melodic . . . . .                                                                                                     | 445 |
| — Minorul „Bach“ . . . . .                                                                                                      | 447 |
| 2. Formarea tonalităților majore și minore pe alte sunete. . . . .                                                              | 448 |
| 3. Cadranul și spirala tonalităților . . . . .                                                                                  | 451 |
| 4. Raporturile ce se statornicesc între diferitele tonalități<br>în compoziția muzicală . . . . .                               | 453 |
| — Tonalități relative (paralele) . . . . .                                                                                      | 454 |
| — Tonalități omonime . . . . .                                                                                                  | 454 |
| — Tonalități enarmonice. . . . .                                                                                                | 455 |
| — Relațiile de apropiere (înrudire) și depărtare dintre tonalități . . . . .                                                    | 456 |
| Cap. XVI — SISTEMUL TONAL CROMATIC . . . . .                                                                                    | 459 |
| 1. Principii de ortografie în cromatizarea clasică a gamelor după cerințele înrudirii<br>și păstrării unității tonale . . . . . | 460 |
| 2. Cromatizarea clasică a gamelor majore . . . . .                                                                              | 460 |
| 3. Cromatizarea clasică a gamelor minore . . . . .                                                                              | 461 |
| 4. Principii noi în cromatizarea gamelor tonale rezultând din evoluția conceptului<br>de tonalitate . . . . .                   | 463 |
| 5. Consecințele pe plan armonic ale cromatizării tonalității.<br>Sensibile naturale și artificiale . . . . .                    | 463 |
| 6. Cromatismul tonal și locul său în creație . . . . .                                                                          | 465 |
| CAP. XVII — MODULAȚIA. . . . .                                                                                                  | 468 |
| Principii de modulație în tonalitate                                                                                            |     |
| A. MODULAȚIA DUPA PUTEREA DE IMPUNERE ȘI AFIRMARE                                                                               |     |
| A NOULUI CENTRU TONAL . . . . .                                                                                                 | 469 |
| 1. Inflexiunea (digresiunea) modulatorie . . . . .                                                                              | 469 |
| 2. Modulația pasageră . . . . .                                                                                                 | 470 |
| 3. Modulația definitivă . . . . .                                                                                               | 470 |
| B. MODULAȚIA DUPA GRADUL DE APROPIERE SI DEPĂRTARE                                                                              |     |
| DINTRE TONALITĂȚI . . . . .                                                                                                     | 471 |
| 1. Modulația la tonalități apropiate . . . . .                                                                                  | 471 |
| — Modulația la tonalitatea relativă (paralelă) . . . . .                                                                        | 471 |
| — Modulația la tonalitatea dominantei și a relativei acesteia . . . . .                                                         | 473 |
| — Modulația la tonalitatea subdominantei și a relativei acesteia . . . . .                                                      | 475 |
| 2. Modulația la tonalități depărtate . . . . .                                                                                  | 476 |
| — Modulația prin tonalități tranzitorii și pasaje cromatice . . . . .                                                           | 476 |
| — Modulația prin secvențe (progresii) melodice . . . . .                                                                        | 478 |
| — Modulația la omonimă . . . . .                                                                                                | 479 |
| — Modulația enarmonică . . . . .                                                                                                | 480 |
| — Modulația bruscă . . . . .                                                                                                    | 481 |
| 3. Aspecte noi ale modulației tonale provenind din creația contemporană . . . . .                                               | 482 |
| — Lărgirea criteriilor clasice de apropiere dintre tonalități și implicit a câmpului<br>modulatoriu . . . . .                   | 482 |
| — Estomparea rigorilor clasice privind modulația la tonalități depărtate . . . . .                                              | 483 |
| — Teoria înrudirii tonalităților prin terță mare și mică . . . . .                                                              | 483 |
| — Teoria sistemului de axe, poli și contrapoli . . . . .                                                                        | 484 |
| — Modulația perpetuă (fluctuantă) . . . . .                                                                                     | 486 |

|                                                                                                                                    |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| — Abolirea procedului în muzica atonal-serială și înlocuirea lui prin transpuneri ale seriei pe orice înălțime . . . . .           | 486        |
| <b>LIMBAJUL MUZICAL NEOTONAL, NEOMODAL, ATONAL ȘI DE ALTE STRUCTURI INTONATIONALE</b>                                              |            |
| <b>Cap. XVIII — LĂRGIREA CONCEPTULUI CLASIC DE TONALITATE</b>                                                                      |            |
| <b>SI MOD . . . . .</b>                                                                                                            | <b>488</b> |
| Sisteme neomodale și neotonale                                                                                                     |            |
| Considerațiuni introductive . . . . .                                                                                              | 488        |
| <b>A. SISTEME TONO-MODALE INTEGRATE (DE SINTEZĂ) . . . . .</b>                                                                     |            |
| 1. Sisteme integrate de 9 sunete . . . . .                                                                                         | 492        |
| 2. Sisteme integrate de 11 sunete . . . . .                                                                                        | 493        |
| 3. Sisteme integrate de 13 sunete . . . . .                                                                                        | 495        |
| 4. Sisteme integrate de 15 și 17 sunete . . . . .                                                                                  | 496        |
| <b>B. POLITONALITATE ȘI POLIMODALITATE . . . . .</b>                                                                               |            |
| C. SISTEMUL MODAL HEXATONIC (scara prin tonuri) . . . . .                                                                          | 501        |
| <b>D. SINTEZA TONO-MODALA A SISTEMELOR INTONAȚIONALE</b>                                                                           |            |
| bazate pe gravitarea sunetelor spre un centru funcțional (tonică) . . . . .                                                        | 504        |
| <b>Cap. XIX — ATONALISMUL ȘI DODECAFONISMUL.</b>                                                                                   |            |
| <b>TEHNICA SERIALĂ . . . . .</b>                                                                                                   |            |
| 1. Atonalismul liber . . . . .                                                                                                     | 509        |
| 2. Dodecafonismul serial. „Modur“ seriale . . . . .                                                                                | 510        |
| 3. Serialismul total. Superserializarea mijloacelor muzicale de expresie și consecințele acestora pentru însuși sistemul . . . . . | 514        |
| 4. Aleatorismul. Generalități . . . . .                                                                                            | 518        |
| <b>Cap. XX — ALTE SISTEME NEOMODALE ȘI PROCEDEE UTILIZATE</b>                                                                      |            |
| <b>ÎN CREAȚIA CONTEMPORANĂ . . . . .</b>                                                                                           |            |
| 1. Moduri cu transpoziție limitată . . . . .                                                                                       | 520        |
| 2. Modurile cu transpoziție limitată și relația lor cu tonalitatea, modurile clasice și atonalitatea . . . . .                     | 524        |
| 3. Procedee matematice de lucru în teoria și practica artistică muzicală . . . . .                                                 | 529        |
| <b>A. NOȚIUNI FUNDAMENTALE DE TEORIA MĂȘTIMILOR. . . . .</b>                                                                       |            |
| <b>APLICAȚII ALE TEORIEI MĂȘTIMILOR LA SISTEMELE</b>                                                                               |            |
| <b>NEO-MODALE . . . . .</b>                                                                                                        | <b>534</b> |
| — Moduri de incluziune . . . . .                                                                                                   | 535        |
| — Moduri de intersecție . . . . .                                                                                                  | 536        |
| — Reuniune de moduri . . . . .                                                                                                     | 536        |
| — Moduri „diferență” . . . . .                                                                                                     | 537        |
| — Moduri complementare . . . . .                                                                                                   | 537        |
| — Partiție de moduri . . . . .                                                                                                     | 538        |
| — Moduri construite în jurul unei axe (sunet sau interval) . . . . .                                                               | 538        |
| <b>B. PRINCIPIUL SECȚIUNII DE AUR (SECTIO AUREA)</b>                                                                               |            |
| — Noțiuni introductive . . . . .                                                                                                   | 539        |
| — Moduri bazate pe proporțiile secțiunii de aur. . . . .                                                                           | 541        |
| <b>C. CALCULATORUL ELECTRONIC ȘI MUZICA. PRELUCRAREA</b>                                                                           |            |
| <b>AUTOMATA A DATELOR . . . . .</b>                                                                                                | <b>545</b> |
| — Noțiuni generale privind calculatoarele electronice numerice . . . . .                                                           | 546        |
| — Pregătirea datelor pentru prelucrarea automată.                                                                                  |            |
| Sisteme de codificare a textelor muzicale . . . . .                                                                                | 548        |
| — Utilizarea calculatoarelor electronice în analiza muzicală și compoziție . . . . .                                               | 549        |

### PARTEA III RITMUL MUZICAL

|                                                                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ordinea și configurația ritmică a muzicii. Principii teoretice fundamentale . . . . .                                       | 553 |
| Prezentarea tematicii . . . . .                                                                                             | 554 |
| Cap. I — TEZELE PRINCIPALE CARE ALCĂTUIESC CONCEPTUL DE RITM. . . . .                                                       | 555 |
| Ideea de ritm în lumina gândirii teoretice a timpurilor. . . . .                                                            | 555 |
| 1. Noțiunea de ritm și sensul ei general. De la ideea generală de ritm spre ideea de ritm muzical . . . . .                 | 562 |
| 2. Ritmul în natură . . . . .                                                                                               | 563 |
| 3. Ritmul artistic. . . . .                                                                                                 | 564 |
| 4. Ritmul muzical, sensul strict al noțiunii . . . . .                                                                      | 565 |
| 5. Unitatea organică dintre ritm, melodie și armonie . . . . .                                                              | 566 |
| 6. Relația dintre ritmul muzical și dimensiunile fiziologice ale sunetului . . . . .                                        | 567 |
| — Durata și ritmul. . . . .                                                                                                 | 568 |
| — Intensitatea și ritmul . . . . .                                                                                          | 568 |
| — Înălțimea sonoră și ritmul . . . . .                                                                                      | 570 |
| — Timbrul sonor și ritmul . . . . .                                                                                         | 571 |
| 7. Elemente constitutive în ritmul muzical. . . . .                                                                         | 572 |
| — Ritmul propriu-zis (metrul (măsura), tempoul . . . . .                                                                    | 573 |
| — Raportul teoretico-estetic dintre ritmul propriu-zis și metru . . . . .                                                   | 573 |
| Cap. II — RITMICA                                                                                                           |     |
| Probleme de morfologie în ritmica muzicală . . . . .                                                                        | 575 |
| 1. Elemente morfologice principale în ritm . . . . .                                                                        | 575 |
| — Formula (figura) ritmică . . . . .                                                                                        | 575 |
| — Accentul ritmic (ictus) . . . . .                                                                                         | 577 |
| 2. Categoriile de ritm binar, ternar și eterogen ; ritmul de factură liberă. . . . .                                        | 578 |
| 3. Formule ritmice de excepție în ritmul binar, ternar și eterogen. . . . .                                                 | 583 |
| Diviziunea (relația) excepțională a valorilor ritmice. . . . .                                                              | 583 |
| <b>BAZELE TEORIEI ȘI TERMINOLOGIEI RITMICE</b>                                                                              |     |
| Cap. III — RITMURILE POETICE ALE ANTICHITĂȚII GRECO-LATINE                                                                  |     |
| Corelația vers-ritm muzical . . . . .                                                                                       | 592 |
| A. RITMURI BISILABICE                                                                                                       |     |
| 1. Ritmul trohaic . . . . .                                                                                                 | 593 |
| 2. Ritmul iambic. . . . .                                                                                                   | 594 |
| 3. Ritmul spondaic . . . . .                                                                                                | 595 |
| 4. Ritmul piric . . . . .                                                                                                   | 596 |
| B. RITMURI TRISILABICE                                                                                                      |     |
| 1. Ritmul dactilic . . . . .                                                                                                | 596 |
| 2. Ritmul anapestic. . . . .                                                                                                | 598 |
| 3. Ritmul amfibrah . . . . .                                                                                                | 598 |
| 4. Alte ritmuri trisilabice . . . . .                                                                                       | 599 |
| C. RITMURI POETICE COMPUSE                                                                                                  | 599 |
| D. AMESTECUL DE RITMURI ELEMENTARE ȘI COMPUSE. . . . .                                                                      | 600 |
| — Teoria ritmică a „timpului prim“ (hronos protos); Clasificarea ritmurilor antice după criteriul „timpului prim“ . . . . . | 602 |
| — Teoria arsis-thesis (elatio-positio). . . . .                                                                             | 605 |
| Cap. IV — RITMUL ÎN CÎNTUL GREGORIAN („CANTUS PLANUS”)                                                                      |     |
| Terminologie specifică . . . . .                                                                                            | 607 |
| 1. Ritmul în monodia gregoriană . . . . .                                                                                   | 608 |
| — Ritmul prozodic gregorian . . . . .                                                                                       | 608 |

|                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| — Cadența ritmică „mora vocis” . . . . .                                               | 610 |
| — Ritmul gregorian de inciză . . . . .                                                 | 610 |
| — Ritmul neumatic gregorian . . . . .                                                  | 612 |
| 2. Cantus planus și ritmia măsurată . . . . .                                          | 613 |
| — Modurile ritmice medievale. . . . .                                                  | 613 |
| — Ritmica proporțională în cantus planus (ars polifonica) . . . . .                    | 615 |
| 3. Evoluția conceptului de „timp prim” (hronos protos) în ritmica universală . . . . . | 617 |
| Cap. V — RITMUL ÎN MUZICA BIZANTINĂ . . . . .                                          | 619 |
| 1. Formele ritmice în raport cu duratele utilizate . . . . .                           | 619 |
| 2. Formele ritmice în raport cu sistemul de accente . . . . .                          | 621 |
| 3. Formele ritmice în raport cu tempoul cântărilor . . . . .                           | 622 |
| 4. Considerații concluzive . . . . .                                                   | 624 |
| Cap. VI — RITMURI SPECIFICE ÎN MUZICA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ . . . . .                    | 625 |
| 1. Ritmul „parlando-rubato” . . . . .                                                  | 625 |
| 2. Ritmul „giusto-silabic” . . . . .                                                   | 628 |
| 3. Ritmul „aksak” . . . . .                                                            | 630 |
| Cap. VII — PROCEDEE (MIJLOACE) CLASICE DE DEZVOLTARE ALE FORMELOR RITMULUI . . . . .   | 634 |
| A. PROCEDEE DE FACTURĂ EXCLUSIV RITMICA . . . . .                                      |     |
| 1. Repetarea (repetitio) . . . . .                                                     | 635 |
| 2. Dezvoltarea ritmului prin pauze . . . . .                                           | 636 |
| 3. Augmentarea și diminuarea ritmică (augmentatio et diminutio). . . . .               | 638 |
| 4. Cumulul valorilor (cumulus). . . . .                                                | 642 |
| 5. Ritmul sincopat (syncopatio) . . . . .                                              | 645 |
| — Speciile sincopelor . . . . .                                                        | 646 |
| — Încadrarea metrică a sincopelor . . . . .                                            | 648 |
| 6. Ritmul în contratimpi . . . . .                                                     | 654 |
| 7. Cruza și anacruza ritmică. . . . .                                                  | 658 |
| B. PROCEDEE DE FACTURĂ MIXTĂ: RITMICO-MELODICE ȘI RITMICO-ARMONICE . . . . .           |     |
| 1. Imitația . . . . .                                                                  | 662 |
| 2. Recurența ritmică (ritmul în oglindă) . . . . .                                     | 663 |
| 3. Variațiunea (variatio) . . . . .                                                    | 664 |
| 4. Pedala ritmică (ritmul ostinato). . . . .                                           | 666 |
| 5. Ritmul complementar . . . . .                                                       | 667 |
| 6. Poliritmia . . . . .                                                                | 668 |
| 7. Ritmul timbral (coloristic) . . . . .                                               | 672 |
| Cap. VIII — PROCEDEE EVOLUATE ÎN CONSTRUCȚIA ȘI DEZVOLTAREA RITMULUI MUZICAL . . . . . | 675 |
| 1. Ritmul cu „valori adăugate” . . . . .                                               | 676 |
| 2. Augmentarea și diminuarea ritmică în aspecte noi, polivalente . . . . .             | 678 |
| 3. Ritmul non-retrogradabil (palindromia ritmică) . . . . .                            | 680 |
| 4. Tehnica personajelor ritmice . . . . .                                              | 682 |
| 5. Ritmul serial . . . . .                                                             | 683 |
| 6. Moduri de durate, . . . . .                                                         | 687 |
| 7. Ritmul și melodia în stilul „oiseaux” . . . . .                                     | 689 |
| 8. Ritmul în muzica electronică . . . . .                                              | 691 |
| Cap. IX — METRICA . . . . .                                                            |     |
| 1. Elementele metricii muzicale . . . . .                                              | 693 |

|                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2. Categori și clasificări în sistemul de măsuri muzicale . . . . .                               | 694 |
| A. METRICA RITMURILOR BINARE                                                                      |     |
| — Măsurile de 2 timpi . . . . .                                                                   | 696 |
| — Măsurile de 4 timpi . . . . .                                                                   | 699 |
| — Ritmuri specifice și piese instrumentale dezvoltate pe cadrul măsurilor de tip binar . . . . .  | 700 |
| B. METRICA RITMURILOR TERNARE                                                                     |     |
| — Măsurile de 3 timpi . . . . .                                                                   | 703 |
| — Măsurile de 6 timpi . . . . .                                                                   | 706 |
| — Măsurile de 9 timpi (de structură omogenă) . . . . .                                            | 707 |
| — Măsurile de 12 timpi . . . . .                                                                  | 708 |
| — Măsurile de 15 și 21 timpi . . . . .                                                            | 709 |
| — Ritmuri specifice și piese instrumentale dezvoltate pe cadrul măsurilor de tip ternar . . . . . | 710 |
| C. METRICA RITMURILOR ETEROGENE                                                                   |     |
| — Măsurile de 5 timpi . . . . .                                                                   | 716 |
| — Măsurile de 7 timpi . . . . .                                                                   | 718 |
| — Măsurile de 8 timpi . . . . .                                                                   | 719 |
| — Măsurile (eterogene) de 9 timpi . . . . .                                                       | 720 |
| — Măsurile de 10 timpi . . . . .                                                                  | 721 |
| — Măsurile de 11 timpi . . . . .                                                                  | 722 |
| — Aplicații metro-ritmice de sinteză . . . . .                                                    | 723 |
| Cap. X — ORGANIZĂRI NOI ȘI COMPLEXE ALE CADRULUI METRIC                                           |     |
| 1. Polimetria . . . . .                                                                           | 725 |
| 2. Măsuri „adăugate” . . . . .                                                                    | 727 |
| 3. Metrica serială . . . . .                                                                      | 728 |
| 4. Metrica în diagonală . . . . .                                                                 | 730 |
| 5. Elemente noi de măsurare a ritmului muzical . . . . .                                          | 731 |
| 6. Ritmuri nemetrice . . . . .                                                                    | 732 |
| Cap. XI — TEMPOUL ȘI AGOGIOA                                                                      | 734 |
| A. TEMPOUL. GRADUAREA VITEZEI MUZICALE DE EXECUȚIE                                                |     |
| 1. Relația ritm-tempo. Tempoul afectiv . . . . .                                                  | 734 |
| 2. Reprezentarea grafică a tempoului . . . . .                                                    | 735 |
| 3. Metronomul. Valoarea estetică a execuției după metronom . . . . .                              | 736 |
| 4. Termenii principali de mișcare (indicații metronomice aproximative). . . . .                   | 737 |
| 5. Noi aspecte ale tempoului în creația contemporană. . . . .                                     | 744 |
| — tempouri fluctuante . . . . .                                                                   | 744 |
| — interferări de tempouri; teoria timpului polimodular și aplicațiile sale în muzică . . . . .    | 745 |
| B. AGOGICA. Principiul agogic în actul interpretării muzicale                                     |     |
| — agogica deschisă . . . . .                                                                      | 754 |
| — agogica închisă . . . . .                                                                       | 754 |
| Cap. XII — TERMENI ȘI EXPRESII ÎN INTERPRETAREA ARTISTICO-EMOȚIONALE A MUZICII. . . . .           | 756 |
| 1. Catalogul termenilor de expresie provenind din limba italiană (termeni consacrați) . . . . .   | 757 |
| 2. Catalogul termenilor de expresie provenind din limba franceză . . . . .                        | 761 |
| 3. Catalogul termenilor de expresie provenind din limba germană . . . . .                         | 763 |
| 4. Catalogul termenilor de expresie provenind din limba engleză . . . . .                         | 766 |

## PARTEA IV DINAMICA

|                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| Ordinea și configurația dinamică a muzicii . . . . .         | 771 |
| Prezentarea tematicii . . . . .                              | 772 |
| Cap. I — DINAMICA MUZICALĂ                                   |     |
| Definire și forme de manifestare . . . . .                   | 773 |
| A. ACCENTUL                                                  |     |
| Clasificarea accentelor muzicale . . . . .                   | 774 |
| 1. Accentul melodic . . . . .                                | 774 |
| 2. Accentul ritmic . . . . .                                 | 776 |
| B. NUANȚELE DINAMICE                                         |     |
| — Principiul protasis-apodosis . . . . .                     | 779 |
| — Principiul anabasis-katabasis . . . . .                    | 780 |
| C. DINAMICA MUZICALĂ ȘI MARILE STILURI COMPOSITICE . . . . . | 781 |

## PARTEA V TIMBRUL

|                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ordinea și configurația timbrică a muzicii . . . . .                                               | 791 |
| Prezentarea tematicii . . . . .                                                                    | 792 |
| Elemente de instrumentație                                                                         |     |
| Timbrul, criteriu fundamental în alegerea sonităților pentru realizarea<br>operei de artă. . . . . | 793 |
| Cap. I — TIMBRURILE VOCALE . . . . .                                                               | 795 |
| 1. Clasificarea generală „grosso modo“ a vocilor . . . . .                                         | 795 |
| 2. Clasificarea specială (profesională) a vocilor . . . . .                                        | 796 |
| — Vocile profesionale de femei . . . . .                                                           | 797 |
| — Vocile profesionale de bărbați . . . . .                                                         | 798 |
| 3. Formațiuni și ansambluri corale . . . . .                                                       | 800 |
| 4. Evoluții contemporane în timbrica vocală . . . . .                                              | 801 |
| Cap. II — TIMBRURILE INSTRUMENTALE . . . . .                                                       | 804 |
| 1. Familia instrumentelor cu coarde (cordofone) . . . . .                                          | 804 |
| — Instrumente cu coarde și arcuș . . . . .                                                         | 805 |
| — Instrumente cu coarde acționate prin ciupire. . . . .                                            | 807 |
| 2. Familia instrumentelor de suflat (aerofone) . . . . .                                           | 808 |
| — Instrumente de suflat din lemn . . . . .                                                         | 809 |
| — Instrumente de suflat din alamă . . . . .                                                        | 810 |
| 3. Familia instrumentelor de percuție . . . . .                                                    | 812 |
| — Instrumente de percuție acordabile . . . . .                                                     | 812 |
| — Instrumente de percuție neacordabile . . . . .                                                   | 813 |
| 4. Familia instrumentelor cu claviatură . . . . .                                                  | 814 |
| 5. Instrumente muzicale electroacustice și electronice (electrofone) . . . . .                     | 817 |
| — Instrumente electromecanice . . . . .                                                            | 817 |
| — Instrumente electronice Sintetizatorul . . . . .                                                 | 818 |
| 6. Evoluția orchestrei simfonice în diversele stiluri și epoci de creație . . . . .                | 820 |

## PARTEA VI

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| Principii teoretice complementare . . . . .                          | 825 |
| Prezentarea tematicii . . . . .                                      | 826 |
| Cap. I — TRANSPOZIȚIA . . . . .                                      | 827 |
| A. TRANSPOZIȚIA SCRISĂ . . . . .                                     | 827 |
| B. TRANSPOZIȚIA LA VEDERE . . . . .                                  | 829 |
| 1. Transpoziția la semiton cromatic . . . . .                        | 829 |
| 2. Transpoziția la alte intervale decât semitonul cromatic . . . . . | 830 |
| C. CAZURI SPECIALE ÎN TRANSPOZIȚIE . . . . .                         | 834 |

|                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Transpoziția în tonalități aflate la o diferență mai mare de 7 cvente . . . . .                                              | 334 |
| 2. Transpoziția în cazul schimbării armurii pe parcurs . . . . .                                                                | 835 |
| 3. Transpoziția în lucrările atonale, în cele cu tonalitatea fluctuantă și în cele care n-au înscrisă armura la cheie . . . . . | 836 |
| D. APLICAREA TRANSPOZIȚIEI ÎN PRACTICA MUZICALĂ. . . . .                                                                        | 837 |
| Cap. II — NOTE MELODICE ORNAMENTALE . . . . .                                                                                   | 839 |
| Reguli generale de interpretare a ornamentelor                                                                                  |     |
| 1. Apogiatura ornamentală . . . . .                                                                                             | 839 |
| 2. Mordentul . . . . .                                                                                                          | 842 |
| 3. Grupetul . . . . .                                                                                                           | 844 |
| 4. Trilul . . . . .                                                                                                             | 849 |
| 5. „Tremolo” . . . . .                                                                                                          | 852 |
| 6. „Arpeggio” . . . . .                                                                                                         | 853 |
| 7. „Glissando” . . . . .                                                                                                        | 854 |
| 8. „Portamento” . . . . .                                                                                                       | 855 |
| 9. Fioritura . . . . .                                                                                                          | 856 |
| Cap. III — ELEMENTE DE SINTAXĂ ÎN MELODIE . . . . .                                                                             | 857 |
| 1. Frazarea . . . . .                                                                                                           | 857 |
| 2. Articulația . . . . .                                                                                                        | 859 |
| 3. Articulația și tehnica de execuție . . . . .                                                                                 | 862 |
| Mic glosar cuprinzând principalele forme și genuri muzicale . . . . .                                                           | 868 |
| 1. Creația vocală                                                                                                               |     |
| Forme și genuri muzicale specifice (alfabetic) . . . . .                                                                        | 868 |
| 2. Creația instrumentală                                                                                                        |     |
| Forme și genuri muzicale specifice (alfabetic) . . . . .                                                                        | 876 |
| Maeștrii artei muzicale componistice universale (alfabetic) . . . . .                                                           | 888 |
| În loc de Postfață. Fenomenul artistic muzical la sfârșit de veac . . . . .                                                     | 892 |
| Index selectiv de termeni și nume                                                                                               |     |

## PROLEGOMENE

„Muzica este o revelație mai înaltă decât orice înțelepciune și orice filosofie.”

LUDWIG VAN BERTHOVEN

### I

#### **Fenomenul artistic muzical în lumina studiului și cercetării științifice de specialitate. Cadrul general al muzicologiei**

De mii de ani, muzica — arta sunetelor — constituie obiectul discuțiilor și considerațiilor izvorâte din variatele domenii ale gândirii, fiind una din componentele de seamă ale culturii umane.

Prin termeni și sensuri proprii, fiecare domeniu a căutat să ajungă la precizarea și formularea scopului, mijloacelor și chiar a esenței acestei arte.

– *Estetica* – bunăoară – tratează muzica drept artă a exprimării frumosului prin mijlocirea sunetelor, a reflectării și reprezentării vieții afective (spirituale) prin imagini sonore, punându-ne astfel în contact cu legile cele mai generale ale acestei arte.

Frumosul în artă – susține estetica – este un adevăr universal pe care-l afirmă și spre care tind oamenii din toate timpurile și de pretutindeni.

– *Filosofia* – abstracție făcând de unele speculații proprii domeniului – vede în arta muzicală un *sistem aparte de gândire*, o gândire generată de subtilitatea și profunzimea exprimării pe calea sunetelor.

*De altfel, orice act autentic de creație este* – prin definiție – un act de introspecție, gândire și exprimare în profunzime a unor simțiri și trăiri similare celor mai stricte și pure manifestări filosofice.

– *Domeniul lingvistic* prezintă uneori muzica prin expresia de „limbaj al sunetelor”, un limbaj care nu cunoaște granițe – fiind universal și circulând cu aceeași ușurință pe toate meridianele lumii.

– *Matematica și logica* ne trimit – când *definesc muzica* – la principiile de ordine, simetrie și proporție ce dirijează și caracterizează operele muzicale de artă, făcând apel la cunoașterea rațional-intelectuală a acestora.

– Tot astfel *sociologia, istoria artelor, etnografia, psihologia, pedagogia* – precum și alte domenii ale gândirii umaniste – fac adesea referiri la valoarea educativă și documentară a muzicii, la sensurile ei etice și

sociale, la capacitatea sa de a influența omul și societatea tuturor timpurilor.

—Numeroase sunt, de asemenea, considerațiile venite direct din *sfera gândirii muzicale* (muzicologiei), toate convergând spre ideea centrală că această artă reușește să zugrăvească – prin imagini de mare sensibilitate, forță și pătrundere artistică – lumea complexă a trăirilor și a stărilor sufletești pe care le încearcă ființa umană.

Arta muzicală constituie, așadar, o *valoare cultural-spirituală*, un limbaj, și mijloc universal de exprimare, de care se servește din timpuri preistorice întreaga omenire ; iar dacă o privim prin prisma intensității emoțiilor pe care le încearcă interpreții de seamă și diverșii ei creatori – de la cei anonimi ai cântului popular până la genialii reprezentanți ai creației culte –, *muzica este arta de a trăi și exprima prin mijlocirea sunetelor*.

Dezvoltând continuu elementele sale de expresie, muzica a ajuns la gradul de înaltă manifestare a simțirii și gândirii umane, a cărei capacitate de reflectare, de oglindire a vieții afective a înrăurit nespus de mult omenirea, contribuind – împreună cu celelalte domenii ale culturii – la cunoașterea și transformarea omului și a lumii înconjurătoare. (Preceptele muzicii ca artă se dezvoltă pe larg și de către *estetica muzicală*, de aceea, nu constituie obiectul special al lucrării de față.)

## II

### Domeniile fundamentale de cercetare a fenomenului muzical

Ca orice artă, muzica dispune de o *știință proprie* – în sensul cel mai autentic al noțiunii –, ce se ocupă cu studiul și cercetarea legităților și raporturilor de care sunt conduse operele sale.

Știința generală a muzicii poartă numele de *muzicologie*. (În limba greacă, „musiki” (μουσική) = muzică și „logos” (λογος) = cuvânt.)

Ea cuprinde totalitatea cunoștințelor și studiilor sistematice asupra fenomenului muzical privit sub cele trei ipostaze : creația, interpretarea și receptarea operelor de artă.

O artă cum este muzica – în realizarea concretă a operelor sale – depinde de cei trei factori ce se află în relații interdependente: compozitor, interpret și public auditor.

Privind lucrurile pe un plan general, desprindem – așadar – de la început, două mari laturi de preocupări existente în muzică : de ordin *practic* și de ordin *sistematic*.

– *Latura practică* („musica practica”) cuprinde activitățile artistico-emoive, de creare, interpretare și receptare a operelor de

artă.

– *Latura teoretică sau sistematică* („musica sistematică”) decurgând din prima, dezvoltă activitățile intelectual-raționale de cunoaștere, analizare și sintetizare a fenomenului artistic muzical, constituind deci știința muzicii (muzicologia).

În ambele laturi, muzicianul se comportă și se manifestă prin două atitudini distincte: una de stare emotivă, iar cealaltă rațional-intelectuală (*emotio ratio*); cu deosebirea că, în activitatea practică de creare și interpretare, au întâietate stările emoțive (*emotio - ratio*); pe când în cea sistematică preponderează stările intelectual-cognitive (*ratio + emotio*).

Mai jos prezentăm, enunțativ, domeniile fundamentale privind cele două laturi de preocupări muzicale – practică și sistematică –, integrate într-un titlu comun denumit printr-o expresie latină :

### **„DISCIPLINAE ARTIS MUSICAE”**

1. „Musica practica” (*emotio + ratio*)
  - a. Compoziția
  - b. Interpretarea
  - c. Receptarea operelor de artă
2. „Musica sistematică” (*ratio + emotio*)
  - a. Teoria generală a muzicii
  - b. Istoria muzicii
  - c. Etnomuzicologia
  - d. Psihologia muzicii
  - e. Sociologia muzicii
  - f. Semiotica muzicală

Înșușirea, prin sisteme și metode speciale de învățământ, a tuturor acestor discipline – practice și sistematice – constituie sarcina *didacticii muzicale de specialitate*, domeniu aparte de preocupări care are în vedere instruirea și formarea cadrelor necesare oricărui domeniu de activitate muzicală.

Rămânând strict în cadrul *sistematicii muzicale* vom fixa în continuare, pe scurt, locul pe care fiecare din domeniile fundamentale mai sus-menționate îl ocupă în contextul științei muzicale (muzicologiei).

# „MUSICA SISTEMATICA”

## Muzicologia

### A. TEORIA GENERALA A MUZICII

(„Die allgemeine Musiklehre” germ.)

Arta muzicală dispune de un sistem teoretic propriu cuprins într-un număr de discipline cu preocupări distincte — fiecare tratând unul sau altul din aspectele pe care le comportă studierea și cunoașterea acestei arte.

— Teoria muzicii cercetează fenomenul muzical sub aspect melodic și ritmic, explicând, de asemenea, o serie de principii necesare înțelegerii și cunoașterii celorlalte laturi ale fenomenului (dinamica, timbrul, reprezentările grafice, elemente de sintaxă melodică etc.).

— Armonia are drept obiect studiul acordurilor cu care se înveșmăntează o melodie — explicându-le morfologic și funcțional și trecând apoi la înălțuirea lor artistică.

— Polifonia studiază arta conducerii simultane a două sau mai multor linii melodice prin variatele mijloace oferite de tehnica contrapunctului și a fugii.

— Formele au ca obiect studiul tiparelor componistice (arhitectura lucrărilor) și relația acestora cu conținutul emoțional al operelor de artă.

— Instrumentația și orchestrația au în unghiul lor de observare studiul elementelor de tehnică vocală și instrumentală, precum și utilizarea lor în arta compoziției.

— Estetica muzicală, (Disciplina este prinsă în acest cadru (al teoriei muzicale generale) deoarece în considerațiile și demonstrațiile sale, utilizează elemente și mijloace muzicale, fiind *ramură distinctă* a esteticii generale a artelor ale cărei principii le aplică la domeniul muzicii.) știință complexă, studiază legile generale ale artei sunetelor; problemele privitoare la esența acestei arte și raporturile ei cu realitatea; relația dintre conținutul și forma expresiei artistice; concepțiile estetice ale diferitelor școli muzicale de creație etc., revenindu-i în final rolul de a formula criteriile de orientare în aprecierea și selectarea valorilor artistice de non-valori.

— Compoziția, studiu teoretico-practic de chintesență, are drept scop utilizarea cu măiestrie a tuturor mijloacelor de expresie ale artei muzicale în procesul creației. (Compoziția – prin natura preocupărilor sale – face parte atât din latura practică a muzicii, în care definitorii sunt stările emotive (emotio), cât și din cea sistematică, în care decisive sunt activitățile rațional-intelectuale (ratio), fiind deci rezultatul îmbinării fericite și inspirate dintre cei doi factori: emotio + ratio).

Ideile, tezele și principiile ce dezvoltă și tratează fiecare dintre aceste discipline alcătuiesc laolaltă teoria generală a artei muzicale.

Metoda de lucru în acest vast domeniu al gândirii teoretice muzicale poate fi :

– analitică în cazul că se procedează la cercetarea și studierea fenomenului artistic deja elaborat;

– sintetică, îmbinată cu cea imaginativ-creatoare, dacă este vorba de însuși procesul de elaborare a operei de artă sau de formularea temeiurilor și principiilor conducătoare.

Se fac, de asemenea, operații de comparare, abstractizare și generalizare, având permanent ca punct de referință practica artistică de creație și interpretare.

## B. ISTORIA MUZICII

### **„Istoria muzicii începe odată cu istoria omului”.**

Muzica este o valoare culturală, dar în același timp și o dimensiune istorică; de aceea, domeniul istoriei muzicii are în vedere cercetarea și tratarea diacronică a fenomenului muzical, în care scop se apelează la documente și monumente ale vremii grăitoare despre evoluția acestei arte în timp și rolul ei în dezvoltarea culturii și societății umane.

Tratând fenomenul artistic sub aspect evolutiv, materialul istoriei muzicii este repartizat pe epoci, perioade, națiuni și școli, avându-se în vedere factorul timp, precum și considerațiile de ordin social ce stau la baza oricărui studiu istoric.

Tot acestui domeniu îi revine sarcina importantă de a determina și fixa caracteristicile principale ale unui stil de creație sau altul, întrucât, după țelurile sale mai noi, istoria muzicii trebuie să devină, înainte de orice, o istorie a stilurilor componistice.

„A interpreta și a gândi epocile trecute cu spiritul și mijloacele lor de lucru“ (Hurtado, Leopoldo, *Instrucción a la estética de la música*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1971, pag. 18), iată una dintre problemele cardinale supuse istoriei contemporane a muzicii, care atrage atenția asupra lărgirii preocupărilor acestei discipline și îmbogățirii ei cu elemente decurgând direct din analiza structurii operelor de artă.

„Așadar — cum bine se exprimă un autor francez contemporan — nu trebuie să se confunde istoria muzicii nici cu un dicționar al compozitorilor sau cu un catalog de bibliotecă muzicală, nici cu istoria muzicienilor; aceasta nu este adesea decât o parte secundară-pitorească și anecdotică — a istoriei muzicii... Trebuie dimpotrivă să se insiste cit mai mult asupra istoriei ideilor, formelor și limbajului, căutând totdeauna să se explice trecutul prin prezent și viceversa (Chailley, Jacques, *Cours d'histoire de la musique*, Alphonse Leduc, Editions Misuciales, Paris, 1967, tome I (I<sup>er</sup> volume), pag. 4).

## C. ETNOMUZICOLOGIA

**„Folclorul este una din cele mai pure  
și scumpe bijuterii ale umanității”.**

**BELA BARTOK**

Un domeniu aparte de cercetări și studii — utilizând metode de investigație speciale — îl constituie etnomuzicologia, care are drept obiect creația muzicală populară — cu aspectele și caracteristicile ei distincte sub raportul genului, structurii modale, ritmicii și metricii — de pe diverse meridiane și la diverse popoare. Varietatea formelor sale de manifestare, precum și problemele complexe ce le pune cercetarea și studierea sa sistematică determină un domeniu special de preocupări muzicologice, menit să pună în valoare comorile populare de artă ce fac parte integrantă din patrimoniul culturilor naționale și, implicit, al celei universale.

Disponând de o frumoasă tradiție privind metodele de cercetare și investigare cultivate și practicate astăzi într-un important institut specializat (Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice), etnomuzicologia românească își propune să treacă de la stadiul culegerii, transcrierii și sistematizării producțiilor populare la operațiuni mai complexe, de comparare între regiuni și chiar între națiuni, cu scopul de a scoate și mai mult în evidență particularitățile muzicii populare românești și valoarea acestei arte în contextul european și chiar universal.

## D. PSIHOLOGIA MUZICII

**„Totdeauna răsună în preajma noastră  
o muzică ce ne vrăjește gândurile,  
ne subjugă inimile,  
ne silește să ne potrivim pasul după tactul ei”.**

**LUCIAN BLAGA**

În lumina considerațiilor și mijloacelor contemporane de investigație, psihologia muzicii — constituită ca disciplină aparte a muzicologiei — capătă o importanță deosebită.

Folosind datele psihologiei generale, ale psihologiei comparate și, mai ales, ale celei experimentale — ramură foarte dezvoltată astăzi —, psihologia muzicii are menirea de a urmări și de a clarifica procesele complexe pe care le provoacă stimulul sonor, sub forma operei de artă, asupra vieții afective, să studieze relația intimă dintre lumea sunetelor și aceea a emoțiilor, precum și rezonanța fenomenului artistic muzical asupra personalității omului, asupra voinței, intelectului și formației sale spirituale. Într-un cuvânt, ea trebuie să cerceteze, prin procedee proprii, profundele implicații ale procesului de creație, interpretare și

audiere a operei de artă în domeniul atât de subtil al psihicului și a conștiinței umane.

Psihologia muzicală contemporană trebuie să meargă și mai departe în elucidarea problemelor specifice, răspunzând la întrebări precum:

„Ce fel de concepție, sentimente și procese evocă în conștiință muzica, și pe ce cale? (Încă din antichitatea greacă, partea cea mai importantă a discuțiilor despre muzică avea drept obiect acțiunea psihică pe care diversele tipuri de melodii, moduri și genuri muzicale, ca și cele de natură ritmică — o produceau asupra omului. Pe acest temei, Aristotel afirma că „muzica este o artă eminamente educativă” apud Ferretti P. Paolo, *Harmonica e ritmica nella musica antica*, San Giorgio Maggiore, Venezia, 1969, pag. 236.) Aceste concepții sunt ele aceleași la toți oamenii sau măcar asemănătoare? Se schimbă ele în cursul deceniilor și al secolelor? În caz pozitiv, cum se explică aceasta? Cum se explică reacția diferențiată a omului pentru acordurile — armonice și polifonice — apreciate de unii consonante, iar de alții disonante? De ce europenii au adoptat sistemele sonore bazate pe ton și semiton ca mai potrivite pentru ei, deși alte sisteme — cum ar fi treimea de ton — nu numai că ar fi posibile, ci sunt în realitate întâlnite în muzica Asiei? Apoi, cum se explică tensiunile melodice, ritmice și armonice, cu efectul lor emoțional; de asemenea, sferele diferite ale timbrului, înălțimii, intensității și duratei unui sunet?... De ce unele popoare sau epoci sunt înclinate mai mult spre forme melodico-armonice, pe când altele preferă elementul linear-polifonic?... (Meyers, *Handbuch über die Musik*, Bibliographisches Institut, Mannheim, 1966, pag. 15 și 16.)

Preceptul general pe care-l promovează și pe care-l propagă cu consecvență în orice împrejurare domeniul psihologiei muzicale, se poate formula simplu: *să nu așteptăm afecțiune din partea muzicii, adică în momentul când o creăm și o interpretăm nu-i conferim afecțiune.*

## E. SOCIOLOGIA MUZICII

**„Muzica acționează și poate fi înțeleasă numai într-un context social”.**

**EGON KRAUS**

Un domeniu relativ nou de preocupări în cadrul muzicologiei — dar deosebit de actual și important — îl constituie sociologia, prin ramura sa cultural-muzicală.

Opera muzicală nu constituie un scop în sine, ea este destinată publicului iubitor al acestei arte, deci unor grupuri constituite social, iar în ultimă instanță omului — vieții lui materiale și spirituale care se derulează nu izolat, ci într-un cadru social bine definit.

„Orice proces de creație, care are realmente dreptul la acest nume,

face să reapară, în mod constant, problemele vieții. Viața este deci sursa artei” (Wiggen, Knut, citat de Pierre Schaeffer în *La Revue Musicale*, Paris, 1970, nr. 268-269, pag. 72).

„Omul este creatorul culturii și, în același timp, o creatură a culturii” (Kraus, Egon, *Exponere* la Conferința Societății Internaționale de Educație Muzicală, Tunis, 1975).

„Dacă frumosul este valoare, e totdeauna pentru că se raportează la viață, care e tendință, deci finalitate. Valoarea vieții este oarecum măsura valorii frumosului” (Apud Eugeniu, *Speranța* citat de Sommer Radu în *Autonomie și responsabilitate în artă*, București, Editura politică, 1969, pag. 75).

În mod firesc se stabilesc, așadar, raporturi condiționale reciproce: pe de o parte — între făuritorul de artă și cei cărora li se adresează opera sa — iar pe de alta — între acești doi factori și societatea în care trăiesc, prin reprezentanții ei autorizați.

Problema raporturilor dintre muzică și public este înaintea de orice „o dimensiune sociologică” afirmă specialiștii domeniului (Supićic, Ivo, *Musique et société*, Institut de Musicologie, Académie de Musique, Zagreb, 1971, pag. 31), de aceea, concluziile desprinse de sociologie, prin observarea fenomenului de artă în diferite medii sociale, interesează la grad înalt muzicologia.

Sociologia muzicii, prin definiție, se ocupă deci cu studiul aspectelor sociale ale acestei arte, fiind subsumată și comportându-se ca o latură distinctă a sociologiei culturii — domeniu extrem de vast — de unde își procură principiile de lucru, metodele de investigare, datele generale ale problemelor proprii, reacțiile atitudinale ale individului societății moderne față de manifestările și producțiile artistice etc.

Ca ramură distinctă a sociologiei culturii, cea muzicală analizează în esență (Apud Bondrea, Aurelian, *Sociologia culturii*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1981, p. 38): raporturile dintre creator, artă și public; receptarea operelor de artă; difuziunea artei în zone geografice determinate și în cadre socio-istorice anumite; statutul și rolul social al creatorului de artă, apartenența sa de clasă și ideologico-politică; reacțiile diferitelor categorii de public față de creațiile de artă; mijloacele de comunicare în masă, critica de artă etc.

Ca un corolar, sociologia accentuează în mod expres asupra funcției umane a muzicii, nu numai asupra celei estetice — instituindu-se ca moștenitoare directă a conceptului venit prin tradiție din vechi timpuri și denumit „musica humană” — adică muzica artă în slujba formării personalității omului și înfrumusețării ei cu alese calități etice.

În aparență liberă de orice constrângeri și limite, arta muzicală se mișcă totuși în cuprinsul unei arii de gândire și sensibilitate socialmente determinată, având un scop cultural-educativ care-i conturează cu destulă precizie manifestările și importanța sa într-un mediu social dat.

## F. SEMIOTICA MUZICALĂ

„Cultura poate fi integral studiată  
din perspectivă semiotică”.

UMBERTO ECO

În ultimul timp, se conturează tot mai evident o disciplină aparte de cercetare și de studiere a fenomenului muzical denumită semiotică sau semiologie muzicală. (În limba greacă simion (σημείον) = semn și logos (λογος) = cuvânt, limbaj; semiologie = știință (teorie) a semnelor).

Decurgând din semiotica (semiologia) generală, semiotica muzicală se ocupă cu studiul semnelor muzicale. (În tratatul de față, nu ne propunem să dezvoltăm principiile și metodele de lucru ale semioticii muzicale, ci doar să schițăm câteva aspecte cu caracter general privind obiectul și terminologia specifică disciplinei. De fapt, așa cum a fost concepută de inițiatorii ei, semiologia muzicală este strâns legată de *teoria generală a limbajelor* – deci de domeniul lingvisticii – de unde își procură principiile de lucru și modelele de analiză.)

Arta muzicală, ca orice limbaj — ea constituind un tip particular de limbaj — este alcătuită dintr-un vast ansamblu de semne specifice prin care se comunică informații și se determină atitudini în mintea, inima și comportamentul ascultătorului.

Semiotica muzicală are drept obiectiv explicarea naturii semnelor muzicale, „descrierea fenomenelor de trimitere pe care muzica le prilejuiește, a modului specific prin care aceasta devine un fapt simbolic pentru utilizatorii săi, prin luarea în considerație a mesajului muzical în realitatea sa materială concretă, a strategiilor de producere și de receptare a acestui mesaj” (Nattiez, J. J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1975, pag. 27 și 50).

Trebuie precizat însă că noțiunea de „semn” se folosește aici într-un sens larg, cuprinzător — venind din semiotica generală — pentru a determina stări, lucruri, evenimente, desigur cu aplicabilitate specifică la domeniul muzicii.

Altfel spus, noțiunea de „semn”, inclusiv în accepțiune muzicală, nu trebuie confundată cu aceea de „semn grafic”, notația fiind socotită în acest cadru unul din codurile secundare ale semioticii de specialitate (semiografia muzicală).

„Semnul muzical, element grafic, nu este muzica, nici chiar reflectarea ei, ci numai un aide-memoire...”

Muzica nu există decât în starea ei de manifestare sonoră” (Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982, pag. 28), deci în ansamblul formelor concrete ale actului artistic: compoziție, interpretare și receptare de către publicul iubitor al acestei arte.

## Câteva noțiuni (termeni) din domeniul semioticii generale

Prin semiotică pătrund în domeniul muzicii mijloacele lingvistice de analiză și de cunoaștere a fenomenului artistic, împreună cu noțiunile și termenii de rigoare, asupra cărora vom face câteva referiri în continuare.

Mai întâi, ce se înțelege în semiotică prin „semn”?

Se consideră drept „semn” tot ceea ce, pe baza unei convenții sociale acceptate dinainte, poate fi înțeles ca „ceva ce ține locul la altceva” (Apud Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, pag. 26 și 28).

Este „semn” deci, orice lucru care poate fi considerat drept substituit semnificant pentru altceva.

Întrucât oricare proces de comunicare dintre ființele omenesti presupune un sistem de semnificare, rezultă că limbajul vorbit — ca și cel artistic — constituie un ansamblu coerent de semne.

Ca urmare a acestui fapt, Saussure — unul din inițiatorii domeniului — consideră semiologia drept „știință” care studiază viața semnelor, în cadrul vieții sociale, arătându-ne în ce constau semnele și ce legi le guvernează (Apud Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, pag. 28).

După Saussure, „semnul” este o entitate cu două componente : semnificantul (signifiant) și semnificatul (signifié).

Primul, semnificantul, constituie latura exterioară, expresia fizică și articulatoare a semnelor; iar secundul, semnificatul, constituie denotația, conceptul sau ideea vehiculată de semn.

Așadar, cuvântul „semn” — cum afirmă și Pierre Schaeffer (Schaffer, Pierre, *La musique et les ordinateurs*, în *Musique et Technologie*, Revue Musicale, Paris, 1970, pag. 58) — are proprietatea de a fi, în același timp, simplu și dublu (semnificant și semnificat).

Se cunosc foarte bine semnificații în muzică, destul de vizibili din punct de vedere material (instrumente, bandă magnetică, partitura etc.), cât despre semnificate, acestea constituie ceea ce noi înțelegem și pricepem din semnul respectiv, deci ceea ce are sens“.

## Opera muzicală ca fapt semiologic

Muzica fiind socotită, pe drept, o formă a limbajului omenesc — deci un mod de comunicare între oameni pe calea sunetelor organizate în opere de artă — de la sine înțeles că poate fi analizată după principii semiologice.

Specialiștii domeniului disting — în cadrul semiologiei muzicale — trei direcții principale de investigație, corespunzătoare celor trei dimensiuni (funcțiuni) principale ale semnelor muzicale (Ciocan, Dinu, *Introducere în teoria limbajelor formale și ale automatelor pentru muzicieni*, Vol. III, Editura Conservatorului de muzică, București, 1984, pag. 16-18):

— pragmatica muzicală, ce ar în vedere relația dintre semne și cei care le folosesc în vederea comunicării anumitor semnificații;

— semantica muzicală, ce are în vedere relația dintre operele muzicale (complexe sonore) și referențele lor specific muzicale;

— sintaxa muzicală, ce are în vedere relația dintre semne pe plan fonic.

Există și posibilitatea dezvoltării unei semiologii muzicale specializate pe diferite ramuri ale acesteia, cum ar fi: semiologia creației cu componentele sale (semiologia armoniei, polifoniei, a formelor etc.), sau semiologia interpretării operelor de artă cu variatele sale moduri de manifestări.

Subliniem că în această triplă dimensiune a semnului muzical este implicată în mod fundamental considerarea structurii acestuia ca o relație între complexul fonic (material) și anumite stări ale realității obiective și subiective instituită de o cultură muzicală social-istoric determinată. Tocmai această cultură conferă relației respective un caracter obiectiv determinat și, în același timp, o ierarhizare din punctul de vedere al valorii comunicării realizată prin aceste semne.

Prin urmare, o sonoritate muzicală oarecare nu este (nu poate deveni) „semn” și doar în cadrul unei culturi muzicale determinate, în afara căreia această sonoritate nu are semnificație, ea rămânând la stadiul de simplu stimul acustic.

Afirmarea existenței unei realități — specifice muzicii, dar extrinsecă ei — la care această, în mod sociocultural obiectiv, trimite, este, probabil, unul din rezultatele fundamentale pe care semiotica muzicală și numai ea — îl poate obține și dezvolta în toate implicațiile sale, rezultat pe care muzicologia de azi este obligată să-l ia în considerare.

Trebuie precizat însă că, deocamdată, pe planul semioticii muzicale s-a făcut doar începutul, viitorul va arăta mai pregnant rosturile și aportul specific al acestei discipline în cercetarea și cunoașterea faptului muzical cu multiplele și variatele lui aspecte.

Fenomenul artistic muzical oferă — așadar — muzicologiei un vast câmp de activități teoretice, intelectuale și cognitive cu scopul de a se studia și cunoaște formele sale complexe de manifestare, particularitățile mesajului artistic muzical, rolul artei sonore în viața cultural-educativă a omului și a societății.

Pentru a-și vedea asemenea țeluri împlinite însă — mai ales în condițiile dezvoltării artei muzicale din zilele noastre — muzicologia trebuie să apeleze la datele și metodele de lucru oferite și de domeniile învecinate, cum sunt: filosofia, cu care muzica are atâtea obiective comune fiind ea însăși o expresie a forței de gândire; fenomenologia — știință modernă studiind metodele de cercetare ale unui fenomen

dat —; istoria culturii universale și naționale; lingvistica și literatura; stilistica generală a artelor plastice și arhitecturii; fiziologia și psihologia generală și nu în ultimul rând la cele provenind din domeniul științelor exacte — fizica și matematica — acestea din urmă insinuându-se, după cum se știe, în cele mai ascunse colțuri ale activității intelectuale din lumea contemporană.

Sunt relevante în acest fel caracterul interdisciplinar al muzicologiei, ca o cerință plină de actualitate pentru orice domeniu științific în tratarea și cercetarea fenomenelor proprii.

Supunând faptul artistic muzical cercetării și studierii sistematice, și din atâtea unghiuri de observație, pornim de la adevărul incontestabil și puternic în esența sa că muzicii nu-i aparține întâmplarea, dezordinea, haosul.

Marile opere muzicale — expresie a gândirii artistice înaripate a geniului uman — sunt totodată și modele ale construcției ordonate și organizate după principii și legi estetice proprii acestei arte.

Studiul și cercetarea fenomenului muzical nu decurg numai dintr-un interes pur teoretic — am spune academic — ci, în același timp, din necesitatea de a asigura perspectiva: ca și celelalte domenii culturale, muzica n-a încetat o clipă să treacă prin transformări de valori (se adaugă mereu noi și noi procedee), însumându-se în ceea ce numim experiența muzicală a umanității care cuprinde cvasitotalitatea mijloacelor de lucru ale trecutului — în măsura în care, pe diferite căi, au ajuns până la noi — precum și o bună parte din cele ale prezentului acestei arte, dar prin care se proiectează totodată viitorul ei, adică elementele sale de progres (interacțiunea teorie-practică artistică vie).

Dialectic vorbind, dezvoltarea viitoare a muzicii — a mijloacelor sale de expresie — este strâns legată de cuceririle și mijloacele utilizate în acele opere de artă care s-au impus deja în patrimoniul culturilor naționale și universale ca valori incontestabile (interacțiunea tradiție-inovație).

Știința muzicii — domeniul sistematic cum l-am numit mai înainte — are deci rolul nu numai de a cerceta și consemna cuceririle pe tărâm artistic la un moment dat, ci totodată de a crea perspectiva activității în domeniul practicii componistice și de interpretare, precum și în acela de formare a viitorului muzician profesionist.

Cum bine se afirmă: „Fără o bază științifică arta se rezumă la un meșteșug și invers, fără meșteșugul dobândit metodic pe căile științei despre muzică — ale analizei materialului existent —, și fără respect pentru efortul secular care a dus la constituirea acestuia, arta devine un exercițiu fie diletantic, adunat din amintiri nedigerate, fie capricios, haotic, fără utilitate socială (*Aspecte contemporane ale teoriei muzicii*, referat susținut în cadrul Senatului universitar al Conservatorului din București de către catedra de compoziții, pag. 6, anul 1962).

Trecând lucrurile pe plan cultural-patriotic, aflăm și un alt rol al muzicologiei:

„Ea trebuie să fie prezentă în viața muzicală a unui popor, să coordoneze idealurile sociale cu cele artistice și să fie astfel o lumină vie pe drumul impetuos al istoriei sale. În acest sens, se profilează în cultura muzicală românească problematica complexă a unei muzicologii participante – musicologia militans – la împlinirea destinului nostru în lume” (Rusu, Liviu, *Ideea unui organon al științei muzicii*, referat, Uniunea Compozitorilor, București, 1972).

### **III. Teoria muzicii**

#### **Elemente definind obiectul, importanța și direcțiile de cercetare ale domeniului**

a) Teoria muzicii are drept principal obiect — după cum s-a menționat deja — cercetarea și studierea fenomenului muzical sub aspect melodic și ritmic (Teoria muzicii nu epuizează studiul melodiei, care continuă să se facă și la alte discipline, precum: armonia, polifonia, forme etc., cu aspecte ce interesează respectivele domenii).

În subsidiar, ea studiază o serie de principii necesare înțelegerii și altor laturi ale fenomenului muzical, începând cu cele ce decurg din structura fizică a materiei sonore, continuând apoi cu transformările intervenite în procesul psiho-fiziologic al creației, precum și cu unele elemente de dinamică, agogică, coloristică timbrală etc.

Ea este, de asemenea, singura disciplină care tratează reprezentările grafice ale muzicii (notația) – adică modalitățile specifice de propagare și răspândire pe calea scrisului a mesajului artistic – ca unele care reflectă, ca și scrierea pentru vorbirea obișnuită, schimbările intervenite în însăși structura limbajului sonor.

Există, în mod firesc, destule puncte de contact și chiar intersecții ale teoriei muzicii cu diverse discipline printr-o serie de principii ce se cer continuate de către celelalte domenii ale cercetării muzicologice.

În acest sens, teoria muzicii își îmbogățește fondul propriu de noțiuni și principii apelând la elemente ale unor discipline înrudite, cum sunt: armonia, polifonia, formele, etnomuzicologia, estetica, istoria muzicii precum și la elemente provenind din domeniul științelor exacte: acustica și matematica – sau la cele ce aparțin domeniului umanist: filosofia, poetica, psihologia artei, sociologia culturii etc.

b) Însemnătatea și valoarea teoriei muzicii ca studiu de specialitate, în contextul celorlalte discipline muzicologice rezultă din următoarele considerațiuni:

- este primul studiu care ne introduce sistematic în cunoașterea fenomenului muzical;

- constituie disciplina fundamentală în muzicologie, cuprinzând

principii necesare dezvoltării celorlalte discipline, ca : armonia, polifonia, formele, istoria muzicii, folclorul etc.;

– datorită unor condiții speciale de însușire a principiilor sale, ce se face prin analiza și interpretarea textului muzical, teoria muzicii, sprijină în mod direct activitățile muzicale practice, cum sunt : compoziția, interpretarea vocală și instrumentală, dirijatul, didactica muzicală etc. ;

– ocupându-se în mod deosebit cu studiul melodiei și ritmului, precum și cu studiul altor elemente ale expresiei artistice, teoria muzicii dezvoltă sensibilitatea și gustul pentru frumusețile artei sunetelor.

c) În alegerea direcțiilor de cercetare și de tratare a fenomenului artistic muzical, teoria muzicii pleacă de la capacitățile fizice – respectiv fiziologice – fundamentale ale materialului sonor: înălțime, durată intensitate, timbru și de la legătura lor cu elementele de expresie ce le generează prin transformările și devenirile la care sunt supuse în procesul creației și interpretării operei de artă.

Pornind de la aceste patru capacități naturale ale sunetelor, desprindem marile dimensiuni (planuri) ale cunoașterii și dezvoltării muzicale, astfel:

– din raporturile de înălțime dintre sunete rezultă în muzică melodia, armonia și polifonia.

– din raporturile de durată rezultă ritmul, metrul, tempoul, într-un cuvânt, agogica muzicală în aspectul ei general, incluzând deci tot ceea ce este element de mișcare în muzică.

– din raporturile de intensitate se desprind, pe de o parte, accentuările ritmice (pregnanța și individualizarea ritmului), iar pe de alta, planurile sonore dinamice pe care se desfășoară orice compoziție muzicală;

– raporturile de timbru stau la baza variatelor îmbinări de voci și de instrumente muzicale în armonie, polifonie și orchestrație.

Trecând într-o diagramă aceste principale direcții de cercetare, ne va fi mai evidentă relația statornică între știința și arta sunetelor, între fenomenul sonor natural și cel artistic expresiv:

| Fenomenul natural<br>fizic | Fenomenul artistic expresiv corespunzător<br>fiziologic              |
|----------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| 1. Frecvență               | = înălțime = melodie, armonie, polifonie;                            |
| 2. Continuitate în timp    | = durată = ritm, măsură, tempo (agogică);                            |
| 3. Amplitudine             | = intensitate = accentuările ritmice și dinamica muzicală expresivă; |
| 4. Forma vibrațiilor       | = timbru = coloristica (paleta) sonoră.                              |

Fenomenul artistic expresiv corespunzător *melodie, armonie, polifonie; ritm, măsură, tempo (agogică); accentuările ritmice și dinamica muzicală expresivă; coloristica (paleta) sonoră.*

Propagarea pluridirecțională a muzicii prin mijloace stereofonice explică și determină spațialitatea operei muzicale de artă, dimensiune exploatată din ce în ce mai mult –, cu ajutorul tehnicii stereofonice – în creația contemporană.

Ca un corolar al criteriilor fundamentale de tratare a fenomenului muzical expuse mai înainte, se studiază arhitectonica (forma) operelor de artă, element esențial în înțelegerea și pătrunderea lor științifică și artistică.

Orice proces de analiză și de sinteză a faptului artistic trece în mod necesar printr-unul sau mai multe din aceste criterii esențiale și condiționale pentru întreaga muzică.

Dacă gândim – de exemplu – fenomenul de artă în mod analitic, muzica, în totalitatea sa, poate fi descompusă, până la urmă, în elementele fizice – respectiv fiziologice – din care derivă (înălțime, durată, intensitate, timbru).

Dacă, dimpotrivă, același fenomen îl gândim sintetic – deci într-un proces invers celui analitic –, arta sunetelor, și implicit fiecare operă a sa, poate fi recompusă și reconstituită pornindu-se de la aceiași factori naturali (înălțime, durată, intensitate, timbru).

Pe aceleași traiectorii (direcții), din diagrama-program de mai sus, se va dezvolta întregul material ce conține lucrarea de față, în limitele impuse – bineînțeles – de preocupările și obiectul teoriei muzicii. Ordinea de expunere a materialului va fi următoarea:

Partea I: Principii teoretice introductive

Partea II: Melodia (criteriul „înălțime”)

Partea III: Ritmul (criteriul „durată”)

Partea IV: Dinamica muzicală (criteriul „intensitate”)

Partea V: Elemente de coloristică vocală și instrumentală (criteriul „timbru”)

Partea VI: Principii teoretice complementare.

(Eimert, Herbert, *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik*, Universal Edition Wien, 1964, pag. 22).

Problema terminologiei utilizate în tratarea fenomenului muzical rămâne încă insolubilă, diverși autori adoptând un sistem sau altul de noțiuni în funcție de preferințe și de școlile de interpretare teoretică mai răspândite pe plan universal. Studiile moderne de semantică și de semiologie sunt pe care de a găsi un sistem unitar de noțiuni care să reflecte cât mai veridic relațiile dintre imaginea artistică înscrisă în partitură și gândirea teoretică aferentă. De altfel, încă înainte cu două decenii, compozitorul german Herbert Eimert – referindu-ne la componentele principale ale muzicii – propunea următoarele denumiri unitare provenind din lexicul grecesc antic:

– pentru determinarea înălțimii = TON (de la „tonos”);

a duratei = HRON (de la „hronos”);

a timbrului = HROMA (de la „HROMA”);

grafică a muzicii = GRAF (de la „grafo”).

**Partea I**

**PRINCIPII TEORETICE  
INTRODUCTIVE**

PREVIZUALIZARE

## PREZENTAREA TEMATICII

Ca urmare a dezvoltării fără precedent a bazei materiale a muzicii — și implicit a mijloacelor sale de expresie — partea introductivă atribuie sunetului, materia primă a acestei arte, un spațiu de preocupări relativ largi.

Printre altele, datorită progresului impresionant realizat de tehnica electronică, se expun caracteristicile noului material sonor și consecințele introducerii sunetului electronic în rindul mijloacelor obișnuite de lucru ale muzicii.

„Punctul de plecare pentru un nou fel de a studia muzica nu mai trebuie să fie partitura, nici proprietățile instrumentelor muzicale, ci direct materialul sonor definit prin coordonatele sale“<sup>1</sup>.

În scopul de a se fixa temeiurile științifice de la care pornește muzica, se tratează, în mod corespunzător, bazele fizice, fiziologice și psihologice ale acestei arte, cuprinzând date și elemente ce se cer integrate în programul teoriei muzicii, ca o modalitate concret-științifică de actualizare și contemporaneizare a domeniului.

Problematica se continuă prin tratarea organizării acustico-muzicale a materiei sonore în vederea folosirii ei artistice, în care se includ și aspectele noi pe care le aduce microintervalica (microtonia), domeniu cu o perspectivă imprevizibilă în creație.

Notăția muzicală tradițională și noile procedee semiografice din creația contemporană, încheie această parte introductivă, degajând și ușurând astfel drumul discuțiilor spre problematica centrală (esențială) a tratatului.

---

<sup>1</sup> Moles Abraham citat de Kurt Blaukopf în *Musique et Technologie, La Revue Musicale*, Paris, 1970, nr. 268—269, pag. 163.

## SUNETUL MATERIA PRIMĂ A MUZICII

### 1. Relația dintre știința și arta sunetelor. Necesitatea cunoașterii datelor științifice privind materia sonoră

„Natura a pregătit materia sonoră  
spre folosința ei muzicală“

PAUL HINDEMITH

Omul se află permanent în mijlocul unui nesfârșit univers de sunete și zgomote ce-l înconjoară de pretutindeni. Foșnetul pădurilor, murmurul apelor, cântul păsărilor, semnalul sirenelor, vuietul motoarelor, zgomotul străzilor și al activității umane cotidiene, precum și alte asemenea manifestări constituie vastul *domeniu sonor*, fără de care viața ar fi de neconceput.

„Noi simțem astfel obișnuiți să auzim — spune Guillemin, Amédée (*Le son*. Paris, *Librairie Hachette*, p. 6) — încît nu ne putem imagina existența unei lumi complet tăcută cum este Luna ; tăcerea absolută este pentru noi sinonimă cu imobilitatea și moartea“.

Natura și lumea înconjurătoare constituie deci sursa sonorităților de tot felul, cercetările dovedind în timpul din urmă că nici chiar adîncul mărilor și oceanelor — considerat pînă nu demult ca un imperiu al tăcerii — nu este scutit de prezența unor semnale sonore <sup>2</sup>.

Acest impresionant univers sonor, amplificat cu mult de către mintea și mîna omului prin numeroase instrumente producătoare de sunete și zgomote — amintim imensul spațiu sonor creat în timpul din urmă în laboratoarele electronice —, constituie domeniul din care muzica, arta sunetelor, își procură și selectează materia primă pe care o prelucrează și organizează apoi — după criteriile tehnice și estetice proprii — în acel expresiv *limbaj al sunetelor* capabil să redea, prin imagini specifice, realitatea înconjurătoare, să comunice idei, gînduri, sentimente, emoții.

<sup>2</sup> Grumăzescu, M. *Ce este sunetul ?* Ed. științifică, București, 1966, p. 6.

### BAZELE FIZICE ALE MUZICII

„În domeniul fizicii se află primele  
temeiuri ale muzicii“

WALTER VIORA

#### Sunetul ca fenomen fizic Principii generale privind fizica sunetelor

*Sunetul, ca fenomen fizic, constituie produsul vibrațiilor repezi ale corpurilor elastice din natură, indiferent starea lor de agregare: solide (metalul, lemnul, sticla, pământul, diferite membrane), lichide (apa) sau gazoase (coloanele de aer).*

În același mod își găsesc explicația sonoritățile elaborate pe cale electrică și electronică.

În natură, sunetului îi corespund — așadar — *vibrațiile* corpurilor elastice.

Mișcările vibratorii (vibrațiile) se petrec după *legi obiective* verificate de știință, pe cale experimentală, în procesul *producerii* și *propăgării* lor în mediul ambiant.

#### A. PRODUCEREA VIBRAȚIILOR

În tratarea fenomenului de producere a vibrațiilor, următoarele aspecte interesează, în mod deosebit, arta sonoră :

- *condițiile naturale și forțele care acționează în procesul vibrării corpurilor ;*
- *legile fizice care stau la baza fenomenului ;*
- *calitățile (proprietățile) fizice ale vibrațiilor ;*
- *corpuri (surse) producătoare de sunete.*

##### 1. Condițiile naturale și forțele care acționează în procesul vibrării corpurilor sonore

Prin *corp* sau *sursă sonoră* se înțelege în fizică un corp capabil de a oscila (vibra) și de a transmite oscilațiile mediului înconjurător, în măsura aderării lor la acest mediu.

## B. PROPAGAREA VIBRAȚIILOR

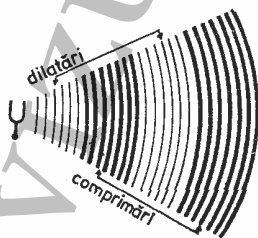
### DESCRIEREA FENOMENULUI. TERMENI ȘI NOȚIUNI ACUSTICE

#### 1. Undele sonore — forme specifice de propagare a vibrațiilor. Cîmp acustic

Vibrațiile produse de un corp sonor oarecare se propagă în atmosferă în toate direcțiile, punînd în mișcare moleculele de aer vecine. Acestea la rîndul lor împing mai departe fenomenul, transmițîndu-l din aproape în aproape către alte și alte straturi moleculare<sup>61</sup>. Au loc în acest fel perturbări ale mediului formîndu-se „o serie de straturi de aer alternativ condensate și rarefiate“ denumite *unde sonore*. Ele sînt deci un fel de comprimări și răriri alternative ale mediului în care se propagă<sup>62</sup>.

Întrucît mișcarea undelor sonore se face în toate direcțiile deodată și cu aceeași viteză, acestea au formă sferică (*unde sferice*), asemănătoare cercurilor concentrice produse de piatra aruncată pe suprafața unei ape liniștite, în centrul sferei aflîndu-se corpul vibrator.

O secțiune din fenomenul fizic al propagării vibrațiilor unui diapazon, cu compresii și răriri ale mediului înconjurător, se prezintă astfel :



Așadar, doi factori mijlocesc propagarea vibrațiilor :

- mediul ambiant (în vid vibrațiile nu se propagă)
- undele sonore

Mediul (aerul, apa, pămîntul, lemnul), văzut în ansamblu, rămîne imobil, rolul lui fiind de a transmite mișcarea vibratorie prin deformările ce le suportă straturile sale moleculare învecinate.

<sup>61</sup> Ing. Buican George. *Elemente de acustică muzicală*, Editura tehnică, 1958, op. cit.

<sup>62</sup> Conform principiului elaborat de fizicianul olandez Christian Huygens (1629—1695) : „Orice punct al mediului pînă la care a ajuns frontul de undă poate fi considerat ca o nouă sursă de oscilație“ /Compendiu de fizică pentru admiterea în învățămîntul superior, Editura științifică, București, 1971, pag. 231/.

### BAZELE FIZIOLOGICE ALE MUZICII

#### Sunetul ca fenomen fiziologic. Principii generale privind fiziologia sunetelor

„Și totuși, auzul este toată inteligența unui muzician.“

ARNOLD SCHÖNBERG

*În fiziologie, prin sunet se înțelege senzația produsă asupra organului auditiv de către vibrațiile materiale ale corpurilor impulsionate din afară pe calea undelor atmosferice. Cu alte cuvinte, pe plan fiziologic, sunetul este acea manifestare de natură sensibilă<sup>70</sup> pe care mișcările vibratorii din atmosferă o produce asupra urechii noastre.*

Studiul fiziologic al sunetului privește, așadar, *latura senzitivă* a fenomenului, adică efectul pe care-l produc asupra simțului auditiv mișcările vibratorii pătrunse în organism și modalitatea de transformare a acestora — prin calități noi — în *senzație sonoră*.

Din considerațiile de mai sus se desprind ideile principale care alcătuiesc fiziologia sonoră pe care le vom dezvolta în acest cadru, și anume :

- *mecanismul auditivei,*
- *cele două forme ale senzației auditive : sunet muzical și zgomot,*
- *calitățile dobândite de vibrații în procesul transformărilor fiziologice și relația lor cu elementele artistico-muzicale pe care le generează,*
- *spațialitatea sonoră* — o nouă dimensiune ce se află în curs de evaluare și folosire cât mai eficientă pe plan artistic,
- *domeniul de audibilitate,*
- *auz muzical absolut și relativ.*

<sup>70</sup> Ansermet, Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Neuchâtel, Editions de la Baconnière, vol. I, p. 13 : „*Tout phénomène sonore, résultant d'un choc, d'un frottement, d'un sifflement etc., est la manifestation sensible d'un mouvement vibratoire*“.

### BAZELE PSIHOLOGICE ALE MUZICII

#### 1. Fenomenul sonor și latura sa psihică. Relația dintre lumea sunetelor și cea afectivă

„Consider muzica drept singurul mijloc de a exprima strigătele sufletului cu toate misterioasele lui ondulații“

GEORGE ENESCU

Continuînd să examinăm evoluarea fenomenului sonor dincolo de aspectele sale fizice și fiziologice — descrise mai înainte — pătrundem în zona mult mai sensibilă, dar mai propice muzicii, în care acționează psihicul uman (*latura psihică a fenomenului*).

Pragul de trecere de la fenomenul sonor fiziologic la cel psihic nu mai poate fi localizat, așa cum a fost cazul trecerii de la fenomenul sonor fizic la cel fiziologic, domeniul psihic nefiind supus unor măsura-tori obiective, precise, prin elemente ale biologiei sau ale altor științe exacte <sup>127</sup>.

După datele psihologiei, activitatea psiho-afectivă rezultă din *impulsul* (reacția) *centrilor nervoși superiori*, care determină toate actele conștiinței și atitudinile noastre psihice.

În acest stadiu al evoluării fenomenului sonor au loc transformări de calitate legate direct de natura emoțională a muzicii : simplele senzații sonore (auditive), prin proiectarea și reflectarea lor în conștiința omului, devin *trăiri afective* ; începe acum să acționeze domeniul psihic propriu numai ființei umane, care „percepe sunetele ca semnale de referință emotivă și afectivă“ <sup>128</sup>.

Asupra psihicului uman însă nu acționează sunetele luate izolat, ci numai într-o organizare și concepție artistică, deci constituite în limbaj,

<sup>127</sup> Unii oameni de știință — cum este psihologul englez Spearman (1863—1945) — și-au propus totuși ca prin analiza factorială (metodă modernă în matematică) să ajungă la date exacte și în cercetarea domeniului psihologic ; rezultatele obținute nu sînt însă în măsură să infirme principiul de mai sus.

<sup>128</sup> Hurtado, Leopoldo. *Introduccion a la estetica de la musica*, op. cit., pag. 104.

### ORGANIZAREA ACUSTICO-MUZICALĂ A MATERIALULUI SONOR

„Muzica este un act al minții omenești care pune ordine în lumea sunetelor“.

IGOR STRAVINSKI

Principalele forme (elemente) acustico-muzicale de organizare a materialului sonor brut, în ordinea lor de mărime și cuprindere — nu a importanței — sînt: *scara generală, registrele, sistemul de octave, intervalele ton-semiton, intervalele simple, microintervalele acustice.*

Din aceste forme (elemente) derivă în muzică cele două feluri de *intonație* — *netemperată și temperată* — precum și complementul lor, *enarmonia sonoră*.

Cunoașterea acestor forme determină *condițiile obiective* de la care pornește muzica în realizarea operelor sale.

#### 1. Scara generală sonoră

*Prima formă de organizare* a vastului material sonor brut — forma elementară de coerență — constă în ordonarea (așezarea) tuturor sunetelor într-o scară după criteriul frecvenței (înălțimii) fiecăruia.

O asemenea așezare a sunetelor în ordinea înălțimii poartă numele de *scară sonoră generală*<sup>137</sup> — cuprinzînd totalitatea sunetelor muzicale de la sunetul cel mai grav pînă la cel mai acut, într-un diapazon<sup>138</sup> larg, ce poate fi reprodus în întregime numai de către instrumentele electro-acustice de laborator, singurele capabile să elaboreze întregul cîmp sonor audibil.

<sup>137</sup> Datorită creației electronice, care folosește, cu ajutorul aparatelor de laborator acustic, toate sunetele posibile fizicește, în terminologia de specialitate din ultimul timp ea poartă numele de *scară sonoră totală*.

<sup>138</sup> Noțiunea de *diapazon* are aici sensul de totalitate a sunetelor utilizate în muzică (în limba greacă, *dia* (διά) = prin; *pason* (πάς, πᾶς, πᾶν) = tot, toate.

### NOTAȚIA MUZICALĂ

#### Notația tradițională (clasică). Noi procedee de notație rezultând din creația contemporană

„Notation liefert den Stimulus zu Imagination und Aktion des Interpreten“

(„Notația stimulează imaginația și acțiunea interpretului“)

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

#### Definirea noțiunii

Notația sau *semiografia* <sup>180</sup> — unele tratate o mai numesc și *signografie* <sup>181</sup> — constituie sistemul de reprezentare și transmitere a muzicii pe calea scrisului. Ea se compune dintr-un *repertoriu de semne grafice convenționale* — stabilite de-a lungul veacurilor <sup>182</sup> prin care se redau elementele componente ale limbajului muzical, precum și relațiile care se intercondiționează în cadrul operei de artă.

Conform principiilor semiologiei un semn grafic (muzical) constituie legătura dintre conceptul ce stă la baza sa și imaginea artistică pe care o transmite.

„Muzica exprimă în mintea ca și în inima noastră diferența principală dintre indicația lipsită de viață a semnului tipărit, și mulțimea vie a sunetelor împărtășind intenții, sentimente și concepții“ <sup>183</sup>.

Principalele funcții pe care le îndeplinește notația muzicală sînt :

- servește ca mijloc de comunicare între creatorul de artă (compozitor) și interpret ;
- înlesnește propagarea și răspindirea muzicii ca fenomen și act de cultură ;

<sup>180</sup> În limba greacă *simion* (σημιον) = semn, caracter scris și *grafo* (γράφω) = a scrie.

<sup>181</sup> În limba latină *signum* = semn.

<sup>182</sup> A se vedea paragraful următor.

<sup>183</sup> Menuhin Yehudi, *Muzica și aportul ei pentru umanitate*. Revista „Omul și artele“, Ed. UNESCO (op. cit.).

## PREZENTAREA TEMATICII

Abordînd studiul teoretic al melodiei, pătrundem în miezul problematicii acestui tratat, fiind vorba de cercetarea și observarea celui mai expresiv mijloc de comunicare al muzicii, cărui îi vom acorda — în mod necesar — un spațiu de largă cuprindere, în aspecte multiple.

După formularea conceptului de melodie — prin determinante teoretice proprii disciplinei — vor urma clasificări în domeniul intervalicii (intervalul fiind element de construcție al oricărui sistem melodic sau armonic).

Pentru a beneficia de o bună orientare în studiul morfologic al melodiei, o diagramă stilistică generală a muzicii ne va obiectiva marile epoci de transformări structurale parcurse de această artă în decursul timpurilor (marile stiluri) — de la aspectele sale modale, trecînd apoi prin cele de factură tonală, și pînă la cele întîlnite în sistemele componistice actuale: atonale, neomodale, neotonale, aleatoare sau de alte configurații.

În fapt, toate aceste categorii structurale constituie sisteme internaționale, organizări pe plan artistic ale înălțimilor sonore — deci melodice, armonice și polifonice — în toate cazurile melodia fiind implicată direct, căci polifonie, prin definiție, înseamnă suprapunere de mai multe melodii; iar o armonie „în sine“, fără melodie, nu este de imaginat în muzică.

Respectînd criteriul evolutiv, tratarea sistemelor intonaționale începe prin observarea și comentarea marelui sistem modal numit astfel pentru că — structural — acoperă cea mai mare parte din istoria creației muzicale universale.

În acest sens, arcul de probleme tratate se întinde de la modurile primare (arhaice), de esență populară, pînă la cele complexe contemporane din creația cultă caracterizate prin subtilități și particularități funcțional-muzicale deosebite.

La rînd, după sistemul modal, se tratează sistemul tonal — cu întregul său concept teoretic — considerat, pe drept cuvînt, cel mai complet și mai organizat, deținînd principii ce se reflectă în mai toate considerațiile asupra fenomenului muzical, inclusiv cele privind forma (arhitectura) operelor de artă.

Studiul tonalității se încheie prin observarea și tratarea ultimelor consecințe ale sistemului survenite în creația contemporană, precum: tonalitatea în viziune lărgită (extinsă), atonalitatea — cu complementul său serialismul, — sistemele neomodale și neotonale, sau de alte structuri intonaționale, apărute în timpurile noastre pe ecranul componistic.

## MELODIA

### Elemente morfologice

„Întietate *melodiei*, elementul cel mai nobil al muzicii ! Melodia să fie scopul principal al studiului nostru. Să lucrăm totdeauna melodic ; *ritmul* rămânînd suplu și cedînd pasul dezvoltării melodiei ; iar *armonia* aleasă să fie cea veritabilă, adică voită de melodie și ieșită din ea“.

OLIVIER MESSIAEN

### 1. Definirea conceptului de melodie

Principalele mijloace de expresie ale graiului muzical sînt : *melodia*, *ritmul* și *armonia* (armonia în sensul ei general, de realizare artistică pe mai multe voci, incluzînd deci și polifonia).

*Factorul primordial al expresiei artistice muzicale l-a constituit însă de totdeauna melodia*<sup>1</sup>, fiind cel mai puternic, mai important, mai convingător și mai accesibil decît oricare alt mijloc muzical de exprimare.

Ea constituie elementul de referință generală — componistică, estetică, teoretică, istorică și stilistică — al artei sunetelor, principiul suprem în muzică, centrul spre care converg toate trăsăturile complexe ale imaginii muzicale.

Deși, după toate ipotezele, melodia vine în urma ritmului, apariția melodiei în cultura primară a omenirii a însemnat însuși actul de naștere al muzicii, adevăr exprimat atît de elocvent prin cuvintele : „*Le rythme a la priorité, mais la mélodie a la primauté*“ (Ritmul are prioritatea, dar melodia are primordialitatea)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> În limba greacă, *melos* (μέλος) = cîntec și *odi* (ὠδή) = intonare.

<sup>2</sup> Migot, G. *apud* Willems, Edgar. *Le rythme musical*. Presses Universitaires de France, 1954, p. 61.

### TEORIA INTERVALELOR MUZICALE

„Intervalul este atomul muzicii“.

LEONARD BERNSTEIN

Tratarea și cunoașterea sistematică a melodiei, pe plan, intonațional, începe, cum este firesc, prin studiul intervalelor muzicale, ca elemente de structură prezente în orice sistem melodic.

O primă organizare și sistematizare privind intervalele ne-a parvenit de la elini, care dețineau o teorie destul de avansată pentru timpul lor.

Astfel, prin Aristide Quintilian — muzicograf grec trăind în sec. I—II e.n. — ni s-a transmis o clasificare a intervalelor demnă de admirația noastră, a celor de azi :

„Pe de altă parte — intervalele — unele sînt minore, altele majore, și încă, unele consonante, altele disonante; apoi unele enarmonice, altele cromatice; altele diatonice; de asemenea, unele raționale, și altele iraționale“<sup>12</sup>.

Cei vechi atribuiau pînă și un anumit etos fiecărui interval muzical, iar medievalii, prin considerațiuni teoretico-estetice care abundă în mulțimea lor de tratate, deschid capitole speciale teoriei intervalelor (intervalica).

În condițiile dezvoltării artei muzicale contemporane, studiul intervalelor se efectuează sub două aspecte :

- *teoria clasică* (tradițională) a intervalelor ;
- *principii noi*, decurgînd din creația contemporană.

---

<sup>12</sup> *Aristidis Quintiliani, De musica* — lucrare ajunsă pînă la noi prin traducerea latină a lui Marcus Meibomius — filolog și muzician german (1626—1711) : „*Rursus horum alia sunt minora; alia, majora, atque alia consona; alia dissona: deinde alia, enarmonia; alia chromatica, alia diatonica; item alia, rationalia; alia, irrationalia*“ (Lib. I, p. 13).

### SISTEMELE MUZICALE INTONAȚIONALE

#### Principii introductive <sup>43</sup>

„Sistemul constituie în muzică un ansamblu coerent de procedee artistice dominate de legi inteligibile“.

CONSTANTIN BRĂILOIU

*Sistemele muzicale intonaționale* — prin care înțelegem scările și gamele modale, tonale, atonale sau de alte structuri — *exprimă într-o formă abstractă (generalizată) relațiile ce se stabilesc în opera de artă pe planul înălțimilor sonore.*

Ele — aceste scări și game — cuprind deci, în sinteză, principiile și regulile de *organizare artistică* a înălțimii sunetelor așa cum rezultă din creația muzicală de diferite stiluri și genuri.

Ca *origine*, diversele sisteme intonaționale provin atât din creația populară, cât și din cea cultă, a tuturor timpurilor.

*Natura* (esența) sistemelor muzicale intonaționale este de două feluri : *melodică* și *armonică*, după cum au apărut și s-au dezvoltat din relațiile pe plan orizontal ale înălțimii sunetelor (în melodie), ori din cele pe plan vertical (în armonie).

Sistemele intonaționale melodice sînt caracteristice creației populare modale, iar cele armonice, creației culte tonale, atonale, neo-modale, muzicii concrete, aleatoare și electronice.

*Melodia* — ca și *armonia* — urmează deci, în configurația sonoră, un anumit drum, anumite formule, întorsături și cadențe, anumite principii și legi de construcție, anumite tipare identificabile prin procedeele folosite, care se reflectă în ceea ce numim *sistemele muzicale intonaționale*.

Ele reprezintă, în fapt, formele intonaționale de manifestare ale fenomenului muzical — structurile sonore ale acestuia; de aceea, studiarea și cunoașterea lor constituie un obiectiv de seamă al teoriei muzicii.

---

<sup>43</sup> Teoria „sistemelor“ la vechii greci cuprindea tot ceea ce privea constituirea scărilor muzicale considerate din punct de vedere al întinderii și al dispozitivului sunetelor — respectiv intervalelor — din interiorul lor.

### INTRODUCERE ÎN STUDIUL MODURILOR

#### Principii cu caracter general în teoria modurilor

„De cînd se face muzică, și atîta timp cît se va mai face, toate fenomenele muzicale se bazează pe realitățile ancestrale ce nu pot fi desconsiderate dacă dorim ca în arta sunetelor să domnească sens și ordine“.

PAUL HINDEMITH

*Modul* constituie un vechi și puternic concept de creație, redat la elini prin expresiile : *harmonia*, *diapason*, *tonos* și *tropos* ; în arta medievală gregoriană, prin *tonus* și *modus* <sup>53</sup> ; în cea bizantină, prin *eh* și *glas* ; în muzica arabo-persană, prin *maquâm* și *dastgâhe* ; în cea indiană, prin *raga* ; în creația cultă modernă prin însăși noțiunea.

În toate cazurile, noțiunea de *mod* a reprezentat — cum reprezintă și azi — un *sistem de relații și structuri melodice* — iar apoi și *armo-nice* — *specifice, deosebite de cele tonale și atonale, decurgînd din creația populară și cea cultă influențată de aceasta*.

Universul cîntului modal cuprinde în sfera sa întreaga creație populară din toate timpurile și de pe toate meridianele, constituind un adevărat tezaur de artă neasemuit ca frumusețe și forță emoțională.

Pe de altă parte, toți marii creatori ai muzicii universale și ai diferitelor școli naționale de compoziție s-au inspirat, au folosit și au fost influențați — într-un fel sau altul — de frumusețea și originalitatea limbajului muzical modal, îmbogățindu-l și amplificîndu-l, mai ales în timpul din urmă, cu modele create de compozitorii înșiși.

*Ca răspîndire etno-geografică*, unele moduri sînt proprii anumitor popoare, ba chiar numai anumitor regiuni geografice (caracter dialectal), dar există și sisteme modale comune mai multor popoare ; altele, cum sînt cele pentatonice, ființează pe toate meridianele.

*Ca răspîndire în stilurile și genurile de creație*, *modalul* acoperă în întregime muzica universală monodică și se dezvoltă — pătrunzînd

---

<sup>53</sup> După Jacques Chailley, *modus* este traducerea latină a grecescului *tropos* *Cours d'histoire de la musique*, Alphonse Leduc Editions Musicales, Paris, 1967, pag. 23.

### OLIGOCORDIILE

#### Sisteme modale primare ale muzicii universale

„Nu trebuie considerat deloc ignoranță faptul că cei vechi întrebuițau atît de puține sunete“.

PLUTARCH

Primele sisteme modale — despre care face mențiune și Plutarch (46—120 e.n.) în al său *Dialog asupra muzicii eline* <sup>67</sup> — îl constituie, în muzica universală, *oligocordiile* <sup>68</sup>. Ele au o existență protoistorică, extrem arhaică și utilizează un material sonor redus din punct de vedere cantitativ la 2, 3 și 4 sunete.

Se semnalează chiar existența oligocordiei de 1 sunet, care, se înțelege, nu creează raporturi melodice, ci numai intonațional-ritmice, fiind plasată la granița dintre vorbirea obișnuită și cînt :

COLINDĂ — Arhiva Institutului de Folclor



Organizarea materialului sonor în celelalte oligocordii urmează — după cum s-a mai arătat — două căi :

- prin trepte alăturate și salturi intervalice ;
- numai prin trepte alăturate.

a) Oligocordiile alcătuite din 2, 3 și 4 sunete dispuse în scară atît treptat, cît și prin salturi se întîlnesc, obișnuit, sub următoarele forme :

<sup>67</sup> Plutarch. *Peri musikis* (Despre muzică). Citat de Henri Weil și Th. Reinach în *Editions critique et explicative*. Paris, Leroux, 1900, p. 52.

<sup>68</sup> În limba greacă, *oligos* (ὀλίγος) = puțin și *hordi* (χορδή) = coardă, sunet (*oligohordia* = sistem modal alcătuit din puține sunete).

## A. TEORIA PENTATONICĂ ÎN LUMINA CONCEPTULUI INFLUENȚAT DE PRINCIPIILE TONALITĂȚII

Modurile pentatonice<sup>75</sup> folosesc un sistem de 5 sunete dispuse prin intervale de secunde (mari și mici) imbinat cu intervale de terțe (mari și mici), caracteristica fundamentală fiindu-le salturile de terță.

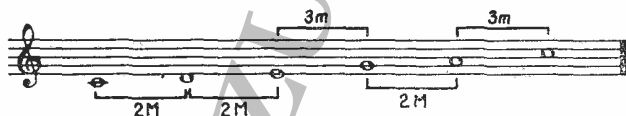
Principalele forme structurale sub care se prezintă pentatoniile sînt :

- *pentatonica anhemitonica* — fără semitonuri ;
- *pentatonica hemitonica* — cu semitonuri ;
- *pentatonica mixtă* — amestec de elemente anhemitonice și hemitonice ;
- *pentatonica cromatică* — cu secundă mărită în structură.

### 1. Pentatonica anhemitonica

Dintre pentatonii, forma cea mai răspîdită — întîlnindu-se în muzica popoarelor de pe toate meridianele și din cele mai vechi timpuri — o constituie pentatonica *anhemitonica*, numită astfel întrucît, ca sistem, exprimă relații melodice din care lipsesc semitonurile<sup>76</sup>.

Pentru constituirea scării anhemitonice, se pleacă de la o formulă intervalică arhetip : 2 secunde mari + 1 terță mică + 1 secundă mare + 1 terță mică (în simboluri : 2M + 2M + 3m + 2M + 3m), ultimul interval încheind cadrul octavian al sistemului<sup>77</sup> :



Întrucît întregul material sonor al pentatonicii anhemitonice se așează din cvintă în cvintă perfectă (în ordinea naturală), ea se consideră *sistem modal natural*<sup>78</sup> :



<sup>75</sup> Menționăm diferite denumiri ce se atribuie modurilor pentatonice în muzicologia universală :

- (mod) *pentatonic*, prin analogie cu *diatonic*, la Constantin Brăiloiu și Hugo Riemann ;
- *pentafonic*, prin analogie cu *omofonic* și *polifonic* la Michel Brenet ;
- *protodiatonic* (*infradiatonic*), premergînd sistemele diatonice complete, de 7 sunete, la Fr. Auguste Gevaert.

<sup>76</sup> În limba elină, *an* (ἀν) = fără ; *imitonion* (ἡμιτόνιον) = semiton.

<sup>77</sup> În conceptul apusean se utilizează ordinea suitoare a sunetelor în scară.

<sup>78</sup> Maeștrii chinezi au considerat totdeauna modurile pentatonice anhemitonice ca derivînd dintr-o progresie de *cvinte perfecte* (Apud Const. Brăiloiu, *Un problème de tonalité*. În : *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales*, Richard-Masse-Editeur, Paris, 1955, pag. 67).

### MODURILE ANTICE GRECEȘTI

„Nu este posibil să reflectezi cît de cît profund asupra artei noastre fără a descoperi raporturile sale strînse cu aceea a grecilor.

Intr-adevăr, arta modernă nu este decît o verigă în lanțul dezvoltării artistice a Europei întregi, dezvoltare care are punctul de plecare la elini“.

RICHARD WAGNER

#### A. CONSIDERAȚII INTRODUCȚIVE<sup>110</sup>

Grecii vechi atribuiau muzicii, ca de altfel artelor în genere, un rol deosebit social, estetic, instructiv și educativ. Lor le revine meritul de a fi elaborat o serie de principii fundamentale în teoria muzicii, în care scop au contribuit deopotrivă științele umaniste ale timpului — filosofia, etica, retorica, poetica —, precum și științele exacte, în special matematica și fizica. Ei pun bazele muzicologiei ca știință, prin contribuția nemijlocită a unor figuri proeminente ale culturii eline. Principiile școlii pytagoriciene și cele aristoxeniene — ca să nu dăm decît aceste exemple — străbat ca un fir roșu prin toată teoria muzicii pînă în zilele noastre, ceea ce demonstrează capacitatea deosebită a elinilor de a sintetiza și analiza fenomenul artistic.

#### Clasificarea artelor la grecii vechi

Vechii greci clasificau artele timpului lor — în număr de șase — după două concepte estetice :

---

<sup>110</sup> Bibliografie : a) Aristidu Quintilianu, *Peri Musikis (De Musica)* Libri III, Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. Volumen II, Amstelodami, Apud Ludovicum Elzevirium, 1652  
b) Ferretti P. Paolo M. Abate, *Harmonica e ritmica nella musica antica* a cura di P. Pellegrino M. Ernetti, San Giorgio Maggiore-Venezia, Luglio-Dicembre 1969.

### MODURILE MEDIEVALE APUSENE

#### Cantus planus

În Evul mediu, limbajul modal se dezvoltă, de la început, pe două direcții distincte :

- în Apus prin modurile lui *cantus planus*
- în Răsărit prin modurile *bizantine*.

Transformările profunde intervenite în viața socială și culturală a primelor secole ale erei noastre au făcut ca preluările cuceririlor artei antice grecești — în ceea ce privește Apusul — să fi fost minime ; ele se prezintă însă mai consistente pentru Răsărit.

Drept urmare, în Evul mediu asistăm la elaborarea și practicarea unor noi concepte modale — sarcină pe care și-o asumă pentru multă vreme biserica creștină ce domina autoritar viața politică, socială și culturală a timpului.

Dar chiar în cadrul cultului creștin, divizat — după cum se știe — și el din primele secole, limbajul modal se dezvoltă separat — pe căi diferite — luînd forme distincte pentru *muzica apuseană* și pentru cea *răsăriteană*.

Ne vom ocupa, în cele ce urmează, de modurile lui *cantus planus*, fruct al artei muzicale medievale din Apus, iar ulterior vom trata și modurile bizantine <sup>180</sup>.

#### 1. Ce este și ce reprezintă arta lui *cantus planus* ?

Sub numele de *cantus planus* <sup>181</sup> (cînt plan) se cunoaște, în arta muzicală universală, cîntul liturgic al bisericii romane din Apus, caracterizat prin structuri melodice simple, avînd un ritm de forme libere, — alcătuit de regulă din durate egale (ritmuri plane).

<sup>180</sup> A se vedea capitolul distinct rezervat acestei teme pag. 319.

<sup>181</sup> În limba latină *cantus* = cînt și *planus* = plan, drept, neted. Corepondentele lexicale și de structură ale lui *cantus planus* în diverse limbi : în limba italiană = *canto romano* și *canto gregoriano* ; în limba franceză = *plainchant* ; în limba spaniolă = *canto llano* ; în limba engleză = *plainsong* ; în limba germană = *choral* (în versiune protestantă).

### MODURILE BIZANTINE

„Cu muzica, toată vîrsta, toată viața și toată  
fapta se împodobește și se înfrumusețează“.

ANTON PANN

#### A. CONSIDERAȚIUNI GENERALE EVOLUTIVE ȘI STILISTICE

În ultimele zece veacuri creația muzicală universală a folosit la maximum ca tematică și motiv de inspirație *cantus planus gregorian*, *coralul protestant*, *madrigalul italian*, *chansonul francez* și *liedul german*.

Drept consecință, în zilele noastre, tot mai multe priviri din componistica universală se îndreaptă spre surse muzicale de inspirație mai puțin explorate, cum sînt creațiile arhaice ale popoarelor, sau cele exotice (extraeuropene) și, în genere, spre acele surse ce păstrează atracția ineditului, dar ale căror valențe expresive stau încă adormite — în stare latentă — așteptînd o firească înviorare prin mijloacele de care dispune creatorul de artă de azi.

Un domeniu mai puțin explorat și valorificat îl constituie, desigur, muzica Europei de Răsărit, iar în cadrul acesteia *muzica bizantină* — artă cu profunde implicații privind spiritualitatea și trecutul cultural al poporului român.

Pe plan istorico-social, Bizanțul se prezintă ca o entitate extrem de frămîntată și de zbuciumată a Evului mediu, dacă gîndim la cele aproape 12 veacuri cît a durat Imperiul Roman de Răsărit, întemeiat de Constantin cel Mare la anul 330 e.n., și șters apoi definitiv de pe harta politică la 1453, prin căderea Constantinopolului sub turci.

Și totuși, cît de original, de fecund și de impunător avea să se manifeste el ca *entitate artistică*, deci în domeniul artelor plămădite sub egida sa, căci acestea dăinuie și azi, după aproape două milenii — desigur cu evoluțiile de rigoare —, constituind tot mai mult atracția epistemologiei contemporane.

După cum afirmă istoria culturii universale și ne-o confirmă documentale, Bizanțul a fost un teren deosebit de prielnic pentru toate

### MODURILE POPULARE HEPTACORDICE

#### Principii teoretice generale

În creația populară au apărut și s-au dezvoltat variate formațiuni modale heptacordice (de șapte sunete), care păstrează pe un mare arc — în timp și spațiu — frumusețea și originalitatea ce le sînt caracteristice.

Pe plan componistic, ele constituie sursa unor capacități expresive la care au apelat aproape totdeauna făuritorii de artă cultă, găsind într-insele inepuizabile mijloace de exprimare, ca pornind dintr-un izvor de inspirație de mare forță și viabilitate : *cîntul popular*.

Pentru studierea modurilor populare heptacordice, pornim de la cîteva principii teoretice generale, și anume :

- *așezarea lor în categoria de moduri diatonice și cromatice ;*
- *echilibrul funcțional armonico-expresiv al sunetelor componente ;*
- *modalitățile de constituire a modurilor populare pe diferite sunete (introducerea lor în circuitul creației culte).*

#### 1. Moduri populare diatonice și cromatice

Ca structură, modurile populare heptacordice formează două categorii distincte : *diatonice și cromatice*.

a) *Modurile populare diatonice* sînt în număr de 7, scările lor — ca ordine interioară — avînd sunetele dispuse prin tonuri și semitonuri diatonice.

Ele poartă fie denumirile medievale, fie pe cele antice grecești <sup>266</sup>, coincidînd ca factură sistemelor ce se formează pe cele 7 trepte ale scării muzicale naturale, astfel :

---

<sup>266</sup> În tratatul de față folosim terminologia medievală a modurilor, ca fiind cea mai răspîdită în literatura de specialitate.

### MODULAȚIA ÎN MODURI

Modulația în cîntul popular — prin care înțelegem părăsirea pe parcursul aceleiași melodii a unei formațiuni modale și intrarea în zona altei formațiuni modale — constituie un proces firesc, negîndit sau calculat; de aceea, nu comportă momente speciale de pregătire.

Procesul modulatoriu este avantajat aici de caracterul labil al funcțiilor modale constînd din: tonici fluctuante — uneori ambigue —, dominante slăbite de forță funcțională, acțiunea modulantă a treptelor mobile etc. —, toate permițînd desprinderea cu ușurință a cursului melodic de o zonă modală și intrarea în altă zonă modală (modulația).

Cu toate acestea, modulația în cîntul popular nu-și pierde cituși de puțin valoarea sa estetică, mai ales că mijloacele întrebuintate se arată deosebit de ingenioase și originale, fiind preluate și utilizate în creația cultă.

Procedeele polimodale, mutațiile modulatorii, progresiile, modurile cu transpoziție limitată (permutările micromodale), precum și alte asemenea mijloace de lucru, de un rafinament recunoscut în compoziție, au fost prefigurate — într-un fel sau altul — de către creația folclorică de pe diverse meridiane.

De remarcă că, aproape în toate cazurile, o modulație în cîntul popular este strîns legată de conținutul, sensul ideilor și sentimentelor pe care acesta le exprimă.

*Principiul general* care guvernează procesele modulatorii în cîntul popular constă în aceea că se pot schimba, cu ușurință, caracteristicile unei formațiuni modale prin cele ale altei formațiuni modale.

Un asemenea principiu, deosebit de activ în creația folclorică, a generat diverse procedee ca: inflexiunile (digresiunile) prin trepte mobile, paralelismul major-minor, contaminări și împrumuturi de la un mod la altul și chiar deplasarea funcțională (gravitațională) de pe un centru sonor pe altul (modulația în sensul ei autentic).

1. *Inflexiunile (digresiunile) în alte moduri prin trepte mobile* constituie unul din procedeele cele mai răspîndite în creația populară <sup>288</sup>.

Într-adevăr, principiul observat mai întîi în pentatonii, apoi la vechii greci lucrînd numai în interiorul tetracordului, iar ulterior — la

<sup>288</sup> O treaptă mobilă — în conceptul modal popular — poate să se miște în urcare sau coborîre la diferite intervale, cum sînt:  $\frac{1}{4}$  ton,  $\frac{1}{2}$  ton,  $\frac{3}{4}$  ton și chiar la unele neidentificabile.

### ALTE SISTEME MODALE UTILIZATE ÎN MUZICA POPOARELOR

#### Moduri cu structuri microtonice

În universul atît de variat al cîntului modal, sistemele ce conţin organic — nu numai ornamental — microtonii (sferturi, trei sferturi de ton etc.) vin cu caracteristici aparte, atît pe plan acustic, cît şi funcţional.

*Pe plan acustic*, modurile conţinînd microtonii produc reacţii psiho-fiziologice fireşti : ele par false pentru auzul educat numai prin sistemul de intonaţie ton-semiton, cum este cazul europenilor.

*Pe plan funcţional* — cu toate că deţin unele elemente comune sistemelor modale europene — modurile de structură microtonică generează principii şi relaţii melodice mai puţin obişnuite ; de aceea, compozitorii de astăzi, în febra investigării noului, caută tocmai asemenea funcţionalităţi şi raporturi venind dintr-o artă exotică, artă situată geografic în afara zonei modale europene.

Ca răspîndire, modurile conţinînd organic microtonii cuprind un mare spaţiu etno-geografic, deloc neglijabil pentru integrarea lor în conceptul marelui sistem modal, fiind predominante în muzica popoarelor arabo-persane (Maroc, Algeria, Tunisia, Libia, Egipt, Siria, Iran, Irak etc.), inclusiv a turcilor — întinzîndu-se pînă departe în Asia Centrală şi de Sud (India).

Din acest întins atlas dominat de cîntul modal, am desprins, în tratarea acestui capitol, modurile care au mai multe trăsături comune pentru întreaga muzică arabo-persană, precum şi unele moduri din India de Nord, socotindu-le suficiente pentru a reprezenta — în contextul lucrării de faţă — sistemele de factură microtonică <sup>292</sup>.

Studiul lor a devenit din ce în ce mai actual, compozitorii de astăzi dorind să se apropie cît mai mult de particularităţile cîntului modal din această parte a lumii <sup>293</sup>.

---

<sup>292</sup> Prezentarea, unor asemenea moduri într-un capitol special urmăreşte, pe de o parte, folosirea acestora în studiul comparat, iar pe de alta, includerea lor în teoria generală a modurilor.

<sup>293</sup> Bibliografia principală pentru tratarea acestui capitol :

— Salah el Mahdi. *La musique arabe*. Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1972.

### TONALITATEA

#### 1. Introducere în studiul tonalității

*Tonalitatea* constituie un *concept specific de creație* elaborat și promovat de către arta muzicală cultă. Ea determină apariția unor opere de o mare valoare artistică, găsindu-și expresia în lucrările măștrilor artei preclasice, clasice, romantice, ai diverselor școli naționale de compoziție — întinzându-se peste secole pînă în contemporaneitate.

Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, Ceaikovski, Wagner, Hindemith, Prokofiev, Stravinski, Bartók, Enescu etc., au creat opere nepieritoare avînd la bază principiul tonal de lucru.

Afirmarea tonalității constituie efectul practicării stilului armonic de creație (sec. XVII—XVIII), ea dezvoltîndu-se — la început timid, iar mai apoi impetuos — pe trupul polifoniei Renașterii și mai ales al monodiei acompaniate din perioada Barocului.

Ultima mare lucrare în stilul polifonic renașcentist a fost „*Missa Papae Marcelli*” compusă de cel mai de seamă reprezentant al acestui stil Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525—1594).

În uz, înainte de noul stil (armonic) se aflau cele patru moduri principale medievale : *doricul re-ré* ; *frigicul mi-mi'* ; *lidicul fa-fa'* ; *mixolidicul sol-sol'* ; precum și plagalele lor : *hipodoricul la-re-la'* ; *hipofrigicul si-mi-si'* ; *hipolidicul do-fa-do'* ; *hipomixolidicul re-sol-re'* <sup>307</sup>.

Este de observat că din seria celor 8 moduri lipsesc tocmai modurile cu tonicile *do* și *la*, adică *majorul ionic* și *minorul eolic* ce vor constitui ulterior sistemele întrebuintate în tonalitate.

Cîteva nume sînt strîns legate de introducerea celor două moduri în teoria și practica muzicală : Henricus Loritus Glareanus (1488—1563), Gioseffo Zarlino (1517—1590), Jean Philippe Rameau (1683—1764) și Johann Sebastian Bach (1685—1750).

Meritul de a fi adus în circuitul teoretic modurile ionic *do-do'* (majorul natural) și eolic *la-la'* (minorul natural) îi revine — după cum s-a mai arătat — lui Henricus Loritus Glareanus, profesor-umanist

<sup>307</sup> La modurile principale, cele 2 sunete menționate reprezintă cadrul octavei modale ; la cele plagale se adaugă un sunet la mijloc, care designă finala modului.

## SISTEMUL TONAL CROMATIC

Un sistem cromatic de factură tonală are drept caracteristică principală *succesiunea elementelor sale — cînd sînt așezate în scară — numai prin semitonuri.*

Orice tonalitate poate fi organizată după principiul cromatic, în care caz gama corespunzătoare se va forma din 12 sunete, despărțite invariabil de un semiton (diatonic sau cromatic).

Gamă cromatică alcătuită cu elemente (cromatice) expansive (suitoare) :

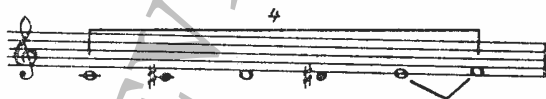


Gamă cromatică alcătuită cu elemente (cromatice) despresive (coboritoare) :



Pot fi cromatizate nu numai gamele diatonice, de 7 sunete, ci și formațiuni mai restrînse ca număr de sunete, cum sînt : tetracordul, pentacordul și hexacordul :

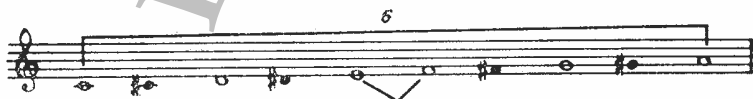
— tetracord cromatic



— pentacord cromatic



— hexacord cromatic



### MODULAȚIA

„Vigoarea genetică a sunetului *Do* (a tonalității *Do*, n.a.) s-a epuizat. Sunetele născute din ființa sa (armonicele) îl înconjoară ca un șirag de feciori. Ele vor începe cîndva o viață de sine stătătoare, atunci cînd vor fi părăsit căminul părintesc“.

PAUL HINDEMITH

### Principii de modulație în tonalitate

*Procesul trecerii dintr-o tonalitate inițială în alta pe parcursul unei piese muzicale — angajînd sau nu și schimbarea modului —, poartă numele de modulație.*

De îndată ce s-a schimbat centrul de gravitație, în legătură cu acesta se deplasează pe alte sunete întregul sistem funcțional — melodic și armonic — al respectivei piese muzicale.

Utilizată în creație din cele mai vechi timpuri — amintim fenomenul *metaboli* la vechii greci, tradus și interpretat de către medievali drept *mutatio* — modulația prezintă în tonalitate aspecte complexe pe plan melodic și, mai ales, pe cel armonic unde au loc, de fapt, desfășurările specifice ale fenomenului. Ca mijloc de expresie în mîna compozitorului, modulația constituie un principiu activ, înnoitor în desfășurarea discursului muzical, producînd „varietate de culoare, de planuri și de caracter“<sup>359</sup>, interes, tensiune și schimbare de atmosferă.

Se poate afirma că aproape toate marile cuceriri ale creației muzicale moderne se datoresc în bună parte modului ingenios de folosire a modulației tonale, chiar dacă avem în vedere consecințele sale extreme, care au dus, pînă la urmă, la aplicarea continuă a modulației și, în final, la atonalism.

*Criteriile principale* după care se studiază *modulația melodică* (teoria muzicii se ocupă numai de acest aspect) sînt :

— puterea de impunere și afirmare a noului centru tonal ;

<sup>359</sup> Pașcanu Alexandru. *Armonia*, vol. II, pag. 52 (*op. cit.*).