

CUPRINS

<i>Cuvânt-înainte</i>	7
Partea I. Transpoziția	
Lecția nr. 1. Transpoziția scrisă, transpoziția orală	9
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	11
Lecția nr. 2. Fazele transpoziției oral	13
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	16
Anexe – Partea I	21
Partea a II-a. Sisteme muzicale ale muzicii secolului XX	
Lecția nr. 1. Prezentarea generală a evoluției cantitative/calitative a scărilor muzicale	29
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	32
Lecția nr. 2. Scara în tonuri – scara lui Debussy (impresionismul în muzică)	35
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	37
Lecția nr. 3. Optica neotonală în relațiile dintre gamele sistemului tonal. Politonalismul	39
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	43
Lecția nr. 4. Optica atonalismului, dodecafonismului serial și serialism integral (total) în ceea ce privește materialul sonor ce stă la baza noii estetici muzicale expresioniste	45
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	50
Lecția nr. 5. Dodecafonismul serial (moduri seriale)	53
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	54
Lecția nr. 6. Serialismul integral (total)	57
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	59
Lecția nr. 7. Optica neomodală și tonomodală în alegerea sistemului sonor. Polimodalismul	61
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	62
Lecția nr. 8. Sistemul tonomodala la Bartok	65
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	74
Lecția nr. 9. Sistemul tonomodala la Enescu	76
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	78
Lecția nr. 10. Sistemul neomodala conceput de Messiaen	80
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	84
Lecția nr. 11. Sinteză comparativă între sistemele sonore tonale, modale, neotonale, neomodale, tonomodale, atonal-dodecafonice-seriale	86
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	88
Lecția nr. 12. Sinteză comparativă între sistemele sonore tonale, modale, neotonale, neomodale, tonomodale, atonal-dodecafonice-seriale	93
Model de repartizare a materiei pentru studiul individual	96
Anexe – Partea a II-a	102

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

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

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

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MUNTEANU, GABRIELA

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

Bibliogr.

ISBN 978-973-725-951-6

781(075.8)

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

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

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

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

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

MODEL TESTE-GRILĂ

I. Alegeți adevărat (A) sau fals (F).

1. Intensitatea de intonare a unei piese de către un solist nu este acoperită de intensitatea unui ansamblu instrumental pentru faptul că aparatul auditiv uman filtrează cele auzite și se supune unei legi cunoscute sub numele de legea Weber-Fechner, după care raportul dintre numărul de decibeli dintre solist/orchestra este de „X” dB + 12 dB, raport ce îl avantajează pe solist.

2. Dinamica muzicală se preocupă ca prin intermediul strict al accentelor să exprime mesaje ale comunicării nonverbale.

3. Tehnica indicării intensității sunetelor muzicale nu a fost posibilă decât în clipa când tehnica instrumentelor muzicale a permis (secolul XVIII) utilizarea treptelor de intensitate: pianissimo, piano, forte, fortissimo și a intensităților intermediare.

4. Între metrica sistemului ritmic divizionar și cea a metricii serale nu există nicio deosebire deoarece ambele împart partitura în măsuri.

5. În ritmul pieselor eneșciene predomină rubato-ul, ceea ce face ca neomodulul său ritmic să se individualizeze față de cel al contemporanilor săi: Stravinski și Bartok.

6. Tehnica dezvoltării ritmului bizantin se aseamănă cu cel inventat de Messiaen, fără ca acestea să fie echivalente.

II. Alegeți răspunsurile corecte (unul sau mai multe).

1. Se prezintă exemplul unei partituri pentru un cvartet, în următoarea succesiune de măsuri:

vioara I = 2/8--1/16—3/4—6/8—2/8

vioara II = 4/4—3/8-----4/8

viola = 2/2---9/8-----2/4

violoncel = 12/8 -5/4---2/8—1/4--- 7/8

- este un exemplu de poliritmie;
- este un exemplu de polimetrie în plan orizontal;
- este un exemplu de polimetrie în plan vertical, cu structură omogenă;
- este un exemplu de polimetrie în plan vertical, cu structură eterogenă.

2. Ritmul muzicii gregoriene utiliza:

- valori de durată determinate de silabele textului;
- limba latină evoluată avea silabe relativ egale tone și atone;
- accentul și tipul de accent al cuvântului unit cu melodia;

- d) ritmul în prima etapă nu era notat pentru că era inclus în silabele textului;
 e) ritmul în etapa emancipării de silabic este notat cu neume.
3. În ritmul muzicii culte europene din secolele XII-XIII întâlnim:
- ritmul provenit din coralul gregorian specific muzicii de cult catolic;
 - ritmul provenit din psalmul bizantin din cultul ortodox;
 - ritmul poeziei cântate a trubadurilor din secolele XII-XIII care însă nu se deosebea de ritmul gregorian pentru că toate poeziile erau în limba latină;
 - ritmul muzicii din această perioadă utiliza și limbile diverselor popoare de care aparțineau poezii cântăreți;
 - ritmul trubadurilor, minnesingerilor etc. utiliza 6 moduri ritmice.
4. În măsurile 3 și 4 din solfegiul nr. 28 vol. IV întâlnim următoarele formule metro-ritmice:
- 2 sincope egale pe jumătăți de timp;
 - 1 sincopă inegală;
 - 1 sincopă ascunsă (falsă);
 - numai 3 sincope: 2 egale și 1 inegală.
5. Măsura numită „alla breve”:
- se notează cu un semicerc intersectat pe verticală de un segment de dreaptă;
 - este echivalenta măsurii de 2/2;
 - se execută în tempo rar;
 - se execută în mișcare (tempo) repede în epoca Barocului;
 - „brevis” în limba latină, scurt și numea o valoare de durată mijlocie corespunzătoare doimii în cadrul valorilor din secolele XII-XIV până în secolul XVIII.
6. Tempoul indicat prin termenul „Andante” indică:
- o mișcare rară;
 - o mișcare moderată.
7. În primele 6 măsuri ale solfegiului nr. 166 din vol. IV întâlnim:
- formule ritmice integrate în măsura de $\frac{3}{4}$ (cvintolet inegal-două optimi-pauză de pătrime în primele 2 măsuri);
 - ritmuri cu valori adăugate: șaisprezecime sub forma unei note și a unui punct de prelungire cu aceeași valoare;
 - ritm aksak.
8. Succesiunea ritmică în măsura de 12 timpi pe care o prezentăm mai jos are accente impuse.

12/4 I I I I I I I I I I I I / I I I I I I I I I I I I //
 > > > > > > > > > > > > > >

Procedeeul este caracteristic:

- sistemului ritmic măsurat din secolele XVII-XVIII;
- sistemului ritmic neomodul (Stravinski);
- sistemului muzicii gregoriene.

9. „Crescendo-ul” și „descrescendo-ul” ritmic sunt procedee datorită cărora o formulă ritmică poate fi mărită sau micșorată cu ajutorul unor microvalori ritmice progresive.

Procedeele aparțin:

- a) metricii clasice de augmentare și diminuare a valorilor;
- b) polindromiei metrice;
- c) tehnicii de augmentare și diminuare specifice lui Messiaen;
- d) modurilor de durate din arta laică a trubadurilor medievali.

10. Ritmurile „oiseaux”(ale păsărilor) sunt:

- a) complexe ritmice ce se asociază în mod implicit cu elemente melodice și asociază formule ritmice variate și ostinate, neizocrone, cu dese răiri și accelerări ale tempoului;
- b) nu asociază formulele cu linia melodică și au numai formule steriotip;
- c) sunt formate din formule ritmice binare și ternare, izocrone;
- d) sunt complexe ritmico-melodice ce au un singur tempo: allegro.

11. În ritmurile „oiseaux”(ale păsărilor):

- a) linia melodică implicită a acestora parcurge rapid registrele acut-supraacut, folosește mers melodic arpeggiat, mers treptat, repetări, microintervale, note melodice ornamentale;
- b) melodia ce însoțește permene ritmurile „oiseaux” operează cu tonuri și semitonuri temperate, formând o linie simplă neornamentată;
- c) melodia ce însoțește permanen ritmurile „oiseaux” parcurge scara generală de sunete de la grav la mediu și acut;
- d) melodia ritmurilor „oiseaux” este o cantilenă infinită, fără repetări.

12. Procedeele evolute în construcția și dezvoltarea ritmului muzical sunt:

- a) ale ritmului cu valori adăugate, ale augmentărilor și diminuărilor de tip nou, polivalent, ale ritmului non-retrogradabil, ale ritmului serial, al ritmului asociat cu melodia „oiseaux”, sau ritmuri legate de modurile de durate;
- b) numai din ritmuri cu augmentări și diminuări de tip nou, polivalent;
- c) din ritm serial și ritm non-retrogradabil;
- d) din ritm serial și ritmuri provenite din modurile de durate.

13. Organizările noi și complexe ale cadrului metric se referă la:

- a) polimetrie, metrica serială, tehnica măsurilor adăugate, la metrica în diagonală și aceea a ritmurilor nemetrice;
- b) ritmurile nemetrice specifice muzicii electronice și concrete;
- c) numai la metrica serială;
- d) polimetrie, metrica serială asociată cu metrica de tip clasic.

10 întrebări referitoare la morfologia
și sintaxa muzicală a piesei muzicale

Moderato

2 3 3

4 5

6 4 7

8 9 10

11 12 13

14 15 16

Alegeți un singur răspuns corect!

1. Piesa muzicală este formază din:
 - a) două fraze muzicale;
 - b) patru fraze muzicale.
2. Piesa muzicală utilizează sunetele și notele:
 - a) Sol major natural;
 - b) Si minor natural.

3. Fragmentul muzical cuprins între măsurile 5-8 utilizează:
 - a) sunetele și notele gamei tonalității Sol major armonic;
 - b) sunetele și notele gamei tonalității Sol minor armonic și melodic.
4. Fragmentul muzical cuprins între măsurile 9-12 utilizează:
 - a) sunetele și notele gamei tonalității Mi b major melodic;
 - b) sunetele și notele gamei tonalității Fa minor armonic.
5. Modulația în cadrul fragmentelor muzicale cuprinse între măsurile 1-4 și 5-8 este:
 - a) o modulație definitivă;
 - b) o modulație pasageră.
6. Gamele tonalităților antrenate în procesul modulatoriu între măsurile 5-16 parcurge următorul traseu:
 - a) Si minor natural – Sol minor armonic/melodic – Fa minor armonic – Fa major natural;
 - b) Sol minor armonic/melodic – Fa minor armonic – Fa major natural.
7. Succesiunea măsurilor: 2/4, 6/8, 5/8, 2/2 se numește:
 - a) polimetrie pe orizontală;
 - b) poliritmie.
8. În măsura a doua există o formulă ritmică pe care o numim:
 - a) sincopă egală pe jumătăți de timp;
 - b) sincopă falsă.
9. În măsura a patra cvartoletul – ca diviziune excepțională – își justifică ortografierea prin faptul că se execută:
 - a) 4 optimi în loc de 3 optimi;
 - b) 4 optimi în loc de 6 șaisprezecimi.
10. În măsura a patra, formula ritmică este formată:
 - a) dintr-un singur contratimp (formulă contratimpată) urmată de o anacruză;
 - b) din două formule de ritm în contratimpi, ambele inegale.

Notă

Credem că este în interesul studentului să știe în ce va consta evaluarea lui finală, de aceea prezentăm și **un model de stabilire a notei finale**.

Evaluarea finală semestrială/anuală a cunoștințelor și deprinderilor muzicale legate de conținutul programei pentru disciplina *Teoria muzicii. Solfegiu. Dicteu muzical* – anul III, ciclul I de studii, va avea două componente:

A = componenta scrisă, constând într-un dicteu muzical, ca probă frontală cu întreg colectivul anului;

B = componenta orală, probă individuală.

A = componenta scrisă (dicteu muzical) va consta în identificarea în scris a măsurii, a formulelor melodico-ritmice a unui fragment muzical de 8-16 măsuri.

B = componenta orală, va consta în extragerea unui bilet în care sunt menționați itemii de evaluare: identificarea cantitativă/calitativă a unui **set de 4 intervale și 4 acorduri de terță/cvartă** în stare directă și răsturnări, intonarea integrală sau parțială a unui solfegiu studiat în timpul anului și a unui solfegiu la prima vedere. Acesta din urmă va avea menționat în bilet și un grup de 4 întrebări, selecționate din „Fișa de analiză a unui solfegiu”, întrebări adaptate problemelor de morfologie/sintaxă ridicate de solfegiu.

Menționăm necesitatea cunoașterii setului de solfegii din colecțiile indicate în bibliografie, analizarea tuturor solfegiilor cu ajutorul „Fișei de analiză”, precum și cunoașterea conținutului „Grilei de evaluare a probei practice” pe care o prezentăm în spațiul imediat următor, cu scopul de a atenționa studenții asupra ponderii fiecărui item în calcularea notei finale.

Fișa de analiză a fiecărui solfegiu trebuie să se constituie într-un instrument de lucru permanent și trebuie să intre în obișnuința studiului individual al fiecărui student.

La evaluare finală, examinatorul pune, selectiv, întrebări teoretice ce se presupune că au fost lămurite anterior prin intermediul fișei de analiză.

FIȘA DE ANALIZĂ* A SOLFEGIULUI

nr.

Numele studentului anul.....

Data examenului.....

Cerințele corespunzătoare fiecărei grupe de probleme

Grupa I. Forma arhitectonică a) număr măsuri, perioade, fraze; b) articulare și consecințe în plan interpretativ.
Grupa a II-a. Analiza planului tonal a) ambitus și consecințe; b) gama, variantele ei sau tipul de mod popular – armura acestuia, pe fraze/măsuri; c) rolul alterațiilor de pe parcursul solfegiului; d) tipul de modulație pe fraze/măsuri.
Grupa a III-a. Analiza metro-ritmică a) măsură, tempo, tactare; b) enumerarea procedeelelor de dezvoltare a ritmului; c) tipuri de sincope, contratimp, anacruze (pe măsuri).
Grupa a IV-a. Consecințe în plan interpretativ a) semne de dinamică, punctul culminant al melodiei; b) stilul în care s-ar putea încadra o partitură muzicală extinsă, dacă ar conține elemente și tehnici expuse la punctele II, III și IV.
* Fișa servește ca model de analiză pentru student și drept ghid pentru examinator în selecționarea întrebărilor la examen.
Ordinea probelor nu este obligatorie

GRILA DE EVALUARE a examenului oral (practic)

Grila va fi completată de examinator pentru fiecare student în parte

Numele studentului anul

Data examenului nr. bilet

COMPONENTA „A” = dicteu muzical – evaluarea melodico-ritmică a partiturii scrise de student.

COMPONENTA „B” = auz melodic/armonic, acordaj, solfegiere, analiza teoretică.

Cerințe și indicatori de performanță pentru solfegiere	B (+)	Greșit (-)	Punctajul fiecărui item	Total punctaj
Grupul I. Auz melodic/armonic				
a) recunoașterea cantitativ-calitativă a 4 intervalelor simple/compuse;	0,05	4x 0,05 = 0,20
		
b) intonarea a 4 acorduri pe un sunet dat: acorduri de terță (trison), acorduri de 4 sunete (tetrason), acorduri de cvartă perfectă în stare directă și în răsturnări;	0,10	4 x 0,10 = 0,40
		
c) acordaj adecvat solfegiului cu exerciții de bază și exerciții pregătitoare.			0,10	0,10 x 4 = 0,40
		
			Punctaj total	1 punct

Grupul II. Intonarea/interpretarea unui solfegiu studiat. Punctaj = 2,50 puncte.

a) Pentru 2 puncte: corectitudinea intonării solfegiului va fi notată în tabelul de mai jos pe măsuri: în spațiul superior notăm intonarea melodică și în cel inferior pe cea ritmică cu ajutorul aceluiași semne:

B = + sau Greșit = -

Măsuri

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

b) 0,5 puncte: tactarea corectă. c) 0,5 puncte: respectarea elementelor de dinamică și agogică în interpretare. d) 0,40 puncte = citirea unui fragment în chei.

Grupul III. Solfegiu la prima vedere. (de nivel mediu, 8 măsuri). Punctaj = 3 puncte

a) Acordaj = 0,50 puncte.....

b) Intonate corectă = 2,50.....

Măsuri

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Grupa IV. Răspunsul la 3-4 întrebări teoretice indicate în bilet = 1,50 puncte.

Barem de acordare a notei finale la examenul practic:

COMPONENTA „A” = dicteu muzical = 2,00 puncte.

COMPONENTA „B” = probă de auz, solfegiu, analiză;

Probele practice grupele I, II, III = 6, 50 puncte.

Proba IV de analiză teoretică a solfegiului la prima vedere = 1, 50 puncte.

Total puncte =10,00 puncte = nota 10 (zece).

PRECIZARE!

Exerciții de bază = intonarea unui grup de structuri melodice proprii gamei tonalității/modului popular din care s-a construit solfegiul: ton, scara cu variante, formule melodice cadențiale.

Exercițiul pregătitor = o adaptare a unor elemente din exercițiile de bază, la specificul melodic al solfegiului ce trebuie intonat în registrul notat în solfegiu și cu formule melodice sau ritmice anticipative.

REZUMAT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TESTE DE AUTOEVALUARE

Partea I TRANSPOZIȚIA

Lecția nr. 1

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

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

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

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

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

Lecția nr. 2

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

1. Instrumentele care prin construcția lor nu pot reproduce sunetele la înălțimea scrisă în partitură se numesc instrumente transpozitorii.

2. Pianul este un instrument transpozitoriu.

3. Instrumentele sau vocile umane care emit sunete cu o octavă mai sus sau mai jos decât înălțimea scrisă în partitură se numesc instrumente/voci semitranspozitorii.

4. O partitură scrisă în Do major atunci când este citită de un instrument transpozitoriu în La, instrumentistul modificând mental cele scrise și apasă pe clapele sunetelor cu o terță mică mai jos/sextă mare mai sus, adăugând „armura instrumentului” = instrument în La (modificări ascendente în fața notelor Fa-Do-Sol). Ca efect = piesa sună în La major.

5. Cheia cu ajutorul căreia se efectuează o transpoziție la o terță mică inferioară este cheia de Do pe linia 1, cheia de sopran.

6. O partitură scrisă în Do major atunci când este citită de un instrument transpozitoriu în Fa, instrumentistul modificând mental cele scrise și apasă pe clapele sunetelor cu o cvintă perfectă mai jos/cvartă perfectă mai sus, adăugând „armura

instrumentului” = instrument în Fa (modificări descendente în fața notei Si). Ca efect = piesa sună în Fa major.

7. Cheia cu ajutorul căreia se efectuează o transpoziție la o cvintă inferioară/cvartă superioară este cheia de Do pe linia 2, cheia de mezzo/sopran.

8. Cheia cu ajutorul căreia se efectuează o transpoziție la o terță mare inferioară este cheia de Do pe linia 1, cheia de sopran.

9. Armura instrumentului în cazul unei transpoziții la terță mare inferioară/sextă mică superioară este de 4 bemoli, adică modificăm cu semne descendente numai notele Si, Mi, La, Re (primele 4 alterații din seria celor descendente).

Partea a II-a

SISTEME MUZICALE ALE MUZICII SECOLULUI XX

Lecția nr. 1

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

1. Sistemele muzicale intonaționale se pot clasifica și aprecia:
 - a) numai pe criteriul istorico-geografic și pe criteriul originilor în creație;
 - b) numai pe criteriul numeric și calitativ al sunetelor componente;
 - c) pe criteriul cantitativ (numărul de sunete componente infra-octavian, octaviant, superoctaviant) și calitativ (cu sunete în relații funcționale sau nonfuncționale), la care se adaugă (după diverși teoreticieni) și criteriul istorico-geografic și al originilor unei creații muzicale;
 - d) numai după criteriul calitativ: scări din sisteme funcționale și nonfuncționale.
1. Sistemul modal este format din scări ce se caracterizează și apreciază:
 - a) din perspectiva cantitativă și cuprinde scări de la 2-7 și mai multe sunete, ce se succed ca „tonii” și „cordii”, iar din perspectiva calitativă sunt sisteme funcționale și nonfuncționale, de origine cultă sau populară, conturate pe arii istorico-geografice;
 - b) ca fiind sisteme ce se clasifică numai pe criteriul cantitativ și istorico-geografic;
 - c) din perspectiva calitativă și sunt sisteme funcționale și nonfuncționale;
 - d) după originea lor cultă sau populară, scări ce poartă amprente specifice unor arii istorico-geografice.
2. Noțiunea de mod, indiferent că se referă la modurile elene, gregoriene, bizantine sau populare românești, indică:
 - a) un anumit tip de relații și structuri melodice specifice individualizate, ce se deosebesc atât între ele, cât și de structurile tonale sau atonale;
 - b) structurile modale sunt identice între ele și nu se deosebesc de cele tonale;

- c) structurile modurilor apărute în estul și vestul Europei medievale nu sunt individualizate, ele sunt identice ca structură și cadențe melodice;
 - d) structurile modale se deosebesc numai de cele atonale.
4. Scările oligocordice din modalul funcțional (oligos = puține corzi, gr., sunete) sunt scări cu:
- a) 2, 3, 4 sunete diferite și au relații de subordonare față de un anumit sunet ce își dobândește importanța prin frecvența cu care apare în melodie și prin felul în care polarizează sunetele componente;
 - b) nu au sunete relaționate pe principiul gravitației, al subordonării în sensul tonal al cuvântului;
 - c) oligocordii formate numai din 2-3 sunete;
 - d) oligocordii formate numai din 2-3-4-5-6 sunete.
5. Pentafoniile din modalul funcțional (scări cu 5 sunete diferite) cuprind:
- a) scări pentacordice, scări pentatonice, acestea putând fi: octaviante sau infraoctaviante;
 - b) scările care sunt strict octaviante;
 - c) scările cu 5 sunete (pentatonii) și au o succesiune exclusiv prin mers de secunde;
 - d) scările cu 5 sunete (pentacordii) și au o succesiune exclusiv prin mers de secunde și salt de terțe.
6. Hexafoniile din modalul funcțional (scări cu 6 sunete diferite) cuprind:
- a) scări hexacordice, scări hexatonice, au un centru polarizator și sunt octaviante sau infra-octaviante;
 - b) scările ce nu au centru polarizator și sunt strict octaviante.
 - c) scările cu 6 sunete și au o succesiune exclusiv prin mers de secunde;
 - d) scările cu 6 sunete și au o succesiune exclusiv prin mers de secunde și salt de terțe.
7. Scările cu 7 sunete (modale, tonale) diferite:
- a) pot fi dispuse treptat și se numesc heptacordii, pot fi octaviante, superoctaviante și se supun relațiilor de subordonare;
 - b) pot fi și infra-octaviante dar nu se subordonează unui sunet polarizator;
 - c) pot fi infra-octaviante, octaviante și superoctaviante, dar nu se subordonează unui sunet polarizator;
 - d) pot fi infra-octaviante, octaviante și superoctaviante, dar se subordonează unui sunet polarizator.
8. Scările din sistemele intonaționale pot să cuprindă ca intervale fundamentale de apreciere a celorlalte raporturi de înălțime dintre sunete:
- a) tonuri, semitonuri, dar atunci se organizează octavianț;
 - b) tonuri, semitonuri și microintervale și se organizează octavianț, infra-octavianț și supraoctavianț;
 - c) pot să conțină microintervale, dar se organizează numai infra-octavianț;
 - d) pot să conțină tonuri, semitonuri și microintervale, dar atunci se organizează numai supraoctavianț.
9. Relațiile de dependență, (de subordonare) sau de independență, (ce evită centrul polarizator) grupează scările în sisteme diferite:

- a) scări de 2, 3, 4, 5, 6, 7 sunete ce aparțin unor sisteme funcționale tonale și modale, și au un centru polarizator și sisteme nonfuncționale: ca de exemplu, scara în tonuri care neutralizează funcțiile sunetelor componente și scările dodecafonice și structurile seriale;
 - b) scările dodecafonice sunt singurele care aparțin grupului nonfuncțional;
 - c) hexacodia formată din tonuri este o scără funcțională;
 - d) scara pentatonică aparține sistemului funcțional, deoarece sunetele ei au aceleași funcții ca și cele din tonalitate: treapta I = tonică, treapta IV = subdominantă, treapta V = dominantă.
10. Gamele tonalităților pe parcursul solfegiului nr. 9/vol. IV sunt următoarele:
- a) Re minor natural, La major natural, Re minor natural, La major, Fa major, Re minor natural apoi melodic;
 - b) Re minor natural, Re minor melodic, Do major, Re minor natural.
11. Cvartoletele din portativul 4 al solfegiului 9/vol. IV sunt ortografiate cu:
- a) ortografie franceză;
 - b) ortografie germană/engleză.
12. Puntea dintre Fa major și Re minor în solfegiul nr./vol. IV se realizează:
- a) cromatic printr-un acord micșorat cu septimă micșorată;
 - b) cromatic printr-un acord micșorat cu septimă micșorată, urmat de același acord căruia i se mai adaugă o nonă mică;
 - c) diatonic, prin acord comun.

Lecția nr. 2

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

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

Lecția nr. 3

Alege unul sau mai multe răspunsuri corecte și complete.

1. Prin politonalitate înțelegem:

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

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

Exemplu:

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

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

3. Sistemele tonal/modale integrate (de sinteză) se compun din:

- a) formațiuni sonore ce păstrează în mare o coeziune tonală, dar integrează sintetizat elemente din sisteme anterioare (diatonice, cromatice, enarmonice) octaviante sau supraoctaviante, având un număr variat de trepte componente (8, 9, 11, 13, 15, 17 sunete);
- b) formațiuni sonore ce nu păstrează coeziunea tonală, dar integrează sintetizat elemente din sisteme anterioare (diatonice, cromatice) octaviante;
- c) formațiuni sonore ce păstrează în mare o coeziune tonală, dar integrează sintetizat elemente din sisteme anterioare (diatonice, cromatice, enarmonice) infra-octaviante;
- d) formațiuni sonore ce păstrează în mare o coeziune tonală, dar integrează sintetizat elemente din sisteme anterioare strict diatonice.

4. Scara din care este lucrat solfegiul nr. 101 vol. IV este:

- a) o scară descendentă: Mi – Re – Do# – Si – La# – Sol – Fa# – Mi = dorian pe sunetul Mi cu 4+;
- b) scara prezentată la punctul „a” și aparține unui mod diatonic, pentru că numără 6 cvinte pe scara reală;
- c) scara prezentată la punctul „a” aparține unui mod cromatic, pentru că numără 10 cvinte pe scara reală;

- d) modulația de la schimbarea măsurii în măsura de 7/16 este la un mod popular, construit tot pe sunetul Mi; tot un dorian dar cu 5-, și cu prezența intervalului de 2+, ceea ce îi conferă caracterul de mod cromatic;
 - e) schimbarea măsurilor: 3/4, 2/4, 5/8, 2/8, 7/16 se numește poliritmie eterodenă pe orizontală (a schimbat și unitatea de timp).
6. Solfegiul nr. 110 vol. IV este format din:
- a) arpegii ce aparțin în majoritatea cazurilor unor acorduri mărite;
 - b) arpegii ce aparțin unor acorduri micșorate;
 - c) intervalele ascendente: Fa – Mi b, Mi b – Re b sunt septime micșorate;
 - d) acordul Mi-Sol-Si b este un acord mărit.

Lecția nr. 4

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

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

Lecția nr. 5

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

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

Lecția nr. 6

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

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

Lecția nr. 7

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

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

Exemplu:

Vocea de sopran = dorian pe sunetul Re;
Vocea de alto = dorian cromatic pe sunetul Mi;
Vocea de tenor = lidian diatonic pe sunetul Fa;
Vocea de bas = fridian diatonic pe sunetul La.

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

Lecția nr. 8

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

1. Scara: **Do – Re – Mi – Fa# – Sol – La – Si b – Do** poate fi interpretată ca fiind:
 - a) o scară heptatonică majoră cu 4+, 6M, 7m, pe care V. Giuleanu o numește lidico-mixolidiană, scară ce combină elemente din 2 game diatonice = mod mixt;
 - b) o scară cromatică, deoarece sunetele ei așezate în ordine reală (scară de cvinte), realizează între extremele ei un număr de 8 cvinte perfecte: Si b-Fa- Do-Sol-Re- La-Mi-Si-Fa# (D. Alexandrescu);

- c) modul acustic inițial la Bartok (după Lendvai și Laszlo);
 - d) nu poate fi numită de sorgite acustică pentru că scara formată din sunetele armonicilor 8-16 este netemperată (cu sunete naturale);
 - e) răspunsuri corecte sunt cele de la punctele: a, b, c, d;
 - f) răspunsuri corecte sunt cele de la punctele: a, c.
2. Conform teoriei axelor, gamele cea mai intim legate de Do major sunt:
- a) axa principală ce trimite la gama Fa#;
 - b) axa principală ce trimite la Fa# și axa secundară formată din gamele: Mi-La b;
 - c) gamele majore Fa-Sol;
 - d) gamele majore Fa-Sol cu relativele lor.
3. Modulația în unele piese scrise de Bartok se realizează:
- a) numai conform legilor tonale;
 - b) și prin procedee ce țin de modal;
 - c) prin procedee mixte ce țin de tonal și modal adăugând modulația la intervalele ce țin de principiul axelor: la interval de terță, cvartă mărită.
4. În muzică formula „secțiunii de aur” pusă în corespondență cu șirul lui Fibonacci se utilizează:
- a) în construcția proporționată a unei fugi, a unei sonate clasice, a acodului major minor, în inventarea unor moduri noi;
 - b) numai în construirea unor moduri noi;
 - c) numai în construirea unor moduri noi și a unor armonii cu simultaneitate major/minoră;
 - d) numai în construcția proporționată a unei fugi, a unei sonate clasice, deoarece secțiunea de aur se utilizează strict în arhitectură.

Lecția nr. 9

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

1. În solfegiul nr. 279 (fragment din „Sonata a III-a în caracter românesc” pentru vioară și pian de Enescu, scara ce stă la baza construcției primei perioade este Si – Do – Re# – Mi – Fa# ca:
- a) o pentatonie cromatică pe sunetul Si;
 - b) un fragment din gama tonalității Si major.
2. Neomodalismul enescian se poate caracteriza prin câteva elemente distincte printre care amintim:
- a) piese ce sunt în întregime construite din scări modale dar care au dese cadențe frigice sau finale pe treapta a II-a, pedale melodice din figuri ostinate;
 - b) piese construite modal dar cu oscilație major/minoră; raportul de cvartă mărită între temele unei lucrări;
 - c) pendulare între diverse structuri aparținând unor moduri diferite;
 - d) utilizarea frecventă a modului mixt lidic-mixolidic, ce are față de prima treaptă a scării o 4+ și o 7m;

- e) utilizarea frecventă a *formulei melodice enesciene*;
- f) utilizarea, după caz, a microintervalelor;
- g) utilizarea frecventă a eterofoniei;
- h) răspunsurile corecte sunt cele de la punctele: a, b, c, d, e, f, g, h;
- i) răspunsurile corecte sunt cele de la punctele: a, b, d, f, g, h.

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

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

Lecția nr. 10

Chestionar cu alegerea unui singur răspuns corect și complet.

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

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

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

- a) cele 7 „moduri cu transpoziție limitată” traduc în compoziția muzicală ideea de mutare, rotată a unui tronson sonor pe un număr de trepte, chiar în cadrului aceluiasi mod, utilizează numai sunetele modului atât în melodie, cât și în armonie, procedeu ce limitează numărul de transpuneri ale întregului mod pe alte trepte și respectă totodată noua estetică serială: este frumos ceea ce este nonrepetabil sau puțin repetabil;
- b) „moduri cu transpoziție limitată” sunt în număr de 8 și utilizează sunetele modului numai în melodie, procedeu ce limitează numărul de transpuneri a întregului mod la numărul de 8;
- c) „moduri cu transpoziție limitată” sunt în număr de 12 iar fiecare mod are aceeași structură, bazată pe succesiuni strict semitonale;
- d) modurile cu „transpoziție limitată” utilizează sunetele modului numai ca procedeu armonic, procedeu ce limitează numărul de transpuneri ale întregului mod la 3.

3. Primul mod Messiaen poate fi întâlnit:

- a) numai la Messiaen;
- b) și la Bartok;
- c) la Bartok, Debussy și Messian.

Lecția nr. 11

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. Alege răspunsurile corecte.

1. Transpoziția orală trebuie să țină seama:
 - a) de intervalul la care se face transpoziția;
 - b) de sunetul care devine tonică (în sistemul tonal), de finală (pentru scările modale);
 - c) de alterațiile constitutive;
 - d) numai de intervalul la care se face transpoziția.
2. Modulația tonală poate fi realizată:
 - a) numai la tonalități apropiate (de la Do spre La, Sol, Mi, Fa, Re);
 - b) numai la tonalități depărtate (de la Do spre Fa#, Mi, Do# etc.);
 - c) la tonalități apropiate și depărtate.
3. Modulația tonală din punct de vedere al procedeeleor armonice se poate realiza:
 - a) numai prin procedee diatonice;
 - b) prin procedee cromatice și enarmonice;
 - c) prin procedee diatonice, cromatice și enarmonice.
4. Într-o piesă muzicală modulația poate fi recunoscută (identificată) după:
 - a) zona tonalității inițiale (notată A sau 1) și zona tonalității în care s-a modulat (notată B sau 2) la modulația bruscă;
 - b) zona inițială (A sau 1), zona de tranzit (T) și zona tonalității în care s-a modulat (B sau 2) la celelalte tipuri de modulații.
5. În creația pe stiluri remarcăm:
 - a) în stilul baroc (secolul XVII), piesele muzicale utilizau modulația diatonică, uneori cromatică la tonalități cu 2, 3, uneori 4 alterații;
 - b) în stilul muzicii clasice a secolului XVIII se păstrează procedeele epocii baroce, dar spațiile modulatorii sunt pe arcuri largi, care dau stabilitate tonală;
 - c) în romantismul secolului XIX se utilizau modulații diatonice, cromatice și enarmonice, brusce, pe arcuri mici, care dau impresia unei neliniști, unei instabilități tonale;
 - d) în stilul baroc modulațiile erau strict diatonice și antrenau numai gamele perechi, relativele;
 - e) în stilul muzicii clasice, modulațiile se produc brusc și numai la tonalități depărtate, pe spații restrânse;
 - f) stilul romantic utilizează dese modulații pasagere, care duc compozițiile lui Wagner la „modulația continuă”.
6. Dimitrie Cuclin, în România, și Jacques Chailley, în Franța, au propus pentru categoriile de modulație (schimbarea centrului tonal și a modului gamei) termeni ca:
 - a) tonulație (schimbarea tonicii);
 - b) tonulație, modulație (schimbarea tonicii și a modului gamei);
 - c) tonulație, modulație și tono-modulație (schimbarea tonicii, a modului, schimbarea atât a tonicii, cât și a modului).
7. Modulația în sistemul tonal determină:
 - a) sintaxa formelor muzicale;

- b) extinderea expresiei muzicale spre varietate de culoare și caracter;
 - c) nu influențează diversele discipline componente ale teoriei muzicii;
 - d) influențează și determină cele expuse la punctele „a” și „b”.
8. Modulația în muzica Greciei Antice:
- a) era numită „peri metabolon”;
 - b) privea schimbări melodice și ritmice;
 - c) privea și schimbarea ethosului;
 - d) privea strict probleme melodice;
 - e) nu existau melodii nomodulatorii;
 - f) existau melodii nomodulatorii (nomos).
9. În muzica bizantină modulația se realiza prin:
- a) procedeul roții;
 - b) procedeul ftoalelor;
 - c) procedee identice cu cele din modulația tonală;
 - d) nu se modula în muzica bizantină.
10. Modulația în muzica populară românească:
- a) se identifică urmărind numai linia orizontală a melodiei;
 - b) nu exclude microintervalele;
 - c) nu utilizează microintervale;
 - d) utilizează procedeele modulației tonale;
 - e) practică mobilitatea cromatică a treptelor;
 - f) unește configurații melodice ce aparțin unor moduri diferite dar cu aceeași finală;
 - g) utilizează treceri dese de la major la minor sau invers, fără ca acestea să fie omonime sau relative.

Lecția nr. 12

Alegeți răspunsurile corecte:

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

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

Partea a III-a

ELEMENTE DE RITMICĂ ȘI METRICĂ MODERNĂ ÎN MUZICA SECOLULUI XX

Lecția nr. 1

Ritmurile muzicii în antichitatea greco-latină:

- a) depindeau și proveneau din ritmurile poetice bitonice și se supuneau principiilor „Hronos protos” și „Arsis-Thesis”;
- b) limba veche greacă și cea latină erau limbi bitonice (cu silabă lungă = longa și silabă scurtă = brevis);
- c) proveneau dintr-o valoare de durată care era divizibilă par și impar;
- d) orice podie (picior ritmic) avea două silabe, două sunete de durată longa-brevis, dar nu i se asociau niciodată mișcări corporale ascendente

(tensionate) și descendente (eliberate de tensiune), peste secole, acestea nu vor favoriza apariția metricii din sistemul ritmicii clasice.

Lecția nr. 2

Alegeți răspunsurile corecte:

1. Ritmul muzicii gregoriene parcurge câteva etape de emancipare:

- a) ritm silabic strict cu optimi;
- b) ritm silabic dominat de optimi;
- c) ritm silabico-melismatic;
- d) ritm cu „mora vocis”, ritm care la sfârșitul frazelor se putea opri pe o valoare mai mare;
- e) prin „mora vocis” pătrund valori mari nespecifice ritmului gregorian inițial;
- f) notarea prin neume a grupurilor de 2, 3, valori ritmice în etapa în care ritmul gregorian nu mai era silabic.

2. Alegeți termenii potriviți din oferta meniului de mai jos:

Ritmurile în muzica greco-latină formau grupuri ritmice (formule) provenite din jocul silabei de durată cu silaba și asociau mișcări corporale ce se supuneau principiului

Meniu:

- scurtă;
- lungă;
- thesis/arsis;
- non-repetabilității;
- diviziunii unui timp.

3. Ritmul în muzica bizantină:

- a) este proportional, derivă dintr-o durată etalon (bătaia = 1 timp) fără să fie identic cu cel din ritmica muzicii clasice europene și are o notație specială;
- b) nu are semne grafice speciale;
- c) există în ritmica bizantină o simbioză, un sincretism între sunet-silabă-mișcare identic cu cel din ritmica poetică greco-latină;
- d) nu are dependență de tempouri.

Lecția nr. 3

Enunțurile sunt adevărate (A) sau false (F)?

1. Unitatea de timp de tip binar se poate diviza: binar în subdiviziuni normale (2, 4, 8 valori de durată), subdiviziuni excepționale ternare (3, 6 de valori egale sau

inegale) și subdiviziuni excepționale ce numără 5, 7, 9, 10, 11 valori de durate egale sau inegale.

2. Unitatea de timp de tip binar se poate diviza numai binar în subdiviziuni normale (2, 4, 8 valori de durată) și impar (5, 7, 9 valori de durată).

3. Categoriile de accente utilizate în sistemul ritmic măsurat sunt:

- accentul metric (rezultat al periodicității accentului principal al măsurilor);
- accentul ritmic (cel care individualizează fiecare formulă ritmică);
- accentul tonic (cel al silabei accentuate dintr-un cuvânt);
- accentul melodic (cel ce apare din linia melodică și dă prioritate unui sunet într-un motiv, frază muzicală);
- accente impuse, accente expresive (dinamice) ca rezultat al reliefării importanței sunetului pe care este pus semnul (de exemplu: portato = -, marcto = > și chilar „sfz” = sforzando etc).

4. Categoriile de accente utilizate în sistemul ritmic măsurat sunt:

- numai cel metric (rezultat al periodicității accentului principal);
- și cel ritmic (cel care individualizează fiecare formulă ritmică).

5. Măsurile cu cea mai mare frecvență de întrebuințare în muzica secolelor XVII-XIX sunt măsurile ce au ca unitate pătrimea și doimea (2, 3, 4 timpi), mai puțin frecvent optimea (6/8).

6. Măsurile în muzica secolelor XVII-XIX sunt cele ce au ca unitate de timp numai valoarea de pătrime și formează măsuri de: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 timpi.

7. Măsura numită „alla breve” indica în epoca barocă o piesă muzicală în măsură de 2 doimi, executată în tempo rar, deoarece doimea indica o valoare foarte lungă de durată în primul tabloul al valorilor de durată din „musica figuralis”.

8. Potrivirea sunetelor pe verticala polifoniei/armoniei, în așa fel încât să se respecte legea consonanței/disonanței din sistemul tonal, a determinat apariția ritmurilor complementare, proporționate, împărțirea în măsuri a partiturilor, rezultând sistemul ritmic măsurat (numit și distributiv/proporțional/clasic/apusean).

Lecția nr. 4

1. Se prezintă exemplul unei partituri pentru pian:

Mâna dreaptă: în măsura $\frac{3}{4}$ execută numai diviziuni excepționale.

Mâna stângă: în măsura $\frac{3}{4}$ execută numai diviziuni normale-binare.

Alegeți care din cele 4 enunțuri este cel corect:

- a) este un exemplu de poliritmie atipică;
- b) este un exemplu de polimetrie de sens orizontal;
- c) este un exemplu de polimetrie de sens vertical, cu structură metrică omogenă;
- d) este un exemplu de polimetrie de sens vertical, cu structură metrică eterogenă.

2. Se prezintă exemplul unei partituri pentru voce solo, în următoarea succesiune de măsuri: $\frac{2}{8}$ — $\frac{1}{16}$ — $\frac{3}{4}$ — $\frac{6}{8}$ — $\frac{2}{8}$.

Alegeți care din cele 4 enunțuri este cel corect:

- a) este un exemplu de poliritmie;
- b) este un exemplu de polimetrie de sens orizontal cu structură eterogenă;
- c) este un exemplu de polimetrie de sens vertical, cu structură omogenă;
- d) este un exemplu de polimetrie de sens vertical, cu structură eterogenă.

Lecția nr. 5

1. Ritmul serial se compune:

- a) din prezentarea unei „serii ritmice” alcătuite pe principiul non-repetării valorilor, respectând o creștere cantitativă progresivă a unei valori inițiale și folosind procedee de dezvoltare ritmică, precum: permutarea seriei, augmentarea/diminuarea ei, inversarea și recurența;
- b) din prezentarea unui grup de valori binare și ternare, ce se repetă ciclic;
- c) din prezentarea unei „serii ritmice” ce dezvoltă alternativ prin procedee clasice și cele ale contrapunctului renașcentist;
- d) din prezentarea unei „serii ritmice” alcătuite pe principiul non-repetării valorilor, respectând o creștere cantitativă progresivă a unei valori inițiale și folosind strict procedeul permutării seriei.

2. Succesiunea de valori ce se prezintă progresiv în cumula de 1, 2, 3, 4, 5 șaisprezecimi rezultând: **1 șaisprezecime, 1 optime, 1 optime cu punct, 1 pătrime, 1 pătrime legată de o șaisprezecime** este un ritm:

- a) cu valori „adăugate”;
- b) un ritm serial;
- c) un ritm aksak;
- d) o polindromie ritmică (ritm non-retrogradabil).

Lecția nr. 6

Alegeți dacă enunțul este Adevărat (A) sau Fals (F).

1. Ritmul utilizat de neomodaliști și tonomodaliști aparține în exclusivitate sistemului ritmic distributiv (măsurat).
2. Ritmul utilizat de neomodaliști și tonomodaliști aparține atât sistemului ritmic distributiv cât și celorlalte sisteme ritmice care se întâlnesc în folclor.
3. Deseori ritmul de vorbire ce aparține dialectelor vechi ale diferitelor popoare au influențat ritmul muzical al neomodaliștilor.

Lecția nr. 7

Alegeți răspunsurile corecte:

Stravinski utilizează în domeniul ritmului următoarele:

- a) ritm preponderent distributiv;
- b) accente de diferite tipuri, inclusiv „accent timbral”;
- c) polimetrie și poliritmie;
- d) tempouri alerte;
- e) legato de expresie care favorizează apariția altor structuri metrice decât cea indicată inițial;
- f) numai ritmuri parlando-rubato.

Lecția nr. 8

Alegeți răspunsurile corecte.

Ritmica bartokiană se caracterizează prin:

- a) ritm distributiv asociat cu ritmul „alla bulgarese”;
- b) ritmul „alla bulgarese” = aksak folosește exclusiv măsura de 5/8;
- c) ritmul „alla bulgarese” = aksak folosește și alternanțe de măsuri compuse eteroden de 8, 9, 10 timpi;
- d) polimetrii;
- e) accente care provoacă aparențe de ritm sincopat = sincope bartokiene;
- f) formule ritmice provenite dintr-un folclor multinațional;
- g) prezența frecventă a ritmului parlando-rubato.

Lecția nr. 9

Alegeți răspunsurile corecte:

Ritmica enesciană se caracterizează prin:

- a) predominanța ritmicii măsurate/distributive;
- b) existența unei polimetrii ce este condusă în așa fel încât nu produce efecte aspre;
- c) îmbogățirea ritmului cu valori ce provin din notele melodice ornamentale;
- d) evidențierea unor formule ce aparțin ritmului popular;
- e) prezența frecventă a ritmului rubato;
- f) prezența exclusivă a aksak-ului;
- g) tempouri predominant lirice dar și viguroase;
- h) polimetrie în plan orizontal;
- i) respectarea accentului tonic al textelor;
- j) respectarea accentului strict metric într-o isocronie perfectă.

Lecția nr. 10

1. Ritmul cu „valori adăugate” se referă la:

- a) o valoare scurtă (frecvent o șaisprezecime) care se atașează unei formule obținute prin împărțirea pară/impară unei unități de timp, modificându-i structura inițială; valorile adăugate pot fi: note, pauze sau un punct de prelungire;
- b) o valoare scurtă (frecvent o șaisprezecime) care se atașează unei formule obținute prin împărțirea unei unități de timp, modificându-i structura inițială; valorile adăugate pot fi numai valori de note;
- c) valorile adăugate pot fi numai valori de pauze sau un punct de prelungire;
- d) valorile adăugate pot fi valori de note, de pauze sau un punct de prelungire, care nu trebuie să modifice structura formulei inițiale.

2. Prin măsuri „adăugate” se înțelege:

- a) un procedeu inițiat de Messiaen, analog procedurii „valorii adăugate”, de atașare a unei măsuri cu o unitate mică de timp ($1/16$, $1/8$) la o măsură cu unitate mai mare, transformând un metru binar/trenar simetric într-unul asimetric;
- b) un procedeu de atașarea a măsurilor de $1/16$, $1/8$ la măsuri cu anumite unități de timp $2/4$, $3/4$, $4/4$;
- c) un procedeu de alternare a măsurilor de $1/16$, $1/8$ cu măsuri cu unitate mai mare de timp $2/1$, $3/1$, $4/1$;
- d) un procedeu inițiat de Bartok, analog sistemului aksak.

Lecția nr. 11

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

1. Termenul de intensitate este echivalent și sinonim cu cel de volum atât în acustica muzicală cât și în dinamica muzicală.

2. Termenul de intensitate se referă la amplitudinea unghiului de vibrație iar volumul se referă la mărimea, forma corpului aflat în vibrație (sursă acustică, sonoră).

3. Legea Wever-Fechner motivează științific posibilitatea ca intensitatea emisă de interpretarea unei partituri de către un solist să nu fie acoperită de cea a unui ansamblu ce îl acompaniază.

4. Acustica unor catedrale a impus schimbări și în modalitățile de asigurarea unei intensități care să permită auzirea muzicii în spații mari, precum Catedrala San Marco din Veneția. Un exemplu elocvent îl prezintă „cori spezzti”, coruri despărțite și plasate în diferite părți ale catedralei care asigurau în acest fel audierea unei piese muzicale, alături de cântul responsorial.

5. Primele praguri de intensitate au fost piano și forte, singurele care permiteau instrumentelor ce aveau „manualiere” să opereze cu aceste intensități.

6. Expresia „terase dinamice” indica parcurgerea în trepte a scărilor de intensitate în sens ascendent și descendent.

7. Tehnica creșterii/descrășterii treptate a intensitășilor într-o piesă muzicală a fost practicată și de Vivaldi, dar mai cu seamă de școala instrumentală de la Mannheim, tehnică ce dănuie și astăzi.

8. Toată gama de termeni și semne dinamice a fost practicată de romantici și apoi cu lux de indicașii suplimentare de neomodaliști.

II. Alegeți un singur răspuns corect.

1. Modurile de intensitășii, prin care se ridică la rang de parametru egal și obligatoriu de tratat prin procedeele prin care se dezvoltă în muzica unui curent stilistic al secolului XX: înălșimea apoi durată și timbrul muzical, a fost practicat de:

- a) Olivier Messiaen;
- b) Claude Debussy;
- c) Igor Stravinski;

2. Prima lucrare în care se menșionează intensitășile piano și forte a fost:

- a) *Clavecimul bine temperat piano/forte* de Johann Sebastian Bach;
- b) *Sonata piano e forte* de Giovanni Gabrieli.

Lecșia nr. 12

1. Ritmul de dans românesc are:

- a) cel mai frecvent serii de câte 8 unitășii (pătrimi, optimi), accente ce dau specificitate fiecărui dans și formule ce au la bază 2 durate: pătrimea și optimea, elemente de suprapunere ritmică: ritmul muzicii instrumentale sau vocale, al pașilor/măinilor, al stigăturilor, ritmul gesturilor, care nu se aud dar care intră în peisajul sincretic al dansului;
- b) numai serii de 8 unitășii cu formule stereotip;
- c) accentele, în seria de 8 unitășii, sunt întotdeauna periodice, cu o izocronie matematică;
- d) nu există serii ritmice decât de 8 unitășii.

2. Ritmul copiilor utilizează:

- a) numai optimi, pauze de optimi, pătrimi, șaisprezecimi, cumul de valori, anacruze organizate în serii ritmice în raport de 1/2, grupate după accente;
- b) numai optimi și pauze de optimi;
- c) toate formulele sistemului divizionar al muzicii clasice;
- d) serii ritmice mixte în raport 3/2 sau 2/3.

Lecșia nr. 13

Alegeți adevărat (A) sau fals (F).

1. Ritmul distributiv specific muzicii tonale a fost folosit de compozitori numai în secolul XVIII, apoi a fost abandonat.

2. Ritmul distributiv specific muzicii tonale a fost folosit de compozitori începând cu secolul XVII, apoi în secolele XVIII-XIX-XX și continuă să fie folosit și astăzi.

3. În noul sistem muzical se iau în considerație următoarele componente:

- unitatea de timp;
- accentul (periodicitate accentului principal și a celorlalte tipuri de accente);
- măsura (spațiul dintre două accente principale);
- formulele ritmice încadrate în măsuri;
- tempoul piesei.

Lecția nr. 14

1. Ritmica neotonală radicalizează sistemul ritmic prin soluții inovatoare.

2. Ritmica din partiturile ce aparțin lui Debussy apelează la desene melodice de tipul arabescurilor arpegiate, spațializate pe registre largi, tehnică ce realizează o liber-dimensionare a domeniului ritmic al partituri.

3. Ritmica serială are reguli ce nu se deosebesc de sistemul ritmic divizionar, deoarece formulele ritmice ale ambelor sisteme se dezvoltă prin augmentare și divizare.