

Dragoş Alexandrescu

TEORIA MUZICII

vol. 1

Dragoş Alexandrescu

TEORIA MUZICII

Volumul I



CUPRINS

Prefață	6
Cap. I Arta muzicii și legătura ei cu celelalte arte	7
Cap. II Știința muzicii și legătura ei cu celelalte științe.	12
Cap. III Sunetul muzical	16
Cap. IV Organizarea materialului sonor	25
Cap. V Notăția muzicală; notația duratei	35
Cap. VI Notăția înălțimii.	45
Cap. VII Notăția intensității	58
Cap. VIII Notăția timbrului	61
Cap. IX Abreviații (prescurtări) în notația muzicală	66
Cap. X Ornamentele	72
Cap. XI Transpoziția	99
Cap. XII Ritmul muzical	113
Cap. XIII Metrul muzical; clasificarea măsurilor	128
Cap. XIV Gruparea valorilor de note în măsuri; corespondența măsurilor	133
Cap. XV Polimetria – tactarea – tempo-ul	138
Cap. XVI Conflictul metro-ritmic; sincopa	145
Cap. XVII Contratimpul și anacruza	155
Cap. XVIII Concluzii și noțiuni complementare privind relația dintre metru și ritm.	161
Cap. XIX Intervalele	166
Cap. XX Acordurile; studiul acordurilor de cvintă	176
Cap. XXI Acordurile de septimă	184

CAPITOLUL I

ARTA MUZICII ȘI LEGĂTURA EI CU CELELALTE ARTE

A. GENERALITĂȚI

Arta este o manifestare a spiritului uman, prin care creatorul de artă își exprimă gândurile, sentimentele și opțiunile față de realitatea materială și spirituală, exprimare făcută prin intermediul **imaginilor**, acestea fiind obținute pe baza diferitelor combinații de culori, linii, volume, sunete, cuvinte, gesturi, mișcări. După natura acestor imagini, pe care le numim de obicei **imagini artistice**, artele se deosebesc între ele, ceea ce înseamnă că fiecare artă operează cu mijloace proprii, specifice, aceste mijloace având uneori puncte comune, dar altele fiind total diferite de la o artă la alta.

Omul, cel căruia i se adresează arta, vine în contact cu imaginea artistică prin intermediul celor două simțuri principale: **văzul** și **auzul**. Pornind de la această constatare, putem face o primă clasificare a artelor, luând drept criteriu **simțurile** cu ajutorul cărora se percepe imaginea artistică. Astfel, artele pot fi de două feluri: **vizuale** și **auditive**.

În cadrul artelor vizuale deosebim: **artele plastice** (sau artele frumoase), adică **pictura** și **sculptura** (la care se adaugă și **grafica**, **artele decorative**, **arhitectura** etc.) și **coregrafia** (adică arta dansului și a baletului). Artele auditive sunt: **muzica** și **literatura** (sau arta cuvântului). În ceea ce privește **teatrul** și **cinematografia**, acestea sunt manifestări complexe, la realizarea cărora participă mai multe arte, atât vizuale cât și auditive.

În mod convențional, imaginile folosite de artele vizuale pot fi reprezentate și prin mijloace auditive. Astfel, cu ajutorul cuvintelor poate fi descris un tablou, o statuie, un edificiu arhitectural, sau desfășurarea unui dans. De asemenea, având în vedere că dansul este, aproape întotdeauna, însoțit de muzică, simpla ascultare a unei piese muzicale cu caracter coregrafic poate sugera ascultătorului imaginea vizuală a dansului. Dar aceste reprezentări auditive **nu pot înlocui**, în nici un caz, imaginile vizuale, adevăratul contact al omului cu mesajul transmis de un tablou, o statuie, un dans făcându-se numai prin intermediul văzului.

Tot în mod convențional, imaginile folosite de artele auditive pot fi reprezentate și prin mijloace vizuale, respectiv prin mijloace grafice, de data aceasta reprezentarea putându-se face cu multă precizie. Dar dacă ascultarea unei opere literare poate fi înlocuită foarte bine prin citirea în gând a acesteia, deoarece în literatură interesează mai mult **sensul** cuvintelor decât sonoritatea lor, în muzică situația este alta; citirea în gând a unei partituri nu poate înlocui decât în foarte mică măsură ascultarea muzicii, arta muzicală fiind prin excelență **sonoră**.

Se mai poate face constatarea că unele arte se desfășoară în **spațiu**, altele în **timp**, iar altele deopotrivă în **spațiu** și **timp**. De aici reiese că artele se pot clasifica și după criteriul cadrului în care ele se desfășoară. Sunt deci arte **spațiale**, **temporale** și **mixte**.

CAPITOLUL II

ȘTIINȚA MUZICII ȘI LEGĂTURA EI CU CELELALTE ȘTIINȚE

A. GENERALITĂȚI

La fel ca și arta, știința este tot o manifestare a spiritului uman, dar care, spre deosebire de artă, transmite rezultatele unor cercetări, experimente și descoperiri ale oamenilor de știință, transmiterea făcându-se prin intermediul **noțiunilor**, acestea fiind obținute în urma unor procese de generalizare și abstractizare. Fiecare știință își are domeniul ei de cercetare și de studiu, de unde decurge crearea și utilizarea diferitelor categorii de noțiuni, specifice fiecărei științe în parte.

În stadiul actual al culturii, numărul științelor este deosebit de mare, iar clasificarea științelor se poate face după numeroase criterii. Dar nu este cazul de a aborda această problemă în lucrarea de față. Noi ne vom limita doar să constatăm că unele științe se ocupă de cercetarea **materiei** și a **formelor** ei de existență (printre care un loc deosebit îl ocupă **societatea omenească**), iar altele au ca obiect de studiu însăși spiritualitatea umană și formele prin care se manifestă ea. Este evident că **știința muzicii** face parte din această ultimă categorie.

Mai este interesant de remarcat că în cadrul fiecărei științe există, pe lângă preocupări strict teoretice, o serie de preocupări cu caracter practic, aplicativ, fără de care știința nu ar avea nici un rost în viața socială. Mai mult, în decursul vremurilor, unele științe s-au scindat, dând naștere la științe cu caracter preponderent teoretic, pe lângă altele cu caracter preponderent practic. Spre exemplu, studiul vieții animalelor se face astăzi, în mod teoretic, descriptiv, în cadrul **zoologiei**, rămânând ca partea practică, de creștere rațională a animalelor, să fie studiată în cadrul **zootehniei**. Studiul teoretic al solului se face în cadrul **agrologiei**, pe când latura practică, referitoare la lucrările ce se fac asupra solului, în vederea cultivării sale, intră în domeniul **agrotehnicii**. Cauzele și simptomele bolilor sunt studiate în cadrul **patologiei**, pe când tratamentul lor face obiectul **terapeuticii**.

Tot astfel stau lucrurile și în știința muzicii. Fenomenul muzical este studiat, din punct de vedere teoretic, istoric, etnografic și filosofic, în cadrul **muzicologiei**. Latura practică, de creație și interpretare muzicală, se studiază în cadrul unor discipline cu caracter tehnic, aplicativ, care formează împreună o știință ce ar putea fi denumită, prin analogie cu celelalte științe aplicative, **muzicotehnie**. Prin urmare, constatăm că știința muzicii cuprinde, de fapt, două științe: **muzicologia** și **muzicotehnia**, fiecare dintre ele cuprinzând, la rândul ei, mai multe discipline, pe care le vom analiza în cele ce urmează.

CAPITOLUL V

NOTAȚIA MUZICALĂ

NOTAȚIA DURATEI

A. INTRODUCERE

În muzică, cele patru proprietăți ale sunetului muzical se reprezintă grafic prin intermediul unor **semne**, acest fel de reprezentare fiind denumit **notație muzicală**, sau **semiografie muzicală** (cuvântul semiografie însemnând „scriere prin semne”).

În ceea ce privește istoricul notației muzicale, cercetările au arătat că la început s-a notat numai **înălțimea** sunetului, adică **linia melodică**, deoarece ritmul muzical era condiționat de ritmul versurilor. Trebuie menționat faptul că, în antichitate și în primele secole ale evului mediu, muzica era strâns legată de poezie, fie că era vorba de muzica vocală (creată pe baza unui text poetic) sau de muzică instrumentală (creată pentru a însoți, a acompania recitarea unei poezii). Din această cauză, descifrarea notațiilor muzicale din epocile respective nu pot reda decât cu aproximație ritmul melodiilor, ne mai vorbind de faptul că, în multe cazuri, nici linia melodică nu poate fi redată cu precizie.

Abia în perioada cuprinsă între secolele IX și XII se constată o încercare, destul de timidă, de a nota **durata** sunetului (ne referim la notația veche a muzicii bizantine); dar numai începând din secolul al XII-lea se poate vorbi de o preocupare mai serioasă în ceea ce privește notarea acestei proprietăți a sunetului muzical, preocupare impusă, pe de o parte, de emanciparea treptată a ritmului muzical (independent de ritmul poetic), iar pe de altă parte, de apariția cântării pe două sau mai multe voci (cântarea polifonică, în cadrul muzicii gregoriene).

În ceea ce privește notarea **intensității** și a **timbrului**, se constată faptul că ele au apărut mult mai târziu, fiind în legătură directă cu dezvoltarea treptată a muzicii instrumentale.

B. NOTAȚIA DURATEI

Noi vom începe studiul notației muzicale cu **notația duratei**, deoarece elementele generate de durata sunetului vor fi primele elemente pe care le vom studia în cadrul disciplinei noastre.

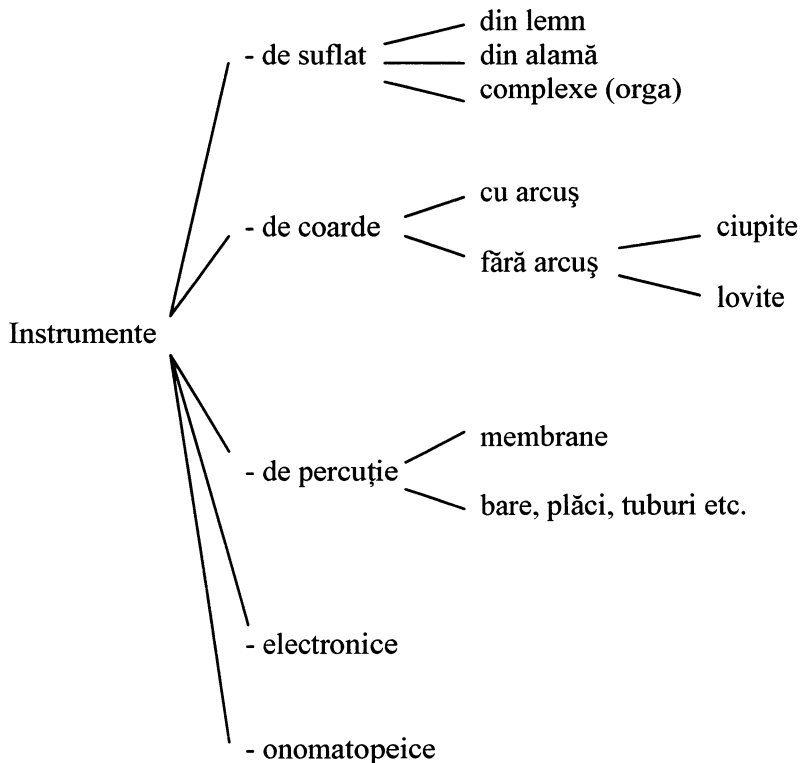
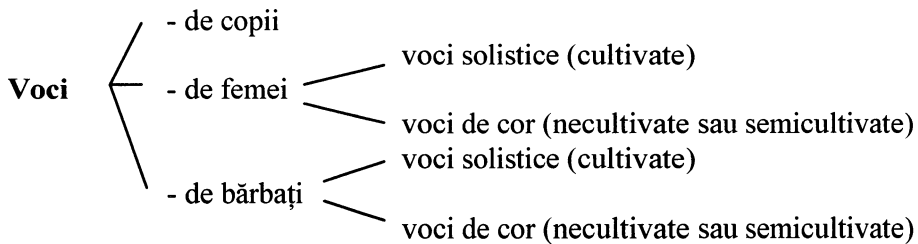
Aceasta cuprinde: **reprezentarea grafică a valorilor de note și a pauzelor**, **semnele de prelungire și scurtare a valorilor de note și a pauzelor**, **diviziunile normale și excepționale ale valorilor de note**.

CAPITOLUL VIII

NOTAȚIA TIMBRULUI

A. CLASIFICAREA TIMBRURILOR UTILIZATE ÎN MUZICĂ

Înainte de a vorbi despre notația timbrului, este necesar să facem o clasificare a tuturor timbrurilor pe care compozitorii le au la dispoziție pentru a realiza **coloritul timbral**. Astfel, se constată că există două mari categorii de timbruri, fiecare dintre ele având mai multe ramificații, după cum se vede în schema următoare:



CAPITOLUL X

ORNAMENTELE

A. INTRODUCERE

În practica muzicală, reliefaarea anumitor sunete din cadrul melodiei (adică scoaterea în evidență a anumitor sunete) se face de obicei prin **accentuare** (care constă dintr-un plus de intensitate).

Uneori însă, accentuarea unui sunet este însoțită de **ornamentarea** lui, cu ajutorul altor sunete, de obicei de scurtă durată, care se execută înainte sau după sunetul respectiv. Alteori, reliefaarea sunetului se face exclusiv prin **ornamentare** (cum este cazul la instrumentele care nu pot realiza accente).

Pe de altă parte, creatorii și interpreții (populari sau culti) introduc uneori în discursul muzical anumite sunete, de obicei de scurtă durată, sau anumite fragmente melodice, cu caracter auxiliar, care au rolul de a **îmbogăți** și de a **înfrumuseța** linia melodică. Astfel s-au născut **ornamentele**, numite **note ornamentale**, **melisme** sau **broderii**. Așadar, prin ornamente înțelegem sunetele sau fragmentele melodice auxiliare, care au ca scop fie reliefaarea anumitor sunete din cadrul melodiei, fie îmbogățirea și înfrumusețarea liniei melodice.

Pentru a studia sistematic ornamentele, este bine să le împărțim în trei categorii:

1. Ornamente propriu-zise (cele mai importante și mai utilizate)
2. Procedee de execuție cu caracter ornamental
3. Fragmente melodice, sau melodico-armonice, cu caracter ornamental

Fiecare din aceste trei categorii cuprinde mai multe feluri de ornamente. La fiecare ornament pe care-l vom studia, vom avea în vedere următoarele puncte:

- a) originea
- b) utilizarea
- c) notarea
- d) execuția

B. ORNAMENTELE PROPRIU-ZISE

În această categorie distingem 4 feluri de ornamente: **apogiatura ornamentală**, **mordentul**, **grupetul** și **trilul**. Le vom studia pe rând.

Vom începe cu **apogiatura ornamentală** (din limba italiană: appoggiatura = sprijin, reazem).

În cuprinsul unei melodii apare câte un sunet cu caracter ornamental, de cele mai multe ori de durată foarte scurtă, care în execuție se sprijină pe un **sunet de bază** al melodiei, fiind **legat** de acesta (între sunetul ornamental și cel de bază executându-se un **legato**) și luându-se durată de execuție din **durata sunetului de bază**.

C. TRILUL (*Triller*)

Când am vorbit despre mordent, am spus că atunci când alternarea dintre sunetul de bază și cel auxiliar se face de mai multe ori, ornamentul se numește **tril** (spre deosebire de **mordent**, la care alternarea se face numai o dată sau de două ori). Dar, între mordent și tril mai există încă o **deosebire**: dacă mordentul poate fi atât superior, cât și inferior, **trilul** nu poate fi decât **superior**.

Acest lucru ar putea fi explicat, din punct de vedere teoretic, astfel: dacă se execută o alternare rapidă între două sunete (la interval de secundă) și alternarea se face de multe ori, în auz se impune mai mult **sunetul de jos**, cel de sus lăsând impresia că este un sunet auxiliar. La rândul lui, acest fapt poate fi explicat în mod științific, prin legea **rezonanței naturale**, unde sunetul cel mai grav reprezintă sunetul de bază, iar celelalte sunt **derivate**, auxiliare. Practica confirmă acest lucru, utilizându-se exclusiv **trilul superior** (în care sunetul de bază este cel de jos, iar sunetul auxiliar este cel de sus).

Deci, trilul este un ornament care constă din alternarea rapidă și continuă între un sunet de bază al melodiei și un sunet ajutător de pe treapta alăturată superioară.

a) **Originea** este atât cultă, cât și populară.

În muzica cultă a apărut (în perioada preclasică), în special din necesitatea de a crea impresia de **prelungire** a unor sunete, în piesele scrise pentru **clavecin** (acest instrument fiind incapabil de a emite sunete de durată lungi). La celelalte instrumente, el a apărut din necesitatea de a **scoate în evidență** anumite sunete ale melodiei, în special cele de durată lungi. Din aceeași necesitate (de evidențiere a unor sunete) a apărut și în muzica populară, la anumite instrumente: (vioară, fluiet, clarinet etc.).

b) **Utilizarea**. Trilul a fost și este unul dintre cele mai utilizate ornamente, atât în muzica cultă, cât și în cea populară.

Este utilizat în special **la instrumente**, unele dintre ele specializându-se în execuția trilului (ex. vioara și flautul). **La voce** este utilizat mai puțin, cu excepția **sopranei de coloratură**, unde trilul reprezintă unul dintre ornamentele caracteristice.

Uneori, trilul este utilizat ca **onomatopee**, imitând cântecul păsărilor (soprană de coloratură, flaut, vioară).

c) **Notarea**. În mod obișnuit, trilul se notează prin inițialele **tr** urmate de o **linie ondulată**, așezate **deasupra** notei respective. Dacă nota este de valoare scurtă, nu se mai pune linia ondulată. Uneori, această linie ondulată lipsește și la valorile mai mari.



Alteori, trilul se combină cu **apogiatura ornamentală**, anterioară sau posterioară. În acest caz, putem deosebi trei feluri de combinații:

- tril cu pregătire
- tril cu încheiere
- tril cu pregătire și încheiere

CAPITOLUL XI

TRANSPOZIȚIA

A. GENERALITĂȚI

Melodia este o succesiune de **intervale melodice**. Spunem așa, pentru că între sunetele unei melodii există anumite **raporturi**: de **durată**, de **înălțime**, de **intensitate** și de **timbru**; iar raporturile de înălțime din cadrul melodiei sunt reprezentate tocmai prin **intervale melodice**.

Prin urmare, într-o melodie nu ne interesează prea mult succesiunea **sunetelor**, ci mai mult succesiunea **intervalurilor**, care reprezintă **raporturile de înălțime** dintre sunete. Aceasta înseamnă că în melodie ne interesează, în primul rând, **înălțimea relativă** a sunetului. Înălțimea absolută nu ne interesează decât în momentul când concretizăm melodia, adică atunci când o executăm!

Notă: Nici chiar când scriem melodia, nu ne interesează prea mult înălțimea absolută, din două motive: a) scrierea unei melodii se poate face și fără precizarea înălțimii absolute (exemplu, scrierea psaltică); b) o melodie poate fi scrisă la o anumită înălțime, dar poate fi executată la altă înălțime.

Creatorul popular creează melodia cântând (cu vocea sau cu instrumentul), deci precizându-și de la început înălțimea. Dar această melodie poate fi cântată apoi și la altă înălțime, fără ca ea să-și schimbe structura.

Creatorul cult poate crea însă melodia în gând, fără precizarea înălțimii, precizare pe care o va face abia când o va scrie. Dar și scrierea melodiei poate fi, la început, provizorie, pentru că melodia poate fi apoi scrisă și la altă înălțime. Dar și după această scriere definitivă, înălțimea melodiei poate fi schimbată uneori de către interpret, în cazul când acesta nu are posibilitatea de a o executa la înălțimea originală.

În cazul când melodia este înveșmântată (contrapunctic sau armonic), desigur că schimbarea înălțimii melodiei afectează și înveșmântarea ei.

Această schimbare a înălțimii unei melodii (cu sau fără înveșmântare) se numește **transpoziție**. Așadar, **transpoziția** este operația care constă în reproducerea exactă a unei piese muzicale sau a unui fragment dintr-o piesă muzicală, la altă înălțime decât cea originală. Transpoziția poate fi făcută în mod **empiric**, sau în mod **științific**.

În mod **empiric**, transpoziția este realizată de orice interpret vocal (popular sau cult) care, după ce a învățat o melodie pe dinafară, o poate cânta la diferite înălțimi, fără să facă apel la vreo regulă teoretică. Tot în mod empiric realizează transpoziția și unii instrumentiști (în special cei din tarafurile lăutărești sau din orchestrele de muzică ușoară), bazându-se pe auz și pe o anumită experiență în acest domeniu.

CAPITOLUL XII

RITMUL MUZICAL

A. INTRODUCERE

Noțiunea de **ritm** (cuvântul este de origine greacă – **rythmos** – care, la rândul lui este derivat din verbul **reo**, care înseamnă „a curge”) are o semnificație temporală; în consecință, această noțiune este utilizată în cazurile în care anumite elemente, mai simple sau mai complexe, **se desfășoară în timp**. Pornind de la această semnificație, profesorul Victor Giuleanu definește noțiunea generală de ritm astfel: „Succesiunea organizată a elementelor, proceselor și fenomenelor în timp”. Definiția corespunde întru totul acestei semnificații temporale a ritmului. Numai că, printr-un proces de extensiune, noțiunea de ritm poate căpăta și o semnificație spațială. Astfel, ea este utilizată și în arta decorativă, ca și în arhitectură (spre exemplu, când se referă la succesiunea unor elemente de decorație); ceea ce înseamnă că, dacă se are în vedere și această semnificație, definiția profesorului Victor Giuleanu poate fi completată cu cuvintele „și în spațiu”.

În lumea care ne înconjoară putem deosebi două mari categorii de ritmuri: **naturale** (create de natură) și **artificiale** (create de om). La rândul lor, ritmurile naturale pot fi de două feluri: **fizice** (cele provenite din mișcările corpurilor neînsuflețite, de la cele mai mari – galaxiile – și până la cele mai mici – particulele elementare) și **fiziologice** (cele provenite din mișcările organismelor vii). De asemenea, ritmurile artificiale pot fi de două feluri: **tehnice** (cele provenite din mișcările aparatelor și mașinilor create de om) și **artistice** (cele provenite din desfășurarea în timp, uneori și în spațiu, a elementelor specifice artelor).

Desigur că ritmul muzical face parte din această ultimă categorie, cea a ritmurilor artistice. Pentru definirea lui, profesorul Victor Giuleanu folosește următoarea formulare: „Succesiunea organizată pe plan superior, estetic, creator și emoțional a duratei sunetelor”. Analizând această definiție, putem deduce care sunt caracteristicile ritmului muzical, precum și care este rolul ritmului în arta muzicii.

Din cuvântul **succesiune** rezultă faptul că ritmul muzical ia naștere numai în momentul în care se alătură cel puțin două sunete (de durate egale sau inegale). Aceasta înseamnă că un singur sunet, oricât de lung și de expresiv ar fi el, nu poate constitui un ritm. Iar dacă în definiție se spune că succesiunea trebuie să fie **organizată**, înseamnă că pentru obținerea unui ritm muzical este necesar să existe o anumită **ordine** în felul în care se succed duratele. Această ordine poate fi realizată fie prin stabilirea unor **raporturi** de durată între sunetele componente ale ritmului, fie prin **reliefarea** anumitor sunete, pe baza diferențelor de înălțime, intensitate sau timbru.

Cât privește celelalte cuvinte din cadrul definiției („pe plan superior, estetic, creator și emoțional”), ele se referă la calitatea ritmului muzical de a putea să exprime o **stare afectivă**. Desigur că, într-o piesă muzicală, exprimarea diverselor stări afective se realizează prin asocierea ritmului muzical cu celelalte elemente ale artei

CAPITOLUL XIII

METRUL MUZICAL

CLASIFICAREA MĂSURILOR


A. METRUL MUZICAL


Simpla succesiune a unor durate sonore generează ritmul muzical **propriu-zis**, acesta putând fi organizat atât prin felul în care alternează duratele sunetelor, cât și prin evidențierea anumitor sunete, cu ajutorul accentelor, sau al diferențelor de înălțime sau de timbru. Referindu-ne la **accente**, am văzut că din structura ritmică rezultă accentele pe care le-am denumit **ritmice**, ele putând fi de **durată** sau de **diviziune**. Dar într-o succesiune de durate sonore pot fi introduse și accente periodice, prin intermediul cărora succesiunea poate fi împărțită în segmente de durate egale, uneori inegale, segmente pe care le denumim **măsuri**. Aceste accente periodice poartă denumirea de accente **metriche** și constituie un element de organizare a ritmului muzical propriu-zis, element pe care-l denumim **metru muzical**, el fiind considerat o **componentă** a noțiunii generale de ritm muzical.


Alternarea accentelor periodice se face în raport cu o **durată etalon**, denumită **timp**, ea putând fi asimilată cu o mișcare simplă a brațului sau a piciorului (în timpul mersului), sau cu balansul unui pendul. Periodicitatea accentelor metriche face ca timpii să aibă intensități diferite, fiind deci de două feluri: timp **slabi** (sau **neaccentuați**) și timp **tari** (sau **accentuați**). După o terminologie antică elină, preluată de teoreticienii medievali, **dar cu sens schimbat**, aceste două feluri de timp sunt denumiți astfel:

- Arsis (timp slab, neaccentuat);
- Thesis (timp tare, accentuat).

Așadar, **metrul muzical** reprezintă elementul de **organizare** sau de **măsurare** a ritmului muzical propriu-zis, cu ajutorul **accentelor periodice**. Iar într-un sens **mai concret**, **metrul muzical** reprezintă **alternarea periodică** a timpilor accentuați și neaccentuați. Această alternare periodică poate fi **binară**, **ternară** sau **mixtă**:

- metru binar 

- metru ternar 

- metru mixt 

CAPITOLUL XVI

CONFLICTUL METRO-RITMIC

SINCOPA

A. INTRODUCERE

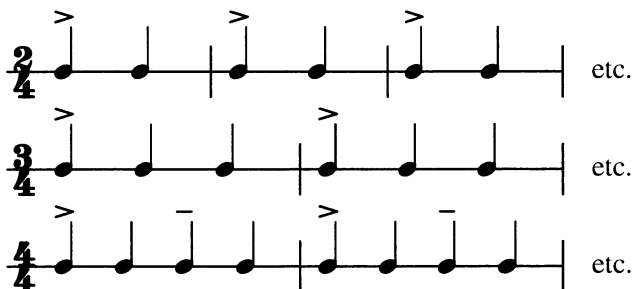
O formulă ritmică, un șir de formule ritmice, sau orice succesiune de durate, pot fi notate în două feluri:

- a) fără a fi încadrate în măsură
- b) încadrate în măsură

Execuția ritmului notat **fără măsură** sau **cu măsură** se face diferit doar din punctul de vedere al executantului. Efectul însă trebuie să fie același, în cazul când încadrarea în măsură este corectă, firească, adică ține seama de **accentele ritmice**. În caz contrar (când încadrarea în măsură este nefirească, adică nu ține seama de accentele ritmice), efectul execuției poate fi diferit în privința **intensității accentelor**, uneori putându-se schimba și **locul accentelor**.

Diferența de efect este **cu atât mai mare** cu cât ritmul este **mai simplu**, deoarece accentele metrice sunt cu atât mai evidente cu cât ritmul este mai simplu. (Accentele metrice sunt **virtuale**, ele realizându-se numai când coincid cu accentele ritmice, sau când ritmul este **uniform**, adică cel mai simplu posibil.)

Ritmul format din **valori egale** este executat diferit (ca accent), în funcție de măsura în care este încadrat:



În cazul ritmurilor foarte complicate, efectul execuției nu mai depinde atât de mult de felul cum este făcută încadrarea în măsură. Exemplu:




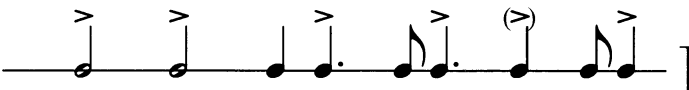
CAPITOLUL XVII

CONTRATIMPUL ȘI ANACRUZA

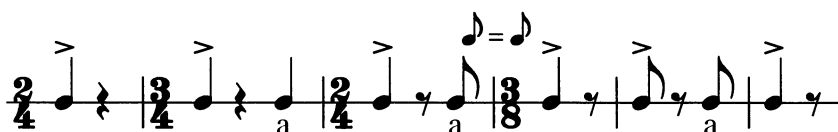
A. INTRODUCERE

Dacă se încadrează în măsură un ritm alcătuit din **alternări de valori de note** și de **pauze**, pot lua naștere, în afară de sincopă, alte două feluri de elemente metro-ritmice: **contratimpul** și **anacruza**. Exemplu:

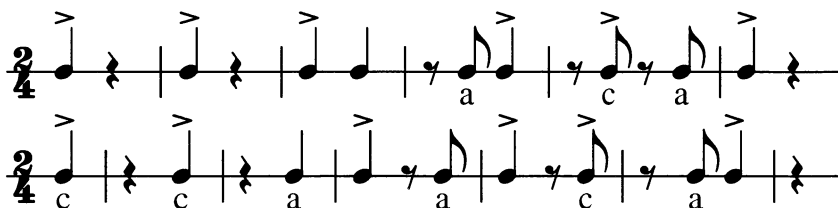
Cu pauze: 

[Fără pauze: ]

Încadrarea cea mai firească, dar cea mai complicată:



Încadrări forțate, dar simple:



După cum se vede, **contratimpul** (c) apare numai la încadrările forțate (ca și sincopa), pe când **anacruza** (a) poate apărea și la încadrarea cea mai firească.

B. CONTRATIMPUL

Referitor la definiția contratimpului sunt mai multe păreri, care se pot grupa în trei categorii:

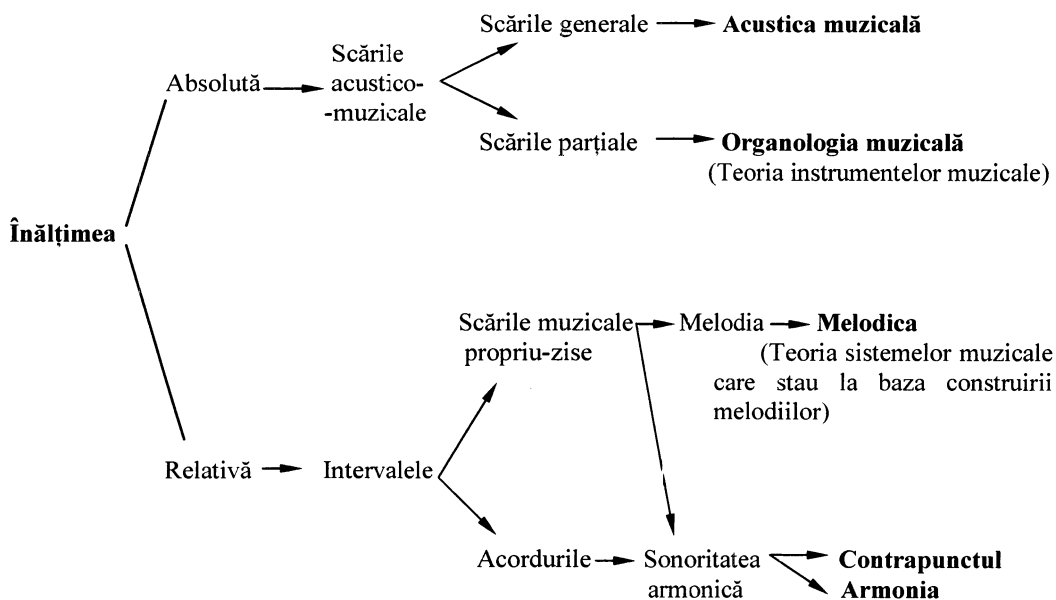
- a) contratimpul este o **înlocuire prin pauze** (după manualele școlare și tratatul de Victor Giuleanu și Victor Iușceanu).
- b) contratimpul este o **formulă ritmică** (după Victor Giuleanu, în lucrarea sa despre ritm).
- c) contratimpul este un **element metro-ritmic** (după Victor Iușceanu, în principiu).

CAPITOLUL XIX

INTERVALELE

A. ELEMENTELE GENERATE DE ÎNĂLȚIMEA SUNETULUI

Relația dintre înălțimea sunetului muzical și elementele muzicii poate fi analizată pornind atât de la înălțimea **absolută** a sunetului (măsurată în hertzi), cât și de la înălțimea **relativă** (bazată pe raporturi de înălțime). Fiecare dintre aceste două ipostaze ale înălțimii sunetului muzical generează anumite elemente ale artei și ale științei muzicale, fiecare element devenind, în final, obiectul de studiu al unei discipline teoretice. Această relație rezultă, cu destulă claritate, din următoarea schemă:



B. INTERVALELE

Intervalul este **raportul de înălțime dintre două sunete muzicale**. Credem că trebuie specificat două sunete **muzicale**, pentru că între sunetele nemuzicale nu se pot stabili **intervale** (deși există anumite raporturi aproximative de înălțime).

Definițiile în care intervalul este considerat **distanța** dintre două sunete, sunt greșite, deoarece **distanța** este o noțiune **spațială**, care nu se potrivește cu noțiunea de interval. Se pare că lui George Breazul îi revine meritul de a fi înlocuit, în pedagogia muzicală românească, termenul **distanță** cu termenul **raport**. Termenul **raport** corespunde, de altfel, și cu reprezentarea intervalelor prin raporturi matematice (fracții), așa cum a făcut Pythagora.

CAPITOLUL XXI

ACORDURILE DE SEPTIMĂ

Alte denumiri date acordului de septimă:

- septacord, cvintsectacord, terțcvartacord, secundacord (pentru cele patru stări);
- tetrason;
- acord de patru sunete;
- *Vierklang*.

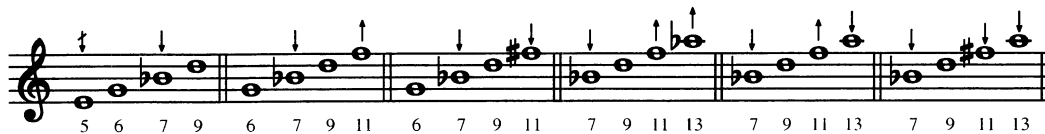
A. ORIGINEA ACORDURILOR DE SEPTIMĂ

În practica muzicală, ele au apărut în perioada cristalizării tonalității și a relațiilor armonice, ca elemente de tensiune, de **încordare**, care cereau rezolvarea în acorduri majore și minore.

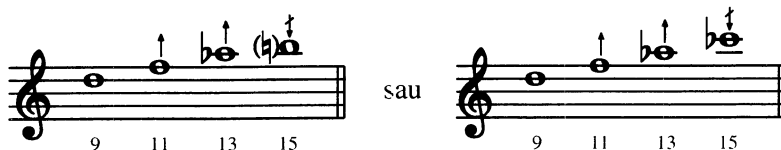
Întâi a apărut acordul **major cu septimă mică**, de pe treapta a V-a a tonalităților majore și minore. Acesta este și primul acord de septimă care se poate construi cu **armonicele superioare**:



Apoi au apărut și alte acorduri de septimă, pe toate treptele tonalităților majore și minore. Ele pot fi construite, de asemenea, cu armonicele superioare:



Deci, până la armonicul 13, se pot construi 6 specii de acorduri de septimă (Si^b – Re – Fa – La^b are aceeași structură cu Do – Mi – Sol – Si^b). Apoi urmează:



Exemplu:



E. CALIGRAFIA ALTERAȚIILOR

Situația este asemănătoare cu cea a tetrasonurilor, ea complicându-se puțin în cazurile în care toate cele cinci sunete au alterații, iar poziția armonică este strânsă.

Exemple:



Sfârșitul volumului I