

Ionica Pop

Elemente de teoria muzicii

Suport de curs

Cuprins

Modulul III	4	
Introducere	5	
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – ELEMENTE DE ACUSTICĂ MUZICALĂ		6
Lecția 1 – Elemente de acustică - generalități	7	
Lecția 2 – Sunetul muzical	9	
Lecțiile 3-4 – Unda sonoră. Fenomenul propagării ei.	10	
Lecția 5 – Auzul și percepția sunetului	12	
Lecția 6 – Caracteristicile (calitățile) fiziologice ale sunetelor	13	
Lecția 7 – Înălțimea	14	
Lecția 8 – Durata	17	
Lecția 9 – Intensitatea sonoră	18	
Lecția 10 – Timbrul sonor	19	
Lecțiile 11-12 – Spațialitatea	21	
Lecția 13 – Fundamentarea acustică a sistemelor muzicale	25	
Lecția 14 – Muzica electronică și sinteza sunetului	27	
Bibliografie generală	29	
Modulul IV	30	
Introducere	31	
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – NOȚIUNI GENERALE DE TEORIA MUZICII		32
Lecția 1- Noțiuni generale asupra ritmului	33	
Lecția 2 - Noțiuni generale de notație muzicală, cu elemente de notație modernă	36	
Lecția 3 – Expresivitatea intervalelor muzicale văzute mai ales prin prisma sistemelor oligocordice	37	
Lecția 4 – Putem gândi asupra intervalelor prin prisma ritmului?	41	
Lecția 5 – Fizica cuantică	42	
Lecția 6 - Ordinea apariției intervalelor muzicale	47	
Lecția 7 - Intervale și acorduri	48	
Lecția 8 – Acorduri	49	
Lecția 9 – Preliminarii la un exercițiu de citire în chei a unui coral	50	
Lecția 10 – Memoria muzicală	51	
Lecția 11 – Cum scriem dicteu?	54	
Lecția 12 – Cum abordăm un solfegiu	54	
Lecția 13 – Despre evoluția sistemelor tonale	55	
Lecția 14 – Melodie și ritm în muzica actuală	56	
BIBLIOGRAFIE GENERALĂ	59	

Modulul III

Introducere

Dificultățile de a porni în studierea muzicii, mai ales pentru tinerii mai puțin inițiați muzical, vin deseori de acolo că ei sunt puși în fața unor tipare sonore, de obicei aparținând sistemului tonal funcțional (gama Do major, respectiv la minor), și nu sunt supuși la încercarea de a descoperi în fondul lor interior anumite formațiuni melodice străvechi.

Mi s-a întâmplat să ascult tineri cu dotare muzicală care au interpretat piese din folclorul românesc cu pasiune și căldură. În momentul în care i-am solicitat să-mi cânte gama Do major, au apărut dificultăți. Lucrurile au mers relativ bine până la sunetul la. După sunetul la, a urmat un fel de sib netemperat, un si și „mai netemperat” iar do-ul ca „oglină deformată” a octavei stătea suspendat într-o imponderabilitate efemeră. Părea o scară apropiată mai degrabă de sunetele armonice ale unui sunet fundamental decât clasică gamă a tonalității Do major. M-am gândit în urma experimentului amintit pe care l-am avut (intonarea gamei Do major) că puși în fața unei realități muzicale cu care ei nu au avut contact prelungit, (respectiv o perioadă mai lungă de educație și acomodare), tinerii sunt nevoiți să cânte o înșiruire de sunete care se constituie ca o realitate incertă, străină lor. În acest fel ei sunt obligați să reproducă ad hoc o schemă rigidă, care nu comunică mai deloc cu zestrea muzicală „genetică” existentă în ei.

Și atunci m-am întrebat: este tonalitatea, respectiv sistemul tonal-funcțional singura posibilitate de a evalua priceperea și talentul muzical al unui tânăr sau există și alte puncte de vedere pe care din cauza rutinei și educației muzicale preponderent tonal funcțional, nu le luăm în considerare?

Pentru a veni în ajutorul acestor tineri dotați muzical, dar needucați de mici cu temperajul sistemului tonal-funcțional, am scris acest suport de curs, primul dintr-o serie care ulterior va dezvolta informația cuprinsă aici și o va întregi, (ca un îndreptar spre „înălțare” în alfabetul dificil al muzicii), pentru a le veni în întâmpinare în studiul limbajului muzical.

Chiar dacă în zilele noastre repertoriul cântecelor pentru de copii, în condițiile copilăriei la oraș, nu este mult folosit, credem că anumite piese din cadrul acestuia, precum și unele diamante folclorice din stratul ancestral al muzicii tradiționale, pot fi de folos pentru inițierea rapidă în muzică a tinerilor studenți care nu au avut parte de o educație muzicală de la o vârstă fragedă.

Pierdem tot mai mult din vedere caracterul primordial al muzicii și anume acela de a exprima o stare lăuntrică ce-și cere exprimarea și întrăm în universul „stresant” al notei scrise și al sistemului temperat, aplicat ca literă de lege.

Nu oare intervalele sunt cele care trebuie deprinse mai întâi?

Cum pot fi acestea însușite cel mai ușor și firesc? Pornind de la clasificări teoretice sau din cântecul însuși, urmând a fi conștientizate ulterior?

Nu cântecul popular ne poate duce spre tonalitate, ca un liant dintre arhaic și prezent? Și dacă începem cu intervalele, care să fie cele dintâi pentru ca învățarea limbajului muzical să nu fie un chin, ci un exercițiu de „exprimare” și conștientizare a unei realități interioare deja existente?

Iată câteva întrebări la care încercăm să dăm răspunsuri în cele ce urmează.

Cartea de față se dorește de asemenea o continuare (la nivelul studenților de la pedagogie) a eforturilor profesorilor de Teoria Muzicii de la Academia de Muzică din Cluj, în special a profesorului Constantin Rîpă, la ale cărui scrieri vom face deseori referire. Îi mulțumesc domniei sale pentru faptul că a avut amabilitatea de a-mi îndruma pașii pe calea Teoriei Muzicii și a-mi revela aspecte inedite ale acesteia.

Acest suport de curs se dorește a fi unul interactiv și personalizat. În cadrul fiecărui capitol regăsim o serie de Teme pentru acasă, care vor fi completate de către studenți în spațiile destinate acestora.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – ELEMENTE DE ACUSTICĂ MUZICALĂ

Lecția 1 – Elemente de acustică - generalități

Vom începe cu explicarea termenului de acustică. O definiție potrivită mi s-a părut a fi cea a lui Dem Urmă pe care v-o prezint în cele ce urmează:

„Se știe că sub denumirea de acustică (după fr. *acoustique* < gr. *akoustikos* „care se referă la auz”, provenit din gr. *akouein* „a auzi”), se înțelege acea parte a fizicii care se ocupă cu studiul vibrațiilor¹ mediilor elastice, din diferite puncte de vedere: producere, caracteristici, propagare, utilizare etc.

O bandă foarte largă (peste 10 octave) din aceste vibrații – care se manifestă sub formă de sunet (< lat. *sonitus*) – este studiată și din alte puncte de vedere: percepere, efecte fiziologice și psihologice, utilizare în muzică, înregistrare, redare etc. Trebuie avut în vedere că termenul sunet are o accepțiune bisemantică, însemnând și o cauză și un efect, adică:

- atât o vibrație acustică capabilă să producă o senzație auditivă prin unda sonoră propagată (fenomen obiectiv)

- cât și efectul acestei unde asupra aparatului auditiv, senzația însăși (fenomen subiectiv)

Datorită acestui bisemantism, se poate vorbi cu egală îndreptățire despre «sunete audibile» și «sunete neaudibile», ca și despre «sunete (armonice) auriculare» pe care urechea le aude, fără a fi totuși produse de vibrații exterioare ei (§ 22).”²

Așadar acustica se ocupă cu studiul vibrațiilor corpurilor sonore (în cazul muzicii), respectiv producerea și propagarea acestora, precum și efectul lor asupra creierului nostru și a afectelor pe care le produc în noi.

Vom vorbi de asemenea și despre caracteristicile sunetului, despre tranferul informațional subtil dintre lumea fizicii și cea a muzicii.

De ce avem nevoie de cunoștințe măcar minimale de acustică?

În primul rând pentru a vedea lucrurile și sub aspect fizic, ceea ce reprezintă o complementaritate a fenomenului muzical practic și în același timp o lărgire a orizontului cunoașterii.

Apoi avem în vedere și necesitatea de acumulări de cunoștințe privind captarea sunetului. În școlile muzicale de tradiție din Europa de vest, aceste cursuri se fac de către studenți pentru ca aceștia să știe, atunci când vor să se înregistreze, unde să pună aparatul cu care se înregistrează. De asemenea, pentru a capta o formație instrumentală, trebuie cunoscute foarte bine și instrumentale muzicale (dacă de exemplu avem instrumente ca naiul, tulnicul, cavatul) și de asemenea și acustica sălii. Mai mult, pentru a deveni inginer de sunet, la Academia de Muzică din Viena spre exemplu, studenții au examene la matematică și geometrie. Se știe cât de multe legături se află între muzică și matematică, conexiuni despre care în școală din păcate se vorbește foarte puțin. Pătrunderea în universul muzicii a unor legități din domeniul științei a constituit în cea de a doua jumătate a secolului XX un fenomen de o noutate terifiantă pentru muzicianul conservator. În acest fel s-a făcut o trecere semnificativă și revoluționară de la stadiul emoțional al muzicii spre stadiul ideatic. Adică muzica a început să exprime la unii compozitori de vârf nu numai emoții, ci și idei. În acest sens, școala românească de compoziție se află la cote foarte înalte, dacă este să ne gândim la compozitori

¹ Prin *vibrație acustică* se înțelege mișcarea particulelor unui mediu elastic de o parte și alta a poziției de echilibru. După STAS 1957/1-74 (Acustică fizică, terminologie), *vibrație* este sinonim cu *oscilație*. Ca și marea majoritate a sinonimiilor, aceasta este parțială, fiind valabilă numai pentru frecvențe relativ înalte. Dovadă: nu se poate spune, de exemplu, „pendulul sau leagănul *vibrează*”, ci *oscilează*. (nota 2 p.11)

² Dem. Urmă, *Acustică și muzică*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1982, p. 11

precum Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Cornel Țăranu și mulți alții.

Dar nu numai legitățile științifice (vezi creația lui Iannis Xenakis) au început să pătrundă în vastul teritoriu al muzicii. Elemente din pictură, sculptură, grafică au interferat și conlucrează cu creația muzicală. Vom vorbi astfel despre muzică grafică, (unde notele muzicale sunt înlocuite cu elemente grafice) text musick (unde notația tradițională este înlocuită cu un text literar) și fel de fel de modalități noi de notație care au realizat un transfer semantic innoitor. Aceste modalități noi de notație și-au pus amprenta atât asupra melodiei cât și asupra ritmului, generând limbaje noi, lumi ideatice noi și un alt punct de vedere asupra muzicii însăși.

Temă

- 1) De ce avem nevoie de cunoștințe măcar minimale de acustică?
- 2) Ce înțelegem, în virtutea experienței noastre prin faptul că muzica poate exprima și idei alături de emoții și sentimente?
- 3) Cum vă imaginați, în virtutea celor studiate în școală, conexiuni posibile între muzică și matematică?

Lecția 2 – Sunetul muzical

Tot ce percepem ca sunet (tot ce auzim de fapt) în universul care ne înconjoară, are o latură fizică ce explică felul în care corpurile vibrează și cum acestea ajung la urechea noastră. Fără aceste fenomene, nu am putea distinge sunetele. În domeniul muzical suntem interesați în principal doar de formațiunile sonore pe care urechea le poate percepe.

Când vorbim despre sunet luăm în considerare trei aspecte:

a) fenomenul sonor fizic ce rezidă în producerea vibrațiilor și propagarea lor până ce vor fi percepute de către ureche. Studiul acestor vibrații și tot ce ține de ele se face de către acustica fizică.

b) fenomenul fiziologic ce constă în receptarea acestor vibrații de către auzul nostru și comunicarea lor creierului ca și senzație sonoră. Vorbim astfel despre acustica fiziologică.

c) fenomenul psihic ce se produce atunci când în conștiința omului, senzațiile auditive sunt transformate în emoții, precum bucuria, tristețea, melancolia, durerea, etc. care fac obiectul psihologiei muzicale.

Atât în fizică, dar mai ales în muzică, în mod tradițional se face diferența între sunet și zgomot. Spre diferență de sunet (muzical), zgomotul nu are înălțime. Această diferențiere este mai mult valabilă din punctul de vedere al unei estetici clasice a muzicii. În ceea ce privește muzica contemporană, această dihotomie nu mai există deoarece zgomotul a fost integrat ca și personaj cu drepturi depline în scena fenomenului muzical modern.

Zgomotul din jurul nostru produce în general o senzație supărătoare din punct de vedere psihologic, dacă e să ne referim la trafic, trenuri, ambulante etc. Din păcate, am început să ne obișnuim cu ele, dar chiar și așa, ele continuă să ne afecteze în mod negativ.

„În muzică, factorul zgomot (inevitabil sau dorit) este mult mai prezent decât se crede îndeobște. În primul rând, el este produs de unele instrumente de percuție (tobe, talgere etc.) și de cele paramuzicale (morișca, mașina de vânt etc.). În al doilea rând, orice sunet utilizat în muzică cuprinde în structura lui intimă o anumită cantitate de zgomot, cum se va arăta mai departe. Un bun glissando sau un portamento executat pe o coardă a violinei sau cu vocea se încadrează exact în categoria zgomotelor, fiind reprezentat printr-un spectru continuu de frecvențe. În al treilea rând, în unele compoziții moderne zgomotele din tot felul de surse participă larg la elaborarea mesajului muzical, formându-i însăși substanța în cazul muzicii concrete. În muzica funcțională (cinematografie, televiziune, radio), zgomotele aduc o notă de culoare, sugestivitate sau expresivitate.”³

Temă

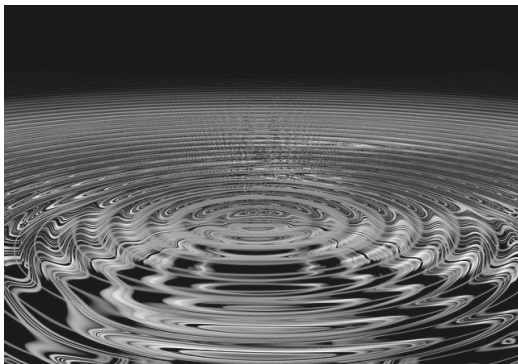
1) Comentați citatul de mai sus.

2) Care sunt aspectele pe care le luăm în considerare atunci când vorbim despre sunet?

³ Dem. Urmă, *Acustică și muzică*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1982, p. 56

Lecțiile 3-4 – Unda sonoră. Fenomenul propagării ei.

Propagarea în atmosferă a vibrațiilor produse de un corp sonor, vibrații ce pun în mișcare moleculele de aer, se face în toate direcțiile. Aceste straturi de aer, rarefiate și condensate alternativ sunt denumite unde sonore care au formă sferică. Pentru a înțelege mai bine fenomenul, le putem asemăna cu cercurile concentrice produse de o piatră care cade în apă, piatra reprezentând corpul vibrator.⁴



Mediul prin care undele se propagă (lemn, pământ, apă, aer) rămâne în esență imobil. El are rolul, prin deformările straturilor sale moleculare de a transmite mișcarea vibratorie.

Propagarea vibrațiilor sonore înseamnă un transfer de energie și nu implică un transport de substanță. În vid, vibrațiile nu se propagă.

Înțelegem prin câmp sonor sau acustic, o regiune a mediului aflată în stare de vibrație. El (câmpul sonor) este important pentru calitatea și recepția transmisiilor sonore precum și pentru stabilirea duratei de reverberație.

Cele patru calități ale vibrațiilor, respectiv frecvența, continuitatea în timp, amplitudinea și forma spectrală (conținutul de armonice), își găsesc corespondența în cele patru calități fiziologice ale sunetului și anume înălțimea, durata, intensitatea (sau tăria) și timbrul sau culoarea sunetului.

Frecvența – înălțimea

Prin frecvență, înțelegem numărul de vibrații (periodice) produs într-o secundă. Frecvența se măsoară în hertzi (Hz). Un hertz reprezintă o vibrație dublă pe secundă. Un kilohertz (kHz) este egal cu o mie de hertzi.

Continuitatea în timp – durata

Continuitate în timp reprezintă intervalul de timp necesar producerii vibrațiilor. Ea se măsoară prin unități ale timpului solar (minute, secunde sau subdiviziuni). În fizică, „durata se consideră o constantă pentru orice sunet, și nu este tratată ca proprietate diferențind între ele sunetele. Lucrurile stau cu totul altfel în muzică unde durata (continuitatea și discontinuitatea sunetelor în timp) constituie criteriul esențial în generarea ritmului.”⁵

Amplitudinea – intensitatea

⁴ Poză preluată de pe site-ul <http://pixabay.com/en/wave-concentric-waves-circles-water-112869/>, accesat 16.01.2014

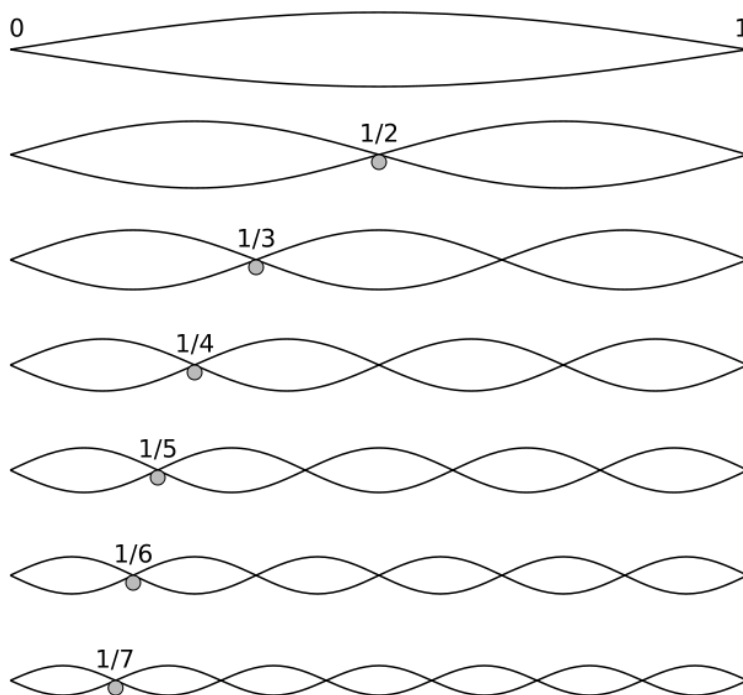
⁵ Victor Giuleanu, *Tratat de Teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986, p 40, nota de subsol nr. 28.

Amplitudinea este extensia maximă a mișcării vibratorii față de poziția de repaus și constă în unghiul format de lărgimea extremă a vibrației și punctul 0. Amplitudinea se măsoară în foni, respectiv decibeli (pentru americani și englezi). Un fon=un decibel.

Amplitudinea depinde de calitatea mediului în care vibrația se propagă, de distanța dintre corpul care vibrază și ureche, de cantitatea de energie imprimată mișcării vibratorii și de dimensiunile corpului care vibrează.

Forma spectrală (conținutul în armonice) – timbrul

Conținutul în armonice (în muzică timbrul sonor) se datorează faptului că un corp sonor (coardă, coloană de aer, membrană), nu vibrează numai în toată lungimea sa – fapt care produce sunetul fundamental, ci concomitent vibrează și în părți. Orice sunet produs cu vocea sau cu un instrument muzical conține, foarte greu perceptibile, o serie de alte sunete pe care le numim armonice. Așadar timbrul rezidă în amestecul sunetului fundamental cu armonicile sale a căror calitate și intensitate derivă din modul cum sunt produse. Vom insista puțin asupra primelor armonice deoarece ele sunt legate de intervalele muzicale. Vibrația pe toată lungimea sursei sonore ne dă sunetul fundamental. După sunetul fundamental, vibrația jumătății de coardă ne dă armonicul doi care constituie octava sunetului fundamental. Armonicul al treilea va fi rezultatul vibrației treimii de coardă, respectiv cvinta sunetului fundamental. Urmează din nou octava (de data aceasta ca și octava octavei), ca vibrație a pătrimilor de coardă, care va fi armonicul patru. Mai amintim și armonicul cinci ca rezultat al vibrației cincimilor de coardă care este terța (mare) a celei de a doua octave.⁶



Armonicile sunetului au o deosebită importanță în arta muzicii. În fizică, fenomenul producerii armonicilor se numește rezonanța naturală a corpurilor sonore.

⁶ Poză preluată de pe *site-ul* <http://exchange.smarttech.com/details.html?id=7baff043-37fe-41da-b16c-91bc1da6c0a8>, accesat în 16.01.2014

Temă

1) Desenați, consultând cărțile de specialitate (Tratatul de Teoria muzicii al lui Victor Giuleanu, pp. 42-43) primele cinci armonice ale sunetului fundamental Do mare (66 Hz) și apoi realizați prezentarea grafică a sunetului compus.

2) Care sunt cele patru calități ale vibrațiilor și în ce se măsoară ele?

Lecția 5 – Auzul și percepția sunetului

Limite, relative, discriminare

Limitele audibilității în ceea ce privește înălțimea sunetului diferă de la om la om. Cel mai grav sunet audibil este considerat a fi având 16 Hz, (respectiv sunetul do din subcontraoctavă, iar cel mai înalt este apropiat de 20.000 Hz (20 kHz). Dem Urmă consideră că această putere de percepție este valabilă în special la copii. Pragul audibilității pentru adulți, după părerea domniei sale se apropie de 16.000 Hz, dar diferă în fapt de la om la om, în funcție de dotare, profesie, educație, preocupare și multe altele. Acuitatea auzului scade odată cu înaintarea în vârstă.

Sub 16 Hz vorbim despre infrasunete, iar peste 20.000 ne aflăm în domeniul ultrasunetelor. Este interesant de consemnat că unele animale precum peștii, delfinii aud și infrasunete pe când alte animale precum pisicile și câinii au acces la lumea ultrasunetelor.

Referitor la continuitatea în timp (durata), pentru ca un sunet să fie perceput el trebuie să „existe” (respectiv să fie produs) măcar o fracțiune de secundă, ceea ce înseamnă 3-4 perioade de oscilație pentru un sunet de intensitate medie cu frecvența de aproximativ 1000 Hz. Sub această frecvență nu mai percepem un sunet ci avem senzația de pocnet. Deși nu există limite pentru durata maximă, vom observa că un sunet sau un acord exagerat de lung va fi plictisitor și deranjant slăbind capacitatea de atenție și concentrare. Se pare că oboseala apare deja, conform studiilor de specialitate după aproximativ cinci secunde (același sunet sau acord), dar auzul se regenerează repede după o pauză chiar foarte scurtă. Muzica modernă tinde să nu mai țină cont de acest fapt drept care va utiliza, uneori în mod voit, sunete și acorduri prelungi pentru a crea o expresie specifică.

Iată deci cât de important este rolul respirațiilor și a pauzelor, nu numai pentru interpreți, în special cei de la instrumentele de suflat, dar și pentru public pentru a-și putea regenera atenția și concentrarea.

În ceea ce privește intensitatea, limitele sunt cuprinse între 0-20 și 110-140 decibeli (foni). O voce șoptită are intensitatea maximă de 20 dB, iar un cor mixt aproximativ 65 dB.

Referitor la intensitățile orchestrei simfonice, iată câteva repere privind gradările dinamice: - pentru ppp, intensitatea va fi aproximativ 40 dB, pp – 50 dB, p – 65, mp – 65, mf – 70, f – 80, ff – 90, iar fff – 100 dB.⁷

Vorbim despre fenomenul de poluare sonoră atunci când suntem expuși prea mult timp la intensități maxime. Expunerea prelungită poate duce la slăbirea auzului și chiar surzenie, deoarece dacă ochii pot fi închiși pentru a fi protejați, urechile nu beneficiază de sistem de autoapărare. Trebuie deci să fim atenți la tinerețe asupra acestui fenomen, altfel riscăm mai târziu să avem probleme serioase cu auzul mai ales în zilele noastre când a asculta muzică la intensități maxime a devenit o modă.

Pentru a percepe cât mai multe armonice este nevoie de o ureche educată precum și de un talent special în această direcție. Nu putem vorbi aici de limite ci doar de fenomene relative, diferențiate de la om la om. Pentru perceperea armonicelor unui sunet, importanți sunt și

⁷ După Victor Giuleanu, *op. cit.* p. 86.

ceilalți parametrii (în măsura în care fac audibile anumite armonice) precum și calitatea sursei sonore. Trebuie menționate în zilele noastre și posibilitățile de sintetizare a sunetului pe cale electronică, în acest sens el putând fi îmbogățit sau sărăcit în armonice pe cale artificială. De asemenea trebuie luate în calcul și proiecția noastră mentală și semnificațiile care se nasc în mintea noastră atunci când auzim un sunet mai mult sau mai puțin bogat în armonice precum și contextul în care acest fapt se desfășoară.

În zilele noastre tot mai mult este folosit efectul de multifonice, în special la instrumentele de suflat din lemn (flaut, oboi, clarinet) dar și la instrumentele de alamă (în special trombonul). Acest efect este puternic și are un impact cvasi expresionist asupra ascultătorilor. Tratatul de orchestrație modernă, conține deja grifuri pentru multifonice în funcție de marca instrumentului.

Temă

1) Care sunt limitele audibilității în ceea ce privește înălțimea sunetului, intensitatea și continuitatea în timp?

2) Încercați să faceți aceste testări privind limitele inferioare ale audibilității voastre. (informațiile date sunt în mod intenționat sărace, tocmai pentru a vă da posibilitatea de a cerceta pe cont propriu asupra domeniilor propuse). Notați observațiile.

Lecția 6 – Caracteristicile (calitățile) fiziologice ale sunetelor

După cum aminteam mai sus, sunetele și zgomotele au trei caracteristici fundamentale: înălțimea, tăria (intensitatea) și timbrul (sau culoarea) iar în cazul sunetelor muzicale vorbim și despre durată, care este bine definită și măsurabilă (în secunde), și care își are corespondentul în ritm.

Mai putem vorbi și despre caracteristici ca densitatea, penetranța (sau strălucirea), etc. Caracteristicile fiziologice ale sunetului sunt strâns legate de caracteristicile fizice (acustice). Frecvența se percepe ca înălțime, continuitatea ca durată, amplitudinea vibrațiilor se percepe ca intensitate, iar forma spectrală este percepută ca timbru.

„Dacă, în sensul cel mai larg, sunetul muzical înseamnă, cum s-a arătat, orice manifestare sonoră care poate îndeplini o funcție artistică, indiferent de spectrul respectiv, în sens restrâns el este un sunet care posedă un plus de însușiri obiective peste cele considerate în acustica fizică și anume:

- o înălțime constantă, precis determinată și identificabilă cu vocea sau cu un instrument adecvat; modificarea înălțimii trebuie să depindă numai de voința sau intențiile executantului;
- o intensitate care să poată fi modulată după necesitate sau după dorință, în limitele permise de sursa emitentă;
- un timbru caracteristic, personal, bine definit și inconfundabil;
- o durată convenabilă, suficientă cerinței muzicale, durată care poate fi organic mică (coarde lovite, ciupite, etc.), mare sau cât de mare (coarde solicitate cu arcușul, tuburi sonore, armoniu etc.). De durata relativă a sunetelor, caracteristică esențială, reglată de norme precise, depind ritmul cu formele sale, valorile notelor, măsura, metrul etc.”⁸

Aceste însușiri, pe care noi o să le numim calități, sunt importante pentru faptul că din fiecare dintre ele derivă componente de bază ale muzicii: melodia, armonia, ritmul, nuanța, combinații timbrale (orchestrația) etc.

⁸ Dem. Urmă, *Acustică și muzică*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1982, p. 56

Lecția 7 – Înălțimea

Proprietatea unui sunet de a fi mai înalt (acut) sau mai jos (grav), datorită frecvenței vibrațiilor ce acționează asupra simțului nostru auditiv se numește înălțime (sonoră). Înălțimea se află în raport direct proporțional cu frecvența; o frecvență mai mare a vibrațiilor generând un sunet mai acut și invers.

Punctul de referință pentru înălțimea sunetelor este considerat în plan internațional sunetul $la_1=440$ Hz. Raportat la el sunt măsurate și identificate prin calcul acustico-matematic celelalte sunete muzicale.

Diferența de înălțime dintre două sunete va genera intervalul muzical. Putem considera, lărgind sfera noțiunii, că trei sunete cu înălțimi diferite constituie un acord.

Melodia nu este altceva decât o înălțuire de sunete de diferite înălțimi, sunete care sunt dispuse unul față de altul la diverse intervale.

Armonia are la bază înălțuirea acordurilor, care înseamnă sunete de diferite înălțimi dispuse vertical.

Polifonia este de asemenea o rezultată a diverselor înălțimi a sunetelor, ea fiind arta suprapunerii și îmbinării a mai multor melodii după anume legități orizontale și verticale.

Heterofonia, ca și complex primar dar și modern de verticalizare a orizontalității își găsește de asemenea rădăcinile tot în diferența de înălțime a sunetelor.

De altfel, originea tuturor sistemelor intonaționale se datorează posibilității de percepere a sunetelor de diferite înălțimi și conferirea la nivel global muzical a unui sens estetic și filozofic distinct.

În acest sens sunteți invitați să consultați cartea domnului profesor Constantin Rîpă, Teoria superioară a muzicii, vol I, Sisteme tonale, pentru a vedea un alt punct de vedere asupra ceea ce înseamnă noțiunile de mod (modal) și ton (tonal) în muzică.

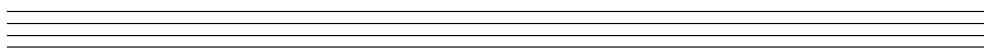
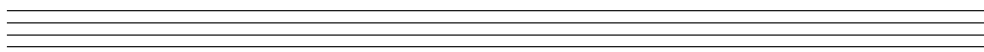
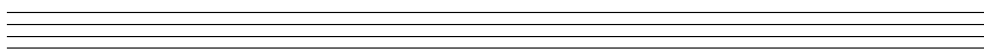
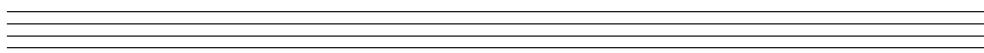
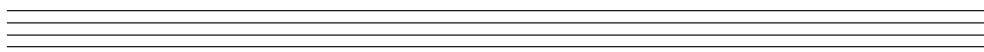
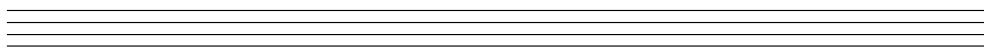
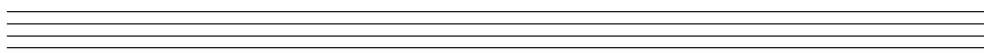
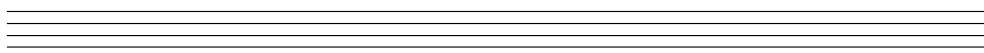
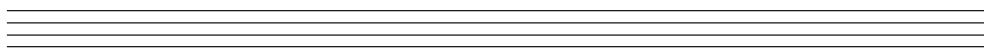
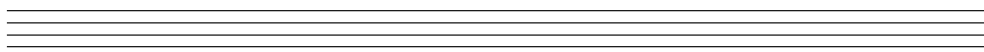
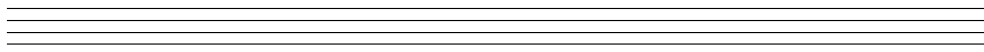
Vom descoperi astfel un alt punct de vedere care contrazice modul tradițional în care ne-am obișnuit să vedem lucrurile.

Să nu uităm că orice provocare înseamnă un pas înainte pe calea cunoașterii. Împietrirea în anumite tipare formale consacrate nu va duce decât la o anumită comoditate din care ulterior se poate naște plafonarea.

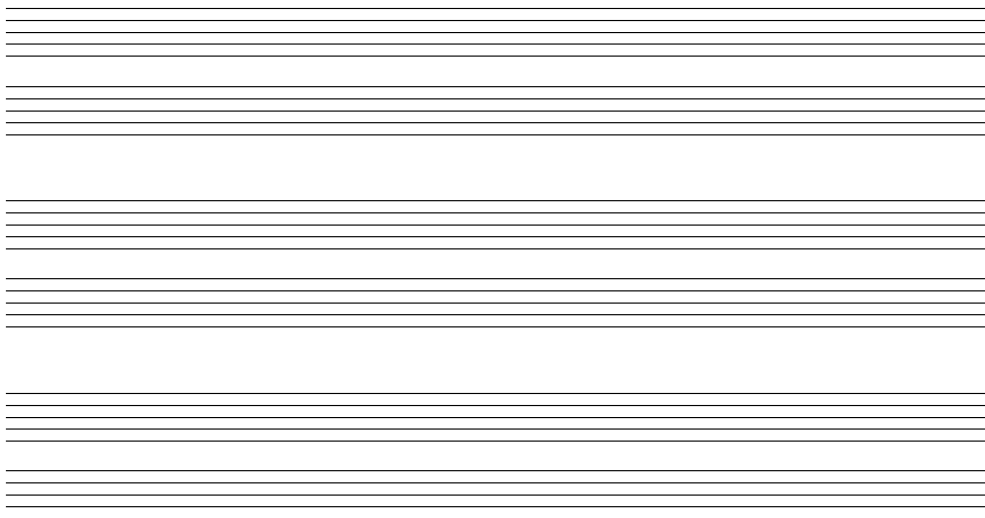
Temă

1) Scrieți un scurt eseu asupra felului în care profesorul Constantin Rîpă face distincția dintre noțiunile de mod (modalism) și ton, respectiv sisteme tonale, dintre care sistemul tonal-funcțional nu este decât sistemul tonal al epocilor baroc-clasicism-romantism.

2) Dați câteva exemple de melodii din cunoștințele voastre. Comentați asupra lor (intervale, formule ritmice, aspecte formale, secvențe, nuanțe etc.

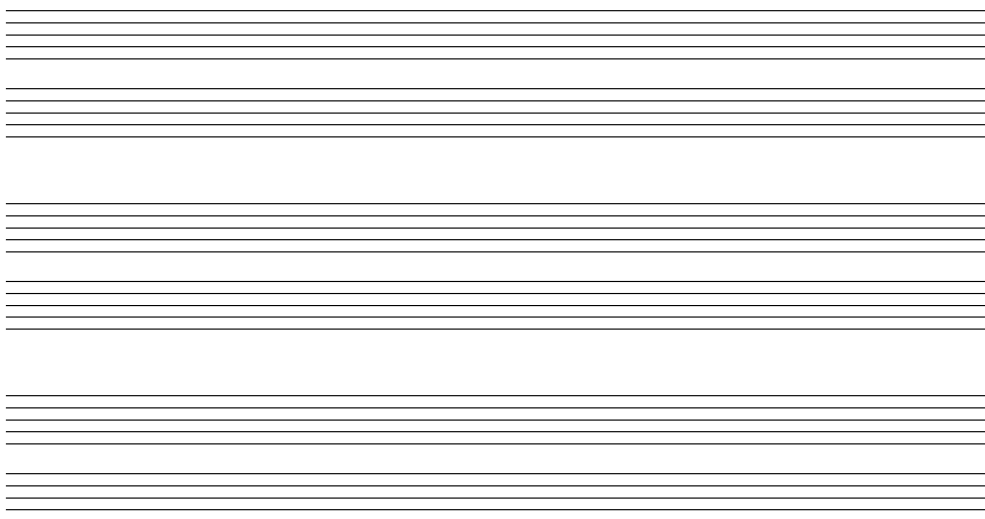


3) Scrieți un exemplu muzical pe care îl cunoașteți, construit pe un suport eminent armonic. Dacă nu găsiți în memoria voastră un fragment armonic, vă invit să copiați un coral de Bach sau o piesă corală favorită. Analizați acordurile care se află în componența fragmentului ales.



Four sets of blank musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically for writing musical notation.

4) Dați un exemplu (din muzica studiată la ansamblu coral sau dirijat) de polifonie, pe care să o puteți cânta și la pian



Three sets of blank musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically for writing musical notation.

Lecția 8 – Durata

Desfășurarea în timp (curgerea) a fenomenelor, inclusiv a celor sonore este legată (reprezentată) de durată. Aceasta este strâns legată de ritmul muzical. Ritmul muzical înseamnă fragmentarea duratei infinite în diverse fragmente egale și inegale (denumite muzical pătrimi, optimi, șaisprezecimi, etc.) care puse împreună, în virtutea unor legi ale inteligenței universale (cosmice), ca într-un creuzet magic alături de înălțime, intensitate și timbru, nasc un sens organic, de sine stătător pe care în mod curent îl numim muzică. Prin durată, timpul material va fi divizat în diverse formule. În acest fel el generează ritmul care este motorul ce propulsează și impulsionează mișcarea muzicii. Vorbim astfel despre sisteme ritmice cum ar fi: sistemul ritmic al copiilor, giusto-silabic, divizionar, aksak, parlando rubato, orchestric. etc. care au majoritatea la bază seria ritmică. Complexitatea ritmurilor contemporane ce decurge din revoluția ritmică iscată de un Stravinsky sau Bartok, își are sorginea de fapt în ritmurile primare care au apărut la începuturile timpurilor și se regăsesc în zilele noastre în creația folclorică ancestrală. De aceea studiul în profunzime a muzicii folclorice, atât sub aspect melodic precum și ritmic este absolut necesar, cu atât mai mult cu cât în ciclul primar educația muzicală este axată aproape în totalitate pe coordonatele sistemului tonal funcțional care înseamnă sistemul ritmic distributiv.

Tot de durată sunt legate și tempoul (viteza de desfășurare a muzicii) și agogica (ce printre altele conține și fluctuații de tempo pe care noi le numim cu noțiunile de accelerando sau ritardando.

Încercând să construim un eșafodaj pornind din micro-structură spre macrostructură, putem puncta următoarea ordine:

- formula ritmică (metro-ritmică), ca micro-unitate de bază care conține cel puțin două valori (sau durate ce pot fi egale sau inegale dintre care una – de obicei prima sau cea mai lungă are accent) ce pot genera chiar și prin simpla repetiție discurs muzical (la nivel microstructural vom avea de a face, conform părerii profesorului Constantin Rîpă cu durate, intensități și tempo.

- seria ritmică (ca îmbinare de formule ritmice)

- ritmul unei părți și apoi a unei lucrări care este totalitatea formulelor și a seriilor ritmice plus un surplus de calitate pe care îl dă înveșmântarea timbrală

- la toate acestea se adaugă celelalte coordonate muzicale (melodia, armonia, polifonia, structura, timbrul astfel încât conchidem în acord cu Constantin Rîpă că din punct de vedere macrostructural ritmul înseamnă totalitatea „mișcărilor” melodice, a blocurilor armonice, polifonice, timbrale, dinamice, structurale (vezi citatul de la capitolul II, Noțiuni generale asupra ritmului.)

Datorită faptului că actul interpretativ este un act creativ de natură subiectivă, în muzică, spre deosebire de fenomenele fizice, vom vorbi despre o măsurare relativă ce reflectă sensibilitatea, emoția, personalitatea și gustul artistului.

Temă

1) Bateți pe bancă, sau pe masă, la un moment al zilei, ritmul pe care îl simțiți în acel moment, total desprins de muzică. Doar ritmul pe care îl simțiți în acel moment, fără a vă gândi la nimic altceva. Măsurați-l apoi pe scara metronomului. Acesta este ritmul dumneavoastră interior la un moment dat. Scrieți un scurt eseu cu privire la acest lucru, (despre ritmul nostru interior).

2) Consultați tratatul domnului profesor Constantin Rîpă Teoria superioară a Muzicii vol II, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca 2002 și enumerați tipurile de sisteme ritmice. Dați câte un exemplu de formulă ritmică și apoi de serie ritmică pentru fiecare.

Lecția 9 – Intensitatea sonoră

Impresia produsă de volumul (tăria sau amplitudinea) vibrațiilor asupra urechii noastre se numește intensitate sonoră.

Ca și în cazul înălțimii, care este legată de frecvență, intensitatea se află în raport direct proporțional cu amplitudinea; amplitudinea mare a vibrațiilor condiționează un sunet cu intensitate mare iar amplitudinea (puterea acustică) mică va genera un sunet cu intensitate mică.

Distanța pe care sunetul o parcurge până la urechea noastră diminuează intensitatea pe care sunetul o are la origini în momentul producerii lui.

Intensitatea sonoră, creșterile și decreșterile ei, sunt oglindite în artă și știință de dinamică.

Aceasta îmbracă trei aspecte distincte: dinamica fizică, tehnică și muzicală.

Dacă dinamica fizică se referă la amplitudinea vibrațiilor și rezultanta lor, cea tehnică face referire la modalitățile de mânăuire a intensității cu ajutorul aparatelor electroacustice: surse de redare, amplificatoare, difuzoare, generatoare electronice de sunete.

Limbajul muzical va adăuga intensității valențe expresive prin multitudinea de nuanțe, de la sunetul abia perceptibil până la cel abia suportabil.

Temă

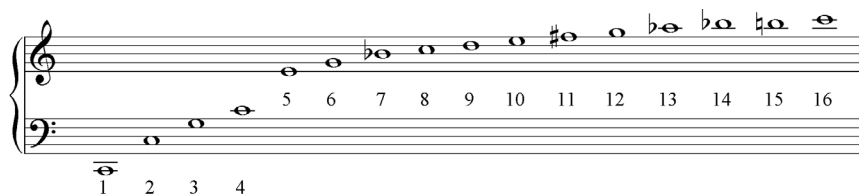
Conform experienței acumulate până acum în viața voastră, care a fost sunetul cel mai încet (piano) pe care v-a fost dat să-l auziți? Dar cel mai tare (puternic)?

Lecția 10 – Timbrul sonor

Conținutul în armonice (forma spectrală), în funcție de sursa emitentă (vocea umană, membrană, coardă, coloană de aer, bară metalică din lemn, metal, sticlă sau alt material, generator electronic) este perceput de către noi ca timbrul sau culoarea sunetului (prin analogie cu artele plastice, îndeosebi pictura).

Urechea noastră are atât puterea de a sintetiza componentele armonice precum și de a le analiza.

Timbrul sunetului este legat din punct de vedere științific de fenomenul rezonanței naturale, respectiv de principiul armonicilor. Vom urmări mai departe armonicile superioare care sunt infinite ca număr, dar noi vom lua în considerare doar primele 16 din care o ureche bine exersată poate percepe primele 8-10, pornind de la bază, bază care de obicei este constituită de sunetul Do mare.



Referitor la armonicile superioare, putem desprinde câteva considerente (caracteristici):

- vom percepe în primul rând sunetul fundamental și deși celelalte sunete își au o frecvență proprie, ele vor fi perceptibile doar parțial de auzul nostru, în funcție de dotare și educație;
- armonicile care au numere pare sunt repetări la octavă ale celor apărute deja, pe când cele cu numere impare sunt sunete noi în seria armonicilor;

- armonicile 7 (si bemol), 11 (fa diez), 13 (la bemol) și 14 (si bemol) sunt netemperate.

Armonicul 13 (fa diez este mai ridicat aflându-se între la bemol și la becar pe când celelalte sunt mai coborâte față de sistemul temperat;

- sunetul fundamental do se repetă la octavă cel mai des (explicabil faptul că el se aude cel mai clar) reflectat în armonicile 1, 2, 4, 8 și 16. După el urmează cvinta, sol cu trei apariții, (armonicile 3, 6, 12), apoi terța (armonicile 5 și 10);

- asistăm la o micșorare conform progresiei aritmetice a intervalelor dintre armonice (8, 5, 4, 3);

- acordul de septimă de dominantă, cu septima netemperată, (între si bemol și la) apare între armonicile 4, 5, 6 și 7.

Se vorbește și despre armonicile inferioare ale unui sunet fundamental, armonice care se află în oglindă față de armonicile superioare, dar acest fapt are mai mult importanță teoretică decât practică.

Timbrul va fi influențat de diverși factori printre care menționăm:

- un timbru plin, amplu, penetrant (ca de ex. oboiul) este rezultatul unui număr mare de armonice. Un timbru moale, dulce, cum este flautul, conține mai puține armonice;

- conținutul în armonice consonante (pare sau impare) imprimă timbrului o sonoritate rotundă și caldă (cum ar fi clarinetul), pe când emisia de armonice disonante (precum se întâmplă la talgere) va genera sunete stridente;

- intensitatea, atât a sunetului fundamental precum și a fiecărui armonic poate să determine schimbări timbrale, un sunet armonic intens fiind în stare să-și pună amprenta asupra timbrului sunetului respectiv;

- în configurarea timbrului, unele armonice sunt mai importante față de altele prin faptul că având o intensitate mai mare sunt preponderente pentru formarea culorii sunetului. Ele sunt denumite în acustică prin termenul de formați;

- instrumentele, inclusiv vocea umană, sunt caracterizate prin formați proprii.

Deplasarea acestora (a formațiilor) în diverse zone ale spectrului armonic, va produce

schimbări însemnate ale timbrului. Formanții gravi vor oferi sunetului un aspect cărnos, viguros, cei mijlocii dau un timbru nazal iar cei înalți oferă sunetului claritate;

- în funcție de înălțimea sunetului fundamental, culoarea se schimbă; la o frecvență redusă timbrul se închide (devenind moale, rotund), pe când la o frecvență ridicată, timbrul se deschide, primind un caracter strident;

- distanța la care se află sursa sonoră, determină și ea calitatea timbrului. Astfel o distanță mare va absorbe armonicile înalte, deformând timbrul inițial;

- natura timbrală a sunetului va fi influențată și de maniera (modul) de atac. Avem în vedere aici în special instrumentele cu coarde, (con sordina, sul tasto, sul ponticello, col legno battuta, pizzicato, arco) dar și instrumentele de suflat și chiar vocea umană;

- materialul din care sunt confecționate instrumentele, determină caracteristici timbrale distincte în funcție de densitatea și elasticitatea moleculară (lemn, sticlă, metal, membrană, coardă vocală, emisie electronică).

În ceea ce privește descoperirea armonicilor, acest fapt este pus pe seama lui Pytagora(s), primul savant care vorbește despre sunetele ce însoțesc un sunet fundamental. De asemenea tot lui i se atribuie descoperirea conform căreia cvinta ca interval este generator de sunete noi. Pitagora a deschis calea ideii că sunetele se generează unul din altul, având la bază un singur sunet fundamental. După multe cercetări în domeniu, M. Mersenne, filosof, matematician și călugăr francez, va emite teza „existenței unui șir de sunete care însoțesc un sunet fundamental și care multiplică la infinit numărul de vibrații generatoare (Harmonie universelle, 1636). [...] Expunerea științifică a problemei o va face însă francezul Joseph Sauveur (1653-1716), considerat, de altfel, și creatorul acusticii (cu toate că era surd din naștere!). În secolul al XIX-lea, Hermann Helmholtz (1821-1894) va fundamenta noile aspecte importante pentru relația dintre muzică și nou-desprinsa acustică: rolul armonicilor în determinarea timbrului muzical.”

Dintre toate calitățile sunetului muzical, componenta timbrală este probabil cea mai interesantă și mai plină de mister, mai ales pentru muzicienii care nu sunt familiarizați cu lumea fizicii. De asemenea de lumea timbralității se leagă și construcția instrumentelor, atât a celor cu coarde cât și a celor de suflat sau percuție.

⁹ Christian Alexandru Petrescu, *op.cit.* p.61.

Lecțiile 11-12 – Spațialitatea

În ultima perioadă, începând cu a doua jumătate a secolului XX, se vorbește și despre o a cincea caracteristică a sunetului (în special al sunetului muzical) și anume spațialitatea. Spațialitatea sunetului este un concept relativ nou, datorat progresului științei și implicit al dezvoltării aparatului electronic fiind posibilă (spațialitatea) datorită stereofoniei și senzației că muzica vine din toate părțile (panoramare sonoră).

Elemente de spațialitate a sunetului (fără implicarea muzicii electronice) vom întâlni însă și în alte epoci ale muzicii, pornind deja din antichitate, unde arhitecții au creat celebrele amfiteatre care permiteau a audire impecabilă din orice loc menit spectatorilor. În evul mediu putem face referire la fenomenul de turnmusik specific și Renașterii unde instrumentele de alamă concertau în spații deschise, fie în piețe, dar și în turnuri, (de unde și denumirea), astfel încât muzica venind de sus, împresura spațiile libere dând sentimentul de vectori sonori care înconjoară auditoriul. În Renaștere vom asista deseori în creația corală la fenomenul de ecou sau la cântarea antifonică, pe când Barocul va aduce opoziția dintre tutti și soli în cadrul concertelor grossi.

În ceea ce privește perceperea spațială a sonorităților, urechea noastră, poate sesiza până la 10 trepte de graduări spațiale ale sunetului într-o sală închisă.

„Elementul determinant al acestor posibilități de graduare spațială a sonorităților îl constituie calitatea reveberației, însușirile ei, durata și relația sa cu frecvența sunetelor.

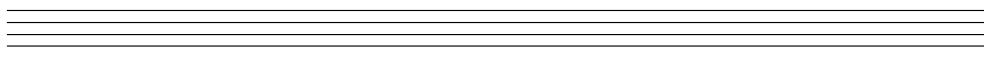
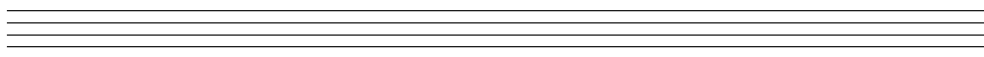
S-a constatat – spre exemplu – că reverberația sunetelor de frecvență joasă creează senzația de spațiu întunecat (l'éspace obscurci), pe când reverberațiile în gama de frecvențe înalte, produce, dimpotrivă, senzația de spațiu luminos (l'éspace éclairci).

Mixturile de spațiu sonor luminos cu spațiu sonor întunecat (clarobscurul din pictură) pot adăuga apoi noi capacități de expresie mesajului muzical pe care le procură muzica electronică”¹⁰

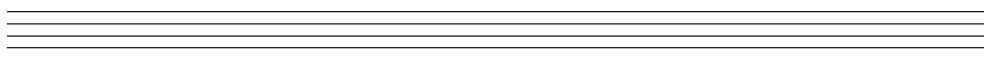
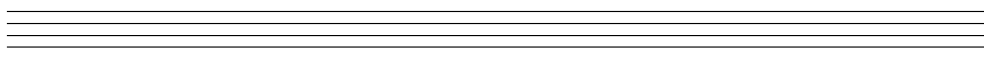
Vom vorbi astfel despre noțiuni ca, proiecție spațială a sunetelor, arhitectură sonoră, spațializare a sunetelor, reverberații spațializate etc.

Temă

1) Consultând schema cu ordinea armonicilor superioare, specificați ordinea aparițiilor intervalelor și frecvența lor.



2) Vă invit să scrieți pe portativ primele 16 armonice superioare ale sunetului Re mare (vezi schema de mai sus)



3) Pornind de la sunetul do 2, scrieți primele 10 armonice inferioare.

¹⁰ Victro Giuleanu, *op. cit.*, pp. 81-82.

4) Care sunt calitățile fiziologice ale sunetelor?
 Detaliați fiecare dintre ele?

Pentru curiozitate, iată câteva lucruri în ceea ce privește puterea acustică a surselor sonore:

- Rachetă la rampa de lansare, 10 000 000 Wați,
- Jet de avion cu reacție, 10 000 W,
- Orchestra mare, ff, 70 W,
- Orgă, ff, 30 W,
- Trombon ff, 6 W,
- Pian, ff, 0,4 W,
- Trompetă, 0,3 W,
- Flaut, 0,08 W,
- Voce puternică, 0,001 W,
- Voce obișnuită, 0,000 03 W,
- Vioară ppp, 0,000 004 W,
- Foșnetul frunzelor, 0,000 000 001 W

De asemenea, în ceea ce privește intensitatea sunetului, vom vedea un tabel preluat din Dem Urmă, Acustică și Muzică, pentru a ne face o idee despre legătura dintre intensitate și nuanța muzicală așa cum o percepem noi din partiturile de specialitate.

Nr.	Nuanța muzicală, notația	Tăria în foni (decibeli)
	Pianissimo possibile (ppp, cât se poate de încet)	1-2
	Pianissimo (pp, foarte încet)	8
	Piano (p, încet)	6
	Dolce (dulce)	24
	Mezzopiano (mp, jumătate încet)	32
	Sottovoce (cu voce scăzută)	40
	Mezzavoce (cu jumătate de voce)	48
	Un poco forte (poco f, puțin tare)	56
	Mezzoforte (mf, jumătate tare)	64
	Forte (f, tare)	72
	Fortissimo (ff, foarte tare)	80
	Fortissimo possibile (fff, cât se poate de tare)	88

Viteza de propagare a sunetului diferă de structura mediului ambiant, în funcție de absorbția și gradul de transmisibilitate a respectivului mediu. Astfel vom avea:
 în aer viteză este de aproximativ 340 m/sec.
 în apă, aproximativ 1450 m/sec.
 în mediile solide viteza va fi de aproximativ 3000-5000 m/sec.

Am găsit demne de interes câteva citate referitoare la problema în discuție pe care le-am luat din cartea *Fundamentele tensionalității muzicale* a lui Christian Alexandru Petrescu.

„Înălțimea, și mai ales raporturile de înălțime reprezintă surse de tensiune extrem de importante. Aici tensiunea este determinată de o multitudine de aspecte ce sunt deduse din discursul muzical, în care factorii generați de parametrii sonori concurează într-o abundență contribuție. Tensiunea este dedusă și din aspectele legate de însăși structura de înălțimi, din raporturile potențiale conținute și din cele efectiv exprimate ale alcătuirii tonale, modale sau de altă natură.”¹¹

„Intensitatea este principala calitate a sunetului prin care acesta este perceput ca producător de tensiune. În general vorbim despre un sunet mai tare sau mai slab și-l asociem unui moment anume în planul dramaturgiei sonore. [...] Astăzi, se știe că intensitatea se referă la amplitudinea undelor sonore și atunci avem de a face cu o intensitate acustică, sau la tăria percepției sunetelor, și atunci avem de-a face cu o intensitate auditivă. Privită sub aspectul obiectiv unda sonoră transportă cu sine o anumită energie care se exprimă prin puterea acustică măsurabilă în wați. Ea exercită asupra urechii o anumită presiune rezultată din jocul dilatărilor și comprimărilor alternative declanșate în aer.”¹²

„Pentru conștiința umană timbrul reprezintă o însușire atât de importantă încât atunci când auzim un sunet îi căutăm mai întâi proveniența și de abia după aceea ne concentrăm asupra celorlalte caracteristici. [...] «Muzica se manifestă prin timbruri, iar nu prin sunete, după cum melodia se naște din încatenări de intervale iar nu prin succesiuni de sunete.» (Dem Urmă, *Acustica și muzica*, p. 244). Acest aspect al realității sonore îl determină pe Schönberg să afirme în *Harmonielehre* (ed. II-a 1922): «Mie mi se pare că un sunet este perceput esențialmente prin timbrul său, înălțimea fiind doar una dintre dimensiunile sunetului. » Nu întâmplător el este cel care a conceput ideea de Klangfarbenmelodie în care succesiunile de sunete și intervale sunt determinate timbral.

Cunoscute sub denumiri diferite („sons harmoniques” în limba franceză, „Obertöne” sau Aliquottöne” în limba germană, „overtones” în limba engleză), ca rezultat al vibrațiilor ce însoțesc o vibrație principală, sunetele armonice au constituit un subiect important pentru cercetătorii universului sonor încă din adâncurile istoriei.”¹³

„Considerat un deschizător de timpuri, ritmul – ca expresie a duratei sonore – rămâne suportul și totodată firul roșu al oricărei deveniri muzicale. Existența noastră se manifestă între cele două momente fundamentale prin care o delimităm – nașterea și moartea - și la care raportându-ne măsurăm toate evenimentele. Deși prima este o cunoscută iar a doua o posibilă deductibilă necesitatea de a deține o precizie în timp se referă la un al treilea element ce măsoară distanța dintre naștere și moarte cu o precizie numerică covârșitoare: ritmul cardiac. [...] Perceperea vitezei de derulare este precizată de asemenea și de gradul de complexitate al evenimentului ritmic. Astfel, cu cât acesta este mai simplu cu atât este resimțit mai relaxat, atât la o viteză mai mare cât și invers. Cu cât tinde către o alcătuire mai complexă ajungând până la situația de percepție globală, cu atât el poate provoca dificultăți în receptarea lui chiar și la o viteză moderată. Globalitatea incidențelor ritmice poate cauza impacte cu consecințe

¹¹ Christian Alexandru Petrescu, *Fundamentele tensionalității muzicale*, Ed. Muzicală, București 2008, pp. 53-54.

¹² Christian Alexandru Petrescu, *op. cit.* p. 55

¹³ Christian Alexandru Petrescu, *op. cit.* pp. 59-60.

afective puternic pozitive sau negative, sau chiar o totală ignorare, prin inhibarea factorilor de recepție care se pot bloca la impact.¹⁴

¹⁴ Christian Alexandru Petrescu, op. cit. pp. 75-77.

Temă

1) Comentați citatele de mai sus.

2) Ce înțelegem prin Klangfarbenmelodie?

Lecția 13 – Fundamentarea acustică a sistemelor muzicale

Sistemele sonore pot fi netemperate (sau naturale) și temperate (sau artificiale).

Atunci când vorbim despre sistemele sonore, trebuie să luăm în calcul și microintervalele acustice. Ele se constituie ca unități mai mici decât semitonul și sunt: coma, savartul și centisunetul¹⁵.

Iată, referitor la microintervalele acustice, explicațiile autorului menționat la ultima notă de subsol:

„a) Coma, (de la komma, care în greacă înseamnă bucată, tăietură, virgulă) microintervalul sistemelor netemperate de intonație (naturale), are o mărime variată, în funcție de sistemul căruia îi aparține (8 feluri de come în sistemul de intonație Zarlino; 1 în sistemul de intonație Pytagora).

b) Savartul, (după numele fizicianului francez Felix Savart, 1791-1841, care a sugerat utilizarea unei astfel de unități în măsurările acustice) microinterval rezultând din logaritmi zecimali înmulțiți cu 1.000 (mărimea unui savart = 0,001), servește drept unitate acustică de măsurare a intervalelor uzuale. Valoarea sa acustică este, aproximativ, a 50-a parte dintr-un ton egal temperat, un semiton egal temperat fiind de 25,086 savarți, iar octava perfectă conținând 301,03 savarți.

c) Centisunetul este conceput ca o subdiviziune a semitonului egal temperat, un semiton de acest fel valorând 100 cenți (4 cenți = aproximativ un savart), de unde octava în întregimea ei va avea 1.200 cenți (12 semitonuri \times 100 = 1.200).”¹⁶

Pytagora

Înțeleptul elin, filozof și matematician, a elaborat un sistem netemperat care are la bază succesiunile de cvinte perfecte naturale ce rezultă din vibrațiile treimii de coardă. Valoarea acustico-matematică este de $3/2$ sau 176,09 savarți. Punctul de plecare îl constituie sunetul fa mic, astfel încât, în înșiruire de cvinte, (fa-do-sol-re-la-mi-si) sistemul va acoperi spațiul unei octave cu posibilitate de extensie în ambele direcții.

Spre deosebire de sistemul temperat, terța mare este mai mare, iar cea mică mai mică decât cele temperate, astfel încât sistemul nu este convenabil pentru armonie și polifonie, rămânând însă expresiv pentru melodie. Instrumentele cu coarde se acordează și astăzi după acest sistem (din cvintă în cvintă perfectă la vioară, violă și violoncel, respectiv din cvartă în cvartă – răsturnarea cvintei, la contrabas).

Între treptele alăturate (conjuncte) ale sistemului, fără a utiliza alterațiile, vom avea, de mărime constantă două tipuri de intervale:

tonul, reprezentat ca $9/8$ (51,15 savarți)

semitonul diatonic (lymma = diferență în greacă), $256/243$ (22,63 savarți)

Când avem și diezi și bemoli în sistem, mai vorbim și despre semitonul cromatic (apotom = separație, tot în greacă) cu o valoare de $2187/2048$ (28,51 savarți)

Temă

¹⁵ Pentru mai multe detalii, vezi Victor Giuleanu, *op. cit.*, pp.110-125.

¹⁶ Victor Giuleanu, *op. cit.* p. 110

Consultați sursele bibliografice și faceți o scurtă descriere a celorlalte sisteme netemperate (Zarlino, Vicentino, Marsenne) precum și a celor temperate (temperare inegală – Sistemul Mercator-Holder și temperare egală).

Lecția 14 – Muzica electronică și sinteza sunetului

Când vorbim despre instrumentele muzicale, avem în vedere, de obicei, următoarele familii de instrumente:

- instrumente cu coarde (cordofone);
- instrumente de suflat (aerofone);
- instrumente de percuție (idiofone și membranofone), care pot fi acordabile sau neacordabile;
- instrumente cu claviatură (cordofone și aerofone);
- instrumente electro-acustice și electronice (electrofone).¹⁷

Instrumentele muzicale mai pot fi diferențiate și în funcție de materialul din care sunt construite, (aici putem aminti și instrumente populare ca frunza, solzul de pește, ocarina) sau în ceea ce privește dimensiunea lor.

De asemenea facem distincția între instrumente și în funcție de faptul că pot fi netranspozitorii sau transpozitorii.

Un mare pas înainte în ceea ce privește timbralitatea sunetului muzical și înnoirile lui a fost făcut odată cu apariția muzicii electronice. Noutatea fundamentală pe care acest tip de muzică specială o aduce este aceea că sunetul nu mai este emis pe cale naturală, ci pe cale artificială.

Deși la început, posibilitățile păreau infinite, în timp, fenomenul nu a căpătat amploarea așteptată. Mai nou, există un compromis pe care muzica electronică l-a făcut, în sensul în care au fost create baze de date (înregistrări ale timbrurilor naturale) pe care atât programele de scriere a muzicii cât și cele de compoziție le folosesc.

Probabil, la începuturile ei, muzica electronică a avut următorul dezavantaj: muzicienii nu aveau destule date despre acustică, fizică, electronică, pentru a crea o muzică fiabilă în acest domeniu, iar inginerii, care aveau date tehnice suficiente, nu aveau o educație muzicală corespunzătoare.

Totuși, compozitori mari ai lumii contemporane, precum Xenakis, Stockhausen, Lighetti, au făcut experiențe fertile în acest domeniu, fără ca ei să rămână atașați continuu de această experiență, ea fiind doar o încercare tangențială a unui câmp a cărui noutate trebuia exploatată.

Temă

- 1) Dați exemple din fiecare familie de instrumente.
- 2) Enumerați cele mai cunoscute instrumente netranspozitorii și transpozitorii.
- 3) Ce înțelegem prin expresia muzica electronică și sinteza sunetului?

¹⁷ După Victor Giuleanu, *op. cit.* p.304 și următoarele

Lucrare de verificare
Bibliografie minimală

Bibliografie generală

- Bailey, Alice Anna, Trattato di Magia Bianca o la via del discepolo, Bocca, Milano, 1951, "Regola numero undici"
- Bindel, Eugen, Mistica numerelor, O cercetare asupra elementelor spirituale ale lumii, Ed. Herald, București, 2008
- Birge, John Kinsley, The Bektashi Order of Dervishes, Londra, 1937
- Boncompagni, Solas, Lumea simbolurilor: numere, litere și figuri geometrice, Ed. Humanitas, București, 2004
- Dănceanu, Liviu, Introducere în epistemologia muzicii, Editura Muzicală, 2003, București
- Duțică, Gheorghe, Fenomenul polimodal în viziunea lui Olivier Messiaen, Ed. Artes, Iași, 2003
- Giuleanu, Victor, Tratat de Teoria muzicii, Editura Muzicală, București, 1986, p 40, nota de subsol nr. 28.
- Iamblichos, Teologia aritmeticii, București, Ed. Herald, 2006
- Pop, Ioan (Ionică), Muzica și geometria (II) "○", în revista Intermezzo, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, martie 2009, anul I, nr. 3
- Pop, Ioan (Ionică), Muzica și geometria, în revista Intermezzo, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, decembrie 2008, anul I, nr. 2
- Rîpă, Constantin, Nedelcuț, Nelida, Solfegiu pentru toți, vol. I, II, Cluj-Napoca, MediaMusica, 2002
- Rîpă, Constantin, Teoria superioară a muzicii, vol. I, II, Cluj-Napoca, MediaMusica, 2001, 2002
- Taylor, Eric, The AB Guide to Music Theory, Part I, The Associated Board of the Royal Schools of Music, London, 1989
- Urmă, Dem., Acustică și muzică, Editura științifică și enciclopedică, București, 1982
- Vulcănescu, Romulus, Mitologie Română, Ed. Acad. R. S. R., București, 1985

Modulul IV

Introdurre

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – NOȚIUNI GENERALE DE TEORIA MUZICII

Cuprins
Obiective

Lecția 1- Noțiuni generale asupra ritmului

Ceea ce ne interesează pe noi din punct de vedere practic atunci când vorbim despre ritm sunt exercițiile ritmice (dintre care cel mai des folosit este citirea numai ritmică a unui solfegiu), scrierea numai a ritmului dintr-un fragment melodic-ritmic simplu și respectiv exercițiile ritmice propriu zise care sunt scrise doar pe o singură linie și sunt independente de factorul melodic, conținând doar valori de note.

Totuși, atunci când vorbim despre ritm, avem în vedere de obicei și o definiție a acestuia. În acest sens, cea mai potrivită și completă definiție pe care am întâlnit-o până acum este cea elaborată de Constantin Rîpă:

„Primul nivel al definiției pleacă de la ideea că ritmul înseamnă mișcare (de la etimologia cuvântului antic grec – reo=curgere), situație în care el se identifică cu categoria filozofică de mișcare, însemnând orice proces (logic) din lumea materială, socială și psihică (spirituală), precum și orice efect de succesiune născut de acest proces (succesiunea zi-noapte, succesiunea anotimpurilor etc.).

Conform fondului acestei definiții, dacă o transferăm în muzică, ritm înseamnă întregul proces de mișcare a tuturor elementelor sonore (așa cum în teatru sau film se succed secvențele, scenele, tablourile etc. În această ipostază se vorbește despre ritm și în artele statice (plastice), unde ritm înseamnă diferitele raporturi de repartiție ale elementelor structurale în cadrul ansamblului operei). Ca atare, ritm în muzică va însemna toate formele de mișcare născute de raporturile structural-formale (succesiune de motive, teme fraze, perioade etc), de succesiuni polifonice armonice, sau cele de aglomerație-rarefiere, de dinamică, tempo și agogică, de orchestrație etc. Cu alte cuvinte, ritm ar fi deci, această percepere a mișcării la nivel macrostructural, care înglobează toate elementele ce se succed, ținând de manifestarea complexă a tuturor parametrilor muzicali (frecvență, timbru, dinamică, tempo, durată), determinând această imagine globală a mișcării în arta muzicii.”¹⁸

Temă

Consultați sursa bibliografică menționată (Constantin Rîpă *Teoria superioară a Muzicii* vol II, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca 2002, la paginile 8-14) și faceți o descriere asupra fenomenului ritmic la nivel microstructural.

„When soldiers march along behind a band, their footsteps are absolutely regular and even. The music helps to keep them together: more likely than not, in fact, the big drum will be struck together with every footstep. We say that the music have a steady beat or pulse, and that the soldiers are marching in time to these music¹⁹”

Când soldații mășăluiesc acompaniați de fanfară, marșul lor se desfășoară după o cadență regulată. Muzica îi ajută să fie împreună: mai mult decât atât, de fapt, toba mare va face ca pașii lor coordonați să respecte aceeași cadență, pas cu pas. Noi spunem că muzica are un ritm constant sau puls, și că soldații mășăluiesc pe ritmul muzicii.

Acest citat care aparține lui Eric Taylor are menirea să ne atenționeze atât asupra importanței ritmului în viața de zi cu zi precum și asupra faptului că atât în viață dar mai ales în muzică, fenomenul coordonării, care se bazează pe raportarea la o unitate de măsură, precum și influența asupra psihicului uman sunt esențiale.

¹⁸ Constantin Rîpă, *Teoria superioară a Muzicii* vol II, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca 2002

¹⁹ Eric Taylor, *The AB Guide to Music Theory*, Part I, The Associated Board of the Royal Schools of Music, London, 1989, p.1.

Despre ritm mai în amănunt vom discuta într-un volum ulterior, acum mai menționăm doar o clasificare simplă, dar eficientă asupra măsurilor, pe care o știu tot de la profesorul Rîpă și anume, măsuri cu timpi binari și măsuri cu timpi ternari.

Temă

1) Explicați ce înțelegeți prin măsuri cu timpi binari și măsuri cu timpi ternari.

2) Scrieți tiparele metro-ritmice și caracterul următoarelor dansuri:

Allemanda

Couranta

Sarabanda

Giga

Bouré

Gavota

Rigaudon

Menuet

Pavana

Gagliarda

Passepied

Siciliana

Loure

3) Realizați solfegiu ritmic asupra fragmentelor următoare.

Andante con moto J. S. Bach - Fuga în la minor, W. K. I



Poco allegro B. Martinu - Five Madrigal Stanzas, nr. V



G. Migot - Le livre des dancieries
p. I (vioara)

Moderato

Lecția 2 - Noțiuni generale de notație muzicală, cu elemente de notație modernă

Prezentăm succint un scurt istoric al notației muzicale.

Notația muzicală, se crede că este la fel de veche precum scrierea. Nu avem însă nici un fel de dovadă despre muzica începuturilor omenirii, astfel încât, cel puțin în ceea ce privește muzica instrumentală, singurele indicii sunt desenele rupestre.

În mod probabil, din motive practice, la început muzica a fost notată cu semne luate din literele alfabetului, cel puțin de către chinezi și indieni. Grecii și mai târziu romanii au preluat obiceiul de a nota muzica prin litere.

Probabil că indiciile asupra ritmului erau sărace, astfel încât fie existau niște tipare ritmice preluate pe cale orală, fie ritmul textului determina și ritmul muzicii.

În Evul Mediu, aproximativ secolul al IX-lea, întâlnim notația cu neume care înseamnă un sistem de linii și puncte, scrise deasupra sau dedesubtul textului literar ce indicau mersul ascendent sau descendent al vocii.

Notația cu portativ (atribuită lui Guido d'Arezzo) va apărea în secolul XI.

Secolele XII și XIII aduc notația măsurată sau proporțională care utilizează figuri de note care privind durata, au între ele relații precise, matematice. Această artă a fost denumită în latină *ars cantus mensurabilis* (*figuralis*).

Secolul XVII aduce notația rombică, din care derivă notația tradițională a zilelor noastre.

Guido d'Arezzo – Ut queant laxis

În ceea ce privește notația tradițională, întâlnim următoarele:

- elemente de reprezentare grafică a înălțimii;
- elemente de reprezentare grafică a duratei;
- elemente de reprezentare grafică a intensității;
- elemente de reprezentare grafică a timbrului.

Temă

1) Enumerați elementele grafice principale prin care se notează în mod tradițional înălțimea, durata, intensitatea și timbrul.

2) Referitor la notația tradițională, de ce credeți că ni se impune să scriem notele cu coada în sus până la si1 și cu coada în jos, după acest sunet?

Lecția 3 – Expresivitatea intervalelor muzicale văzute mai ales prin prisma sistemelor oligocordice

Când vorbim despre intervale luăm automat în considerare termenul de raport. În sens muzical, intervalul este considerat ca raportul de înălțime dintre două sunete (cu înălțimi diferite). Deci intervalele sunt un prim produs al diferenței de frecvență dintre două sunete²⁰. Din înșiruirea orizontală a intervalelor se naște melodia, iar prin suprapunerea lor se naște acordul. În sistemul tonal-funcțional cele două aspecte coexistă, întrucât melodia, nu este altceva decât desfășurarea acordurilor pe orizontală.

Sunt cunoscute criteriile de sistematizare și clasificare a intervalelor (în special cantitativ și calitativ), dar mai puțin se insistă pe caracterul expresiv al lor care, în accepțiunea noastră deschide cele mai ușoare porți pentru însușirea și interiorizarea lor conștientă.

În acest sens vom urmări mai multe direcții:

1. Recunoașterea lor (a intervalelor) după auz pe baza unor incipituri ale unor cântece cunoscute;
2. Aflarea de către studenți a unor cântece cunoscute lor care să înceapă cu intervalele care se studiază;
3. Oferirea spre solfegiere a unor exerciții compuse în acest scop;
4. Căutarea în partituri de teme care să înceapă cu un anumit interval (temă pentru studenți);
5. Crearea de melodii simple sub aspect ritmic (de către studenți) care să conțină cu precădere un interval dat.

Aceste exerciții vor avea ca suport de asemenea și solfegiile extrase din literatura muzicală existente în excelentul manual complet de învățare a citirii muzicale, *Solfegiu pentru toți*²¹, aparținând profesorilor Constantin Rîpă și Nelida Nedelcuț.

În acest fel autorul dorește continuarea unei tradiții de prestigiu existente în școala muzicală clujeană.

Reîntorcându-ne la expresivitatea intervalelor, să urmărim un citat ce aparține cunoscutului compozitor, profesor, dirijor și muzicolog Constantin Rîpă, preocupat în permanență de educația muzicală și îmbunătățirea ei:

„Celulele melodice din 3, 4, 5 sunete, germinate în faza primitivismului, au aceeași valoare și forță pe care o au cuvintele cu rol de comunicare emoțională fundamentală, născute în epoca respectivă. Care vor fi aceste cuvinte? Probabil acelea care semnificau cele mai directe raporturi afective cum ar fi: mamă, moarte, drag, urât, doare, blând, frumos, trist, vesel etc. cuvinte a căror simplă rostire trezește și astăzi în orice om un ecou profund (adesea inconștient).

Concentrând expresia sufletească cea mai acută, cea mai directă, legată de resorturi sentimentale primordiale, rostirile muzicale oligocordice și pentatonice au rămas peste milenii

²⁰ Înțelegem prin frecvență periodicitatea unui număr de vibrații produse într-o secundă (vezi capitolul despre acustica muzicală).

²¹ Constantin Rîpă, Nelida Nedelcuț, *Solfegiu pentru toți*, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca 2002

ca nestemate, ce pot alcătui fie lanț de componente, fie canava melodică, fie piloni pentru broderii ornamentale.”²²

Ca să ne putem imagina mai bine felul în care au fost „șlefuite” aceste cuvinte și ulterior rostirile muzicale ca într-o retortă a definirii și izvorării din negura timpului facem recurs la un alt tip de artă a începuturilor:

„Imaginați-vă că țineți în mâna stângă o bucată de cremene. O țineți de un capăt, iar capătul liber îl loviți ritmic cu o altă cremene, ținută în mâna dreaptă. Odată cu așchiile de piatră care se desprind, toporul de mână pe care îl creați prinde formă. Roca de formă neregulată de la început devine un obiect cu tăiș solid și o greutate echilibrată. Știți cum trebuie să arate obiectul finit, căci i-ați privit adeseori pe cei mai în vârstă manevrându-l, chiar dacă dacă nu puteți exprima în cuvinte această cunoaștere”²³.

Asemenea uneltelor, cuvintele vor fi cele prin intermediul cărora oamenii își vor modela și transmite gândurile și sentimentele.

De la cuvânt până la cântec este doar un pas. Dealtfel, în mod probabil, limbajul muzical a apărut concomitent cu vorbirea.

Vom încerca, în mod absolut subiectiv, să dăm câteva exemple și eventual ulterior extrase din folclorul vechi, pentru cuvintele menționate. La un prim nivel, chiar dacă puțin scolastic, ar putea fi:

- un cântec de leagăn pentru cuvântul mamă și un eventual contur melodic specific care se desprinde din acest cântec;
- un bocet pentru cuvântul moarte;
- un fragment dintr-o doină pentru drag;
- pentru cuvântul urât am putea alege în mod neconvențional și în același timp discutabil, un semnal de bucium, dar și un cântec trist la fluier (urât însemnând sentimentul de pierdere de lume și nu adjectivul opus frumosului);
- blând; iată un cuvânt dificil de asociat dar o posibilă soluție ar putea fi o colindă lentă cu substrat creștin;
- frumos; din gama largă a cântecelor populare care ar putea reprezenta cuvântul, am putea alege un cântec de dragoste;
- pentru cuvântul trist, tot un fragment dintr-o doină ar putea fi asociat, sau cântecul bradului;
- pentru vesel, fără doar și poate un fragment dintr-un cântec de joc.

Temă

Căutați în culegerile de folclor, câte un fragment substanțial pentru fiecare cuvânt menționat.

²² Constantin Rîpă, *Teoria Superioară a muzicii*, vol. I, *Sisteme Tonale*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001, p.35.

²³ Julian Bell, *Oglinda lumii O nouă istorie a artei*, Ed. Vellant, București în co-edție cu Thames&Hudson, London, 2007

De asemenea pentru fiecare dintre cuvintele menționate am putea alege și câte un interval.

De exemplu pentru secunda mică, cuvântul poate fi teamă. (exerciții plus temă din solfegiile conținute la intervalul de secundă din culegerea Solfegeii pentru toți, vol II, de Rîpă-Nedelcuț)

Pentru secunda mare ni se pare potrivit cuvântul blând. (exerciții plus temă din solfegiile conținute la intervalul de secundă din culegerea Solfegeii pentru toți, vol II, de Rîpă-Nedelcuț)

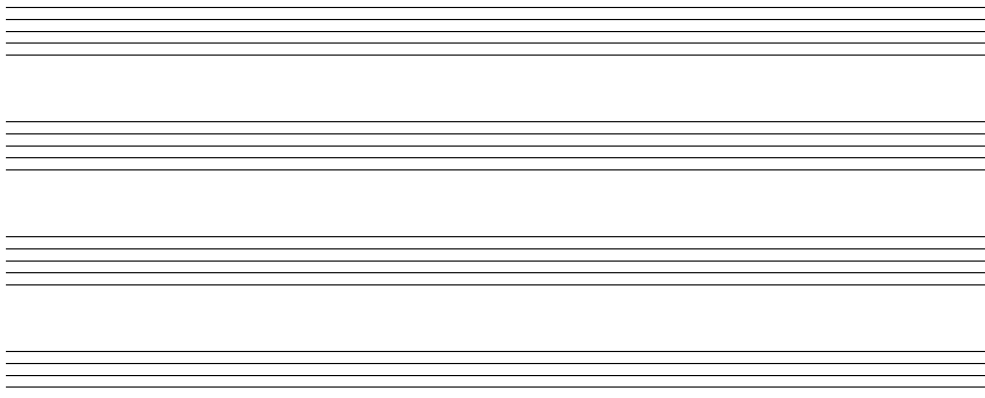
Trist poate fi asociat cu terța mică, pe când lui vesel i se potrivește terța mare. (exerciții plus temă din Rîpă-Nedelcuț)

Lui drag îi putem asocia cvarta perfectă, iar pentru cvinta perfectă, corespondentul ar putea fi frumos. (exerciții plus temă din Rîpă-Nedelcuț)

Pentru cvarta mărită, o posibilă afiliere ar fi cuvântul moarte, cel puțin în accepțiunea tradiției folclorice românești, unde moartea este privită ca o ființă care cauzează despărțirile, întotdeauna nefericite de cei dragi. În filosofii și religiile orientale, fenomenul morții comportă cu totul alte aspecte, moartea fiind privită ca o trecere înspre un alt univers, ca o eliberare din ciclul carmic sau spre o altă reîncarnare. Cu toate acestea, repertoriul funerar din folclorul românesc este impunător și emoționant, de o expresivitate plină de zbucium care uneori frizează transcendență metafizică.

Temă

Căutați în culegerile de folclor din Bihor, cântece care conțin cvarta mărită.



De asemenea, din punctul de vedere al educației noastre temperate, pentru cvarta mărită corespondentul poate fi cuvântul urât, însă dacă este să-i dăm din nou crezare domnului profesor Rîpă, în cântecul popular, acest interval este unul instabil:

„Cvarta mărită poate fi considerată un interval cu aceeași vechime ca și cvarta perfectă, fiind rezultată din intonarea labilă a acesteia, în funcție de starea emoțională din momentul cântării. De aceea cvarta mărită nu s-a putut fixa în cânt decât în mod excepțional în câte o turnură melodică fixă din unele graiuri muzicale, așa cum este atestată în folclorul bihorean:



Se va observa totuși că în aceste cazuri cvarta mărită rezultă din conexiuni speciale, precum în exemplul acesta unde saltul si-fa este de fapt saltul de la celula bi-tricordică (do-si, re-do-si) la sunetul pilon al formațiunii modale fa, situație în care intervalul ca atare (si-fa) este un interval pasiv.”²⁴

Probabil acesta este și motivul pentru care cvarta mărită este atât de dificil de intonat de către studenții cu auzul muzical mai puțin antrenat.

Sexta mică poate fi asociată cuvântului durere. (exerciții plus temă din Rîpă-Nedelcuț)

Pentru sexta mare găsim potrivit cuvântul bucurie (exerciții plus temă din Rîpă-Nedelcuț), iar în ceea ce privește septimele (despre vom discuta cu altă ocazie, imaginându-le mai degrabă ca și intervale compuse sau rodul desfășurării unor acorduri, decât de sine stătătoare pentru acest stadiu), propunem cuvântul doare.

Pentru septima mică avem incipitul unui cântec al bradului din localitatea Lupșa, zona Mehedinți precum și începutul unui madrigal aparținând compozitorului Adrian Pop (Păsari nocturne). În ceea ce privește septima mare, ea poate fi integrată melodic mai mult în melodica atonalismului.

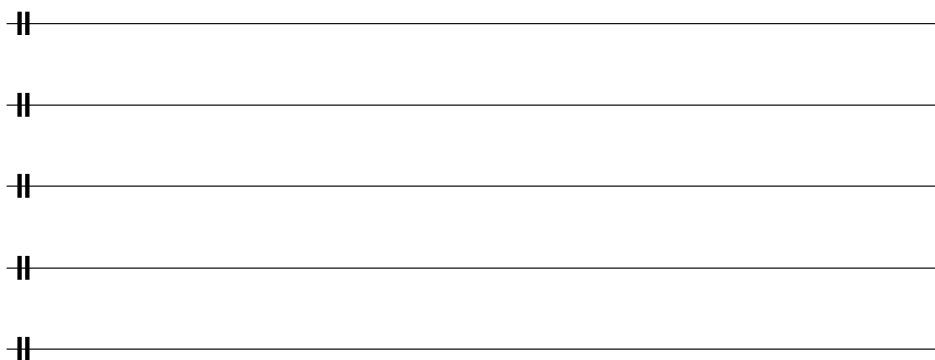
²⁴ Constantin Rîpă, *Teoria Superioară a muzicii*, vol. I, Sisteme Tonale, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001, p.13.

Lecția 4 – Putem gândi asupra intervalelor prin prisma ritmului?

Există o legătură intrinsecă între intervale și celulele ritmice?

Înțelegând prin celulă ritmică o unitate de cel puțin două durate, egale sau inegale, care au sens în sine și prin repetare pot genera discurs muzical, putem de asemenea asocia fiecărui cuvânt din cele amintite și o celulă sau serie ritmică?

Lăsăm această alegere la latitudinea și imaginația studenților, rugându-i să realizeze ca și temă de casă o asociere între cuvintele menționate și diverse celule ritmice cum ar fi: 2 pătrimi, pătrime-optime, optime-pătrime, pătrime-două optimi, două optimi-pătrime, pătrime cu punct-optime, optime-pătrime cu punct, optime-pătrime-optime etc.



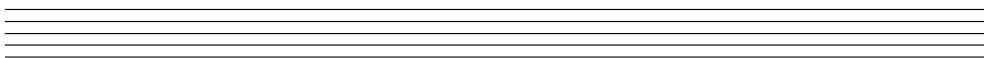
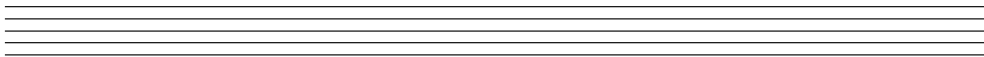
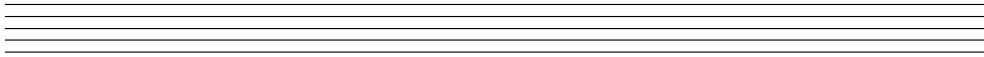
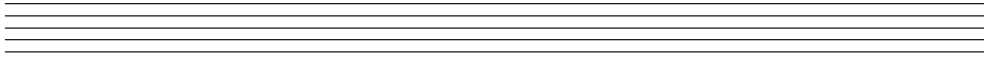
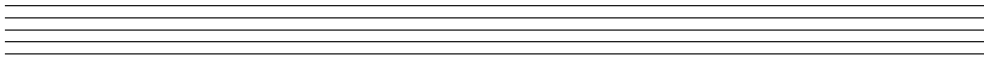
Același lucru, privind asocierea, se poate face (în mod empiric) între fiecare interval până la sextă și un ritm simplu, care nu necesită neapărat cunoștințe vaste. Acest tip de asociere poate avea în vedere incipituri de cântece mai mult sau mai puțin cunoscute.

Oferim câteva sugestii privind asocierea dintre formule ritmice și intervale cum ar fi:
grupul de 2 pătrimi (sol-mi) pentru terța mică (melc, melc codobelc);
grupul de 4 optimi (do,do-re,re) pentru secunda mare (jocuri de copii);
pătrime, două optimi, 2 pătrimi (do-fa-fa, do-fa) pentru cvarta perfectă, sau auf tact de 3 optimi urmate de pătrime etc.

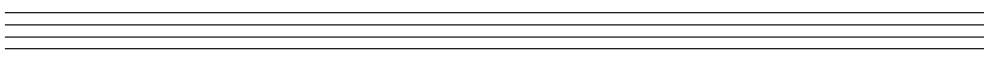
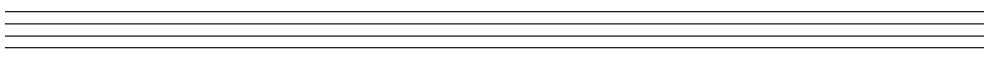
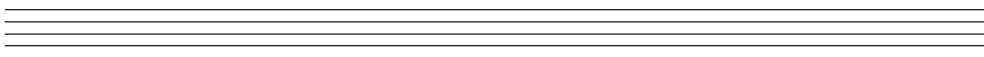
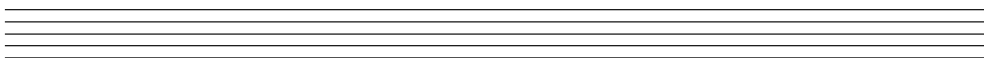
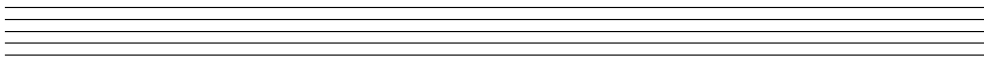
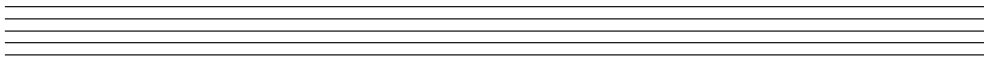
Temă

1) Continuați cu exemple de cântece privind asocierea dintre formule ritmice și intervale după modelul de mai sus

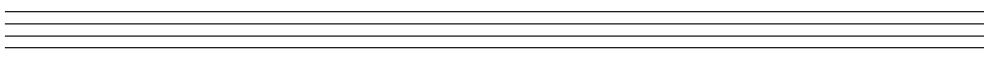
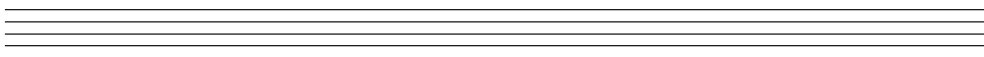
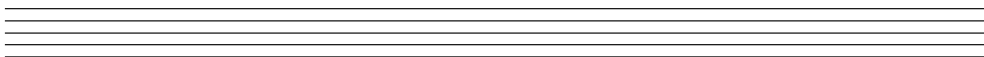
2) Scrieți un incipit de cântec (din cântecele cunoscute de dumneavoastră) pentru fiecare interval.



3) Compuneți mici exerciții simple cu fiecare interval în parte.



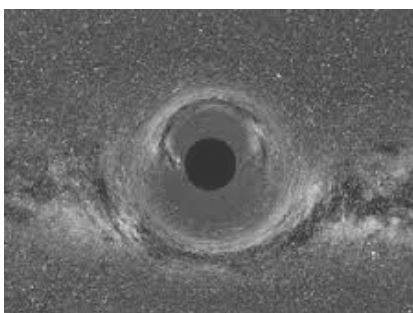
4) Memorați din culegerea Solfegii pentru toți câte un solfegiu pentru fiecare interval în parte (de la Lecțiile cu intervale) și scrieți primele patru măsuri.



Pentru a înțelege mai bine muzica modernă care din păcate este destul de departe de noi, mai ales de mai tinerii noștri studenți, am ales să facem o comparație între cluster (ciorchine de note apropiate suprapuse într-un acord dens) și gaura neagră, un fenomen cosmic despre care se vorbește tot mai mult în zilele noastre. În acest fel vom privi clusterul ca pe întreaga gamă a sentimentelor noastre suprapuse, din care se poate extrage expresivitatea fiecărui sentiment în parte. Din acest punct de vedere, atonalismul având o estetică opusă sonorităților diafane oligocordice va reprezenta un maxim de tensionalitate



„În iconografia culturală a timpului nostru, găurile negre au devenit obiecte mitice. În romanele și filmele SF ele evocă adesea imagini ale morții și transcendenței, anulând ireversibilitatea unor treceri și făgăduința reparației noastre în cele din urmă într-un nou univers. [...]... am avut de jucat rolul unui profesor de fizică ce ține o lecție despre găurile negre. În film, numit Soma Sema, mitul lui Orfeu este îmbinat cu două teme științifice și tehnologice majore ale timpului nostru: războiul nuclear total și găurile negre. Orfeu, studentul meu, caută prin muzica lui să fie o excepție la toate cele trei versiuni ale ireversibilului.”²⁵



„În apropierea găurilor negre spațiul este atât de deformat încât lumina se propagă în cerc, iar timpul stă pe loc. În plus, aproape de momentul Big Bang-ului, și de asemenea la scară microscopică, spațiul poate dezvălui structura sa universală profundă: vibrații și armonice ale obiectelor numite „corzi”, într-un spațiu cu zece dimensiuni.”²⁶

Tensionalitatea intervalelor (după Christian Petrescu):

„Înălțimea, și mai ales raporturile de înălțime reprezintă surse de tensiune extrem de importante. Aici tensiunea este determinată de o multitudine de aspecte ce sunt deduse din discursul muzical, în care factorii generați de parametrii sonori concurează într-o abundență contribuție. Tensiunea este dedusă și din aspectele legate de însăși structura de înălțimi, din raporturile potențiale conținute și din cele efectiv exprimate ale alcătuirii tonale, modale sau de altă natură.”²⁷

²⁵ Lee Smolin, *Spațiu, timp, univers*, Ed. Humanitas, București 2002, p. 87

²⁶ Martin Rees, *Doar șase numere Forțele fundamentale care modelează universul*, Ed. Humanitas, București, 2000, p. 12

²⁷ Christian Alexandru Petrescu, *Fundamentele tensionalității muzicale*, Ed. Muzicală, București 2008, pp. 53-54.

Înainte de a porni cu cuvinte-intervale-cântece, să mai adăugăm încă un lucru și anume o propunere neconvențională de a privi apariția intervalelor. Astfel vom prezenta prezența intervalelor împreună într-un cluster cromatic do1-la1, pe care în mod imaginativ (imaginar), după cum pomeneam mai sus, îl vom asocia unei găuri negre; vom extrage din această gaură neagră intervalele ce credem că au apărut în copilăria umanității primele, adică secunda mare, terța mică și cvarta perfectă:

„Conform datelor etnomuzicologice, primele intervale care se limpezesc din întortocheatele intonații biologice (cu caracter de urlet) în epoca primitivă, sunt tonul (secunda mare), terța mică și cvarta perfectă (în asociere ton-terța mică; ton cvartă perfectă). Se pare că cvarta a urmat calea de la intervalul cumulat (secundă+terță), la intervalul de sine stătător.²⁸

Melodiile constituite pe baza statornicirii acestor intervale, exprimă un prim moment de cucerire a unei siguranțe, a unui statut de independență față de natură pe care omul începe să o înțeleagă în datele esențiale, eliberându-se de stresul permanent care caracterizează restul animalelor.²⁹ Sunt intonații de exprimare a celor mai generale (dar esențiale) stări psihice. Tonul, terța mică și cvarta perfectă” par a ne situa în însăși leagănul naturii, exprimând tocmai starea momentului de graniță a trezirii conștiinței din somnul milenar al inconștienței de animal inferior. De aceea aceste intervale conțin în ele un anume echilibru nepretențios, dar sigur, așa cum pentru copii un adevăr dobândit este dublat de credința în el. Intervale ale copilăriei omenirii, ele exprimă și candoarea fundamentală prescrisă de limitele gândirii și înțelegerii. Tonul, terța mică și cvarta perfectă, din care se vor constitui atât sistemele primare (oligocordice) cât și pentatonica, corespund deci epocii comunei primitive, ale cărei caracteristici sociale sunt cunoscute.”³⁰

Așadar aceste intervale menționate pot fi în învățarea sau „reînvățarea” muzicii, luate ca puncte de reper în consolidarea unor formule melodice cu suport oligocordic sau pentatonic.

De altfel, cântul popular este (credem noi) încastrat genetic în ființa noastră. Astfel, o zestre de cântece din repertoriul tradițional, conștientizate ca și scară și valoare emotivă va putea constitui o bază de date optimă pe care să se poată clădi ulterior. În acest sens vă invităm să vă formați un corpus de melodii populare (consultând diverse culegeri de cântece populare de la bibliotecă) pe care să îl scrieți la sfârșitul cărții în spațiul destinat special acestui scop.

În paralel, din clusterul do1-si1 putem desprinde intervalele despre care am vorbit. Vom obține astfel în cadrul clusterului, un decupaj corespunzător intervalelor amintite.

Temă

Extrageți toate terțele mici, secundele mari și cvartele perfecte din clusterul do1-si1.

²⁸ Afirmația lui R.I.Gruber (Istoria muzicii universale, Ed. Muzicală, Buc., 1961, p.191) precum că cvarta ar fi un interval “cucerit” pe de o parte din vorbire iar pe de altă parte din vibrațiile acustice, nu pare a fi plauzibilă, căci fenomenul cântării nu este derivate din vorbire, ci cele două facultăți, vorbirea și cântarea s-au dezvoltat paralel, aparținând fiecare (conform cercetărilor contemporane) altei emisfere cerebrale. Iar în ce privește dobândirea acustică, idea nu poate fi acceptată atâta timp cât cvinta și octava (cele mai acustice intervale) nu sunt încă achiziționate.

²⁹ Pentru stări excepționale îi va rămâne permanent strigătul.

³⁰ Rîpă Constantin, Teoria Superioară a muzicii, vol. I, Sisteme Tonale, p.10.

Așadar vorbim despre ambivalența intervalelor, în cazul nostru tonul, terța mică și cvarta perfectă, atât ca intervale primare de primă importanță în rostirea muzicală cât și despre posibilitatea extragerii lor din conglomeratul sonor (cluster), ca un decupaj.

După cum se obișnuiește, vom trece la fixarea acestor intervale și prin incipituri de cântece cunoscute de toată lumea cum ar fi:

Frere Jaque - pentru secundă mare ascendentă;

Ceata lui Pițigoi - pentru secundă mare descendentă;

Săracă inima mea - pentru terță mică ascendentă;

Melc melc codobelc - pentru terță mică descendentă;

Deșteaptă-te române - pentru cvarta perfectă ascendentă;

Mica serenadă de Mozart (începutul părții întâi) pentru cvartă perfectă descendentă.

Terța mică, poate fi de asemenea ușor înțeleasă pornind de la acordul minor în stare directă, pe când cvarta perfectă stă la baza acordului major în răsturnarea a doua.

Temă

Scrieți melodiile enumerate mai sus.

Una dintre problematicile care se pune atunci când ne referim la legătura dintre vechi și nou este următoarea: putem vorbi despre tritonul do-re-fa ca despre un strămoș al acordului cu septimă re-fa-la-do și dacă da în ce context?

Este mai mult decât discutabil, dar pentru noi, crescuți în era tonal-funcționalului el pare un strămoș îndepărtat. Aceeași interogație se pune și pentru tritonul mi-sol-la. Poate fi interpretat ca o formațiune ce va determina cândva acordul de septimă la-do-mi-sol?

Pornind de la următorul citat, exprimați-vă părerea cu privire la interogația prezentă în titlu: „...putem aprecia monofonia protoistorică drept un arbore al cărui trunchi comun își dezvoltă ramurile pe întreaga suprafață locuită a planetei, un imens copac sonor prin încrengăturile căruia circulă aceeași sevă melodică”³¹

a. Eschimoși³²

³¹ Liviu Dănceanu, *Introducere în epistemologia muzicii*, Editura Muzicală, 2003, București, pp. 15-16

³² Exemplele sunt preluate din Liviu Dănceanu, *op. cit.*, apud C. Brăiloiu, *Opere*, vol. II, pp. 118-119



b. Columbia engleză



c. California de Nord



d. Europa centrală



e. Hawai



f. Amerindieni

Lecția 6 - Ordinea apariției intervalelor muzicale

Pentru a scrie cu maximă sinceritate despre apariția intervalelor, în primul rând ar trebui să „plonjăm” în copilăria noastră și să încercăm să ne amintim despre experiențele fundamentale muzicale.

De aici se naște următoare interogație pe care savanții și-o pun de ceva vreme: este adevărat că filogeneza repetă ontogeneza?

Începuturile muzicii, în mod probabil se identifică cu felul în care intervalele încep să prindă „consistență” și contur. De ce unele și nu altele? De ce într-o epocă istorică sunt preferate anumite intervale în construcția meleodiei și nu altele? Care sunt intervalele mele preferate aici și acum?

În mod cert există o legătură subtilă între lucruri, dar pentru a o putea descoperi, este nevoie de o cercetare asiduă.

Din start este necesară o distincție esențială: putem arunca o privire de ansamblu istorică asupra muzicii europene, fiind siguri că putem surprinde toate rafinamentele și cauzalitatea care au dus la anumite drumuri de evoluție?

Mai mult, trebuie să ne punem întrebarea dacă la origini, oamenii diverselor rase, au fost egali ca și dotare și într-adevăr au pornit realmente de la un fond comun? (greu de spus). Dacă a fost așa, de ce în culturile asiatice, microintervale au fost conservate, prezervate și continuă să fie folosite și în ziua de azi, pe când la noi, ele mai subzistă doar la nivel de intonații ale muzicii tradiționale?

Un exercițiu binevenit, poate fi acela de a găsi posibilele extensii spirituale și muzicale străvechi, mai ales referitor la diferențele dintre terța mare și cea mică, cvarta perfectă și cea mărită, încercând să descoperim în noi acele timpuri spirituale arhaice benefice când distincția dintre bine și rău nu era atât de pregnantă.

Vârstele muzicii sunt de fapt vârstele intervalelor ce trec prin fiecare perioadă istorică redefinindu-se în funcție de sentimentele dominante. Mai rămâne o întrebare fundamentală: stăm fiecare dintre noi sub zodia unui interval, acord sau melodii?

Temă

Scrieți un eseu referitor la apariția intervalelor, consultând capitolul Istoricul apariției intervalelor muzicale regăsit în Teoria superioară a muzicii, vol. I, Sisteme tonale, Cluj-Napoca, MediaMusica, 2001, pp. 9-15.

Lecția 7 - Intervale și acorduri

Definiții și clasificări ale intervalelor

Când vorbim despre clasificarea intervalelor avem de obicei în vedere două aspecte.

Mai întâi putem diferenția intervalele după criterii generale acustico-muzicale:

- intervale simple și compuse;
- mărimea intervalelor după conținutul în trepte;
- mărimea intervalelor după conținutul în tonuri și semitonuri (perfecte, mari, mici, mărite, micșorate, dublu-mărite și dublu-micșorate);
- mărimea intervalelor după conținutul în semitonuri;
- intervale complementare (răsturnarea intervalelor).

De asemenea intervalele pot fi diferențiate și după criterii strict muzicale:

- intervale melodice și armonice;
- intervale enarmonice;
- intervale consonante și disonante;
- intervale diatonice și cromatice;
- intervale cu funcții speciale în teoria și practica componistică.

Temă

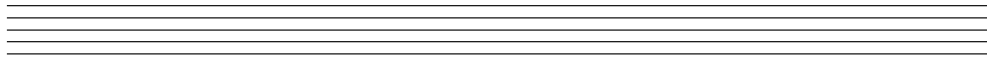
Explicați pe rând cu exemple, termenii folosiți pentru clasificarea intervalelor

- intervale simple și compuse
- mărimea intervalelor după conținutul în trepte
 - mărimea intervalelor după conținutul în tonuri și semitonuri (perfecte, mari, mici, mărite, micșorate, dublu-mărite și dublu-micșorate)
- mărimea intervalelor după conținutul în semitonuri
 - intervale complementare (răsturnarea intervalelor)
- intervale melodice și armonice
- intervale enarmonice
- intervale consonante și disonante
- intervale diatonice și cromatice
- intervale cu funcții speciale în teoria și practica componistică

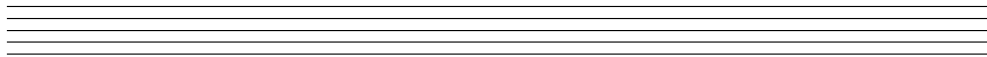
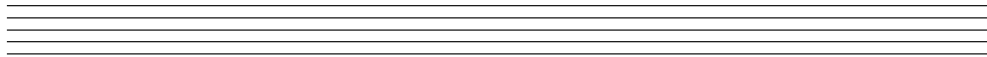
În ceea ce privește acordurile, ele pot fi înțelese în mod general ca și suprapunerea a trei sunete diferite. În acest sens putem privi acordul și ca suprapunere de două intervale, identice: acordul de secunde, terțe, cvarte, cvinte, sexte, septime, sau acorduri mixte. Pentru început ne vom îndrepta atenția asupra acordurilor de terțe, folosite în sistemul tonal funcțional.

Temă

- 1) Denumiți (cu exemple) cele patru tipuri de acorduri care au la bază terța.



2) Construiți de pe sunetul sol, acordurile în stare directă, răsturnarea întâia și a doua



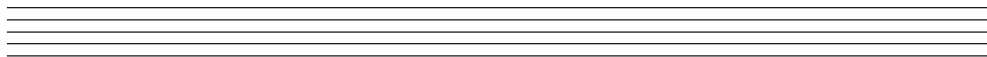
Lecția 8 – Acorduri

Analizați următoarele acorduri:

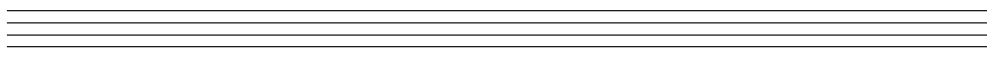
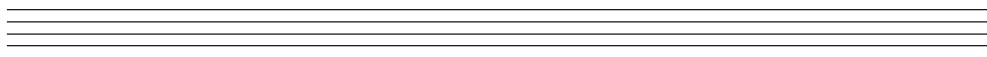
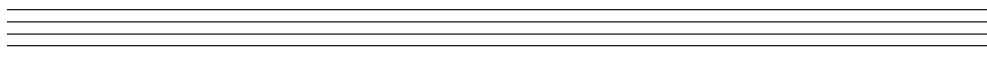
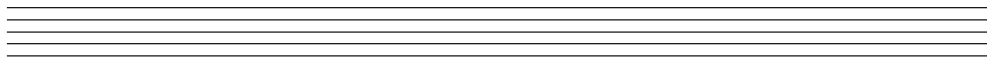
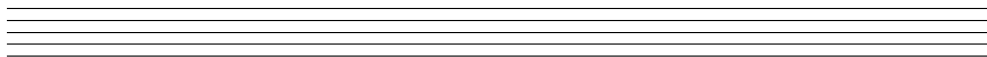


Construiți următoarele acorduri:

6M, 6m, 6 -, 6 +, 6/4M, 6/4m, 6/4 -, 6/4 +



Găsiți câte un exemplu melodic, armonic, polifonic din literatura muzicală studiată.

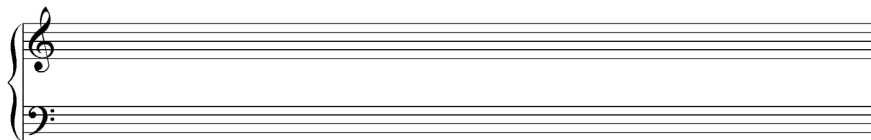
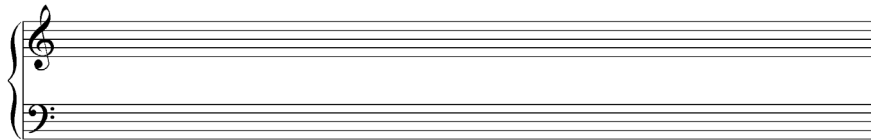


Lecția 9 – Preliminarii la un exercițiu de citire în chei a unui coral

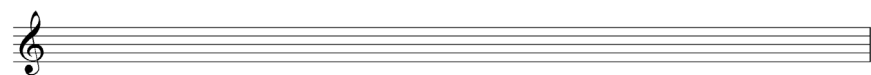
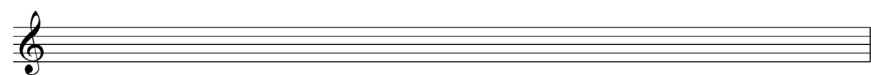
Următorul exercițiu ne ajută să facem primii pași pe calea citirii în chei și a dezvoltării auzului armonic.

Ne alegem (în funcție de afinitatea afectivă) un fragment dintr-un coral de Bach. (de preferat de 8 măsuri).

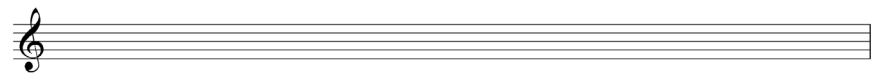
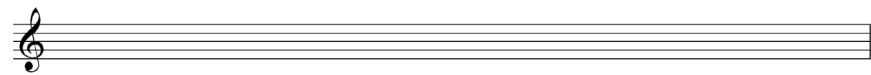
Îl copiem pe portativele de mai jos:



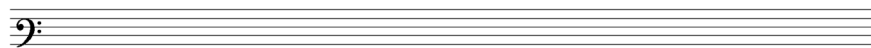
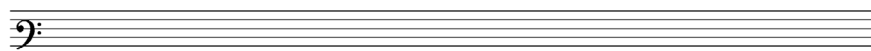
- scriem separat linia sopranului în cheia de sopran



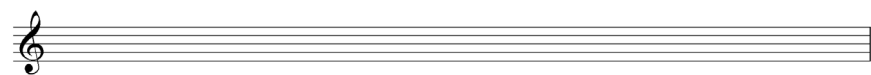
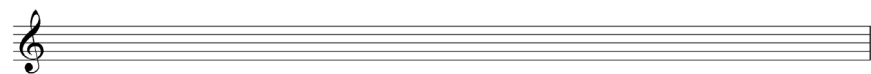
- apoi scriem linia basului mai întâi în cheia de sopran,

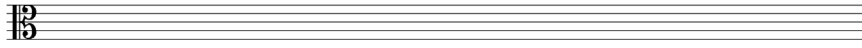
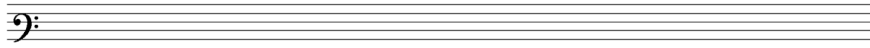


- apoi aceeași linie melodică în cheia fa pe linia a treia:

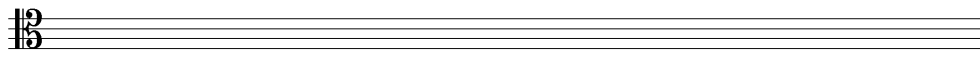
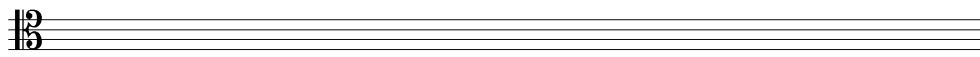
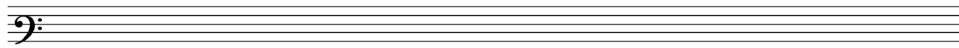
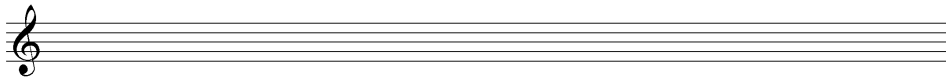
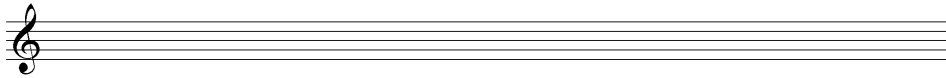


- urmează melodia de la vocea de alto. O scriem mai întâi în cheia de sopran, apoi în cheia fa pe linia a treia și apoi în cheia do de alto





- ne-a rămas linia tenorului pe care la fel o s-o scriem în cheile de sopran, fa pe linia a treia, alto și în final în cheia de tenor



Urmează acum să interpretăm cu vocea linia sopranului iar celelalte linii cu pianul. Vom proceda la fel cu linia alto-ului, tenorului și basului.

Notați câteva observații

Din păcate memoria muzicală este tot mai puțin în atenția noastră. Succesul scrierii dicteului este strâns legat de dezvoltarea memoriei muzicale.

Cum școala îmi oferă foarte puțin în acest domeniu, urmează ca dezvoltarea memoriei muzicale să fie o responsabilitate personală pe care trebuie să mi-o asum. În acest sens, vă recomand câteva exerciții de memorizare, memorizare ce poate fi făcută pe baza observației și analizei auditive, fie pe baza unui fragment muzical pe care îl solfegiez cu scopul de a-l memoriza (autodictu).

Vă oferim în continuare câteva linii melodice preluate din culegerea 1484 Colinde cu text și melodie, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 1999, prin amabilitatea domnului profesor Ioan Bocșa, pe care să le memorați și apoi să le scrieți pe pagina următoare.

756.* Gerge Traian 74/84
Dobra - Stâncești

$\text{♩} = 204$

Dă - li - ia - nă fa - iă dra - gă, Ce vânt îi d'a -
ies ta-i vânt - tu, De mi-s ba - te cam de-a - li - nu.

757.* Crăciun Trandafir 53/84
Burjuc - Petrești

$\text{♩} = 144$

D'a-sa-mi ba - te-un vânt - tu li - nu, Io, de-aici si-a le - rui, Doam - ne.

758.* Crisan Andrei 57/83
Crisan Maria 48/83
Ilia - Dumbrăvița

$\text{♩} = 18$

Dă li - ia - nă, fa - iă dra - gă,
Ce rând, mai - că-i, as ta-i rân - du.

759.* Moraru Ioan 44/83
Opresan Petru 45/83
Blidaru Roman 45/83
Dobru - Mihăiești - dom. Dobra

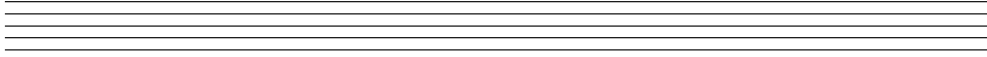
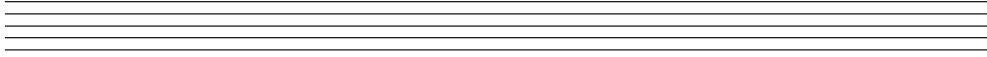
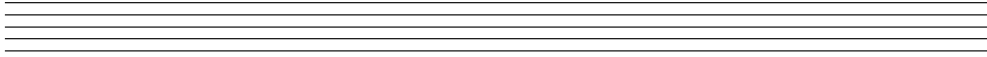
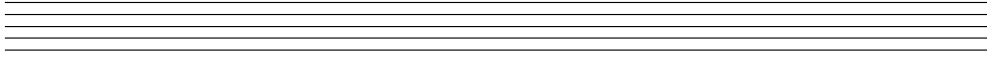
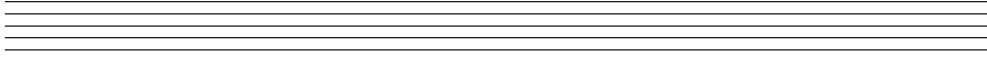
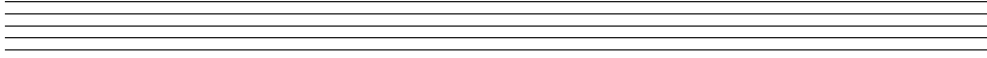
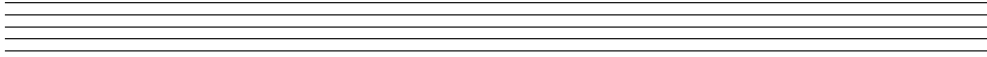
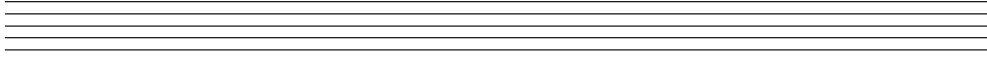
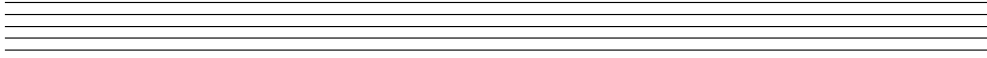
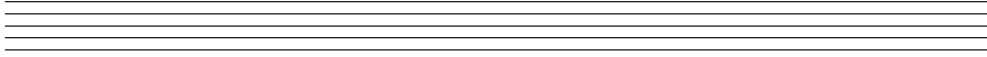
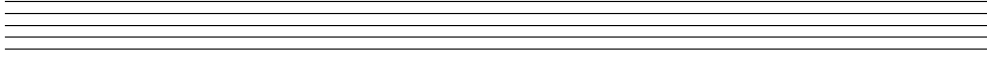
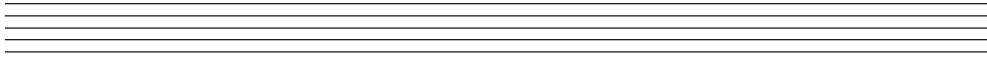
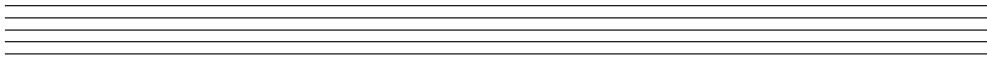
$\text{♩} = 184$

Gră - isi fii - că - că - tre mai - că, Mai - ca mea si
dra - ga mea - re, Dom - nu - lui, Doam - ne.

760.* Grup 182
Dobra - Stâncești - Ohaba

$\text{♩} = 192$

Dă li - ia - nă, fa - iă dal - bă, Ba - te vânt - tu
cam de-a li - nu, Cam de-a lin fe - cio - rii vi - nu.



Lecția 11 – Cum scriem dicteu?

Dicteul poate fi pentru cei care au mai puțin exercițiu o întreprindere dificilă.

În primul rând, trebuie să ne înarmăm cu răbdare. Apoi să ne eliberăm mintea de impresia neputinței („niciodată n-am să reușesc”).

Urmează procedura de tip logic.

Mai întâi află care este pulsația. Dacă măsura nu mi se relevă de la început, nu-mi bat capul cu asta. Pericolul este ca să ascult de câteva ori, să mă concentrez asupra măsurii pierzând astfel receptarea celorlalte componente (melodie, ritm, armonie, raporturi dintre voci, în cazul unui dicteu polifonic).

Față de sunetul la, care este etalon, încerc să gădesc tonalitatea.

De obicei dicteul începe și se termină cu tonica dar este posibil să înceapă cu anacruză de tip dominantă tonică sau cu terța sau cvinta tonicii, care reprezintă tot funcția de tonică.

Orice linie melodică este rezultanta combinației dintre mers treptat și salt. Din această cauză, trebuie să-mi construiesc exerciții care să îmbine cele două. Dar mai întâi, trebuie să conștientizez care este diferența de sonoritate între mersul treptat și salt.

Pentru început gândirea intervalică este benefică însă ea reprezintă doar primul stadiu, urmat de o viziune de ansamblu asupra liniilor melodice, privite (în sistemul tonal funcțional) ca o orizontalizare a verticalității (adică acorduri desfăcute pe orizontală, completate cu sunete melodice de schimb, pasaj, întârzieri, anticipație etc.)

În cazul în care avem un dicteu la două voci, polifonic, sunt atent la vocea care apare prima și prin comparație cu ea, descopăr cu ce fel de imitație (severă sau liberă) am de a face, la ce distanță și la ce interval.

Pentru ca să ne fie mai ușor să scriem dicteu, putem face acasă exerciții în felul următor. Alegem un motet de Lassus, solfegiem vocile pe rând apoi raportăm intervalic (pas cu pas) cea de a doua voce la prima.

Urmeză să interpretăm o linie melodică cu vocea, alta cu pianul (alternativ).

Pentru exerciții la trei voci, putem alege o fugă din Clavecinul bine temperat, vom proceda la fel, doar că acum vom avea pe plan vertical acorduri (unde este scriitura la trei) pe care le analizăm, iar alături de o linie melodică interpretată cu vocea, la pian vom interpreta două voci.

Temă

Alegeți un motet de Lassus și urmând etapele enumerate, notați felul în care procedați pentru a vă însuși familiarizarea cu un discurs polifonic.

Lecția 12 – Cum abordăm un solfegiu

Când abordăm un solfegiu vom fi atenți mai întâi la cheie, măsură, formule melodice, formule ritmice.

Vom stabili unitatea de măsură în funcție de valorile ritmice conținute (dacă vom avea și valori de trezecișidoimi, atunci este preferabil să luăm ca unitate de măsură optimea) și în funcție de abilitățile noastre solfegistice în așa fel încât să fixăm un tempo convenabil.

Dacă avem dificultăți la tactarea măsurii, atunci pentru început putem „bate” timpul cu mâna sau degetul în bancă în mod constant. Este preferabil cu mâna deoarece este la vedere. Bătaia cu piciorul în podea este incontrollabilă vizual drept care la un moment dat e posibil să uităm și astfel vom înceta să mai avem suportul timpului (respectiv a unității de măsură). Acest fapt nu trebuie să se întâmple.

Tactarea măsurii este absolut necesară (ne putem închipui că ne aflăm la ora de dirijat), deoarece ne va ajuta la expresivitate, respectiv la frazare.

Atenție, deseori vom avea tendința de a „ieși de pe cărare” și de a cânta la întâmplare din punct de vedere ritmic (respectiv fără pulsație), ceea ce poate cauza ieșirea din ritm care repetată des se poate croniciza astfel încât la un moment dat să devenim aritmici incurabili.

Nu uităm să ne acordăm. Prin acordaj trebuie să realizăm întipărirea tonicii în memorie (memorizarea Tonicii și eventual și a dominantei). De asemenea este de dorit să facem câteva vocalize pentru încălzirea vocii.

Dacă din punct de vedere ritmic există dificultăți mari, vom începe prin a face solfegiu ritmic, adică numai pronunțarea notelor, fără înălțimi. În acest fel și tactarea măsurii este mult mai ușoară.

În general, obiceiul de a solfegia este neplăcut pentru tineri. Trebuie să-mi construiesc o motivație interioară prin care să depășesc propria mea obstrucționare.

Dacă tot trebuie să fac un lucru atunci să-l fac cu plăcere. Există o mulțime de motive pe care le pot găsi. În felul acesta viața mea devin calitativ mai bună și optimismul meu sporește. Starea interioară de bine depinde în mare parte de mine și de felul în care gândesc atunci când abordez o activitate.

Temă

Alegeți un solfegiu (până la două alterații) din Culegerea Solfegii pentru toți, vol II, aparținând profesorilor Constantin Rîpă și Nelida Nedelcuț și notați felul în care decurge fiecare etapă a învățării

Sistemele tonale ale muzicii europene sunt ca vârstele omului. Ele merg de la simplu la complex, de la firesc la complicat (care complicat devine la rândul lui firesc).

Când foarte complicatul devine atonalism, (adică împotriva tuturor normelor acceptate până la sfârșitul romantismului), atunci, muzica începe să se autoregenereze, ca un sistem inteligent în sine, să se redefiniească, influențând și fiind influențată de mersul societății, al gândirii, al artelor.

Secolul XX (mai ales în cea de a doua jumătate a sa) aduce în dezvoltarea muzicii europene, o multitudine de fenomene complexe, complementare și uneori contradictorii. Sunt atinși toți parametrii despre care am vorbit la capitolul despre acustică, mai ales în domeniul notației, dar și într-al esteticii și implicit al mesajului. Se întâmplă un lucru uimitor care nu putea fi bănuțit a se întâmpla în nici o epocă din trecut: fuziunea modernului cu arhaicul într-o tentă impresionantă de originalitate și firesc. Pare că timpurile primitive au reapărut în prezent pentru a încărcă cu valoare, vitalitate, forță și inefabil o artă ce părea pe moarte.

Acest fenomen se întâmplă deseori în artă: Renașterea s-a găsit pe sine prin intermediul antichității, epoca modernă prin intermediul forței artei de la începuturile omenirii. Rămâne însă un mister ce planează încă asupra Evului mediu și care așteaptă să fie cercetat.

În opoziție cu sistemele tonale europene, sistemele tonale ale muzicii indiene, chineze sau arabe, prezintă particularități cu nuanțe subtile pe care pentru a le putea observa și percepe, este nevoie de un studiu intens în cultura muzicală respectivă și dacă se poate în leagănul civilizație pe care dorim s-o studiem.

Este în general acceptată ideea că pe drumul dezvoltării muzicii, omenirea a pornit de la sisteme muzicale cu puține sunete, (care oglindesc o anumită puritate a copilăriei omenirii) care au constituit cadrul primordial pe care s-au grefat sistemele muzicale ulterioare. Multe sugestii despre această temă, putem găsi în cercetările lui Carl Gustav Jung, care în scrierile sale s-a ocupat printre altele de resorturile subconștientului colectiv (care în accepțiunea domniei sale, reprezintă o zestre genetică a omenirii la care fiecare dintre noi avem acces.

Temă

Scrieți un eseu (consultând Teoria superioară a muzicii, vol I de Constantin Rîpă) despre evoluția sistemelor tonale pornind din epoca comunei primitive până la epoca renașterii inclusiv.

Lecția 14 – Melodie și ritm în muzica actuală

Secolul XX prezintă în comparație cu secolele anterioare un paradox: dacă în secolele anterioare, muzica ce se scria era cântată publicului în concerte cu diferite ocazii (încoronări ale prinților, sărbători religioase, vizite ale personalităților importante), datorită faptului că s-a

creat o discrepanță între tradiție și inovație, accesul publicului la muzica contemporană a devenit tot mai restrictiv. S-a născut astfel întoarcerea prioritară înspre epocile trecutului în dauna celei prezente.

Nu ne propunem să discutăm acum motivele pentru care acest fenomen s-a întâmplat (de altfel în vest există un public mult mai avizat și interesat pentru acest fel de muzică), dar nu putem să nu observăm faptul că atracția înspre muzica populară de masă, în primul rând datorată interesului financiar – cântatul la nunți, dar și ca energie socială (câți dintre cetățenii acestei țări au auzit de Aurel Stroe, spre deosebire de Furdui Iancu – spre exemplu), deturneză din păcate formarea unui minim de cultură muzicală (în special muzică contemporană) în rândul tinerilor studenți, chiar și asupra celor din mediile universitare muzicale.

În acest sens, supunem atenției studenților câteva creații ale tinerilor mei colegi, (inclusiv ale mele) creații asupra cărora vom încerca să facem din punct de vedere ritmic și melodic (pentru început doar la linia vocală) o scurtă analiză asupra intervalelor folosite și a formulelor ritmice.

De asemenea încercăm să surprindem și câteva legături între muzică și text.

Ulterior vom încerca să facem și câteva observații în ceea ce privește relația dintre linia vocii și acompaniament, referitor la aspecte armonice, polifonice, de notație etc.

Muzica determină textul, în condițiile în care fiecare text are o muzicalitate a lui? Textul determina muzica, subordonând-o? Diferă acest fenomen de la o epocă stilistică la alta? Iată câteva întrebări care fac liantul cu unele dintre preocupările noastre viitoare.

Temă

Analizați din punct de vedere melodic și ritmic exemplele muzicale din anexa 3, (numai linia vocii), fiecare exemplu luat separat și apoi faceți o comparație între ele.

Lucrare de verificare

Bibliografie minimală

Bailey, Alice Anna, Trattato di Magia Bianca o la via del discepolo, Bocca, Milano, 1951, "Regola numero undici"

Bindel, Eugen, Mistica numerelor, O cercetare asupra elementelor spirituale ale lumii, Ed. Herald, București, 2008

Birge, John Kinsley, The Bektashi Order of Dervishes, Londra, 1937

Boncompagni, Solas, Lumea simbolurilor: numere, litere și figuri geometrice, Ed. Humanitas, București, 2004

Dănceanu, Liviu, Introducere în epistemologia muzicii, Editura Muzicală, 2003, București

Duțică, Gheorghe, Fenomenul polimodal în viziunea lui Olivier Messiaen, Ed. Artes, Iași, 2003

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

- Bailey, Alice Anna, Trattato di Magia Bianca o la via del discepolo, Bocca, Milano, 1951, "Regola numero undici"
- Bindel, Eugen, Mistica numerelor, O cercetare asupra elementelor spirituale ale lumii, Ed. Herald, București, 2008
- Birge, John Kinsley, The Bektashi Order of Dervishes, Londra, 1937
- Boncompagni, Solas, Lumea simbolurilor: numere, litere și figuri geometrice, Ed. Humanitas, București, 2004
- Dănceanu, Liviu, Introducere în epistemologia muzicii, Editura Muzicală, 2003, București
- Duțică, Gheorghe, Fenomenul polimodal în viziunea lui Olivier Messiaen, Ed. Artes, Iași, 2003
- Giuleanu, Victor, Tratat de Teoria muzicii, Editura Muzicală, București, 1986, p 40, nota de subsol nr. 28.
- Iamblichos, Teologia aritmeticii, București, Ed. Herald, 2006
- Pop, Ioan (Ionică), Muzica și geometria (II) "○", în revista Intermezzo, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, martie 2009, anul I, nr. 3
- Pop, Ioan (Ionică), Muzica și geometria, în revista Intermezzo, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, decembrie 2008, anul I, nr. 2
- Rîpă, Constantin, Nedelcuț, Nelida, Solfegiu pentru toți, vol. I, II, Cluj-Napoca, MediaMusica, 2002
- Rîpă, Constantin, Teoria superioară a muzicii, vol. I, II, Cluj-Napoca, MediaMusica, 2001, 2002
- Taylor, Eric, The AB Guide to Music Theory, Part I, The Associated Board of the Royal Schools of Music, London, 1989
- Urmă, Dem., Acustică și muzică, Editura științifică și enciclopedică, București, 1982
- Vulcănescu, Romulus, Mitologie Română, Ed. Acad. R. S. R., București, 1985