

Victor Giuleanu

**PRINCIPII  
FUNDAMENTALE  
ÎN  
TEORIA MUZICII**

GRAFOART.



# CUPRINSUL

## PRELIMINARII

- I. Fenomenul artistic muzical în lumina studiului și cercetării științifice . . . .  
de specialitate. Cadrul general al muzicologiei. . . . . 17
- II. Elemente definind obiectul, importanța și direcțiile principale de  
cercetare în domeniul teoriei muzicii . . . . . 22

### Partea I - Principii teoretice introductive

#### Cap. I. SUNETUL – MATERIA PRIMĂ A MUZICII. . . . . 26

1. Relațiile dintre știința și arta sunetelor. Necesitatea cunoașterii  
datelor științifice privind materia sonoră. . . . . 26

2. Definirea sunetului ca fenomen complex . . . . . 28

#### A. BAZELE FIZICE ALE MUZICII . . . . . 30

1. Producerea vibrațiilor . . . . . 30

2. Sunet muzical și zgomot . . . . . 36

3. Corpuri producătoare de sunete. . . . . 38

4. Propagarea vibrațiilor . . . . . 42

#### B. BAZELE FIZIOLOGICE ALE MUZICII . . . . . 44

1. Mecanismul audiției . . . . . 44

2. Domeniul (câmpul) de audibilitate . . . . . 46

3. Calitățile fiziologice ale sunetului. Relația lor  
cu elementele muzicale de expresie pe care le generează. . . . . 48

#### C. BAZELE PSIHOLOGICE ALE MUZICII. . . . . 56

1. Fenomenul sonor și latura sa psihică. Relația dintre lumea sunetelor  
și cea afectivă . . . . . 56

2. Forme specifice ale vieții afective interesând în mod deosebit muzica . 57

#### Cap. II. ORGANIZAREA ACUSTICO-MATEMATICĂ A MATERIALULUI SONOR . . . . . 59

1. Scara generală . . . . . 59

2. Registrele sonore. . . . . 62

3. Sistemul octavelor. . . . . 63

4. Raporturi conjuncte de înălțime între treptele scării muzicale.  
Intervale ton-semiton. . . . . 64

5. Intervalele simple și denumirea lor. . . . . 66

6. Micro intervale acustice . . . . .	69
7. Sisteme sonore netemperate și temperate . . . . .	69
8. Enarmonia sonoră . . . . .	79
<b>Cap. III. NOTAȚIA MUZICALĂ . . . . .</b>	<b>81</b>
<b>A. SISTEMUL TRADIȚIONAL DE NOTAȚIE . . . . .</b>	<b>82</b>
1. Elemente de reprezentare grafică a înălțimii sonore (intonajiei). . . . .	82
2. Elemente de reprezentare grafică a duratei sunetelor . . . . .	90
3. Elemente de reprezentare grafică a intensității . . . . .	100
4. Elemente de reprezentare grafică a timbrului sonor . . . . .	103
5. Abreviațiuni (prescurtări) în notația muzicală tradițională . . . . .	106
6. Expresia muzicală și terminologia utilizată pentru redarea acesteia. . .	108
<b>B. PROCEDEE NOI DE NOTAȚIE, UTILIZATE ÎN CREAȚIA CONTEMPORANĂ . . . . .</b>	<b>113</b>
1. Noi procedee de notație privind înălțimea sonoră. . . . .	114
2. Noi procedee de notație privind durata sunetelor . . . . .	119
3. Noi procedee privind notația intensității sonore . . . . .	122
4. Noi procedee de notație a timbrului sonor . . . . .	122
Partitura de grafică, partitura electronică și cea pentru calculatoare. . . . .	126

## **Partea II – Melodia**

<b>Cap. I. ELEMENTE MORFOLOGICE ÎN MELODIE . . . . .</b>	<b>134</b>
<b>Cap. II. TEORIA INTERVALELOR MUZICALE . . . . .</b>	<b>138</b>
I. Teoria clasică a intervalelor muzicale . . . . .	139
<b>A. CLASIFICAREA INTERVALELOR MUZICALE DUPĂ CRITERII DE CANTITATE . . . . .</b>	<b>139</b>
1. Intervale simple și compuse . . . . .	140
2. Mărimea intervalelor după conținutul în trepte. . . . .	140
3. Mărimea intervalelor după conținutul lor în tonuri și semitonuri. . . . .	141
4. Intervale complementare (provenite din răsturnări) . . . . .	143
<b>B. CLASIFICAREA INTERVALELOR MUZICALE DUPĂ CRITERII DE CALITATE . . . . .</b>	<b>148</b>
1. Intervale melodice și armonice . . . . .	148
2. Intervale enarmonice. . . . .	150
3. Intervale consonante și disonante . . . . .	151
4. Intervale diatonice și cromatice. . . . .	156

5. Intervale muzicale cu funcțiuni speciale în teoria și practica componistică tono-modală .....	157
6. Microintervale muzicale (microtoniile) .....	158
II. Idei și principii noi în teoria intervalelor muzicale deduse din creația contemporană .....	160
<b>Cap. III. SISTEMELE MUZICALE INTONAȚIONALE</b> .....	162
1. Clasificarea sistemelor intonaționale după numărul sunetelor componente. ....	163
2. Clasificarea sistemelor intonaționale după felul relațiilor de care sunt acționate .....	164
<b>LIMBAJUL MUZICAL TONAL. TEORIA MODURILOR</b>	
<b>Cap. IV. INTRODUCERE ÎN STUDIUL MODURILOR</b> .....	168
1. Structura marelui sistem modal. ....	169
2. Principii de bază în teoria modurilor. ....	170
3. Sistemul de funcțiuni în moduri .....	170
4. Moduri diatonice și cromatice. Conceptul de diatonism și cromatism în moduri .....	173
5. Moduri de stare majoră și de stare minoră .....	174
<b>Cap. V. OLIGOCORDIILE –SISTEME MELODICE PRIMARE</b> ..	176
1. Oligocordii din seria prepentatonică .....	178
2. Oligocordii din seria prepentacordică .....	181
<b>Cap. VI. MODURI PENTATONICE</b> .....	185
<b>A. TEORIA PENTATONICĂ ÎN LUMINA CONCEPTULUI INFLUENȚAT DE PRINCIPIILE TONALITĂȚII</b> .....	186
1. Pentatonica anhemitonică .....	186
2. Pentatonica hemitonică .....	190
3. Pentatonica mixtă .....	192
4. Pentatonica cromatică .....	193
<b>B. TEORIA PENTATONICĂ ÎN LUMINA CONCEPTULUI AUTENTIC MODAL</b> .....	193
1. Trepte fixe și mobile în modurile pentatonice. ....	193
2. Pentatonica îmbogățită cu pieni .....	197
3. Pentatoniile și locul lor în creația cultă .....	200

<b>Cap. VII. MODURILE PENTACORDICE ȘI HEXACORDICE . . .</b>	<b>202</b>
1. Modurile pentacordice. . . . .	202
2. Modurile hexacordice . . . . .	205
Diagrama funcțională a sistemelor modale până la 6 sunete în componență. . . . .	207
<b>Cap. VIII. MODURILE ANTICE GRECEȘTI . . . . .</b>	<b>209</b>
Elemente și principii alcătuind conceptul modal elin . . . . .	210
1. Materialul sonor . . . . .	210
2. Diastematica . . . . .	211
3. Tetracordul. . . . .	211
4. Genurile muzicale . . . . .	213
5. Sistemele modale grecești . . . . .	213
6. Modulația la vechii greci. . . . .	215
7. Etosul modal în antichitatea greacă. . . . .	216
8. Concluzii desprinse din teoria modurilor antice grecești . . . . .	218
<b>Cap. IX. MODURILE MEDIEVALE APUSENE, CANTUS PLANUS . . . . .</b>	<b>219</b>
1. Modurile ambroziene . . . . .	219
2. Modurile gregoriene . . . . .	220
3. Modurile medievale în codificarea lui Glareanus . . . . .	226
<b>Cap. X. MODURILE BIZANTINE . . . . .</b>	<b>230</b>
1. Scările modurilor bizantine . . . . .	232
2. Genurile muzicii bizantine . . . . .	233
3. Tempoul în cântarea bizantină (psaltică) și rolul său în determinarea structurilor modale . . . . .	236
4. Sistemul diapasonului. Funcțiuni și cadențe în ehuri . . . . .	237
5. Principiul roții . . . . .	248
6. Scări modale mixte . . . . .	250
7. Studiul modurilor psaltice și rolul său în teoria muzicii noastre populare . . . . .	252
<b>Cap. XI. MODURILE POPULARE HEPTACORDICE . . . . .</b>	<b>253</b>
1. Moduri populare diatonice și cromatice . . . . .	253
2. Echilibrul funcțional armonico-expresiv al sunetelor în modurile populare . . . . .	255
3. Constituirea modurilor populare pe alte sunete. Armura modală . . . . .	256

A. MODURILE POPULARE DIATONICE . . . . .	257
Principii teoretice aplicate la cântul popular românesc . . . . .	257
1. Modul ionic . . . . .	257
2. Modul lidic . . . . .	260
3. Modul mixolidic . . . . .	260
4. Modul doric . . . . .	262
5. Modul frigid . . . . .	263
6. Modul eolic . . . . .	264
7. Modul locric . . . . .	265
Moduri diatonice de factură mixtă . . . . .	267
B. MODURILE POPULARE CROMATICE . . . . .	269
Moduri cromatice de stare majoră . . . . .	269
1. Majorul ionic cu treptele II și VI coborâte . . . . .	269
2. Majorul lidic cu treapta a II-a urcată . . . . .	271
3. Majorul mixolidic cu treapta a II-a urcată . . . . .	271
4. Majorul mixolidic cu treptele II și IV urcate . . . . .	272
Moduri cromatice de stare minoră . . . . .	273
1. Minorul eolic cu treptele IV și VII urcate . . . . .	273
2. Minorul doric cu treapta a IV-a urcată . . . . .	275
3. Minorul doric cu treapta a V-a coborâtă . . . . .	275
<b>Cap. XII. MODULAȚIA ÎN MODURI . . . . .</b>	<b>277</b>
1. Inflexiunile în alte moduri prin trepte mobile . . . . .	277
2. Modulația modală de tipul major-minor . . . . .	278
3. Împrumuturi de structuri de la un mod la altul . . . . .	279
4. Trecerea autentică prin schimbarea de tonică și funcțiuni de la un mod la altul . . . . .	275
<b>Cap. XIII. ALTE SISTEME MODALE UTILIZATE ÎN MUZICA POPOARELOR . . . . .</b>	<b>281</b>
Moduri cu structuri microtonice . . . . .	281
A. SISTEME MODALE ÎN MUZICA ARABO-PERSANĂ . . . . .	282
I. Modurile Dastgâhe . . . . .	284
II. Modurile Maqâm . . . . .	285
B. SISTEME MODALE ÎN MUZICA HINDUSĂ . . . . .	288
I. Modurile raga . . . . .	288

## LIMBAJUM MUZICAL TONAL. TEORIA TONALITĂȚII

<b>Cap. XIV. TONALITATEA</b> .....	294
1. Introducerea în studiul tonalității .....	294
2. Formularea conceptului (ideii) de tonalitate .....	296
Principii generale decurgând din noțiunea de tonalitate .....	302
1. Sistemul de funcțiuni în tonalitate .....	302
2. Trepte principale și secundare în tonalitate .....	304
3. Ordinea reală și cea aparentă a sunetelor în tonalitate .....	305
Principii generale decurgând din noțiunea de gamă .....	306
1. Structura tetracordică a gamei tonale .....	306
2. Legile atracției tonale .....	307
3. Gama diatonică și cromatică. Conceptul de diatonism și cromatism în tonalitate .....	310
Principii generale decurgând din noțiunea de acord .....	312
1. Acordul de 3 sunete .....	312
2. Acordul de 4 sunete .....	313
3. Acordul de 5 sunete .....	314
4. Acordul de 6 și 7 sunete .....	315
5. Acorduri principale și secundare în tonalitate .....	315
6. Acorduri consonante și disonante .....	315
7. Cadențele tonale .....	316
<b>A. SISTEMUL TONAL DIATONIC</b> .....	317
1. Tonalități de mod major și de mod minor .....	317
2. Formarea tonalităților majore și minore pe alte sunete .....	328
3. Cadranul și spirala tonalităților .....	331
4. Raporturile ce se statornicesc între diferitele tonalități în compoziția muzicală .....	333
<b>B. SISTEMUL TONAL CROMATIC</b> .....	338
1. Cromatizarea gamelor majore .....	339
2. Cromatizarea gamelor minore .....	340
3. Consecințele pe plan armonic ale cromatizării tonalității .....	341
4. Cromatismul tonal și locul său în creație .....	343

<b>Cap. XV. MODULAȚIA</b> .....	345
Principii de modulație în tonalitate .....	345
<b>A. MODULAȚIA DUPĂ PUTEREA DE IMPUNERE ȘI AFIRMARE A NOULUI CENTRU TONAL</b> .....	346
1. Inflexiunea modulatorie .....	346
2. Modulația pasageră .....	347
3. Modulația definitivă .....	347
<b>B. MODULAȚIA DUPĂ GRADUL DE APROPIERE ȘI DEPĂRTARE DINTRE TONALITĂȚI</b> .....	348
1. Modulația la tonalități apropiate .....	348
2. Modulația la tonalități depărtate .....	351
<b>Cap. XVI. LĂRGIREA CONCEPTULUI CLASIC DE TONALITATE ȘI MOD</b> .....	356
<b>A. SISTEME TONO-MODALE INTEGRATE</b> .....	356
1. Sisteme integrate de 9 sunete .....	358
2. Sisteme integrate de 11 sunete .....	359
3. Sisteme integrate de 13 sunete .....	361
4. Sisteme integrate de 15 și 17 sunete .....	362
<b>B. POLITONALITATE ȘI POLIMODALITATE</b> .....	364
<b>C. SISTEMUL HEXATONAL (SCARA PRIN TONURI)</b> .....	368
Sinteza tono-modală a sistemelor intonaționale bazate pe gravitațiunea spre o tonică (tablou sinoptic) .....	370
<b>Cap. XVII. SISTEME ATONALE</b> .....	372
1. Generalități .....	372
2. Principii teoretice în atonalism și dodecafonism. Tehnica serială. ....	374
3. Configurația melodiei în lucrările atonale .....	377
<b>Cap. XVIII. ALTE SISTEME INTONAȚIONALE ȘI PROCEDEE UTILIZATE ÎN CREAȚIA CONTEMPORANĂ</b> .....	378
1. Moduri cu transpoziție limitată .....	378
2. Relația acestor moduri cu tonalitatea, modurile clasice și sistemele atonale .....	381
3. Procedee matematice de analizare și organizare a materialului componistic .....	386
<b>A. TEORIA MULȚIMILOR</b> .....	387
<b>B. PRINCIPIUL SECȚIUNII DE AUR</b> .....	389

### **Partea III – TEORIA RITMULUI**

<b>Cap. I. INTRODUCERE ÎN TEORIA RITMULUI</b> . . . . .	398
Tezele (ideile) principale care definesc conceptul de ritm . . . . .	398
1. Ritmul în natură. . . . .	400
2. Ritmul artistic . . . . .	400
3. Ritmul muzical – sensul strict al noțiunii . . . . .	401
<b>A. RITMUL MUZICAL ȘI RELAȚIA SA CU ELEMENTELE CARE ÎL GENEREAZĂ.</b> . . . . .	403
1. Raportul dintre ritmul muzical și calitățile fiziologice ale sunetului . . . . .	403
2. Raportul dintre ritm și elementele muzicale de expresie . . . . .	406
<b>B. ELEMENTE CONSTITUTIVE ÎN RITMUL MUZICAL.</b> . . . . .	403
1. Tempoul. . . . .	409
2. Ritm și metru. . . . .	410
<b>Cap. II. RITMICA</b> . . . . .	412
1. Elemente morfologice principale în ritmica muzicală . . . . .	412
2. Categoriile de ritm binar, ternar și eterogen . . . . .	415
3. Formule ritmice de excepție în ritmul binar, ternar și eterogen . . . . .	420
<b>RITMURILE POETICE ANTICE</b> . . . . .	425
Corelația vers-ritm muzical. . . . .	425
<b>A. RITMURI BISILABICE</b> . . . . .	425
1. Ritmul trohaic . . . . .	425
2. Ritmul iambic . . . . .	426
3. Ritmul spondaic. . . . .	427
4. Ritmul piric . . . . .	427
<b>B. RITMURI TRISILABICE</b> . . . . .	428
1. Ritmul dactilic. . . . .	428
2. Ritmul anapestic . . . . .	428
3. Ritmul amfibrahic . . . . .	429
4. Alte ritmuri trisilabice . . . . .	429
<b>C. RITMURI POETICE COMPUSE</b> . . . . .	431
<b>Cap. III. RITMURI SPECIFICE ÎN MUZICA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ</b> . . . . .	432
1. Ritmul parlando-rubato . . . . .	432

2. Ritmul giusto-silabic . . . . .	434
3. Ritmul aksak . . . . .	436
<b>Cap. IV. PROCEDEE (mijloace) DE DEZVOLTARE ALE FORMELOR RITMULUI . . . . .</b>	<b>440</b>
<b>I. PROCEDEE CLASICE . . . . .</b>	<b>440</b>
<b>A. PROCEDEE DE FACTURĂ EXCLUSIV RITMICĂ . . . . .</b>	<b>432</b>
1. Repetarea . . . . .	441
2. Dezvoltarea ritmului prin pauze . . . . .	442
3. Augmentarea și diminuarea ritmică . . . . .	443
4. Cumulul valorilor . . . . .	447
5. Ritmul sincopat . . . . .	448
6. Ritmul în contratimpi . . . . .	451
7. Ritmuri cruzice și anacruzice . . . . .	452
<b>B. PROCEDEE DE FACTURĂ MIXTĂ RITMICO MELODICE ȘI RITMICO-ARMONICE . . . . .</b>	<b>454</b>
1. Imitația . . . . .	454
2. Recurența (ritmul în oglindă) . . . . .	456
3. Variațiunea . . . . .	456
4. Pedala ritmică . . . . .	458
5. Ritmul complementar . . . . .	458
6. Poliritmia . . . . .	459
<b>II. PROCEDEE EVOLUATE ÎN CONSTRUCȚIA ȘI DEZVOLTAREA RITMULUI MUZICAL . . . . .</b>	<b>461</b>
1. Ritmul cu „valori adăugate“ . . . . .	462
2. Augmentarea și diminuarea ritmică în aspecte noi, polivalente . . . . .	463
3. Ritmul non-retrogradabil . . . . .	465
4. Tehnica personajelor ritmice . . . . .	466
5. Moduri de durate . . . . .	469
6. Ritmul serial . . . . .	472
7. Ritmul în muzica electronică . . . . .	474
<b>Cap. V. METRICA . . . . .</b>	<b>476</b>
I. Elementele metricii muzicale, timpul și măsura . . . . .	476
II. Categori și clasificări în sistemul de măsuri muzicale . . . . .	478
<b>A. METRICA RITMURILOR BINARE . . . . .</b>	<b>479</b>

B. METRICA RITMURILOR TERNARE . . . . .	484
C. METRICA RITMURILOR ETEROGENE . . . . .	493
III. Organizări noi și complexe ale cadrului metric. . . . .	498
1. Palimetria . . . . .	498
2. Măsuri „adăugate“ . . . . .	500
3. Metrica serială . . . . .	500
4. Metrica în diagonală . . . . .	502
5. Elemente noi de măsurare a ritmului muzical. . . . .	503
6. Ritmuri nemetrice . . . . .	505
<b>Partea IV – Limbajul muzical în raport cu elementele de dinamică</b>	
DINAMICA MUZICALĂ. . . . .	508
A. ACCENTUL . . . . .	508
Clasificarea accentelor muzicale . . . . .	509
1. Accentul melodic. . . . .	510
2. Accentul ritmic . . . . .	511
B. NUANȚELE DINAMICE . . . . .	513
Relația dintre dinamica muzicală și stilurile componistice. . . . .	514
<b>Partea V – Timbrul</b>	
ELEMENTE DE INSTRUMENTAȚIE . . . . .	520
Timbrul – criteriu fundamental în alegerea sonorităților pentru realizarea operei de artă . . . . .	520
Diferitele categorii de timbruri muzicale . . . . .	520
<b>Cap. I. TIMBRURILE VOCALE . . . . .</b>	<b>522</b>
1. Clasificarea generală (grosso modo) a vocilor . . . . .	522
2. Clasificarea specială (profesională) a vocilor feminine și bărbătești . . . . .	523
3. Formațiuni și ansambluri corale . . . . .	527
<b>Cap. II. TIMBRURILE INSTRUMENTALE . . . . .</b>	<b>528</b>
1. Instrumentele de coarde cu arcuș . . . . .	528
2. Instrumentele de suflat . . . . .	529
3. Instrumentele de percuție . . . . .	531
4. Instrumentele cu claviatură . . . . .	531
Efecte de timbruri în creația contemporană . . . . .	532

## **Partea VI – Principii teoretice complementare**

<b>Cap. I. TRANSPOZIȚIA</b> .....	536
A. TRANSPOZIȚIA SCRISĂ .....	536
B. TRANSPOZIȚIA LA VEDERE.....	538
1. Transpoziția la semiton cromatic.....	538
2. Transpoziția la alte intervale decât semitonul cromatic .....	539
C. CAZURI SPECIALE ÎN TRANSPOZIȚIE .....	543
1. Transpoziția la tonalități aflate la o diferență mai mare de 7 cvinte ...	543
2. Transpoziția în cazul schimbării armurii pe parcurs .....	543
3. Transpoziția în lucrările atonale, în cele cu tonalitatea neprecisă și în cele care n-au înscrisă la cheie armura .....	545
D. APLICAREA TRANSPOZIȚIEI ÎN PRACTICA MUZICALĂ .....	546
<b>Cap. II. NOTE MELODICE STRĂINE DE ACORD</b> .....	547
1. Notele de pasaj .....	547
2. Broderiile.....	549
3. Întârzierile .....	550
4. Apogiaturile.....	550
5. Anticipațiile.....	551
6. Echappée-urile.....	552
<b>Cap. III. NOTE MELODICE ORNAMENTALE</b> .....	553
1. Apogiatura ornamentală .....	554
2. Mordentul .....	556
3. Grupetul.....	558
4. Trilul .....	562
5. Arpeggiato .....	566
6. Glissando.....	566
7. Portamento .....	568
8. Fioritura.....	568
<b>Cap. IV. ELEMENTE DE SINTAXĂ ÎN MELODIE</b> .....	570
1. Frazarea .....	570
2. Articulația .....	573
Articulația și tehnica de execuție .....	575

Generațiilor de tineri  
care se îndreaptă cu pasiune  
către studiul muzicii.  
*Autorul*

# PRELIMINARII

„Muzica este în totul ;  
un imn ieșit din lume.“

VICTOR HUGO

## 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.

*Filosofia* — abstracție făcînd 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.

*Domeniul lingvistic* designă uneori muzica prin expresia de „limbaj al sunetelor“, un limbaj care nu cunoaște granițe — fiind universal și circulînd cu aceeași ușurință pe toate meridianele lumii.

*Matematica și logica* ne trimit — cînd definesc muzica — la principiile de ordine, simetrie și proporție ce dirijează și caracterizează operele muzicale de artă, făcînd 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 sînt, de asemenea, considerațiile venite direct din *sfera gândirii muzicale* (muzicologiei), toate convergînd spre ideea centrală că această artă reușește să zugrăvească, prin imagini de mare sensibilitate, forță și pătrun-

## **Partea I**

# **PRINCIPII TEORETICE INTRODUCTIVE**

## Cap. I

# SUNETUL MATERIA PRIMĂ A MUZICII

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

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

IGOR STRAVINSKY

Omul se află permanent în mijlocul unui nesfârșit univers de sunete și zgomote ce-l înconjoară de pretutindeni. Foșnetul pădurilor, murmurul apelor, cîntul 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 sîntem astfel obișnuiți să auzim — spune un autor francez —, încît nu ne putem imagina existența unei lumi complet tăcute cum este luna; tăcerea absolută este pentru noi sinonimă cu imobilitatea și moartea“.<sup>1</sup>

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 criterii tehnice și estetice proprii — în acel expresiv *limbaj al sunetelor* capabil să redea prin imagini specifice realitatea înconjurătoare, să comunice idei, gînduri, sentimente, emoții.

Revine, așadar, muzicii rolul de a organiza și prelucra în forme artistice materialul sonor brut din natură pînă la acel grad, încît să devină limbaj al

<sup>1</sup> Guillemin, Amédée. *Le son*. Paris, Librairie Hachette, p. 6.

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

## ORGANIZAREA ACUSTICO — MATEMATICĂ A MATERIALULUI SONOR

Principalele forme (elemente) acustico-matematice 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 — constă din ordonarea (așezarea) tuturor sunetelor într-o scară după criteriul frecvenței (înălțimii) fiecărui.

O asemenea așezare a sunetelor în ordinea înălțimii poartă numele de *scară generală*<sup>1</sup> — alcătuită fiind din toate sunetele posibile fizicește : de la sunetul cel mai grav pînă la cel mai acut, într-un diapazon<sup>2</sup> larg, ce nu poate

---

<sup>1</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 generală totală.*

<sup>2</sup> Noțiunea de *diapazon* are aici sensul de totalitate a sunetelor utilizate în muzică (în limba greacă, *dia* = prin ; *pason* = toate).

## NOTAȚIA MUZICALĂ

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

*Notația* sau *semiografia*<sup>1</sup> constituie sistemul de comunicare, de transmitere a lucrărilor muzicale pe calea scrisului. Ea se compune dintr-un repertoriu de *semne grafice convenționale* (un fel de coduri), prin care se redau elementele componente ale limbajului muzical, precum și relațiile ce se produc între acestea în cadrul operei de artă.

Principalele funcțiuni pe care le îndeplinește notația muzicală sînt :

— servește drept mijloc de comunicare între creatorul de artă (compozitor) și interpret ;

— înlesnește propagarea și răspîndirea muzicii ca fenomen și act de cultură ;

— asigură permanența și perenitatea operelor de artă în rîndul valorilor spirituale ale omenirii, transformîndu-le în documente (monumente) de cultură grăitoare în timp și în spațiul geografic.

În condițiile dezvoltării artei muzicale contemporane, studiul notației muzicale se face sub două aspecte :

— sistemul tradițional (clasic) de notație :

— procedee noi provenind din scrierea muzicală contemporană.

În practica de astăzi, unii compozitori folosesc notația tradițională ; alții, combinații ale notației tradiționale cu procedee noi de scriere ; iar alții, aparținînd mai ales domeniului muzicii experimentale, își creează sisteme proprii de notare, în care nu mai apar legături cu cel tradițional (clasic).

Deocamdată, sistemele și procedeele respective coexistă, ca și genurile de creație pe care le reprezintă.

---

<sup>1</sup> În limba greacă, *simion* = semn, caracter scris, și *grafo* = a scrie.

**Partea a II-a**

**MELODIA  
PRINCIPII TEORETICE  
FUNDAMENTALE**

## Cap. I

### MELODIA Elemente morfologice

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

OLIVIER MESSIAEN

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>

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>

Dacă se poate vorbi deci despre o prioritate a ritmului, aceasta nu poate fi decît pe plan evolutiv („la început a fost ritmul“) ; melodia deține însă primordialitatea pe plan expresiv.

Pe de altă parte, *melodia* conține organic în trupul său *ritmul*, iar în mod virtual chiar și propria-i *armonie*.

Istoriceste, pe o mare perioadă de timp, muzica n-a fost decît melodie (creația monodică), și numai tîrziu a survenit înveșmîntarea ei armonică — prin acorduri și suprapuneri de alte melodii — ori a fost pusă în strălucire de către haina orchestrală.

<sup>1</sup> În l. greacă, *melos* = cîntec și *ode* = intonare.

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

## Cap. II

### 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>1</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 ;
- *principi noi*, decurgînd din creația contemporană.

---

<sup>1</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).

## Cap. III

# SISTEMELE MUZICALE INTONAȚIONALE

## Principii introductive

*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 cuprind deci, în sinteză, principiile și regulile de organizare artistică a înălțimii sunetelor așa cum acestea 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 și — într-o oarecare măsură — creației culte atonale, neo-modale, muzicii concrete, aleatorice 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, studierea și cunoașterea lor constituie un obiectiv de seamă al teoriei muzicii.

**LIMBAJUL MUZICAL TONAL**  
**TEORIA MODURILOR**

## Cap. IV

### INTRODUCERE ÎN STUDIUL MODURILOR

#### Principii cu caracter general în teoria modurilor

*Modul* constituie un vechi și puternic concept de creație, redat la elini prin expresiile *harmonia*, *diapason* și *tonos*; în arta medievală gregoriană, prin *tonus* și *modus*; 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 expresia.

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

Limbajul muzical modal cuprinde, așadar, în sfera sa întreaga creație populară din toate timpurile și de pe toate meridianele.

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 amplificându-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.

Poporul român, deținător al unor valori artistice recunoscute în lumea în-întreagă pentru frumusețea și varietatea lor, și-a adus contribuția sa de seamă — prin modele aproape unice — la dezvoltarea limbajului muzical modal, ca expresie a bogăției lui spirituale și a manifestărilor talentului său creator.

Desfășurîndu-se pe o arie panoramică impresionantă, ce cuprinde toate regiunile țării, folclorul românesc constituie totodată, din punct de vedere modal,

## Cap. V

### OLIGOCORDIILE Sisteme melodice primare

„Nu trebuie considerat deloc ignoranță faptul că cei vechi întrebunțau atât de puține sunete“.

PLUTARCH

Primele sisteme melodice ale muzicii universale — despre care face mențiune și Plutarch (46—120 e.n.) în al său *Dialog asupra muzicii eline*<sup>1</sup> — îl constituie *oligocordiile*<sup>2</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 semnaleză 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 treptele alăturate.

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

<sup>1</sup> Plutarch. *Peri musikis (Despre muzică)*. Citat de Henri Weil și Th. Reinach în *Editions critique et explicative*. Paris, Leroux, 1900, p. 52.

<sup>2</sup> În limba greacă, *oligos* = puțin și *hordi* = coardă, sunet (*oligohordia* = sistem modal alcătuit din puține sunete).

## MODURI PENTATONICE

### Conceptul teoretic apusean și cel răsăritean în tratarea modurilor populare

Modurile alcătuite din 5 sunete — pentatonice și pentacordice — reprezintă un pas important în dezvoltarea sistemelor intonaționale folosite în muzica popoarelor, ceea ce explică numeroasele cercetări și studii de specialitate ce le-au fost consacrate pe diverse planuri : teoretic, istoric, estetic, psihologic și chiar sociologic.

Prin trecerea la studierea pentatoniilor și pentacordiilor intrăm însă într-un domeniu mai controversat al teoriei modurilor ; de aceea, se impun câteva considerațiuni prealabile.

Există două *concepte* teoretice mai de seamă în tratarea modurilor populare, diferențiate prin conținutul și direcțiile de investigație folosite :

a) *un concept al teoriei apusene*, influențat de principiile tonalității, care apropie modurile de utilizarea lor în creația cultă, cu tendința deci de a le da o interpretare și pe plan vertical (armonic) ;

b) *un concept al teoriei est-europene și orientale*, de *esență autentic modală*, care fixează și analizează principiile modale numai în funcție de viziunea și coordonatele melodice.

Primul concept înglobează principiile deduse din coexistența modurilor și tonalităților în creația cultă, iar celălalt rămâne fidel cadrului melodic strict — fiind mai propice investigațiilor folclorice.

În practică însă, un concept nu exclude pe celălalt, compozitorul fiind interesat să dezvăluie în moduri și substratul lor armonic, iar cercetătorul folclorist fiind înclinat să cunoască și să stăpânească mai cu seamă legile după care se formează și desfășoară melodia de factură modală.

Cele două direcții de tratare a modurilor sînt evidente și în studiul sistemelor pentatonice :

## Cap. VII

### MODURILE PENTACORDICE ȘI HEXACORDICE

#### 1. Modurile pentacordice

Se numesc *pentacordii* modurile care folosesc 5 sunete diferite, dispuse, în scară, prin trepte alăturate<sup>1</sup> :



Ca structură, pentacordiile sînt de două feluri : *diatonice* și *cromatice*. La rîndul lor, atît pentacordiile diatonice, cît și cele cromatice — în ceea ce privește ordinea interioară a sunetelor — sînt de stare *majoră*, cînd au terță mare pe tonică, și de stare *minoră*, cînd au terță mică pe tonică.

##### a) *Pentacordiile diatonice*

Pentacordiile se consideră *diatonice* în cazul că se compun din sunete ce sînt în raporturi și succesiuni diatonice, folosind deci intervalele : 1, 8, 5, 4 perfecte, 2, 3, 6, 7 mari și mici, precum și 4 + și 5 —, cu condiția ca acestea să provină din ordinea pitagorică a cel mult 6 cvinte perfecte :



Pentacordiile diatonice pot fi constituite pe oricare din cele 7 sunete naturale :

<sup>1</sup> Trebuie să facem din nou distincția dintre *pentacordie* — sistem modal independent — și *pentacord* — formațiune de sunete succesive dependentă de octava din care face parte. Pe cînd prima se tratează ca structură modală de sine stătătoare, celălalt se supune legilor de organizare a octavei modale sau tonale din care derivă.

## MODURILE ANTICE GRECEȘTI

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, ca : Pitagora, Platon, Aristotel, Aristoxene — cel mai mare muzician al antichității — Ptolemeu, Euripide, Plutarh, Nicomah, Quintilian și alții.

Principiile școlii pitagoricene 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.

În teorie, vechii greci nu foloseau noțiunea de *mod* — ce provine din limba latină<sup>1</sup> și apare abia în evul mediu în terminologia de specialitate —, ci se serveau, în locul ei, de expresiile : *armonia*, *diapason*, *tropos* și *tonos*<sup>2</sup>.

*Armonia* semnifica, pentru această perioadă, pe de o parte, organizarea *melodică* a sunetelor — sens opus cu totul celui de azi —, iar pe de alta, exprima același lucru cu noțiunea de *scară* : armonia (scara) dorică, frigică, lidică etc.

Prin *diapason* se înțelegea totalitatea sunetelor ce se cuprind într-o octavă, deci *octava modală*, iar noțiunea de *tropos* era sinonimă cu aceea de *tonos*, ambele exprimînd scările *modale* într-o formă supusă schimbărilor denumite *metaboles* (un fel de modulații).

<sup>1</sup> În limba latină, *modus* = măsură, fel, chip, mod.

<sup>2</sup> În limba greacă, *armonia* = armonie, proporție ; *dia-pason* = prin toate sunetele octavei ; *tropos* = direcție, turnură, manieră de a fi, mod ; *tonos* = ton, vigoare, tensiune.

## 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*, devenite mai târziu *moduri psaltice*.

Transformările profunde intervenite în viața socială și culturală a primelor secole ale erei noastre au făcut ca preluările cuceririlor antice grecești să fie minime. Drept urmare, în evul mediu asistăm la elaborarea unor noi concepte modale — sarcină pe care și-o asumă pentru multă vreme biserica creștină din apus și răsărit, 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, luând forme distincte pentru *muzica apuseană* și pentru cea *răsăriteană*.

### 1. Modurile ambroziene

Primele teoretizări asupra modurilor liturgice apusene sînt atribuite lui *Ambrozie*, arhiepiscop de Milano (340—397), care consemnează — la începutul perioadei cunoscute sub numele de *cantus romanus* (cîntul liturgic roman) — existența a 4 moduri, codificate astfel :

Modul 1 (*dorius*) 

Modul 2 (*phrygius*) 

### MODURILE BIZANTINE

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

ANTON PANN

Cîntul bizantin a fost și a rămas pînă în zilele noastre monodic. El s-a format în biserica de rit ortodox de pe timpul Imperiului bizantin, deci nu mult după căderea culturii elenistice și romane antice.

Către sfîrșitul secolului VII și începutul secolului VIII aflăm — într-o primă sinteză întocmită de Ioan Damaschinul (676—756), socotit întîiul teoretician al cîntului bizantin — principiile elementare (fundamentale) ale acestei arte.

Ca structură, muzica bizantină se deosebește evident de cea antică grecească, întrucît rezultă dintr-un amestec de procedee de origine greco-romană, ebraică, arabo-siriană, care conțineau multe elemente de proveniență laică.

Prototipul artei bizantine era ilustrat în arhitectură prin impunătoarea catedrală Sf. Sofia din Constantinopol, zidită pe timpul împăratului Justinian (527—565). Sub aspect estetic, acest monument arhitectural — unic în felul lui, deținînd impresionante linii curbe, cupole imense cu dantelării fine, mozaicuri pe funduri aurite, picturi austere ca înfățișare, dar pe un cadru frumos împodobit — constituia modelul stilului de artă bizantină, ale cărui elemente de similitudine s-au transmis tuturor artelor timpului, inclusiv muzicii.

Drept urmare, cîntul bizantin se dezvoltă în forme melodice bogat ornate, corespunzătoare stilului arhitectural conceput în opere monumentale de artă, în genul vestitei catedrale din Constantinopol.

Cîntarea în grup, ce constituia caracteristica începuturilor muzicii bizantine, este înlocuită printr-una solistică, individuală, apărînd astfel din ce în ce mai evident rolul acelor vestiți psalți și imnozi în propagarea și interpretarea bogatului melos bizantin.

Viața frămîntată a Imperiului bizantin a făcut să dispară însă majoritatea manuscriselor și documentelor acestei arte, fiind arse pe timpul domniei lui Leon Isaurul (+ 741); de aceea, studiul paleografiei bizantine este astăzi destul de mult îngreunat.

## 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-însele inepuizabile mijloace de exprimare, ca pornind dintr-un izvor de artă 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>1</sup>, coincidînd ca factură sistemelor ce se formează pe cele 7 trepte ale scării muzicale naturale, astfel :

<sup>1</sup> În tratatul de față folosim terminologia medievală a modurilor, fiind cea mai răspîndită în literatura de specialitate.

## MODULAȚIA ÎN MODURI

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

Cu toate acestea, ea nu-și pierde cîtuși de puțin valoarea sa estetică, mai ales că mijloacele întrebuițate 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 remarcat că, aproape în toate cazurile, o modulație în cântul popular este strîns legată de conținutul, sensul ideilor și sentimentelor pe care acesta le exprimă.

*Principiul general* care guvernează procesele modulatorii în cântul 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>1</sup>.

---

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

## ALTE SISTEME MODALE UTILIZATE ÎN MUZICA POPOARELOR

### Moduri cu structuri microtonice

În universul atât de variat al cîntului modal, sistemele ce conțin organic — nu numai ornamental — microtonii (sferturi, trei sferturi de ton etc.) vin cu caracteristici aparte, atât pe plan acustic, cît și funcțional.

*Pe plan acustic*, modurile conținînd microtonii produc reacții psihofiziologice firești: ele par false pentru auzul educat numai prin sistemul de intonație ton-semiton, cum este cazul europenilor.

*Pe plan funcțional* — cu toate că dețin unele elemente comune sistemelor modale europene — modurile de structură microtonică generează principii și relații melodice mai puțin obișnuite; de aceea, compozitorii de astăzi, în febra investigării noului, caută tocmai asemenea funcționalități și raporturi venînd dintr-o artă exotică, artă situată geografic în afara zonei modale europene.

Ca răspîndire, modurile conținînd organic microtonii cuprind un mare spațiu etno-geografic, deloc neglijabil pentru integrarea lor în marele sistem modal, fiind predominante în muzica popoarelor arabo-persane (Maroc, Algeria, Tunisia, Libia, Egipt, Siria, Iran, Irak etc.), a celor din Turcia — întinzîndu-se pînă departe în Asia Centrală și 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 și unele moduri din India de Nord, socotindu-le suficiente pentru a reprezenta — în contextul lucrării de față — sistemele de factură microtonică<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Prezentarea acestor moduri în lucrarea de față urmărește, pe de o parte, folosirea lor în studiul comparat, iar pe de alta, includerea lor în teoria generală a modurilor.

**LIMBAJUL MUZICAL TONAL**  
**TEORIA TONALITĂȚII**

## Cap. XIV

# 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, Stravinsky, 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), dezvoltîndu-se — la început timid, iar mai apoi impetuos — pe trupul polifoniei Renașterii și mai ales al monodiei acompaniate din perioada barocului.

În uz, înainte de noul stil (armonic) se aflau cele patru moduri principale medievale : doricul *re — re* ; frigidul *mi — mi* ; lidicul *fa — fa* ; mixolidicul *sol — sol* ; precum și plagatele lor : hipodoricul *la — re — la* ; hipofrigidul *si — mi — si* ; hipolidicul *do — fa — do* ; și hipomixolidicul *re — sol — re*<sup>1</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 întreprințate 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

---

<sup>1</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.

## MODULAȚIA

### Principii de modulație în tonalitate

*Procesul schimbării centrului sonor de gravitație (tonicii) de pe un sunet pe altul, într-o compoziție muzicală, 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 piesei muzicale.

În conceptul tonal, prin modulație se înțeleg trei operațiuni distincte<sup>1</sup> :

- *tonulația* = schimbarea tonicii, păstrîndu-se însă modul (de exemplu trecerea de la *do major* la *sol major*) ;
- *tono-modulația* = schimbarea atât a tonicii, cît și a modului (de exemplu trecerea de la *do major* la *mi minor*) ;
- *modulația propriu-zisă* = schimbarea numai a modului, tonica rămînînd aceeași (de exemplu trecerea de la *do major* la *do minor*).

Utilizată în creație din cele mai vechi timpuri ca principiu activ de îmbogățire a expresiei artistice (amintim fenomenul *metaboles* la vechii greci), modulația prezintă în tonalitate aspecte complexe pe plan melodic și, mai ales, pe cel armonic.

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

---

<sup>1</sup> Cuclin, Dimitrie. *Tratat elementar de teoria muzicii*, 1946, p. 52.

## Cap. XVI

### LĂRGIREA CONCEPTULUI CLASIC DE TONALITATE ȘI MOD

#### Sisteme tonomodale integrate. Politonalitate și polimodalitate. Scara hexatonală

Creația muzicală a secolului XX dezvoltă și lărgeste la maximum conceptul clasic de tonalitate și mod pe două căi :

--- prin integrarea sistemelor tonomodale clasice în sisteme unitare sintetizatoare ;

— prin suprapunerile politonale și polimodale.

Ambele procedee folosesc amalgamările variate de sisteme diatonice și cromatice, combinările de tonalități și moduri diferite, atât pe plan melodic, cât și armonic, aducând principiul centrării tonale la limita sa cu atonalismul.

Un rol aparte în ceea ce privește trecerea la mijloace atonale de lucru îl are, de asemenea, sistemul hexatonal (scara prin tonuri), introdus în circuitul componistic prin opera novatoare a lui Claude Debussy.

Vom analiza pe rând aceste trei modalități de lucru (sistemele tonomodale integrate, politonalitate și polimodalitate, sistemul hexatonal) pe care le introduce în arsenalul de mijloace creația contemporană.

#### A. SISTEME TONO-MODALE INTEGRATE

Prin sisteme tonomodale integrate înțelegem o categorie de formațiuni intonaționale — cu funcționalitate muzicală complexă — în care se află înglobat (sintetizat) fondul sonor, diatonic și cromatic, al mai multor sisteme de diferite structuri întrebuițate mai înainte în compoziția tradițională.

Ele apar în creația contemporană ca o cuprindere și dezvoltare logică a sistemelor intonaționale — tonalități sau moduri — dinaintea lor.

## Cap. XVII

### SISTEME ATONALE

#### Atonalismul și dodecafonismul. Tehnica serială

„Adesea, atunci când simt că este necesar, folosesc în muzica mea procedeele atonalismului, așa cum le-am învățat de la profesorul meu, marele Prokofiev. După părerea mea, compozitorul trebuie să cunoască tot ceea ce există în domeniul limbajului muzical și poate să folosească orice mijloc, atunci când concepția artistică i-o cere.

Antiartistic mi se pare a fi când se urmărește aplicarea unilaterală, ca scop în sine, a acestor procedee“.

DMITRI ȘOSTACOVICI

#### 1 Generalități

*Atonalismul* constituie o tehnică specială componistică, ce se caracterizează prin negarea și evitarea oricăror relații decurgând din centrarea sunetelor spre o tonică și din ierarhizarea lor funcțională după acest criteriu. Drept urmare, se ajunge la dezintegrarea cimpului funcțional tonal-modal, tonalitatea și modurile, cu preceptele și funcțiunile lor aferente, fiind decăzute din rolul pe care l-au avut timp de secole în creație și înlocuite în chip radical prin relații de *imponderabilitate funcțională*.

Afirmarea și promovarea atonalismului, ca sistem componistic clar definit, se produce prin creația lui Arnold Schönberg (1874—1951), promotorul și inițiatorul sistemului, precum și a elevilor săi vestiți, Anton Webern (1883—1945) și Alban Berg (1885—1935), împreună constituind ceea ce se cunoaște în istoria creației universale drept cea de a doua școală de compoziție de la Viena.<sup>1</sup>

Apariția atonalismului în muzică se produce în al doilea deceniu al secolului XX, dar ea fusese pregătită cu destul timp înainte, de către creația romantică și postromantică.

În fapt, drumul spre atonalism trece prin lucrările în genul poemelor simfonice scrise de Berlioz și Liszt, apoi prin creația intens cromatizată a lui Richard Wagner (amintim în special rolul operi *Tristan și Isolda*) sau aceea a lui Richard Strauss, cu *Electra* și poemele sale simfonice, în care tonalitatea se resimte greu afectată, atât pe plan melodic, cât și armonic.

Lucrările lui Max Reger și Anton Bruckner, precum și cele compuse de Prokofiev și Scriabin se înscriu de asemenea pe aceeași linie a împingerii mijloacelor tonale până la limita lor cu atonalismul.

---

<sup>1</sup> Prima școală componistică vieneză, cu efecte mult mai puternice decât aceasta — se știe —, a fost reprezentată de Mozart, Haydn și Beethoven, promotorii clasicismului muzical.

## Cap. XVIII

### ALTE SISTEME INTONAȚIONALE ȘI PROCEDEE UTILIZATE ÎN CREAȚIA CONTEMPORANĂ

#### 1. Moduri cu transpoziție limitată

Mai înainte, Debussy și Schönberg inițiaseră utilizarea în operele lor a unor sisteme intonaționale inventate de ei înșiși, primul lucrând cu scara *hexatonală* (prin tonuri), iar celălalt cu *seria dodecafonică*.

În timpurile noastre, Olivier Messiaen — un alt inovator de seamă în domeniul mijloacelor de expresie — ajunge, de asemenea, la sisteme (moduri) proprii, prin care realizează, în chip ingenios, simbioza dintre mijloacele tonomodale și cele seriale, făcând astfel un mare pas pe linia sintetizării procedeelor de lucru cvasitraditionale cu cele serial-dodecafonice.

În acest sens, Olivier Messiaen elaborează *teoria modurilor cu transpoziție limitată* (domeniul înălțimilor sonore), a *modurilor de durate* (domeniul ritmului) și a *modurilor de intensități* (domeniul dinamicii) — compunând el însuși opere pe baza acestor moduri.<sup>1</sup>

Meritul lucrărilor lui Messiaen constă în a fi extins practica și teoria modală — aceasta din urmă într-un sens evoluat — la aproape toți parametrii muzicali (ulterior și timbrul a fost cuprins într-o organizare serial-modală).

#### *Ce sînt modurile cu transpoziție limitată ?*

Cum singur le definește în lucrarea *Technique de mon langage musical*,<sup>2</sup> modurile cu transpoziție limitată sînt organizări constituite din *grupe simetrice* de sunete mai mici decît octava (infraoctaviante) — parțial transpozabile —

<sup>1</sup> Modurile de durate și intensități se tratează la capitolele cărora aparțin organic (a se vedea pag. 457).

<sup>2</sup> Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris, Editions Alphonse Leduc, 1944, p. 51.

**Partea a III-a**

**TEORIA RITMULUI**

## Cap. I

# INTRODUCERE ÎN TEORIA RITMULUI

## Tezele (ideile) principale care definesc conceptul de ritm

„Panta rei”<sup>1</sup>  
HERACLIT

### *Noțiunea de ritm și sensul ei general*

Ritmul constituie un fenomen complex, ce cuprinde în sfera sa de acțiune aproape toate manifestările vieții materiale și spirituale. Legile ritmului sînt, așadar, universale.

Oameni au fost totdeauna puternic impresionați de mișcarea regulată (ordonată) a astrelor, de tiparul în care se așază versurile poezilor și cadența lor atrăgătoare, de variatele forme ale dansului și pantomimei, de succesiunea vie și creatoare a sunetelor în compozițiile muzicale — toate acestea și încă altele asemenea numindu-le cu termenul generic de *mișcări ritmice* sau, într-un cuvînt, *ritm*.

Etimologiceste, cuvîntul provine din limba greacă veche : *reo* = a curge, a merge, a trece, de unde deducem — într-o primă formulare — că *ritmul reprezintă ideea de mișcare și succedare în timp a fenomenelor și proceselor lumii materiale și spirituale*.

Mișcarea se află deci la baza ideii (conceptului) de ritm.

Ritmul însă nu poate fi considerat sinonim cu mișcarea — acel mod sau formă de existență a materiei care își are caracteristicile ei : simpla mișcare sau succedare a fenomenelor nu înseamnă ritm.

Pentru ca mișcarea să poată fi considerată *ritmică*, ea trebuie să fie *organizată*, adică să se desfășoare după anumite legi, nu la întîmplare ; iar în ceea ce privește artele, această organizare trebuie să se realizeze pe un plan superior : să producă *stări afective, să impresioneze omul, să-l emoționeze*.

<sup>1</sup> „*Toate curge*” — în sensul că se desfășoară în timp, sînt în mișcare, au un ritm.

## Cap. II

### RITMICA

Acea parte din teoria generală a ritmului muzical care cuprinde *studiul formelor și mijloacelor* lui de dezvoltare în opera de artă poartă numele de *ritmică*.

În sens artistic, prin *ritmică* se înțelege *măiestria compunerii de ritmuri variate și complexe* cu mijloace specifice muzicii, constituind deci o latură a artei componistice.

Ca știință a formelor ritmice, ea se studiază și în cadrul celorlalte arte, avîndu-și originea în cele mai îndepărtate timpuri ale antichității ; de aceea, muzicologia se servește frecvent de datele pe care i le oferă ritmica poeziei, dansului, pantomimei etc., pentru elucidarea problemelor pe care le pune ritmica proprie.

#### 1. Elemente morfologice principale în ritmica muzicală

În alcătuirea ritmului muzical propriu-zis, distingem două elemente de natură morfologică :

- a) *formula (figura) ritmică*, precis conturată ca structură și sens artistic ;
- b) *accentul ritmic*, element de individualizare și identificare a formulei ritmice prin reliefarea ca intensitate a unora dintre duratele componente.

##### a) *Formula (figura) ritmică*

Numim *formulă (figură) ritmică* un grup de durate (sonorități și pauze) constituite ca o *entitate ritmică* pe calapodul celor mai mici părți din fraza dis-

## RITMURI SPECIFICE ÎN MUZICA POPULARĂ ROMÂNEASCA

Printre caracteristicile de seamă, ce conferă muzicii noastre populare originalitate și frumusețe, se consideră — desigur — ritmurile sale specifice.

În capitolul de față vom trata succint trei dintre aceste ritmuri, și anume *parlando-rubato*, *giusto-silabic* și *aksak*.

### 1. Ritmul *parlando-rubato*

După cum rezultă din însăși expresia, ritmul *parlando-rubato*<sup>1</sup> are două caracteristici principale :

a) se desfășoară pe intonații aproape vorbite, narate, legate deci intim de textul poetic (ritm *parlando*) ;

b) se constituie ca structură din formule ale căror durate se află în relații nemăsurabile, cu dese opriri pe coroane, cu augmentări și diminuări neproporționale, cu accelerări și răririi ale tempoului (ritm *rubato*).

Într-o piesă de ritm *parlando-rubato*, momente de autentic recitativ — care ne țin la granița dintre vorbire și cînt — alternează cu altele de o melodică bogat ornamentată.

Textul poetic primează, de obicei, în astfel de producții, iar muzica nu face decît să sublinieze patosul povestirii, al acțiunii și ideilor ce se degajă din conținut.

Fiind în întregime subordonat expresivității liniei melodice și textului vorbit, ritmul *parlando-rubato* cu greu suportă încadrarea în măsură.

Iată, spre exemplu, un cîntec-doină într-un ritm *parlando-rubato* :

---

<sup>1</sup> În limba italiană, *parlando* = vorbind și *rubato* = liber.

## Cap. IV

### PROCEDEE (MIJLOACE) DE DEZVOLTARE ALE FORMELOR RITMULUI

În decursul timpului, după un lung șir de perioade evolutive și de progres, în creația muzicală s-au statornicit o serie de procedee (mijloace) componistice avînd ca element principal de lucru *ritmul*.

După structura și caracterul lor, aceste mijloace formează două categorii distincte :

- *cele clasice*, avînd o mare răspîndire în creație ;
- *cele noi*, contemporane, în curs de afirmare pe un plan din ce în ce mai general.

#### I. Procedee clasice

Cele mai cunoscute procedee clasice (tradiționale) prin care s-au dezvoltat formele ritmice — așa cum rezultă din fenomenul de creație — sînt :

*de factură exclusiv ritmică*

- repetarea formulei celulare
- dezvoltarea prin sistemul de pauze
- augmentarea și diminuarea valorilor
- cummul de valori
- sincopa
- contratimpul
- cruza și anacruza

*de factură mixtă* (ritmico-melodică sau ritmico-armonică) :

- imitația
- recurența (ritmul în oglindă)

## METRICA

### I. Elementele metricii muzicale

Acea parte din teoria generală a ritmului care tratează modalitățile de măsurare și încadrare a ritmului muzical în unități determinate poartă numele de *metrică*.<sup>1</sup>

Elementele principale componente ale metricii muzicale sînt:  *timpul*  și  *măsura* .

1.  *Timpul* <sup>2</sup> constituie unitatea fundamentală pentru măsurarea ritmului muzical,  *etalonul metric*  la care raportăm formulele ritmice de orice structură. El poate fi asemuit, în natură, cu o mișcare scurtă (un gest cu brațul, un pas, o mișcare de pendulă, o zvîcnire a pulsului etc.) repetabilă la intervale egale, și ad infinitum :



O condiție esențială a timpilor metrici este, așadar,  *periodicitatea* , adică producerea lor  *izometrică* .<sup>3</sup>

Conceput în acest fel, timpul ne apare ca un  *reper (etalon) al desfășurării ritmului muzical* , pe baza căruia duratele pot fi măsurate și raportate una față de alta și toate față de întregul operei de artă.

În comparație cu ritmul — fenomenul artistic, viu, creator —, el este un  *element extrinsec* , deci din afara esenței acestui fenomen.

<sup>1</sup> În limba greacă,  *metron*  = măsură, lungime, dimensiune.

<sup>2</sup> În limba italiană,  *battuta* .

<sup>3</sup> În limba greacă,  *isometros*  = egal ca dimensiune (apare la intervale egale).

**Partea a IV-a**

**LIMBAJUL MUZICAL ÎN RAPORT  
CU ELEMENTE DE DINAMICĂ**

## DINAMICA MUZICALĂ

Prin *dinamică*<sup>1</sup> — în accepțiune muzicală — înțelegem arta de a utiliza, în compoziție și interpretare, elementele de intensitate sonoră cele mai adecvate pentru a da expresie și sens mesajului artistic.

Dinamica muzicală se referă deci la *domeniul expresiv* al acestei arte, îndeplinind, din acest punct de vedere, un rol determinant.

Ca forme de manifestare ale dinamicii în muzică, distingem :

- *accentul*, conceput ca intensitate pe sunete izolate ;
- *desfășurările dinamice de ansamblu*, ce se traduc prin diferite *grade de nuanțe* aplicate elementelor componente ale frazei și discursului muzical.

### A. ACCENTUL

„*Accentus anima vocis*”.

Din punct de vedere muzical, numim *accent*<sup>2</sup> exprimarea unui sunet cu o intensitate mai mare decât celelalte din contextul melodic, ritmic sau armonic.

<sup>1</sup> În limba greacă, *dinamis* = putere, forță.

<sup>2</sup> Termenul provine din latinescul *ad-cantus*, care însemna în arta oratorică și poetică a antichității *ridicarea vocii* pe anumite silabe din textul vorbit, determinând concomitent și o creștere a intensității.

Este cunoscută atenția deosebită pe care o acordau cei vechi — grecii și latinii — accentuării versurilor, nuanțării discursurilor și, în general, exprimării textului vorbit.

**Partea a V-a**

**TIMBRUL**

## ELEMENTE DE INSTRUMENTAȚIE

### Timbrul, criteriu fundamental în alegerea sonorităților pentru realizarea operei de artă

Muzica dispune de un aparat complex de instrumente generatoare de variate sonorități — în această categorie cuprinzându-se și vocea —, pe care compozitorul le folosește în realizarea operei sale și prin care — în actul interpretării — această operă prinde viață, se poate manifesta ca *act artistic* impresionabil și prin măiestria mijloacelor timbrale folosite.

Studiul instrumentelor muzicale — în speță instrumentația — pornește de la două criterii esențiale :

— *însușirile (capacitățile) tehnice ale instrumentului care produce sonoritățile ;*

— *calitățile de timbru ale acestor sonorități.*

Pe scurt, în cele ce urmează, ne vom referi în special la acest al doilea criteriu — adică la *timbrurile vocale și instrumentale* cu care compozitorul lucrează, asemuindu-se în această privință cu pictorul în alegerea culorilor pentru opera sa, act ce constituie și aparține el însuși măiestriei componistice.<sup>1</sup>

#### *Diferențele categorii de timbruri muzicale*

În muzică se folosesc următoarele categorii de timbruri sonore :

a) *timbrul propriu instrumentului (vocii)*, determinat de structura moleculară a materialului din care este confecționat : timbrul de vioară, flaut, corn, oboi, pian etc. ;

---

<sup>1</sup> Instrumentația — ca studiu de specialitate — tratează problemele pe larg după amândouă criteriile enunțate mai sus. În acest capitol se are în vedere un cadru restrâns al problemelor, în măsură numai a releva principalele aspecte ce decurg în muzică din cea de-a patra dimensiune sonoră : *timbrul*.

## TIMBRURILE VOCALE

O mare parte din muzica universală a fost compusă pentru voce — instrumentul muzical cel mai expresiv, vibrând direct prin fibrele simțirii omenești, care, pe deasupra, are avantajul că poate folosi puterea *cuvîntului* în transmiterea mesajului artistic.

### 1. Clasificarea generală (*grosso modo*) a vocilor

După *natura lor*, vocile sînt de două feluri: *feminine* — avînd caracteristici timbrale comune cu ale celor de copii — și *bărbătești*.

Datorită unor condiții fiziologice — naturale — vocile de femei și de copii intonează cu o octavă mai acut decît cele bărbătești, caracteristică observată și în vorbire.

După *diapazonul* sau *întinderea* ce le este accesibilă din scara sonoră, atît vocile feminine, cît și cele bărbătești pot fi: *acute*, *medii* și *grave*.

Prin elemente de timbru, vocile se diversifică în patru categorii (familii), și anume:

... sopran	}	voci feminine
— alto		
— tenor	}	voci bărbătești
— bas		

**Partea a VI-a**

**PRINCIPII TEORETICE  
COMPLEMENTARE**

## TRANSPOZIȚIA

### Principii generale <sup>1</sup>

Transpoziția este un procedeu tehnic constând din *reproducerea neschimbată (fidelă) a unei piese muzicale din tonalitatea originală într-o tonalitate dorită, sau de pe o poziție de înălțime pe altă poziție de înălțime (în cazul pieselor modale și a celor atonale).*

Ea este de două feluri : *scrisă și la vedere (a prima vista)*

#### A. TRANSPOZIȚIA SCRISĂ

*Transpoziția scrisă* este cea mai ușoară, întrucât se face în mod mecanic, copiindu-se în întregime piesa muzicală din tonalitatea originală în altă tonalitate, dar ea cere pierdere de timp.

După ce se stabilesc tonalitatea originală și cea în care vom transpune, urmează operațiunile :

- se scrie (imediat după cheie) armura noii tonalități ;
- se copiază apoi toate notele în noua tonalitate, păstrându-se exact mărimea intervalelor din textul melodic, armonic sau polifonic original.

De menționat că în transpoziția scrisă vocile își păstrează, fiecare, cheia avută în textul original — cheile deci nu se schimbă.

a) În cazul că în textul original *nu întâlnim alterații întâmplătoare (accidentale)*, transpoziția scrisă se efectuează deja prin noua armură și prin deplasarea notelor în aceleași funcțiuni avute în vechea tonalitate. De exemplu :

---

<sup>1</sup> Aplicarea transpoziției la citirea partiturilor cere un studiu special ; aici se expun doar principiile generale de transpunere.

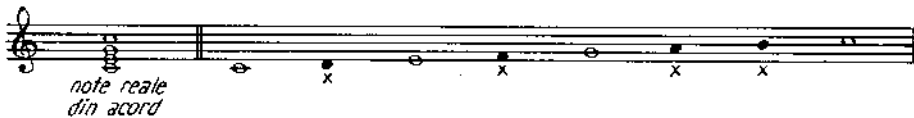
## NOTE MELODICE STRĂINE DE ACORD<sup>1</sup>

În realizarea armonică a unei piese muzicale se disting două feluri de note :  
 — *note reale*, care determină structura unui acord ;  
 — *note melodice*, străine de acordul respectiv, suprapunându-se peste cele reale și avînd rolul de a face legătura melodică între diferitele note reale ale acordurilor.

Din categoria notelor melodice fac parte : *notele de pasaj, broderiile, întârzierile, apogiaturile, anticipațiile, échappée-urile.*

### I. Notele de pasaj

*Notele melodice care fac trecerea treptată — ascendentă — dintre două note reale din acord se numesc note de pasaj :*



Ele se întrebunțează pe timpii slabi sau pe fracțiunile slabe ale timpilor. Notele de pasaj sînt de două feluri : *diatonice și cromatice.*

*Notele de pasaj diatonice* sînt alcătuite din elemente diatonice care se introduc între notele reale din acord :



<sup>1</sup> Capitol extras din lucrarea *Tratat de teorie a muzicii* de V. Giuleanu și V. Iușceanu. București, Ed. muzicală, 1963, vol. II.

## NOTE MELODICE ORNAMENTALE <sup>1</sup>

Se numesc *note ornamentale* sau — pe scurt — *ornamente* acele note și formule melodice auxiliare ce se adaugă liniei melodice de bază cu scopul de a o împodobi, înfrumuseța. <sup>2</sup>

Ele s-au definitivat în muzica cultă încă din secolele XVII și XVIII, când au cunoscut o întrebuințare largă. Utilizate inițial cu scopul de a împlini durata scurtă a sunetelor produse de clavecin, ornamentele au căpătat, cu timpul, prin întrebuințarea lor cu măiestrie, un rol expresiv bine precizat în melodie, integrându-se în gândirea muzicală, așa cum se întâlnesc la marii maeștri ai secolului XIX (Chopin, Liszt, Wagner și alții). Astăzi se folosesc mai mult în literatura instrumentală, și mai puțin în literatura pentru voci, cărora le sînt accesibile numai unele dintre ornamente.

În practica muzicală se întâlnesc următoarele forme stabile de ornamente : *apogiatura*, *mordentul*, *grupetul*, *trilul*, *arpeggiato*, *glissando*, *portamento*, *fioritura*.

### *Reguli generale de interpretare a ornamentelor*

— Ornamentul își ia durata necesară execuției sale din valoarea notei reale de care este atașat ;

— În ceea ce privește intonația, notele care formează ornamentul sînt supuse efectului armurii ;

<sup>1</sup> Capitol extras din lucrarea *Tratat de teorie a muzicii* de V. Giuleanu și V. Iușceanu. București, Ed. muzicală, 1963, vol. II.

<sup>2</sup> În limba latină *orno* = a împodobi.

## ELEMENTE DE SINTAXĂ ÎN MELODIE <sup>1</sup>

### Frazarea și articulația

#### 1. Frazarea

Discursul muzical constituie în interpretare un act de comunicare, respectînd, ca și cel vorbit, anumite principii și legi sintactice, care privesc construcția frazelor (topica), respirația corespunzătoare (punctuația) și expunerea lor clară, totdeauna bazate și motivate prin însăși compoziția.

Numim asemenea condiții și reguli ale comunicării (exprimării) operei de artă *principii de frazare*, a căror respectare în practică asigură actului interpretativ claritate, limpezime și logică.

Ele decurg și se justifică, înainte de orice, prin arhitectura (forma) frazei muzicale; de aceea, la baza frazării, stau următoarele elemente sintactice: *motivul, fraza (propoziția) și perioada*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> După cum s-a observat pe parcursul întregii lucrări, teoria muzicii relevă numeroase *elemente de natură morfologică* în tratarea fenomenului artistic, cum sint: structurile modale, tonale și atonale, configurația ritmică și metrică, aspectele și condițiile dinamice, unele caracteristici de timbru etc. — prefigurînd chiar și o serie de elemente stilistice —, toate aplicate îndeosebi la *melodie*, factorul cel mai impunător al expresiei muzicale. *Elementele de analiză sintactică* a discursului muzical, prin care înțelegem *frazarea*, cu complementul său *articulația*, aparțin de fapt *formelor muzicale*.

Cu toate acestea, teoria muzicii — urmărind o strînsă legătură cu celelalte domenii muzicologice — realizează o trăsătură de unire și cu știința (teoria) formelor, studiînd *elementele cele mai simple* ale frazării și articulației melodice, cu care de fapt se încheie preocupările sale pe linia studierii și cercetării fenomenului muzical complex.

<sup>2</sup> În teoria formelor se studiază și *celula (figura)*, ca element de microstructură de la care se pornește în alcătuirea *motivului*. Ea constituie „forma inițială (*Urform*), particula cea mai mică, elementară, care poartă în fază latentă, am spune *în nuce*, în stare endogenă, trăsăturile viitorului op.” (Sigismund Toduță, *Formele muzicale ale Barocului*. București, Ed. muzicală, 1969, p. 19.)