

GABRIELA MUNTEANU
TEORIA MUZICII
SOLFEGIU. DICTEU MUZICAL

© Editura Fundației *România de Măine*, 2007
Editură acreditată de Ministerul Educației și Cercetării
prin *Consiliul Național al Cercetării Științifice*
din Învățământul Superior

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
MUNTEANU, GABRIELA

Teoria muzicii. Solfegiu. Dicteu muzical, Gabriela
Munteanu – București: Editura Fundației *România de*
Măine, 2007

Bibliogr.

ISBN 978-973-725-951-6

781(075.8)

Reproducerea integrală sau fragmentară, prin orice formă
și prin orice mijloace tehnice, este strict interzisă
și se pedepsește conform legii.

Răspunderea pentru conținutul și originalitatea textului
revine exclusiv autorului/autorilor.

Redactor: Mihaela ȘTEFAN
Tehnoredactor: Vasilichia IONESCU
Coperta: Cornelia PRODAN

Bun de tipar: 21.11.2007; Coli tipar: 11,5
Format: 16/70×100

Editura Fundației *România de Măine*
Bulevardul Timișoara, Nr. 58, București, Sector 6
Tel./Fax.: 021/444.20.91; www.spiruharet.ro
e-mail: contact@edituraromaniademaine.ro

UNIVERSITATEA *SPIRU HARET*
FACULTATEA DE MUZICĂ

GABRIELA MUNTEANU

TEORIA MUZICII
SOLFEGIU. DICTEU MUZICAL

EDITURA FUNDAȚIEI *ROMÂNIA DE MÂINE*
București, 2007

CUPRINS

<i>Cuvânt-înainte</i>	7
-----------------------------	---

Partea I. Transpoziția

Lecția nr. 1. Transpoziția scrisă, transpoziția orală	9
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	11
Lecția nr. 2. Fazele transpoziției oral	13
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	16
Anexe – Partea I	21

Partea a II-a. Sisteme muzicale ale muzicii secolului XX

Lecția nr. 1. Prezentarea generală a evoluției cantitative/calitative a scărilor muzicale	29
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	32
Lecția nr. 2. Scara în tonuri – scara lui Debussy (impresionismul în muzică)	35
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	37
Lecția nr. 3. Optica neotonală în relațiile dintre gamele sistemului tonal. Politonalismul	39
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	43
Lecția nr. 4. Optica atonalismului, dodecafonismului serial și serialism integral (total) în ceea ce privește materialul sonor ce stă la baza noii estetici muzicale expresioniste	45
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	50
Lecția nr. 5. Dodecafonismul serial (moduri seriale)	53
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	54
Lecția nr. 6. Serialismul integral (total)	57
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	59
Lecția nr. 7. Optica neomodală și tono-modală în alegerea sistemului sonor. Polimodalismul	61
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	62
Lecția nr. 8. Sistemul tono-modal la Bartok	65
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	74
Lecția nr. 9. Sistemul tono-modal la Enescu	76
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	78
Lecția nr. 10. Sistemul neomodal conceput de Messiaen	80
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	84
Lecția nr. 11. Sinteză comparativă între sistemele sonore tonale, modale, neotonale, neomodale, tono-modale, atonal-dodecafonice-seriale	86
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	88
Lecția nr. 12. Sinteză comparativă între sistemele sonore tonale, modale, neotonale, neomodale, tono-modale, atonal-dodecafonice-seriale	93
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	96
Anexe – Partea a II-a	102

**Partea a III-a. Elemente de ritmică
și metrică modernă în muzica secolului XX**

Lecția nr. 1. Sinteză asupra sistemului ritmic din arta sincretică greco-latină. Prezentare generală, diacronică	108
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	112
Lecția nr. 2. Sinteză asupra sistemului ritmic din creația muzicală a Evului Mediu (secolele V-XVI)	114
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	118
Lecția nr. 3. Sinteză asupra sistemului ritmic specific muzicii tonal/funcționale (secolele XVII-XIX)	120
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	123
Lecția nr. 4. Poliritmia și polimetria în muzica secolului XX	125
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	126
Lecția nr. 5. Optica atonalismului liber, dodecafonismului, serialismului integral (total) în ceea ce privește ritmica și metrica muzicală	128
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	130
Lecția nr. 6. Optica neomodală și tono-modală în ceea ce privește alegerea sistemului ritmic	132
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	134
Lecția nr. 7. Ritmul în muzica lui Igor Stravinski	135
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	137
Lecția nr. 8. Ritmul în muzica lui Bartok	139
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	141
Lecția nr. 9. Ritmul în muzica lui Enescu	143
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	146
Lecția nr. 10. Ritmul în muzica lui Messiaen	148
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	151
Lecția nr. 11. Dinamica muzicală – privire diacronică	153
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	157
Lecția nr. 12. Sinteză recapitulativă a procedeeleor clasice și moderne de construcție a scărilor și ritmicii/metricii în muzica modală	159
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	159
Lecția nr. 13. Sinteză recapitulativă a procedeeleor clasice și moderne de construcție a ritmicii și metricii (secolul XX)	161
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	161
Lecția nr. 14. Sinteză recapitulativă a procedeeleor clasice și moderne de construcție a ritmicii și metricii (secolul XX)	163
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	164
Anexe – Partea a III-a	171
Postfață	179
Bibliografie	183

CUVÂNT-ÎNAINTE

Cursul de Teoria muzicii. Solfegiu. Dicteu muzical pentru anul III este structurat în trei părți, cuprinzând teme din programa analitică pentru ciclul I de studii universitare de licență, teme secvențate – din rațiuni didactice – în paisprezece lecții pentru fiecare semestru.

Motivăm utilizarea termenului de „lecție” (căruia îi atribuim încărcătura necesară nivelului uniuersitar!) prin faptul că structura și formatul aparțin acestei forme de organizare a activității didactice, adică pornesc de la explicații cu argumente muzicale, spre o parte cu aplicații practice și se încheie cu evaluări. Asigurăm în felul acesta o modalitate de a da cursului o direcție interactivă prin triada predare-învățare-evaluare, la care se adaugă permanent componenta atitudinală solicitată studentului, prin intermediul unor autoevaluări.

Prima parte a cursului este destinată transpoziției, partea a doua vizează sistemele intonaționale ale secolului XX, iar partea a treia tratează probleme ce privesc sistemele ritmice ale aceluiași secol. Tematica este completată cu probleme legate de dinamica muzicală, temă abordată diacronic. În fiecare semestru există teme de sistematizare și recapitulare a materiei parcurse, teme ce impun probleme comparative, tratate mereu în relație interdisciplinară, cu prioritate discipline din planul de învățământ al anului III.

În cele trei părți ale manualului de față se insistă pe probleme practice de citire în chei și pe însușirea procedeeleor de transpoziție orală, pe formarea deprinderilor de analiză comparativă și solfegiere a melodiilor de factură modală, tonală, toate cu un grad sporit de dificultate melodică și ritmică. Noutatea pe care o va întâlni studentul se referă la solfegiile de factură atonală/dodecafonică serială sau cu instabilitate tonală, noutate derivată din subiecte ca: neotonalism, neomodalism, impresionism muzical (scara Debussy), expresionism muzical (atonalism, dodecafonism/serialism).

Prin conținut și procedeele de lucru indicate pentru studiul individual al studenților, cursul de Teoria muzicii. Solfegiu. Dicteu muzical face legătura cu tematica studiată în anii anteriori, tematică ce a tratat în anul I melodia și ritmica ce aparțin muzicii clasice tonale, incluzând și modulația diatonică, în anul II sistemele intonaționale modale (antice grecești, bizantine, gregoriene, modurile polifoniei corale medievale, moduri populare românești) și sistemul tonal, extinzând problemele de modulație și la cea de tip cromatic și enarmonic. În anul II s-au mai adăugat teme ca: modulația în sistemul modal cu problemele ritmice aferente acestor sisteme și o lecție ce prezenta sintetizat note melodice ornamentale.

Atât temele de bază ale cursului din acest an, cât și materialul practic (solfegiile, dicteele muzicale) pentru semestrele V și VI, fac posibilă abordarea interdisciplinară și permit recapitulări complexe și legături biunivoce cu discipline ca: istoria muzicii universale și românești, folclor muzical, dar și cu disciplinele cu caracter strict practic: canto, dirijat/ansamblu coral, pian sau citirea de partituri, cu instrumentația și orchestrația sau cu alte teme studiate la disciplinele opționale.

Având în vedere că specialitatea Facultății de Muzică din cadrul Universității Spiru Haret este cea de pedagogie muzicală, manualul de față a ținut seamă și de necesarul de cunoștințe teoretice/practice și de atitudinile specifice pregătirii unui profesor de educație muzicală modernă.

Intențiile noastre urmăresc sporirea gradului de competență practică a studentului în ceea ce privește solfegierea și audierea sau interpretarea de pe poziții profesioniste a muzicii, activități în care asocierea cu problemele ridicate în acest curs de teoria muzicii trebuie să lumineze calea practicii.

În acest sens, cursul de față este gândit a fi unul de tip interactiv, motiv pentru care este împărțit în 14 lecții semestriale (în total 28 de lecții).

Pentru ca să fie un ghid al studentului, în primul rând, dar și unul de orientare în activitatea didactică a profesorului, materialul de față are rubrici care invită studentul la punerea în practică a temei abordate prin intermediul exemplelor muzicale și, de asemenea, trimite la audierea acelor piese muzicale care includ problemele teoretice abordate de subiectul cursului.

În legătură cu exemplele muzicale, acestea sunt fie mostre muzicale (argumente vizuale concretizate în scări muzicale, scheme cu formule ritmice, măsuri etc.), fie fragmente muzicale din creația muzicală a unor compozitori, precum exemplele edificatoare ale problemelor teoretice la care face referire cursul și care sunt grupate în cele trei anexe, fie că trimit la bibliografia muzicală (solfegiile) a anului III. Așa cum am mai specificat și mai sus, exemplele muzicale oferă studentului, la fiecare curs/lecție, o listă succintă de piese muzicale spre audiere, piese în care compozitori din diferite epoci au utilizat procedeele ritmice, metrice sau scări, în conformitate cu tema cursului. Exemplele muzicale din anexe sunt piese muzicale din literatura universală. Recomandăm să fie însușite prin intermediul dicteului și apoi analizate, pentru a întări caracterul inductiv al activității. Pieseile nu indică însă cerințele unui dicteu muzical pentru anul III.

Recomandăm ca, săptămânal, să se urmărească, pe cât se poate, rubrica: „Modele de repartizare a materiei pentru studiul individual”, modele pe care le prezentăm cât mai detaliat în ceea ce urmează. După cum se poate observa, în fiecare săptămână sunt prevăzute recapitulări, care vor ajuta studentul să parcurgă întregul repertoriu de solfegii-dictee într-un ritm egal, necesar pregătirii examenului de absolvire a cursului, examen de natură practică: solfegiu-analiză, probe complexe de recunoaștere a unor sonorități melodico-armonice, dicteu muzical.

Urmărim deci ca studenții să obțină o informație de specialitate care să le faciliteze solfegierea și analizarea unei partituri tonale/modale/inflexiuni atonale, vocale sau instrumentale în toate cheile și, totodată, să facă posibilă înțelegerea celorlalte discipline din planul de învățământ, care le pot amplifica aria de accesibilitate, prin conținutul tematic explicat în cursul de teoria muzicii, referitor la doi parametri ai sunetului muzical: înălțimea și durata sunetului.

Să nu uităm cele spuse de un filozof: „Practica fără teorie e oarbă, teoria fără practică este goală” (Kant).

Partea I

TRANSPOZIȚIA

Lecția nr. 1

TRANSPOZIȚIA SCRISĂ ȘI TRANSPOZIȚIA ORALĂ

Partea teoretică a capitolului de față este legată foarte strâns de practica citirii partiturilor pentru diverse instrumente din orchestra simfonică și ne facilitează înțelegerea codurilor muzicale, în ceea ce privește semiografia frecvenței sunetelor emise de diverse instrumente sau voci.

Partea practică a cursului se referă la solfegii ce cuprind în scriitura lor, pe de o parte, probleme de decodificare a partiturilor scrise în cele 7 chei (cheie de Sol – violină, cheile de Fa de bas – bariton, cheile de Do de sopran, mezzo/sopran, alto, tenor) și, pe de alta, probleme recapitulative incluse în compoziția muzicală a solfegiilor: modulații în sistemului tonal-funcțional, modulația în piesele de factură modală, probleme metro-ritmice, probleme de semiografie muzicală.

Prin construcția lor, unele instrumente, precum: clarinetul, trompeta, cornul, saxofonul, cornul englez, nu pot reproduce sunetele la înălțimea scrisă în partitură.

Grupul de operații pe care le efectuează mental și practic un interpret, pentru ca linia melodică de pe o tonică să se mute pe o altă tonică, păstrându-și intact profilul melodic original, se numește **transpoziție**. Instrumentele care efectuează transpoziția se numesc **instrumente transpozitorii**. Prezentăm mai jos o schemă pentru două instrumente transpozitorii din care trebuie să înțelegem că acestea emit alte sunete decât cele notate într-o partitură:

Instrument	Nota din partitură	Efectul de redare
Clarinet în Si bemol	Do ²	Si bemol ¹
Corn în Fa	Do ²	Fa ¹

Există deci instrumente dar și voci umane care emit sunete cu o octavă mai sus sau mai jos decât cele scrise în partitură: piculina, celesta, vocea de tenor, contrabasul, contrafagotul. Acestea se numesc semitranspozitorii și necesită notări speciale cum sunt: semnul de mutare la octavă (octava „altă” pentru celestă, octava „bassa” pentru contrabas etc.) și notarea vocii de tenor în cheia Sol.

Transpoziția poate fi **scrisă și orală**. **Transpoziția scrisă** se realizează prin copierea integrală a piesei pe altă treaptă (tonică), indicând noua armură. Totodată se păstrează calitatea intervalelor pe orizontală, în cazul în care apar alterații accidentale. Se deduce că procedeul tehnic al transpoziției schimbă tonalitatea originală a piesei, păstrând integral calitatea crenelurilor melodice, tipul de mod, variantele acestuia. Menționăm că în transpoziția pieselor atonale sau cu apartenență tonală incertă se respectă calculul cantitativ și calitativ al intervalului și sensul acestuia:

Do–Fa diez–Si bemol ascendent transpus pe sunetul Re va fi: Re–Sol diez–Do, tot în sens ascendent.

Transpoziția orală utilizează toate cheile în uz pentru a aduce execuția instrumentului (după caz) la intervalul cerut de originalul partiturii. Același Do¹ poate fi notat în șapte locuri pe portativ.

În transpoziția orală trebuie să ținem seama de:

A) intervalul la care se face transpoziția și de sunetul ce devine tonic pentru gamele sistemului tonal sau final pentru scările modal și de alterațiile constitutive ale celor două game (scări) antrenate în procesul de transpoziție;

B) stabilirea sunetelor din noua tonalitate, în fața cărora citim cu alterații corectoare notele de pe parcursul piesei, altele sau după caz, aceleași din tonalitatea scrisă;

C) stabilirea cheii cu ajutorul căreia se vor citi notele din partitura scrisă.

SCHEMA TRANSDPOZIIIEI LA DIVERSE INTERVALE

Transpoziție la terță inferioară sau sextă superioară	Instrumente în La/La b	Cheie de sopran/Do pe linia 1
Transpoziție la cvintă inferioară sau cvartă superioară	Instrumente în Fa/Fa#	Cheia de mezzosopran/Do pe linia 2
Transpoziție la septimă inferioară sau secundă superioară	Instrumente în Re/Reb	Cheia de alto/Do pe linia 3
Transpoziție la secundă/nonă inferioară sau septimă superioară	Instrumente în Si b/ Si	Cheia de tenor/ Do pe linia 4
Transpoziție la cvartă inferioară sau cvintă superioară	Instrumente în Sol/Sol b	Cheia de bariton/Fa pe linia 3
Transpoziție la sextă inferioară sau terță superioară	Instrumente în Mi/ Mi b	Cheia de bas/Fa pe linia 4

Reamintim că denumirea sunetelor muzicale poate fi, în accepția clasică europeană, silabică și alfabetică. Prezentăm aici numai corespondența dintre denumirea alfabetică și silabică necesară transpoziției.

Pentru cheia de Do pe linia 1 = sopran: **La, La b= A, As.**

Pentru cheia de Do pe linia 2 = mezzo: **Fa, Fa# = F, Fis.**

Pentru cheia de Do pe linia 3 = alto: **Re, Re b = D, Des.**

Pentru cheia de Do pe linia 4 = tenor: **Si b, Si = B, H.**

Pentru cheia de Fa pe linia 3 = bariton: **Sol, Sol b= G, Ges.**

Pentru cheia de Fa pe linia 4 = bas: **Mi, Mi b = E, Es.**

Importanța calității intervalului și a răsturnării acestuia într-o transpoziție. Într-o transpoziție calitatea intervalului la care se face transpoziția afectează alegerea cheii cu care se citește partitura inițială, numai în cazul în care se schimbă sensul și calitatea intervalului de bază.

De exemplu: transpoziția la **terță mică inferioară/sextă mare superioară** se efectuează cu ajutorul cheii de sopran, pe când transpoziția la **sextă mică inferioară/terță mare superioară** se efectuează cu ajutorul cheii de bas.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIEI PENTRU STUDIUL INDIVIDUAL

Tema cursului: Transpoziția. Transpoziția scrisă, transpoziția orală.

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de citire a notelor pe un portativ de 11 linii.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele gamei Re și acorduri formate din 2m, 4p, 2M, 4p (vezi exemplul 1 din Anexe – Partea I).

Dicteu muzical: la alegere din cele redată în Anexe – Partea I.

Activitatea la lucrările practice sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare a variantelor gamei Re major.

Exerciții de intonare a tetracordurilor.

Exerciții de intonare a desenului cromatizat al tetracordurilor pornind de la tr. V-a.

Exerciții de intonare a acordurilor principale în stare directă și în răsturnări.

Exerciții de executare la pian a acordurilor principale în gamele Re natural/armonic.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele gamei Re și acorduri formate din 2m, 4p, 2M, 4p.

Exerciții de citire ritmică a solfegiului nr. vol. IV nr. 1 și 4.

Citire la prima vedere: vol. IV nr.1.

Solfegii noi: vol. IV nr. 1 și 82.

Teme scrise

Tema 1. De transpus următoarea succesiune de sunete din Do major din cheie Sol/violină, cu o secundă mare ascendentă/septimă mică descendentă, indicând numai cheia și alterațiile în fața cărora se vor opera schimbări de alterații: Do 1 – Mi – Sol – Fa# – Sol – La b – Sol – Si – Do 2.

Tema 2. De transpus următoarea succesiune de sunete din do minor din cheie sol/violină, cu o septimă mică descendentă/secundă mare ascendentă, indicând numai cheia și alterațiile în fața cărora se vor opera schimbări de alterații: Do 1 – Mi b – Sol – Fa#- Sol – La b – Sol– Si b – Re 2 – Do 2. (din Do minor în Re minor)

Model de temă

Tema 1.

• **scris** = Do 1 – Mi – Sol – Fa# – Sol – La b – Sol – Si – Do 2

• **citit** = Re – Fa# – La – Sol# – La – Si b – La – Do# – Re

Citirea notelor se va face cu ajutorul **cheii de alto** (cheie Do pe linia 3).

Precizări teoretice

1. Melodia de la Tema 1 va rămâne de structură majoră, în consecință intervalul de secundă mare/septimă mică, la care se face transpunerea nu afectează cu nimic intervalele pe orizontala melodiei.

Se observă că, la citire, notele în fața cărora se operează modificări cu alterații ascendente sunt în cazul de mai sus Fa și Do față de notele scrise, restul notelor păstrând stare naturală sau alterată a melodiei inițiale, scrise în Do major (cum este cazul notei Sol# care păstrează alterația notei Fa# din gama scrisă Do și Si b care păstrează alterația notei La b din gama Do).

La fel trebuie interpretate și notele citite Re, La.

Remarcăm faptul că modificările apărute la citirea în cheia de alto, față de cele scrise în cheie Sol, se înscriu în regula care menționează că numărul de cvinte ascendente (aici 2 cvinte din seria alterațiilor ascendente Fa#, Do#) ne indică și notele în fața cărora operăm, modificăm ascendent: nota naturală din melodia scrisă primește #, nota cu b primește becar, nota cu # primește x etc. – vezi *Lecția nr. 2 (Transpoziția orală)*.

2. Exemple de acorduri de cvartă:

- Re–Sol–Do = stare directă; Sol–Do–Re = răsturnarea I; Do–Re–Sol = răsturnarea II.
- Re–Sol–Do = stare directă; Re–Sol–La = răsturnarea I; Re–Mi–La = răsturnarea II.

3. Exemple de acorduri formate din secunde și cvartă:

- Re–Mi b–La b; Re–Sol–La b; Re–Sol #–La; Re–Sol#–La #.

Test de autoevaluare

1. Chestionar cu alegere multiplă pentru solfegiul nr. 1 din vol. IV.

- a) Modulațiile din solfegiul nr. 1 sunt modulații pasagere, pentru că se instalează prin cadențe și au o arie melodică stabilă pe mai multe măsuri.
- b) Modulațiile din solfegiul nr. 1 sunt inflexiuni modulatorii, pentru că nu se instalează prin cadențe ample și au o arie de cuprindere pe mai multe măsuri.
- c) Între măsurile 17/18 se produce o modulație enarmonică.
- d) Nota finală arată cert că s-a revenit la gama de bază Re.
- e) Nota finală indică o incertitudine funcțională, aceasta fiind treapa a V-a din tonalitatea Sol minor, la care se modulase anterior.

2. Alegeți dacă enunțul este adevărat (A) sau fals (F).

Tonalitatea de bază, în primele 13 măsuri, a solfegiului nr. 1 vol. IV este Re.

În ordinea apariției lor în partitură cheile de Do sunt următoarele: de tenor, de alto, alto, tenor, alto.

Lecția nr. 2

Pașii (fazele) pe care trebuie să-i parcurgem în transpoziția orală sunt următorii, dacă luăm spre exemplificare cazul unei piese cu tonalitatea originală în Re major pe care vrem s-o transpunem la o secundă mare ascendentă:

1. **Stabilim tonalitatea originală și armura acesteia:** piesa este în Re major și are la armură două alterații: Fa diez și Do diez.

3. **Precizăm noua tonică a tonalității și armura acesteia.** În cazul de față noua tonalitate va fi Mi major iar armura va indica patru alterații din seria ascendentă a acestora: Fa diez, Do diez, Sol diez, Re diez.

13

transpoziției trebuie măsurat în numărul de cvinte ce diferențiază cele două tonalități. Deoarece armura concentrează alterații apărute în ordinea reală a sunetelor, pentru aflarea diferenței de cvinte dintre tonalități vom opera cu adunări sau scăderi de armuri procedând în felul următor:

4. În cazul armurilor omogene (diezi/diezi, bemoli/bemoli) vom opera prin scăderea armurilor de la cea cu număr mare la cea cu număr mic. De exemplu: Mi major 4 diezi – Re major 2 diezi = 2 diezi, $(4-2=2)$, adică le diferențiază 2 cvinte din seria alterațiilor suitoare (ascendente), înțelegând că avem de a face cu o transpoziție ascendentă. Alt exemplu: Mi b major 3 bemoli – Do major zero alterații = 3 bemoli, $(3-0=3)$, adică cele două game sunt la o distanță de 3 cvinte din seria alterațiilor coborâtoare (descendente), înțelegând că avem de a face cu o transpoziție descendentă.

5. În cazul armurilor eterogene (diezi + bemoli, bemoli + diezi) vom opera cu adunarea armurilor. De exemplu: Mi major 4 diezi + Fa major 1 bemol = 5 cvinte, ceea ce înseamnă că cele două tonalități sunt la o distanță de 5 cvinte descendente pe scara reală a sunetelor (Mi major se află în dreapta scării, în partea cu alterații ascendente din ordinea reală a sunetelor, iar Fa major se află în stânga, în partea cu alterații descendente a scării de cvinte). În asemenea situație avem de a face cu o transpoziție descendentă.

6. În cazul transpoziției ascendente diferența de 1, 2, 3, 4 etc. cvinte dintre tonalități ne indică câte și care din sunetele seriei ascendente (Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si) se vor modifica printr-o urcare simplă cu un semiton cromatic.

În cazul de față, deoarece tonicile celor două tonalități se află la o distanță de două cvinte ascendente vom opera cu alterațiile corectoare numai asupra primelor două sunete din seria ascendentă, pe principiul logicii cromatice după cum urmează: sunetul natural va deveni diez, sunetul cu diez devine dublu diez, sunetul cu bemol devine becar, sunetul cu dublu bemol primește un becar și rămâne cu un bemol. În exemplul de față vom opera modificări numai în fața celor două note din seria ascendentă, adică în fața lui Fa și în fața lui Do devenind: Fa# și Do#. Restul sunetelor când le citim rămân neschimbate și necorectate, ele se vor citi cu alterațiile gamei originale, scrise:

Re – Mi – Fa# – Sol – La – Si – Do# – Re (gamă scrisă)

/ / / / / / / /

Mi – Fa# – Sol# – La – Si – Do# – Re# – Mi (gamă citită prin transpoziție orală)

Nota Bene!

Observați că notele Fa și Do, față de notele corespunzătoare ca trepte din gama scrisă (notele Mi și Si), au fost alterate suitor, devenind Fa# și Do#. Remarcați, în același timp, că notele citite Sol# și Re# au păstrat alterațiile gamei scrise.

7. În cazul transpoziției descendente diferența de 1, 2, 3, 4 etc. cvinte dintre tonalități ne indică sunetele (câte și care) din seria descendentă (Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa) se vor modifica printr-o coborâre simplă cromatică. Restul sunetelor își păstrează starea indicată în partitura scrisă.

C)

8. **Precizăm mental cheia pe care o vom utiliza ajutându-ne de întrebarea:** în ce cheie tonica X scrisă, se va citi Y? În cazul de față: în ce cheie sunetul Re ca tonică din cheia Sol se va citi Mi? Răspunsul este: în cheia de alto, adică în cheia de Do pe linia a treia.

Alte exemple practice de transpoziție:

Exemplul I:

Dacă vom opta pentru o transpoziție a unei piese muzicale tot în Re major natural, la o secundă mare descendentă am fi avut următoarele faze:

* Precizăm tonica și armura primei game care va fi transpusă: Re major natural și are la armură 2 diezi: Fa # și Do #.

* Precizăm intervalul la care se va face transpunerea: la o secundă mare inferioară, interval ce ne indică drept tonică nouă nota Do și implicit gama Do major natural, cu zero alterații la cheie.

* Diferența de cvinte între cele două game este de 2 cvinte descendente: $2-0=2$.

* Diferența de 2 cvinte descendente are ca efect indicarea primelor 2 sunete din seria descendentă (Si – Mi) care se vor citi față de originalul scris cu alterații simplu coborâtoare:

Re – Mi – Fa# – Sol – La – Si – Do# – Re (gama scrisă)

/ / / / / / / /

Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do (gama citită prin transpunere orală)

Nota Bene!

Observați că notele Mi și Si au fost citite coborâtor (cu becar) față de notele Fa# și Do# ceea ce confirmă regula.

* Cheia prin care se vor citi notele va fi cea de tenor, deoarece numai în această cheie, nota Re din cheia Sol scrisă pe linia IV se citește Do.

Exemplul II:

Dacă o piesă muzicală în Re major armonic o transpunem la o secundă mare superioară, obținem:

- Noua gamă în care se va citi va fi Mi major armonic.
- Mi major are ca armură 4 diezi: Fa#, Do#, Sol#, Re#.
- Diferența de cvinte între cele două tonalități, prima, în Re major scrisă, și a doua, Mi major citită, este de 2 cvinte ascendente.

• Rezultă că notele în fața cărora trebuie să operăm cu modificări sunt primele două din seria cvintelor ascendente, și anume: Fa și Do. Acestea vor primi, față de sunetele de pe treptele corespunzătoare ale gamei scrise, alterații suitoare după modelul de mai jos:

Re – Mi – Fa# – Sol – La – Si b – Do# – Re (gamă scrisă)

/ / / / / / / /

Mi – Fa# – Sol# – La – Si – Do becar – Re# – Mi (gamă citită)

Nota Bene!

Observați că notele citite Fa și Do au primit alterații corectoare ascendente față de notele din gama scrisă: respectiv Fa# și Do becar. Acestea sunt, după cum se observă și în schema de mai sus, corespondentele notelor Mi și Si b din gama scrisă. Restul notelor, când le citim, păstrează identitatea cromatică din gama scrisă: diezii din fața notelor Fa și Do se păstrează lin citit ca Sol# și Re#, iar notele Mi, La, Si rămân nealterate ca și corespondentele lor din gama Re, gamă scrisă: Re, Sol, La.

Tehnica transpoziției orale se poate sintetiza în ceea ce privește armura și sunetele în fața cărora se operează cu modificări astfel:

- o piesă muzicală tonală are o *armură constitutivă*;
- fiecare instrument transpozitoriu are o *armură a instrumentului* (cele în La = 3#, cele în La b = 4 b, cele în Fa = 1 b, în Fa# = 6 #, în Re = 2#, în Re b = 5 b, în Si b = 2 b, în Si = 5#, în Sol = 1 #, în Sol b = 6 b, în Mi = 4 #, în Mi b = 3 b);
- *armura efectului de transpoziție* (adică sunetele în fața cărora trebuie modificate alterațiile, restul păstrând alterațiile din partitura scrisă) se obține prin scăderea cifrelor ce formează armura constitutivă a piesei scrise plus armura instrumentului în situația armurilor eterogene) și adunăm cifrele ce formează armura constitutivă a piesei scrise plus armura instrumentului în situația armurilor omogene.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIEI PENTRU STUDIUL INDIVIDUAL

Tema cursului: Fazele transpoziției orale; Cheile Do: cheia de sopran și mezzo/sopran

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de citire a notelor pe un portativ de 11 linii.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scării în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M. 4p, 4+ (vezi modelul nr.1 din Anexe – partea I).

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea I.

Activitatea la lucrările practice sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare a variantelor gamelor: Mi și Sol.

Exerciții de intonare a tetracordurilor fiecărei game.

Exerciții de intonare a desenului cromatizat al tetracordurilor pornind de la tr. a V-a.

Exerciții de intonare a acordurilor principale în stare directă și în răsturnări.

Exerciții de executare la pian a acordurilor principale în gamele mi natural/armonic și Sol natural/armonic.

Exerciții de citire a notelor pe un portativ de 11 linii.

Exerciții de intonare a acordurilor formate din 2M, 2m, 4p, 5p (vezi Anexa 1 din Partea I).

Exerciții de citire ritmică a solfegiului nr. 82 vol. III.

Dicteu muzical (la alegere): fragmente de notare a notelor și ritmul din nr. 6 vol. IV (în chei).

Citare la prima vedere: vol. IV nr. 6.

Solfegii noi: vol. III nr. 82.

Transpoziție: solfegiul nr. 82 vol. III.

Precizări teoretice

1. Reamintim că „o a doua formă de organizare a materialului acustic... are în vedere divizarea scării generale sonore (aceasta fiind prima formă n.n.) în trei registre... registrul grav, mediu și acut” – explica V. Giuleanu în *Tratat de teoria muzicii*, pag. 98-99.

Registrul mediu, cel mai solicitat în practica vocală/instrumentală, are un spațiu cuprins între Do (c) octava mică și Sol 2 (g) din octava a doua.

2. Transpoziția orală/citirea la prima vedere a unei partituri ce trebuie mutată/transpusă cu o terță mai jos (terță descendentă/inferioară) sau o sextă mai sus (sextă ascendentă/superioară) se realizează prin cheie Do de sopran, pe linia 1. Armura instrumentului este cea a gamei tonalității La major = Fa#, Do# și Sol#.

3. Transpoziția orală/citirea la prima vedere a unei partituri ce trebuie mutată/transpusă cu o cvintă mai jos (cvintă descendentă/inferioară) sau o cvartă mai sus (cvartă ascendentă/superioară) se realizează prin cheie Do de mezzo/sopran, Do pe linia 2. Armura instrumentului este cea a gamei tonalității Fa major = Si b.

4. Partiturile instrumentelor în La se scriu în cheia Sol, cu atenție ca tonalități ca acestea să aibă efectul (să sune) cu o terță mică mai jos decât cele scrise. De exemplu: scris în Do – efect La; scris în Fa – efect Re.

5. Partiturile instrumentelor în Fa scrise în cheia Sol au ca efect (sună cu) o cvintă perfectă mai jos decât cele scrise. De exemplu: scris în Do – efect Fa; scris în Fa – efect Si b; scris Si – efect Mi.

6. Calculul armurilor. Din punerea în relație a armurii *constitutive a partiturii* scrise cu *armura instrumentului* rezultă *armura efectului*, care are ca regulă asocierea într-o adunare/suma armurilor omogene și scăderea numărului de alterații neomogene.

Exemple:

- $2\# + 3\# = 5\#$, deci armurile gamelor Re major (partitura) + La major (instrument în A) dau armura gamei Si major (armura efect); sau 1 b (partitura) + 3 b (instrument în Es) = 4 b, deci citirea se va efectua cu armura gamei La b major.

- $3\# - 3\text{ b} = 0$ alterații, deci alterațiile gamei La major – alterațiile gamei Mi b major se anulează prin scădere, obținându-se armura gamei Do major; sau 4 b (armura inițială a partiturii) – 3 # (armura unui instrument în A = La), are ca efect sonor Fa major = 1 b.

7. Pentru înțelegerea motivului pentru care o transpoziție la o terță mică inferioară/sextă mare superioară se citește cu ajutorul cheii de Do/sopran iar efectul citirii unei partituri scrise în Do este auzit drept La major, trebuie să construim pe fiecare sunet al gamei Do terță mică în jos. Vom observa, că sunetele/notele „Mi, Si” terțele mici descendente pentru ca să aibă 2 tonuri și 1 semiton, trebuie să modificăm calitatea intervalelor, procedeu care ne obligă să apelăm la Fa#, Do#, Sol# gama rezultată este La major:

Do – Re – **Mi** – Fa – Sol – **La** – **Si** – Do
La – Si – **Do** – Re – Mi – **Fa** – Sol – La
Do# **Fa# Sol#**

8. Pentru înțelegerea motivului pentru care o transpoziție la o cvintă perfectă inferioară/cvartă perfectă superioară se citește cu ajutorul cheii de Do/mezzo-sopran iar efectul citirii unei partituri scrise în Do este auzit drept Fa major, trebuie să construim pe fiecare sunet al gamei Do o cvintă în jos, și vom observa că de la sunetul/nota „Fa”, cvinta descendentă pentru ca să fie perfectă, trebuie să-i modificăm calitatea, adică să aibă în componență 3 tonuri și 1 semiton, procedeu care ne obligă ca în fața notei „Si” cu care formează cvinta descendentă, să apară semnul b, gama rezultată este Fa major, cu 1 b la armură = Si b:

Do – Re – Mi – **Fa** – Sol – La – Si – Do
 Fa – Sol – La – **Si** – Do – Re – Mi – Fa
Si b

9. Pentru înțelegerea motivului pentru care o transpoziție la o septimă mică inferioară/secundă mare superioară se citește cu ajutorul cheii de Do/alto iar efectul citirii unei partituri scrise în Do este auzit drept Re major, trebuie să construim pe fiecare sunet al gamei Do o septimă mică în jos. Vom observa, că sunetele/notele „Mi, Si” septimele mici descendente pentru ca să aibă 4 tonuri și 2 semitonuri, trebuie să modificăm calitatea intervalelor, procedeu care ne obligă să apelăm la Fa# și Do#, gama rezultată este Re major:

Do – Re – **Mi** – Fa – Sol – La – **Si** – Do
 Re – Mi – **Fa** – Sol – La – Si – **Do** – Re
Fa# **Do#**

10. Pentru înțelegerea motivului pentru care o transpoziție la o secundă mare sau nonă inferioară/septimă superioară se citește cu ajutorul cheii de Do/tenor iar efectul citirii unei partituri scrise în Do este auzit drept Si b major, trebuie să construim pe fiecare sunet al gamei Do o secundă mare în jos, și vom observa că de la sunetele/notele „Do, Fa” secunde pentru ca să fie mari, trebuie să le ajustăm, modificăm calitatea, adică să aibă în componență 1 ton, procedeu care ne obligă ca în fața notelor care formează cu acestea, secunde mari descendente, adică Si și Mi să apară semnul b, gama rezultată este Si b major, cu cei 2 b la armură = Si b și Mi b:

Do – Re – Mi – **Fa** – Sol – La – Si – Do
Si – Do – Re – **Mi** – Fa – Sol – La – Si
Si b **Mi b**

11. Pentru înțelegerea motivului pentru care o transpoziție la o cvartă perfectă inferioară/cvintă perfectă superioară (tema cursului săptămânii curente), se citește cu ajutorul cheii de Fa/bariton iar efectul citirii unei partituri scrise în Do este auzit drept SOL major, trebuie să construim pe fiecare sunet al gamei Do o cvartă perfectă în jos, și vom observa că la sunetul/nota „Si” cvarta fiind mărită, trebuie să o ajustăm, de la 3 tonuri la 2 tonuri și 1 semiton, procedeu care ne obligă ca intervalul descendent „Si-Fa” să devină „Si-Fa#”, gama rezultată este Sol major:

Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – **Si** – Do
 Sol – La – Si – Do – Re – Mi – **Fa** – Sol
Fa#

12. Pentru înțelegerea motivului pentru care o transpoziție la o sextă mică inferioară/terță mare superioară se citește cu ajutorul cheii de Fa/bas iar efectul citirii unei partituri scrise în Do este auzit drept Mi major, trebuie să construim pe fiecare sunet al gamei Do o sextă mică în jos și vom observa că de la sunetele /notele „Re, Mi, La, Si” sextele pentru ca să fie mici, trebuie să le ajustăm, să le modificăm calitatea, adică să aibă în componență 3 tonuri și 2 semitonuri, procedeu care ne obligă ca în fața notelor din ordinea aparentă Fa, Sol, Do, Re, să apară semnul #, gama rezultată este Mi major, cu cei 4# la armură = Fa#, Do#, Sol#, Re#:

Do – **Re** – **Mi** – Fa – Sol – **La** – **Si** – Do
 Mi – **Fa** – **Sol** – La – Si – **Do** – **Re** – Mi
Fa# – **Sol#** **Do#** – **Re#**

13. În legătură cu reprezentarea grafică a diviziunilor excepționale pe care le veți întâlni pe parcursul unor solfegii/dicteuri amintim: formulele excepționale plasate în organizări de factură binară (aici unitatea de timp este binară = pătrimea din măsura de 2/4, 3/4, 4/4) se conduc după regula în care prioritare sunt diviziunile normale, pare, ale unității de timp. Diviziunile excepționale împrumută deci ortografia acestora: trioletul 3 în loc de 2 optimi, cvintoletul, sextoletul, septimoletul, deci 5, 6, 7, în loc de 4 șaisprezecimi, nonoletul, decimoletul etc., deci 9, 10 etc., în loc de 8 șaiszecipătrimi. Diviziunile excepționale din cadrul măsurilor ternare sau mixte care au în componența lor măsuri ternare se comportă astfel:

- după școala franceză: duoletul, cvartoletul, cvintoletul, septoletul, octoletul, nonoletul, decimoletul undecimoletul se scriu cu aceleași semne grafice ca la diviziunea binară, existând o corespondență între valorile binare și cele ternare, de aceea duoletul se scrie cu caractere de optimi (presupunând că unitatea de măsură este optimea în măsurile de 6/8, 9/8, 12/8 etc.), cvartoletul, cvintoletul, septoletul cu valori de șaisprezecimi și, numai începând cu octoletul, se apelează la treizecișezecimi;

- după școala germană și engleză: duoletul, cvartoletul, cvintoletul, septoletul, octoletul, nonoletul, decimoletul, undecimoletul se scriu cu următoarele semne grafice: duolet se scrie cu caractere de pătrimi (presupunând că unitatea de măsură este optimea în măsurile de 6/8, 9/8, 12/8 etc.), cvartoletul, cvintoletul cu valori de optimi, septoletul, octoletul, decimoletul, undecimoletul cu caractere de șaisprezecimi, după regula împrumutului din stânga a diviziunilor normale/binare.

14. Reamintim că termenul de **cadență armonică** se referă la formula de încheiere sau de delimitare a unor fraze/perioade muzicale într-o partitură ce aparține sistemului tonal-funcțional.

Cadențele sunt succesiuni de acorduri, tipizate ale relației IV- V- I.

Cadențe simple – asociere de două acorduri:

- cadență perfectă (autentică): acordurile formate pe treptele V-I;
- cadență plagală: acordurile formate pe treptele IV-I;
- semicadență: oprire acordul treptei V;
- cadență înșelătoare (evitată): acordurile formate pe treptele V-VI;

Cadențe compuse – asociere de trei acorduri:

- cadență perfectă (autentică): acordurile formate pe treptele IV-V-I;

- cadență imperfectă (autentică): acordurile formate pe treptele IV-V-I, în care treapta I este în răsturnare I (6/3);
- cadența cu sextă napolitană: acordul de pe treapta II-a din varianta armonică a majorului, dar și cu treapta a II-a coborâtă urmată de acordurile de pe treptele V și I;
- cadență picardiană, în care o piesă muzicală în tonalitate minoră se termină în acordul major al omonimei, terța majoră va fi plasată la o voce inferioară a acodului.

În afara acestor cadențe armonice, mai există și cadențe melodice specifice sistemului modal, cum sunt cele din muzica gregoriană, bizantină sau cele specifice modurilor populare românești.

Pentru lămuriri suplimentare vezi: V. Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, pag. 316, 434-435; V. Petculescu: *Cadențe și semicadențe*, în *Sinteze pentru anul II*, pag. 62.

15. Exemple de acorduri formate din secunde, cvarte, cvinte: – Sol–Re–Mi; Sol–Do–Re; Sol–Do–Re b; Sol–Do#–Re#; Sol–Do–Fa; apoi intervalele extreme ale acordurilor.

Test de autoevaluare

Alegeți dacă enunțul este adevărat (A) sau fals (F).

1. Instrumentele care prin construcția lor nu pot reproduce sunetele la înălțimea scrisă în partitură se numesc instrumente transpozitorii.
2. Pianul este un instrument transpozitoriu.
3. Instrumentele sau vocile umane care emit sunete cu o octavă mai sus sau mai jos decât înălțimea scrisă în partitură se numesc instrumente/voci semitranspozitorii.
4. O partitură scrisă în Do major atunci când este citită de un instrument transpozitoriu în La, instrumentistul modificând mental cele scrise și apasă pe clapele sunetelor cu o terță mică mai jos/sextă mare mai sus, adăugând „armura instrumentului” = instrument în La (modificări ascendente în fața notelor Fa-Do-Sol). Ca efect = piesa sună în La major.
5. Cheia cu ajutorul căreia se efectuează o transpoziție la o terță mică inferioară este cheia de Do pe linia 1, cheia de sopran.
6. O partitură scrisă în Do major atunci când este citită de un instrument transpozitoriu în Fa, instrumentistul modificând mental cele scrise și apasă pe clapele sunetelor cu o cvintă perfectă mai jos/cvartă perfectă mai sus, adăugând „armura instrumentului” = instrument în Fa (modificări descendente în fața notei Si). Ca efect = piesa sună în Fa major.
7. Cheia cu ajutorul căreia se efectuează o transpoziție la o cvintă inferioară/cvartă superioară este cheia de Do pe linia 2, cheia de mezzo/sopran.
8. Cheia cu ajutorul căreia se efectuează o transpoziție la o terță mare inferioară este cheia de Do pe linia 1, cheia de sopran.
9. Armura instrumentului în cazul unei transpoziții la terță mare inferioară/sextă mică superioară este de 4 bemoli, adică modificăm cu semne descendente numai notele Si, Mi, La, Re (primele 4 alterații din seria celor descendente).

ANEXE – PARTEA I

Anexa nr. 1

Şase modele de exerciții de intonare a acordurilor formate din: 2m, 2M, 3m, 3M, 4p, 4+, 5p, 6m, 6M, 7m, 7M, 9m, 9M.

The musical score consists of six staves, each representing an exercise for intonation. The exercises are labeled as follows:

- 1. a**: A sequence of chords and intervals starting with a C major triad (C4, E4, G4) and moving through various intervals and chords.
- 1. b**: A sequence of chords and intervals starting with a C major triad (C4, E4, G4) and moving through various intervals and chords.
- 1. c**: A sequence of chords and intervals starting with a C major triad (C4, E4, G4) and moving through various intervals and chords.
- 1. d**: A sequence of chords and intervals starting with a C major triad (C4, E4, G4) and moving through various intervals and chords.
- 1. e**: A sequence of chords and intervals starting with a C major triad (C4, E4, G4) and moving through various intervals and chords.
- 1. f**: A sequence of chords and intervals starting with a C major triad (C4, E4, G4) and moving through various intervals and chords.

Anexa nr. 2

Dicteu la 4 voci: Gavril Musicescu – „Câți în Hristos v-ați botezat”.

Moderato G. Musicescu

p Câți în Hris - tos v-ați bo - te - zat,

în Hris - tos v-ați și-m - *bră - cat,

A - li - lu - a.

Anexa nr. 3

Dicteu la 4 voci: Cântec popular maghiar armonizat.

VINE LUNA LA FEREASTRĂ

Ungaria

Traducere de *Relian Filip*

Cântec popular

Moderato

S. A. *p* Vi - ne lu - na la fe - reas - tră Și - mi vor - beș - te - n - ce - ti - șor:

T. *p* Vi - ne lu - na la fe - reas - tră Și - mi vor - beș - te - n - ce - ti - șor:

B. *p* Vi - ne lu - na la fe - reas - tră Și - mi vor - beș - te - n - ce - ti - șor:

f Do - ruri mul - te ci - ne - a - das - tă Va pie - ri de chin și dor.

f Do - ruri mul - te Va pie - ri de dor.

f Lu - nă, la - să - te de glu - me, Am un sin - gur dor pe lu - me,

f Lu - nă, la - să - te de glu - me, Am un dor pe lu - me,

p Dar mă sting că mi - e iu - bi - tul În iu - bi - re - n - țe - lă - tor.

p Dar mi - e iu - bi - tu - n - țe - lă - tor.

Anexa nr. 4

Dicteu melodic: Maurice Ravel – Bolero-tema (pentru variațiuni melodice).



Anexa nr. 5

Dicteu melodic: Gustav Mahler – Simfonia a IV-a, partea I (variațiuni melodice).

Moderato. Un sofferto

p *ff* *espress.*

p *poco cresc.*

mf

p *fp* *f* *p* *fp* *etc.*

Anexa nr. 6

Dicteu melodic: Gustav Mahler – Simfonia I, partea III, scherzo (pentru improvizații cu variațiuni modale-atonale realizate de studenți).

Tranquillo, mod german. Un po' allegro

(C.B.)

p

(Ob.) *p*

(V-Ia)

(Cello)

Anexa nr. 7

Dicteu armonic: Bela Bartok – Cântec popular maghiar (și pentru improvizații cu variațiuni modale/atonale).

Ben ritmato, ♩=120

Er - dő, er - dő 'de ma-gos a

*127 *mp*

te-te - je, Jaj de ró - gen le-hul-lott a le-ve - le,

Jaj de ré-gen le-hul-lott a le-ve - le, Ár-va ma-dár pár-ját ke - re-

-si ben - ne.

rallent.

a tempo

Bu - za kö - zé száll a da - los pa-csír - ta, Mert o - da - fönt

a sze-me-it ki-sír - ta; Bu - za - vi-rág, bu-za-ka-lász

(sim.)

ár - nyá - ban Rá-gon-dolt a ré - gi el-ső pár-já - ra.

cresc.

pochiss. allarg.

mf *f* *ff*

[55 sec.]

Partea a II-a
**SISTEME MUZICALE
ALE MUZICII SECOLULUI XX**

Lección nr. 1

**PREZENTAREA GENERALĂ A EVOLUȚIEI
CANTITATIVE/CALITATIVE A SCĂRILOR MUZICALE**

Se deschide cu această lecție un capitol amplu și aparte al cursului de *Teoria muzicii*, și anume cunoașterea materialului sonor, în principal a scărilor, a intervalurilor și a unor probleme generale ale armoniei, ca probleme ale melodiei ce pot fi înțelese numai în aceste contexte armonice care stau la baza muzicii secolului XX. În acest semestru, din motive pur didactice, vom aborda selectiv problema muzicii secolului XX, și anume numai problema scărilor care stau la baza acestei muzici, de un aspect sonor inedit, față de ceea ce cunoaștem până acum.

Problemele metro-ritmice și altele legate de dinamică sau agogică le vom aborda în partea a III-a a cursului de față.

Prezentăm o diagramă în forma unui tablou sinoptic, prin care intenționăm să surprindem evoluția calitativă și cantitativă a materialului sonor (intervale, acorduri, scăări) ce a fost uneori o reconsiderare/reinterpretare a unor concepte cunoscute, alteori o inovație aflată pe poziții radical opuse trecutului modal sau tonal al muzicii.

Materialul expunerii de față sintetizează drumul parcurs de materialul sonor, concretizat și sintetizat pe orizontala melodiei în ceea ce numim scăări muzicale, din muzica veacurilor trecute până la cele ce s-au întâmplat mai aproape de noi, și anume muzica din secolul XX.

Într-o formă rezumativă, această temă sub forma unui tablou sinoptic se constituie într-un material pe baza căruia se pot da răspunsurile la întrebările puse la rubrica „Test de autoevaluare” sau „Model de repartizare a materiei pentru studiul individual” aflate la sfârșitul expunerii de față.

**Diagrama formării sistemelor sonore
(scări muzicale)**

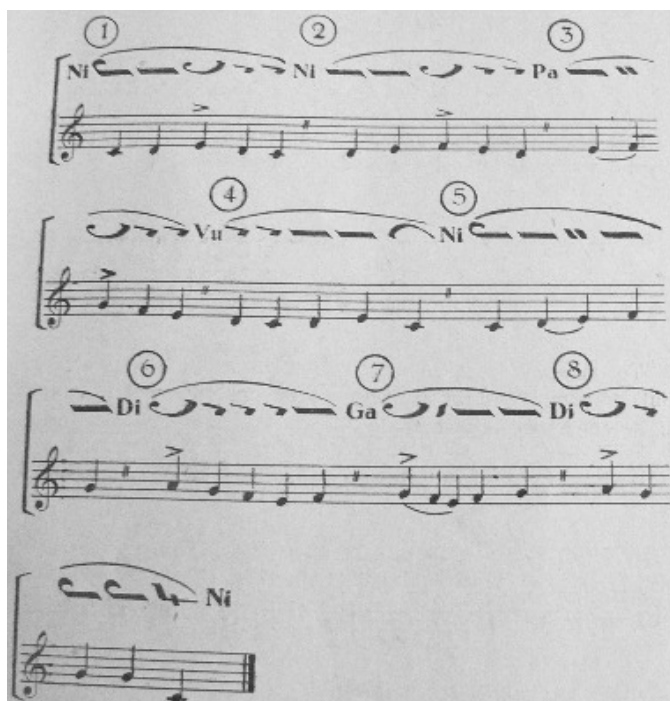
- A) Moduri antice grecești: - diatonice (tonuri/semitonuri);
- cromatice (prezența unui ton + semiton = 2+);
- enarmonice (prezența $\frac{1}{4}$ de ton).

B) Moduri medievale creștine din vest – gamele tonalităților – scăări ce stau la baza muzicii secolului XX: se pornește pur diatonic spre cromaticul armonic, pasaje melodice cromatice, modulația continuă, atonalism.

Moduri ambroziene și gregoriene sec. IV-XII	Modurile genurilor polifoniei corale și ale odei cu armonii sec. XIV-XVI.	Scările (gamele) tonal-funcționale sec. XVII-XVIII. Descoperirea modurilor din folclorul orășenesc/sătesc. sec. XIX.	Scara în tonuri (Debussy) sec. XIX-XX.	Scări și relații neotonale între scări (game) sec. XX: înrudirea gamelor după Hindenith și Skriabin; scări integrate cu 9, 11, 15, 17 sunete; politonalism/polimodalism; procedee matematice.	Sonorități atonale (pantonale): atonalism liber; dodecafonism seral; serialism total (integral) Schonberg, Breg, Webern, Messiaen.
---	---	--	--	---	--

C) Moduri medievale creștine din est – moduri populare – scări tono-modale: se regăsesc procedee și intervale diatonice, cromatice și microintervale.

Moduri bizantine (ehuri/glasuri) datonice, cromatice(2+), enarmonice (1/4 ton).	Moduri populare diatonice /cromatice cu tonuri /semitonuri temperate/netemperate și microintervale.	Scări neomodale: - ideom antropomuzical = tono/modalism Bartok; - strat vechi (paleo) și procedee etno = neomodalismul Enescu.
---	---	--



Semne pentru scrierea înălțimii sunetelor în muzica bizantină

Sistemul scărilor muzicale din creația cultă privite din punct de vedere istoric, teoretizate și/sau practicate de către muzicieni:

1. Scări ale muzicii primare din epoca primitivă.
2. Scări ale muzicii din perioada antică: moduri chinezești, indiene, egiptene, sumero-babiloniene, arabo-persane.
3. Scări ale muzicii medieval-creștine: moduri bizantine, ambroziene, gregoriene, modurile polifoniei corale prerenașcentiste și renașcentiste.
4. Scări ale muzicii tonal-funcționale ce aparțin stilului baroc, clasic, romantic.
5. Scări ale muzicii moderne: scara în tonuri – Debussy, procedee neotonale, atonalism liber, dodecafonism serial, serialism total, scări neomodale, tonomodale, scări ce aparțin stilurilor de tip impresiionist, neotonal-neomodal, expresionist.
6. Scări ale muzicii contemporane: metatonalitate, aleatorism, heterofonie, provenite din calcule matematice.

Sistemul scărilor muzicale din creația populară prezentat pe criteriul cantitativ (număr de trepte):

1. Prepentafonii: bicordii/bitonii, tricordii/tritonii diatonice-cromatice, tetracordii/ tetratonii diatonice-cromatice.
2. Pentafonii: pentacordii diatonice-cromatice, pentatonii diatonice-cromatice, anhemitonice-hemitonice.
3. Hexafonii: hexacordii/hexatonii diatonice-cromatice.
4. Heptacordii: diatonice-cromatice.

Reprezentanți ai muzicii secolului XX care și-au adus contribuția la inovarea scărilor și a relațiilor dintre acestea:

1. Muzică de aspect și/sau cu procedee neotonale: Paul Hindemith, Arthur Honegger, Alexandr Scriabin, Aaron Copland, Charles Ives, Darius Milhaud.
2. Muzică de aspect și/sau cu procedee altonale/dodecafonice/seriale: Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg, Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen.
3. Muzică de aspect și/sau cu procedee neomodale: Igor Stravinski, Bela Bartok, George Enescu, Leon Janacek, Halobis Haba, Olivier Messiaen.

Reprezentanți ai muzicii secolului xx care au utilizat noi surse sonore sau surse științifice pentru a se exprima muzical:

1. Muzică electronică: Edgar Varese, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio.
2. Muzică de tip concret (cu obiecte sonore): Pierre Schaeffer, Darius Milhaud, Edgar Varese.
3. Muzică aleatorie: John Cage.
4. Teatru instrumental: Mauricio Kagel.
5. Muzică stohastică: Jannis Xenakis

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIEI PENTRU STUDIUL INDIVIDUAL

Tema cursului: Sisteme muzicale ale muzicii secolului XX. Prezentare generală, diacronică a evoluției cantitative/calitative a scărilor muzicale.

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de intonare comparativă a unor scări modale și tonale.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scărilor în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M. 4p, 4+ (vezi exemplul nr.1 din Anexe – Partea I)

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea II

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare a intervalelor simple și compuse consonante/disonante.

Exerciții de intonare a acordurilor de terță (trison/tetrason) și acorduri cvartă (4p, 4+) în stare directă și răsturnări.

Exerciții de executare la pian a acordurilor de terță și de cvartă.

Exerciții de recunoaștere și notare a diverselor acorduri de 4 sunete (tetrasonuri) în stare directă și răsturnări.

Solfegii recapitulative: solfegii de la lecțiile 1, 2.

Dicteu muzical (la alegere): integral sau fragmente de notare a solfegiului nr. 93 vol. III, transformarea orală/scrisă din sonoritate tonală în sonoritate modală (gama tonalității Si b –mixolidian, lidian pe nota Si b).

Transpoziție: solfegiul 93 vol. III de transpus oral la diverse intervale cu precizarea armurii și a sunetelor în fața cărora se aduc modificări cromatice.

Citire la prima vedere: vol. IV nr. 142, 143 și nr. 9 (chei).

Solfegii noi: vol. IV nr. 143, 142 și 9 (chei).

Test de autoevaluare

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

1. Sistemele muzicale intonaționale se pot clasifica și aprecia:
 - a) numai pe criteriul istorico-geografic și pe criteriul originilor în creație;
 - b) numai pe criteriul numeric și calitativ al sunetelor componente;
 - c) pe criteriul cantitativ (numărul de sunete componente infra-octavian, octaviante, superoctaviante) și calitativ (cu sunete în relații funcționale sau nonfuncționale), la care se adaugă (după diverși teoreticieni) și criteriul istorico-geografic și al originilor unei creații muzicale;
 - d) numai după criteriul calitativ: scări din sisteme funcționale și nonfuncționale.
2. Sistemul modal este format din scări ce se caracterizează și apreciază:
 - a) din perspectiva cantitativă și cuprinde scări de la 2-7 și mai multe sunete, ce se succed ca „tonii” și „cordii”, iar din perspectiva calitativă

- sunt sisteme funcționale și nonfuncționale, de origine cultă sau populară, conturate pe arii istorico-geografice;
- b) ca fiind sisteme ce se clasifică numai pe criteriul cantitativ și istorico-geografic;
 - c) din perspectiva calitativă și sunt sisteme funcționale și nonfuncționale;
 - d) după originea lor cultă sau populară, scări ce poartă amprente specifice unor arii istorico-geografice.
3. Noțiunea de mod, indiferent că se referă la modurile elene, gregoriene, bizantine sau populare românești, indică:
- a) un anumit tip de relații și structuri melodice specifice individualizate, ce se deosebesc atât între ele, cât și de structurile tonale sau atonale;
 - b) structurile modale sunt identice între ele și nu se deosebesc de cele tonale;
 - c) structurile modurilor apărute în estul și vestul Europei medievale nu sunt individualizate, ele sunt identice ca structură și cadențe melodice;
 - d) structurile modale se deosebesc numai de cele atonale.
4. Scările oligocordice din modalul funcțional (oligos = puține corzi, gr., sunete) sunt scări cu:
- a) 2, 3, 4 sunete diferite și au relații de subordonare față de un anumit sunet ce își dobândește importanța prin frecvența cu care apare în melodie și prin felul în care polarizează sunetele componente;
 - b) nu au sunete relaționate pe principiul gravitației, al subordonării în sensul tonal al cuvântului;
 - c) oligocordii formate numai din 2-3 sunete;
 - d) oligocordii formate numai din 2-3-4-5-6 sunete.
5. Pentafoaniile din modalul funcțional (scări cu 5 sunete diferite) cuprind:
- a) scări pentacordice, scări pentatonice, acestea putând fi: octaviante sau infraoctaviante;
 - b) scările care sunt strict octaviante;
 - c) scările cu 5 sunete (pentatonii) și au o succesiune exclusiv prin mers de secunde;
 - d) scările cu 5 sunete (pentacordii) și au o succesiune exclusiv prin mers de secunde și salt de terțe.
6. Hexafoniile din modalul funcțional (scări cu 6 sunete diferite) cuprind:
- a) scări hexacordice, scări hexatonice, au un centru polarizator și sunt octaviante sau infra-octaviante;
 - b) scările ce nu au centru polarizator și sunt strict octaviante.
 - c) scările cu 6 sunete și au o succesiune exclusiv prin mers de secunde;
 - d) scările cu 6 sunete și au o succesiune exclusiv prin mers de secunde și salt de terțe.
7. Scările cu 7 sunete (modale, tonale) diferite:
- a) pot fi dispuse treptat și se numesc heptacordii, pot fi octaviante, superoctaviante și se supun relațiilor de subordonare;
 - b) pot fi și infra-octaviante dar nu se subordonează unui sunet polarizator;

- c) pot fi infra-octaviante, octaviante și superoctaviante, dar nu se subordonează unui sunet polarizator;
 - d) pot fi infra-octaviante, octaviante și superoctaviante, dar se subordonează unui sunet polarizator.
8. Scările din sistemele intonaționale pot să cuprindă ca intervale fundamentale de apreciere a celorlalte raporturi de înălțime dintre sunete:
- a) tonuri, semitonuri, dar atunci se organizează octaviant;
 - b) tonuri, semitonuri și microintreval și se organizează octaviant, infra-octaviant și supraoctaviant;
 - c) pot să conțină microintervale, dar se organizează numai infra-octaviant;
 - d) pot să conțină tonuri, semitonuri și microintreval, dar atunci se organizează numai supraoctaviant.
9. Relațiile de dependență, (de subordonare) sau de independență, (ce evită centrul polarizator) grupează scările în sisteme diferite:
- a) scări de 2, 3, 4, 5, 6, 7 sunete ce aparțin unor sisteme funcționale tonale și modale, și au un centru polarizator și sisteme nonfuncționale: ca de exemplu, scara în tonuri care neutralizează funcțiile sunetelor componente și scările dodecafonică și structurile seriale;
 - b) scările dodecafonică sunt singurele care aparțin grupului nonfuncțional;
 - c) hexacodia formată din tonuri este o scară funcțională;
 - d) scara pentatonică aparține sistemului funcțional, deoarece sunetele ei au aceleași funcții ca și cele din tonalitate: treapta I = tonică, treapta IV = subdominantă, treapta V = dominantă.
10. Gamele tonalităților pe parcursul solfegiului nr. 9/vol. IV sunt următoarele:
- a) Re minor natural, La major natural, Re minor natural, La major, Fa major, Re minor natural apoi melodic;
 - b) Re minor natural, Re minor melodic, Do major, Re minor natural.
11. Cvartoletele din portativul 4 al solfegiului 9/vol. IV sunt ortografiate cu:
- a) ortografie franceză;
 - b) ortografie germană/engleză.
12. Puntea dintre Fa major și Re minor în solfegiul nr./vol. IV se realizează:
- a) cromatic printr-un acord micșorat cu septimă micșorată;
 - b) cromatic printr-un acord micșorat cu septimă micșorată, urmat de același acord căruia i se mai adaugă o nonă mică;
 - c) diatonic, prin acord comun.

Teme

Intonați în sens ascendent și descendent următoarele exerciții cu scopul de a perfecționa deprinderea de a intona intervale disonante:

- 2m și 4p = 5- (Mi–Fa–Si b = Mi–Si b, în sens descendent Si b–La–Mi = Si b–Mi);
- 4p și 4p = 7m (Mi–La–Re = Mi–Re, în sens descendent Re–La–Mi = Re–Mi);
- 4p și 4+ = 7 M (Mi–La–Re#, în sens descendent Re#–La#–Mi = Re#–Mi).

Lecția nr. 2

SCARA ÎN TONURI – SCARA LUI DEBUSSY (Impresionismul în muzică)

Una din soluțiile intrate în istoria muzicii drept inovație, soluție ce a primenit și îmbogățit materialul sonor din care creatorii de muzică își pot alcătui melodii și armonii, a fost cea practică de Debussy și de alți compozitori ai secolului XX dintre care îl amintim aici pe Ravel: scara formată în cadrul neoctavian sau octavian numai din tonuri.

Scara lui **CLAUDE ACHILLE DEBUSSY** (compozitor francez 1862-1918) **este o succesiune de șase tonuri ce cuprind spațiul unei octave**. Scara este cunoscută sub diferite denumiri: scara lui Debussy, scară în tonuri. Uneori, cuplând două rădăcini de cuvinte (hexa = șase și ton – intervalul fundamental ca unitate de evaluare calitativă a intervalelor muzicale, alături de semiton) a rezultat cuvântul „hexatonic” ce vrea, impropriu, să desemneze succesiunea de 6 tonuri dintr-un spațiu octavian.

Este cunoscut faptul că sufixul „tonie” indică o scară care evoluează treptat prin secunde mari sau mici și prin salt de terțe, mici sau mari. În consecință, după opinia noastră, cel mai bun termen pentru a indica realitatea cantitativă și calitativă a scării este: scara lui Debussy sau scara în tonuri, deși în practica cotidiană se obișnuiește să se spună – repetăm impropriu – scară hexatonică. Denumirea de „gama lui Debussy” sau „gama în tonuri”, și aceasta frecvent utilizată, vrea să exprime apartenența acesteia la regulile gamelor tonale pe care nu le poate evita în totalitate. Des apelată de compozitori, scara lui Debussy, nu a încheiat și nu a format o școală radicală cu reguli impuse, cum au fost și sunt cele ale sistemului tonal sau cele ale școlii atonal/dodecafonice/seriale.

Scara ascendentă Debussy octaviană, între Do 1-Do 2 este enarmonicul sunetelor Do- Si#:

Do – Re – Mi – Fa# – Sol# – La# – Do sau
Do – Re – Mi – Fa# – Sol# – Si b – Do
T T T T T T

Scara descendentă: **Do – Si b – La b – Sol b – Fa b – Mi bb – Re bb se poate ortografia:**

Do – Si b – La b – Sol b – Mi – Re – Do sau
Do – Si b – La b – Fa# – Mi – Re – Do

Observăm că pentru a deveni strict octaviană scara apelează la enarmonizarea unor intervale:

- La# – Do = terța micșorată ascendentă este enarmonica secunde mari (tonul) Si b – Do.
- Sol# – Si b = terța micșorată ascendentă este enarmonica secunde mari (tonul) La b – Si b.

- Sol b – Mi = terță micșorată descendentă este enarmonica secunde mari (tonul) Fa# – Mi sau Sol b – Fa bb.
- La b – Fa# = terță micșorată descendentă este enarmonica secunde mari (tonul) La b – Sol b.

Caracteristici:

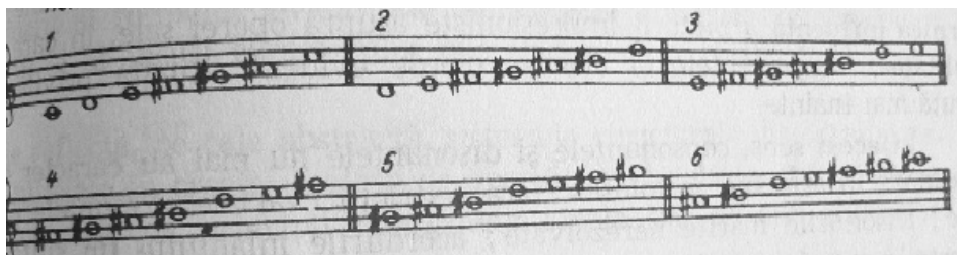
– sunetele de pe treptele scării, nefiind în raportul obișnuit contrastant ton/semiton, nu se pot ierarhiza. Rezultă o egalitate funcțională. Altfel spus, nu putem numi niciuna din trepte „tonică” sau „finală” în sensul dat acestor termeni în teoria tonalității sau în cea a modurilor;

– dualitatea major/minor dispare;

– pe toate și din toate sunetele de pe treptele scării se formează numai acorduri mărite;

– nu mai putem vorbi de modulație în sensul dat de procedeele tonale sau modale, ci numai de transpunerea, pe oricare sunet din scara cromatică de 12 sunete, a unei scări sau a unui fragmentului muzical format dintr-o succesiune de tonuri;

– ortografierea mersului ascendet al melodiilor cu succesiuni de tonuri se realizează după regula cunoscută a logicii cromatice: în mers ascendent alterații ascendente și în mers descendent alterații descendente, cu amendamentul ca acestea să nu producă duble alterații decât acolo unde o cere armonia sau cereințele orchestrației. Dacă melodia este octavianță este nevoie să apelăm fie la enarmonie, fie la o terță micșorată, după modelul exemplelor de mai sus sau cele de mai jos.



Debussy nu a agreat termenul de „impresionism” dat muzicii sale.

Impresionismul – curent apărut în pictura franceză a secolului XIX și-a primit numele după tabloul lui Claude Monet „Impression, soleil levant” (*Impresie, răsărit de soare* – Paris, 1872) pictat total netradițional din punctul de vedere al utilizării culorilor, și anume a respectat legile descoperite de chimistul Chevreul: fiecare culoare tinde să coloreze elementele vecine cu culoarea sa complementară.

Conturul devine voalat, pe prim-plan este coloritul, aplicat după tehnica numită „a contrastelor simultane”.

Subiectele preferate a fi tratate impresionist sunt legate de o natură statică cu scene acvatice, câmpuri colorate, prezența omului fiind una contemplativă, nu una de participare la acțiune, cum obișnuiau romanticii să-l prezinte pe om.

Subiectele impresoiniste exprimă „impresia de moment” pe care și-o face creatorul-artist, asupra a ceea ce este văzut și perceput din lumea reală ce-l înconjură.

Lumea aceasta nu este a contrastelor (vezi scara/gama în tonuri, fără contrastul semitonurilor), exprimarea timbrală, foarte des, diafană.



Impresie, răsărit de soare de Claude Monet

Dacă luăm în considerație „culoarea” numită în muzică „timbru”, atunci putem să spunem că acest element se constituie într-o notă care distinge stilul lui Debussy de cel al unora dintre contemporanii săi: instrumente în registre nespecifice, utilizate cu surdina, preferință pentru instrumente cu corzi, harpă și flaut.

Dimensiunea timbrală a sunetului ia locul celei care a fost principală, și anume dimensiunea melodico-ritmică.

Alături de aceste elemente de efect timbral (impresionist) se adaugă și celebra lui scară formată din 6 tonuri dar și de modurile pentatonice sau armoniile cu trisonuri mărite, acorduri de cvarte, cu none, undecime sau frecvențele clustere care dau sonorității debussyene o notă de tablou impresionist.

Impresionismul în muzică nu a fost o școală, ci mai de grabă o atitudine a unor compozitori de la sfârșitul secolului XIX, la care au apelat mulți compozitori și din secolul XX, ca experiență a rafinamentului timbral, melodic și armonic.

MODE DE REPARTIZARE A MATERIEI PENTRU STUDIUL INDIVIDUAL

Tema cursului: Scara în tonuri – Scara lui Debussy (impresionismul în muzică)

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de intonare comparativă a unor scări modale, tonale și scara în tonuri pe sunetul Do, Re și apoi Si b.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scării în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M. 4p, 4+ (vezi exemplul nr.1 din Anexe – Partea I).

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea II.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare a mersului treptat de secunde mari superioare și inferioare.

Exerciții de intonare a acordurilor de terță (trison/tetrason) și acorduri cvartă (4p, 4+) în stare directă și răsturnări, în special a trosonurilor mărite.

Exerciții de identificare la pian a acordurilor mărite și de cvartă (4p cu 4+) intonate vocal.

Exerciții de recunoaștere și notare a diverselor acordurilor mărite în stare directă și răsturnări.

Solfegii recapitulative: solfegii de la lecțiile 1, 2, 3.

Dicteu muzical (la alegere): integral sau fragmente de notare a solfegiilor nr. 119 și 144 vol. IV; lanț de acorduri mărite.

Citire la prima vedere: vol. IV nr. 145, nr. 6 (chei) și 95 vol. III.

Transpoziție: solfegiul nr. 95 vol. III.

Solfegii noi: vol. IV nr. 144, 145 și 9 (chei).

Test de autoevaluare

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

1. Care din scăările de mai jos se poate numi „scară prin tonuri”:
 - a) La b – Si b – Do – Re – Mi – Fa# – La b;
 - b) La b – Si b – Do – Re# – Mi# – Fa# – La b;
 - c) La b – Si b – Do – Re – Mi – Fa#;
 - d) La b – Si b – Do – Mi b – Fa – La b.
2. Scara formată dintr-o succesiune de 6 tonuri a fost cel mai frecvent utilizată de:
 - a) Numai Claude Debussy;
 - b) Claude Debussy și Maurice Ravel;
 - c) Ludwig van Beethoven;
 - d) Mauricio Kagel.

Teme

1. Analizații solfegiile nr. 142, 143, 144, 145 vol. IV și explicați oral/în scris modalitățile de ortografiere a scării în tonuri, în sens ascendent și descendent.

2. Construiți pe sunetele Re, Mi b, Fa, La b scări de tipul hexafoniei Debussy.

3. Intonați în sens ascendent și descendent următoarele exerciții cu scopul de a perfecționa deprinderea de a intona intervale disonante:

- 3M și 3M = 5+ (Do–Mi–Sol# sau descendent Sol#–Mi–Do, sau Do–La b–Fa b);
- 3M și 4- = 6m (Do–Mi–La b sau Do–La b–Mi);
- 5p și 4# și 5# = Do–Sol–Do#–Sol# apoi descendent;
- 2Mși 3M și 4p = Do–Re–Fa#–Si; apoi extremele acordului.

OPTICA NEOTONALĂ ÎN RELAȚIILE DINTRE GAMELE SISTEMULUI TONAL. POLITONALISMUL

În orice domeniu, o noutate are efect și se constituie ca material necesar o perioadă de timp, după care, prin repetare, devine banală, dacă nu își înnoiește mijloacele de exprimare. Așa s-a întâmplat și cu gamele sistemului tonal, care fie că au fost înlocuite de o parte din compozitori cu alt tip de structuri (cazul Debussy, Schonberg, Bartok, Messiaen), fie, crezând încă în puterea de exprimare prin sistemul tonal, o parte din compozitori nu l-au părăsit, dar l-au reorganizat, păstrând caracterul funcțional al acestuia dar la alți parametrii. Pentru acest motiv aceste practici se numesc neotonale (noua viziune asupra tonalității).

Urmărind diagrama formării și evoluției scărilor pe criteriul diacronic (cronologic), diagramă prezentată în lecția nr. 1 (Partea a II-a), putem observa că, la sfârșitul secolului XIX și începutul celui de-al XX-lea, ideea de tonalitate nu este părăsită: este fie reconsiderată, dar tot de pe poziții tonale, fie amalgamată cu elemente din sistemul modal (oricare ar fi acesta), fie renegată și înlocuită cu o alta.

Manifestările și demonstrațiile componistice ale unor muzicieni au evidențiat că, și reinterpretat, cadranul tonalităților este tot atât de expresiv ca și cel clasic, aducând o notă de noutate în succesiunea scărilor, în raporturile dintre ele, uneori cu noi conotații filozofice, cum tot așa de expresivă poate fi sisteza tono-modală sau estetica radicală, antitonală.

Distingem în această mișcare de a soluționa problema crizei sistemului tonal câteva direcții:

1. *Găsirea unor noi raporturi între gamele sistemului tonal*, fără a părăsi principiul de bază, cel în care intervalul de cvintă este generatorul și justificatorul relațiilor între game sau între sunetele de pe treptele unei game.

Cercetându-i creația, îl vom menționa pe compozitorul rus **ALEKSANDR NICOLAEVICI SKRIABIN** (1872-1915) care, în lucrarea sa pentru pian „24 preludii” opus 11, prezintă preludiile într-o altă ordine decât cea pe care o știm de la Bach sau Chopin. Succesiunea preludiilor lui Skriabin este cea din ordinea reală a sunetelor (din cvintă perfectă în cvintă perfectă), întrerupând șirul ascendent al acestora la incidența lui Fa# pe care îl convertește enarmonic în Sol b și coboară panta succesiunii gamelor.

Se poate observa în diagrama de mai jos că numărul de game tonale din care s-au construit preludiile sunt în număr de 24: 12 majore și 12 minore.

**Do – Sol – Re – La – Mi – SI – Sol b – Re b – La b – Mi b – Si b – Fa
La – Mi – Si – Fa# – Do# – Sol# – Mi b – Si b – Fa – Do – Sol – Re**

Tot pe linia reinterpretării datelor oferite de sistemul tonal și de încercarea de a justifica faptul că sistemul tonal este unul natural, nu unul artificial, se cercetează spectrul de armonice naturale ale sunetului, unde o parte din compozitori, printre care și Skriabin, găsesc sensuri filozofice, chiar mistice, care își găsesc în felul acesta motivarea științifică.

Așa apare „acordul sintetic de cvarte” provenit din armonicele superioare ale sunetului, acord ce îi definește armonia lui Skriabin, înscriindu-se pe linia neotonalismului.

Do – Fa# – Si b – Mi – La – Re

Tot pe linia reinterpretării relațiilor dintre gamele sistemului tonal se înscrie și oferta lui **PAUL HINDEMITH**, compozitor german (1895-1963), ce propune în cartea sa *Inițiere în compoziție* scrisă în 1935, o altfel de înrudire a gamelor sistemului tonal.

Înrudire de gradul I sunt, în optica hindemitheană, gamele aflate în raport de cvintă, cvartă, terță și sextă față de tonică.

Înrudire de gradul II sunt gamele care se găsesc cu tonica în raport de secundă și septimă.

Înrudire de gradul III sunt gamele care se găsesc în raport de cvartă mărită și cvintă micșorată față de tonica tonalității inițiale.

Gradul I: 5p, 4p, 3, 6.

Gradul II: 2,7.

Gradul III: 4+, 5-.

Hindemith demonstrează și aplică într-o lucrare pentru pian *Ludus tonalis*, scrisă în anul 1942, următoarea succesiune a fugilor pentru pian:

C – G – F – A – E – Es – As; D – B – Des – H; Fis

2. Direcția dată de Politonalism

În *Tratat de teoria muzicii*, Victor Giuleanu (pag. 498) dă o definiție completă a fenomenului politonalismului și a polimodalismului, motivându-le în același timp geneza și perspectiva: „Evoluarea concomitentă, scrie autorul – adică pe plan armonic și polifonic – a două sau mai multe voci în tonalități ori moduri diferite, constituie preecedeul numit în compoziție politonalitate, respectiv polimodalism”.

Este de la sine înțeles că fenomenul se dezvoltă în secolul XX, fără să se poată afirma că este o inovație a secolului, deoarece și în stilurile anterioare s-au întâlnit suprapuneri de 2 tonalități sau moduri (vezi motetele din perioada Ars Nova).

Tratăm în acest subcapitol, succint numai problema politonalismului. Despre polimodalism vom da explicații în capitolul despre neomodalism.

Dacă o piesă muzicală se poate construi pe etaje armonice sau polifonice, fiecare voce poate fi alcătuită pe orizontală din alt material tonal, fie el pur diatonic sau cromatic, atunci atribuim acelei piese caracterul de piesă politonală, ce folosește deci una sau mai multe din procedeele politonalismului, curent/manieră de compoziție muzicală sprijinită pe un material tonal supraetajat.

Rezultă o sonoritate evident disonantă, în care nu se mai poate distinge un anume punct armonic de atracție, ci o masă sonoră. Pe linia orizontală a unei voci se pot întâlni și modulații.

Exemplu:

Vocea I : Mi major-----

Vocea II: Fa minor-----

Vocea III: Sol major-----

Vocea I : Mi major---- Fa# major----- Si b major

Vocea II: Fa minor-----

Vocea III: Sol major----- La major-----

Pot să apară în partitura care practică politonalismul și situații când pe verticală să apară un acord inițial sau final format din sunetele suprapuse ale unei game sau ale unei părți ale acesteia:

Vocea I: Mi -----Re

Vocea II: Do-----Mi

Vocea III: Do-----Fa

Vocea IV: Fa-----Sol

Vocea V: Mi b-----La

Vocea VI: Si-----Si b

VoceaVI I: La b-----Do

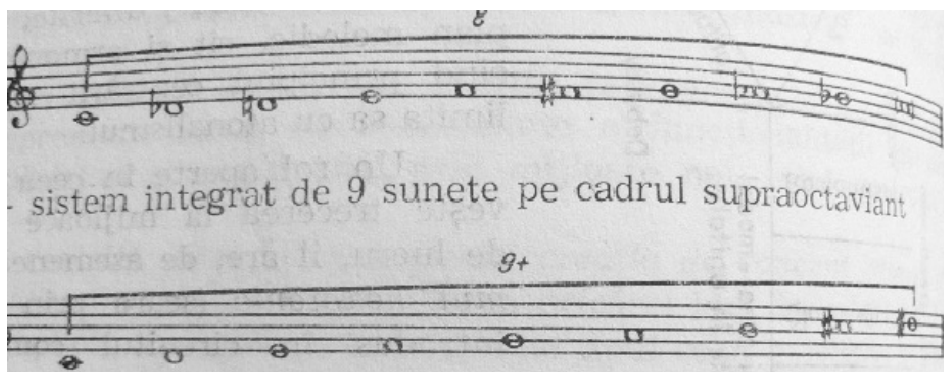
Deși procedeele pe linie orizontală rămân ancorate în tonal, rezultatul acestei simultaneități este, evident o sonoritate, disonantă, antitonală.

Politonalitatea, ca realitate procedurală într-o partitură, a fost practică de compozitori pentru efectele sale armonice și pentru a indica simultaneitatea unor acțiuni, fiecare distinctă, așa cum se întâmplă în realitate și pe care noi o trăim frecvent, ceea ce necesită o abordare tonală diferită, așa cum au practicat Stravinski sau Bartok etc.

3. Direcția dată de *sistemul scărilor tonomodale integrate (de sinteză)*

Formularea de mai sus aparține lui Victor Giuleanu (*Tratat de teoria muzicii*, pag. 490). Autorul precizează dintr-un început că acestea sunt rezultatul unei firești evoluții și întrepătrunderi între tonal și modal. Altfel spus, sunt scări de graniță între două lumi cândva separate (sau aparent separate!) care acum se integrează sau fuzionează prin sinteză.

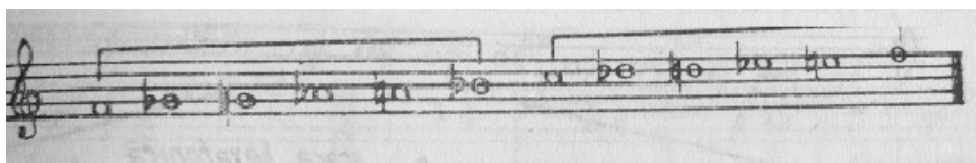
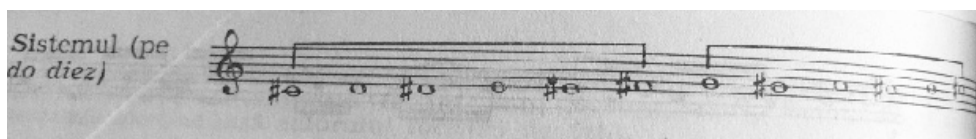
Scările tonomodale, după același autor, sunt funcționale, dar posedă o funcționalitate complexă ce provine din faptul că are ingenioase posibilități de a combina elemente ale diatonicului celor 7 sunete cu cele 10 sunete din fondul cromatic.



Celebra relație: **tonică-subdominantă-dominantă** (I-IV-V) esențială pentru a înțelege conceptul de tonalitate este evitată sistematic. Reamintim că denumirea de tonică – subdominantă – dominantă a fost numită așa de unii teoreticieni care își luau ca reper succesiunea sunetelor din ordinea aparentă a sunetelor, unde subdominanta (treapta IV) se află în scară „sub” dominantă, adică pe poziție inferioară față de dominantă (treapta V). După alți teoreticieni care privesc ordinea reală a sunetelor (scara prin cvinte) relația mai sus amintită se numește **dominanta inferioară-tonică-dominanta superioară**.

Indiferent cum se numesc funcțiile în sistemul gamelor tonale, în noul sistem de scări integrate, acestea posedă, frecvente schimbări ale centrului tonal. Materialul poate fi tratat tonal, modal sau atonal (pantonal, adică cuprinzând toate tonalitățile) după estetica fiecărui compozitor.

După Victor Giuleanu sistemul scărilor de sistează, ca sistem cu scări de graniță, poate să cuprindă în cadrul octavian sau supraoctavian 9, 11, 13, 15, 17 sunete.



Materialul, succint teortic și practic, prezentat mai sus ne poate lesne conduce spre următoarele concluzii:

- scările și procedeele neotonale folosesc în continuare tehnica de atracție funcțională, dar cu reguli mult lărgite și permissive: rezolvări armonice prin întârzieri, prin disonanțe, frecvente schimbări ale centrului tonal. În fapt sunt consecințe ale faptului că tonalitatea și-a lărgit accepțiile estetice (un altfel de frumos!) și procedurale;
- sistemul scărilor se obține fie prin reorganizarea gamelor în cadranul tonal fie prin integrarea (sinteza) diverselor tipuri de scări;
- scările sunt transpozabile;
- modulațiile se efectuează pe arcuri mici, de preferință la tonalități depărtate; ca efect sonor, aceste procedee sporesc gradul de disonanță al partiturii muzicale;
- intervalele cu care se operează melodic sunt cele ale conceptului clasic: 5p, 4p, 8p, 3m, 3M, 6m, 6M, 7m, 7M, 4+, 2+, 5- dar și intervale ca 4- 5+, 1+, 2-, 3+, 6-, 7+ 8-, 8+;
- libertățile din orizontala melodiei se resimt și pe verticala armoniei prin faptul că trivonurile, tetrasonirile sunt combinații ambigue major-minor-mărit-micșorat dar și acorduri de cvarte.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIEI PENTRU STUDIUL INDIVIDUAL

Tema cursului: Optica neotonală în relațiile dintre gamele sistemului tonal

Activitatea la cursul interactiv.

Exerciții de intonare comparativă a unor scări pe sunetele Re și Do.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scării în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M. 4p, 4+ (vezi modelul din exemplul nr.1 din Anexe – Partea I).

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea II.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare a intervalelor simple și compuse consonante/disonante.

Exerciții de intonare a acordurilor de terță (trison/tetrason) și acorduri cvartă (4p, 4+) în stare directă, răsturnări și tipurile de acorduri din lecțiile precedente.

Exerciții de executare la pian a acordurilor de terță și de cvartă.

Exerciții de recunoaștere și notare a diverselor acorduri de 4 sunete în stare directă și răsturnări.

Solfegii recapitulative: solfegii de la lecțiile 1,2, 3, 4.

Dicteu muzical (la alegere): integral sau fragmente de notare a solfegiilor nr. 101 și 110, transformarea orală/scrisă din sonoritate modală, în sonoritate tonală și invers.

Citire la prima vedere: vol. IV nr. 110 și nr. 9 (chei).

Solfegii noi: vol. IV nr. 110 și 9 (chei).

Test de autoevaluare

Alege unul sau mai multe răspunsuri corecte și complete.

1. Prin politonalitate înțelegem:

- a) o noțiune și un procedeu de suprapunere, concomitența melodică/armonică la mai multe voci (instrumente) a unor sonorități ce aparțin fiecare altei tonalități;
- b) numai utilizarea concomitentă a unor melodii ce aparțin gamelor majore;
- c) utilizarea concomitentă a unor melodii ce aparțin gamelor înrudite direct;
- d) un procedeu de suprapunere, concomitența melodică/armonică numai a gamelor aflate în relație directă organică.

2. Citiți exemplul prezentat mai jos și numiți care din cele 4 oferte de răspunsuri credeți că se potrivește?

Exemplu:

- I. viori = Re minor;
- II. flaut = Mi major;
- III. corni = Fa minor;
- IV. pian = La b major.

- a) concomitență specifică politonalismului;
 - b) concomitență specifică polimodalismului;
 - c) concomitență specifică armoniei tonale;
 - d) concomitență specifică armoniei muzicii populare.
3. Sistemele tono/modale integrate (de sinteză) se compun din:
- a) formațiuni sonore ce păstrează în mare o coeziune tonală, dar integrează sintetizat elemente din sisteme anterioare (diatonice, cromatice, enarmonice) octaviante sau supraoctaviante, având un număr variat de trepte componente (8, 9, 11, 13, 15, 17 sunete);
 - b) formațiuni sonore ce nu păstrează coeziunea tonală, dar integrează sintetizat elemente din sisteme anterioare (diatonice, cromatice) octaviante;
 - c) formațiuni sonore ce păstrează în mare o coeziune tonală, dar integrează sintetizat elemente din sisteme anterioare (diatonice, cromatice, enarmonice) infra-octaviante;
 - d) formațiuni sonore ce păstrează în mare o coeziune tonală, dar integrează sintetizat elemente din sisteme anterioare strict diatonice.
4. Scara din care este lucrat solfegiul nr. 101 vol. IV este:
- a) o scară descendentă: Mi – Re – Do# – Si – La# – Sol – Fa# – Mi = dorian pe sunetul Mi cu 4+;
 - b) scara prezentată la punctul „a” și aparține unui mod diatonic, pentru că numără 6 cvinte pe scara reală;
 - c) scara prezentată la punctul „a” aparține unui mod cromatic, pentru că numără 10 cvinte pe scara reală;
 - d) modulația de la schimbarea măsurii în măsura de 7/16 este la un mod popular, construit tot pe sunetul Mi; tot un dorian dar cu 5-, și cu prezența intervalului de 2+, ceea ce îi conferă caracterul de mod cromatic;
 - e) schimbarea măsurilor: 3/4, 2/4, 5/8, 2/8, 7/16 se numește poliritmie eterodenă pe orizontală (a schimbat și unitatea de timp).
6. Solfegiul nr. 110 vol. IV este format din:
- a) arpegii ce aparțin în majoritatea cazurilor unor acorduri mărite;
 - b) arpegii ce aparțin unor acorduri micșorate;
 - c) intervalele ascendente: Fa – Mi b, Mi b – Re b sunt septime micșorate;
 - d) acordul Mi-Sol-Si b este un acord mărit.

Teme

Intonați în sens ascendent și descendent următoarele exerciții cu scopul de a perfecționa deprinderea de a intona intervale disonante:

- Ascendent 3m și 6m = 8 - (Mi – Sol – Mi b = Mi – Mi b; în sens descendent Mi – Do# – Mi# = Mi – Mi#).
- Descendent/ascendent: 4p și 6m = 9m (Mi – Si – Re#; Mi – La – Fa = Mi – Fa).

**OPTICA ATONALISMULUI, DODECAFONISMULUI SERIAL
ȘI SERIALISM INTEGRAL (TOTAL) ÎN CEEA CE PRIVEȘTE
MATERIALUL SONOR CE STĂ LA BAZA NOII ESTETICI
MUZICALE EXPRESIONISTE**

1. *Prezentare generală*

În arta muzicală a sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX, se remarcă soluții ce izvorăsc din atitudini componistice și estetice, unele antiwagneriene, altele antibrahmsiene, ce se materializează în reinterpretarea sistemului tonal (cazul Hindemith) sau apariția unei soluții neutre tonal (cazul gamei/scării Debussy), dar și atitudini neomodale (redescoperirea paleo-folclorului, creații în stil popular cum este cazul Enescu-Bartok-Stavinski, despre care vom vorbi într-un capitol următor), alături de atitudini antidebussy-iste dintre care cea mai evident radicală este cea a „celelalte de a doua școli vieneze” formată, în principal, din compozitorii Arnold Schonberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) și Alban Berg (1885-1935).

Reamintim că denumirea de „a doua școală vieneză” este dată grupului de compozitori care au activat la Viena în secolul XX, în comparație cu „prima școală vieneză”, școala clasicilor din secolul XVIII și începutul secolului XIX: Haydn-Mozart-Beethoven.

Deși la Viena a activat și a creat la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX și grupul Anton Bruckner-Gustav Mahler-Richard Strauss-Max Reger-Hugo Wolf, wagnerieni convinși, aceștia nu au reușit să aducă modificări radicale în muzica europeană.

Cu toate că au format o școală condusă de Bruckner, am fi tentați să o numim pe aceasta „a doua școală vieneză”. Nu putem să o numim așa pentru că, deși au emancipat armonia, formele, orchestrația muzicii începutului de secolul XX, apelau la acorduri formate din suprapuneri de terțe dar și de cvarte, preferau acorduri disonante și cromatisme dar și melodia pur diatonică, liber dimensionau formele clasice sau romantice – liedul acompaniat de orchestră, opere într-un act, simfonie cu lied vocal – dar apelau și la soluții din epoci stilistice anterioare precum barocul, clasicismul – vezi passacaglia, suita, fuga, simfonia – nu au schimbat axa clasică a muzicii fie ea modală sau tonală.

Grupul Bruckner-Mahler-Strauss, prin soluțiile adaptate, se pot cu siguranță numi postromantici sau neoclasici. Creația lor a facilitat, ca și celelalte mișcări estetice individuale sau de grup, drumul spre „cea de a doua școală vieneză” condusă de Schonberg, școala antitonală cu orientări ce țin de expresionismul german, estetică ce a revoluționat muzica primei jumătăți a secolului XX.

În prima jumătate a secolului XX, muzica primește deci soluțiile propuse de Debussy (scara formată din tonuri) soluțiile neotonaliștilor (Honneger, Hindemith, Jolivier) permanent combinate cu ale neomodaliștilor (vezi tonomodaliștii lui Bartok, Enescu, Stravinski) alături de emancipările aduse de postromanticii, numiți pe bună dreptate, de unii teoreticieni români și „neoclasici”.

Aceste înnoiri referitoare la scările muzicale ca material de bază pentru melodia, armonia, polifonia secolului sunt o demonstrație a faptului că sistemul tonal nu mai poate fi singurul care să acopere cerințele europene și paneuropene (America, Asia, Africa interesate de școala europeană).

Dacă tonalitatea însemna coeziune internă, ordine în spațiul melodic diatonic și cromatic, o armonie ce ascultă de legi funcționale, **atonalismul** ca tehnică și sumă a procedeelelor atonale este opusul tonalității.

Atonalismul este deseori asociat și considerat ca manifestare a expresionismului în muzică, de aceea în acest curs vom face și o succintă prezentare a acestui curent al artei secolului XX, care și-a pus amprenta asupra tematicii abordate de cei trei compozitori: Schonberg-Berg-Webern.

2. Atonalismul liber

Termenul de **atonalism** are în vorbirea cotidiană fie un înțeles general de creație care atacă procedee canonice, stabile, clasice (denumirea extinzându-se și asupra celei dodecafonice – seriale), fie un înțeles mai restrâns, dat de specialiști unor procedee bazate pe câteva principii generale, la care ne vom referi în cele ce urmează.

Atonalismul ca sumă a procedeelelor antitonale, se mai numește și „liber” însemnând lipsa unor reguli canonice și preocuparea de a ocoli regulile tonalității.

Caracteristici:

- în melodie folosesc structuri intervalice ca niște mici tronsoane ce modulează atât de frecvent încât fac imposibilă stabilirea apartenenței la o tonalitate;
- melodia evită mersul arpeggiat (ce amintea de acordurile gamei unei tonalități) sau pe cel cu mers treptat ca parte a unei game;
- preferință pentru intervale disonante simple-compuse, disonanțele numai sunt note străine de acord;
- în armonie se evită rezolvările clasice ale acordurilor și se apelează la acorduri de cvarte;
- aplicarea principiului non-repetabilității, principiu după care nu pot fi repetate tronsoane de sunete, ritmuri de cât dacă acestea sunt modificate ca timbru, registru, ritm, armonie;
- tendința de a individualiza și timbral fragmentele melodice, ceea ce le face mai greu de recunoscut;
- durată scurtă (condensată) a lucrărilor;
- poliritmie și utilizare a unor formule ritmice cu grad sporit de dificultate;
- fărâmițarea timbrală a melodiei = melodie de timbruri = Klangfarbenmelodie;
- atematism melodic;
- voce cântată, vorbită, șoptită, ținută, declamație cântată = Sprechgesang.

Creatorul atonalismului liber, compozitorul german **Arnold Schonberg**, a demonstrat în următoarele compoziții modul în care se realizează atonalismul liber:

- Cvartet de coarde nr. 2 op. 10 (1907-1908);
- Cinci piese pentru orchestră op. 16 (1909);
- Trei piese pentru pian op. 11;
- Așteptare „Erwartung” – monodramă op. 17 (durata 30 minute);
- „Mâna fericită” op. 18 dramă muzicală cu un libret scris de compozitor;
- „Pierrot Lunatecul” (Pierrot Lunaire) op. 21 (1912) miniaturi vocal/instrumentale grotești, macabre, naive, tragice distribuite în 3 părți.

3. **Modulația în concepția atonalistului Arnold Schomberg**

În două dintre lucrările teoretice scrise de Schonberg (*Funcțiile structurale ale armoniei* și *Modele pentru începătorii în domeniul compoziției*) citate de V. Giuleanu în *Tratat de teoria muzicii* (pag. 482) creatorul atonalismului liber oferă modele noi referitoare la relațiile posibile dintre gamele tonalităților.

După opinia sa, acestea schimbă raporturile de înrudire dintre gamele tonalităților și crează noi tipuri de modulații după cum urmează:

- pot exista înrudiri directe și apropiate între Do și: Sol, Fa, La, Mi;
- pot exista înrudiri indirecte și apropiate între Do și: Do, Sol, Fa, Mi, Mi b, La, La b.

După opinia lui Schonberg, într-o piesă muzicală există o singură tonalitate, fragmentele modulatorii sunt „regiuni tonale contrastante” în cadrul aceleași tonalități, apreciate ca „incursiuni în regiunile tonale”.

4. **Expresionismul și muzica dodecafonic/serialistă**

Expresionismul a fost un curent și o mișcare artistică la începutul secolului XX ce se baza pe următoarele principii:

- arta este expresia subiectivă a gândirii eului unui artist și urmărește tensiunea lăuntrică a acestuia, provoacă emoții extreme și ridică probleme de conștiință umană.

În ediția 1995 (pag. 420) Dicționarul Larousse specifică: „Expresionismul este o tendință artistică și literară a secolului XX care evidențiază o expresie intensă, exagerată, o concepție în general pesimistă a destinului uman”.

- absolutul reprezintă ținta pozitivă a artistului „ce trăiește viața necondiționat” (Lucian Blaga);

- în creație totul trebuie să fie anticanon, esență, abstracție;
- teme specifice: cultura arhaică, cultivarea exprimării nonfigurative a unui subiect, căutarea idiomului medieval sau a celui exotic, teme pacifiste, teme erotice, fataliste, antiburgheze, alături de teme din arta naivă a copiilor.

Curentul a apărut în atmosfera tensionată premergătoare Primului Război Mondial, ca o reacție împotriva impresionismului în pictură, a academismului și a reveriei romantice.

Omul – în viziunea unor expresioniști – este o ființă prădată de iraționalism, neputincioasă în a înțelege viața socială și destinul. Omul este – în opinia unor expresioniști – o ființă cu impulsuri primare, de aceea își face dreptate singur, cerând satisfacții sângeroase. Este totodată mistic și superstițios, pe cât de vicios pe atât de umil.

Toate aceste teme s-au reflectat și în muzică, de aceea materialul sonor oferit de sistemul tonal nu a mai satisfăcut și a fost nevoie, cum s-a văzut în cele expuse anterior, de alte scări, de altfel de organizări ale acestora.

Dar în afara acestui grup de creatori (pictori, scriitori, poeți, muzicieni) tot în cadrul curentului expresionist se înscriu și cei ce optează pentru o tematică abordată printr-un raționalism extrem, geometric, matematizat sau un alt grup – de exemplu, de poeți – ce prezintă teme de iubire exaltată, mistică, onirism, teme de refuzare a civilizației industriale, teme de premoniție apocaliptice sau de pace pe tărâmurî transcendentale.

Dacă romanticii ridicau probleme artei ca mod de cunoaștere, idee ce este continuată și de abstracționismul expresionist, în arta secolului XX, tematica neînțelegerii vieții va continua cu cea din mișcarea existențialistă care promovează nonsensul existenței umane (Heidegger, Sartre, Camus etc.).

Cele trei direcții tematice ale expresionismului au fost abordate de artiști din diverse domenii ale artei.

Curentul expresionist nu poate fi apreciat decât dacă se ține cont de toate mijloacele prin care s-a exprimat practic (cuvânt-sunet-culoare/linie) sau teoretic:

- pictori: Vasili Kandinski, Paul Klee, George Braque, Pablo Picasso și chiar Schonberg;
- scriitori-poeți: Franz Kafka, August Strindberg, Berthold Brecht, Frank Wedekind;
- teoreticieni/esteticieni: Vasili Kandinski, Wilhelm Worringer, Lucian Blaga;
- muzicieni: Arnold Schonberg, Alban Berg, Anton Webern.

Cele expuse mai sus au ca intenție realizarea unor punți interdisciplinare între istoria muzicii, estetică, stilistică și teoria muzicii, pentru că numai în felul acesta, se pot motiva, înțelege și aprecia schimbările apărute în sistemul sonor al scărilor muzicale, ca resursă sonoră prin care comunică muzicienii.

Numai așa putem explica de ce în etapa atonalistă Schonberg a apelat la disonanțe abundente în „Cvartet de coarde” op. 2 (parțile 3-4 de factură atonală în contrast cu părțile 1-2 de factură tonală), de ce a optat pentru versurile lui Ștefan George – reprezentant al liricii simboliste – în „Cartea grădinilor suspendate” pentru voce și pian, numai așa găsim justificare sunetului/țipăt din acțiunea/coșmar a monodramei „Așteptare”, sau tematica cu ipostaze macabre, grotești, naive din melodrama „Pierrot Lunaticul”. Așa credem că se justifică duratele scurte ale unor piese din creația lui Webern: „4 piese pentru vioară și pian” op. 7, (4 minute), „6 bagatele pentru cvartet de coarde” (3,30 minute), codurile secrete de transpunere a cifrelor în sunete și a literelor unui nume sau cuvânt (folosirea melogramelor) de către Berg în „Concert de cameră”, sau subiectul operei „Wozzeck” (drama unui soldat ce pentru a-și întreține concubina și copilul, acceptă umilințele unui căpitan inuman și a unui doctor, care face experiențe științifice pe om) sau opera „Lulu” pe un subiect ce cuplează 2 drame ale expresionistului Wedekind, despre drama provocată bărbaților de o femeie fatală.

Pentru a exprima toate acestea, compozitorii folosesc procedee de tip atonal, dodecafonic sau seral, combinând, după caz, procedeele cu soluții tonale sau neoclasice mai ales în ceea ce privește forma.

Cert este că, mișcarea numită generic „atonalism” – înțelegând aici, prin acest termen, adoptarea unor soluții antitonale –, a creat breșa în estetica și metoda clasică de creație muzicală, pentru o exprimare neconformistă, metatonală (dincolo de tonal!) pe care mijloacele muzicii anterioare nu le deținea.

În același timp, ne punem și noi întrebarea pe care și-o punea în 1950, istoricul de artă Raymond Niceta dacă mesajul abstract sau alertant al expresionismului (mai cu seamă cel german), a contribuit la cunoașterea omului, a universului și dacă cele exprimate prin asemenea mijloace nu seamănă panică, fiind o evaziune periculoasă din real.

Suntem convingși că privind cele două picturi de mai jos veți înțelege mult mai bine intențiile compozitorilor din secolul XX de a se exprima cu mijloace anticlasice.



Picturi abstracte de Vasilii Kaudinsky



Femeia care plânge de Pablo Picasso

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIEI PENTRU STUDIUL INDIVIDUAL

Tema cursului: Atonalismul liber

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de intonare comparativă a unei scări cromatice tonale și a unei serii dodecafonice construite de student.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scării în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M, 4p, 4+. (vezi exemplul nr. 1 din Anexe – Partea I)

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea II

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare a intervalelor simple și compuse disonante.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă în stare directă și răsturnări.

Exerciții de executare la pian a acordurilor de cvartă.

Exerciții de recunoaștere și notare a diverselor acorduri de 4 sunete în stare directă și răsturnări.

Solfegii recapitulative: solfegiile de la lecțiile 3, 4, 5.

Dicteu muzical (la alegere): integral sau fragmente de notare a solfegiilor nr.119, transformarea lor orală/scrisă din sonoritate cu intervale disonante.

Citire la prima vedere: vol. IV nr. 150 și 13.

Solfegii noi: vol. IV nr. 13 (chei), 150, 153.

Test de autoevaluare

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

1. Atonalismul a fost pregătit și anticipat de:
 - a) compozitori care foloseau: acorduri disonante nepregătite și nerezolvate, modulații frecvente care creau instabilitate tonală și făceau de nerecunoscut centrul de gravitație;
 - b) care foloseau: acorduri disonante nepregătite dar rezolvate după principiile armoniei tonale;
 - c) fragmentele modulatorii în care, deși frecvente, puteau fi recunoscute tonicile și celelalte funcții de sorginte tonală, „atonal” fiind un termen care desemna lipsa intervalelor de ton, în contextul muzical;
 - d) muzica popoarelor care aveau o moștenire folclorică bazată pe melodie acompaniată.
2. Primii compozitori care au experimentat tehnicile atonalismului au fost:
 - a) în secolul XX: Arnold Schomberg, Alban Berg și Anton Webern;
 - b) în secolul XIX: Johannes Brahms și Anton Bruckner;
 - c) în secolul XIX: Giuseppe Verdi și Piotr Ilici Ceaikovski;
 - d) în secolele XIX-XX: Claude Debussy.
3. Atonalismul se exprimă:
 - a) prin tehnica anihilării organizărilor melodice/armonice de tip tonal, apelând în etapele ulterioare la seria de 12 sunete (seria dodecafonică) și la tehnica seriilor mici de sunete;
 - b) exclusiv prin serii dodecafonice;
 - c) numai prin seriei mici de sunete;
 - d) numai la tehnica anihilării organizărilor melodice/armonice de tip modal.

Teme

1. Intonați și apoi analizați pe coloane, din punct de vedere al procedeelelor de lucru, solfegiul 150 vol. IV comparându-l cu solfegiile 13, 142 și 88 din același volum. (scara, repetarea sau nerepetarea unor grupuri de sunete ca tronsoane melodice, modulațiile, tipuri de intervale disonante/consonante).

2. Alcătuiți un portofoliu care să cuprindă exemple din poezia clasică, romantică, simbolistă (impresionistă), expresionistă, din picturile și exemplele muzicale aflate în manualele de educație muzicală din școli, din materialele existente în biblioteci (Facultatea de Muzică, bibliotecile orășenești, personale etc.).

3. Analiza planului modulațiilor în solfegiul nr.13 vol. IV pe măsuri/fraze:

Măsurile:

- 1-4 = Do # natural
- 5-8 = Fa#/ Fa#
- 9- 12 = Do# natural
- 13-18 = Mi
- 19-22 = Fa
- 23-26 = Mi b
- 27-29 = La b, prin sunet enarmonic= Sol#
- 30-33 = Do #
- 34-37 = Do #
- 38-43 = La
- 44-45 = punte cadențială
- 46-55 = Do # natural

4. Analiza modulațiilor modale în solfegiul nr. 88 vol. IV:

- măsurile 1-4 (faza 1) = heptacordie minoră (3m, 6m, 7m) pe sunetul La = eolian diatonic cu armură care poate fi numită și tonală, și modală);
- măsurile 5-8 (faza 2) = heptacordie minoră pe sunetul Sol (3m, 6m, 7m) = eolian diatonic, cadență pe treapta a II-a, alterațiile scrise la note.

5. Intonați în sens ascendent și descendent următoarele exerciții cu scopul de a perfecționa deprinderea de a intona intervale disonante:

- Suită de două cvinte perfecte: Sol–Re–La–Mi;
- Ascendent: 4p și semiton cromatic și cvintă perfectă = Do–Fa–Fa#–Do# = 8+;
- Descendent: 5p și 2m și 4p = Do–Fa–Mi–Si= Do–Si = 9m descendentă;
- 3m, 3m, 3m și 3m, 3m, 3m = Do–Mi b–Sol b; Do–Mi–Sol b–Si bb.

Lecția nr. 5
DODECAFONISMUL SERIAL
(moduri seriale)

La începutul secolului XX, devine și mai evidentă căutarea soluțiilor noi pentru societatea modernă, saturată de soluții clasice, romantice, postromantice (neoclasice). O parte din compozitori au optat pentru soluția Debussy.

Alții pentru reconsiderarea tonalului (neotonaliștii) iar grupul Schonberg-Breg-Webern a inaugurat expresionismul în muzică.

În expunerea de față se prezintă cea de-a doua propunere a lui Schonberg, mentorul celei de a doua școli vieneze, la care a meditat în timpul unei tăceri compo-nistice de aproape 10 ani, și anume, dodecafonismul serial.

„Am făcut o descoperire – spunea Schonberg în 1917 – care va asigura superioritatea muzicii germane pentru următorii 100 de ani!”

Pauza pe care și-a impus-o timp de aproape 10 ani în compoziție a rodit și, în 1923, prezintă prima lucrare dodecafonică.

Dodecafonismul ca suma a procedeeleor de lucru cu un grup de 12 sunete (duodeca = douăsprezece în limba greacă) este o metodă izvorâtă din atonalism, de care îl leagă principiul non-repetabilității și al emancipării disonanței – condiție de alcătuire a melodiei, armoniei, polifoniei, care inventează moduri alcătuite din serii de 12 sunete în relații predilect disonante, moduri dodecafonice serale.

Caracteristici:

- utilizarea ca material de construcție muzicală a *seriei dodecafonice*, formată din 12 sunete provenite din gama cromatică egal temperată a sistemului tonal, dar prezentată pe orizontală în relație intervalică disonantă non-repetabilă;

- predilecția pentru intervale disonante ca 4+, 4-, 5+, 5-, diverse tipuri de 7, 9 sau intervale compuse;

- dezvoltarea discursului muzical se supune și se realizează prin procedee preluate din tehnica renașcentistă a contrapunctului: **prezentarea seriei dodecafonice originale (O)** – în ordinea dorită de compozitor și utilizându-se, după caz, chiar sunete enarmonice; **inversarea seriei originale (I)** – înțelegându-se prin aceasta schimbarea sensului tuturor intervalelor din seria originală: dacă primul interval avea sens ascendent, în inversare va avea sens descendent sau invers dacă primul are sens descendent, în inversare va deveni ascendent, procedeu care se va aplica tuturor intervalelor din serie și în ipostaze enarmonice; **recurența sau procedeu racului (R)** – prin care se scrie o nouă grupare melodică provenită din citirea de la dreapta la stânga a seriei originale; **inversarea seriei recurente (I.R)** – procede prin care se inversează sensul intervalelor seriei recurente;

- procedeele tehnicii dodecafonice de lucru pot acționa atât pe orizontala melodiei, cât și pe verticala multivocalității armonice sau polifonice;

- transpoziția se poate face pe toate treptele scăării cromatice;
- evitarea relațiilor de tip tonal în melodie, armonie, polifonie;
- seria dodecafonică ia locul „temei muzicale” din muzica tonală, clasică;
- atematism (lipsa temelor principale/secundare în alcătuirea formelor muzicale);
- pulverizarea timbrală a seriei dodecafonice (Klangfarbenmelodie);
- utilizare formelor preclasice (perioada barocă): canon simplu/dublu, passacaglia, variațiuni etc.;

- concentrarea în timp a duratei unei piese muzicale.

Procedeul ne amintește de „pătratul magic” la modă în perioada medievală, când „jocul intelectual” nu era o joacă, ci un exercițiu de cunoaștere mistică. Se observă că citit din ori ce direcție, careul/pătratul magic, are același mesaj: SATOR - AREPO - TENET - OPERA - ROTAS. În traducere din limba latină avem țăranul Arepo conduce cu mâna plugul; în interpretare mistică = Dumnezeu (Sator) stăpânește (Tenet) creația (Rotas), lucrările oamenilor (Opera) și produsele pământului (Arepo = plug) (citată din Valentina Sandu-Dediu, *op.cit.*, pag. 17). Procedeul va fi folosit în arta muzicală expresionistă, cu precădere de Webern și Boulez.

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Titluri de lucrări ale compozitorilor „cele de-a doua școli vieneze” în care au folosit integral sau parțial tehnica dodecafonică:

Arnold Schonberg: 5 piese pentru pian op. 23 – scrisă în 1923;
 Variațiuni pentru orchestră op. 31 – scrisă în 1928;
 Opera „De azi pe mâine” – scrisă în 1929;
 Opera „Moise și Aaron” – scrisă în 1933;
Alban Berg: Operele „Wozzeck” – 1921 și „Lulu” – 1935.

Anton Webern: Trei melodii populare sacre pentru voce, violoncel, clarinet, clarinet bas op. 17 – scrisă în 1924.

Observăm că tehnica dodecafonică cuprinde aproape toate genurile muzicale de la piese vocal/instrumentale, la muzică de cameră, piese pentru orchestră, opere, ceea ce demonstrează pătrunderea stilului în moda secolului XX.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIEI PENTRU STUDIUL INDIVIDUAL

Tema cursului: Dodecafonismul serial (moduri seriale)

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scăării în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M. 4p, 4+ (vezi exemplul nr. 1 din Anexe – Partea I)

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea II.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare a intervalelor simple și compuse disonante.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă în stare directă și răsturnări.

Exerciții de identificarea la pian a acordurilor de cvartă și a combinațiilor de 6M 3M, 6m 3m.

Exerciții de recunoaștere și notare a diverselor acorduri de 4 sunete în stare directă și răsturnări.

Solfegii recapitulative: vol. IV solfegii de la lecțiile 3, 4, 5, 6.

Dicteu muzical (la alegere): integral sau fragmente de notare a solfegiilor nr. 105, transformarea lor orală/scrisă din sonoritate cu intervale disonante.

Citire la prima vedere: vol. III nr. 295.

Solfegii noi: vol. III nr. 295 și nr. 24 vol. IV.

Test de autoevaluare

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

1. Seria dodecafonică este construită dintr-un număr de:
 - a) 12 sunete provenite din gama cromatică cu 12 semitonuri, din care se organizează o succesiune de intervale cu sunete ce nu au voie să se repete decât după epuizarea seriei și atunci, în alte contexte;
 - b) sunete care poate să fie variabil (4-10), cu condiția să fie nerepetabile;
 - c) sunete ce trebuie să fie invariabil de 7;
 - d) sunete ce poate să fie de 12, cu condiția să formeze o succesiune de intervale consonante (octave-cvarte-cvinte perfecte, sexte-terțe mari și mici).
2. Construirea pe orizontală a melodiei de stil dodecafonic se realizează cu ajutorul următoarelor procedee variaționale:
 - a) prin prezentarea succesiunii de intervale într-o organizare de 12 sunete nerepetabile, se continuă cu răsturnarea acestei serii de 12 sunete, apoi cu inversarea seriei ca sens și la sfârșit, cu răsturnarea seriei inversate;
 - b) numai prin prezentarea succesiunii de intervale dintr-o organizare de 12 sunete nerepetabile;
 - c) numai prin răsturnarea seriei de 12 sunete din gama cromatică tonală;
 - d) numai prin prezentarea succesiunii de intervale într-o organizare de 12 sunete nerepetabile și apoi cu inversarea seriei ca sens.

Teme

1. Analizați solfegiul nr. 295 vol. III comparativ cu solfegiul nr. 105 din punct de vedere al scării și procedeele de construcție a piesei muzicale.

2. Construiți o serie dodecafonică și prelucrați-o conform normelor specifice dodecafonismului serial.

3. Analiza planului tonal al solfegiului nr. 24 vol. IV pe măsuri:

- măsurile 1-12 în gama tonalității Do major;
- măsurile 13 - 20 = Mi b;
- măsurile 21- 24 puncte în Sol, cadență melodică;
- măsurile 25 - 37 = Do.

4. Intonați în sens ascendent și descendent următoarele exerciții cu scopul de a perfecționa deprinderea de a intona intervale disonante:

- Suită de două cvinte perfecte: Sol–Re–La–Mi;
- Ascendent: 4p și semiton cromatic și cvintă perfectă = Do–Fa–Fa#–Do# = 8+;
- Descendent: 5p și 2m, și 4p = Do–Fa–Mi–Si = Do–Si = 9m descendentă;
- 3m, 3m, 3m și 3m, 3m, 3m, 3m = Do–Mi b–Sol b; Do–Mi–Sol b–Si bb;
- Ascendent 3m și 6m = 8 - (Mi–Sol–Mi b = Mi–Mi b; în sens descendent Mi–Do#–Mi# = Mi–Mi#;
- Descendent/ascendent: 4p și 6 m = 9m (Mi–Si–Re#; Mi–La–Fa = Mi–Fa);
- 3M și 3M = 5 + (Do–Mi–Sol# sau descendent Sol#–Mi–Do, sau Do–La b– Fa b);
- 3M și 4- = 6m (Do–Mi–La b sau Do–La b–Mi);
- 2m și 4p = 5 - (Mi–Fa–Si b = Mi–Si b, în sens descendent Si b–La–Mi = Si b–Mi);
- 4p și 4p = 7m (Mi–La–Re= Mi–Re, în sens descendent Re–La–Mi = Re–Mi);
- 4p și 4+= 7 M (Mi–La–Re#, în sens descendent Re#–La#–Mi = Re#–Mi).

SERIALISMUL INTEGRAL (TOTAL)

Tema ce va fi expusă în această lecție are intenția să arate evoluția conceptului de serialism, întrucâtva opus înțelesului de până acum: evoluție, ca termen clasic, semnifica creștere, amploare.

De data aceasta, așa cum se va vedea, asistăm la o reducere numerică concentrată, o sinteză a materialului sonor.

Pentru o primă etapă, Schonberg a văzut serialismul asociat numai cu grupa de 12 sunete (dodecafoniism serial), care trebuia să opereze cu procedeele contrapunctului renașcentist și cu non-repetabilitatea numai asupra înălțimii sunetelor. Prin unul din discipolii săi, și anume prin Anton Webern, școala lui Schonberg reușește să-și lărgască conceptul serialist și asupra celorlalte trei caracteristici ale sunetului: asupra duratei sunetului, intensității și timbrului muzical. Cunosător la nivel de expert al problemelor de contrapunct, Webern și-a dat teza de doctorat cu o temă de contrapunct vechi și de pe aceste poziții a reformat serialismul, convertindu-l în serialism total.

În consecință serialismul integral sau total trebuie să respecte reguli extrem de fixe, cum erau cele ce respectau tehnica elitiștilor medievali, operând însă și cu mai puține de 12 sunete (4-8.)

Caracteristici:

- serialismul integral (total) poate să grupeze și sunete cu un număr mai mic de sunete;

- respectă principiul nerepetării înălțimii sunetelor, valorilor de durată, a intensităților și a timbrurilor vocale/instrumentale. Acestea nu se pot repeta decât după ce s-au epuizat propunerile seriei originale și, atunci când apar din nou, ele trebuie transformate timbral, ca intensitate sau prezentat într-o altă organizare ritmică.

- seria de înălțimi, valori de durată, intensități și timbruri va fi prezentată ca original, apoi inversată, prezentată în recurență și prin inversarea recurenței;

- se operează cu individualizarea timbrală a melodiei, până la pulverizarea acesteia în pointilism. Pointilismul (point = în franceză, punct) sau punctilismul este o tehnică de repartizare a seriei la diverse timbruri orchestrale, ca un desen melodic dispersat, în care ritmul complementar este determinant. Amintim că termenul de „ritmul complementar” se referă la un anumit tip de repartizare a formulelor ritmice într-o partitură polifonică sau armonică, încât acestea să se completeze prin contrast. De exemplu, unei voci ce evoluează în formule liniștite, egale îi corespunde un ritm în valori agitate, inegale.

- se pot intercala pauze în componența seriei;

- lucrările au o durată extrem de mică, deoarece regulile nu permit nicio extensie a trasilului componistic;
- evitarea oricărei aluzii diatonice.

Piese muzicale ale compozitorilor din cea de a doua școală vieneză care au compus în tehnică serială sau dodecafonică serială:

Alban Berg:

- Suita lirică pentru cvartet de coarde, scrisă în 1926, = atonală și serial dodecafonică.
- Vinul – arie de concert pentru soprană și orchestră, scrisă în 1928, triptic cu o serie dodecafonică și elemente tonale.
- Concert pentru vioară și orchestră, scris în 1938, = o serie dodecafonică ce prin permutare formează patru acorduri major/minore.

Anton Webern:

- 5 piese pentru orchestră op. 10, scrisă în 1913.
- Trio op. 20 cu o durată de 9, 5 minute.
- Concert op. 24, scris în 1934 = serialism total, anagrama cifrei 3 (3 sunete, 3 părți, $3 \times 3 = 9$ minute durată lucrării).

Concluzii:

* Serialismul total a născut un ermetism, o concentrare fără precedent a muzicii, ce a ordonat spațiul sonor după reguli proprii, inflexibile și greu de urmat pentru un interpret.

* Tehnica serialistă, nefiind compatibilă cu amploarea și dezvoltarea tematică practică în muzica de tip clasic, a concentrat polifonia în mod rafinat.

* Totodată, în muzica lucrată în manieră serialistă există un lirism provenit din estetica abstractă a nonfigurativului.

* Predomină ideea că sunetul pur, cel care se exprimă singur, neprelucrat, trebuie reabilitat.

* După experiența serialistă, ce a înlocuit regulile clasice, considerate prea îngreditoare pentru un spirit liber, cu altele care s-au dovedit a fi cu mult mai inflexibile decât primele, au urmat, în mod așteptat reacții aniweberniene, antiserialiste, precum aleatorismul. S-au încercat și alte resurse sonore decât clasică vibrație a unui cor sonor sau s-a pornit spre muzică de pe alte tărâmură, precum matematica.

Reacții postserialiste

Aleatorism muzical

Muzică concretă

Muzică electronică

Muzică stohastică

Texturi cu obiecte sonore

Teatru instrumental

Metatonalitate.

Precizare! Despre aceste orientări în muzica secolul XX se va detalia în ciclul II de studii masteriale.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIEI PENTRU STUDIUL INDIVIDUAL

Tema cursului: Serialismul integral (total)

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scării în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M. 4p, 4+ (vezi exemplul nr. 1 din Anexe – Partea I).

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea II.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare a intervalelor simple și compuse disonante.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă în stare directă și răsturnări.

Exerciții de identificare la pian a acordurilor formate din combinații de 2M, 2m, 3M, 3m, 4p, 4+, 5p, 6M, 6m în sens ascendent și descendent.

Exerciții de recunoaștere și notare a diverselor acorduri de 4 sunete în stare directă și răsturnări.

Solfegii recapitulative: vol. IV solfegii de la lecțiile 3, 4, 5, 6, 7.

Dicteu muzical (la alegere): integral sau fragmente de notare a solfegiilor nr. 24 și 49, transformarea lor orală/scrisă din scări cu intervale disonante.

Citire la prima vedere: vol. III nr. 296.

Solfegii noi: vol. III nr. 296.

Test de autoevaluare

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

1. Seria expusă în preambulul sofegiului nr. 296 vol. III este:
 - a) o serie formată din 6 sunete;
 - b) o serie dodecafonică.
2. Serialismul integral (total) se poate recunoaște după:
 - a) faptul că respectă principiul nerepetării înălțimile sunetelor, valorilor de durată, a intensităților și a timbrurilor vocale/instrumentale, obligând să se opereze cu toate caracteristicile sunetului;
 - b) faptul că seria de înălțimi, valori de durată, intensități și timbruri va fi prezentată ca în original, apoi inversată, prezentată în recurență și prin inversarea recurenței;
 - c) faptul că operează cu individualizarea timbrală a melodiei, până la pulverizarea acesteia în poitilism;
 - d) faptul că în serie pot fi intercalate și pauze;
 - e) faptul că lucrările au o durată extrem de mică, deoarece regulile nu permit nicio extensie a travaliului componistic;
 - f) răspunsuri corecte: a, b, c, d, e;
 - g) răspunsuri corecte: b, e.

Teme

Intonați, selectiv, în sens ascendent și descendent următoarele exerciții cu scopul de a perfecționa deprinderea de a intona intervale disonante:

1. Suită de două cvinte perfecte: Sol–Re–La–Mi.

Ascendent: 4p și semiton cromatic, și cvintă perfectă = Do–Fa–Fa#–Do# = 8+.

Descendent: 5p și 2m, și 4p = Do–Fa–Mi–Si = Do–Si = 9m descendentă.

2. 3m, 3m, 3m și 3m, 3m, 3m, 3m = Do–Mi b–Sol b; Do–Mi–Sol b–Si bb.

Ascendent 3m și 6m = 8 - (Mi–Sol–Mi b = Mi–Mi b; în sens descendent Mi–Do#–Mi# = Mi–Mi#).

3. Descendent/ascendent: 4p și 6 m = 9m (Mi–Si–Re#; Mi–La–Fa = Mi–Fa)

3M și 3M = 5+(Do–Mi–Sol# sau descendent Sol#–Mi–Do, sau Do–La b–Fa b

3M și 4- = 6m (Do–Mi–La b sau Do–La b–Mi).

4. 2m și 4p = 5- (Mi–Fa–Si b = Mi–Si b, în sens descendent Si b–La–Mi = Si b–Mi).

4p și 4p = 7m (Mi–La–Re = Mi–Re, în sens descendent Re–La–Mi = Re–Mi).

4p și 4+ = 7 M (Mi–La–Re#, în sens descendent Re#–La#–Mi = Re#–Mi).

OPTICA NEOMODALĂ ȘI TONO-MODALĂ ÎN ALEGEREA SISTEMULUI SONOR. POLIMODALISMUL

În muzica secolului XX, cu precădere a începutului de veac, poate până prin 1950, s-au încercat diverse soluții de inovare a materialului sonor și am prezentat aceste noutăți în lecțiile anterioare: prelucrarea neotonală a cadranelor tonalităților (Hindemith, Scriabin chiar Schönberg), la apariția unei sonorități muzicale bazate pe o scară în tonuri (Debussy), apelarea politonalitate și la noutatea – noutăților: muzica construită atonal sau dodecafonic/serial, ulterior chiar în maniera serialismului total (Schönberg-Berg-Webern).

Concomitent cu aceste soluții a apărut o mișcare nouă estetică, ce a avut consecințe bine demarcate în ceea ce privește tema principală a acestei părți din lucrarea de față: *neomodalismul*.

Trebuie să subliniem, de la început, faptul că noua orientare numită *neomodalism*, (noul modalism) nu a fost total independentă. Ea s-a cuplat cu neotonalismul, pe de o parte făcând posibilă apariția *tono-modalismului*, ce sintetizează experiența practică din muzica popoarelor dintr-un strat vechi (cazul *Bartok-Strawinski-Enescu*) iar, pe de altă parte, neomodalismul a ținut cont de mișcarea atonală = antitonală, de schimbarea direcției în creație, și anume de la concept teoretic creat de compozitor, spre creație, concept ce face posibilă apariția unor moduri speculate, create de compozitori. Este cazul „modurilor cu transpoziție limitată” create de compozitorul francez **Olivier Messiaen**.

În această parte a lucrării de față, (Partea a II-a) așa cum am mai spus, tratăm numai probleme legate de înălțimea sunetului și la scările muzicale. Problemele inovațiilor aduse în domeniul metro-ritmului în muzica secolului XX se vor trata în Partea a III-a a lucrării de față.

Neomodalismul – înțeles generic drept noul modalism practicat în secolul X:

A.

- reeditează, în plin secol XX, conceptul de muzică provenită din scări muzicale de tip modal, creându-se noi scări modale ce au afinități cu scările din sistemul modal cult sau popular: scări prepentafonice (cordii-tonii), scări pentafonice (cordii-tonii, diatonice/cromatiche) cu noi poli atractivi, heptacordii diatonice și cromatice;

- reeditează structuri din diferite culturi muzicale sau tehnici de lucru, ca de exemplu, polimodalismul incipient al Evului Mediu;

- linia este urmată și practică de Bartok-Strawinski-Enescu.

B.

- inventează scări noi și reguli de construcție a melodiilor pe baza influențelor esteticii atonal serială;

- linia este deschisă de Messiaen.

Linia neomodalismului Bartok-Strawinski-Enescu se realizează prin suprapuneri de moduri sau de cadențe. De exemplu, suprapunerea unei melodii diatonice de structură lیدică cu una ionică.

Do – Re – Mi – Fa# – Sol – La – Si – Do

Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do

Polimodalismul nu a fost o invenție a secolului XX. Îl găsim în polifonia incipientă a Evului Mediu, semnificând, atunci ca și astăzi, **simultaneitatea a două sau mai multe linii melodice aparținând fiecare altui mod**.

Pe această linie amintim tehnica de lucru din perioada artei vechi creștine – Ars Antiqua – ce a promovat cântarea vocală pe mai multe voci, rezultând un polimodalism incipient, genuri muzicale ca cel cunoscut sub numele de **Organum** (unison-cvarte paralele-unison), **Discant** (diafonie de terțe, cvarte și sexte paralele) sau **Faux Bourdon** (simultaneitate de acorduri în răsturnarea I-a).

Polimodalismul se intersectează des cu procedeele tonale și produce o metodă de lucru cunoscută drept **sistem tono-modal**.

Este bine să facem demarcația între modalism și polimodalism, tono-modalism. Termenii în discuție ne avertizează asupra muzicii pe care fie că o interpretăm, fie că o ascultăm de pe poziția cunoscătorului. Ca atare nu trebuie confundate.

Modalismul – ca sumă a procedeelelor utilizate de sistemul modal – a decurs fie din creația cultă, fie din cea populară, dar exprimă un sistem de relații melodice în care polivocalitatea (muzică pe mai multe voci) nu este un element definitoriu al sistemului.

Când utilizăm termenul de polimodalism, este nevoie, ca buni specialiști, să precizăm dacă este vorba de cel incipient sau de cel modern-contemporan.

Polimodalismul incipient se referă la muzica polifoniei Evului Mediu începând cu secolul IX-XI al mileniului trecut.

Polimodalismul modern este cel al secolului XX și se referă la simultaneitatea a două sau mai multe linii melodice distincte care crează o rezultantă sonoră mai puțin obișnuită pentru un om crescut în ambianța consonanțelor muzicii tonale.

Cu această idee, vrem să menționăm că pentru modalism sau polimodalism nu este importantă dualitatea major-minoră, pentru că în optica modală terța nu este intervalul determinant al modului, ci anumite cadențe inițiale, mediane, finale din care se alcătuia modul, ca o conjuncție (legătură) de tronsoane melodico-ritmice.

Dualitatea major/minor este determinantă însă pentru sistemul tonal.

Muzica ce aparține și utilizează procedee ce combină elemente tonale cu elemente modale aparține sistemului tono-modal, despre care se vor da detalii în cursul următor.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIEI PENTRU STUDIUL INDIVIDUAL

Tema cursului: Optica neomodală și tono-modală în alegerea sistemului sonor de exprimare muzicală

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de intonare simultană a unor scări tonale, modale și tonale cu modale.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scării în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M. 4p, 4+ (vezi exemplul nr.1 din Anexe – Partea I).

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea II.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare a modurilor populare românești diatonice și cromatice comparativ cu gamele tonalităților, insistându-se pe armurile tonale și modale.

Exerciții de identificare la pian a modurilor populare românești și a tonalităților ce au aceeași treaptă I.

Exerciții de recunoaștere și notare a diverselor moduri: pentatonic, anhemitanic și cromatic, mod mixt lidic/mixolidic, frigian, locrian.

Solfegii recapitulative: vol. IV solfegii de la lecțiile 4, 5, 6, 7, 8.

Dicteu muzical (la alegere): integral sau fragmente de notare a solfegiilor nr. 77, 82, 84, 94 și transformarea lor orală/scrisă din scări tonale în scări modale.

Citire la prima vedere: vol. III nr. 174, 182, 183.

Solfegii noi: vol. III nr. 190.

Test de autoevaluare

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

1. Polimodalismul se identifică într-o partitură după:
 - a) prezența concomitentă a unui număr de linii melodice aparținând fiecare altei structuri modale, sau a unui fragment distinct;
 - b) intonarea concomitentă a unui număr de linii melodice aparținând fiecare unei structuri modale numai de factură diatonică;
 - c) intonarea concomitentă a unui număr de linii melodice aparținând fiecare unei structuri modale numai de factură cromatică;
 - d) intonarea simultană a 2 linii melodice, care încep la unison și apoi au un mers individualizat, ca în final să se reunească într-o cântare la unison.
2. Neomodalismul este înțeles generic drept:
 - a) noul modalism practicat în secolul XX, de reconsiderare a trecutului modal de strat vechi, recrearea unor resurse și sonorități noi în spirit/caracter modal;
 - b) utilizare unor citate folclorice de esență strict tonală.
3. Neomodalismul:
 - a) este o manieră de a concepe scărilor și muzica specifică, în exclusivitate, secolului XX;
 - b) este o manieră de a concepe scărilor și sonoritățile, ce a fost proprie, într-o formă incipientă, și unei epoci din trecut (Ars Antiqua).
4. Citiți exemplul prezentat mai jos și numiți care din cele 4 răspunsuri credeți că se potrivește?

Exemplu:

Vocea de sopran = dorian pe sunetul Re;

Vocea de alto = dorian cromatic pe sunetul Mi;

Vocea de tenor = lidian diatonic pe sunetul Fa;

Vocea de bas = fridian diatonic pe sunetul La.

- a) concomitență specifică politonalismului;
- b) concomitență specifică polimodalismului;
- c) concomitență specifică armoniei tonale;
- d) concomitență specifică armoniei muzicii populare.

Teme

1. Analizați solfegiul nr. 159,183 și 190 după grila dată în manual, notând pe coloane asemănările și deosebiri din punct de vedere al scării, al tronsoanelor melodice și al ritmurilor.

2. Intonați toate scările pentatonice anhemitonice și modurile populare diatonice pe sunetul LA.

3. Intonați, selectiv, în sens ascendent și descendent următoarele exerciții cu scopul de a perfecționa deprinderea de a intona intervale disonante:

a. Suită de două cvinte perfecte: Sol-Re-La-Mi.

Ascendent: 4p și semiton cromatic, și cvintă perfectă = Do-Fa-Fa#-Do# = 8+;

Descendent: 5p și 2m și 4p = Do-Fa-Mi-Si = Do-Si = 9m descendentă.

b. 3m, 3m, 3m și 3m, 3m, 3m = Do-Mi b-Sol b; Do-Mi-Sol b-Si bb.

Ascendent 3m și 6m = 8 - (Mi-Sol-Mi b = Mi-Mi b; în sens descendent Mi-Do#-Mi# = Mi-Mi#).

c. Descendent/ascendent: 4p și 6m = 9m (Mi-Si-Re#; Mi-La-Fa = Mi-Fa).

3M și 3M = 5 + (Do-Mi-Sol# sau descendent Sol#-Mi-Do, sau Do-La b-Fa b).

3M și 4- = 6m (Do-Mi-La b sau Do-La b-Mi).

d. 2m și 4p = 5 - (Mi-Fa-Si b = Mi-Si b, în sens descendent Si b-La-Mi = Si b-Mi).

4p și 4p = 7m (Mi-La-Re = Mi-Re, în sens descendent Re-La-Mi = Re-Mi).

4p și 4+ = 7 M (Mi-La-Re#, în sens descendent Re#-La#-Mi = Re#-Mi).

SISTEMUL TONO-MODAL LA BARTOK

Sistemul tonal-modal Bartok este expresia fuziunii culturilor muzicale de tip clasic-romantic-impresionist-expresionist cu cea dintr-un folclor multinațional de strat vechi, care, după opinia etnomuzicologilor, are unitate și un anumit idiom comun. Cercetătorul maghiar Erno Lendvai a descoperit în creația bartokiană (cercetări întreprinse în anii 1955-1957) câteva procedee care au stat la baza „metodei” de alcătuire a resurselor sonore = a scărilor muzicale de factură tonal-modală, care poartă o amprentă originală și care ne permite să o titrăm drept „sistem tonal-modal Bartok” sau „Gramatica muzicală bartokiană”.

În plină căutare de soluții de prefacere, de reconsiderare a sistemelor muzicale europene clasice sau romantice, urmată de crearea unor noi scări muzicale, ca surse de exprimare a EU-ului atât de angoasat al secolului XX, și concomitent cu aceste preocupări, apare o mișcare în rândul compozitorilor europeni ce aparțin unor țări în care cultura orală folclorică s-a constituit în baza civilizației acestora. Este vorba de fuzionarea concepției muzicale de esență tonală cu cea de esență modală de strat vechi, din care au rezultat **soluții tonal-modale** atât de aspect general (care i-au unit, din punct de vedere al concepției, pe compozitori ca Bartok-Strawinski-Enescu), cât și soluții care le-au particularizat, individualizat creația.

Compozitorul maghiar Bela Bartok (1881-1945) este unul dintre primii tonal-modalști, creatorul unui stil în care a distilat folclor maghiar, folclor multinațional, asociind și tehnici postromantice, impresioniste și chiar expresioniste.

Compozitorul Bartok a fost dublat de un etnomuzicolog ce a cules și notat 11.000 de melodii: 3.700 ungurești, 3.500 românești, 3.233 slovace, 200 sârbo-croate, 89 turcești, 65 arabe și altele ucrainene, bulgărești, țigănești, mongole, finlandeze, kabilene/algeriene.

Bartok promovează folclorul multinațional, crede în valoarea culturii orale și în importanța confluințelor dintre rase și popoare, etnii.

În același timp, Bartok este creatorul unui sistem de notație nou, creat pentru modalul popular, care permite să se consemneze schemele de bază ale cântecelor populare.

După Lendvai (citată de Constantin Rîpă în *Teoria superioară a muzicii*, vol. I, pag. 267) sursele creației bartokiene se bazează pe următoarele orientări ce modifică și dau la iveală noi relații intervalice armonice și crează relații de factură nouă între scările sistemului tonal și a celui modal, între diatonism și cromatism:

A) scări provenite din conceptul de „mod acustic”;

B) construcții muzicale bazate pe principiile „secțiunii de aur”;

**C) construcții muzicale bazate pe principiul axelor;
D) construcții muzicale bazate pe principiile simetriei.**

A. **Conceptul de „mod acustic”** se referă la o analogie dintre o parte a spectrului armonicelor superioare din rezonanța naturală a unui sunet, care formează o succesiune treptată de sunete (ca o scară, gamă) începând cu armonicul 8 până la armonicul 16 (nu 1-11 cum se pronunță Lendvai și Laszlo!) și o scară pe care o regăsim adesea în creația lui Bartok.

Am specificat că modul acustic este analog cu cel pe care îl utilizează Bartok, pentru motivul că succesiunea naturală între armonicul 8-16 aparține intonației netemperate, naturale, în care nu a intervenit omul, iar scara lui Bartok este o scara ce aparține sistemului de intonație egal – temperat în care, după cum se știe și după cum îi spune și numele, intervalele sunt ajustate, sunt temperate printr-un acordaj special prin intervenția omului.

Modul acustic Bartok este o scară egal temperată ce are succesiunea T-T-T-ST-T-ST, cu 2M, 3 m, 4+, 5p, 5M, 7m pe tonică:

Do – Re – Mi – Fa# – Sol – La – Si b – Do

Succesiunea de sunete netemperate între armonicul 8 și 16 în cadrul rezonanței naturale a sunetului Do, ca bază de justificare științifică a modului acustic Bartok, se regăsește și în scările modurilor populare românești care stau la baza cântecelor din regiunea Bihor.

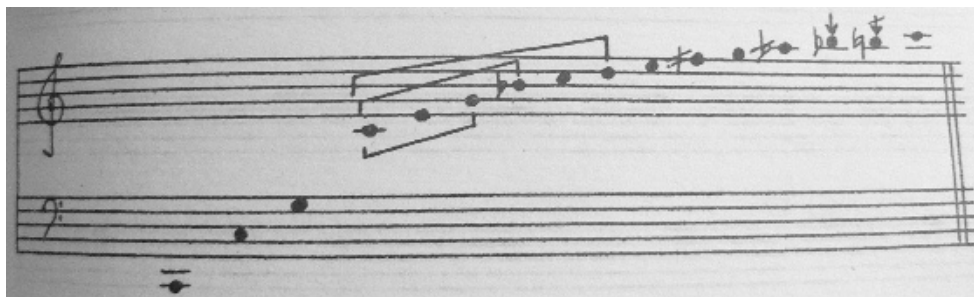
Prezentăm prin analogie modul format între armonicile 8-16 și modul acustic detectat de Lendvai în creația lui Bartok:

Numărul de ordine al armonicilor

		/	/		/	/	/		
8	9	10	11	12	13	14	15	16	
Do	Re	Mi	Fa#	Sol	La	Si b	Si	Do	

Modul acustic egal-temperat Bartok

Do – Re – Mi – Fa# – Sol – La – Si b – Do



Precizări!

Semnul / pus deasupra armonicilor 10, 11, 13, 14, 15 indică faptul că aceste sunete sunt netemperate, ele se aud „mai jos” față de tonul (200 cenți) și semitonul (100 cenți) egal temperat.

Problema transpunerii modului acustic pe alte trepte cât și legitimitatea unei astfel de denumiri a făcut obiectul unor ample și pertinente discuții științifice pentru care recomand citirea următoarelor studii de specialitate:

- Laszlo Francisc: *Dilema modului acustic*, în „Muzica” nr. 4/2001;
- Firca George: *Câteva clarificări terminologice*, în „Muzica” nr. 1/2003.

B. Construcții muzicale bartokiene bazate pe principiile „secțiunii de aur”

Secțiunea de aur este o expresie cu o terminologie preluată din geometrie și desemna și indică raportul dintre lungimea unei părți mari și o parte mai mică, deci o secționare a unui segment de dreaptă, a unui corp geometric în două părți aparent simetrice. Secționare, mijocul acesteia, nu trebuie să se găsească niciodată într-o simetrie perfectă.

Segmentul A _____ B, când este secționat în punctul C, acesta nu trebuie să asigure o proporție egală, $A-C = C-B$.

A _____ C _____ B

Secțiunea de aur în punctul C se va face aplicând și respectând numărul de aur 1,618... în care un segment, de exemplu, A-C trebuie să fie mai mare sau mai mic decât segmentul C-B cu proporția numerică indicată de numărul de aur.

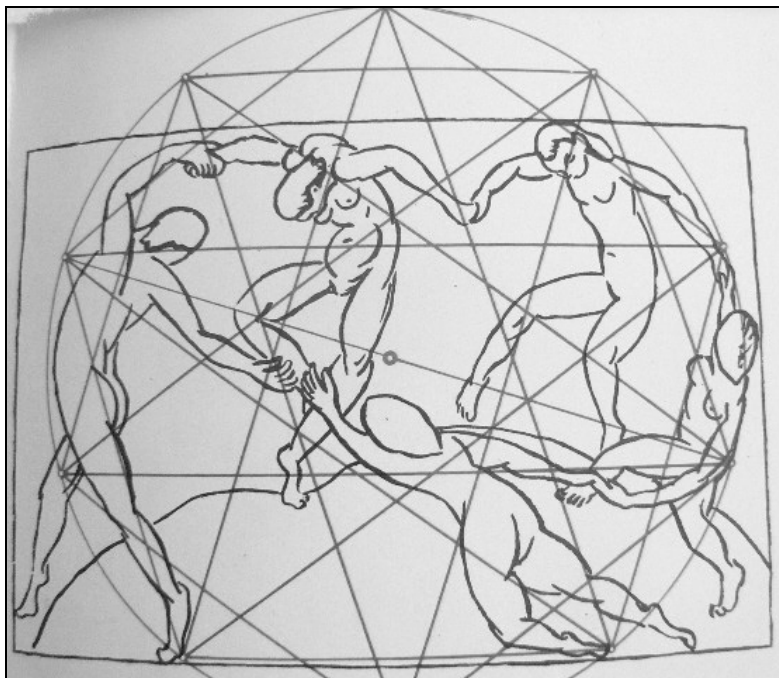
A _____ C _____ B
Sau
A _____ C _____ B

Raportul se materializă într-o cifră, un număr numit **număr de aur** = Phi, cu simbolul Φ de la numele sculptorului grec Phidias (sec.V î.H.) ce a realizat frizele Partenonului. Aplicat în construcții arhitectonice sau în sculptură asigură o reușită vecină cu perfecțiunea, stă la baza construcțiilor geometrice a pentagonului regulat, dodecaedrului, icosaedrului.

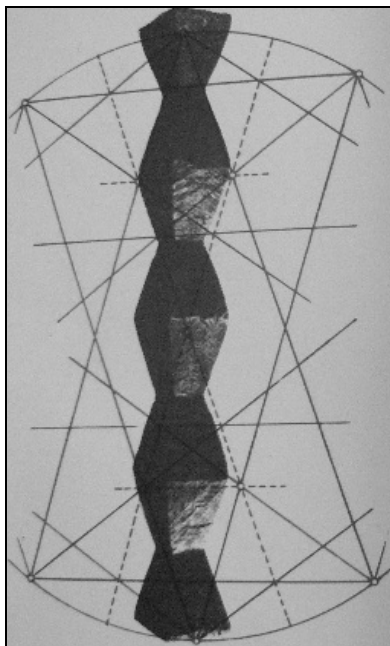
Leonardo da Vinci (1452-1519), preluând idei din antichitatea greco-romană, a numit împărțirea (secționare) ideală a unui segment de dreaptă într-un anumit raportul de simetrie (între segmentul mare și segmentul cel mic) „sectio aurea” = „secțiune de aur”.

S-a remarcat faptul că această formulă pentru aflarea simetriei, proporției perfecte, „de aur” se regăsește în diverse domenii tehnice, științifice, artistice, umane, are aplicații în observarea creșterii plantelor, a unor vietăți cum este steaua de mare, sau în cosmografie, în aflarea proporțiilor ideale ale corpului omenesc, ale catedralelor.

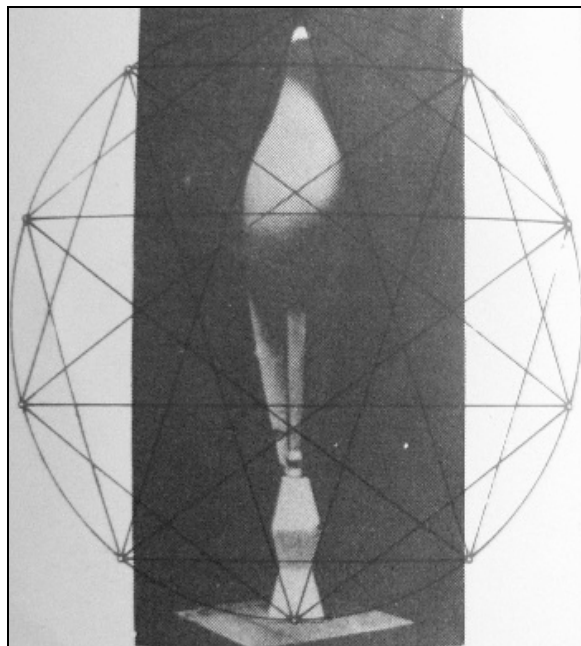
Vom da mai jos câteva ilustrații din arta lui Brâncuși, picturile moderne ale lui Matisse pentru a demonstra modul în care capodoperele se înscriu în legile „sectio aurea”.



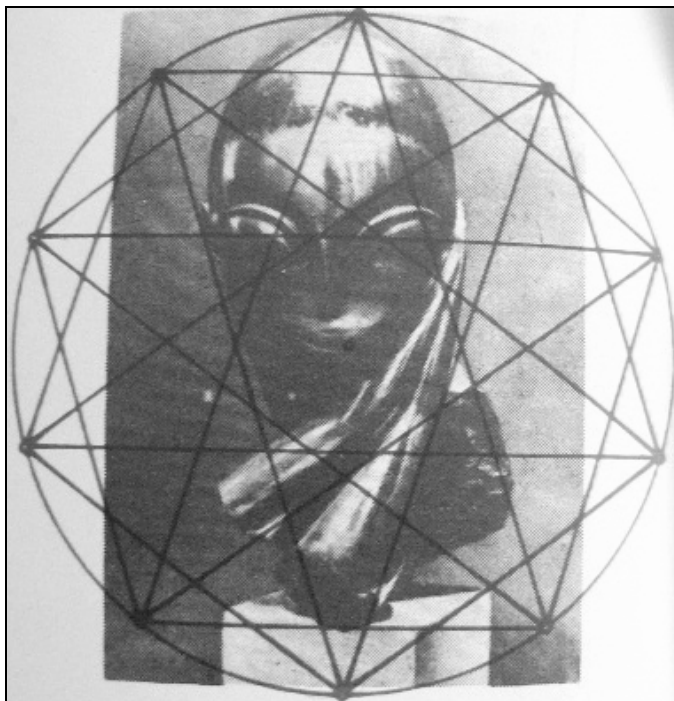
Dansul de Henri Matisse



*Coloana fără sfârșit
de Constantin Brâncuși*



*Pasărea măiastră
de Constantin Brâncuși*



Potretul domnișoarei Pogany de Constantin Brâncuși

În muzică, legea a condus la construirea unor noi moduri, acorduri, a punctelor culminante (ictusul) în piese muzicale.

Kepler (1571-1630) numește formula „secțiune divină” și o pune în legătură cu „șirul lui Fibonacci” (numele matematicianului Leonardo din Pisa, 1180-1250), șir format din cifrele 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 33, 54 etc.

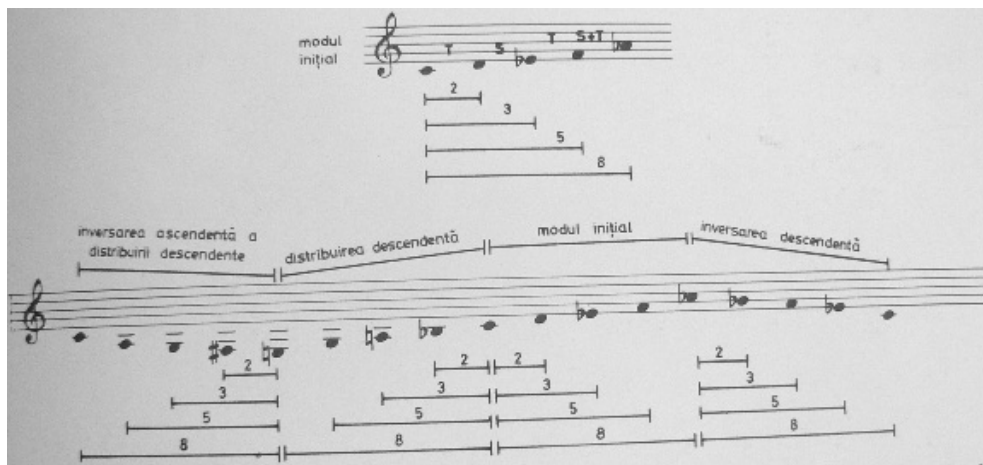
Proprietatea de bază a șirului lui Fibonacci, proprietate care se pare că este comună și ființelor vii (animale-plante), este aceea de „creștere, pulsație ce formează un șir dublu aditiv: $1+1=2$, $2+1=3$, $3+2=5$, $5+3=8$ etc.

Secțiunea de aur se află mereu în legătură cu acest șir.

Prin aceste dovezi științifice, ce demonstrează o anumită unitate și confluență a materiei vii, cât și a creației omului, undeva asemănătoare cu idiomul pe care îl caută neomodaliștii.

În muzica lui Bartok s-au cristalizat următoarele aplicații ale legii „secțiunii de aur” relaționate cu numerele șirului lui Fibonacci și detectate de Lendvai a-i fi proprii lui Bartok: **construirea unei scări (mod inițial)** de 5 sunete ce își are justificare în aplicarea cifrelor provenite din convertirea cifrelor 1, 2, 3, 5, 8 etc. în sunete și intervale:

- 1 = semitonul ca unitate de construire a intervalelor;
- 2 semitonuri = secunda mare superioară/inferioară;
- 3 semitonuri = terța mică superioară/inferioară;
- 5 semitonuri = cvarta perfectă superioară/inferioară;
- 8 semitonuri = sexta mică superioară/inferioară.



Exemplu de mod construit pe proporțiile secțiunii de aur

Secțiunea de aur, ca lege ce trebuie pusă mereu în legătură cu șirul Fibonacci mai poate fi utilizat în: **construirea unui acord de 4 sunete de tip major-minor** ce își are justificare în aplicarea cifrelor provenite din convertirea cifrelor 1, 2, 3, 5, 8 etc. în sunete și intervale:

- 1 = semitonul ca unitate de construire a intervalelor = Do
- 2 semitonuri = secunda mare superioară/inferioară. (2M) = Re
- 3 semitonuri = terța mică superioară/inferioară (3m) = Mi b
- 5 semitonuri = cvarta perfectă superioară/inferioară (4p) = Fa
- 8 semitonuri = sexta mică superioară/inferioară (6m) = La b

Dacă vom construi pe sunetul Do un acord din aceste sunete vom avea:

3m = Do–Mi b, urmată de o 4p = Mi b–La b = **Do–Mi b–La b**

Dacă vom construi pe sunetul Mi b un acord din 4p și terț mică obținem: **Mi b–La b–Do b.**

Acord major

Prin suprapunere acordul este: **Do – Mi b – La b – Do b**

Acord minor

Dacă vom muta procedeul pe sunetul Mi vom obține acordul major minor: **Mi–Sol–Do–Mi b**

Când acesta va primi și sunetul și nota Si b se va transforma într-un acord de sinteză, numit **acordul alfa, Mi–Sol–Si b–Do–Mi b, acord** ce cumulează o dublă funcție: de tonică și de dominantă.

C. Construcții muzicale bazate pe principiul axelor

În compozițiile sale, Bartok, fidel principiilor sale tonomodale, relaționează gamele sistemului tonal într-o manieră inedită. Cea mai evidentă demonstrație se poate face privind cadranul tonalității, unde acestea sunt grupate pe relația

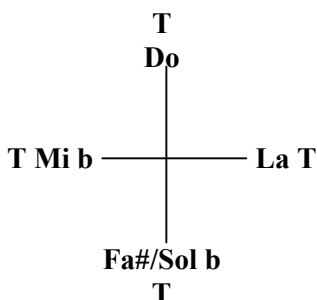
Dominanta inferioară-Tonică-Dominanta superioară. Păstrăm însă denumirea prezentată de Lendval, adică Subdominantă-Tonică-Dominantă (SD-T-D), rezultând 4 grupe de tonalități.

SD	T	D
Fa –	Do –	Sol
D Si b		Re SD
T Mi b		La T
SD La b		Mi D
Reb/Do#	Fa#/Sol b	Si
D	T	SD

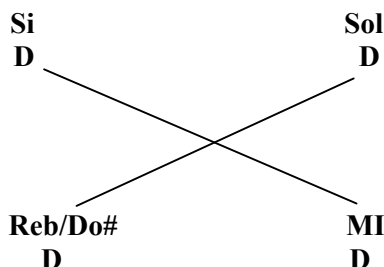
Unind printr-o axă toate tonicile, toate subdominantele, toate dominantele obținem 3 scheme care ne arată gradul de înrudire al tonalităților. Observăm că sunt 2 tipuri de axe: una principală pe verticală, care indică în partea superioară polul (gama principală) și în partea inferioară contrapolul (gama contrastantă). Și altă axă, numită secundară, în plan orizontal sau puțin oblic, care indică gradul secund de rudenie între tonalități.

În felul acesta gama tonalității Do major are cea mai mare afinitate cu gama aflată la antipol, contrapol = Fa# major și apoi cu gamele învecinate la interval de terță: inferioară- superioară, La major și Mi b major, răsturnându-se în felul acesta vechea relație clasică între gamele tonalităților.

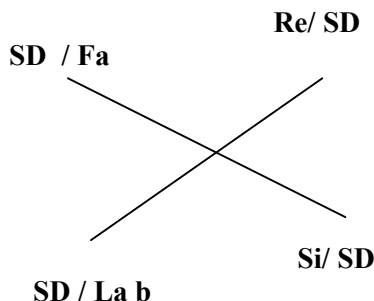
Axa tonicilor (T):



Axa dominantelor (D):



Axa subdominantelor (dominantelor inferioar, SD)



D. Construcții muzicale bazate pe principiile simetriei

Unele dintre scările și armoniile bartokiene sunt construcții sonore, moduri, acorduri care pe orizontală sau verticală se alcătuiesc din intervale provenite din cifrele șirului lui Fibonacci.

Dacă, de exemplu, luăm cifra 2 = secunda mare și formăm o succesiune de tonuri vom obține o scară în tonuri, scară hexafonică, care nu se comportă impresionist, ci neomodal, tono-modal:

Do – Re – Mi – Fa# – Sol# – La# – Si# (Do)

Cu ajutorul terțelor mici (cifra 3 din șirul Fibonacci) în creația lui Bartok s-au construit succesiuni tetrasonuri cu septimă micșorată:

Do – Mi b – Sol b – Si bb

Intervalul de cvartă perfectă (cifra 5 din șirul Fibonacci = 5 semitonuri) fac posibile și justifică acorduri obținute prin suprapunerea lor:

Do – Fa – Si b – Mi b sau Do – Fa – Si b – Mi b – La b

Intervalul de sextă mică (cifra 8 din șirul Fibonacci = 8 semitonuri) produce prin suprapunere acorduri mărite:

Do – La b – Fa b sau pe alt sunet Re – Si b – Sol b

Modulația în creația bartokiană

În *Tratat de teorie muzicii*, Victor Giuleanu indică la capitolul „Aspecte noi ale modulației tonale” (pag. 482), un procedeu care este desprins din concepția lui Bartok, și anume relația de înrudire prin terțe mici și terțe mari dintre tonalități care permite modulații care în vechiul concept tonal erau considerate modulații la tonalități depărtate.

Înrudirea și modulația prin **terțe mari**, în sens ascendent pentru gamele majore are ca model pornirea de la gama tonalității Do major pe schema: **Do – Mi – Sol# / La b** sau în sens descendent **Do - La b- Fa b/Mi**, relație provenită din sistemul axelor, linia axei secundare.

Înrudirea și modulația prin **terțe mari**, în sens ascendent pentru gamele minore are ca model pornirea de la gama tonalității la minor pe schema: **La – Do # – Mi# / Fa** sau în sens descendent **La – Fa – Re# / Mi b** relație provenită din sistemul axelor, linia axei secundare.

Înrudirea și modulația prin **terțe mici**, în sens ascendent pentru gamele majore are ca model pornirea de la gama tonalității Do major pe schema: **Do – Mi b Sol b / Fa#** sau în sens descendent **Do – La – Fa# / Sol#**, relație provenită din sistemul axelor, linia axei secundare.

Înrudirea și modulația prin **terțe mici**, în sens ascendent pentru gamele minore are ca model pornirea de la gama tonalității la minor pe schema: **La – Do – Mi b** sau în sens descendent **La – Fa# – Re# / Mi b** relație provenită din sistemul axelor, linia axei secundare.

În creația sa, Bartok realizează frecvent asemenea modulații, de exemplu, în opera „Castelul lui Barbă-Albastră” (modulații de la Do spre Fa#), iar în „Concertul pentru vioară” modulația de la gama tonalității Si major spre gama Fa major.

Concluzii

Gramatica bartokiană izvorăște din capacitatea de sinteză a legilor, a procedurilor postromantice, impresioniste, expresioniste și îngemănarea acestora, cu ceea ce este mai esențial în folclorul maghiar și cel multinațional european-asiatic-nord african este exemplul cel mai evident de creație tono-modală.

Un succint bilanț al acestei gramatici ne evidențiază o muzică modală pentafricană, diatonică și cromatică, heptacordii preluate sau create de compozitor, în care sunt vizibile elemente provenite din legea „secțiunii de aur”, armonizările melodiei numai cu sunetele și intervalele modulului, utilizarea unei polifonii neimitative, aspectul disonant ce provine din cele 4 orientări ce au capacitatea de a sintetiza sursele sonore.

O lucrare accesibilă în care se demonstrează pe viu tono-modalismul este colecția de 6 caiete progresive pentru pian „Microcosmos”. De asemenea, trebuie amintită polifonia în care vocile sunt în relație de 2 (secundă mică) în „Cvartetul de coarde nr. 4” unde violoniștii execută „pizzicato Bartok”, (ciupirea corzilor cu două degete, poziția viorii fiind verticală-tehnică preluată de la lăutari), polimodalismul din opera-dialog „Castelul prințului Barbă-Albastră”, tema fugii din Partea I formată din 4 arcuri melodice ce traduc în sunete principiile „secțiunii de aur” din celebra „Muzică pentru instrumente de corzi, percuție și celestă” (după Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, pag. 541). În aceeași lucrare punctul culminant este marcat prin indicarea unui grup de trei forte „fff”(fortissimo posibil) într-un punct ce respectă legea șirului Fibonacci:

Numărul de măsuri: **fff**
1---2---3---5---8---13---21---34---**55**---

Tot pe principiul secțiunii de aur este construită și muzica modală, cromatismul modal provenit din teoria axelor din „Sonata pentru 2 pianе și percuție” unde pianul este tratat și ca instrument de percuție.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIEI PENTRU STUDIUL INDIVIDUAL

Tema cursului: Sistemul tono-modal la Bartok

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de citire a notelor pe un portativ de 11 linii.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scării în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M. 4p, 4+ (vezi exemplul nr.1 din Anexe – Partea I).

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea II.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare a modurilor populare românești diatonice și cromatice;

Exerciții de identificare la pian a modurilor populare românești intonate vocal;

Exerciții de recunoaștere orală a diverselor moduri: pentatonic anhemitanic și cromatic, mod mixt lidic/mixolidic, frigian, locrian pe notarea acestora în diverse chei;

Exerciții de intonare a modurilor din creația bartokiană: modul acustic inițial, modul inițial construit pe baza cifrelor 1, 2, 3, 5, 8, pe diverse sunete.

Solfegii recapitulative: vol. III, cele de la lecția nr. 9.

Dicteu muzical (la alegere): alte fragmente de notare a solfegiilor nr. 77, 82, 84, 94 și transformarea lor orală/scrișă din scări tonale în scări modale.

Citire la prima vedere: vol. III nr. 174, 182, 183.

Solfegii noi: vol. III nr. 183.

Test de autoevaluare

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

1. Scara: **Do – Re – Mi – Fa# – Sol – La – Si b – Do** poate fi interpretată ca fiind:
 - a) o scară heptatonică majoră cu 4+, 6M, 7m, pe care V. Giuleanu o numește lidico-mixolidiană, scară ce combină elemente din 2 game diatonice = mod mixt;
 - b) o scară cromatică, deoarece sunetele ei așezate în ordine reală (scară de cvinte), realizează între extremele ei un număr de 8 cvinte perfecte: Si b-Fa- Do-Sol-Re- La-Mi-Si-Fa# (D. Alexandrescu);
 - c) modul acustic inițial la Bartok (după Lendvai și Laszlo);
 - d) nu poate fi numită de sorgite acustică pentru că scara formată din sunetele armonicele 8-16 este netemperată (cu sunete naturale);
 - e) răspunsuri corecte sunt cele de la punctele: a, b, c, d;
 - f) răspunsuri corecte sunt cele de la punctele: a, c.
2. Conform teoriei axelor, gamele cea mai intim legate de Do major sunt:
 - a) axa principală ce trimite la gama Fa#;
 - b) axa principală ce trimite la Fa# și axa secundară formată din gamele: Mi-La b;
 - c) gamele majore Fa-Sol;
 - d) gamele majore Fa-Sol cu relativele lor.

3. Modulația în unele piese scrise de Bartok se realizează:
 - a) numai conform legilor tonale;
 - b) și prin procedee ce țin de modal;
 - c) prin procedee mixte ce țin de tonal și modal adăugând modulația la intervalele ce țin de principiul axelor: la interval de terță, cvartă mărită.
4. În muzică formula „secțiunii de aur” pusă în corespondență cu șirul lui Fibonacci se utilizează:
 - a) în construcția proporționată a unei fugi, a unei sonate clasice, a acodului major minor, în inventarea unor moduri noi;
 - b) numai în construirea unor moduri noi;
 - c) numai în construirea unor moduri noi și a unor armonii cu simultaneitate major/minoră;
 - d) numai în construcția proporționată a unei fugi, a unei sonate clasice, deoarece secțiunea de aur se utilizează strict în arhitectură.

Teme

1. Realizați o compoziție muzicală în care punctul culminant ca intensitate să fie plasat pe o măsură din șirul lui Fibonacci.
2. Analizați scara pieselor muzicale nr.174, 182 vol. III (culese de Bartok).
3. Intonați următoarele scări (moduri) care să aibă comună treapta de pornire (Re) cu scopul de a sesiza diferențele existente în structura lor:
 - scara în tonuri;
 - modul diatonic mixolidian;
 - modul acustic 1;
 - seria dodecafonică: Re 1 – sol# – Fa# – Si – Fa 1 – Sol 1 – Do# 1 – La1 – Si b1 – Do 1 – Mi1 – Mib 1;
 - modurile ciatonice: dorian, frigian, locrian;
 - gama și variantele tonalităților: Re minor / Re major.

SISTEMUL TONO-MODAL LA ENESCU

Pentru a înțelege care este contribuția lui Enescu la conturarea sistemului sonor ce a stat la baza muzicii numite tono-modală, adică muzica ce-a îngemănat două lumi ce aveau mijloace de exprimare substanțial diferite, lumea sistemului tonal și lumea sistemului modal, este nevoie să precizăm că în secolul XX s-a încercat, așa cum s-a arătat în partea a II-a a lucrării de față, o reconsiderare a tonalității, mișcare numită neotonalism și totodată o reinterpretare a modalului, cu precădere cel primar, de strat vechi, mișcare numită neomodalism.

Cele două reconsiderări ale legilor tonale și modale s-au regăsit în mai toate compozițiile muzicale cu precădere în cele ale compozitorilor din estul și centrul Europei, acolo unde cultura orală populară a creat un mediu ambiental, în care s-au născut și au trăit, cel puțin o parte din viață, acești compozitori.

De aceea, în această introducere vom prezenta succint contribuția grupului de compozitori neomodaști din această regiune geografică, care au dat contur și o specificitate acestei maniere de abordare și prelucrare a materialului sonor numit scară muzicală sau alte procedee ce au influențat materialul scărilor muzicale:

- **Zoltán Kodály** – compozitor maghiar (1882-1967) – a utilizat prepentafonii (bicinii, tricinii diatonice), pentatonii anhemitonice, coruri polifonice vorbite în limba maghiară.

- **Leoš Janáček** – compozitor ceh (1854-1928) – a adus în muzică dialectele arhaice cehe ce au avut consecințe directe asupra liniei melodice și asupra armoniei din compozițiile sale.

- **Alois Hába** – compozitor ceh (1893-1973) – propune și practică un stil neomodal ce promovează microintervalele ca elemente de construcție a scărilor muzicale: $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{12}$ de ton, microintervale pe care le consideră baza – idiomul muzicii primitive, idiom ce trebuie reconsiderat și repus în circulație. Pentru aceasta cere civilizației europene ca instrumentul ei principal clasic, pianul, să fie acordat pe sferturi de ton.

- **Karol Szymanowski** – compozitor polonez (1882-1937) – a utilizat în compozițiile sale scări provenite din lumea arabă, persană și folclor arhaic polonez.

- **Igor Fiodorovici Stravinski** – compozitor rus (1882-1971) – promovează în egală măsură: diatonism modal slav, oscilația treptelor și politonalism (baletul „Petrușca”), politonalism (baletele „Ritualurile primăverii” și „Privighetoarea”), amalgam de dansuri specifice mai multor regiuni ale lumii ca America de Nord, Spania, Germania, Argentina în povestea mimată „Istoria unui soldat”, utilizarea tritonului (4+) ca element central armonic în baletul „Pasărea de foc”, utilizează psalmii vechi în „Simfonia psalmilor”, melodii de jazz în „Eboly concert” pentru jazz-band și clarinetistul alb Woody Herman, sau partea I din „Simfonia în trei

mişcări” construită pe baza principiului „secțiunii de aur”, alăturând totodată și procedee din modurile antice grecești, medievale (organum, faux bourdon, elemente din psalmodia bizantină), dar și cele de ordin expresionist/seralist, sau moduri „acustice”(Ritualurile primăverii).

Despre neomodaliști, care în fapt sunt tono-modaliști, credem că se potrivește caracterizarea pe care o face Stuckenschmidt lui Stravinski (citată de Valentina Sandu Dediu, în *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, 1997, pag. 197) că ar fi „unificarea neunificabilului”, deoarece combină stilurile sau le distilează, într-o manieră în care nu s-a crezut că pot coabita lumi muzicale atât de diferite.

Compozitorul român George Enescu (1881-1955) este unul dintre creatorii secolului XX, ce a optat pentru sinteza tono-modală a secolului XX. S-a format în marile centre culturale ale Europei asimilând prin școală tradiția germană și franceză (clasică, romantică, postromantică, impresionistă, avangardistă) și prin ambientul copilăriei și al vacanțelor, modalul românesc.

În creația sa numără 70 de lucrări (33 cu opus, 37 fără opus dintre care 30 piese terminate și 2 neterminate, 5 reconstituite de Hilda Jerea, Pascal Bentoiu, Cornel Țăranu) care se pot departaja perioade în care poziția față de creația populară a fost diferită.

Distingem într-o primă perioadă utilizarea citatelor unui folclor ce se preta la armonizări tonale, așa cum procedează în lucrări pentru orchestră clasică, precum „Poema română” și „Rapsodiile” nr.1 și 2.

Menționăm că în afara ambientului modal al satului său nord-moldovenesc, unde Enescu a ascultat muzică modală românească, a cunoscut folclorul și din culegerile lui Breazu, Brăiloiu și Drăgoi.

Totuși, chiar din perioada în care Enescu se perfecționa și asimila preceptele școlilor superioare de muzică europene, se disting următoarele elemente cu specific modal românesc:

- piese ce sunt în întregime construite din scări modale dar care au dese cadențe frigice sau finale pe treapta a II-a, pedale melodice din figuri ostate;
- piese construite modal dar cu oscilație major/minoră (Octuor).

Într-o etapă ulterioară în muzica eneșciană se evidențiază:

- raportul de cvartă mărită între temele unei lucrări;
- pendulare între diverse structuri aparținând unor moduri diferite;
- utilizarea frecventă a modului mixt lidic-mixolidic, ce are față de prima treaptă a scări o 4+ și o 7m;
- utilizarea frecventă a *formulei melodice eneșciene (idiomul eneșcian)* formată dintr-o secundă mică/mare (un semiton/un ton) urmată de un ton + un semiton, sau 2 tonuri = o terță mică/mare, ascendentă/descendentă, formulă ce este o *melogramă*:

E N ES C U
mi mi b do

„Melograma eneșciană – scrie Valentina Sandu Dediu (*op. cit.*, pag. 186) – devine o entitate intonațională caracteristică și recognoscibilă, cu valoare emoțională, cu expresie lirică specifică, fie că este vorba de apariția ei în *Sonatele nr. 2 și 3 pentru pian/vioară*, în *Sonata în Fa # pentru pian*, în opera *Oedip* sau *Simfonia nr. III*”.

- modulația enesciană are aspecte modale, procesul modulatoriu face treceri între modurile diatonice și cele cromatice;
- muzica lui Enescu reunește mai multe structuri modale suficient de eterogene ca număr de trepte, fie că ele sunt octaviante sau suboctaviante;
- Enescu utilizează și scări cu microintervale ($1/3, 1/4, \frac{3}{4}$ de ton) pentru care are o notație specială, și chiar intonații netemperate (vezi Oedip, Sonata a III-a):
- pentru sfert de ton, $1/4$ ascendent sau descendent # b – clasicile notări ale semitonurilor;
- pentru trei sferturi de ton $\frac{3}{4}$ de ton X și bb – clasicile notări pentru dublu diez și dublu bemol.

Armonia de tip clasic deseori are rezolvări nefuncționale, dovedind prin aceasta orientarea sa tonomodă; armonia mai apelează la acorduri neutre, ison și clustere (cluster = complex de sunete concomitente ce reunește secunde mari și mici sau chiar și microintervale într-o dispunere strânsă, adesea sub forma unei scări; definiție din *Dicționar de termeni muzicali*, pag. 102).

Eterofonia este și ea un element care îi definește stilul lui Enescu.

Eterofonia se definește (vezi *Dicționar de termeni muzicali*, pag. 165) drept „o formă specială de multivocalitate, ce se constituie ca urmare a abaterilor ritmice și de intonație ale vocilor, de la starea de unison și comportă alternare între unison și abaterea melodică”.

Eterofonia este prezentă în muzica populară românească chiar în stratul ei vechi, ca rezultat al însoțirii vocii solistice cu un instrument. Enescu are meritul de a o fi promovat în muzica de tip cult. Ștefan Niculescu, în studiul intitulat „Eterofonia” din *Studii Muzicologice* nr. 5/1969, a motivat practicarea eterifoniei de către Enescu ca fiind o metodă de a concilia structura modală a melosului scris „în caracter românesc” cu legile armoniei și polifoniei de tradiție clasică. De aceea pendulează între unison și multivocalitate. Multivocalitatea enesciană suprapune materialul inițial unimelodic, cu unul ușor variaționat. Procedul distribuirii liniei melodice la voci și implicit timbruri diferite, ceea ce se numește „dimensiune oblică”, o intrare/ieșire a vocilor din partitura scrisă, ce are un desen oblic ascendent, descendent sau radier și concomitent ascendent/descendent.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIEI PENTRU STUDIUL INDIVIDUAL

Tema cursului: Sistemul tonomodă la Enescu

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare a modurilor populare românești diatonice și cromatice.

Exerciții de identificare la pian a modurilor populare românești intonate inițial vocal.

Exerciții de recunoaștere și notare a diverselor moduri: pentatonic anhemitanic și cromatic, mod mixt lidic/mixolidic, frigian, locrian pe nota Si.

Exerciții de scriere a notelor acestor moduri în mai multe chei, transpunerea lor la mai multe intervale.

Solfegii recapitulative: vol. III nr. 173 și 180.

Dicteu muzical (la alegere): fragmente de notare a înălțimii sunetelor nr. 279 vol. III primelor 2 portative, nr. 85 și 88.

Citire la prima vedere: vol. III nr. 279 – fragmentul notat „a”, nr. 92 și 98.

Solfegii noi: vol. III nr. 279.

Test de autoevaluare

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

1. În solfegiul nr. 279 (fragment din „Sonata a III-a în caracter românesc” pentru vioară și pian de Enescu, scara ce stă la baza construcției primei perioade este Si – Do – Re# – Mi – Fa# ca:

- a) o pentatonie cromatică pe sunetul Si;
- b) un fragment din gama tonalității Si major.

2. Neomodalismul enescian se poate caracteriza prin câteva elemente distincte printre care amintim:

- a) piese ce sunt în întregime construite din scări modale dar care au dese cadențe frigice sau finale pe treapta a II-a, pedale melodice din figuri ostinate;
- b) piese construite modal dar cu oscilație major/minoră; raportul de cvartă mărită între temele unei lucrări;
- c) pendulare între diverse structuri aparținând unor moduri diferite;
- d) utilizarea frecventă a modului mixt lidic-mixolidic, ce are față de prima treaptă a scării o 4+ și o 7m;
- e) utilizarea frecventă a *formulei melodice enesciene*;
- f) utilizarea, după caz, a microintervalelor;
- g) utilizarea frecventă a eterofoniei;
- h) răspunsurile corecte sunt cele de la punctele: a, b, c, d, e, f, g, h;
- i) răspunsurile corecte sunt cele de la punctele: a, b, d, f, g, h.

3. Melogramele au fost de-a lungul timpului folosite ca material sonor pentru temele muzicale de mai mulți compozitori sau numai:

- a) de Enescu;
- b) de Bach;
- c) de Bach, Schumann, Berg, Enescu și alții.

Temă

1. Notați pe portativ modurile ce stau la baza solfegiului 279 (integral) și comparați cele scrise cu scările expuse la pag. 227 vol. III, Chirescu-Giuleanu.

2. Realizați un referat pe tema: „Procedeele neomodaliste enesciene și ale compozitorilor neomodaliști din estul și centrul Europei” (analiza scărilor, a intervalelor, a acordajelor, a legăturii dintre muzică și limba folosită în texte).

3. Transpuneți oral/scriș prima frază a solfegiului nr. 279 vol. III în cheile de sopran, mezzo, alto, tenor, bariton, bas – respectați registrul cheilor.

SISTEMUL NEOMODAL CONCEPUT DE MESSIAEN

Am precizat încă din introducerea la lecția despre sistemele sonore ale secolului XX, că una din orientările ce au apărut concomitent și aproape îngemănat cu neotonalismul și prinzând și un timp de contemporaneitate cu expresionismul muzical, a fost **neomodalismul – înțeles generic drept noul modalism practicat în secolul XX**. Acesta s-a orientat, de-a lungul secolului XX, în două direcții total diferite ca geneză:

A.

- cel ce reeditează, în plin secol XX, conceptul de muzică provenită din scări muzicale de tip modal, creându-se noi scări modale ce au afinități cu scările din sistemul modal cult sau popular: scări prepentafonice (cordii-tonii), scări pentafonice (cordii-tonii, diatonice/cromatiche) cu noi poli atractivi, heptacordii diatonice și cromatice;

- reeditează structuri din diferite culturi muzicale sau tehnici de lucru, ca de exemplu, polimodalismul incipient al Evului Mediu;

- linia este urmată și practică de Bartok-Stravinski-Enescu.

B.

- și cel ce inventează scări noi, ocolind practica și imaginând reguli de construcție a melodiilor pe baza influențelor esteticii atonal serială.

- linia este deschisă de Messiaen.

În *Tratat de teoria muzicii*, Victor Giuleanu (cap. XX) prezintă sub formă de moto un citat din aprecierile lui Jacques Chailley (teoretician francez din secolul trecut) asupra genezei sintezelor teoretice și a scărilor – ca sinteze melodice – în arta sunetelor, sinteze care au apărut până în secolul XX ca rezultat al unei practici îndelungate (aposteriori).

Începând cu acest secol, geneza a devenit apriori, adică întâi s-au constituit scările, s-au expus teoriile și apoi a urmat făurirea muzicii conform legilor deja elaborate.

Este cazul scării în tonuri-Debussy sau a dodecafonismului serial elaborat de Schonberg, ambele propuneri au adus schimbări importante în muzica secolului, dar au rămas prin diferite forme și procedee legate de trecutul tonal. Cazul Messiaen, ale cărui inovații în domeniul scărilor muzicale (moduri, cum le numește el) rupe înțelesul tradițional tonal sau modal, de sinteză melodică apărută din practica muzicală.

În 1944, **Olivier Messiaen** (compozitor francez, 1908-1992) a publicat în anul 1944 lucrarea intitulată „Technique de mon langage musical” (Tehnica limbajului

meu muzical), în care explică tehnica „modurilor cu transpoziție limitată”, a „valorii adăugare” ca procedee aplicate în domeniul ritmului, a metricei și a dinamicii (intensității).

Ne vom ocupa, în această parte a manualului, numai de „modurile cu transpoziție limitată” iar problemele ritmului și celelalte inovații din creația lui Messiaen vor face obiectul și subiectul unor lecții/cursuri din Partea a III-a a acestui manual.

Luând în discuție modurile Messiaen, Constantin Rîpă (*op.cit.*, vol. I, pag. 275) apreciază că „...în lipsa unei moșteniri folclorice autohtone... Messiaen elaborează în abstract un sistem modal cromatic pe care îl întrebuințează o anumită perioadă în propria creație (deceniul 5). Se numesc cu „transpoziție limitată” pentru că mecanismul de transpoziție este limitat”.

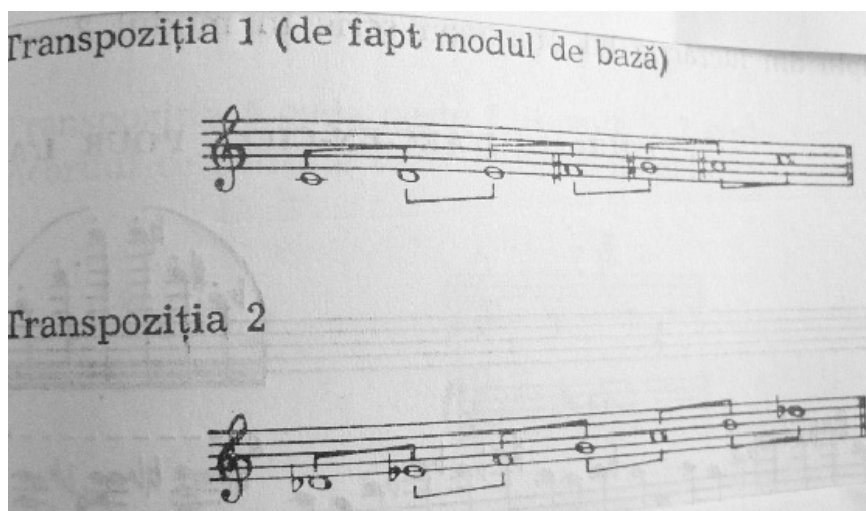
Victor Giuleanu (*op.cit.*, pag. 520) definește astfel modurile Messiaen: „modurile cu transpoziție limitată sunt organizări constituite din tronsoane – grupe simetrice de sunete infraoctaviante – parțial transpozabile, ultimul sunet al fiecărui grup fiind tratat ca sunet comun cu primul din grupul următor”.

Rezultă 7 moduri (scări), formate din grupe repetabile ale aceluiaș tronson format din tonuri și semitonuri.

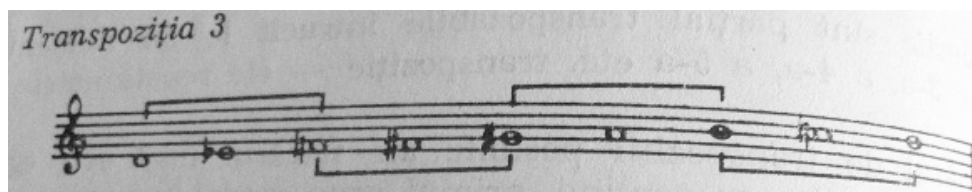
După cum am detaliat în capitolul „Transpoziția” (vezi Partea I, lecția 1), în concepția clasică transpoziția se poate face la orice interval și pe orice treaptă a gamei cromatice de 12 sunete, deci nelimitat.

În viziunea și tehnica lui Messiaen, transpunerea modului octavian este limitată de numărul de semitonuri cuprinse în grupul –tronson de bază.

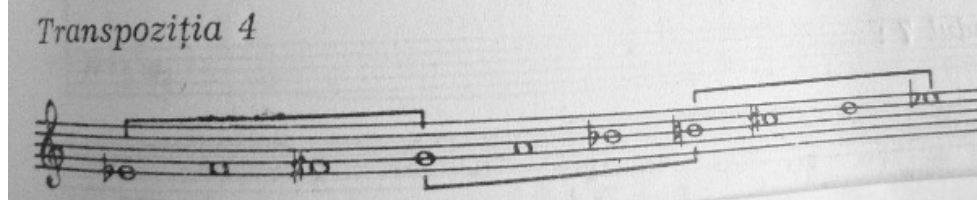
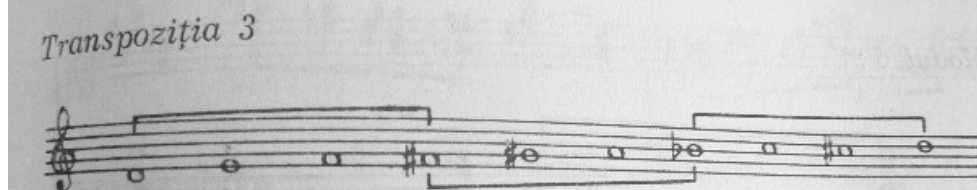
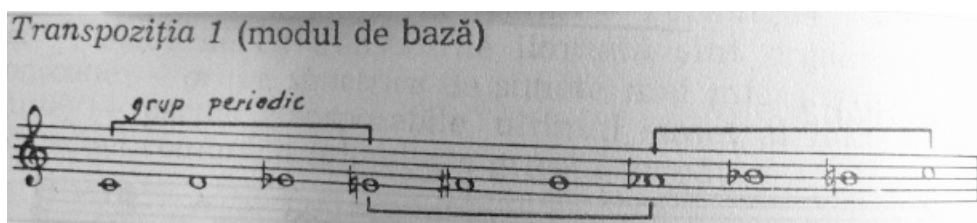
Astfel **Modul I**, după cum se observă în schema alăturată, fiind o împărțire a octavei în 6 grupe de câte 1 ton (T) = 2 semitonuri (ST) va permite numai 2 transpoziții. Explicația rezidă în faptul că Messiaen își însușește și aplică în tehnica lui principiul nonrepetabilității inițiat de dodecafoniști și devenit lege fără excepții la compozitorii ce au aderat la serialismul total, unul dintre aceștia fiind și Messiaen.



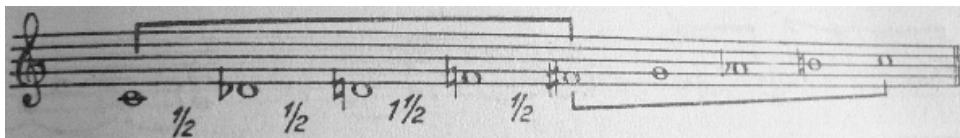
Continuând etalarea modurilor lui Messiaen, observăm că **Modul II** reprezintă împărțirea octavei în 4 grupe-tronsoane melodice, simetrice, periodice a 3 sunete: $ST + T = 3$ $ST = 3$ mutări transpozitorii. Sunetele se pot așeza și pe verticală, obținându-se acorduri.



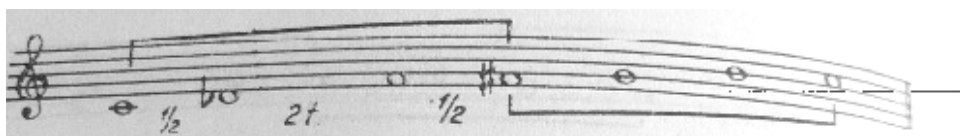
Modul III are octava împărțită în trei grupe periodice simetrice a 4 sunete: $T + ST + ST = 4$ $ST = 4$ transpoziții, aceste sunete pot forma pe verticală și acorduri.



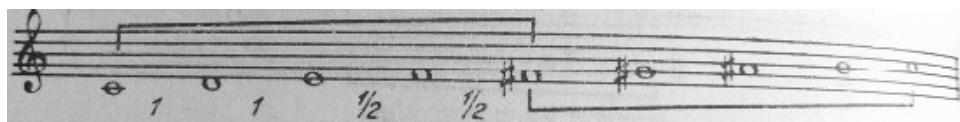
Modul IV împarte octava într-un fel deosebit, și anume se împarte numai în 2 grupe simetrice, periodice, dar în spațiul limită al unei cvarte mărite al cărui vârf este punctul comun pentru baza celei de a doua cvartă mărită. Tronsonul de bază al modului IV este: ST + ST + T-ST + ST = 6 ST = 6 transpoziții.



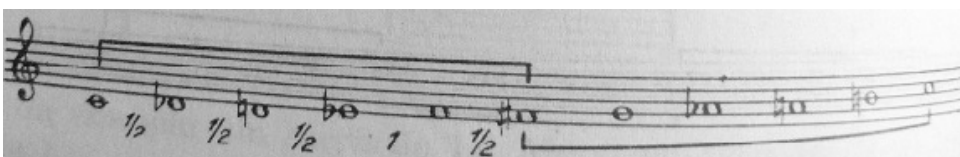
Modul V are ca tronson eliptic grupul: ST + T + T tot în cadrul a 2 cvarte mărite, din care lipsesc de data aceasta, cum se observă, 2 sunete (Mi și La).



Modul VI păstrează ca și modurile IV-V cadrul intern al cvartei mărite. Prin asocierea a două tronsoane de tipul: T + T + ST + ST în cadrul unei octave se formează acest mod.



Modul VII are 2 grupe simetrice, fiecare grup limitat de extremele unei 4+ are succesiunea: ST + ST + T + ST.



După Messiaen, modurile care au cea mai mică putere și capacitate de transpoziție sunt cele mai valoroase. Aceste moduri permit înlănțuiri, ceea ce se poate numi modulație a la Messiaen, se pot suprapune rezultând o polimodalitate de tip special, se poate asocia cu muzica tonală și modală clasică sau se pot combina cu poliritmia, tronsoanele pot fi așezate pe orizontală și pot forma acorduri. Compozitorul, în opinia lui Messiaen, poate reliefa sau nu un anume tronson melodic, creând în acest fel o atmosferă mai clară sau neclară, tensionată sau mai puțin tensionată.

Prima lucrare în care Messiaen încearcă să aplice noua tehnică este un ciclu pentru orgă intitulat „Nașterea Domnului” (1934), urmată de lucrări ca „Viziuni ale Amen-ului” (1943).

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIEI PENTRU STUDIUL INDIVIDUAL

Tema cursului: sistemul neomodal conceput de Messiaen

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de intonare a modurilor lui Messiaen.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scăării în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M. 4p, 4+ (vezi exemplul nr. 1 din Anexe – Partea I).

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea II.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare a tronsoanelor de bază din modurile cu transpoziție limitată.

Exerciții de identificare la pian a tronsoanelor de bază din modurile cu transpoziție limitată.

Exerciții de executarea la pian a acordurilor formate din aceste sunete.

Exerciții de notare a modurilor Messiaen pe alte sunete Re, Fa etc.

Exerciții de citire a notelor din tronsoanele lui Messiaen în mai multe chei.

Dicteu muzical (la alegere): fragmente de notare a înălțimii sunetelor nr. 166 vol. IV.

Citire la prima vedere: vol. IV nr. 166, numai a înălțimii sunetelor.

Solfegii noi: vol. IV nr. 166.

Test de autoevaluare

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

1. Paternitatea inovației, din domeniul sistemelor intonaționale și intitulată „Moduri cu transpoziție limitată” este atribuită:

- a) compozitorului Zoltán Kodály;
- b) compozitorilor Claude Debussy și Maurice Ravel;
- c) compozitarului Olivier Messiaen;
- d) compozitorului Alban Berg.

2. Modurile lui Messiaen, elaborate teoretic, se disting prin următoarele:

- a) cele 7 „moduri cu transpoziție limitată” traduc în compoziția muzicală ideea de mutare, rotată a unui tronson sonor pe un număr de trepte, chiar în cadrului aceluiasi mod, utilizează numai sunetele modului atât în melodie, cât și în armonie, procedeu ce limitează numărul de transpuneri ale întregului mod pe alte trepte și respectă totodată noua estetică serială: este frumos ceea ce este nonrepetabil sau puțin repetabil;
- b) „moduri cu transpoziție limitată” sunt în număr de 8 și utilizează sunetele modului numai în melodie, procedeu ce limitează numărul de transpuneri a întregului mod la numărul de 8;
- c) „moduri cu transpoziție limitată” sunt în număr de 12 iar fiecare mod are aceeași structură, bazată pe succesiuni strict semitonale;

- d) modurile cu „transpoziție limitată” utilizează sunetele modului numai ca procedeu armonic, procedeu ce limitează numărul de transpuneri ale întregului mod la 3.
3. Primul mod Messiaen poate fi întâlnit:
- numai la Messiaen;
 - și la Bartok;
 - la Bartok, Debussy și Messiaen.

Teme

- Notați pe portativ primele trei moduri cu transpoziție limitată pe sunetul Mi.
- Selecționați din grupul de exerciții pe care îl aveți mai jos pe acelea pe care le considerați utile și intonați în sens ascendent și descendent următoarele exerciții cu scopul de a perfecționa deprinderea de a intona intervale disonante:
 - Suită de două cvinte perfecte: Sol–Re–La–Mi.
 - Ascendent: 4p și semiton cromatic și cvintă perfectă = Do–Fa–Fa#–Do# = 8+.
 - Descendent: 5p și 2m și 4p = Do–Fa–Mi–Si = Do–Si = 9m descendentă.
 - 3m, 3m, 3m și 3m, 3m, 3m, 3m = Do–Mi b–Sol b; Do–Mi–Sol b–Si bb;
 - Ascendent 3m și 6m = 8- (Mi–Sol–Mi b = Mi–Mi b; în sens descendent Mi–Do#–Mi# = Mi–Mi#).
 - Descendent/ascendent: 4p și 6m = 9m (Mi–Si–Re#; Mi–La–Fa = Mi–Fa).
 - 3M și 3M = 5+(Do–Mi–Sol# sau descendent Sol#–Mi–Do, sau Do–La b–Fa b).
 - 3M și 4- = 6m (Do–Mi–La b sau Do–La b–Mi).
 - 2m și 4p = 5- (Mi–Fa–Si b = Mi–Si b, în sens descendent Si b–La–Mi = Si b–Mi);
 - 4p și 4p = 7m (Mi–La–Re = Mi–Re, în sens descendent Re–La–Mi = Re–Mi);
 - 4p și 4+ = 7 M (Mi–La–Re#, în sens descendent Re#–La#–Mi) = Re#–Mi.

SINTEZĂ COMPARATIVĂ ÎNTRE SISTEMELE SONORE TONALE, MODALE, NEOTONALE, NEOMODALE, TONO-MODALE, ATONAL-DODECAFONICE-SERIALE

Cele două lecții recapitulative își propun să trateze sintetizat dar și comparat sau prin analogie, probleme esențiale ale teoriei muzicale, probleme ce se întâlnesc foarte frecvent în practica profesorului, dirijorului, interpretului vocal sau instrumental. În lecția de față ne propunem să luăm în discuție problema modulației pe care o vom trata parcurgând drumul scărilor muzicale de la modurile antice grecești până la modurile Messiaen.

Alături de problema modulației tratată deci diacronic, vom reaminti câteva probleme teoretice legate de transpoziție. Partea teoretică nu va avea caracter explicativ extins ci numai unul recapitulativ, esențializat.

A. Modulația în sistemul modal

Modulația în armoniile (modurile) grecești (peri metabolon) avea un sens mai complex decât cel pe care îl are în sistemul tonal. Modulația privea atât melodia cât și ritmul dar și schimbarea ethosului, termen prin care grecii înțelegeau felul de a fi al melodiei, caracterul bărbătesc, feminin, liniștit, trist sau năvalnic al muzicii intra tot sub incidența metabolon-ului grecesc.

Modulația în muzica bizantină se efectua în principal prin: 1) „**procedeul roții**”. Procedeul constă în stabilirea unei structuri, unui spațiu de organizare de tip tricord, tetracord, pentacord care se mută (transpune) fie pe sunetul final al spațiului de organizare, fie se transpune pe alt interval în așa fel încât roata mutărilor, a transpozițiilor să realizeze cu primul sunet un interval consonant. În felul acesta expresia muzicii bizantine devine mai colorată, uneori mai dramatică, deoarece apar genuri mixte diatonice și cromatice. 2) **Procedeul ftoalelor** desemnează prin semne speciale pentru fiecare notă din eh și gen, locul unde se produce o schimbare a ehului (modulația). În secolul XX compozitorul francez Olivier Messiaen va concepe sistemul de scări „cu transpoziție limitată” asemănător procedeului roții bizantine, procedeu ce-i definește creația.

Modulația în muzica gregoriană. În muzica gregoriană nu putem vorbi despre modulație în sensul conceptului modern de astăzi. Școala gregoriană grupa formulele melodice după reguli proprii, care constituiau specificul fiecărui mod în parte. Totuși, în cântul gregorian (cantus planus cu structuri melodice simple și valori ritmice egale, plane) se pot sesiza arcuri melodice care pot fi interpretate ca fiind specifice altor moduri, dar procedeul nu este în concordanță cu principiile din cărțile gregoriene promovate de Scola Cantorum prin lucrări ca: Antifonar, Gradual și Responsorial. Situația se modifică nuanțat în perioada în care cromatismul de sorginte armonică pătrunde în creația corală polifonică din Ars Nova și Renaștere.

Modulația în muzica populară românească

Dintre procedeele de modulație enumerăm mai jos pe cele mai importante:

1. Prezența unor trepte cu mobilitate cromatică; o scară în care o treaptă a modului este o dată naturală și ulterior urcată sau coborâtă cu un semiton, procedeul ce trebuie să fie prezent pe un spațiu mai larg al piesei muzicale.

2. Prezența în structura melodiei, cu intonație temperată a unor microintervale.

3. Existența a două sau trei configurații melodice ce aparțin unor moduri diferite dar care au aceeași finală.

4. Trecerea dintr-un mod de stare majoră în cel de stare minoră (sau invers), modurile nu trebuie neapărat să fie în relație de omonimitate (să aibă aceeași tonică) sau același material sonor (relative).

5. Trecerea nepregătită, bruscă a unei configurații modale în alta. O melodie modală, în concluzie, este de obicei o succesiune de configurații melodice, motiv pentru care nu se obișnuiește să se pună armură (modală, tonală) la cheie, procedeu care ar necesita schimbări permanente de armură. De obicei alterațiile sunt indicate la notă.

Modulația în sistemul modal utilizează procedee diferite în fiecare stil și cultură muzicală și este mai complexă decât în sistemul tonal. Modulația în cele două sisteme, tonal și modal, se constituie din procedee ce asigură, prima, pe verticală (pe linia armonică) și a doua, pe orizontală (pe linie melodică) varietatea expresivă dorită de compozitor, cât și compartimentarea melodiei și obținerea formei sale arhitecturale. Modulația determină forma unei piese muzicale, de exemplu, forma A-B-A sau A-B-C sau A-refren etc.

B. Modulația în sistemul tonal

Modulația tonală este un procedeu specific muzicii clasice și se referă la trecerea angrenajului melodico-armonic dintr-un centru tonal (tonalitate) pe alt centru tonal, printr-o cadență.

Modulația în sistemul tonal funcțional, reamintim, se clasifică după gradul de stabilitate și poate fi:

a) **inflexiune modulatorie** – cea care antrenează elemente aluzive ale unei tonalități fără să fie confirmate de cadență. După acest mic „incident” melodic, numită și „digresiune”, se revine la vechea tonalitate;

b) **modulația** mai poate fi **pasageră** – cea care se confirmă prin cadență, dar spațiul de afirmare este scurt, trecându-se la o altă tonalitate sau revenindu-se la cea precedentă. De exemplu: Do – Fa – Do sau Do – Fa – Si bemol.

c) **modulația definitivă** – se instalează prin cadență și nu se mai părăsește noua tonalitatea. Piesa muzicală se încheie în această tonalitate.

Modulația în sistemul tonal poate fi realizată atât la **tonalități apropiate**, cât și la **tonalități depărtate** beneficiind de procedee provenite din regulile armoniei. De aceea vorbim de modulație **diatonică, cromatică sau enarmonică**.

Două tonalități se consideră a fi tonalități apropiate când acestea au cât mai multe elemente (sunete) comune, aflându-se la o distanță de o cvintă perfectă pe scara reală a sunetelor.

Mai amintim că, modulația prin acorduri comune este specifică **modulației diatonice** și este posibilă datorită **polisemiei (polifuncționalitatea, polivalența) unui acord** adică la aceea caracteristică a acordului de a se regăsi și de a avea funcții diferite în tonalități diferite.

Modulația în sistemul tonal este strict de esență armonică, are rol determinant în formele muzicale și este totodată o componentă a specificului stilurilor muzicale din sec XVII (baroc), XVIII (clasicism), XIX (romantism).

C. Modulația în sistemul tonomodal

Ca noutate, modulația se poate realiza la interval de terță inferioară/superioară mică sau mare, la intervale, precum cvarta mărită, interval dedus din principiul axei principale a legii axelor (vezi lecția despre scările tonomodale Bartok din acest semestru) după care gama Do major este în conjuncție principală cu gama Fa# major, precum și procedee diatonice/cromatice/enarmonice ale modulației tonale mult liberalizate de fiecare compozitor, la care se adaugă procedee specifice sistemului modal.

D. Modulația în sistemul atonal/ dodecafonic serial

Într-o primă etapă Schonberg – întemeietorul atonalismului liber – „lărgeste criteriile de factură clasică de apropiere dintre tonalități – scrie V. Giuleanu în *Tratat de teoria muzicii*, pag.482 – și implică a câmpului modulatoriu”.

Procedeul este sintetizat de Schonberg în schemele următoare:

- gamele au înrudire directă și apropiată între tonică și regiunile domonantei și subdominantei: **Do–Sol–Fa–La–Mi** (se observă că lipsește gama Re minor);
- gamele au înrudire indirectă și apropiată între tonică și regiunile omonimei, dominantă și subdominantă minoră și 4 mediantă majore: **Do–Do–Sol–Fa–Mi–Mi b–La–La b**

În etapa serialismului:

- în muzica serială nu se utilizează modulația, fie ea de tip modal fie de tip tonal, ea fiind înlocuită cu procedeul transpoziției. Este motivul principal pentru care Messiaen își numește sistemul lui de 7 de scări;
- „scări cu transpoziție limitată”, pe care le combină însă, deseori și cu tonalități clasice (Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, pag. 525), sau efectuează treceri de la un mod cu transpoziție limitată la altul, procedee pe care le-am putea numi modulații, ca termen cu înțeles foarte general.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI PENTRU STUDIU INDIVIDUAL

Tema cursului: Sinteză comparativă între sistemele sonore tonale, modale, neotonale, neomodale, tonomodale, atonal-dodecafonice-seriale

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de intonare comparativă a unor scări modale, tonale cu cele dodecafonice/seriale și ale lui Debussy.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scării în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M. 4p, 4+ (vezi exemplul nr.1 din Anexe – Partea I).

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea II.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor tronsoane modale, tonale sau cu transpoziție limitată;

Exerciții de identificarea la pian a tronsoanelor intonate vocal;

Exerciții de intonare a acordurilor cu intervale disonante (vezi lecțiile precedente la care se adaugă 7M și 7m).

Exerciții de citire a notelor în diverse chei.

Dicteu muzical (la alegere): fragmente de notare a înălțimii sunetelor nr.166 vol. IV în diverse chei și vol. III, nr. 297.

Solfegii noi: vol. IV nr. 100, 163.

Solfegii recapitulative: vol. IV 146, 150, 151,157,158, 166; vol. III: 279. 295, 296.

Test de autoevaluare

I. Alegeți dacă enunțul este adevărat (A) sau fals (F).

1. O partitură scrisă în Do major atunci când este citită de un instrument transpozitoriu în Re, instrumentistul modifică mental cele scrise și apasă pe clapele sunetelor cu o septimă mai jos/secundă mai sus, adăugând „armura instrumentului” = instrument în Re (modificări ascendente în fața notelor Fa-Do). Ca efect piesa sună în Re major.

2. Cheia cu ajutorul căreia se efectuează o transpoziție la o septimă inferioară/secundă superioară este cheia de Do pe linia 3, cheia de alto.

3. O partitură scrisă în Do major atunci când este citită de un instrument transpozitoriu în Si b, instrumentistul modifică mental cele scrise și apasă pe clapele sunetelor cu o secundă mai jos/septimă mai sus, adăugând „armura instrumentului” = instrument în Si b (modificări descendente în fața notei Si și Mi). Ca efect = piesa sună în Si b major.

4. Cheia cu ajutorul căreia se efectuează o transpoziție la o secundă mare inferioară/septimă mică superioară este cheia de Do pe linia 4, cheia de tenor.

5. O partitură scrisă în Do major atunci când este citită de un instrument transpozitoriu în Sol, instrumentistul modifică mental cele scrise și apasă pe clapele sunetelor cu o cvartă perfectă inferioară/cvintă superioară, adăugând „armura instrumentului” = instrument Sol (modificări ascendente în fața notei Fa). Ca efect = piesa sună în Sol major, cu o octavă mai sus decât este scris (octava alta).

6. Cheia cu ajutorul căreia se efectuează o transpoziție la o cvartă perfectă inferioară /cvintă superioară este cheia de Fa pe linia 3, cheia de bariton.

7. O partitură scrisă în Do major atunci când este citită de un instrument transpozitoriu în Mi, instrumentistul modifică mental cele scrise și apasă pe clapele

sunetelor cu o sextă mai jos/terță mai sus, adăugând „armura instrumentului” = instrument în Mi (modificări ascendente în fața notelor Fa, Do, Sol Re). Ca efect = piesa sună în Mi major.

8. Cheia cu ajutorul căreia se efectuează o transpoziție la o sextă inferioară/terță superioară este cheia de Fa pe linia 4, cheia de bas.

9. În transpunerea orală nu este nevoie să se stabilească sunetele în fața cărora acestea se vor citi cu alterații corectoare.

10. Dacă efectuăm o transpunere a unei piese în *Do major* la o terță mică descendentă sau o sextă mare ascendentă noua tonalitate va fi *La major*.

11. Dacă efectuăm o transpunere a unei piese în *Do major* la o terță mică descendentă sau o sextă mare ascendentă noua tonalitate va fi *La minor*.

12. Dacă efectuăm o transpunere a unei piese în *Do* la o terță mare descendentă sau o sextă mică ascendentă noua tonalitate va fi *La b major*.

13. Dacă efectuăm o transpunere a unei piese în *Mi minor* la o terță mare descendentă sau o sextă mică ascendentă noua tonalitate va fi *Do minor*.

14. Dacă efectuăm o transpunere a unei piese de structură *majoră* la o terță mică descendentă sau o sextă mare ascendentă noua tonalitate va fi de structură *minoră*.

II. Alege răspunsurile corecte.

1. Transpoziția orală trebuie să țină seama:
 - a) de intervalul la care se face transpoziția;
 - b) de sunetul care devine tonică (în sistemul tonal), de finală (pentru scările modale);
 - c) de alterațiile constitutive;
 - d) numai de intervalul la care se face transpoziția.
2. Modulația tonală poate fi realizată:
 - a) numai la tonalități apropiate (de la *Do* spre *La*, *Sol*, *Mi*, *Fa*, *Re*);
 - b) numai la tonalități depărtate (de la *Do* spre *Fa#*, *Mi*, *Do#* etc.);
 - c) la tonalități apropiate și depărtate.
3. Modulația tonală din punct de vedere al procedeeleor armonice se poate realiza:
 - a) numai prin procedee diatonice;
 - b) prin procedee cromatice și enarmonice;
 - c) prin procedee diatonice, cromatice și enarmonice.
4. Într-o piesă muzicală modulația poate fi recunoscută (identificată) după:
 - a) zona tonalității inițiale (notată A sau 1) și zona tonalității în care s-a modulat (notată B sau 2) la modulația bruscă;
 - b) zona inițială (A sau 1), zona de tranzit (T) și zona tonalității în care s-a modulat (B sau 2) la celelalte tipuri de modulații.
5. În creația pe stiluri remarcăm:
 - a) în stilul baroc (secolul XVII), piesele muzicale utilizau modulația diatonică, uneori cromatică la tonalități cu 2, 3, uneori 4 alterații;
 - b) în stilul muzicii clasice a secolului XVIII se păstrează procedeele epocii baroce, dar spațiile modulatorii sunt pe arcuri largi, care dau stabilitate tonală;

- c) în romantismul secolului XIX se utilizau modulații diatonice, cromatice și enarmonice, brusce, pe arcuiri mici, care dau impresia unei neliniști, unei instabilități tonale;
 - d) în stilul baroc modulațiile erau strict diatonice și antrenau numai gamele perechi, relative;
 - e) în stilul muzicii clasice, modulațiile se produc brusc și numai la tonalități depărtate, pe spații restrânse;
 - f) stilul romantic utilizează dese modulații pasagere, care duc compozițiile lui Wagner la „modulația continuă”.
6. Dimitrie Cuclin, în România, și Jacques Chailley, în Franța, au propus pentru categoriile de modulație (schimbarea centrului tonal și a modului gamei) termeni ca:
- a) tonulație (schimbarea tonicii);
 - b) tonulație, modulație (schimbarea tonicii și a modului gamei);
 - c) tonulație, modulație și tonomodulație (schimbarea tonicii, a modului, schimbarea atât a tonicii, cât și a modului).
7. Modulația în sistemul tonal determină:
- a) sintaxa formelor muzicale;
 - b) extinderea expresiei muzicale spre varietate de culoare și caracter;
 - c) nu influențează diversele discipline componente ale teoriei muzicii;
 - d) influențează și determină cele expuse la punctele „a” și „b”.
8. Modulația în muzica Greciei Antice:
- a) era numită „peri metabolon”;
 - b) privea schimbări melodice și ritmice;
 - c) privea și schimbarea ethosului;
 - d) privea strict probleme melodice;
 - e) nu existau melodii nemodulatorii;
 - f) existau melodii nemodulatorii (nomos).
9. În muzica bizantină modulația se realiza prin:
- a) procedeul roții;
 - b) procedeul ftoralelor;
 - c) procedee identice cu cele din modulația tonală;
 - d) nu se modula în muzica bizantină.
10. Modulația în muzica populară românească:
- a) se identifică urmărind numai linia orizontală a melodiei;
 - b) nu exclude microintervalele;
 - c) nu utilizează microintervale;
 - d) utilizează procedeele modulației tonale;
 - e) practică mobilitatea cromatică a treptelor;
 - f) unește configurații melodice ce aparțin unor moduri diferite dar cu aceeași finală;
 - g) utilizează treceri dese de la major la minor sau invers, fără ca acestea să fie omonime sau relative.

Teme

Model de exerciții cu intervale pentru a obține acorduri disonante:

–Re–Mi–Do; Re–Mi–Do#; Re–Fa–Mi; Re–Sol–Mi b; Re–Fa#–Re#; Re–La–Mi b etc.

Se vor intona ascendent/descendent, apoi extremele acordului.

Probă scrisă

Cromatizați grupul de sunete Do, Re, Mi, Fa în gamele tonalităților: Fa major, Fa minor, Fa# major, Fa# minor.

Teme orale

De transpus următoarea succesiune de sunete din Do major din cheie Sol/ violină, cu o terță mică mai jos, indicând numai cheia și alterațiile în fața cărora se vor opera schimbări de alterații: Do 1– Mi ” Sol – Fa# – Sol – La b – Sol – Si – Do 2

De transpus solfegiul 151 vol. IV la o terță mică inferioară, sextă mare superioară, respectând fazele transpoziției din Do major spre noua tonalitate.

Model de temă

Pentru gama tonalității Fa minor pot fi grupate pentru a forma cadențe următoarele acorduri, pe care le prezentăm ca material spre armonizare oral/practică, nu pentru armonizarea scrisă:

- tr. I = Fa- La b – Do + tr. IV = Si b –Re b – Fa + tr.V = Do – Mi becar – Sol- Si b + tr. I = Fa- La b – Do (cadență compusă, autentică)
- tr. IV = Si b –Re b – Fa+ tr. I = Fa – La b – Do (cadență plagală)
- tr. I = Fa – La b – Do + tr. IV = Si b – Re b – Fa + tr. V = Do – Mi becar – Sol – Si b + tr. I = Fa – La becar – Do (cadență picardiană).

**SINTEZĂ COMPARATIVĂ ÎNTRE SISTEMELE SONORE
TONALE, MODALE, NEOTONALE, NEOMODALE,
TONO-MODALE, ATONAL-DODECAFONICE-SERIALE**

Lecția de față este o sinteză recapitulativă ce a selectat câteva probleme esențiale ale sistemelor sonore, sisteme ce sunt compuse din scări muzicale diferite din punct de vedere al structurii interne, din punct de vedere cantitativ (ca număr de sunete) și calitativ (ca relații dintre sunete).

Temele mai sus enunțate străbat întraga istorie a sistemelor sonore, uneori menținându-se cu același înțeles, alteori cu modificări parțiale sau totale ale semnificării termenilor, alteori cu granițe semantice anihilate.

A. **Diatonismul, cromatismul, enarmonismul**, ca stări de dispunere diferită a sunetelor într-o structură muzicală, au îmbrăcat comportamente diferite în sistemele intonaționale pe care le prezentăm în această sinteză recapitulativă.

Diatonismul unui interval, unei structuri melodice, a unei scări, indiferent de numărul de trepte componente, este rezultatul unei dispuneri naturale a sunetelor în tonuri și semitonuri provenite din ordinea lor reală (naturală).

Un interval, o structură melodică, o scară aparține stării **cromatice** când modifică cu ajutorul intervalelor mai mici decât tonul starea inițială—diatonică (semitonuri sau microintervale)

Cele două stări sunt prezente în modelul modurilor antice grecești, în care starea diatonică se egalează cu o ordine formată din 2 tonuri diatonice și 1 semiton diatonic (provenite din succesiunea de cvinte naturale), iar starea cromatică presupune existența oblidatorie a unei secunde mărite.

Muzica construită din materialul modurilor antice grecești mai avea o dispunere, și anume, cea numită **stare enarmonică**, ce avea drept interval specific sfertul de ton.

Drumul parcurs de aceste tipuri de dispuneri este, în mare și simplificat, următorul:

1. **Starea diatonică, cromatică, enarmonică specifică „armoniilor” grecești este preluată de estul european în muzica bizantină**; ehurile (glasurile) bizantine aduc câteva modificări diatonismului/cromatismului/enarmonismului armoniilor grecești în felul următor: muzica bizantină în ehurile diatonice lucrează cu două tipuri de tonuri (ton mare = 4 sferturi de ton, tonul mic = 3 sferturi de ton și semitonul; în ehurile cromatice secunda mărită cuprinde 6 și 5 sferturi de ton iar ehurile enarmonice au obligatoriu un sfert de ton (după reforma din secolul XIX aplicată în România de Anton Pann).

Maniera diatonică (tonuri/semitonuri diatonice) și cea cromatică (prezența secunde mărite în scară și în linia melodică) este proprie și **modurilor populare**

românești, indiferent de numărul de trepte ce compun scara modului. Starea enarmonică este abandonată de moduri românești, deși intonația netemperată (cu microintervale) nu este străină interpreților, chiar astăzi când acordajul egal-temperat este dominant.

2. Drumul celor trei dispuneri diatonice/cromatice/enarmonice a fost altul în vestul Europei. Aici a fost preferat diatonismul pur, prin care se exprimă muzica gregoriană. Se ajunge totuși la cromatism prin producerea de sensibile de tip armonic în cadențele armonice la finele unor piese polifonoce, sau prin tehnica hexacordului lui Guido d-Arezzo, mutat de pe Do pe sunetul Fa, procedeu prin care este nevoie de utilizare lui „Si b”, prin adoptarea acordajului egal-temperat, prin apariția sistemului tonal.

3. Diatonismul/cromatismul/enarmonismul în sistemul ce cuprinde gamele tonale are accepții și motivări ce vor să justifice faptul că sistemul este, și el, natural, nu este artificial, dedus din teorii.

Pentru aceasta încă din secolul XVII, odată cu descoperirea armonicelor superioare (rezonanța naturală a sunetelor) și transformarea acestora în acustică muzicală, toată teoria diatonismului/cromatismului/enarmonismului se bazează pe aceasta, cu precădere pe conținutul în cvinte perfecte a înievalelor, scărilor muzicale.

În sistemul tonal, diatonică este o organizare a unei scări dacă sunetele ei din ordine aparentă (în succesiune treptată) sunt așezate în ordine reală (în cvinte perfecte) iar **extremele ei cuprind șase cvinte perfecte.**

În muzica tonală, **tot ce depășește 6 cvinte în scara de cvinte naturale este de natură cromatică**, sunetele așezate în succesiune treptată cromatică au mers semitonal.

Enarmonismul are în sistemul tonal un înțeles diferit, față de ceea ce exprima la greci sau bizantini, și anume, are înțelesul de sunete care au aceeași frecvență (înălțime) dar denumiri și notare diferite (Fa# = Sol b).

4. Excesul de cromatisme și enarmonisme specifice neliniștilor romantice, a fost domolit de revenirea la diatonismul tono-modalistilor și practicare unui cromatism ce evita rezolvările sensibilelor.

5. Drumul acestor accepții a luat o întorsătură radicală, în clipa când a apărut arta muzicală atonală/dodecafonică/serială care șterge total granițele și delimitările dintre diatonism și cromatism, granițe ce au permis celor ce o practică sau o ascultă să-i înțeleagă mesajul prin această dihotomie a relațiilor între sunete, structuri melodice, armonice.

B. Consonanță/disonanță

Conceptul de consonanță asociat cu cel de disonanță pornește în cultura europeană tot de la moștenirea greco-latină.

În sistemul modal al Greciei Antice, consonanțele erau numite „Sinfonii” (sunete care sună bine) și indicau, ca făcând parte din această categorie, următoarele: 8p, 5p, 4p, iar din categoria „diafonii”: 7M, 7m, 6M, 6m, 4+, 5-, 3M, 3m, 2M, 2m, $\frac{3}{4}$ ton, $\frac{1}{4}$ ton.

În epoca medievală schimbările aduse conceptului dual consonanță/disonanță este cel pe care se bazează toată muzica de factură clasică, romantică, postromantică,

neotonală, tono-modală: intervale se clasifică în consonante perfecte (8p, 5p, 4), consonante imperfecte (numite așa pentru că au două mărimi = 6M, 6m, 3M, 3m) și intervale disonante: 7M, 7m, 2M, 2m, ce include ori ce interval mărit sau micșorat.

Gradul de consonanță/disonanță a unui interval, acord, fragment muzical, scară implică atât **elemente subiective** (impresia de stabilitate, de static, de con-topire a sunetelor care par omogene, par a avea afinități, „con suonare” și impresia de instabilitate, dinamism, de eterogenitate), cât și **elemente de ordin obiectiv**, prin care s-a încercat să se demonstreze științific că există o graniță bine demarcată între consonanță și disonanță.

Printre puținele argumente găsite de cei care caută motivații științifice, naturale ale efectului de consonanță/disonanță, se numără argumentele lui Pytagora ce leagă numărul mic al raportului dintre lungimile de coardă măsurat pe monocord, de noțiunea de consonanță: sunt consonante **prima**, pentru că pe monocord el se produce în raportul 1/1, **octava**, ce apare în raportul (împărțirea) corzii la jumătate, adică în raportul $\frac{1}{2}$ și **cvinta**, ce apare în raportul $\frac{2}{3}$ și **cvarta** în raportul de $\frac{3}{4}$. Intervalele care apar la intervale mari de împărțire a corzii sunt definite drept disonante ($\frac{16}{15}$ = secunda mică etc.).

Până la apariția muzicii polifonice/armonice, nu s-a pus în mod expres problema graniței dintre consonanță și disonanță, deoarece muzica era monodică și „simfoniile” aveau o anume lege de conviețuire cu „diafoniile”. Problema se pune acut în clipa apariției armoniei, care lucra cu intervale ca terța și sexta considerate a fi „diafonii”. Demonstrația făcută de Zarlino, precum că și terțele/sextele se încadrează în raporturi numerice mici ($\frac{5}{4}$ = terța mare, $\frac{5}{3}$ = sexta mare, $\frac{6}{5}$ = terța mică, $\frac{8}{5}$ = sexta mică) a determinat apariția grupului de intervale consonante imperfecte, pentru faptul că se găsesc cu două mărimi (mare-mică) în rezonanța naturală a sunetelor. Intervalul de cvartă în contrapunctul orizontal, melodic este un interval consonant, iar în plan vertical acesta este considerat disonant (vezi Sorin Lerescu, *Curs de contrapunct*).

O altă justificare științifică este cea care leagă consonanța de numărul mare de apariții în rezonanța naturală a sunetelor: într-o desfășurare de 16 armonice naturale, octava apare de 4 ori, cvinta de 3 ori iar intervale ca 4+, 7M, 2 m apar o singură dată.

Raportul de consonanță este modificat în scara Debussy, unde acordurile formate din gama în tonuri sunt numai acorduri mărite, acorduri considerate a fi disonante în teoria clasică tonală.

La fel se petrec lucrurile și în muzica pe baza legii axelor, în care raportul dintre sunetele axei principale ne aduce relația intervalică de 4+, ca posibilă și justificată între 2 sunete, 2 tonalități, cum se petrece în politonalism/polimodalism (suprapunerea unei scări în Do pe una în Fa#). Temele muzicale, uneori nu mai izvorăsc din materialul de sinteză numit scară sau gamă ci, de exemplu, din melograme (E-N-ES-C-U, sau BE-R-G, sau S-C-H-ON-BE-R-G sau W-E-BE-R-N, care traduse în sunete formează materialul de lucru pentru compozitor, deseori în înlănțuiri în care primează disonanța.

Legile atonalismului, ale dodecafonismului și serialismului au anihilat total dihotomia intervalelor înțelese drept consonanță-disonanță, creând posibilitatea

egalității intervalelor, cuprinderii lor neseperate sau răsturnând raportul. În acest ultim caz, principalele favorite, ale discursului muzical ce aparțin stilurilor moderne, avangardiste ale secolului XX, sunt fostele intervalele disonante.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI PENTRU STUDIU INDIVIDUAL

Tema cursului: Sinteză comparativă între sistemele sonore tonale, modale, neotonale, neomodale, tono-modale, atonal-dodecafonice-seriale.

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de intonare comparativă a unor scări ce aparțin unor epoci stilistice deosebite.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scării în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M. 4p, 4+ (vezi exemplul nr. 1 din Anexe – Partea I).

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea a II-a.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor tronsoane modale, tonale sau cu transpoziție limitată.

Exerciții de identificare la pian a tronsoanelor intonate vocal.

Exerciții de intonare a acordurilor cu intervale consonante/disonante, simple/compuse după exemplul lecțiilor precedente.

Exerciții de citire a notelor în diverse chei solfegiul nr. 100 vol. IV.

Dicteu muzical (la alegere): fragmente de notare a înălțimii sunetelor nr. 166 vol. IV în diverse chei și vol. III nr. 297.

Solfegii spre consolidare: vol. IV nr 100, 163.

Solfegii recapitulative: vol. IV 146, 150, 151, 157, 158, 166; vol. III: 279, 295, 296.

Test de autoevaluare

Alegeți răspunsurile corecte:

1. Semitonul diatonic se consideră acela care are:
 - a) două trepte alăturate diferite ca denumire și notație.
 - b) două trepte alăturate ce se regăsesc pe scara de cvinte la distanță de 5 cvinte (cercetează scara sunetelor în ordinea cvintelor).
2. Semitonul cromatic se consideră acela care:
 - a) se formează pe aceeași treaptă cu ajutorul unei alterații (Do-Do#);
 - b) se formează între două sunete, care pe scara cvintelor se află la o distanță de 7 cvinte.
3. Două sunete se consideră a fi enarmonice, atunci când:
 - a) au aceeași frecvență (înălțime);
 - b) au denumire și expresie grafică diferită pe scara cvintelor și se află la o distanță de 12 cvinte.

4. Diatonismul unui interval se determină:
 - a) numai raportat la o scară în care se regăsește ca interval constitutiv;
 - b) dacă nu are o notă alterată.
5. Cromatismul unui interval se determină:
 - a) dacă notele sunt alterate cu semne corespunzătoare;
 - b) dacă intervalul nu se regăsește ca interval constitutiv într-o gamă.
6. Gama cromatică a sistemului tonal-funcțional are:
 - a) sunetele așezate într-o succesiune de 12 semitonuri cromatice și diatonice, ascendente sau descendente;
 - b) obligatoriu în componența sa o secundă mărită;
 - c) sunetele așezate într-o succesiune de 12 semitonuri cromatice dar numai cu sens ascendent;
 - d) sunetele așezate într-o succesiune de 7 semitonuri cromatice și diatonice, ascendente sau descendente.
7. O gamă se consideră diatonică în sistemul tonal-funcțional atunci când:
 - a) cele 7 sunete așezate în ordine reală formează o succesiune de 7 cvinte perfecte;
 - b) cele 7 sunete așezate în ordine reală formează o succesiune de 5 cvinte perfecte;
 - c) cele 7 sunete așezate în ordine reală formează o succesiune de 6 cvinte perfecte și micșorate;
 - d) cele 7 sunete așezate în ordine reală formează o succesiune de 6 cvinte perfecte, înlănțuind în plan orizontal 5 tonuri și 2 semitonuri diatonice.
8. Enarmonia absolută apare în situația dispunerii sunetelor pe un cerc/cadran la un interval de cvintă perfectă (700 cenți), cerc ce indică în partea sa inferioară enarmonia tonalităților Si, Fa diez, Do diez, cuplând și relativele lor minore, cu gamele următoarelor tonalități pe care trebuie să le alegeți din oferta de mai jos:
 - a) Do bemol, Sol bemol, Re bemol, cu relativele lor minore;
 - b) Si b, Fa, Do, cu relativele lor minore;
 - c) Sol b, Re b, cu relativele lor minore, Si nu are gamă enarmonică;
 - d) Si#, Fa b, Do b, cu relativele lor minore.

Autoevaluare sumativă – Semestrul V/anul III

I. Alege un singur răspuns corect.

1. Care din cele 2 exemple de transpunere a unei melodii la o terță mică inferioară (descendentă) este corect citit?

Exemplul 1

scris = Do 1 – Mi – Sol – Fa# – Sol – La b – Sol – Si – Do 2.

citit = La – **Do#** – Mi – Re# – Mi – **Fa becar** – Mi – **Sol#** – La.

Exemplul 2

scris = Do 1 – Mi – Sol – Fa# – Sol – La b – Sol – Si – Do 2.

citit = La – **Do** – Mi – Re – Mi – **Fa #** – Mi – **Sol#** – La.

2. Citirea notelor în cazul transpunerii temei din Do major la o terță inferioară:
 - a) se va face cu ajutorul **cheii de sopran** (cheie Do pe linia 1).
 - b) se va face cu ajutorul **cheii de alto** (cheie Do pe linia 3).

3. Succesiunea Mi – Fa# – Sol – La este:
 - a) tetracord major ionian;
 - b) tetracord major lidian;
 - c) tetracord minor frigian;
 - d) tetracord minor dorian.
4. Succesiunea Mi – Fa – Sol # – La este:
 - a) tetracord major ionian;
 - b) tetracord major lidian;
 - c) tetracord minor frigian;
 - d) tetracord armonic (în terminologie tonală) sau cromatic (în terminologie modală).
5. Succesiunea Mi – Fa – Sol – La este:
 - a) tetracord major ionian;
 - b) tetracord minor dorian;
 - c) tetracord minor frigian;
 - d) tetracord armonic (în terminologie tonală) sau cromatic (în terminologie modală).
6. Succesiunea Mi – Fa# – Sol# – La este:
 - a) tetracord major ionian diatonic;
 - b) tetracord major lidian cromatic;
 - c) tetracord minor frigian diatonic;
 - d) tetracord armonic (în terminologie tonală) sau cromatic (în terminologie modală).
7. Succesiunea Mi – Fa# – Sol – La# este:
 - a) tetracord major ionian cromatic;
 - b) tetracordie minoră cromatică;
 - c) tetracord minor frigian diatonic;
 - d) tetracord armonic (în terminologie tonală).
8. Gama majoră naturală este diatonică pentru că cele 7 sunete așezate în ordine reală formează o succesiune de:
 - a) 7 cvinte perfecte;
 - b) 5 cvinte perfecte;
 - c) 6 cvinte perfecte;
 - d) 4 cvinte perfecte.
9. Sistemul format din scări ce sunt alcătuite numai din tonuri:
 - a) deși lipsit total de semitonuri, nu-și anihilează structurile major- minore, iar procesul de modulație (în sens tonal) se poate efectua;
 - b) este lipsit total de semitonuri, motiv pentru care se anihilează structurile major-minore, procesul de modulație (în sens tonal) nu se poate efectua, iar consonanțele/disonanțele nu mai au un caracter contrastant;
 - c) în scara alcătuită numai din tonuri, consonanțele/disonanțele își păstrează caracterul contrastant și în consecință, se apelează la soluțiile armoniei tonale;
 - d) deși lipsit total de semitonuri, procesul de modulație (în sens tonal) se poate efectua.

10. Atonalismul a fost pregătit și anticipat de:
 - a) compozitorii care foloseau acorduri disonante nepregătite și nerezolvate, modulații frecvente care creau instabilitate tonală și făceau de nerecunoscut centrul de gravitație;
 - b) care foloseau: acorduri disonante nepregătite dar rezolvate după principiile armoniei tonale;
 - c) fragmentele modulatorii în care, deși frecvente, puteau fi recunoscute tonicile și celelalte funcții de sorginte tonală, „atonal” fiind un termen care desemna lipsa intervalelor de ton, în contextul muzical;
 - d) muzica popoarelor care aveau o moștenire folclorică bazată pe melodie acompaniată.
11. Se dă modul: **Mi – Fa#(2 st) – Sol(3 st) – La(5 st) – Do(8 st)**.
 Dacă luăm în considerație conținutul în semitonuri ale intervalelor modului prezentat mai sus (prescurtat st.), mereu în raport cu prima treaptă, putem afirma că acesta este:
 - a) este o scară pentatonică, provenită din muzica populară, deoarece numai în acest tip de cultură întâlnim o astfel de organizare;
 - b) este o gama tonalității Re minor natural;
 - c) este un eh (glas) diatonic;
 - d) este un model de construcție a unui mod bazat pe tehnica șirului lui Fibonacci, dacă se ia în considerație modul în care este precizat numărul de semitonuri ce îl compun.
12. Sistemele intonaționale ale secolului XX, se abat de la drumul sistemului tonal-funcțional și urmează:
 - a) calea lărgirii conceptului de sistem modal sau sistem tonal prin mijloace noi, păstrând centrarea funcțională, fie calea radicală apelând la scări (moduri) ce neagă total principiile tonalității, fie pe calea anihilării sonorităților ce se conduc funcțional;
 - b) numai pe calea lărgirii conceptului de sistem modal sau sistem tonal prin mijloace noi, păstrând centrarea funcțională;
 - c) numai pe calea radicală, apelând la scări (moduri) ce neagă total principiile tonalității;
 - d) numai pe calea anihilării și neutralizării sonorităților ce se conduc funcțional.
13. Sistemele intonaționale neotonale și neomodale se referă la:
 - a) înnoirea mijloacelor specifice sonorităților tonale sau modale, cu soluții ce dau o mai mare independență acestora față de centrul polarizator, creând deseori microcentre sonore, apelând la dese inflexiuni modulatorii, dar păstrând, în mare, coeziunea tonală, atât în plan monodic, cât și polifonic și armonic;
 - b) numai la înnoirea mijloacelor specifice sonorităților melodice, tonale sau modale cu soluții ce dau o mai mare independență acestora față de centrul polarizator;
 - c) numai cu soluții ce dau o mai mare independență acestora față de centrul polarizator, creând deseori microcentre sonore;
 - d) microcentrele sonore, din sistemele neomodale și neotonale, care sunt frecvent utilizate, numai în planul orizontal al melodiei.

14. Sistemele tonomodale integrate (de sinteză) se compun din:
 - a) formațiuni sonore ce păstrează, în mare, o coeziune tonală, dar integrează sintetizat elemente din sisteme anterioare (diatonice, cromatice, enarmonice) octaviante sau supraoctaviante, având un număr variat de trepte componente (8, 9, 11, 13, 15, 17 sunete);
 - b) formațiuni sonore ce nu păstrează coeziunea tonală, dar integrează sintetizat elemente din sisteme anterioare (diatonice, cromatice) octaviante;
 - c) formațiuni sonore ce păstrează, în mare, o coeziune tonală, dar integrează sintetizat elemente din sisteme anterioare (diatonice, cromatice, enarmonice) infraoctaviante;
 - d) formațiuni sonore ce păstrează, în mare, o coeziune tonală, dar integrează sintetizat elemente din sisteme anterioare strict diatonice.
15. Polimodalismul se identifică într-o partitură după:
 - a) prezența concomitentă a unui număr de linii melodice aparținând fiecare altei structuri modale, sau a unui fragment distinct;
 - b) intonarea concomitentă a unui număr de linii melodice aparținând fiecare unei structuri modale numai de factură diatonică.
16. Prin politonalism înțelegem:
 - a) o lărgire a granițelor tonalității, prin suprapunerea într-o partitură pe mai multe voci/instrumente a două sau mai multe tonalități, fără ca una din ele să domine;
 - b) suprapunerea într-o partitură pe mai multe voci/instrumente a două tonalități, din care una din ele domină;
17. **Si b – Mi – Fa – Si – Do – La b – Mi b – La – Do# – Sol – Re – Sol b** este o serie dodecafonică. Identificați care din cele 4 procedee variaționale folosite de dodecafonișmul serial se potrivește atunci când se intonează în succesiunea: **Sol b – Re – Sol – Do# – La – Mi b – La b – Do – Si – Fa – Mi – Si b – Si b?**
 - a) inversarea seriei;
 - b) răsturnarea seriei;
 - c) răsturnarea inversării seriei;
 - d) prezentarea de bază a seriei.
18. Paternitatea inovației din domeniul sistemelor intonaționale și intitulată „Moduri cu transpoziție limitată” este atribuită:
 - a) unui compozitor anonim;
 - b) compozitorilor Claude Debussy și Maurice Ravel;
 - c) compozitorului Olivier Messiaen;
 - d) compozitorului George Enescu.
19. În neomodalișmul enescian se disting următoarele procedee:
 - a) moduri major/minore, cadențe frigice, reuniuni de moduri, intersecții diatonice-cromatice și cu microintervale, idiom enescian (2m, 3m/3M), unison, ison, acorduri clasice și neutre, eterofonie;
 - b) numai moduri majore/monore diatonice, cadențe frigice, unison, ison, acorduri clasice, eterofonie;
 - c) procedee dodecafonice seriale, și „moduri cu transpoziție limitată”.

Lista subiectelor pentru pregătirea evaluării finale

1. Transpoziția: importanță, arie de utilizare.
2. Transpoziția scrisă/orală.
3. Cheile Do: cheia de sopran și mezzo/sopran.
4. Cheile Do: cheia de alto și de tenor.
5. Transpoziția orală cu ajutorul cheilor (armura instrumentului).
6. Fazele transpoziției orale.
7. Transpoziția la terță inferioară/ sextă superioară.
8. Transpoziția la sexta inferioară/terță superioară.
9. Transpoziția la secunda (nona) inferioară/septima superioară.
10. Transpoziția la septima inferioară/secunda superioară.
11. Transpoziția la cvinta inferioară/cvarta superioară.
12. Transpoziția la cvarta inferioară/cvinta superioară.
13. Modulației în sistemul tonal-funcțional.
14. Modulației în sistemul modal.
15. Sisteme muzicale ale muzicii secolului XX.
16. Prezentarea generală a evoluției cantitative/calitative a scărilor muzicale.
17. Scara în tonuri–scara lui Debussy; (impresionismul în muzică).
18. Optica neotonală în relațiile dintre gamele sistemul tonal; politonalismul.
19. Optica atonalismului, dodecafonismului serial și serialism integral (total) în ceea ce privește materialul sonor ce stă la baza noii estetici muzicale expresioniste (prezentare generală).
20. Atonalismul liber.
21. Dodecafonismul serial (moduri seriale).
22. Serialismul integral (total).
23. Optica neomodală și tono-modală de alegere a sistemului sonor; polimodalismul.
24. Procedee tono-modale Bartok.
25. Procedee tono-modal la Enescu.
26. Sistemul neomodal conceput de Messiaen.
27. Dinamica muzicală – privire diacronică
28. Sinteză comparativă între procedeele tonale, modale, neotonale, neomodale, tono-modale, atonal-dodecafonice-seriale; modulație, transpoziție.

ANEXE – Partea a II-a

Anexa nr. 1

Dicteu muzical: Claude Debussy – nocturne – Nori



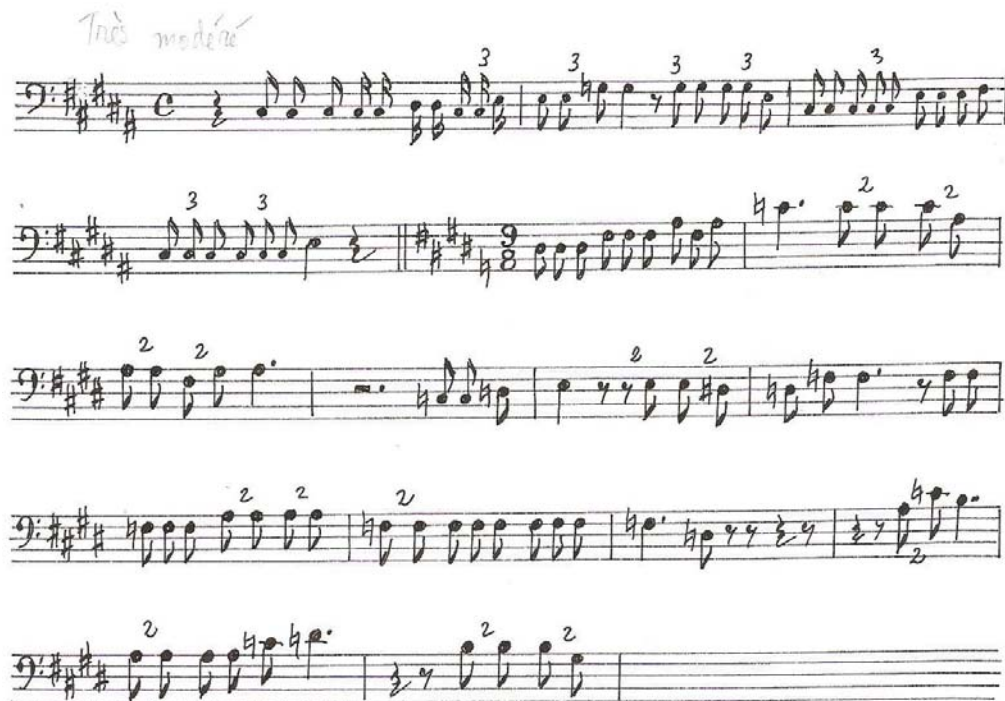
Anexa nr. 2

Dicteu muzical: Claude Debussy – nocturne – Nori



Anexa nr. 3

Dicteu muzical: Claude Debussy – Pelleas și Melisanda (Arkel, act IV, scena 2)



Anexa nr. 4

Dicteu muzical: George Enescu – Octet de coarde



Anexa nr. 5

Dicteu muzical: George Enescu – Poema Română – Doina oltenească



Anexa nr. 6. Dicteu muzical: Melodie rusă – armonizată

Anexa nr. 7. Dicteu muzical: Bela Bartok – Cântec pentru vulpe

Anexa nr. 8

Dicteu muzical: Bela Bartok – A fost odată ca niciodată

Moderato ♩ = 96

f, molto espr.

molto espr.

più f

meno f

mf

più f

f

dim.

p

poco allargando

cresc.

[55 sec]

Anexa nr. 9 Scheme pentru acordajul modal

Lydian

Ionian

Mixolidian

Dorian

Eolian

Frighian

Locrian

Moduri cromatice. Lidico-mixolidic

Frigico-doric

The image displays eight staves of musical notation in treble clef, each showing a sequence of notes with accidentals and slurs. The first staff is labeled 'Frighian' and shows a scale starting on C. The second staff is labeled 'Locrian' and shows a scale starting on C. The third staff is labeled 'Moduri cromatice. Lidico-mixolidic' and shows a scale starting on C. The fourth staff is labeled 'Frigico-doric' and shows a scale starting on C. The fifth staff shows a scale starting on C with a sharp on the second degree. The sixth staff shows a scale starting on C with a sharp on the second degree. The seventh staff shows a scale starting on C with a sharp on the second degree. The eighth staff shows a scale starting on C with a sharp on the second degree.

Partea a III-a

**ELEMENTE DE RITMICĂ
ȘI METRICĂ MODERNĂ
ÎN MUZICA SECOLULUI XX**

Dacă în Partea I și a II-a a manualului de față am tratat probleme ale metamorfozei sistemelor sonore în plan diacronic, în Partea a III-a a manualului, subiectul principal îl constituie metamorfoza sistemelor ritmice, prezentate, în principal, tot în manieră diacronică. Se urmărește ca studenții să obțină o informație de specialitate care să facă posibilă o înțelegere a fenomenului muzical mai complex, componenta „ritm” dând această împlinire.

Totodată se urmărește creșterea abilității de descifrare a componentei ritmice și de analizare a unei partituri tonale/modale/atonale, vocale sau instrumentale.

Conținutul acestei părți este structurat în lecții (14 la număr) care sunt intim legate, motivate și desprinse din exemple de compoziții muzicale pe epoci stilistice și uneori – dacă subiectul cursului o cere – și de arhitectura muzicală (forme muzicale).

În anul III de studii, studenții au dobândit – în timp, prin cunoștințele/deprinderile acumulate la toate disciplinele – capacitatea de a judeca un fenomen muzical atât în plan cronologic/diacronic, cât și în plan sincron (care s-au petrecut relativ simultan), motiv pentru care lecțiile vor avea și retrospectivitate sintetizatoare de factură interdisciplinară, cu scopul de-a realiza teme la nivelul cerut de absolvirea unui curs universitar.

Lecția nr. 1

**SINTEZĂ ASUPRA SISTEMULUI RITMIC
DIN ARTA SINCRETICĂ GRECO-LATINĂ.
PREZENTARE GENERALĂ, DIACRONICĂ**

Putem sesiza, din parcurgerea vizuală a tablourilor sinoptice din această lecție, că întreaga evoluție a sistemului ritmic – luat ca întreg pe dimensiunea lui diacronică – este o oscilație între respectarea unor reguli și liberdimensionarea acestora, cum ar fi ideea de organizare simplă, canonică a valorilor de durată a sunetelor și de ieșire din această strictețe, fie prin combinarea procedeelelor, fie prin inventarea altora, sau oscilația dintre ritmul încorporat în masa artei sincretice, sau cuplând cel puțin două arte și tendința de a da dimensiunii ritmice o singularitate.

Așa considerăm că s-au comportat ritmurile poetice ale artei greco-romane, și nu numai, dacă luăm în considerație și alte culturi, ca de exemplu, cea chineză, hindusă etc.

Așa se vor comporta ritmurile din arta medievală creștină, fie că este ea religioasă sau laică.

Acestea vor fi tendințele și în sistemul ritmic al muzicii de stil baroc-clasic-romantic și, mai departe, în arta modernă sau cea de avangardă, cea contemporană sau în cea populară.

În prezentarea evoluției sistemelor ritmice, drept compartimente, părți specifice unor stiluri vom avea în vedere acest parcurs, de la o simplitate (cel puțin aparentă) la o comunitate de procedee și adiacențe între diferite domenii, adică de la:

- ritmuri cu un grup de dimensiuni simple accentuate/neaccentuate (picior metric) la ritmuri complexe formate din combinarea a două sau mai multe picioare metrice (metrii sau măsuri);
- ritmuri canonice la inovații ritmice (improvizații ritmice);
- ritmuri incorporate în arta sincretică, sau dependente de diverse genuri muzicale la ritmuri pure (uneori asociate cu înălțimea – intensitatea –, timbrul muzical sau cu alte arte, precum arta cuvintelor, a mișcărilor sau a culorilor).

A. *Sinteză asupra sistemului ritmic din arta sincretică greco-latină*

Așa cum este sintetizată această problemă în tabloul sinoptic alăturat, arta sincretică greco-latină cuprindea în totul ei o anumită categorie de ritmuri, numite generic „ritmuri poetice”, ceea ce indică, în principal, un text cântat.

Dominată de principiul **hronos protos (timpul prim)**, componenta ritm indică durata cea mai mică de ritm, care nu se divide în muzică, în vers sau în mișcare. Ritmica poetică poate fi echivalată, în sistemul nostru clasic de notare a valorilor de durată, cu optimea. Compunerea ritmurilor se opera printr-un joc de optimi (**brevis**) și pătrimi (**longa** = de două ori brevis).

Artă ritmurilor poetice se împlinea și prin aportul principiului **arsis – thesis**, care indica timpul de tensiune și timpul de relaxare în interpretare. Orice podie, în artă antică, era însoțită în mod obligatoriu și de mișcări corporale: una ascendentă (arsis) și alta descendentă (thesis). Între periodicitatea dintre arsis și thesis și periodicitatea accentului principal în metrica sistemului divizionar desigur că poate fi realizată o analogie, dar despre tehnica accentuării în artă sincretică greco-latină nu sunt date certe justificative și, în concluzie, este riscantă să le considerăm echivalente.

Ritmul muzicii era deci încorporat textului și asociat cu mișcări simbolice ale corpului, se baza pe repetări sau combinații de picioare metrice. Constantin Rîpă în *Teoria superioară a muzicii*, vol. II, pag. 37 exclude tehnica improvizației în acest sistem ritmic.

Prezentăm un tablou sinoptic comparativ cu ritmuri poetice bisilabice-trisilabice și corespondentul acestora în notarea clasică contemporană (model după Dragoș Alexandrescu, *Curs de teorie*, vol. I, pag. 106) pentru a arăta perenitatea acestor ritmuri, ce pornesc de la unitatea „hronos protos” și formează, prin combinații, ritmuri simple, dar și complexe (măsuri „dohmiace” – după cum notează la pag. 35 Rîpă în *op.cit.*).

Denumirea podiei	semnul	Structura binară	Structura ternară	Structura mixtă
Troheu	— ♪	♪ ♪	♪ ♪	♪ ♪
iamb	♪ —	♪ ♪	♪ ♪	♪ ♪
Dactil	— ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪
Amfibrah	♪ — ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪
Anapest	♪ ♪ —	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪
Arah	♪ — —	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪
Cret	— ♪ —	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪
Antibrah	— — ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪

TABLOUL SINOPTIC AL EVOLUȚIEI CONCEPTULUI DE RITM MUZICAL

PERIOADA ANTICĂ

Anul 3000 î.H. _____ anul I d.H. _____ anul 330 d.H.

A. Ritmul poetic

Ritm după modelul podiilor greco/latine – ca limbi bitonice – cu silabă scurtă(brevis) și silabă lungă (longa).

PERIOADA EVULUI MEDIU CREȘTIN

Anul 313 d.H. (secolul IV) _____ secolul XVI

B. Ritmul muzicii gregoriene

- accentul ca element important în „cantus planus”;
- nu are semiografie pentru ritm, acesta fiind inclus în tradiția orală a scandărilor;
- notație „figuralis” (notare cu figuri geometrice pentru valori de durată) de prin sec....
- semnul „V” face demarcări între frazele muzicale și este precursorul barei de măsură.

C. Ritmul muzicii polifonice și amonodiei acompaniate

- poliritmie;
- 6 moduri ritmice din muzica trubadurilor.

D. Ritmul în muzica bizantină (psaltică)

După ce a parcurs perioada paleobizantină (secolul IV – secolul XII, mediobizantină (secolele XIII-XVIII) se statornicește în perioada neobizantină (secolul XIX) cu următoarele caracteristici:

- accentele urmau linia accentului tonic al cuvintelor;
- semiografie specială pentru ritm – semne temporale;
- diviziunea unei „bătăi” – unitate de timp, pe principiul augmentării/diminuării printr-o valoare scurtă;
- ritmul ca și formulele melodice depind de tempourile cântărilor liturgice.

E. Ritmul muzicii populare

Considerând că muzica a însoțit evoluția poporului român din epoca formării lui ca popor creștin (în Evul Mediu) până la primele sistematizări ale folcloriștilor din secolele XIX-XX, despre ritmul muzicii populare românești putem afirma următoarele:

- este alcătuit din compartimente bine individualizate, precum: ritmul giusto-silabic, ritmul aksak, ritmul parlando-rubato, ritmul de dans popular, ritmul copiilor;
- a fost notat în secolul XX prin semnele notației clasice.

PERIOADA MODERNĂ

Secolul XVII _____ XVIII _____ XIX

Denumirea în momentul de față nu mai corespunde conținutului pe care a vrut să-l exprime la început.

Aceasta se referă la „modernitatea” sistemului de intonație egal-temperată – sistemul tonal, instalat în arta cultă europeană în secolul XVII, sistem ce a fost însoțit de sistemul ritmic bazat pe împărțirea partiturii în măsuri și a divizării matematice a unității de timp.

F. Ritmul sistemului măsurat (divizionar/proporțional/clasic)

- are o unitate de timp ce se divide (împarte) obținându-se formule ritmice normale și excepționale;
- accentul pe unități de timp este periodic (isocron), accent metric, delimitând măsuri prin semnul de bară verticală);
- accente: tonice, dinamice și impuse;
- formulele ritmice se pot dezvolta în plan orizontal prin: repetare, ostinato, pauze, legato de prelungire, punctul simplu/dublu de prelungire, cumul de valori, recurență, variație ritmică iar, în plan vertical, prin ritm complementar, ostinato (pedală ritmică), poliritmie cu simetrie metrică (păstrează aceeași măsură la toate vocile), imitație;
- ritmul se desfășoară în tempouri (mișcări) impuse, ce indică gradul mișcării: categoriile lent, moderat și repede și caracterul acestora.

Secolul XX _____ XXI _____

G. Ritmul modern-contemporan

- procedeele de la punctele A, B, C, D, E, F coexistă și influențează uneori ritmul modern-contemporan;
- accentul timbral;
- poliritmii, polimetrii în plan orizontal și vertical;
- ritmuri și măsuri adăugate;
- ritm și metrică serială;
- palindromie ritmică (ritm non-retrogradabil);
- personaje ritmice;
- ritmuri „oiseaux” (al păsărilor);
- augmentari/diminuări prin diferite valori a unui ritm de bază;
- tempouri serialiste;
- tempouri rubato-doinite;
- ritmul eterofoniei;
- ritmul muzicii electronice, al muzicii stochastice, al muzicii aleatorii.

**MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI
PENTRU STUDIU INDIVIDUAL**

Tema cursului: Sinteză asupra sistemului ritmic din arta sincretică greco-latină.
Prezentare generală, diacronică

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor podii ca perechi inverse: troheu-iamb, dactil-anapest, brah-antibrah.

Exerciții de executare la pian a unității „hronos protos” cu diverse podii.

Exerciții de intonare a modurilor grecești pe sunetele Mi, Re, Do.

Exerciții de citire a notelor în diverse chei dintr-un fragment dat: Do1 – Mi – Sol – Si – La – Fa – Re – Sol – Do2.

Exerciții de intonare a acordurilor în gama Re major natural, armonic, melodic (trison, tetrason cu septime în stare directă și răsturnări).

Dicteu muzical (la alegere): fragmente de structuri ritmice binare, ternare, mixte.

Solfegii recapitulative: vol. III Chirescu-Giuleanu: nr. 233, 234., vol. IV, nr. 1.

Solfegii noi: Giuleanu vol. IV, nr. 25, 75.

Test de autoevaluare

Ritmurile muzicii în antichitatea greco-latină:

- a) depindeau și proveneau din ritmurile poetice bitonice și se supuneau principiilor „Hronos protos” și „Arsis-Thesis”;

- b) limba veche greacă și cea latină erau limbi bitonice (cu silabă lungă = longa și silabă scurtă = brevis);
- c) proveneau dintr-o valoare de durată care era divizibilă par și impar;
- d) orice podie (picior ritmic) avea două silabe, două sunete de durată longa-brevis, dar nu i se asociau niciodată mișcări corporale ascendente (tensionate) și descendente (eliberate de tensiune), peste secole, acestea nu vor favoriza apariția metricii din sistemul ritmicii clasice.

Temă

Comparați stucturile ritmice din solfegiile nr. 233 și 234 (vol. III) cu nr. 25 și 75 (vol. IV) conform următoarelor componente: formule ritmice luând o unică unitate de măsurare a ritmului și accentele incluse.

**B. SINTEZĂ ASUPRA SISTEMULUI RITMIC
DIN CREAȚIA MUZICALĂ A EVUL MEDIU (SECOLELE V-XVI)**

Sinteza din această lecție – notată B – a doua în ordinea prezentării sistemelor ritmice în evoluția lor cronologică (amintim că prima lecție a sintetizat ritmurile poetice utilizate în muzica antică greco-latină), urmează investigarea aceluiași ținut ca în lecția precedentă, pentru a observa, de data aceasta, elementele comune și cele ce deosebesc sisteme din aceeași epocă, și anume din Evul Mediu creștin: ritmul din muzica gregoriană, ritmul din muzica bizantină (ca sisteme ritmice ce aparțin muzicii culte religioase) dar și probleme ale ritmurilor unor piese din repertoriul laic (modurile ritmice ale liricii trubadurilor etc.).

Cunoștințele dobândite în cele cinci semestre la discipline ca: istoria muzicii, forme muzicale, contrapunct ne permit și, la acest subiect, să adunăm argumente și să completăm cunoștințele referitoare la drumul parcurs de ritmul muzical ce a urmat ritmului din arta sincretică, antecreștină.

Perioada Evului Mediu cuprinsă – aproximativ – între evenimentele anilor 476 d.H. și 1453 d.H., sau altfel spus, între secolele V – inclusiv XVI, pregătește timp de 1000 de ani, ritmica de tip clasică, ritmică pe care Brăiloiu a numit-o „a sistemului divizionar”.

Evoluția sistemului ritmic, mereu în relație cu cel al sistemelor sonore (al scărilor muzicale), a fost lentă, dacă vom compara cu cele ce s-au petrecut în secolul XX (vezi sinteza grafică din paginile anterioare).

Ritmul muzicii europene, atât cel din creația culturii scrise creștine din estul sau vestul Europei, cât și din cea din creația orală a muzicii populare, de orice etnie ar fi ea, trebuie analizat în funcție de mesajul și destinația muzicii.

În felul acesta privite, unele probleme ale ritmului muzical pot fi apreciate ca fiind legate:

- de muzica pur vocală din bisericile creștine (în vest muzica a fost vocală până prin secolul XV);
- de genurilor muzicii religioase și apoi laice vocale sau de grup coral;
- de tipurile de intervenție ale muzicii instrumentale în muzica Evului Mediu;
- de aspecte legate de muzica populară, conforme cu datele oferite de tradiția culturii orale, sistematizată de abia în secolul XIX-XX, muzică ale cărei legături biunivoce cu muzica religioasă scrisă au fost dovedite în timp de cercetările muzicologiei moderne.

O astfel de abordare ne conduce la afirmația referitoare la renunțarea la conceptul de artă cumul, de artă sincretică și la legarea ritmului numai de sunet și cuvânt.

a) *Legând problema ritmului de genurile muzicii din vestul Europei*, este cazul să amintim, mai întâi, de genul de „*cantus choralis/cantilena romana*” din *muzica gregoriană*, rugăciune pe suport muzical, ale cărei silabe longa-brevis o indicau a fi o limbă bitonică.

Acest gen de cântare și-a schimbat denumirea începând cu secolul XIII, fiind acum *cantus planus* (melodie plană, dreaptă) și interesează domeniul de care ne ocupăm în acest capitol, ritmul muzicii medievale, deoarece are valori cvazi egale, în ceea ce privește dimensiunea sunetelor ce sprijineau textul latin.

O etapă distinctă este cea a apariției cântării multivocale, a „melodiei fixe = melodiei date” pentru ca să fie completată peste sau sub linia ei, cu alte linii melodice ce țin de tehnica numită „contrapunct sever”, ca primă etapă a cântării polifonice. Melodia este cunoscută sub numele de *cantus firmus*, punct important în apariția muzicii pe mai multe voci și implicit a transformării planului strict orizontal al ritmului în plan ce ține cont de verticalitatea vocilor.

Polifonia inițială medievală a secolelor IX-X a conturat câteva genuri muzicale ce în evoluția lor au contribuit la apariția unui nou raport ritmic între voci. Amintim genul numit *organum* ce avea reguli fixe: două voci pornesc la unison, se despart și evoluează în consonanțe paralele (4p, 5p) și încheie tot la unison, valorile de durată între cele două voci se păstrau aceleași, nu se diferențiau ritmic.

Genul muzical al secolelor XII-XIII, gen cunoscut sub numele de *discant* aduce ca noutate în primele compoziții polifonice: mișcarea contrară a vocilor. Această libertate, alături de *discantul englezesc* al secolelor XIV-XV, numit în Franța *faux bourdon* (basul fals, răsturnarea sunetului din basul acordului, ceea ce duce la cântări paralele ale acordurilor în 6/3), introduce în aceste cântări paralelism de terțe și sexte, intervale considerate până atunci disonante (vezi sinteza din lecția finală despre consonanță/disonanță din semestrul anterior). Toate cele trei genuri aduc libertăți ce periclitează „ritmul plan, egal, drept”, atât din planul orizontal al melodiei, cât și paralelismul vertical, ce folosea inițial valori de durate nediferențiate.

În această situație, s-a simțit nevoia unei sincronizări dar și un control pe verticala vocilor, control care că asigure respectarea relațiilor consonanță/disonanță.

Apar, în planul orizontal al melodiei polifonice, semne ce au o influență în raporturile din planul vertical al melodiei, semne care, în timp, se vor organiza separat și vor da posibilitatea apariției ritmicii muzicii clasice, pe de-o parte, și a metricii clasice, pe de altă parte. Dintre acestea menționăm:

- tehnica *mora vocis* adică oprirea vocii pe o valoare ritmică mai mare la sfârșitul frazelor;

- prezența *neumelor*, semne convenționale care grupau 2-3-4 sunete egale ca durată;

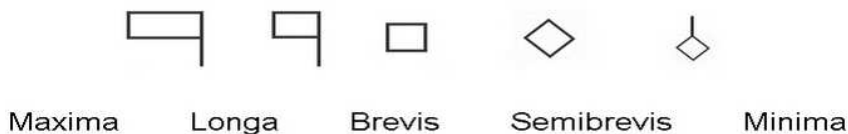
- *cantus figuralis* – cântecul scris și cu figuri convenționale de notație pentru valorile de durată, semnele cunoscând în reprezentarea grafică etape diferite precum notarea pătrată, rombică, apoi cea rotundă/ovală;

- relația ternară/binară dintre valorile de durată a sunetelor; cea *ternară* era notată grafic printr-un *cerc* (cercul era semnul grafic, iconul perfecțiunii încă de la Pitagora) și cea *binară* era notată printr-un *semicerc*; fiecare valoare de durată se supunea împărțirii (diviziunii) în trei sau în două valori;

- începând **cu secolul XV, pe partiturile multivocale, apare un semn în forma literei „V”**, semn ce separa perioadele ritmice; semnul este considerat ca un semn precursor al barei de măsură;

- în muzica instrumentală măsura, așa cum o arată partiturile secolului, era notată cu un **semicerc pentru măsura de 4/4** și printr-un **semicerc tăiat pe verticală de un segment de dreaptă, pentru măsura de 2/2** (vezi Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, pag. 615).

Cinci valori ritmice în secolele XIII - XIV



Opt valori ritmice în secolele XV - XVIII



Opt valori ritmice în notatia clasică

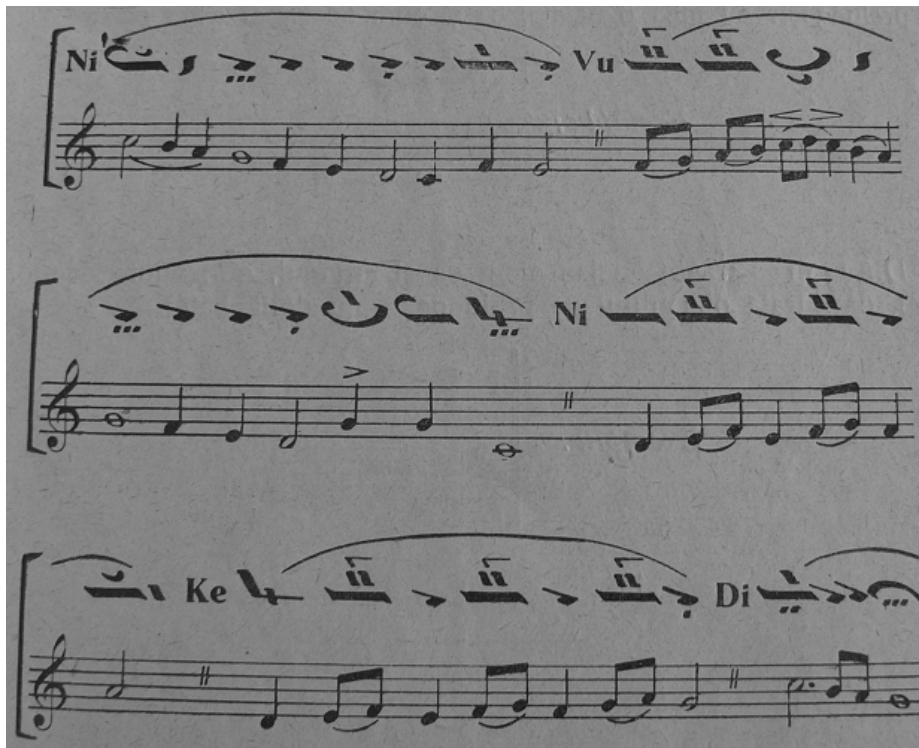
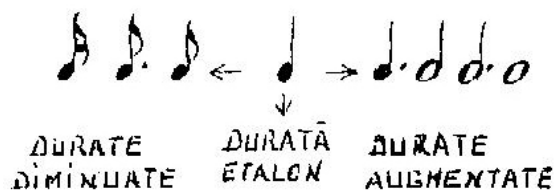


Tot pe linia apariției unor formule ritmice periodice, ce prin construcția formulelor ritmice poetice repetate crează, în momentul reapariției, un anume accent, se înscriu și **modurile ritmice medievale** ale liricii cavalerilor (trubaduri, truveri, minnesingeri, meistersingeri). În număr de 6, acestea au creat spații periodice mai mici, deoarece repetau, cu prioritate aceeași formulă: modul I = formula troheu, modul II = iamb, modul III = dactil, modul IV = antidactil, modul V = molos și modul VI = tribrah (vezi V. Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, pag. 614).

Prezentarea de mai sus ne va ajuta să înțelegem tehnica neomodaliștilor și a tonomodaliștilor din secolul XX, tehnică în care se regăsesc procedeele enunțate mai sus și pe care o vom detalia în capitolele următoare (vezi Carl Orff, Stravinski etc.).

b) **Ritmul în muzica de cult creștin din estul Europei** este legat de muzica psaltică (bizantină), de faptul că se rupe de practica sincretismului în artă. Ritmul este al textului și al sunetelor ce înveșmântează melodia pur vocală.

Ritmurile în muzica bizantină erau notate cu semne speciale dedicate duratei sunetului (timporale) și porneau de la o durată etalon numită „bătaie” sau „timp” echivalentă cu pătrimea (sau optimea) din ritmica de tip clasic, valoare care se argumenta și se diminua după următoarea schemă, notată aici prin semne clasice:



Ritmica bizantină este proporționată și se repartizează pe o bătaie obținându-se formule variate echivalente unei măsurii de $\frac{1}{4}$, după cum se observă augmentarea diferă de cea din ritmica muzicii clasice. Ritmica bizantină este dependentă de text și de tempo, iar formulele ritmice se supun accentelor prozodice ale limbilor sintonice, adică acelor limbi ale căror silabe sunt egale cantitativ dar diferit accentuate. O caracteristică a ritmicii bizantine o reprezintă dependența ei de cele patru tipuri de tempouri (mișcări) ale cântărilor. După Victor Giuleanu (*Tratat de teoria muzicii*, pag. 516) se practică:

- 1) recitativul bizantin, care respectă accentul cuvântului;
- 2) mișcarea (tempoul) irmologică, care este asemănătoare cu Allegretto, și în care domină ritmul giusto-silabic (fiecărei silabe îi corespunde un sunet);
- 3) mișcarea (tempoul) stihirică este o mișcare liniștită, corespunzătoare unui Andante clasic în care o silabă este repartizată la un sunet sau la mai multe sunet;
- 4) mișcarea (tempoul) papadică corespunde unui Largo sau Adagio din agogica de tip clasic, asociată cu formule melismatice bogate.

Cele expuse, succint mai sus, ne conduc spre următoarea constatare: și în muzica bizantină (psaltică) se regăsește aceeași tendință ce traversează întreaga istorie a sistemelor ritmice, și anume tendința ce oscilează între respectarea riguroasă a unor modele ritmice și liberalizarea acestora, între simplitatea izvorâtă din apelarea la modele muzicale și complexitatea provenită din contactul cu textul și tempoul, cu cerințele expresive, complexe ale liturghiei.

Mergând pe această linie Constantin Rîpă în *Teoria superioară a muzicii*, vol. II, pag. 56, numește tempoul irmologic „mișcare silabică”, tempoul stihiraric „mișcare ușor melismatică”, tempoul papadic „mișcare bogat ornamentată”, iar recitarea evangheliei „cântare recitativă ecfonetică”, (pentru importanța dată tipurilor de accente, care imprimă un anumit tempo psalmodierii).

Observăm că deși ritmul din muzica psaltică este – ca și cel din muzica gregoriană – legat de vocea umană, cele două tipuri de ritm diferă prin formulele ritmice. Dacă ritmica bizantină are o dependență față de tempo, ritmica gregoriană este dominant „planus”. Diferă, de asemenea, modul lor de notare (neume, figuri grafice în vestul Europei, semne temporale în estul european), diferă prin ritmul dictat de expresivitatea limbilor folosite, respectiv limba latină pentru cântul gregorian și limbile greacă, slavonă sau a altor popoare, ce au tradus cântările ortodoxe, în propriile limbi. Cele două sisteme ritmice ale muzicii religioase se diferențiază între ele prin procedeele și geneza formulelor ritmice, dar la rândul lor se diferențiază și de muzica laică a trubadurilor (cavalerilor), prin faptul că aceasta folosește câte un singur mod ritmic din cele 6 în uz, mod ce nu este altceva decât piciorul metric al unui troheu, dactil etc.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI PENTRU STUDIU INDIVIDUAL

Tema cursului: Sinteză asupra sistemului ritmic din creația muzicală a Evului Mediu (secolele V-XVI)

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de citire ritmică și în chei nr. 249 vol. IV – Giuleanu.

Exerciții de intonare a tetracordurilor și a pentacordurilor specifice modurilor gregoriene și bizantine.

Dicteu oral: identificarea după audiere a structurilor melodico-ritmice a unor piese ce aparțin muzicii bizantine sau gregoriene.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor scări modale și tonale pe sunetul Mi: ionian, lidian, mixolidian cu Mi major natural/armonic/melodic; eolian, dorian, frigian, locrian cu Mi minor natural/armonic/melodic.

Exerciții de citire a notelor în diverse chei: primele 4 măsuri din solfegiul nr. 80 vol. IV.

Dicteu muzical (la alegere): propunem portativul 2 din solfegiul nr. 80 și portativele 7-8 din nr. 26.

Solfegii spre consolidare: vol. IV nr. 25 și 75, 77, 78.

Solfegii recapitulative: vol. III nr. 237, 244.

Solfegii noi: vol. IV nr. 80.

Test de autoevaluare

Alegeți răspunsurile corecte:

1. Ritmul muzicii gregoriene parcurge câteva etape de emancipare:

- a) ritm silabic strict cu optimi;
- b) ritm silabic dominat de optimi;
- c) ritm silabico-melismatic;
- d) ritm cu „mora vocis”, ritm care la sfârșitul frazelor se putea opri pe o valoare mai mare;
- e) prin „mora vocis” pătrund valori mari nespecifice ritmului gregorian inițial;
- f) notarea prin neume a grupurilor de 2, 3, valori ritmice în etapa în care ritmul gregorian nu mai era silabic.

2. Alegeți termenii potriviți din oferta meniului de mai jos:

Ritmurile în muzica greco-latină formau grupuri ritmice (formule) provenite din jocul silabei de durată cu silaba și asociau mișcări corporale ce se supuneau principiului

Meniu:

- scurtă;
- lungă;
- thesis/arsis;
- non-repetabilității;
- diviziunii unui timp.

3. Ritmul în muzica bizantină:

- a) este proportional, derivă dintr-o durată etalon (bătaia = 1 timp) fără să fie identic cu cel din ritmica muzicii clasice europene și are o notație specială;
- b) nu are semne grafice speciale;
- c) există în ritmica bizantină o simbioză, un sincretism între sunet-silabă-mișcare identic cu cel din ritmica poetică greco-latină;
- d) nu are dependență de tempouri.

Temă

Comparați formulele ritmice din solfegiile nr. 233, 234, 237 vol. III cu solfegiile nr. 26, 77 din vol. IV.

SINTEZĂ ASUPRA SISTEMULUI RITMIC SPECIFIC MUZICII TONAL/FUNCȚIONALE (SECOLELE XVII-XIX)

C. Sistemul ritmic specific muzicii ce aparține aiatemului tonal (ritmul în muzica secolelor XVII-XIX)

În muzica europeană din secolele XVII-XIX, notată în introducerea părții a III-a cu C, epocă ce corespunde stilurilor baroc-clasicism-romantism, s-a conturat un sistem ritmic special, menit să satisfacă melodia acompaniată, polifonia și armonia de aspect tonal. Sistemul are rădăcini în practicile anterioare, dar a dominat o perioadă de 300 de ani și coexistă cu toate transformările și inovațiile secolului XX.

Constantin Brăiloiu, în ampla sa cercetare a ritmului muzical întreprinsă în prima jumătate a secolului trecut, a ajuns la concluzia că în sistemele ritmice ale tuturor culturilor se remarcă un grup de subsisteme (n.n.) nelegate de împărțirea în măsuri simple sau compuse omogen (ca de exemplu: sistemele giusto silabic, parlando-rubato, aksak, la care Traian Mârza adaugă, ceva mai târziu (1972), sistemul ritmic al dansurilor populare = ritmul orchestric). Brăiloiu numește sistemul care nu face parte din prima grupă, sistem ritmic „divizionar”, care este legat intrinsec de însăși definirea sistemului tonal. Noul sistem ritmic este cunoscut și prin alte denumiri, ca de exemplu: „sistem distributiv” sau „sistem apusean”, „sistem măsurat”, „sistem proporțional”.

Apărut ca element ce definește o componentă a muzicii tonale, sistemul, în mare, indică împărțirea (divizarea) unei unități de timp în subdiviziuni sau augmentarea acesteia și porționarea unei partituri prin bare de măsură, datorită periodicității accentelor.

Vom întâlni o potrivire proporțională a valorilor de durată într-o piesă muzicală – inițial corală – în așa fel încât reprezentarea polifonică/armonică să respecte, în plan vertical, legea consonanțelor și disonanțelor. Această potrivire proporțională se reprezenta grafic print-un grup de „figuri” (semne convenționale preluate din geometria plană, precum: pătratul, dreptunghiul, romb, ulterior cercul) adaptate grafic la dimensiunile mici ale unei partituri cu portative.

Este începutul epocii numite „musica mensuralis” (muzică măsurată), adică o muzică concepută pe principii dictate de raporturile matematice dintre valorile de durată.

În toată muzica ce devine stilistic tonală, dependența intervalelor consonante/dissonante de modul cum sunt repertizate grafic pe figurile valorilor de durată devine legea polifoniei corale.

Concomitent cu situația specifică pieselor polifonice, apare (în unele genuri) și simetria pe orizontală – ca prim produs muzical omofon-armonic (aceleași valori la toate vocile unui acord).

Exemplu de omofonie într-o partitură corală am prezentat în Anexe – Partea I anexa, nr. 2 (Muzicescu).

Alăturăm mai jos o partitură destinată orchestrei (partida suflători) dintr-o celebră capodoperă brahmsiană care ilustrează desenul unei omofonii perfecte.

J. Brahms - Simfonia nr. 4
în mi minor, op. 98, p. IV.

Allegro energico e passionato

The musical score is for the woodwind section of Brahms' Symphony No. 4, Op. 98, Part IV. It includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in A I and II, Bassoon I and II, Contrabassoon, Horn in E I and II, Horn in C III and IV, Trumpet in E I and II, Trombone I, II, and III, and Timpani in G-H-E. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is 'Allegro energico e passionato'. The score shows a complex texture with many notes and rests, illustrating the concept of homophony.

Aceste practici, când se transferă din lumea sonorității corale în cea instrumentală a Barocului, impun deja legile armoniei tonale.

Cele două surse ale genezei sistemului ritmic măsurat – polifonia și armonia pieselor – au fost permanent influențate de intensitatea accentelor.

Dacă executăm o piesă polifonică, să presupunem din perioada Barocului, trebuie să dăm importanță accentului textului și locurilor unde se produc imitațiile.

Dacă executăm o piesă de factură armonică de stil clasic, atunci accentele de care trebuie să ținem seama sunt: accentul principal – accent metric –, accentul ritmic al diferitelor formule ritmice, accentul melodic a cărui intensitate în accentuare depinde de linia melodică, de punctul culminant în sintaxa frazei (uneori numit și ictus), accente impuse de compozitor pentru a mări expresivitatea muzicală.

Rețineți!

1. În noul sistem muzical se iau în considerație următoarele componente:

- unitatea de timp;
- accentul (periodicitate accentului principal și a celorlalte tipuri de accente);
- măsura (spațiul dintre două accente principale);
- formulele ritmice încadrate în măsuri;
- tempoul piesei.

2. Ritmul (combinații de valori de durate) este rezultatul diviziunilor binare, ternare, excepționale ale unei unități de timp. O unitate de timp poate fi oricare din valorile de durate ale sistemului ritmic măsurat (divizionar/proporțional).

3. Rezultă formule ritmice provenite din împărțirea în subunități a unei unități de timp (diminuarea) sau din augmentarea unității de timp, formule care se diversifică prin utilizarea punctului ritmic (punct de prelungire), a legato-ului de prelungire, a pauzelor și prin repetarea acestor formule.

4. Diverse tipuri de accente (metric principal/secundar, ritmic, tonic) pot suferi deplasări datorită formulelor metro-ritmice, precum: anacruzele, sincopete, contratimpii sau a formulelor ritmice excepționale plasate pe mai mulți timpi.

5. Măsurile în muzica secolelor XVII-XVIII-XIX utilizează pătrimea ca unitatea de timp: $\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{6}{4}, \frac{9}{4}$, dar și doimea $\frac{2}{2}, \frac{3}{2}, \frac{4}{2}$ mai puțin frecvent $\frac{6}{8}$. Cele mai multe partituri sunt în măsuri de $\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{6}{8}$.

6. Barele de măsuri, ce brăzdează prin linii orizontale o partitură muzicală fie că ea este tratată monodic, polifonic sau armonic, sunt semne distincte ale ritmului măsurat. Acestea au avut în secolul XV ca predecesor semnul „V” pus la intersecția unor fragmente melodico-ritmice, ca apoi să fie înlocuite cu bare verticale puse pe portativ, cu aproximație în secolele XVI-XVII.

7. Sistemul ritmic măsurat este dominat de respectarea riguroasă a formulelor ritmice distribuite pe timpii măsurilor și de respectarea tempourilor indicate de fiecare compozitor.

Tempoul reprezintă gradul de viteză, de mișcare în execuția constantă a unei unități de timp.

Practica a statornicit trei categorii de mișcări: rară, moderată și repede.

Odată cu apariția în 1816 a metronomului Melzel (Johann Nepomuk), acesta a măsurat exactitatea în execuția unei piese muzicale.

Indicația metronomică este totuși una orientativă pentru interpret, fie el dirijor, sau instrumentist sau solist vocal.

8. Măsurile și formulele ritmice devin emblemele unor genuri muzicale, precum: vals, menuet, gigă, allemandă, siciliană etc.

9. Dintre abaterile de la rigurile metro-ritmice, abateri ce dau un aspect degajat sistemului ritmic pot fi numite:

a) ritmurile recitativelor dramatice și pasajele cu note melodice ornamentale din interpretarea vocală;

b) ritmul cadențelor instrumentale din genul și forma de concert instrumental;

c) utilizarea frecventă, în stilul romantic, a diviziunilor excepționale, a poli-ritmiei pe verticală;

d) indicații metronomice de gradare progresivă a tempoului în cadrul aceleași piese muzicale;

e) de rărire, accelerare sau termeni care indică caracterul piesei (vezi Chiorescu, Giuleanu *Solfegii, op. cit.*, pag. 22, 24, 25 sau Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, pag. 738-739).

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI PENTRU STUDIU INDIVIDUAL

Tema cursului: Sinteza asupra sistemului ritmic specific muzicii tonal/funcțională (secolele XVII-XVIII-XIX)

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de citire ritmică și în chei nr. 57-60 vol. IV – Giuleanu.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scării în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M. 4p, 4+ (vezi exemplul nr. 1 din Anexe – Partea I).

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea III.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor scări modale și tonale pe sunetele Re-Mi-Fa# (modelul lecției 2) sau mixolidic, modul acustic 1 (lidico-mixolidic), pentatonie anhemitonă și pentacordie; (vezi și tabloul cu schemele de acordaj din ultima anexă din Partea a II-a).

Exerciții de intonare, apoi de control la pian a acordurilor principale din gamele tonalităților Re-Mi-Fa#.

Exerciții de intonare a intervalelor simple/compuse și apoi a acordurilor ce se formează cu 2M, 2m și 4 p (modele pe sunetele Re-Mi-Fa#).

Exerciții de identificare la pian a tetrasonurilor M, m, +, - în toate răsturnările, indicând sau nu sunetul de la baza acordului.

Exerciții de cromatizare a gamelor majore; ascendent și descendent de la treapta a V-a a fiecărei scări).

Exerciții de citire a notelor în diverse chei.

Dicteu muzical (la alegere): fragment de 4 măsuri din nr. 42 vol. IV sau 10 măsuri din nr. 40.

Solfegii spre consolidare: vol. IV nr. 25, 26.

Solfegii recapitative: vol. IV nr. 6, 9 vol. III nr. 89.

Solfegii noi: nr. 40, 42 din vol. IV.

Test de autoevaluare

Enunțurile sunt adevărate (A) sau false (F)?

1. Unitatea de timp de tip binar se poate diviza: binar în subdiviziuni normale (2, 4, 8 valori de durată), subdiviziuni excepționale ternare (3, 6 de valori egale sau inegale) și subdiviziuni excepționale ce numără 5, 7, 9, 10, 11 valori de durate egale sau inegale.

2. Unitatea de timp de tip binar se poate diviza numai binar în subdiviziuni normale (2, 4, 8 valori de durată) și impar (5, 7, 9 valori de durată).

3. Categoriile de accente utilizate în sistemul ritmic măsurat sunt:

- accentul metric (rezultat al periodicității accentului principal al măsurilor);
- accentul ritmic (cel care individualizează fiecare formulă ritmică);
- accentul tonic (cel al silabei accentuate dintr-un cuvânt);
- accentul melodic (cel ce apare din linia melodică și dă prioritate unui sunet într-un motiv, frază muzicală);
- accente impuse, accente expresive (dinamice) ca rezultat al reliefării importanței sunetului pe care este pus semnul (de exemplu: portato = -, marcato = > și chilar „sfz” = sforzando etc).

4. Categoriile de accente utilizate în sistemul ritmic măsurat sunt:

- numai cel metric (rezultat al periodicității accentului principal);
- și cel ritmic (cel care individualizează fiecare formulă ritmică).

5. Măsurile cu cea mai mare frecvență de întrebuințare în muzica secolelor XVII-XIX sunt măsurile ce au ca unitate pătrimea și doimea (2, 3, 4 timpi), mai puțin frecvent optimea (6/8).

6. Măsurile în muzica secolelor XVII-XIX sunt cele ce au ca unitate de timp numai valoarea de pătrime și formează măsuri de: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 timpi.

7. Măsura numită „alla breve” indica în epoca barocă o piesă muzicală în măsură de 2 doimi, executată în tempo rar, deoarece doimea indica o valoare foarte lungă de durată în primul tabloul al valorilor de durată din „musica figuralis”.

8. Potrivirea sunetelor pe verticala polifoniei/armoniei, în așa fel încât să se respecte legea consonanței/disonanței din sistemul tonal, a determinat apariția ritmurilor complementare, proporționale, împărțirea în măsuri a partiturilor, rezultând sistemul ritmic măsurat (numit și distributiv/proporțional/clasic/apusean).

Temă

Comparați formulele ritmice din solfegiile nr. 40, 42 vol. IV cu cele din vol. III nr. 233, 234, 237, 244.

POLIRITMIA ȘI POLIMETRIA ÎN MUZICA SECOLULUI XX

D. Elemente de ritmică și metrică modernă în muzica secolului XX

În lecția de față se prezintă două metode de înnoire a componentei ritmicii muzicale: poliritmia și polimetria. Cele două metode nu folosesc procedee atât de numeroase precum s-ar presupune, dar, odată intrate în uzanța stilistică a majorității compozitorilor din secolul XX, devin un fel de simbol al ritmicii moderne, fără ca să fie o inovație a acestui secol.

Cele două metode sunt uneori pereche inseparabilă, ca de exemplu, faptul că polimetria face pereche cu poliritmia, deși cea de-a doua are independența ei în multe genuri și asociază chiar arte diferite (vezi polimetria și poliritmia dansului).

Poliritmia poate fi definită numai ținând cont de faptul că ea se produce într-o multivocalitate polifonică sau armonică. Privind o asemenea partitură, în verticalitatea ei, constatăm o simultaneitate de formule ritmice, care păstrează același cadru metric.

Procedeul de bază prin care se reliefaază poliritmia este cel al **ritmului complementar**. Acesta este clarificat și explicat în detaliu de V. Giuleanu în *Tratat de teoria muzicii* (pag. 667) în felul următor: „Principiul ritmului complementar constă în repartizarea ritmurilor pe voci, în așa fel încât o voce – sau mai multe – să completeze (să completeze, să întregască n.n.) pe celelalte printr-o categorie de ritm contrastant (de altă structură)”.

Mai departe, autorul exemplifică, prin construcția polifoniei bachiene, cum se plasează în desenul unei partituri polifonice o poliritmie, construcție, ce prin regulile sale, cere acest gen de complementaritate la toate vocile care intră în traviul unei forme de fugă.

Trebuie să înțelegem deci că orice construcție polifonică, ulterior armonică, datorită legii ritmului complementar, crează o poliritmie. Această poliritmie, pe care am putea să o denumim „clasică”, avea și are ca efect o anume stare de confortabilitate asupra auditorului, efect provenit din complementaritate ritmică binară sau ternară a fiecărei măsuri.

Dar, ceea ce deosebește această tehnică – ce a fost utilizată de muzica anterioară secolului XX – de **poliritmia secolului XX** este tocmai tehnica suprapunerilor de ritmuri cu diviziuni normale peste cele cu diviziuni excepționale (pare supra impare) sau tehnica suprapunerilor de formule excepționale, sau a suprapunerilor de ritmuri cu diviziuni normale dar cu accente impuse, care au ca efect tulburarea complementarității de tip clasic.

Procedeele pot fi întâlnite și în secolul XIX la romantici.

Poliritmia, fie ea de tip clasic sau modern, este o tehnică opusă isoritmiei.

Isoritmia este definită de V. Giuleanu (*Tratat de teoria muzicii*, pag. 635) în felul următor: „În cazul că pe verticală (în armonie) două sau mai multe voci se desfășoară pe același ritm, procedeul poartă numele de isoritmie”.

Luând în discuție problema **polimetriei**, aceasta poate fi definită tot în cadrul multivocalității, ca metodă ce unește procedee care antrenează suprapuneri de melodii cu structuri metrice diferite.

Polimetria implică poliritmie și ambele demonstrează că nu toate sonoritățile în decursul timpurilor au respectat legea simetriei și a isocroniei (periodicității).

Atât poliritmia cât și polimetria demonstrează tendința – de care am amintit în introducerea lecției nr. 1 a părții de față (Partea a III-a a manualului pentru anul III) – de independență melodică-ritmică-metrică, de liberdimensionare a unei reguli, regulă care, cândva, a satisfăcut unele mesaje către ascultător.

Polimetria certifică partajul făcut de Constantin Brăiloiu asupra sistemului ritmic – luat în întregimea lui istorică – și anume: există sisteme ritmice nemetrice sau cu o altfel de organizare metrică și sistemul ritmic măsurat ce se bazează pe isocronie (periodicitatea accentelor principale), pe diviziunea pară/impară (normală/exceptională) a unităților de timp, pe respectare cât mai fidelă a indicațiilor metronomice.

Mergând pe această linie se poate aprecia că poliritmia poate fi urmărită într-o piesă vocală/instrumentală, intonată la unison, ceea ce numește V. Giuleanu **polimetrie în plan orizontal**.

Se pot menționa, în această categorie, piesele muzicale care practică schimbări de măsuri. Acestea, fie că păstrează aceeași unitate de măsură (exemplu: 2/4, 4/4, $\frac{3}{4}$ 2/4, 6/4, $\frac{3}{4}$), fie că schimbă și cadrul metric și unitățile de măsură (exemplu: 2/4, 5/8, 3/2, 1/1, 7/16, $\frac{3}{4}$, 4/8).

Există – după același autor – și **polimetrie în plan vertical** ce se referă la utilizarea de măsuri diferite la toate vocile ce intră într-o partitură multivocală. Și aici putem să întâlnim cazul de „polimetrie omogenă în plan vertical” (exemplul „a”) și „polimetrie eterogenă în plan vertical” (exemplul „b”).

Exemplul „a” cu scop pur didactic/demonstrativ:

Vocea I = 2/4 ritm binar cu punct de prelungire.

Vocea II = 2/4 ritmuri ternare cu pauze.

Vocea III = 2/4 ritmuri excepționale cu diviziuni de 5, 7, 9.

Vocea IV = 2/4 ritmuri binare sincopate.

Exemplul „b” cu scop pur didactic/demonstrativ:

Vocea I = 2/4 ritm binar cu punct de prelungire asociat cu pauze.

Vocea II = 5/8 ritmuri ternare asociate cu pauze și cu ritmuri cu punct de prelungire.

Vocea III = 4/2 ritmuri excepționale cu diviziuni de 5, 7, 9.

Vocea IV = 3/16 ritmuri binare sincopate-ostinate.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI PENTRU STUDIU INDIVIDUAL

Tema cursului: Poliritmia și polimetria în muzica secolului XX

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de citire ritmică a unei partituri pentru cor sau pian la 2-4 voci din repertoriul individual al studentului.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scării în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M. 4p, 4+ (vezi exemplul nr. 1 din Anexe – Partea I).

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea III.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor tronsoane minore tonale pe sunetele Do, Fa, Sol.;

Exerciții de identificare la pian a tetrasonurilor M, m, +, - în toate răsturnările, indicând sau nu sunetul de la baza acordului.

Exerciții de intonare vocală și de control la pian a acordurilor principale din gamele Do, La, Sol.

Exerciții de intonare a acordurilor și a intervalelor formate din 2M, 2m, 4p, 5p; trison de cvarte în răsturnări.

Exerciții de citire a notelor în diverse chei: fragment din nr. 40 sau 42.

Dicteu muzical (la alegere): măsurile 1-10 din solfegiu nr. 62 vol. IV.

Solfegii spre consolidare: vol. IV nr. 25, 26, 40, 42.

Solfegii recapitulative: vol. IV nr. 49, 75, 95.

Solfegiu nou: nr. 62 din vol. IV.

Precizări teoretice: Trisonul de cvarte este un acord de trei sunete. Se formează printr-o suprapunere de două cvarte perfecte sau dintr-o cvartă perfectă și una mărită (sau invers) sau din două cvarte mărite. În lecția de față vom suprapune numai cvarte perfecte: Do–Fa–Si b = 4p 4p.

Prin răsturnare vom obține: Fa–Si b–Do (R 1 = 4p 2M) și Si b–Do–Fa (R 2 = 2M 4p).

Test de autoevaluare

1. Se prezintă exemplul unei partituri pentru pian:

Mâna dreaptă: în măsura $\frac{3}{4}$ execută numai diviziuni excepționale.

Mâna stângă: în măsura $\frac{3}{4}$ execută numai diviziuni normale-binare.

Alegeți care din cele 4 enunțuri este cel corect:

- a) este un exemplu de poliritmie atipică;
- b) este un exemplu de polimetrie de sens orizontal;
- c) este un exemplu de polimetrie de sens vertical, cu structură metrică omogenă;
- d) este un exemplu de polimetrie de sens vertical, cu structură metrică eterogenă.

2. Se prezintă exemplul unei partituri pentru voce solo, în următoarea succesiune de măsuri: 2/8—1/16—3/4—6/8—2/8.

Alegeți care din cele 4 enunțuri este cel corect:

- a) este un exemplu de poliritmie;
- b) este un exemplu de polimetrie de sens orizontal cu structură eterogenă;
- c) este un exemplu de polimetrie de sens vertical, cu structură omogenă;
- d) este un exemplu de polimetrie de sens vertical, cu structură eterogenă.

Lecția nr. 5

OPTICA ATONALISMULUI LIBER, DODECAFINISMULUI, SERIALISMULUI INTEGRAL (TOTAL) ÎN CEEA CE PRIVEȘTE RITMUL ȘI METRICA MUZICALĂ

Subiectul expunerii scrise cu titlul enunțat mai sus, trebuie pus în relație cu lecțiile nr. 6, 7 și 8 din Partea a II-a a manualului, lecții prezentate în semestrul 5 al anului III, subiecte ce au dat explicații referitoare la modul în care compozitorii celei de-a „doua școli vieneze” au tratat probleme legate de componenta melodică a muzicii: preferința pentru tipul de intervale disonante, noi structuri intervalice formatoare de scări (scara dodecafonică, scări/moduri seriale), succinte probleme legate de armonia atonalismului liber care să faciliteze înțelegerea problemei melodice a acestei noi sonorități, tehnici de lucru cu scara dodecafonică și cu modurile seriale.

Problemele pe care le ridicăm în această lecție se referă la componenta ritmică din muzica pe care o numim „atonală”, înțelegând prin aceasta „muzică cu procedee antitonale”, procedee ce ocolesc – după cum vom vedea – pe cele din muzica tonală europeană și nu numai, sau le așează în contexte noi.

Componenta metro-ritmică nu a constituit preocuparea principală a atonaștilor în prima etapă a apariției acestei noi „muzici”.

Cei trei compozitori ce au adus schimbări muzicii din prima jumătate a secolului XX – Arnold Schonberg, Alban Berg, Anton Webern – au fost preocupați câteva decenii, numai de radicalizarea liniei melodice și armonice (a înălțimii sunetului, ca parametru principal al muzicii), rezultând piese muzicale cu sonorități atonale, dodecafonice și seriale.

De la aceste momente până la apariția primei lucrări ce a antrenat toți parametrii sunetului muzical (înălțime, intensitate, timbru și inclusiv durata sunetului) s-a scurs o perioadă în care „cea de a doua școală vieneză” aparent nu a adus decât repetări sau reîmprospătări principiilor de formare și dezvoltare a ritmicii clasice sau postromantice.

Noutatea numită „serialism total sau integral” va fi ultima și cea mai radicală propunere adusă de Anton Webern, în care durata sunetului (ritmul) este tratată după aceleași reguli ca înălțimea sunetului, ca intensitatea și timbrul lui.

Cei trei vienezzi nu aduc modificări metricei, chiar seriile le încadrează în măsuri clasice.

Se remarcă un drum care pornește de la sistemul ritmic măsurat, pe care „cea de-a doua școală vieneză” îl încarcă de procedee „neo” și procedee ce de multe ori evită periodicitatea accentelor, alăturând ritmul sunetelor vocale la granița dintre

vorbire și tipăt. Despre procedee de ritm serial și metru serial se poate vorbi numai de la Webern, și nici de la el decât de la o lucrare mai târzie, după cum arată enumerarea de mai jos. Pentru acest motiv vom prezenta concepția asupra ritmului și metru serialiștilor în lecția despre Messiaen, teoreticianul serialismului (lecția nr.10).

Dar până la apariția „ritmului și metricii seriale” (procedeu inițiat de Webern și ulterior teoretizat și practicat de serialiștii radicali Messiaen, Boulez), sistemul ritmic muzical în optica celei de-a doua „școli vieneze” a utilizat câteva categorii de procedee, care deși nu se regăsesc sistematic la toți membrii școlii, dau un anumit specific pe ansamblul creației lor, procedee pe care noi le considerăm a fi următoarele:

1. **Ritmuri simetrice/nesimetrice încadrate în măsuri cu unități clasice** (pătrimi, doimi, optimi) care deseori, folosind legato-ul de expresie, depășesc bara de măsură și obligă la accentuări ce formează polimetrii ascunse.

2. **Ritmuri și structuri metrice ce ne amintesc de procedee „neo”**: neobaroce, neoclasiche, neomodale; ne referim la utilizarea măiestrită a canonului de către Schonberg... la utilizarea invenției, a variațiilor pe o temă, a passacagliei (la Webern este în măsură de 2/4 în loc de clasică măsură de 3/4), a coralului, cu scopul de a caracteriza o situație scenică sau o construcție muzicală abstractă.

3. **Utilizarea ritmurilor specifice unor genuri dansante**, cum este gavota, bostonul, sau de audiat, cum este coralul și chiar ragtimul american (vezi Berg în opera „Lulu”).

4. **Utilizarea ritmului din vorbirea liberă**, alături de ritmul *vorbirii recitate* și a *Sprechgesang-ului* = vorbirea cântată.

5. **Intercalarea pauzelor între sunetele ce formează o serie** (procedeu inovat de Webern).

6. **Palindromia ritmică** (pentru că procedeul este mai rar întrebuințat de către grupul vienez – îl întâlnim numai în opera *Wozzeck* de A. Berg cu semnificația de „întorsătură de destin” – îl vom explica în lecția despre ritmica lui Messiaen).

7. **Simbolismul indicațiilor metronomice** îl găsim în *Suita lirică* de Alban Berg (cifrele 10 și 23 cu semnificație în viața personală a compozitorului devin criterii de determinare a indicațiilor metronomice); exemplu: tempo I cu optimea = 100 (10 x 10), tempo II cu optimea cu punct = 50 (5 x 10), tempo III optimea = 69 (3 x 23) și în *Konzert* op. 24 de A. Webern, unde simbolul secret este al cifrei 3, utilizate în formă piesei (3 părți), în serie de sunete (3 sunete), în aparatul interpretativ (3 x 3 grupe instrumentale), dar și în obligativitatea piesei de a fi de 9 minute (3 x 3).

8. **Ritmul serial** inovat de Webern în *Konzert opus 24* (1934), în care serialismul este „total”, adică parametrii sunetului sunt prelucrați după legea non-repetabilității. Tehnica va fi preluată de francezul Olivier Messiaen și mai departe de Pierre Boulez etc.

Ritmul serial este format dintr-un grup de valori de durate progresive (numite uneori „cromatice” – ca analogie cu mersul semitonal cromatic (mențiune aflată în *Tratat de teoria muzicii* de V. Giuleanu, pag. 685).

Se pornește de la o valoare care apoi adăunează aritmetic:

1, 2 (1+1), 3 (2+1), 4 (3+1), 5 (4+1) etc.



Regula ritmului serial este aceea după care nu se permite repetarea unei valori, decât după epuizarea seriei, și chiar atunci în condiții de modificare a registrului și a timbrului seriei enunțate. Prelucrarea ritmului serial se face conform procedeele cunoscute, precum permutarea seriei (începerea seriei cu valoarea a doua, apoi a treia etc.), inversarea, recurența sau augmentarea/diminuarea modernă-înnoită a seriei.

Precizări teoretice-lexic

Gavotă – dans în tempo moderat, în măsură de 2/2.

Coral – gen al muzicii religioase ce are ca elemente caracteristice dependența de text și ritmul cu valori mari (note întregi, doimi, pătrimi) executate în tempo liniștit, meditativ.

Boston – vals lent.

Ragtime – piesă pentru pian apărută în America sfârșitul secolului XIX, în care melodia/armonia combină folclor negru cu muzica de dans a americanilor albi de origine europeană.

Canon – o formă contrapunctică ce prinde în tehnica lui imitarea în întregime a melodiei de bază. Distanța care separă intrările succesive pot să fie de 1, 2, 3, sau mai mulți timpi iar intervalele dintre voci poate fi de primă, octavă, cvintă sau alte intervale.

Invențiune – o piesă instrumentală de contrapunct imitativ în care se conjugă inventivitatea melodică cu rigoarea contrapunctică.

Passacaglie – inițial un dans spaniol în ritm binar, cu o formulă ritmică ostinată, ulterior o piesă de factură polifonică în ritm ternar cu expunerea temei la bas.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI PENTRU STUDIU INDIVIDUAL

Tema cursului: Optica atonalismului liber, dodecafinismului, serialismului integral (total) în ceea ce privește ritmul și metrica muzicală

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de ritmică nr.183 vol. IV – Giuleanu.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scării în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M. 4p, 4+ (vezi exemplul nr. 1 din Anexe – Partea I).

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea III.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor tronsoane modale, tonale sau voit disonante pe diverse sunete.

Exerciții de intonare vocală și execuție pentru control la pian a acordurilor cu intervale consonante/disonante, simple/compușe de: 2M, 2m, 4p, 5p și 3M, 3m.

Exerciții de identificare la pian a tetrasonurilor M, m, +, - în toate răsturnările, indicând sau nu sunetul de la baza acordului.

Dicteu muzical (la alegere): fragmente din nr. 179 vol. IV.

Solfegii spre consolidare: nr. 62 vol. IV.

Solfegii recapitulative: nr. 150, 151, 153 din vol. IV și din vol. III nr. 95 și nr. 49 – canon cu intrarea vocii II în măsura nr. 2, obținându-se un canon disonant, intonați apoi așa cum este indicat drept canon consonant.

Solfegiu nou: nr. 179 vol. IV.

Test de autoevaluare

1. Ritmul serial se compune:

- a) din prezentarea unei „serii ritmice” alcătuite pe principiul non-repetării valorilor, respectând o creștere cantitativă progresivă a unei valori inițiale și folosind procedee de dezvoltare ritmică, precum: permutarea seriei, augmentarea/diminuarea ei, inversarea și recurența;
- b) din prezentarea unui grup de valori binare și ternare, ce se repetă ciclic;
- c) din prezentarea unei „serii ritmice” ce dezvoltă alternativ prin procedee clasice și cele ale contrapunctului renascentist;
- d) din prezentarea unei „serii ritmice” alcătuite pe principiul non-repetării valorilor, respectând o creștere cantitativă progresivă a unei valori inițiale și folosind strict procedeul permutării seriei.

2. Succesiunea de valori ce se prezintă progresiv în cummul de 1, 2, 3, 4, 5 șaisprezecimi rezultând: **1 șaisprezecime, 1 optime, 1 optime cu punct, 1 pătrime, 1 pătrime legată de o șaisprezecime** este un ritm:

- a) cu valori „adăugate”;
- b) un ritm serial;
- c) un ritm aksak;
- d) o polindromie ritmică (ritm non-retrogradabil).

Temă

Construiți un ritm serial și adaptați-l unei serii dodecafonice.

OPTICA NEOMODALĂ ȘI TONO-MODALĂ ÎN CEEA CE PRIVEȘTE ALEGEREA SISTEMULUI RITMIC

Dacă până la jumătatea secolului XIX apariția și dezvoltarea inovațiilor muzicale puteau fi privite în plan diacronic (evoluția în etape, timp, cronologic), începând cu a doua jumătate a secolului XIX și pe întreg parcursul secolului XX, muzica trebuie privită/înțeleasă și sub raport sincron (evenimente/inovații muzicale care se petrec în același timp). Desigur că nu putem vorbi de o simultaneitate perfectă, dar uneori suprapunerile momentelor de apariție sunt extrem de apropiate.

Este și cazul curentelor pe care esteticienii le numesc „neomodalism” și „tono-modalism”, care au coexistat cu impresionismul muzical dar au fost contemporane cu muzica atonal-dodecafonică-serială.

Despre intențiile acestor orientări am dat explicații în partea a II-a a manualului de față, și anume în lecțiile nr. 7, 8 și 9 din semestrul 5 al anului III. Subiectul lecției de față vizează expunerea succintă a procedeeleor ce intră în componenta ritmică și metrică a muzicii neomodale și a celei foarte apropiate de această muzică tonal-modală și va trata problema atât în plan diacronic cât și sincron.

Neomodalismul secolului XX a fost practicat de acei compozitori care fie că au cunoscut direct folclorul fiind culegători de folclor (Bartok), fie că au aparținut unei culturi în care se practica un folclor de strat vechi, căruia i-au înțeles și prețuit mesajul și în același timp au avut acces la culegerile de folclor de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Este cazul lui Stravinski, Enescu, dar și Haba, De Falla, Janacek, Sibelius, Szymanowski etc.

Tono-modalismul face aceleași aprecieri asupra mesajului modal, dar reinterpretează sistemul tonal și ritmica măsurată, în chip original cuplându-le cu cele pe care le consideră cu valabilitate universală (vezi aplicare „secțiunii de aur” și a cifrelor din „șirul Fibonacci”), concepte ce traduse muzical, le consideră ca aparținând sistemului modal, de aici termenul de tonal-modal.

Compozitorii care, pentru o perioadă mai îndelungată sau pentru o perioadă mai scurtă, au fost atrași de orientarea neomodală și tonal-modală s-au preocupat intens de sondarea istorei pentru a găsi idiomuri muzicale melodice sau ritmice, care să aibă o valabilitate, un înțeles universal, nu strict național sau continental.

Neomodalismul preia sugestii folclorice atât în ceea ce privește procedeele de prefacere a sunetului în intervale, scări, formule ritmice, cât și procedee dictate de tematica abordată, tematică ce vizează un strat vechi de cultură (uneori precreștină), strat în care neomodaștii redescoperă adevăratele valori/mesaje către omenire.

Așa se poate explica aplecarea unor compozitori fie spre dialectele vechi care dictează ritmul muzicii și chiar linia melodică (morava veche dialectală la Janacek,

finlandeza la Sibelius), fie spre ritmul cântecelor și dansurilor vechi andaluze la De Falla, dansurile maghiare la Kodaly.

Ceea ce trebuie reținut este faptul că neomodaliștii și tono-modaliștii au creat o sonoritate nouă, individualizată care a reconsiderat parametrii ritmicii muzicale.

Acești parametri sunt:

- 1) accentele;
- 2) formulele ritmice;
- 3) organizarea metrică;
- 4) tempoul.

1. În legătură cu accentele, neomodaliștii și tono-modaliștii au utilizat în muzica lor accentul metric care s-a intersectat cu accentele impuse/expresive provenite din tradiția folclorului unei anume etnii, cu accentul tonic al limbilor folosite în muzică, accentul polimetriei în plan orizontal.

2. Formulele ritmice provin din sistemul distributiv (diviziuni normale binare/ternare, diviziuni excepționale), formule ritmice specifice sistemului ritmic giusto-silabic, parlando, aksak, ritmurilor de dans popular, și provenite din organizările ritmice dictate de limbile folosite.

Dacă luăm în discuție numai acest ultim element de geneză ritmică, tabloul ne indică – fără a avea pretenția unei prezentări complete – folosirea următoarelor limbi de către compozitorii secolului XX, care evident a creat modificări în modul de grupare a valorilor de durată a sunetelor, antrenând și accente specifice:

- Leos Janacek: limba vorbită cehă – dialect morav vechi.
- Carl Orff: limba germană, latină și greacă veche, franceză.
- Jan Sibelius: limba finlandeză.
- Igor Stravinski: limba rusă, latină, franceză, engleză,
- Zoltan Kodaly: limba maghiară.
- Bela Bartok: limba maghiară și limba română (dialect ardelenesc).
- George Enescu: limba română.
- Manuel de Falla: limba andaluza și strigăte gitane.

De asemenea, menționăm faptul că muzicienii secolului XX au fost atrași de folclorul național dar și cel de pe alte continente, în ideea de a găsi limbajul muzical trasfrontalier, am spune noi astăzi, preocupare ce nu a lăsat ritmica lor indiferentă, de aceea se simt formulele ritmice ale diferitelor culturi și timpuri, suficient de bine „recreate”, dar recunoscutibile pentru un specialist.

Îl amintim aici pe polonezul Szymanowski, preocupat de creația populară arabă, persană, siciliană, cubaneză, elvețiană, permanentă și evident poloneză.

3. Organizarea metrică rămâne tributară împărțirii în măsuri a partiturilor, la care se adaugă tehnica polimetriilor în plan orizontal și vertical, ritmuri organizate pe tiparul metric aksak, dar și giusto silabic sau parlando rubato, fiecare compozitor însă și-a selecționat intuitiv metrica proprie, nu a existat o „școală”, un centru director, așa cum putem spune de cea de a doua „școală vieneză”, care a statornicit principii pentru atonalism-dodecafonism-serialism.

4. Tempourile muzicii neomodaliștilor și tono-modaliștilor nu sunt, evident, standardizate, dar putem aminti de predominantele tempouri alerte (Stravinski, Bartok), alături de rubato-uri doinite (Enescu), toate extrem de meticuloase notate.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI PENTRU STUDIU INDIVIDUAL

Tema cursului: Optica neomodală și tono-modală în ceea ce privește alegerea sistemului ritmic

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de citire ritmică nr. 28o vol. III – Giuleanu.

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea III.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor tronsoane modale, tonale cu formule ritmice specifice celor două sisteme ritmice ce aparțin muzicii clasice și populare.

Exerciții de intonare a acordurilor cu intervale consonante/disonante, simple/compuse formate din 2M, 2m, 4p, 5p, 3M, 3m.

Exerciții de identificare la pian a trisonurilor și tetrasonurilor în stare directă și răsturnări.

Dicteu muzical (la alegere): fragmente din nr. 61 vol. IV.

Solfegii spre consolidare: nr. 179 vol. IV.

Solfegii recapitulative: nr. 279 vol. III.

Solfegii noi: nr. 43, 61 din vol. IV.

Temă

Comparați procedeele de dezvoltare a ritmurilor din solfegiile nr. 43, 61, 179 vol. IV și 279 vol. III.

Autoevaluare

Alegeți dacă enunțul este Adevărat (A) sau Fals (F).

1. Ritmul utilizat de neomodaliști și tono-modaliști aparține în exclusivitate sistemului ritmic distributiv (măsurat).

2. Ritmul utilizat de neomodaliști și tono-modaliști aparține atât sistemului ritmic distributiv cât și celorlalte sisteme ritmice care se întâlnesc în folclor.

3. Deseori ritmul de vorbire ce aparține dialectelor vechi ale diferitelor popoare au influențat ritmul muzical al neomodaliștilor.

RITMUL ÎN MUZICA LUI IGOR STRAVINSKI

Neomodalismul – curent apărut la începutul secolului XX – a încercat, într-un mod special și particular dar intuitiv, dintr-o pornire lăuntrică a compozitorilor, nu deliberat, pornind de la teorie spre practică, precum atonașii vienezi, au încercat deci, și au reușit să evite capcana muzicii strict tonale.

Numita „primă școală națională” a secolului XIX a atras atenția asupra ineditului folclorului muzical și mulți muzicieni au alcătuit primele culegeri de folclor național (ca de exemplu, Rimski Korsakov din Rusia).

Grupul de neomodaliști din secolul XX care a apelat pentru o perioadă mai îndelungată sau mai scurtă de timp la ideea de a se inspira din aceste culegeri este destul de numeros. Dar o parte dintre compozitori distilează folclorul și crează „în caracter” folcloric, iar o altă parte se inspiră, crează în spiritul muzicii vechi culte naționale fie că aceasta este de sorginte gregoriană, bizantină, renașcentistă sau barocă, clasică, romantică sau în maniera unui compozitor mentor, fără ca piesa să fie cabotină (lipsită de talent, care urmărește cu orice preț succesul).

Unul dintre compozitorii care au folosit ambele metode de a se feri de capcana muzicii strict tonale folosind atât spiritul folcloric cât și soluțiile tonomodale ale trecutului a fost **Igor Feodorovici Stravinski, compozitor rus (1881-1971)**.

În general, când se pronunță numele lui Stravinski se asociază cu noțiunea de ritm, chiar ritmuri violente, aproape „bruitism ritmic” față de cuminența ritmurilor sistemului distributiv al clasicilor.

Sintetizăm în această lecție ceea ce este reprezentativ pentru ritmul din creația stravinskiană și neomodală în același timp.

Ritmul în creația lui Igor Stravinski poate fi sintetizat în felul următor:

- creația stravinskiană este dominată de ritmul măsurat, împărțirea în bare a partiturii fiind o dominantă vizuală a acesteia, cu ritmuri normale (binare, ternare) și ritmuri excepționale;

- ritmurile și măsurile sunt tulburate de tipurile de accente provenite din: polimetria în plan orizontal, din accentele expresive impuse (accente dinamice) cu caracter particular. Constantin Rîpă (*op.cit.*, pag. 101-118) specifică faptul că acestea provin din indicarea unor semne de dinamică, precum „sf” (*sforzando n.n.*), „fp” (*forte-piano n.n.*) sau unghiurile de *crescendo/descrescendo* (< >), indicarea accentelor pe părțile slab accentuate ale unui timp sau ale unor timpi secundari sau dintr-o tehnică timbrală, numită de autor „accent timbral”, tehnică ce înseamnă că în momentul atacului sunetul este atacat de mai multe instrumente sau este mărită intensitate printr-un mod aparte de a-l produce (cu arcușul în jos).

- asimetrie ritmică provenită din unirea formulelor ritmice prin legato de expresie, în așa fel încât se produc în interpretare alte grupări metro-ritmice decât cele scrise în măsura de la începutul partituri;

- polimetria pe verticală ca efect al ideii de a reda simultaneitatea unor acțiuni, situații;

- fragmentele de ritmică ce aparțin sistemului ritmic măsurat sunt deseori în alternanță cu cele ale unui ritm liber rubato.

- predomină tempourile alerte.

Dar pentru a da viață acestor enunțuri schematice și pentru ca legăturile interdisciplinare, propuse ca obiective ale acestui manual, să se împlinească este necesar să indicăm și câteva lucrări muzicale unde se pot regăsi aceste caracteristici ale ritmului muzical, atât în audierea acestor piese, cât și în eventuala lor interpretare utilizând partituri.

Motivul pentru care Stravinski a compus și ritmica lui s-a orientat după modele folclorice sau neomodale vechi, credem că poate fi înțeles dacă prezentăm o schemă din care rezultă că opera lui este etapizată și aceste etape l-au determinat să aleagă soluțiile stilistice necesare și în domeniul ritmic.

PERIOADELE DE CREAȚIE

RUSĂ	ELVEȚIANĂ	FRANCEZĂ	AMERICANĂ
Folclorică	Folclorică	Folclorică	–
–	Neoclasică/tono-modală	Neoclasică/tono-modală	Neoclasică/tono-modală
–	–	–	Dodecafonică serială

Perioada „folclorică”, pregătită prin călătorii prin Rusia și prin contactul cu folclorul cules și notat de Rimski-Korsakov, a fost dominată de genuri care i-au permis etalări ritmice bazate pe elementele indicate în sinteza de mai sus: poliritmii, polimetrii, ritmuri asimetrice, tipuri de accente, cu precădere în genuri scenice coregrafice sau care asociază mișcarea și coregrafia.

Sunt cunoscute ca piese de sine stătătoare ritmurile dansante din următoarele creații:

- „Pasărea de foc”- poveste dansată;
- „Le sacre du printemps” (Ritualurile primăverii) – balet;
- „Histoire du soldat” (Povestea soldatului) – poveste mimată;
- „Nunta” – scene coregrafice ruse.

După cum se poate observa, perioadele nu au fost rectilinii, unele au fost sincronice, ca de exemplu, cea folclorică cu cea neoclasică în care îmbină procedee tono-modale din diverse epoci și diverși compozitori obținând filtrat o sonoritate stravinskiană. Aici vom întâlni ritmurile unor dansuri preclasice dar și moderne sau ritmuri de jazz.

Exemple:

• „Pulcinella” – balet cu ritmuri ce provin din forme preclasice, precum gavota cu variațiuni, menuet, tarantella, toccata, cu fragmente din Pergolesi.

- „Octuorul” – triptic cu suflători în care tempourile primei părți sunt cele ale uverturii vachi de tip francez: Lent-Repede-Lent.

- „Concert pentru suflători, contrabas și suflători” – cu elemente melodico-ritmice din Bach, Haendel, Scarlatti, Vivaldi și ritmuri din muzică de jazz.

- „Oedipus rex” – operă oratoriu, în care textul latin conduce ritmul.

- „Simfonia în 3 mișcări” – cu procedeu „attaca” ce leagă tempourile părților.

Aceeași situație de simultaneitate o găsim și în perioade „americană” când compune atât în stil neoclasic de unde împrumută formulele rimurilor de dans sau a genurilor preclasice sau chiar mai vechi, cât și în tehnica doecafonică.

Exemple:

- „Cantata pentru sopran, tenor, cor de femei și grup instrumental” – ritmul ține cont de textul în limba engleză și de rigorile impuse de forme preclasice ca ricercarul (piesă polifonică cu 3-7 teme ce se imită).

- „Agon” – balet abstract, ce îmbină ritmuri de dans vechi (sarabanda, gagliarda, branle) cu ritmuri ca pas de deux și tratări ritmice specifice dodecafonismului serial.

- „Threni” – cantată religioasă cu rimul de cantus planus în „Lamentațiile lui Ieremia”, seria dodecafonică permite utilizarea ritmurilor asimetrice; se alătură corul ce evoluează în ritm parlando și frecvențele accente asimetrice.

- „Potopul” – poveste biblică interpretată în spiritul misterelor engleze din secolul XV (drame liturgice), cu o serie dodecafonică.

- „Bufnița și pisicuța” – pentru voce și pian, cu melodia cu iz rusesc, rezultată dintr-o serie dodecafonică prelucrată în maniera Webern.

Din cele expuse până aici se poate remarca faptul că ritmul în creația lui Stravinski este ancorat în sistemul măsurat (distributiv), sistem pe care compozitorul îl adaptează la nevoia de a reda ordinea pe care o imprimă dans și alte forme/genuri muzicale.

Stravinski s-a exprimat asupra „neputinței muzicii de a exprima ceva: un sentiment, o atitudine, un fenomen al naturii”, cu alte cuvinte un „NU” spus muzicii sentimentale. Și continuă „fenomenul muzicii ne-a fost dat cu singurul scop de a pune ordine în lucruri și mai ales ordine între om și timp”.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI PENTRU STUDIU INDIVIDUAL

Tema cursului: Ritmul în muzica lui Stravinski

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de citire a ritmurilor din Anexe – Partea a III-a, nr. 6.

Exerciții de intonare a acordurilor de cvartă pe sunetele scării în care este scris dicteul muzical și acorduri formate din 2m, 2M, 3m, 3M. 4p, 4+ (vezi exemplul nr.1 din Anexe – Partea I).

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea a III-a.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor tronsoane modale, tonale pe sunetul Sol.

Exerciții de identificare la pian a tronsoanelor modale/tonale intonate vocal și a tetrasonurilor în stare directă și răsturnări.

Exerciții de intonare vocală și controlul la pian a acordurilor cu intervale consonante/disonante, simple/compuse formate din 3m, 3m și 4+ și 5- (vezi modele la sfârșitul lecției nr. 12).

Exerciții de citire a notelor în diverse chei.

Dicteu muzical (la alegere): fragmente din nr. 64 sau 65 vol. IV.

Solfegii spre consolidare: nr. 43, 61. vol. IV.

Solfegii recapitulative: nr. 119, 150 vol. IV.

Solfegii noi: nr. 64, 65 vol IV.

Temă

Notați și intonați un ritm egal de câte 2 optimi în măsura 4/4. Folosiți apoi legato de expresie pentru a obține grupe ritmice în măsură $\frac{3}{4}$.

Test de autoevaluare

Alegeți răspunsurile corecte:

Stravinski utilizează în domeniul ritmului următoarele:

- a) ritm preponderent distributiv;
- b) accente de diferite tipuri, inclusiv „accent timbral”;
- c) polimetrie și poliritmie;
- d) tempouri alerte;
- e) legato de expresie care favorizează apariția altor structuri metrice decât cea indicată inițial;
- f) numai ritmuri parlando-rubato.

Lecția nr. 8
RITMUL ÎN MUZICA LUI BARTOK

Fenomenul neomodalismului, înțeles ca nevoia de a apela la soluții sau teme specifice epocii antetonale, nu trebuie înțeles ca o rigidă revenire a unor scări, ritmuri, forme stricte ale trecutului modal. Acest fenomen muzical s-a împletit și cu procedeele de reconsiderarea tonalității și a sistemului ritmic măsurat, cu scopul de a reda prin varii procedee ceea ce se dorea a fi mesaje cu înțeles universal.

Această conjugare s-a numit **orientarea (curentul) tono-modal în muzică**.

Compozitorul maghiar Bela Bartok (1881-1945) este unul dintre tonomodalistii cei mai originali ai curentului. Ca și în cazul lui Stravinski sau Enescu, creația lui nu are o orientare apriorică, teoretică, cum a fost cazul lui Messiaen, ce a pornit de la concept teoretic spre creație.

Lecția de față își propune să extragă din creația muzicală numai ceea ce conturează componenta ritmică și metrică, componentă ce credem că va întregi înțelesul asupra muzicii bartokiene, alături de componenta melodică, despre care s-au dat explicații în semestrul 5 al anului III, în lecția nr. 8 din partea a II-a a manualului pentru disciplina *Teoria muzicii. Solfegiu. Dicteu muzical*.

Ritmica bartokiană poate fi înțeleasă numai dacă parcurgem pe etape preocupările muzicologice și cele legate de creația compozitorului. Pentru că a studiat pianul și compoziția, în creația lui pianul, celesta vor avea un important rol ritmic, nu melodic.

Cea mai cunoscută contribuție, în afara compoziției, în activitatea profesională bartokiană este cea legată de culegerea folclorului, activitate ce a început împreună cu conaționalul său Zoltan Kodaly.

Bartok a cules și notat printr-un sistem propriu – recunoscut și folosit și astăzi – 11.000 de melodii, dintre care 3.700 ungurești, 3.500 românești, 3.233 slovace, 200 sârbo-croate, 89 turcești, 65 arabe și altele ucrainene, țigănești, mongole, finlandeze, algeriene, rutene și bulgărești.

Tot pentru ca să-i apreciem, de pe poziții profesionale, activitatea compo-nistică, trebuie menționat și felul în care a valorificat melodia și ritmica acestui vast tezaur folcloric, fie utilizând în creația proprie elemente de folclor țărănesc, împletite sau nu cu elemente impresioniste etc., fie recurgând la metoda tono-modală – am putea s-o numim așa – de a compune „în stil folcloric”. La fel trebuie să menționăm că Bartok aprecia ca o mare șansă aceea ca un popor să aibă o cultură orală și în același timp a înțeles că există o confluență culturală a raselor umane și un mod de comunicare prin esențe folclorice sincretice.

În afara acestei peceti folclorice de strat vechi, pecete pe care o au toți neomodalistii, mai trebuie menționat faptul că în substanța lui muzicală se simt

elemente eroic romantice, postromantice, impresioniste (timbruri debussyene) și chiar expresioniste (ritmuri și accente violente), dar tratate printr-o gramatică specifică.

Ritmica bartokiană se caracterizează prin următoarele elemente:

- sistemul ritmic măsurat este cel care domină, cu amendamentul că acesta este cuplat deseori cu sistemul aksak, cel de dans, și cu cel giusto silabic; ritmul parlando-rubato este destul de slab reprezentat;

- rezultă o polimetrie ce rulează măsuri variate, care ne indică faptul că încadrarea în măsuri a discursului muzical este o încadrare forțată, în fond avem de a face cu un sistem ritmic nemăsurat;

- ritmul aksak cuplează măsuri compuse eterogen de 8, 9, 10 timpi, ritm pe care Bartok îl numește „alla bulgarese”;

- accentele bartokiene provin din „sincopele bartokiene” (vezi *Tratat de teoria muzicii* de V. Giuleanu, pag. 653) cu accentuări prin semne impuse ale timpilor secundari, fără ca desenul ritmic să indice legarea unui ictus de un preictus; accentul mai provine din textul utilizat în anumite piese vocale, corale, vocal-instrumentale;

- linia ritmică a pieselor vocale nu se îmbogățește cu valori provenite din ornamente, ritmul rămâne simplu;

- o inedită încadrarea în măsuri este aceea a unei succesiuni de 3, 4, 5 optimi, succesiune ce crează în interiorul metricii de bază indicată la începutul piesei muzicale, o succesiune metrică ascunsă de 3/8, 4/8, 5/8 etc.

- formulele ritmice ale unor dansuri și cântece populare maghiare, românești, slovace, ucrainene etc.

- procedee moderne: polindromie ritmică, rimuri timbrale – pianul ca instrument de percuție;

- tempoul indicat printr-un număr de secunde în care trebuie parcursă piesa muzicală (vezi Partea I anexa nr. 7, Partea a II-a anexele nr. 7 și 8).

Să urmărim aceste procedee într-o selecție a creației bartokiene.

Chiar din primă perioadă a creației, Bartok este atras de ritmurile unor dansuri.

Exemple:

- „Piese pentru pian” – vals, polcă, mazurcă.
- „Trei piese pentru pian” – vals, românească, cântec de primăvară.

În perioada ce coincide cu activitatea de culegere a folclorului multinațional, Bartok utilizează melodii și ritmuri din folclorul multinațional în creații pentru pian sau voce și pian, dar și în lucrări instrumentale.

Exemple de lucrări unde utilizează ritmuri populare:

Pentru voce și pian:

- „Cântec popular secuiesc”;
- „Cântec popular ucrainean”;
- „Opt cântece populare ungurești”.

Pentru pian:

- „Două dansuri românești”;
- „Colinde românești”;
- „Allegro barbaro” – cu percuție ritmică violentă.

Pentru orchestră:

- „Suită de dansuri” – două dansuri arabe, un dans unguresc, un dans românesc;

Pentru diferite genuri și formații:

- „Două portrete” pentru orchestră – polimetrie cu măsuri de 6, 2, 5, 4, 9 timpi;
- „Două imagini” pentru orchestră – în prima: polimetrie (6, 3, 2, 4 timpi; în a doua imagine numită „Dans sătesc”: sincopă bartokiană;
- „Castelul prințului Barbă albastră” – declamație cântată în limba maghiară;
- „Mandarinul miraculos” – ritmuri ostinate violente.

În perioada următoare, pe care am putea-o numi a capodoperelor, menționăm următoarele exemple în legătură cu modul în care utilizează ritmul:

- „Cvartetul de corzi nr. 4” – accentuarea sunetelor în tehnica „pizzicato bartokian” – tehnica preluată de la lăutari de-a ciupi corzile cu două degete și în ultima parte ritmul unui dans din Oaș în 8 timpi (4+2+3);
- „Cantata profană” – cele trei mișcări legate prin procedeul attacca, procedeu întâlni și în piesele lăutărești și în școala franceză a secolului XX.
- „Cvartetul pentru corzi nr 5” – ritm și măsuri „alla bulgarese” de 9 timpi (4+2+3) și de 10 timpi (3+2+2+3);
- „Muzică pentru instrumente de corzi, percuție și celestă” – tema fugii redată în măsură de 8/8 și 12/8, în partea a II-a pianul utilizat ca percuție, și în partea a III-a o polindromie ritmică ce are în centru un grup de șaisprezecimi.
- „Sonata pentru 2 pianе și percuție” – pianul cu rol de percuție.

În ultima perioadă de creație, petrecută în America, reutilizează elemente melodico-ritmice din folclor.

Exemple:

- „Trio pentru violoncel, clarinet și pian” – elemente ritmice de dans maghiar: verbunk;
- „Divertisment pentru instrumente cu corzi” – ritmuri de horă românească și ceardaș unguresc;
- „Cvartet de corzi nr. 6” – indicații metronomice aparte; fiecare mișcare are alăturat termenul „mesto” = trist: Mesto-Vivace, Mesto, Marcia, Mesto. Moderato, Merto- Burletto.
- „Concert pentru orchestră” – are inserat un ritm popular transilvănean.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI PENTRU STUDIU INDIVIDUAL

Tema cursului: Ritmul în muzica lui Bartok

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de citire ritmică anexa nr. 7 Anexe Partea I.

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea a III-a.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor tronsoane sau scări modale diatonice/cromatice și tonale: mod mixolidian, lidian modul acustic 1 (lidico-mixolidic) pe sunetul Sol.

Exerciții de intonare și controlul la pian a acordurilor cu intervale consonante/disonante, simple/compuse: 6m, 3m, 6M, 3M și 4p, 5p, 4+, 5-, 2M, 2m și tetrasonuri M, m, +, – în răsturnări.

Exerciții de citire a notelor în diverse chei: fragment din nr. 91 vol. IV.

Dicteu muzical (la alegere): ritmic nr. 87, 91 vol. IV.

Solfegii spre consolidare: nr. 64, 65, 150 vol. IV.

Solfegii recapitulative: nr. 174 vol. IV.

Solfegii noi: nr. 87, 91 vol. IV.

Temă

Realizați o încadrare tip Bartok (în arcuri metrice de 2, 3, 4, 5 timpi) a solfegiului nr. 91 vol. IV.

Test de autoevaluare

Alegeți răspunsurile corecte.

Ritmica bartokiană se caracterizează prin:

- a) ritm distributiv asociat cu ritmul „alla bulgarese”;
- b) ritmul „alla bulgarese” = aksak folosește exclusiv măsura de 5/8;
- c) ritmul „alla bulgarese” = aksak folosește și alternanțe de măsuri compuse eteroden de 8, 9, 10 timpi;
- d) polimetrii;
- e) accente care provoacă aparențe de ritm sincopat = sincope bartokiene;
- f) formule ritmice provenite dintr-un folclor multinațional;
- g) prezența frecventă a ritmului parlando-rubato.

Lecția nr. 9
RITMUL ÎN MUZICA LUI ENESCU

În neomodalismul muzical al secolului XX se remarcă faptul că în tratarea sunetului muzical, care în perioada romantică a evidențiat cu prioritate rezultantele înălțimii sunetelor (melodie, armonie expresivă, care să redea sentimente, idei), concepție modificată de curente ulterioare, din care amintim aici impresionismul preocupat de efecte timbrele, neomodalismul deci reconsideră aposteriori (din experiența muzicală) toate proprietățile sunetului (înălțime, durată, intensitate, timbru), utilizând mijloace în „stil/caracter folcloric” sau în stil „neo” (renascentist, baroc, clasic, romantic). Aceste mijloace odată ce au reconsiderat, readaptat toate componentele sunetului muzical se cuplează. De exemplu: timbruri + înălțimi = melodie timbrală (ca a impresionistilor și apoi a serialiștilor), durate + timbru = ritm timbral, jocuri între unison și variație ritmică a unisonului = eterofonie etc.

În fapt real, noutatea secolului XX a reieșit din modul în care a recreat trecutul.

Stravinski, Bartok și Enescu trebuie apreciați după modul în care au filtrat prin eul lor creativ cultura muzicală anterioară și rezultanta sonoră modernă a procesului.

În lecția de față vom sintetiza elementele definitorii ale ritmicii enesciene, încercând totodată să realizăm, spre finalul expunerii scrise, o sinteză asupra ritmicii neomodale, tono-modale, în general.

Mergând pe drumul opției enunțate în introducerea lecției de față, trebuie să menționăm că, pentru fi analizat, ritmul enescian uneori poate fi scos din contextul sonorității muzicale, dar alteori, nu poate fi dizlocat din cuplajul său firesc unde ființează împreună cu melodia (intervalele, scara), timbrurile și diversele intensități desigur organizat într-o anumită arhitectură muzicală (formă) și în consecință trebuie analizat ansamblul sonor enescian.

Ritmica enesciană are ca rădăcină principală muzica populară românească cunoscută prin contactul direct cu lăutarii și din culegerile de folclor alcătuite de folcloriști români, dar această vizibilă apartenență se asociază cu ritmica preluată din școala germană a romanticilor și postromanticilor, ce liberdimensionau metrica prin fluxul de diviziuni excepționale. Se alătură acestor rădăcini și tehnica impresionistilor, tehnică ce este în strânsă legătură cu armonia lor ce evită rezolvarea Dominantă-Tonică, cuplată cu ritmuri specifice de cadențe.

În creația lui, Enescu conjugă metode și procedee din cele trei culturi care l-au format: cultura românească, germană și cea franceză.

I. Dacă luăm în discuție primul procedeu de analiză, cel ce ne permite discutarea ritmicii enesciane în sine, atunci spunem că aceasta are următoarele caracteristici, pe care le prezentăm mai jos.

- **predominanța sistemului măsurat**; unități de măsură folosite sunt: pătrimea ($\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{1}{4}$), doimea ($\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$), optimea ($\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$ etc.), cu formule ritmice binare, ternare și abundente formule excepționale;

- utilizează o **poliritmie în plan orizontal**, procedeul ce prin alternarea structurilor metrice demonstrează că ritmul enescian a depășit granițele sistemului măsurat și, în fapt, el este unul nemăsurat, liber;

- **polimetria în plan vertical**, procedeul comun și celorlalți compozitori contemporani (Stravinski, Schonberg, Bartok), o folosește într-un fel particular; ne referim la modul în care sunt conduse vocile, încât acestea nu produc la Enescu violențe sonore rezultate din pachetele de disonanțe nerezolvate precum la unii dintre contemporanii săi.

- este de remarcat prezența frecventă a **notelor melodice ornamentale**, prezență ce modifică valoarea duratelor reale/principale pe lângă care se află aceste stenograme muzicale, tot ca o influență a melodiei populare;

- se remarcă alături de formula ritmică provenite din sistemul **ritmic distributiv**, al **ritmurilor specifice unor dansuri populare românești** sau cele specifice unor **dansuri preclasice** și prezența simplității **giusto – silabicului**, element comun și altor neomodaliști ce folosesc sugestii date de folclorul muzical;

- fără să fi fost condus de viziuni teoretice serialiste, se remarcă existența în creația sa, a unor **serii de durate egale**, care pot fi și ale ritmului de dans popular grupat în 8 timpi;

- cea mai pregnantă caracteristică a ritmicii enesciene se leagă de **ritmul rubato**, care deși încadrat în măsură, desfășurat fiind pe orizontală la un singur instrument sau la un tutti în unison, este un ritm liber doinit, sau alteori chiar pe verticală (la mai multe voci simultan) se obiectivează prin: indicații metronomice, prin modul în care se organizează formulele ritmice și, nu în ultimul rând, prin modul în care apar pauzele și coroanele. (pentru completarea informațiilor vezi: C. Rîpă, *Teoria superioară a muzicii*, vol. II, pag.137-140);

- **tempourile lirice și epice, potolite, fără să excludă pe cele viguroase/energice** sunt specifice ritmicii enesciene, în opoziție cu motorismul metrico-ritmic stravinskian, de exemplu: succesiunea tempourilor într-o piesă enesciană are indicat, conform tradiției franceze, termenul „attacca”, ceea ce impune legarea fără pauză a părților unei lucrări, pentru a-i respecta unitatea.

II. Dacă analizăm ritmica enesciană în contextul totalului sonor atunci trebuie să evidențiem următoarele:

- **principiul ciclic** al derivării motivelor melodice din „celula enesciană” = 2m, 3m este asociat permanent cu variațiuni ritmice sau cu repetări ce aduc schimbări de timbru sau de registru;

- pedalele melodice sunt în același timp și **pedale ritmice**, ostinato-uri melodico-ritmice;

- **eterofonia**, ca o caracteristică a muzicii enesciene, nu face altceva decât să aducă în contextul melodic și timbral un alt procedeu specific ritmicii populare. Eterofonia a fost definită (vezi *Dicționar de termeni muzicali*, pag. 341,

Clemansa Firca) ca o „abatere ritmică și de intonație a vocilor de la starea inițială de unison” și alternarea unison-abatere variațională-unison etc.

Studierea eterofoniei enesciene (Ștefan Niculescu, Clemansa Firca) a subliniat caracteristica acesteia, și anume „distribuirea liniei melodice la voci și implicit la timbruri diferite” în așa fel încât să apară și pe verticala partituri abateri grafice, cu intrări și ieșiri de formă vizuală oblică. Soluția enesciană, de derivare ritmică/timbrală de la un unison dat, a fost depistată de etnomuzicologi ca fiind specifică folclorului din sud-estul Europei și este astăzi, după exemplul enescian, o caracteristică a creației muzicale moderne contemporane românești.

- dependența sunetului de cuvânt determină în unele lucrări enesciene respectarea sensului melodiei, a ritmului și a accentelor de textul și a muzicalității limbii folosite (limba franceză, în principal), rezultând un stil apropiat sau chiar identic cu cel al **declamației cântate**.

Vom selecționa în cele ce urmează exemple de lucrări de genuri și forme diferite prin care putem să demonstrăm cele expuse mai sus.

Precizare! Enumerarea lucrărilor ce urmează are un scop strict demonstrativ, didactic și selecția făcută nu are pretenții de studiu muzicologic.

Exemple:

- Procedee de înlănțuire a mișcărilor unei lucrări:
 - „Octuor” – 1900;
 - „Suita I pentru orchestră” – 1903.
- Dansuri preclasice:
 - Suita II pentru pian – 1903 (Toccata, Sarabanda, Pavana, Boure);
 - Suita II pentru orchestră – 1915 (Ouverture, Sarabande, Gigue, Menuet, Air, Boure).
- Lucrări în care textul determină linia melodic-ritmică:
 - „7 cântece pe versuri de Clement Marot” – 1908;
 - „Oedip” – operă – 1932.
- Lucrări cu ritmică rubato, „în stil românesc”, cu polimetrii sau cu fuziune între stiluri:
 - „Suita I pentru orchestră” – 1903 – cu Preludiu la unison;
 - „Sonata III op. 25 în caracter românesc” – 1926;
 - „Sonata pentru violoncel” – 1935 – (în final: „a la roumaine”);
 - „Oedip” – operă – 1932;
 - „Suita III – săteasca op. 27”, pentru orchestră-1938;
 - „Impresii din copilărie” op. 28, pentru vioară și pian – 1940 ;
 - „Uvertura de concert” – 1948;
 - „Cvartetul de corzi op. 22 nr. 2” – 1951.
 - „Simfonia de cameră” op. 33 – 1954
- Lucrări cu metrică și ritmică dominant clasică:
 - „Simfonia nr. 1” – 1905;
 - „Simfonia nr. 2” – 1914;
 - „Simfonia nr. 3” – 1916.

- Lucrări ce utilizează principiul ciclic al derivării melodico-ritmice dintr-o celulă enesciană sau din „Preludiu la unison”:

- „Sonata III op. 25 în caracter românesc” – 1926;
- „Cvartetul de corzi op. 22 nr. 1” – 1921;
- „Impresii din copilărie” op. 28 pentru vioară și pian – 1940;
- „Cvartet nr. 2 op. 30” – 1944;
- „Uvertura de concert” – 1948;

- Lucrări cu citate din dansuri și cântece populare românești:

- „Poema română” – 1897;
- „Rapsodiile I și II” – 1901.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI PENTRU STUDIU INDIVIDUAL

Tema cursului: Ritmul în creația lui Enescu

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de executare ritmică a unei partituri enesciene: vezi exemplele din Anexe partea a II-a și a III-a.

Dicteu muzical: la alegere din oferta de la Anexe – Partea a III-a.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor tronsoane modale diatonice/cromatice, tonale: pentacordii și hexacordii cromatice, mixolidian, dorian mod lidico-mixolidic.

Exerciții de intonare și control la pian a tronsoanelor intonate vocal.

Exerciții de identificare la pian a tetrasonurilor M, m, +, - în toate răsturnările, indicând sau nu sunetul de la baza acordului.

Exerciții de intonare a acordurilor cu intervale consonante/disonante, simple/compuse: 7m, 7M în combinații cu 2m 2M. Intonați intervalele care prin succesiune formează 7m și 7M:

4p 4p = 7m; 4p 4+ = 7M; 3M 3m 3m = 7m; 3 m, 2M, 3m = 7m; 3m 5p = 7m; 3M 5- = 7-; 2M 6m = 7m; 2m 6M = 7m; 6m 2M = 7m; 6m 2M = 7m.

Exerciții de citire a notelor în diverse chei.

Dicteu muzical (la alegere): autodictare solfegiul 279 vol. III (Enescu: *Sonata III pentru vioară/pian*)

Solfegii spre consolidare: nr. 87, 91, 174 vol. IV.

Solfegii recapitulative: nr. 157, 158 vol. IV și nr. 279 vol. III.

Solfegii noi: nr 147, 148, 149 și 159 vol. IV.

Temă

Realizați o eterofonie pentru prima frază muzicală din „Sonata III” de George Enescu.

Test de autoevaluare

Alegeți răspunsurile corecte:

Ritmica enesciană se caracterizează prin:

- a) predominanța ritmicii măsurate/distributive;
- b) existența unei polimetrii ce este condusă în așa fel încât nu produce efecte aspre;
- c) îmbogățirea ritmului cu valori ce provin din notele melodice ornamentale;
- d) evidențierea unor formule ce aparțin ritmului popular;
- e) prezența frecventă a ritmului rubato;
- f) prezența exclusivă a aksak-ului;
- g) tempouri predominant lirice dar și viguroase;
- h) polimetrie în plan orizontal;
- i) respectarea accentului tonic al textelor;
- j) respectarea accentului strict metric într-o isocronie perfectă.

Lecția nr. 10
RITMUL ÎN MUZICA LUI MESSIAEN

În lecția de față vom cunoaște o altă fațetă a neomodalismului, dar selecționând, în scop didactic, numai componenta ei ritmică.

Asupra componentei melodice am dat explicații în lecția nr. 7 din semestrul anterior (semestrul 5 al anului III) unde am arătat următoarele: neomodalismul – curent componistic al secolului XX – are înțelesul general de „noul modalism”, ce se inspiră și produce o muzică nouă printr-o gramatică ce filtrează, fie materiale esențializate folclorice de strat vechi (scări, formule ritmice, formule melodice, cadențe etc.), fie elemente ce aparțin unor stiluri din trecutul muzicii culte, numindu-le atunci, tot cu un termen general „neoclasicism” (în fapt muzică medievală, barocă sau în stil clasic).

Este linia urmată și practică de Bartok-Stravinski-Enescu.

Dar neomodalismul secolului XX mai cunoaște și o altă linie: inovațiile propuse și practicate de Messiaen în ceea ce privește scara muzicală (modurile cu transpoziție limitată) și ritmica/metrică, inovații bazate pe influențele esteticii atonal/serieale.

Olivier Messiaen, compozitor francez (1908-1992) este un muzician ce și-a gândit întâi sistemul modal/ritmic pornind de la teorie spre practică, concepția teoretică și-a expus-o în lucrarea *Tehnică de mon langage musical* (Tehnica limbajului meu muzical – 1944).

Două surse bibliografice tratează, pentru cursurile universitare din România, problema ritmicii și metricii lui Messiaen: *Tratat de teoria muzicii* de Victor Giuleanu (1984, pag. 675-691, 727-730) și *Teoria superioară a muzicii*, Constantin Rîpă (2002, pag. 143-149).

Pentru a înțelege inovațiile din muzica lui Messiaen, trebuie să amintim că tehnica limbajului său muzical se ghidează după concepția serialismului total, serialism ce-și extinde regulile asupra tuturor elementelor sunetului muzical: înălțime (pentru care a creat cele 7 moduri cu transpoziție limitată), ritm/metru, intensitate și timbru, după modelul „Konzert” op. 24 de Anton Webern. Trebuie avute în vedere reguli precum cea a non-repetabilității, a asimetriei, a prelucrării seriei prin procedeele contrapunctului renașcentist: prezentare seriei de bază, inversarea seriei, recurența și inversarea recurenței.

Rezumând asupra tehnicii utilizate de Messiaen în domeniul ritmului și metricii, remarcăm următoarele procedee (vezi Giuleanu și Rîpă la paginile menționate mai sus):

- **procedeul ritmului cu valori adăugate**, procedeu ce constă în adăugarea unei valori de durată scurtă unei formule ritmice dintr-un desen melodic împărțit

prin bare, dar care nu are notat numărul timpilor și valoarea unității de timp (măsura) la începutul piesei, așa cum este procedeul clasic de notare a măsurii;

- **procedeul măsurilor adăugate**, procedeul ce constă în introducerea unei măsuri ca grup conex pe lângă o structură ritmică încadrată în metru omogen sau în polimetrie.

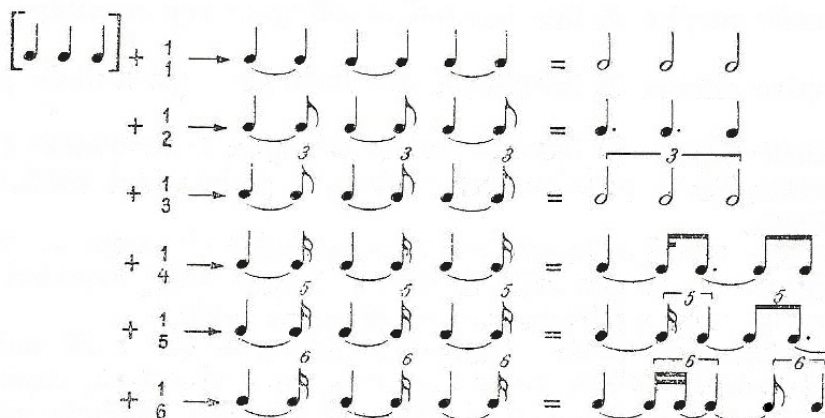
Exemplu cu scop pur didactic: $2/4 + 1/16$, $4/4 + 1/16$, $5/8 + 1/16$.

- **procedeul augmentării/diminuării** cu diverse valori a formulei ritmice de bază, progresiv sau regresiv, motiv pentru care procedeul se mai poate numi și **crescendo ritmic**, respectiv **descrescendo ritmic**.

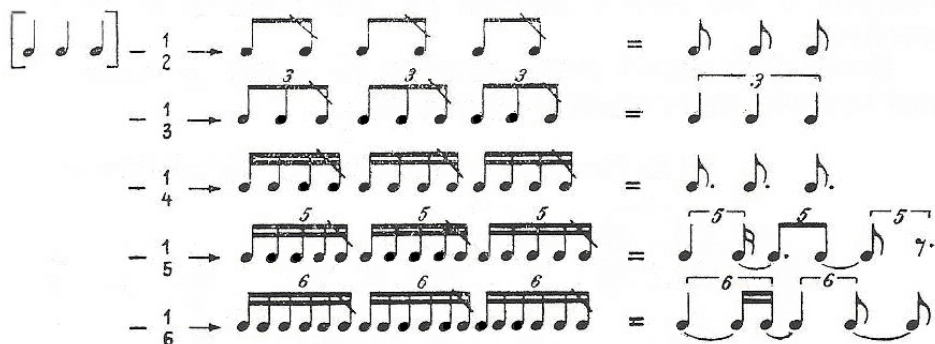
Desigur despre procedeul augmentării/diminuării ritmului a fost și este un procedeu utilizat în ritmica clasică a sistemului măsurat (distributiv), ce mărește o valoare de durată sau o micșorează (augmentează/diminuează) prin dublare sau împărțire binară, înjumătățire.

Augmentare/diminuarea în tehnica Messiaen este progresivă, adăugând mereu alte valori ritmice. În felul acesta se obține un ritm variat mereu în devenire, precum un crescendo, dar de natură ritmică sau un descrescendo ritmic dacă procesul a fost invers.

a) Operațiunea de augmentare



b) Operațiunea de diminuare



- **procedeul ritmului non-retrogradabil**, procedeu numit și **palindromie ritmică**, poate fi produs în felul următor: după expunerea unor formule ritmice (organizare ritmică A), fixăm o formulă centrală (axa B) și apoi formulele ce urmează (C) inversează formulele ritmice din organizarea A, deci:

formule ritmice	axa centrală	formule ritmice recurente (inversate)
A	B	C = A inversat

Precizare! Palindrom – alcătuirea unui cuvânt din litere/silabe, în așa fel încât acesta să poată fi citit în ambele sensuri la fel. Palindromia ritmică este deci o transpunere în ritmica muzicală a unui procedeu ce era la modă în Evul Mediu și se conformează opticii neomodaliștilor pentru intrarea în circuitul modern a procedeelelor mai puțin sau deloc cunoscute, într-un fel uitate în istorie.

- **procedeul ritmului serial** cuplat în serie cu înălțimi și intensități, se referă la alcătuirea unei succesiuni de valori de durate (cuplate cu înălțimi și intensități, uneori și cu timbruri diferite) ce se dezvoltă prin adădire și se supun principiului non-repetabilității. Repetarea se va face numai după ce s-au epuizat (intonat) sunetele, valorile, intensitățile seriei de bază și cu condiția ca la reapariția – de exemplu – a unei valori din serie aceasta la un alt sunet și cu o altă intensitate sau timbru, registru decât s-a auzit prima dată în serie de bază.

Seria ritmică poate să aibă succesiune prin adădire a aceleași valori mereu adăugate la cea din stânga ei (exemplul A), sau poate să urmeze adădirea conform șirului lui Fibonacci: 1, 2, 3, 5, 8 etc. (exemplul B).

Exemplul A:



Exemplul B:



- **procedeul metricii seriale** constă în organizarea metrică nesimetrică într-o progresie de 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 timpi și apoi continuarea recurentă a metricii: 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2.

Metrică serială de: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2 timpi.

Seria metrică, în afara modelului expus mai sus, poate să aibă și alte succesiuni, grupând măsurile pare în alternanță cu cele impare. Exemplu de mai jos este dat de Victor Giuleanu (*Tratat de teoria muzicii*, pag. 729) și indică următoare succesiune de măsuri:

1, 3, 5 // 2, 4, 6 // 3, 5, 6 // 4, 6, 8 timpi.

- **procedeul cu ritmuri „oiseaux”** valorifică ritmul din cântecul păsărilor. Partitura cu un astfel de ritm se caracterizează prin formule ostinate (repetări ca niște pedale ritmice), cu formule complexe sau simple în care accentuările și accelerările

sau răririle de tempo sunt foarte frecvente, toate asociate cu pendulări de înălțimi de sunete de la acut la grav, de la pasaje arpeggiate cu certe intervale temperate la cele cu microintervale bogat ornamentate.

- **precedeul poliritmiei și a pedalelor ritmice** (ca formule ritmice repetate = ostinato ritmic) sunt procedee preluate din perioade mai vechi (Renaștere, Baroc) și se practică de către mai toți compozitorii secolului XX, dar la Messiaen poliritmia provine din suprapunerea tehnicilor de continuare (dezvoltare) a ritmului serial sau coplementar etc.

- **procedeul personajelor ritmice** este o inovație ce ne trimite la un fel de gen dramatic, în care descursul muzical este întreținut de 3 formule ritmice, idee preluată din cultura populară hindusă. Din nou se demonstrează prin aceasta, preocuparea constantă a neomodaliștilor – de data aceasta a neomodalismului serialist – de a găsi în folclorul vechi al popoarelor din diverse continente, elemente cu putere de comunicare universală.

Cele 3 formule ritmice asemănătoare leitmotivelor wagneriene sunt asimetrice, după cum se poate remarca, și vizual. Ele sunt asimilate ca 3 personaje într-o sonoritate ce prelucreează aceste formule cu ajutorul diverselor procedee expuse mai sus. Tehnica opoziției acestor formule, personaje, demonstrează esența dramatică a procedeului.

Prezentăm exemple de lucrări din creația lui Messiaen unde se regăsesc elemente de inovație ritmică:

- „Nașterea Domnului”- lucrare pentru orgă: modurile cu transpoziție limitată sunt prelucrate prin ritmuri cu valori adăugate, pedale ritmice, ritmuri hinduse;

- „Fantezie burlescă” – lucrare pentru pian: suprapune 2 moduri cu transpoziție limitată și nu le mai încadrează în măsuri;

- „Viziuni asupra Amen-ului” – lucrare pentru 2 pian: aplică integral tehnica limbajului său;

- „Canteyodjaya” – ritmuri din provincii indiene aflate în colecții din secolul XIII î.H.;

- „Patru studii ritmice” – ritmuri cu valori adăugate, seriale (în total 36 valori, tot atâtea numărând și totalul sunetelor – înălțimilor, 12 dintre ele fiind repetate dar în alte conjuncturi timbrale sau dinamice, folosește 12 tipuri de atacuri și 7 tipuri de nuanțe (intensități);

- „Păsări exotice” – pentru pian și orchestră mică și „Catalogul păsărilor” – ritmuri oiseaux;

- „Culoarea timpului”, „Și aștept învierea morților”, „De la canoane la stele” – ritmuri diferențiate ale păsărilor din: Grecia, Spania, Franța, Suedia, Mexic, Amazonia, Africa, Japonia.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI PENTRU STUDIU INDIVIDUAL

Tema cursului: Ritmul în muzica lui Messiaen

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor tronsoane modale cu ritm aksak, tonale cu ritm distributiv în 2/4 sau cu transpoziție limitată cu ritm cu valori adăugate.

Exerciții de identificare la pian a tronsoanelor intonate vocal.

Exerciții de identificare la pian a tetrasonurilor M, m, +, - în toate răsturnările, indicând sau nu sunetul de la baza acordului.

Exerciții de intonare a acordurilor cu intervale consonante/disonante, simple/compuse 2m, 2m, 3m, 3m, 4p, 4+, 5p, 5-, 6M, 6m, 7m, 7m, 7-.

Dicteu muzical (la alegere): ritmic nr. 81, 166 vol. IV.

Solfegii spre consolidare: nr. 147, 148, 149, 159.

Solfegii recapitulative: nr. 110, 137 vol. IV.

Solfegii noi: nr. 166, 180, 181 vol. IV.

Temă

Intonați și apoi comparați formulele ritmice din următoarele solfegii: nr. 166, 147, 87, 62 din vol. IV cu nr. 279, 233, 237 din vol. III.

Test de autoevaluare

1. Ritmul cu „valori adăugate” se referă la:

- a) o valoare scurtă (frecvent o șaisprezecime) care se atașează unei formule obținute prin împărțirea pară/împară unei unități de timp, modificându-i structura inițială; valorile adăugate pot fi: note, pauze sau un punct de prelungire;
- b) o valoare scurtă (frecvent o șaisprezecime) care se atașează unei formule obținute prin împărțirea unei unități de timp, modificându-i structura inițială; valorile adăugate pot fi numai valori de note;
- c) valorile adăugate pot fi numai valori de pauze sau un punct de prelungire;
- d) valorile adăugate pot fi valori de note, de pauze sau un punct de prelungire, care nu trebuie să modifice structura formulei inițiale.

2. Prin măsuri „adăugate” se înțelege:

- a) un procedeu inițiat de Messiaen, analog procedeiului „valorii adăugate”, de atașare a unei măsuri cu o unitate mică de timp (1/16, 1/8) la o măsură cu unitate mai mare, transformând un metru binar/trenar simetric într-unul asimetric;
- b) un procedeu de atașarea a măsurilor de 1/16, 1/8 la măsuri cu anumite unități de timp 2/4, 3/4, 4/4;
- c) un procedeu de alternare a măsurilor de 1/16, 1/8 cu măsuri cu unitate mai mare de timp 2/1, 3/1, 4/1;
- d) un procedeu inițiat de Bartok, analog sistemului aksak.

DINAMICA MUZICALĂ – PRIVIRE DIACRONICĂ

Dinamica muzicală – ca domeniu al teoriei muzicii ce are ca obiect și subiect problema intensității sunetului muzical – va fi tratată în această lecție ca o sinteză recapitulativă și totodată, ca modalitate de a înțelege importanța ei, pe parcursul unor perioade de timp. Se va observa că au existat perioade când intensitatea nu a constituit o preocupare aparte, masa sunetului antrenând intensități sine qua non și perioade în care aceasta devine, alături de înălțime și durată, un important mijloc de exprimare muzicală.

Dinamica muzicală este parte a Teoriei muzicii și are ca obiect de studiu intensitatea sunetului.

Ea face și obiectul acusticii, ca știință a sunetului ca fenomen pur fizic, fără să se ocupe de efectele psihologice ale receptării acestuia de către om.

Tratând și preocupându-se de gradele de intensitate a sunetelor, de catalogarea acestora pentru a fi cât mai corect/științific redate, dinamica muzicală devine un capitol indispensabil pentru compozitor, interpret (solist vocal, corist, instrumentist solist sau membru în orchestră, dirijor) sau profesor.

Dinamica muzicală se preocupă deci de gradația intensității, de intensitatea necesară exprimării uneori prin muzică a sentimentelor, a unor idei indirecte ce au nevoie de non-verbalitatea muzicii pentru a deveni mesaj, sau a unor construcții sonore, a căror arhitectură necesită evidențierea acestei componente a sunetului muzical.

În *Tratat de teoria muzicii*, Victor Giuleanu mai adaugă (vezi pag. 772), ca o componentă a dinamicii muzicale, și categoriile de accente pe care le utilizează muzica.

Pentru ca să putem opera diacronic, cu problemele ridicate în timp de dinamica muzicală (punctul C), este necesar să ne reamintim câteva elemente din cursurile anterioare, când succint s-a tratat subiectul despre sunetul muzical (punctul A) sau despre accent (punctul B):

A.

- Intensitatea sunetului este rezultatul vibrațiilor unui corp elastic, ca sursă ce produce/ propagă energie acustică, și anume al amplitudinii unghiului acelei vibrații (amplitudine = mărimea elongației unui unghi).

Unei amplitudini mari a unghiului în timpul vibrațiilor (oscilațiilor) îi va corespunde o intensitate mare, unei amplitudini mici îi va corespunde o intensitate mică.

- Volumul unei surse acustice (corp ce vibrează) depinde însă de forma și mărimea corpului/sursei fie că acesta este tub sau cutie de rezonanță.

- În știința acusticii, intensitatea se măsoară în unități speciale, numite decibeli (simbol dB) sau în foni (simbol f).

- Se poate observa din practica audierii unei piese muzicale următoarele:

a) un instrument muzical cu un rezonator mic poate emite o intensitate și un volum mare și invers;

b) raportul de intensitate dintre un solist și un grup, să presupunem, orchestral nu este de acoperire a solistului de către intensitatea cu care intonează orchestră un anumit pasaj muzical. Această senzație auditivă – aparent paradoxală – se datorează faptului că aparatul auditiv uman se supune unei legi (legea Weber-Fechner) după care raportul dintre numărul de decibeli dintre solist/orchestra este de „X” dB + 12 dB.

De exemplu, dacă un instrument solist emite un sunet de 5 dB alături de un grup de 15 instrumente acompaniatoare, efectul total de intensitate nu va fi: $5 + 75 = 80$ dB, ci: $5 + 12 = 17$ dB. (din *Acustica și muzica* de Dem Urmă.)

- Intensitate și volum – sunt două calități pe care le pot avea atât sunetul muzical cât și zgomotul.

Deosebirea între cele două rezultante, efecte sonore este aceea că sunetul muzical, ca sunet complex, se exprimă printr-un grup de vibrații periodice, în care una este dominantă (cea care dă înălțimea precisă a sunetului), dar celelalte sunt sunete însoțitoare (armonice naturale) care conturează timbrul sursei sonore.

Într-un sunet complex poate fi întâlnită situația când nu se distinge o anumită frecvență dominantă, pentru motivul că vibrațiile nu au periodicitatea care să o evidențieze ca primă vibrație. În acest caz avem ca rezultat un zgomot.

B. Sunt cunoscute în muzică următoarele categorii de accente:

- accent metric (rezultat al periodicității accentului principal al măsurilor);
- accent ritmic (cel care individualizează fiecare formulă ritmică, marcând prima valoare);
- accent tonic (cel al silabei accentuate dintr-un cuvânt);
- accent melodic (cel ce apare din linia melodică și dă prioritate unui sunet într-un motiv, frază muzicală);
- accente impuse, accente expresive (dinamice) ca rezultat al reliefării importanței sunetului pe care este pus semnul (de exemplu: portato = -, marcto = > și chiar „sfz” = sforzando etc.).
- accent timbral (cel ce prin contribuția simultană a mai multor instrumente ce atacă un sunet, îl evidențiază).

Drumul muzicii a fost dominat secole întregi de ideea sunetului muzical, ce produce melodie cu ritmuri, intensități, timbruri conforme cu o anumită optică estetică, nu cu zgomote.

Vom încerca în cele ce urmează să privim în plan diacronic, dar selectiv, problema intensității sunetului muzical așa cum a fost ea gândită și practică.

C. Intensitatea poate fi analizată și privită ca mod de acțiune asupra sunetelor muzicale din mai multe puncte de vedere, și anume:

- ca acțiune constantă, egală privind modul de a obține această uniformizare a intensității sunetelor;
- ca acțiune ce își propune modificări treptate ale intensității unor fragmente muzicale;
- ca acțiune de mărire sau micșorare bruscă a intensității sunetelor sau a unui singur sunet.

În mod natural, orice sonoritate când este interpretată este însoțită de o anume intensitate, pe care o putem numi intensitate sau dinamică spontană.

„Dynamis”, adică „puterea”, în limba greacă, puterea de a ataca cu o anumită intensitate un sunet sau un fragment muzical.

Dar, în clipa când un compozitor consideră că opera sa exprimă un anumit mesaj figurativ, nonfigurativ sau constructivist, ce are nevoie și de o precizare a intensității, atunci acțiunea devine voită. Acest tip de intensitate se notează prin semne sau prin termeni de dinamică și dozează intensitatea dorită de compozitor care trebuie să fie respectată de către interpret.

În calitate de viitori profesori de educație muzicală și totodată interpreți, trebuie să cunoaștem și să traducem în termeni corespunzători și semiografia dinamicii muzicale.

Desigur, despre dinamică – parte a muzicologiei – nu se poate vorbi decât începând cu anul 1884 când Hugo Riemann a clasificat problemele de dinamică în strânsă legătură cu cele de agogică.

Și dacă este să folosim strict dovezi scrise referitoare la notarea dinamicii, atunci trebuie să amintim, ca o primă lucrare cu indicații dinamice pe cea a lui Giovanni Gabrieli: *Sonata con piano e forte* – 1597.

Dar despre intensitatea pe care o produc și o cer compozițiile muzicale nu putem vorbi decât în epoci mai târzii, și anume în Renaștere/Baroc/Romantism (secolele XVI-XIX) și cu precădere în secolul XX și în prezent, când perfecționarea construcției instrumentelor și apoi tehnica electronică a permis deschideri nebănuite dinamicii muzicale.

Totuși, sunt dovezi care ne permit să afirmăm că, și înainte de aceste date, tradiția muzicală și condițiile acustice au permis sau au obligat compozitorii și interpreții să folosească intensități diferite, dar acestea legate cu prioritate și intim de timbrurile instrumentelor sau ale vocilor umane, precum cele ce le vom prezenta mai jos:

a) În domeniul vocal și coral putem să amintim de **cântul responsorial liturgic** între officiant și corul/grupul care – așa cum se practică și astăzi în cultul ortodox, catolic sau protestant – se efectuează prin intensități diferite, conform mesajului și momentului liturgic, printr-o tradiție orală;

Tot aici trebuie amintite celebrele **cori spezzati** (coruri despărțite) ce se plasau în diferite colțuri ale marilor catedrale (de exemplu, în catedrala San Marco din Veneția) pentru a umple acustica sălilor prin procedee antifonice (alternare de grupe corale sau de soliști-cor);

b) În domeniul muzicii instrumentale putem vorbi de aceleași procedee antifonice care antrenau două intensități diferite: piano și un mezzoforte. Intensitatea unui ansamblu coral, în Renaștere, se amplifică prin dublarea vocilor de către un ansamblu mic instrumental.

Mai adăugăm că odată cu acceptarea muzicii instrumentale în muzica de cult creștin, în vestul Europei, **orga, prin folosirea manualelor și prin tehnica înregistrării**, a făcut posibilă etajarea intensităților, așa cum o crede de cuviință organistul.

La fel, utilizând manualele, s-a procedat și la clavecin, obținându-se intensitățile: piano-forte.

Tot în domeniul folosirii intensității de către instrumentiști amintim **folosirea surdinei**, pentru a diminua intensitatea și a modifica, oarecum, și timbrul instrumentelor.

c) Domeniul formelor și genurilor muzicale – concerto grosso de exemplu – a permis, prin **alternarea grupurilor de dialog muzical** (tutti de orchestră în dialog cu grupul de soliști concertinno) să realizeze etaje distincte de intensități.

d) Pentru lucrările muzicale din epoca Barocului trebuie să menționăm următoarele procedee care trebuie avute în vedere atunci când interpretăm sau facem aprecieri critice asupra unei piese din acea epocă:

- dacă Gabrieli și ceilalți compozitori și interpreți renascentiști au folosit două praguri de intensitate: piano și forte, ce alternau datorită folosirii spațiilor muzicale întinse, în epoca Barocului apare **tehnica ecoului**, cel de-al treilea prag de intensitate – pianissimo (pp) și ulterior cel de-al patrulea prag: fortissimo (ff).

Tehnica ecoului folosea ca procedeu trecerea bruscă a unui pasaj dintr-o intensitate mare (f) în una în surdină (p).

Pragurile de intensitate, asemănătoare unor spații largi cu scări sunt cunoscute și sub numele de „**terase dinamice**”.

Mai trebuie să menționăm aportul lui Vivaldi care utiliza o **dinamică de tip contrastant** (mf, pp, f) pentru a descrie și prin intensități stări ale naturii (Anotimpurile – pentru vioară și orchestră barocă) și maniera de interpretare a școlii de la Mannheim, de a realiza intensități intermediare, adică **crescendo-uri și descrescendo-uri**, procedeul preluat apoi pe rând de clasici, romantici și de compozitori contemporani nouă.

e) Pentru lucrările clasice, „terasele dinamice” unite prin crescendo/descrescendo mai primesc **indicații suplimentare care particularizează intensitățile** de același fel, precum: poco piano, piu forte etc.

Ca o noutate în secolul XVIII partiturile mai indică **schimbarea intensității unui singur sunet: sforzando** (sfz).

f) „Terasele dinamice” devin foarte bogate în trepte în perioada romantică. Se pornește de la o intensitate abia perceptibilă se ajunge la „fortissimo posibil”, pe o schemă care câteodată urcă din terasă în terasă, alteori trece brusc la intensități surprinzătoare: ppp, pp, p, mp, mf, f, ff, fff. Deci de la pianissimo posibil la fortissimo posibil. Ceaikovski folosește și ppppp-fffff.

g) Neomodaliștii din categoria Stravinski, Bartok, Enescu scriu o muzică cu indicații dinamice exterme de minuțioase, în care termenii de particularizare a intensităților sunt de tipul celor pe care îi vom exemplifica mai jos:

Un tablou sintetizator al indicațiilor dinamice poate să se prezinte în felul următor (Clemansa Firca în *Dicționar de termeni muzicali*, pag. 141):

• **Indicații dinamice cu referire la diferite grade tari de intensitate** = FORTE și derivatele acestei intensități: f, ff, fff, ffff.

• **Indicații dinamice ce vizează diferite grade slabe de intensitate** = PIANO și derivatele acestei intensități: p, pp, ppp.

• **Indicații dinamice medii/intermediare**: mezza voce, mezzoforte (mf), mezzopiano (mp).

• **Indicații dinamice ce țin cont de intensitatea precedentă**: poco forte, poco piano.

• **Indicații dinamice și semne ce întăresc sau diminuează treptat intensitatea**: crescendo (cresc..) cu semnul unui unghi deschis în dreapta (<), descrescendo (descresc..) cu semnul unui unghi închis în dreapta (>).

• **Indicații dinamice ce vizează o singură notă:** fortepiano (fp), forzato/sforzato/sforzando (fz, sf, sfz), forzatissimo (ffz), mezzofortepiano (mfp), sforzacopiano (sfp).

• **Indicații de articulare care sunt și termeni agogici:** rinforzando (rinf), morendo, calando = scăzând vigoarea.

• **Indicații dinamice cu implicații de tehnică instrumentală:** con sordino, una corda, tutte le corde, sotto voce.

h) Parametrul intensitate primește în muzica de avangardă a secolului XX câteodată prioritate, aliniindu-se cu proprietățile sunetului care răstoarnă conceptul clasic de muzică. De exemplu, Boulez consideră că educația muzicală trebuie făcută numai prin intensitate, timbru și durată fără înălțimea sunetului.

În aceeași idee se înscrie și acceptarea zgomotelor, a țipătului (ca exprimare expresionistă), a sonorităților muzicii concrete și apoi a sonorităților muzicii electronice. Aceasta din urmă, poate să opereze pe o scară largă de intensități, și se reglează prin aparatură electronică și prin procedee informatizate.

Dar serializarea intensităților în concepția lui Messiaen și a altor serialiști și realizare „modurilor de intensități” arată de fapt un exces, o culme a modului de a da prioritate acestui parametru al sunetului. În *Tratat de teoria muzicii*, V. Giuleanu indică și pe Boguslav Schaffer ce propune serializarea termenilor de dinamică în 2 modalități, din care aici, informativ prezentăm numai primul procedeu:

pppp ppp pp p mp mf mf/f f ff fff ffff ffff
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Olivier Messiaen — „MODE DE VALEURS ET D'INTENSITES” — pentru pian



MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI
PENTRU STUDIU INDIVIDUAL

Tema cursului: Dinamica muzicală – privire diacronică

Activitatea la cursul interactiv:

Exerciții de intonarea a solfegiului nr. 279 vol. III (Chirescu-Giuleanu) cu indicații dinamice la alegerea interpretului, folosind elemente din tabloul de indicații dinamice prezentat mai sus.

Dicteu muzical: notarea indicațiilor dinamice pentru solfegiul nr. 24 vol. IV – Giuleanu (interpretarea personalizată a fiecărui student).

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor tronsoane modale, tonale sau cu transpoziție limitată.

Exerciții de identificare la pian a tronsoanelor intonate vocal.

Exerciții de identificare/intonare a acordurilor cu intervale consonante/disonante, simple/compuse de 3 și 4 sunete: 2m, 2M, 3m, 3M, 4p, 4+, 5p, 5-, 6m, 6M, 7m, 7M, 7-, 8p (vezi modelele din lecțiile sem. 5 și 6).

Solfegii spre consolidare: nr. 25 și 26 vol. IV.

Solfegiu nou la prima vedere: nr. 35 vol. IV.

Test de autoevaluare

I. Alegeți dacă enunțul este adevărat (A) sau fals (F).

1. Termenul de intensitate este echivalent și sinonim cu cel de volum atât în acustica muzicală cât și în dinamica muzicală.

2. Termenul de intensitate se referă la amplitudinea unghiului de vibrație iar volumul se referă la mărimea, forma corpului aflat în vibrație (sursă acustică, sonoră).

3. Legea Wever-Fechner motivează științific posibilitatea ca intensitatea emisă de interpretarea unei partituri de către un solist să nu fie acoperită de cea a unui ansamblu ce îl acompaniază.

4. Acustica unor catedrale a impus schimbări și în modalitățile de asigurarea unei intensități care să permită auzirea muzicii în spații mari, precum Catedrala San Marco din Veneția. Un exemplu elocvent îl prezintă „cori spezzti”, coruri despărțite și plasate în diferite părți ale catedralei care asigurau în acest fel audierea unei piese muzicale, alături de cântul responsorial.

5. Primele praguri de intensitate au fost piano și forte, singurele care permiteau instrumentelor ce aveau „manualiere” să opereze cu aceste intensități.

6. Expresia „terase dinamice” indică parcurgerea în trepte a scărilor de intensitate în sens ascendent și descendent.

7. Tehnica creșterii/descrășterii treptate a intensităților într-o piesă muzicală a fost practică și de Vivaldi, dar mai cu seamă de școala instrumentală de la Mannheim, tehnică ce dăinuie și astăzi.

8. Toată gama de termeni și semne dinamice a fost practică de romantici și apoi cu lux de indicații suplimentare de neomodaliști.

II. Alegeți un singur răspuns corect.

1. Modurile de intensități, prin care se ridică la rang de parametru egal și obligatoriu de tratat prin procedeele prin care se dezvoltă în muzica unui curent stilistic al secolului XX: înălțimea apoi durată și timbrul muzical, a fost practicat de:

- a) Olivier Messiaen;
- b) Claude Debussy;
- c) Igor Stravinski;

2. Prima lucrare în care se menționează intensitățile piano și forte a fost:

- a) *Clavecinul bine temperat piano/forte* de Johann Sebastian Bach;
- b) *Sonata piano e forte* de Giovanni Gabrieli.

Lecția nr. 12

SINTEZĂ RECAPITULATIVĂ A PROCEDEELOR CLASICE ȘI MODERNE DE CONSTRUCȚIE A SCĂRILOR ȘI RITMICII/METRICII ÎN MUZICA MODALĂ

E. Sistemul intonațional și ritmic modal (Analiza solfegiilor modale)

Vom trata problemele teoretice ale ultimelor trei lecții în legătură cu solfegiile studiate în acest an, realizând prin acest procedeu o recapitulare și o sistematizare a materiei în trei domenii distincte: modal, tonal și atonal (ca termen generalizator al modernității sonore a secolului XX).

Pentru lecția nr. 12 vor fi recapitulate și analizate următoarele solfegii:

- vol. IV: 76, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 91, 92, 94.

- vol. III: 173, 180 (și 233, 234, 236, 244 din anul II – pentru demonstrații la curs).

Ne propunem ca subiectele teoretice să fie rezolvate prin intermediul unui set de întrebări cu răspunsuri.

1. De când datează sistemul ritmic ce aparține muzicii de tip modal?
2. Care sunt sistemele/subsistemele ce aparțin acestui domeniu?
3. Când a apărut polimetria în plan orizontal?
4. În ce situație se poate vorbi de polimetrie în plan vertical în muzica populară?
5. Ce a determinat apariția poliritmiei?
6. Care erau valorile de durată în diferite etape ale istoriei muzicii și care era sistemul lor de notare?
7. Numiți cel puțin trei puncte comune între următoarele sisteme ritmice: antic grecesc, gregorian și bizantin.
8. Numiți cel puțin trei elemente ce diferențiază și particularizează ritmica ce acoperă sistemul intonativ modal.
9. Numiți un singur fapt care să demonstreze modul în care s-a realizat trecerea la sistemul ritmic măsurat (distributiv/proporțional).
10. Numiți categoriile ce alcătuiesc sistemul ritmic al muzicii populare.
11. Cum se numește sistemul ritmic ce preia în mod creator soluțiile date de muzica populară?

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI PENTRU STUDIU INDIVIDUAL

Tema cursului: Sinteză recapitulativă a procedeelelor clasice și moderne de construcție a scărilor și ritmicii/metricii în muzica modală.

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor scări modale diatonice și cromatice majore/minore.

Exerciții de identificare la pian a scărilor intonate vocal.

Exerciții de identificare la pian a tetrasonurilor M, m, +, - în toate răsturnările, indicând sau nu sunetul de la baza acordului.

Exerciții de citire ritmică în tempourile indicate: nr. 76, 80, 87, 92, 94 vol. IV.

Exerciții de intonare a acordurilor cu intervale consonante/disonante, simple/compuse: 4p, 3M, 3m, 2M, 2m.

Exerciții de citire a notelor în diverse chei:

Dicteu muzical (la alegere): măsurile 1-2 din nr. 91 vol. IV.

Solfegii spre consolidare:

- vol. IV: 76, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 91, 92, 94.

- vol. III: 173, 180.

Test de autoevaluare

1. Ritmul de dans românesc are:

- a) cel mai frecvent serii de câte 8 unități (pătrimi, optimi), accente ce dau specificitate fiecărui dans și formule ce au la bază 2 durate: pătrimea și optimea, elemente de suprapunere ritmică: ritmul muzicii instrumentale sau vocale, al pașilor/mâinilor, al stigăturilor, ritmul gesturilor, care nu se aud dar care intră în peisajul sincretic al dansului;
- b) numai serii de 8 unități cu formule stereotip;
- c) accentele, în seria de 8 unități, sunt întotdeauna periodice, cu o izocronie matematică;
- d) nu există serii ritmice decât de 8 unități.

2. Ritmul copiilor utilizează:

- a) numai optimi, pauze de optimi, pătrimi, șaisprezecimi, cumul de valori, anacruze organizate în serii ritmice în raport de 1/2, grupate după accente;
- b) numai optimi și pauze de optimi;
- c) toate formulele sistemului divizionar al muzicii clasice;
- d) serii ritmice mixte în raport 3/2 sau 2/3.

Teme

Indicați în solfegiile repartizate spre recapitulare în lecția nr.12 următoarele:

- scara utilizată;
- caracteristici metro-ritmice;
- elemente speciale de dinamică (după caz).

**SINTEZĂ RECAPITULATIVĂ A PROCEDEELOR CLASICE
ȘI MODERNE DE CONSTRUCȚIE A RITMICII ȘI METRICII
(SECOLUL XX)**

***F. Sistemul intonațional tonal/funcțional și ritmica măsurată
(Sistemul ritmic distributiv/proporțional)***

Problemele pe care le prezentăm în această lecție, prin intermediul întrebărilor de sinteză, vizează sistemul ritmic măsurat (distributiv/proporțional) ca parte componentă a muzicii din epocile Barocului-Clasicismului-Romantismului (secolele XVII-XVIII-XIX).

În perioada indicată mai sus, sistemul și-a conturat și definitivat notația, legile de formare și procedeele de dezvoltare a formulelor ritmice și și-a clasificat metrica. O calitate a sistemului este aceea de a fi accesibil încât poate fi ușor asimilat în educația muzicală „pentru toți”. În același timp, sistemul oferă suficiente posibilități (nu excesive!) de a contribui la elaborarea și exprimarea unor mesaje complexe (vezi anexa nr. 6 din Partea a III-a).

Așa cum ne-am propus, pentru sintezele finale legate de sistemele ritmice și pentru sistemul ritmic distributiv numit și măsurat sau proporțional, ce constituie subiectul lecției de față vom apela tot la tehnica întrebărilor. Răspunsurile le puteți găsi răsfoind manualul de față.

1. Care sunt componentele sistemului ritmic numit „măsurat distributiv sau proporțional”, componente pe care trebuie să le luăm în considerație atunci când analizăm o partitură?

2. O concepție împământenită asupra genezei formulelor ritmice este aceea a divizării (împărțirii) unității de timp a măsurii în părți normale (binare, ternare) și excepționale. Care din valorile de durată ale sistemului ritmic pot fi unități de măsurare? Care sunt unitățile cu cea mai frecventă întrebuințare în muzica de factură clasică?

3. Care sunt cele mai importante procedee de formare și dezvoltare (prelucrare) a formulelor ritmice din acest sistem?

4. Care este cel mai important tip de accent al sistemului măsurat?

5. Sistemul ritmic măsurat este reglat în timp de metronom. Ce indică bătăile pendulului acestui mecanism?

6. Care sunt procedeele care determină ieșirea din periodicitatea impusă de accentele isocronice și de mișcarea inflexibilă a metronomului, în cadrul sistemului măsurat (distributiv)?

**MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI
PENTRU STUDIU INDIVIDUAL**

Tema cursului: Sinteză recapitulativă a procedeelelor clasice și moderne de construcție a ritmicii și metricii (secolul XX)

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor scări modale, tonale (cu variante).

Exerciții de cromatizare pornind de la treapta a V-a în sens ascendent și descendent.

Exerciții de identificare la pian a scărilor intonate vocal la înălțimea lor absolută.

Exerciții de identificare la pian a tetrasonurilor M, m, +, - în toate răsturnările, indicând sau nu sunetul de la baza acordului.

Exerciții de citire a notelor în diverse chei: portativul 6-7 din nr. 42 vol. IV.

Dicteu muzical (la alegere): ritmic 60, 72, 73 vol. IV.

Solfegii recapitulative :

- vol. III nr. 49, 75, 82, 93, 95, 101, 105, 110, 119, 124, 125, 127, 137, 139.

- vol. IV nr. 1, 6, 9, 13, 24, 26, 28, 40, 42, 43, 62, 64, 65, 72.

Test de autoevaluare

Alegeți adevărat (A) sau fals (F).

1. Ritmul distributiv specific muzicii tonale a fost folosit de compozitori numai în secolul XVIII, apoi a fost abandonat.

2. Ritmul distributiv specific muzicii tonale a fost folosit de compozitori începând cu secolul XVII, apoi în secolele XVIII-XIX-XX și continuă să fie folosit și astăzi.

3. În noul sistem muzical se iau în considerație următoarele componente:

- unitatea de timp;
- accentul (periodicitate accentului principal și a celorlalte tipuri de accente);
- măsura (spațiul dintre două accente principale);
- formulele ritmice încadrate în măsuri;
- tempoul piesei.

Teme

Indicați în solfegiile repartizate spre recapitulare în lecția nr. 13 următoarele:

- scara utilizată;
- caracteristici metro-ritmice;
- elemente speciale de dinamică (după caz) și numărul de fraze/perioade.

SINTEZĂ RECAPITULATIVĂ ÎNTRE PROCEDEEELE CLASICE ȘI MODERNE DE CONSTRUCȚIE A RITMICII ȘI METRICII (SECOLUL XX)

G. Sistemele intonaționale și ritmice ale muzicii moderne din secolul XX

În ultima lecție din semestrul VI, ne propunem să sintetizăm, tot prin intermediul întrebărilor și răspunsurilor, problemele importante ale sistemelor ritmice pe care s-au grefat sau care s-au asociat cu sonoritățile moderne ale muzicii secolului XX, sprijinindu-ne pe materialul studiat pe parcursul întregului an și chiar pe câteva exemple din anii precedenți (vezi solfegeiile din materialul pentru studiu individual din lecția de față).

Muzica secolului XX este un teren de continuări, reevaluări, negări, inovații care se desfășoară aparent diacronic, dar ele sunt în mare parte și fapte sincrone.

1. În intenția firească a creatorilor de a fi originali, a existat o orientare, o tendință în muzică și în ceea ce privește sistemul intonațional de a reorganiza succesiunea gamelor cadranului tonal („Ludus tonalis” de Hindemith). Cum se poate numi o astfel de tendință de a reorganiza sistemul tonal, dar care în domeniul ritmic nu aduce nicio modificare notabilă, o inovație, tendință care totuși a fost practică de mai mulți compozitori din secolul XX ?

2. Cum pot fi definite cele două tehnici de lucru din domeniul ritmului și metricii care vor să surprindă în plan vertical sau orizontal multitudinea de combinații de durate și de accente periodice, asemănătoare unor aspecte din geometria plană și geometria în spațiu?

3. Un curent în arta sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX care îi au ca protagoniști în muzică pe Claude Achille Debussy și pe Maurice Ravel, curent ce își ia numele de la o pictură a lui Claude Monet, folosește în muzică o scară de 6 tonuri și timbruri instrumentale diafane. Cum se numește acest curent în creația muzicală și care este efectul asupra ritmului folosit în aceste compoziții ?

4. Ceea ce a zguduit și a radicalizat sonoritatea muzicală a secolului XX a fost apariția tehnicilor atonaliste-dodecafonice-serialiste, tehnici ce se pot asimila cu arta expresionistă a secolului XX.

Dacă până la apariția acestei sonorități publicul era obișnuit cu simetra, repetiția, dezvoltarea temelor muzicale, predominanța consonanțelor în melodie, armonie, noua sonoritate abundă în disonanțe, stridențe, grupări sonore nerepetabile, lipsa temelor și a dezvoltării acestora, concizia formei etc.

Care sunt soluțiile adoptate în muzica atonal-dodecafonică și a serialismului inițial în domeniul ritmului?

5. Expresia cea mai radicală a serialismului începe cu o lucrare a compozitorului Anton Webern (*Koncert op. 24*) în care tehnica dodecafonismului primește

o modificare în modul de aplicare. Cum se numește acest tip de serialism și care sunt procedeele lui de punerea în aplicare ?

6. Pornind de la exemplul serialismului total dat de Webern, Olivier Messiaen, teoreticianul și practicianul neomodalismului ce a creat un nou limbaj, opus tradiției melodice (vezi cele 7 moduri cu transpoziție limitată explicitate în *Technique de mon langage*), a adus modificări și în ceea ce privește ritmul, metrica și tehnica de dezvoltare a discursului ritmic. Enumerați cele 7 procedee ale ritmicii utilizate de Messiaen.

7. Metodele și procedeele trecutului nu pot fi niciodată îngropate. Ele pot să apară în momente uneori așteptate, alteori cu totul neașteptate. Așa s-a întâmplat cu neomodalismul secolului XX.

Enumerați care sunt procedeele pe care le reînvie neomodalismul în domeniul ritmului și a metricii.

8. Neomodalismul românesc reprezentat de geniul enescian a dat lumii o pildă în ceea ce privește modul de „a crea în stil vechi” cum se exprima Enescu când se referea la creația în stil românesc, sau ulterior „în caracter românesc”. Care sunt procedeele „în caracter românesc” în domeniul ritmului și metricii foarte evidente în creația enesciană?

9. Dinamica a jucat în istoria compozițiilor muzicale roluri diferite în funcție de posibilitățile tehnice de redare a intensității sunetelor, fie de concepția stilistică a timpului sau a unui compozitor.

Care au fost cele mai evidente etape în muzică, etape în care dinamica a slujit diferite obiective componistice?

10. În epoca postserialistă (cu aproximație după 1950) și după valul neomodal au existat reacții post serialiste, dar și anticlasicizante.

Numiți principalele reacții postseriale și cele care nu mai folosesc soluții clasice, în sensul unor tipice tehnici de epocă.

MODEL DE REPARTIZARE A MATERIALULUI PENTRU STUDIU INDIVIDUAL

Tema cursului: Sinteză recapitulativă a procedeelelor clasice și moderne de construcție a ritmicii și metricii (secolul XX)

Activitatea la seminar sau în studiul individual (durata 2 ore)

Exerciții pregătitoare:

Exerciții de intonare comparativă a unor tronsoane modale, tonale sau cu transpoziție limitată.

Exerciții de executare la pian a tronsoanelor intonate vocal.

Exerciții de identificare la pian a tetrasonurilor M, m, +, - în toate răsturnările, indicând sau nu sunetul de la baza acordului.

Exerciții de intonare a acordurilor cu intervale consonante/disonante, simple/compuse: 2m, 2m, 3M, 3m, 4p, 4+, 5-, 6M, 6m, 7M, 7m, 7-.

Exerciții de citire a notelor în diverse chei: nr. 142 vol. IV.

Dicteu muzical (la alegere): fragmente ritmice din nr. 182 (portativele 1, 2, 3) și melodice din 167 vol. IV.

Solfegii recapitulative:

- vol. III: nr. 279, 295, 296.
- vol. IV: nr. 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 157, 158, 159, 166, 174, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 190.

Test de autoevaluare

1. Ritmica neotonală radicalizează sistemul ritmic prin soluții inovatoare.
2. Ritmica din partiturile ce aparțin lui Debussy apelează la desene melodice de tipul arabescurilor arpegiate, spațializate pe registre largi, tehnică ce realizează o liber-dimensionare a domeniului ritmic al partituri.
3. Ritmica serială are reguli ce nu se deosebesc de sistemul ritmic divizionar, deoarece formulele ritmice ale ambelor sisteme se dezvoltă prin augmentare și divizare.

Teme

Indicați în solfegiile repartizate spre recapitulare în lecția nr.12 următoarele:

- scara utilizată;
- caracteristici metro-ritmice.

TEST DE EVALUARE FINALĂ A CUNOȘTINȚELOR

I. Alegeți adevărat (A) sau fals (F).

1. Intensitatea de intonare a unei piese de către un solist nu este acoperită de intensitatea unui ansamblu instrumental pentru faptul că aparatul auditiv uman filtrează cele auzite și se supune unei legi cunoscute sub numele de legea Weber-Fechner, după care raportul dintre numărul de decibeli dintre solist/orchestra este de „X” dB + 12 dB, raport ce îl avantajează pe solist.

2. Dinamica muzicală se preocupă ca prin intermediul strict al accentelor să exprime mesaje ale comunicării nonverbale.

3. Tehnica indicării intensității sunetelor muzicale nu a fost posibilă decât în clipa când tehnica instrumentelor muzicale a permis (secolul XVIII) utilizarea treptelor de intensitate: pianissimo, piano, forte, fortissimo și a intensităților intermediare.

4. Între metrica sistemului ritmic divizionar și cea a metricii serale nu există nicio deosebire deoarece ambele împart partitura în măsuri.

5. În ritmul pieselor eneșciene predomină rubato-ul, ceea ce face ca neomodulul său ritmic să se individualizeze față de cel al contemporanilor săi: Stravinski și Bartok.

6. Tehnica dezvoltării ritmului bizantin se aseamănă cu cel inventat de Messiaen, fără ca acestea să fie echivalente.

II. Alegeți răspunsurile corecte (unul sau mai multe).

1. Se prezintă exemplul unei partituri pentru un cvartet, în următoarea succesiune de măsuri:

vioara I = 2/8--1/16—3/4—6/8—2/8

vioara II = 4/4—3/8-----4/8

viola = 2/2---9/8-----2/4

violoncel = 12/8 -5/4---2/8—1/4--- 7/8

- a) este un exemplu de poliritmie;
- b) este un exemplu de polimetrie în plan orizontal;
- c) este un exemplu de polimetrie în plan vertical, cu structură omogenă;
- d) este un exemplu de polimetrie în plan vertical, cu structură eterogenă.

2. Ritmul muzicii gregoriene utiliza:

- a) valori de durată determinate de silabele textului;
- b) limba latină evoluată avea silabe relativ egale tone și atone;
- c) accentul și tipul de accent al cuvântului unit cu melodia;

- d) ritmul în prima etapă nu era notat pentru că era inclus în silabele textului;
e) ritmul în etapa emancipării de silabic este notat cu neume.
3. În ritmul muzicii culte europene din secolele XII-XIII întâlnim:
- ritmul provenit din coralul gregorian specific muzicii de cult catolic;
 - ritmul provenit din psalmul bizantin din cultul ortodox;
 - ritmul poeziei cântate a trubadurilor din secolele XII-XIII care însă nu se deosebea de ritmul gregorian pentru că toate poeziile erau în limba latină;
 - ritmul muzicii din această perioadă utiliza și limbile diverselor popoare de care aparțineau poezii cântăreți;
 - ritmul trubadurilor, minnesingerilor etc. utiliza 6 moduri ritmice.
4. În măsurile 3 și 4 din solfegiul nr. 28 vol. IV întâlnim următoarele formule metro-ritmice:
- 2 sincope egale pe jumătăți de timp;
 - 1 sincopă inegală;
 - 1 sincopă ascunsă (falsă);
 - numai 3 sincope: 2 egale și 1 inegală.
5. Măsura numită „alla breve”:
- se notează cu un semicerc intersectat pe verticală de un segment de dreaptă;
 - este echivalenta măsurii de 2/2;
 - se execută în tempo rar;
 - se execută în mișcare (tempo) repede în epoca Barocului;
 - „brevis” în limba latină, scurt și numea o valoare de durată mijlocie corespunzătoare doimmii în cadrul valorilor din secolele XII-XIV până în secolul XVIII.
6. Tempoul indicat prin termenul „Andante” indică:
- o mișcare rară;
 - o mișcare moderată.
7. În primele 6 măsuri ale solfegiului nr. 166 din vol. IV întâlnim:
- formule ritmice integrate în măsura de $\frac{3}{4}$ (cvintolet inegal-două optimi-pauză de pătrime în primele 2 măsuri);
 - ritmuri cu valori adăugate: șaisprezecime sub forma unei note și a unui punct de prelungire cu aceeași valoare;
 - ritm aksak.
8. Succesiunea ritmică în măsura de 12 timpi pe care o prezentăm mai jos are accente impuse.

12/4 I I I I I I I I I I I I / I I I I I I I I I I I I //

> > > > > > > > > > > > > >

Procedeul este caracteristic:

- sistemului ritmic măsurat din secolele XVII-XVIII;
- sistemului ritmic neomodal (Stravinski);
- sistemului muzicii gregoriene.

9. „Crescendo-ul” și „descrescendo-ul” ritmic sunt procedee datorită cărora o formulă ritmică poate fi mărită sau micșorată cu ajutorul unor microvalori ritmice progresive.

Procedeele aparțin:

- a) metricii clasice de augmentare și diminuare a valorilor;
- b) polindromiei metrice;
- c) tehnicii de augmentare și diminuare specifice lui Messiaen;
- d) modurilor de durate din arta laică a trubadurilor medievale.

10. Ritmurile „oiseaux”(ale păsărilor) sunt:

- a) complexe ritmice ce se asociază în mod implicit cu elemente melodice și asociază formule ritmice variate și ostinate, neizocrone, cu dese răririi și accelerări ale tempoului;
- b) nu asociază formulele cu linia melodică și au numai formule steriotip;
- c) sunt formate din formule ritmice binare și ternare, izocrone;
- d) sunt complexe ritmico-melodice ce au un singur tempo: allegro.

11. În ritmurile „oiseaux”(ale păsărilor):

- a) linia melodică implicită a acestora parcurge rapid registrele acut-supraacut, folosește mers melodic arpeggiat, mers treptat, repetări, microintervale, note melodice ornamentale;
- b) melodia ce însoțește permene ritmurile „oiseaux” operează cu tonuri și semitonuri temperate, formând o linie simplă neornamentată;
- c) melodia ce însoțește permanen ritmurile „oiseaux” parcurge scara generală de sunete de la grav la mediu și acut;
- d) melodia ritmurilor „oiseaux” este o cantilenă infinită, fără repetări.

12. Procedeele evolute în construcția și dezvoltarea ritmului muzical sunt:

- a) ale ritmului cu valori adăugare, ale augmentărilor și diminuărilor de tip nou, polivalent, ale ritmului non-retrogradabil, ale ritmului serial, al ritmului asociat cu melodia „oiseaux”, sau ritmuri legate de modurile de durate;
- b) numai din ritmuri cu augmentări și diminuări de tip nou, polivalent;
- c) din ritm serial și ritm non-retrogradabil;
- d) din ritm serial și ritmuri provenite din modurile de durate.

13. Organizările noi și complexe ale cadrului metric se referă la:

- a) polimetrie, metrica serială, tehnica măsurilor adăugate, la metrica în diagonală și aceea a ritmurilor nemetrice;
- b) ritmurile nemetrice specifice muzicii electronice și concrete;
- c) numai la metrica serială;
- d) polimetrie, metrica serială asociată cu metrica de tip clasic.

**10 întrebări referitoare la morfologia
și sintaxa muzicală a piesei muzicale**

Moderato

2 3 3

4 5 4 7

8 9 10

11 12 13

14 15 16

Alegeți un singur răspuns corect!

1. Piesa muzicală este formază din:
 - a) două fraze muzicale;
 - b) patru fraze muzicale.
2. Piesa muzicală utilizează sunetele și notele:
 - a) Sol major natural;
 - b) Si minor natural.

3. Fragmentul muzical cuprins între măsurile 5-8 utilizează:
 - a) sunetele și notele gamei tonalității Sol major armonic;
 - b) sunetele și notele gamei tonalității Sol minor armonic și melodic.
4. Fragmentul muzical cuprins între măsurile 9-12 utilizează:
 - a) sunetele și notele gamei tonalității Mi b major melodic;
 - b) sunetele și notele gamei tonalității Fa minor armonic.
5. Modulația în cadrul fragmentelor muzicale cuprinse între măsurile 1-4 și 5-8 este:
 - a) o modulație definitivă;
 - b) o modulație pasageră.
6. Gamele tonalităților antrenate în procesul modulatoriu între măsurile 5-16 parcurge următorul traseu:
 - a) Si minor natural – Sol minor armonic/melodic – Fa minor armonic – Fa major natural;
 - b) Sol minor armonic/melodic – Fa minor armonic – Fa major natural.
7. Succesiunea măsurilor: 2/4, 6/8, 5/8, 2/2 se numește:
 - a) polimetrie pe orizontală;
 - b) poliritmie.
8. În măsura a doua există o formulă ritmică pe care o numim:
 - a) sincopă egală pe jumătăți de timp;
 - b) sincopă falsă.
9. În măsura a patra cvartoletul – ca diviziune excepțională – își justifică ortografierea prin faptul că se execută:
 - a) 4 optimi în loc de 3 optimi;
 - b) 4 optimi în loc de 6 șaisprezecimi.
10. În măsura a patra, formula ritmică este formată:
 - a) dintr-un singur contratimp (formulă contratimpată) urmată de o anacruză;
 - b) din două formule de ritm în contratimp, ambele inegale.

ANEXE – PARTEA a III-a

Anexa nr. 1

a) George Enescu: fragment din *Preludiu la unison*, partea I din Suita I pentru orchestră.

b) George Enescu: *Present de couleur blanche*, lied pentru voce și pian pe versuri de Clement Marot.

a)

Moderato

b)

M.M. ♩ = 84 *Dolcissimo*

Piu mosso ♩ = 102

M.M. ♩ = 84 *Dolcissimo*

pp *Quasi parlando (ma in tempo)*

Anexa nr. 2

a) George Enescu: fragment din *Poema Română*, doina oltenească.

b) Igor Strawinski: *The Flower*, pentru soprană și pian.

a)



b)



Anexa nr. 3

Claude Debussy: fragment din opera *Pelleas și Melisanda* (Pelleas-act II, scena 3).



Anexa nr. 4

Maurice Ravel: *Ma mere l'Oya* (Împărăteasa pagodelor)

Nouv. de Marche ♩ = 116



Anexa nr. 5

George Enescu: *Estrene a Anne*, lied pentru voce și pian, pe versuri de Clement Marot

Modérément *mf* Bien déclamé

HANT

IANO

mf

Ce nou - vel

an ——— pour es - tre - nes vous don - ne Mon cœur bles -

scé d'u - ne nou - vel - le play - e;

pp Délicatement

Ped. *

Con - trainet y suis, A - mour ain - si l'or - don - ne,

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

Un peu hésitant

p

En qui un cas bien con - trai - re j'es - say - e:

Suivez

Mouv! Très expressif

mp

Car ce cœur là, c'est ma ri - ches - se vray - e:

mf

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Doux
p 3 Le de-meurant n'est rien où je me fon-de; Et
Expressif
p Sans arpéger
 Ped * Ped * Ped *

2 3 2
 fault don-ner le meil-leur bien que j'ay-e Si j'ai vouloir d'es-tre
f 3 3 *p*
 Sans arpéger Sans arpéger
 Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped *

mp
 ri-che en ce mon-de
sf *mp* *pp*
p
 En dehors
 Ped *pp*

Anexa nr. 6

Tabloul formulelor ritmice ale sistemului măsurat.

Tabel cu formule ritmice



Diviziunea valorii ternare după notatia germano-engleza



Diviziunea valorii ternare după notatia franco-italiana



POSTFAȚĂ

Credem că este în interesul studentului să știe în ce va consta evaluarea lui finală, de aceea prezentăm și **un model de stabilire a notei finale**.

Evaluarea finală semestrială/anuală a cunoștințelor și deprinderilor muzicale legate de conținutul programei pentru disciplina *Teoria muzicii. Solfegiu. Dicteu muzical* – anul III, ciclul I de studii, va avea două componente:

A = componenta scrisă, constând într-un dicteu muzical, ca probă frontală cu întreg colectivul anului;

B = componenta orală, probă individuală.

A = componenta scrisă (dicteu muzical) va consta în identificarea în scris a măsurii, a formulelor melodico-ritmice a unui fragment muzical de 8-16 măsuri.

B = componenta orală, va consta în extragerea unui bilet în care sunt menționați itemii de evaluare: identificarea cantitativă/calitativă a unui **set de 4 intervale și 4 acorduri de terță/cvartă** în stare directă și răsturnări, intonarea integrală sau parțială a unui solfegiu studiat în timpul anului și a unui solfegiu la prima vedere. Acesta din urmă va avea menționat în bilet și un grup de 4 întrebări, selecționate din „Fișa de analiză a unui solfegiu”, întrebări adaptate problemelor de morfologie/sintaxă ridicate de solfegiu.

Menționăm necesitatea cunoașterii setului de solfegii din colecțiile indicate în bibliografie, analizarea tuturor solfegiilor cu ajutorul „Fișei de analiză”, precum și cunoașterea conținutului „Grilei de evaluare a probei practice” pe care o prezentăm în spațiul imediat următor, cu scopul de a atenționa studenții asupra ponderii fiecărui item în calcularea notei finale.

Fișa de analiză a fiecărui solfegiu trebuie să se constituie într-un instrument de lucru permanent și trebuie să intre în obișnuința studiului individual al fiecărui student.

La evaluare finală, examinatorul pune, selectiv, întrebări teoretice ce se presupune că au fost lămurite anterior prin intermediul fișei de analiză.

FIȘA DE ANALIZĂ* A SOLFEGIULUI

nr.

Numele studentului anul.....

Data examenului.....

Cerințele corespunzătoare fiecărei grupe de probleme

Grupa I. Forma arhitectonică a) număr măsuri, perioade, fraze; b) articulare și consecințe în plan interpretativ.
Grupa a II-a. Analiza planului tonal a) ambitus și consecințe; b) gama, variantele ei sau tipul de mod popular – armura acestuia, pe fraze/măsuri; c) rolul alterațiilor de pe parcursul solfegiului; d) tipul de modulație pe fraze/măsuri.
Grupa a III-a. Analiza metro-ritmică a) măsură, tempo, tactare; b) enumerarea procedeelor de dezvoltare a ritmului; c) tipuri de sincope, contratimp, anacruze (pe măsuri).
Grupa a IV-a. Consecințe în plan interpretativ a) semne de dinamică, punctul culminant al melodiei; b) stilul în care s-ar putea încadra o partitură muzicală extinsă, dacă ar conține elemente și tehnici expuse la punctele II, III și IV.
* Fișa servește ca model de analiză pentru student și drept ghid pentru examinator în selecționarea întrebărilor la examen.
Ordinea probelor nu este obligatorie

GRILA DE EVALUARE a examenului oral (practic)
Grila va fi completată de examinator pentru fiecare student în parte

Numele studentului anul

Data examenului nr. bilet

COMPONENTA „A” = dicteu muzical – evaluarea melodic-ritmică a partiturii scrise de student.

COMPONENTA „B” = auz melodic/armonic, acordaj, solfegiere, analiza teoretică.

Cerințe și indicatori de performanță pentru solfegiere	B (+)	Greșit (-)	Punctajul fiecărui item	Total punctaj
Grupul I. Auz melodic/armonic				
a) recunoașterea cantitativ-calitativă a 4 intervalelor simple/compuse;			0,05	4x 0,05 = 0,20
			0,10	4 x 0,10 = 0,40
b) intonarea a 4 acorduri pe un sunet dat: acorduri de terță (trison), acorduri de 4 sunete (tetrason), acorduri de cvartă perfectă în stare directă și în răsturnări;			0,10	0,10 x 4 = 0,40
c) acordaj adecvat sofegiului cu exerciții de bază și exerciții pregătitoare.			Punctaj total	1 punct

Grupul II. Intonarea/interpretarea unui solfegiu studiat. Punctaj = 2,50 puncte.

a) Pentru 2 puncte: corectitudinea intonării solfegiului va fi notată în tabelul de mai jos pe măsuri: în spațiul superior notăm intonarea melodică și în cel inferior pe cea ritmică cu ajutorul aceluiași semne:

B = + sau Greșit = -

Măsuri

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

b) 0,5 puncte: tactarea corectă. c) 0,5 puncte: respectarea elementelor de dinamică și agogică în interpretare. d) 0,40 puncte = citirea unui fragment în chei.

Grupul III. Solfegiu la prima vedere. (de nivel mediu, 8 măsuri). Punctaj = 3 puncte

a) Acordaj = 0,50 puncte.....

b) Intonate corectă = 2,50.....

Măsuri

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Grupa IV. Răspunsul la 3-4 întrebări teoretice indicate în bilet = 1,50 puncte.

Barem de acordare a notei finale la examenul practic:

COMPONENTA „A” = dicteu muzical = 2,00 puncte.

COMPONENTA „B” = probă de auz, solfegiu, analiză;

Probele practice grupele I, II, III = 6, 50 puncte.

Proba IV de analiză teoretică a solfegiului la prima vedere = 1, 50 puncte.

Total puncte = 10,00 puncte = nota 10 (zece).

PRECIZARE!

Exerciții de bază = intonarea unui grup de structuri melodice proprii gamei tonalității/modului popular din care s-a construit solfegiul: ton, scara cu variante, formule melodice cadențiale.

Exercițiul pregătitor = o adaptare a unor elemente din exercițiile de bază, la specificul melodic al solfegiului ce trebuie intonat în registrul notat în solfegiu și cu formule melodice sau ritmice anticipative.

BIBLIOGRAFIE

Bibliografie minimală obligatorie

- * Giuleanu, Victor, *Teoria muzicii – curs însoțit de solfegii aplicative*, Editura Fundației România de Măine, București, 2004.
- * Chirescu, Ioan, Giuleanu, Victor, *Solfegii*, Editura Fundației România de Măine, București, 2002.
- * Giuleanu, Victor, *Colecție de solfegii*, ediția a II-a, Editura Fundației România de Măine, București, 2000.

Bibliografie facultativă

- * Alexandrescu, Dragoș, *Teoria muzicii*, vol. II, Editura Kitty, 1997.
- * Giuleanu, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, 1984.
- * Buciu, Dan Cezar, *Elemente de scriitură modală*, Editura Muzicală, 1981.
- * Berger, Georg Wilhelm, *Dimensiuni modale*, Editura Muzicală, 1981.
- * Brăiloiu, Constantin, *Opere alese*, vol. I, Editura Muzicală, 1968.
- * Comișel, Emilia, *Folclor Muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
- * Comișel, Emilia, *Folclorul Copiilor*, Editura Muzicală, 1982.
- * Duțică, Gheorghe, *Stratificări armonice în opera Oedip de George Enescu*, în revista „Muzica” nr. 2, 2000.
- * Edlund, Lars, *Curs de solfegiere atonală – Modus novus*, Universitatea din Timișoara, Facultatea de arte, 1994 (traducere și adaptare: Ovidiu Giulezan și Arthur Funk).
- * Firca, Gheorghe, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Editura Muzicală, 1968.
- * Firca, Gheorghe, *Câteva clarificări terminologice*, în revista „Muzica” nr.1, 2003.
- * Giulvezan, Ovidiu, *Teoria muzicii – curs*, vol. I, Universitatea de Vest, Timișoara, 1998.
- * Laszlo, Francisc, *Dilema modului acustic*, în revista „Muzica” nr. 4, 2001.
- * Iliuț, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. II, III, IV, V, Editura Muzicală, 1995-1998.
- * Oprea, Gheorghe, *Pentatonica în folclorul muzical românesc*, Academia de Muzică, București, 1990.
- * Munteanu, Gabriela, *Exerciții muzicale de tip ludic*, Editura Fundației România de Măine, 2003.
- * Popescu, Crinuța, *Studiul practic melodico-ritmic*, Editura Fundației România de Măine, 2001.
- * Rîpă, Constantin, *Teoria superioară a muzicii*, vol. I-II, Editura MediaMusica, 2001.
- * Sandu-Dediu, Valentina, *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, Editura Muzicală, U. C. M. R., 1997.
- * Stoianov, Carmen, *Neoclasicismul muzical românesc în secolul XX*, Editura Fundației România de Măine, București, 2001.
- * Vârlan, Petre-Marcel, *Tehnica solfegistică*, vol. I, Editura Canti, Brașov, 1997.
- * Vieru, Anatol, *Cartea modurilor*, vol. I, Editura Muzicală, 1980.
- Dicționare: *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.
- Dicționar de Matematică*, Editura Enciclopedică, 1998.

Solfegii pentru semestrul V

Giuleanu, Victor, Chirescu, Ioan, vol. III, nr. 49, 75, 82, 89, 93, 95, 101, 105, 173, 180, 279, 295, 296.

Giuleanu, Victor, vol. IV, nr.1, 6, 9, 13, 24, 77, 78, 82, 84, 85, 88, 92, 94, 98, 110, 119, 124, 125, 127, 137, 139, 142, 143, 144, 145, 150, 151, 153, 157, 158, 166 (melodic), 174, 176, 182, 183, 190.

Solfegii pentru semestrul VI

Giuleanu, Victor, vol. IV, nr. 25, 26, 40, 42, 43, 61, 62, 64, 65, 66, 72, 76, 80, 83, 84, 87, 91, 147, 148, 149, 166 (ritmic), 179, 180, 181, 159.