

STUDII

Categoriile sintactice muzicale după Ștefan Niculescu Noi contexte și perspective *

Corneliu Dan Georgescu

1. Contribuția lui Ștefan Niculescu
2. Comentariu critic
3. Excurs în domeniul formelor simbolice și al taxonomiei
4. Alte tipuri sintactice muzicale
5. Excurs în domeniul lingvisticii
6. Excurs în domeniul percepției timpului
7. Diferite sistematizări ale tipurilor de organizare a structurilor muzicale
8. Propunere a unui nou sistem: categorii, tipuri, atribute
9. Concluzii
10. Întrebări rămase fără răspuns

1. Contribuția lui Ștefan Niculescu

Teoria lui Ștefan Niculescu referitoare la categoriile sintactice muzicale rămâne până azi, la peste patruzeci de ani de la prima ei formulare ([Niculescu 1973:10-16] [Niculescu 1980:279-292] republicat în [Niculescu 2013:49-63]), o realizare unică. Adesea citată de muzicologii români și în general trecută cu vederea de ceilalți, această teorie a fost rareori comentată, respectiv completată [Crețu: 2011] [Balint: 2012], criticată sau dezvoltată.

Cu toate că inspirată de tradiția franceză a structuralismului, ideea lui Niculescu evită orice apropiere forțată față de lingvistică și – cu puține excepții [Boulez 1963:133-138] – pare a nu avea precursori. Această teorie este foarte prudent formulată – între altele, motivată strict logico-matematic – și prin distincția clară pe care o face între o *sintaxă abstractă* și *sintaxele reale*, rămâne flexibilă și deschisă. Ea pare în același timp „închisă în sine”: combinația între parametrii ei (relația între punctele de atac ale unor segmente muzicale vecine) nu pare a permite alte soluții decât cele patru categorii sintactice definite de Ștefan Niculescu, în această ordine: *monodie*, *polifonie*, *omofonie*, *eterofonie* [Niculescu 2013: 52-53].

Categoriile sintactice după Ștefan Niculescu:

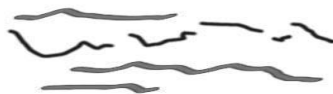
monodie, polifonie, omofonie, eterofonie

(Reprezentare grafică schițată nr. 1, 2, 3, 4)

Nr. 1



Nr. 2



Nr. 3



Nr. 4



Ștefan Niculescu definește fiecare categorie sintactică pornind de la monodie [Niculescu 2013:52-53]) și, după cum am arătat, le numește nu „sintaxe”, ci „categorii sintactice”, denumire ce nu exclude o eventuală subîmpărțire ulterioară și subliniază caracterul general al noțiunii. Într-adevăr, aceste categorii sintactice abstracte, a căror *calitate arhetipală* el o subliniază repetat, se regăsesc peste tot acolo unde are loc un *proces temporal*, deci sunt aplicabile atât la muzică (clasică, modernă sau etnică) cât și la alte forme de artă temporale, cum ar fi teatrul sau dansul, sau chiar la fenomene naturale

[Niculescu 2013: 51]. Dacă dintr-un punct de vedere pur istoric-documentar valoarea unor asemenea demersuri cu un grad ridicat de abstracțiune este pusă uneori sub semnul întrebării, acest lucru nu trebuie să ne surprindă, deoarece tocmai acest punct de vedere se dorește a fi depășit astfel.

În cele ce urmează, se presupune că teoria lui Ștefan Niculescu este în principiu cunoscută. Plecând de la ea și cu aceeași prudență, voi considera însă și alte aspecte ale domeniului și voi propune unele completări ale ei. Deoarece mai toate noțiunile folosite în textul ce urmează sunt în mod diferit definite și înțelese, voi încerca, din nou alături de Ștefan Niculescu [Niculescu 2013: 51] să nu depășesc punctul de vedere fenomenologic.

2. Comentariu critic

Pentru a deschide discuția, un bun exemplu l-ar constitui o privire asupra poziției *isonului* în cadrul sistemului categoriilor sintactice al lui Ștefan Niculescu. De remarcat faptul că, deși isonul s-a situat pe primul plan în atenția sa din punct de vedere componistic (după piesele *Unisonos* I, 1970 și II, 1971 el a compus piesele intitulate chiar *Ison* I, 1971 și II, 1975), el nu îi acordă importanță la nivelul sintaxei muzicale.

Ocazional considerat ca o „formă primitivă de polifonie” („Vorform der Polyphonie”) [E.M. von Hornbostel, 1909:300f după Brandl 1995:70], ceea ce este numit *ison* în Europa de răsărit conform unei tradiții greco-ortodoxe, este prezent în muzica Europei de vest sub numele de *burdon* sau *bordunus* (în latină), *bourdon* (în franceză), *drone* (în engleză), *Stimmer*, *Brummer* (în germană) [Brandl 1995:70-75], fiind de altfel binecunoscut încă din perioada polifoniștilor de la Notre-Dame în sec. al XII-lea.

Alain Daniélou consideră prezența permanentă a unui ton central prin *mesa*, *ison*, *shadja*, *madhyama* la greci, respectiv bizantini sau hinduși, ca o caracteristică principală a muzicii modale în general. Isonul ar defini sensul fiecărei note, care s-ar afla într-

un anumit raport numeric cu acest ison [Maurice Emmanuel după Daniélou 1959: 45-46]. Isonul nu este însă în niciun caz un fenomen european nou; se poate presupune că era prezent încă din perioada sumeriană, în muzica veche a Egiptului sau Greciei antice, de exemplu, în practica „aerofonelor duble“ (*aulos*) [G. H. Farmer după Brandl 1995:70].

După cum am afirmat într-o comunicare din 2014 având ca subiect isonul [Georgescu 2014:2], cred că acesta nu se reduce la niciuna dintre categoriile sintactice cunoscute, deoarece el introduce reguli proprii. Isonul este într-adevăr o formă de plurivocalitate, deci nu o monodie, nu este însă o formă „adevărată“ de polifonie, deoarece liniile sale melodice nu sunt egale ca importanță; el nu este însă nici o formă de omofonie (deoarece liniile sale nu funcționează „în bloc“) și nici de eterofonie (deoarece liniile sale nu sunt înrudite între ele, respectiv variațiuni ale uneia și aceleiași idei muzicale). Mai mult, între elementele componente ale isonului există o *anumită relație* care nu este cunoscută în niciuna dintre celelalte categorii sintactice: linia „pasivă“, cu funcție de fundal, controlează și definește celelalte linii, aparent „active“, astfel încât aceste două elemente formează o unitate indivizibilă. Acest considerent privește numai „isonul propriu zis“; în cazul noțiunii lărgite de ison persistă doar funcția de fundal, fără ca acest fapt să afecteze însă caracterul indivizibil al întregului [Georgescu 2014:1].

Ison (Reprezentare grafică schițată nr. 5)

Nr. 5



(Vezi ex. muzical nr. 1: *Raga Multani (Alap și dhamar)* ¹)

Din acest motiv ar fi greșit să se considere isonul „o monodie plus o voce însoțitoare“, caz în care cele două elemente ar putea fi separate. A vedea isonul ca pe o forma specială de polifonie ar fi în principiu corect, dar ar fi nu mai puțin motivat decât a privi și eterofonia astfel: de fapt, isonul și eterofonia sunt desigur forme plurivocale, dar fiecare dintre ele posedă caracteristici proprii în comparație cu o polifonie convențională (contrapunct). De altfel, nu ar fi absurd a considera chiar omofonia ca un caz special de polifonie [Niculescu 2013: 52]). Nu se poate desigur contesta faptul că între aceste forme există puncte comune, specificul lor nu este însă astfel atins, și tocmai acest lucru nu poate fi trecut cu vederea.

Este nu mai puțin remarcabil faptul că, de exemplu, deosebirea între ison și polifonia „clasică“ se manifestă pe un alt plan decât deosebirea între monodie și polifonie, deoarece în acest caz nu mai contează *relația între punctele de atac ale unor segmente muzicale vecine, ci relația între liniile componente ale structurii respective*. Același lucru s-ar putea afirma însă și în cazul poziției ocupate de eterofonie – fenomen amintit deja de Platon, căruia Ștefan Niculescu [Niculescu 1969], alături de mulți alții [Adler 1908: „Stilart der Mehrstimmigkeit“] [Hornbostel 1909] [Stumpf 1911] [Schneider 1934: „Variantenheterophonie“] [Sachs 1962] [Boulez 1963] [Malm 1977] îi acordă o atenție specială în sistemul său. Criteriile care definesc formele respective se manifestă în planuri deosebite. Dacă eterofonia poate fi privită ca o categorie sintactică situată „între monodie

¹ Pentru detalii referitoare la exemplele muzicale rog a se consulta anexa.

Prin acest link pot fi văzute/audiate toate aceste exemple: <https://youtu.be/xv4YS4syXCY>

Precizarea este valabilă pentru toate exemplele muzicale din textul de față.

și polifonie” [Niculescu 1980:279-292], deci nu în aceeași măsură independentă ca acestea, același lucru s-ar putea susține și cu privire la ison. O primă concluzie ar fi aceea că existența isonului ca și cea a eterofoniei, „deranjează” perfecțiunea sistemului lui Ștefan Niculescu.

Ca și alte forme sintactice, isonul poate cunoaște o mulțime de forme de existență concrete, atât în muzicile etnice din toată lumea cât și în arta muzicală clasică sau contemporană.

(Ex. muzicale nr. 2: **Meredith Monk**,
nr. 3: **Mauricio Kagel**, nr. 4: **Eva-Maria Houben**,
Nr. 5: **Giacinto Scelsi**, Nr. 6: **Corneliu Dan Georgescu**,
Nr. 7: **Muzica tradițională aromână**,
Nr. 8: **Nicolae Teodoreanu**) (vezi Anexa)

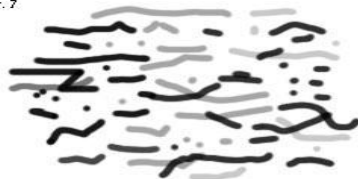
În teoria sa perfect coerentă și aparent închisă, Ștefan Niculescu lasă totuși două porți deschise. Pe de o parte, el amintește pe scurt *textura* (din latină: *textura*=țesătură), cu alte cuvinte, *muzica extrem de densă*, care s-ar situa într-o regiune a aglomerării evenimentelor muzicale în sensul acordat de Iannis Xenakis [Xenakis 1963:98]; pe de altă parte, el descrie de asemenea „muzica rarefiată” (ca la Earle Brown) ca pe o formă specială, care se deosebește de muzica „normală”, detaliată, prin densitatea extrem de redusă a evenimentelor muzicale. Aceste forme nu ar aduce însă nimic nou, deoarece ele ar funcționa în cadrul celor patru categorii sintactice definite; pe deasupra, „muzica rarefiată” nu s-ar fi impus în practica muzicală [Niculescu 2013:56].

Muzică rarefiată, muzică hiperdensă
(Reprezentare grafică schițată nr. 6, 7)

Nr. 6



Nr. 7



Într-adevăr, aceste forme nu aduc nimic nou, însă *doar dacă le considerăm pe baza criteriilor care au condus la definirea celor patru categorii sintactice muzicale cunoscute*. Dar de ce să aplicăm aceste criterii în cu totul alte contexte, când este evident, că aceste contexte nu astfel sunt definite, cu alte cuvinte, că aceste criterii nu ating, nu „exprimă” specificul lor? Concret: cum am putea deosebi o *textură omofonă* de o *textură polifonă* – aceste texturi sună foarte asemănător, dacă nu identic, deoarece densitatea extremă a detaliilor (ceea ce definește tocmai *textura*) nu poate fi percepută decât global: nu auzim decât o textură, dificil sau chiar ne-analizabilă în detaliu. Deci, în acest context, un alt factor devine – la nivelul percepției muzicale – decisiv.

(Ex. muzicale nr. 9: **Aurel Stroe**,
nr. 10: **György Ligeti**, nr. 11: **Iannis Xénakis**) (vezi Anexa)

Iar în multe cazuri concrete ale unei „muzici rarefiate”: sunetele extrem de lungi sau despărțite prin lungi pauze nu mai sunt percepute ca o structură, de aceea este irelevant din ce categorie sintactică provin (de exemplu, monodie, eterofonie sau omofonie) – nu auzim decât sunete separate. Încă o precizare: noțiunea de „muzică rarefiată” ar putea sugera o muzică solistică, monodică; dar noțiunea se referă în primul rând nu la numărul de voci, ci la distanța ce separă evenimentele muzicale, indiferent de structurarea lor verticală.

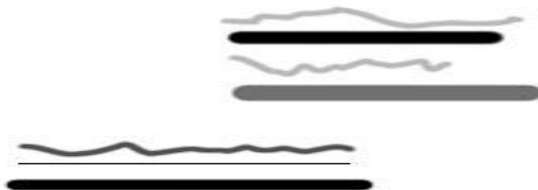
În concluzie, atât conglomeratele muzicale dense cât și „muzica rarefiată” nu „se potrivesc” sistemului de patru categorii sintactice; ele nu aduc într-adevăr nimic nou acestui sistem, definit exclusiv prin relația între segmente muzical vecine, dacă ne limităm la acest punct de vedere. Ele constituie însă forme noi, care impun *un alt mod de considerare*. Nu putem neglija nici un alt aspect: categoriile sintactice sunt structuri stabile, obiectiv definibile, în timp ce caracterul „rarefiat” sau dens al unei structuri poate apărea treptat și nu exclude o anumită subiectivitate pentru descrierea sa. De aici rezultă faptul că, alături de criteriile folosite de Ștefan Niculescu (explicit poziția punctelor de atac ale segmentelor muzicale vecine și implicit și

relația dintre ele, chiar dacă el nu se referă special la acest al doilea criteriu) devine necesar a include un nou criteriu: cel al *distanței între evenimentele muzicale*.

Cea de a doua „poartă lăsată deschisă” de Ștefan Niculescu s-ar baza pe ideea combinațiilor între cele patru categorii sintactice. El se referă, de exemplu, la combinația clasică între monodie și omofonie, care ar defini forma sonatei tonale [Niculescu 2013: 61], de asemenea, la „polifonia de omofonii” existentă la Xenakis [Niculescu 2013: 56].

„Polifonie de omofonii”
(Reprezentare grafică schițată nr. 8)

Nr. 8



Dar așa numita monodie dintr-o combinație cu omofonia nu mai este o monodie obișnuită, de sine stătătoare, ci *parte a unui complex ce introduce reguli proprii*: linia melodică numită monodie trebuie să se acorde cu acompaniamentul omofonic, care, la rândul său, nu mai este o omofonie în sens clasic, ci un acompaniament, deci o parte secundă dintr-o structură mai complexă. În mod similar, omofoniile dintr-o „polifonie de omofonii” nu mai sunt omofonii propriu-zise, deoarece ele se află în relație cu alte structuri, organizate diferit în timp; condiția identității punctelor de atac, specifică unei omofonii, nu mai este valabilă aici, ceea ce percepem este doar o polifonie foarte complexă. Descompunerea unei structuri complexe în structuri parțiale este desigur practicabilă din punct de vedere analitic, dar aceste structuri parțiale sunt regizate, alături de regulile

proprii, de *un nou set de reguli globale, impuse de structura de ansamblu* - și aceste „noi reguli“ sunt decisive.

În ultimă instanță, toate aceste combinații de categorii sintactice sunt *cazuri particulare de polifonie*, iar în interiorul aproape oricărei polifonii pot fi definite structuri parțiale, dacă ea este riguros analizată. Astfel am putea considera ipotetic mai întotdeauna o polifonie normală ca o „combinație de monodii“, ceea ce ar fi evident absurd, deoarece am neglija astfel tocmai ceea ce definește structura specifică a unei polifonii, respectiv monodii. Spre deosebire însă de subestimarea texturii și a „muzicii rarefiate“, în cazul descris mai sus nu poate fi într-adevăr vorba de alte categorii sintactice, ci doar de *un alt punct de vedere asupra categoriilor sintactice cunoscute, ca și de recunoașterea unei funcționalități duble: globală și parțială*. De altfel, însuși Ștefan Niculescu sugerează în acest caz o funcție dublă, atunci când vorbește de o „polifonie de omofonii“, dar nu vede aici nimic nou.

3. Excurs în domeniul formelor simbolice și al taxonomiei

Prima deviație de la temă: o referire la *sensul simbolic* al unor modele formale.

Nu este lipsit de interes a considera mai îndeaproape chiar și modelul cuaternar al categoriilor sintactice al lui Ștefan Niculescu. Acest model nu este „perfect“: în timp ce, de exemplu, monodia și polifonia se opun simetric una alteia și se deosebesc radical prin criteriul mono sau plurivocalității, eterofonia nu poate fi deosebită de polifonie, dacă nu introducem un nou criteriu, conform căruia, vocile ar fi un fel de variațiuni ale unei anumite linii. O inconsecvență de altă natură apare și când observăm că noțiunea de polifonie este folosită *în sens restrâns*, fără a se preciza însă aceasta; privită *în sens larg* (cum este de altfel uzual privită, ocazional chiar de către Ștefan Niculescu), ea cuprinde atât omofonia, cât și eterofonia, ca forme speciale de polifonie. Deci a alătura polifonia omofoniei și eterofoniei *la același nivel într-un unic sistem* este

ca și cum s-ar alătura într-o grupare de forme de relief, noțiunile de *văi*, *ape*, *munți* cu cele de *Alpi* sau *Carpați*: este evident că noțiunile, deși înrudite, se situează în planuri diferite. Dar logica internă și sensul unui model cuaternar optim, care dorește să cuprindă sintetic și exhaustiv un anumit domeniu, se bazează tocmai pe perfecțiunea sa: *el exprimă în mod univoc un întreg*, ca în cazul celor patru puncte cardinale (nord-sud-est-vest) pentru spațiul bidimensional sau al celor patru anotimpuri pentru anul calendaristic.

Astfel, de exemplu, sistemul punctelor cardinale se bazează pe o *dublă structură perfect simetrică*, și anume, pe cele două axe nord-sud, respectiv est-vest, situate în unghi drept, model reprezentat optim în plan grafic prin cele patru brațe ale unei cruci. Prin aceasta, spațiul este controlat complet, *fiecare punct al său posedă o anumită poziție și numai una pe această schemă* și nu există alte direcții posibile, ci doar eventual direcții intermediare. Sistemul celor patru anotimpuri (primăvara, vara, toamna, iarna) pare mai arbitrar conceput, dar el exprimă de asemenea o realitate astronomică obiectivă: se pornește în principiu de la cele patru poziții simetrice ale pământului pe orbita sa față de soare – două solstiții și două echinocții – deci, tot un fel de cruce și ca atare, o dublă structură simetrică ce organizează în mod similar univoc, de data aceasta nu spațiul, ci timpul.

Ștefan Niculescu nu s-a exprimat în acest sens. În numeroasele noastre discuții private a fost desigur atinsă și problema „imperfecțiunii” sistemului său cuaternar - Ștefan Niculescu nu refuza în niciun caz discutarea unor asemenea aspecte quasi-ezoterice, cum ar fi calitățile abstracte ale unui model ternar sau cuaternar sau a unor formule matematice, precum chiar și a proprietăților lor estetice. În acest caz nu avea însă un răspuns. Cu toate acestea, el a rămas întotdeauna deschis altor puncte de vedere.

Trebuie să precizez faptul că într-un studiu dedicat „substanțelor primordiale” [Georgescu 2015] am încercat să stabilesc o analogie a celor patru categorii sintactice cu cele patru materii originare (monodie –

aer, omofonie – pamânt, polifonie – foc, eterofonie - apă), referindu-mă deja la asimetria, deci la „imperfecțiunea de principiu” a acestor două modele.

A doua deviație de la temă: punctul de vedere taxonomic.

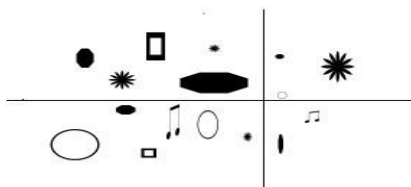
Deosebirea dintre *clasificare* și *tipologie* (*clasificare* după dicționarul Duden: „ordonare, împărțire în clase”, noțiune provenită din adjectivul grec *systematikē* [technē], respectiv *tipologie* „învățătura despre tipuri”, noțiune provenită din formele grecești *τυπος*, pentru „imagine originară sau exemplară” și *λόγος*, pentru „învățătură sau știință”), bine-cunoscută în teoria clasificării (taxonomie) ar putea clarifica noi aspecte la acest nivel. [Duden 2014]

În timp ce într-o *clasificare* – al cărei scop este realizarea unei ordini perfecte într-un anumit domeniu – fiecare obiect ocupă aici o poziție și numai una (cea ce înseamnă: *clasele de obiecte sunt reciproc exclusive și împreună exhaustive*), într-o *tipologie* – al cărei scop este *reliefarea unor tipuri caracteristice* – nu este necesar a se respecta asemenea reguli stricte.

Ordonare a unui grup de obiecte diverse:

în stânga: clasificare (patru sectoare distincte, definite prin două axe perpendiculare)

în dreapta: tipologie (două tipuri, parțial intersectate, definite printr-un cerc și un pătrat):



Aceasta nu înseamnă în niciun caz că o tipologie ar fi inferioară unei clasificări, ci doar că amândouă – forme înrudite de cunoaștere și ordonare – au scopuri diferite și folosesc metode diferite. O *clasificare* este mai obiectivă, se bazează pe criterii ordonate ierarhic, adesea ajunge *un singur criteriu*, eventual introdus „din afară“, pentru a crea o ordine perfectă, lineară, mecanică. O *tipologie* necesită dimpotrivă o anumită cuprindere a tuturor caracterelor specifice ale obiectelor; de aceea, aici devine necesar un *lanț de criterii*, pentru a descrie optim aceste obiecte, criterii adaptate acestor obiecte și care nu pot fi luate de altundeva sau aplicate altundeva. Ordinea definită astfel nu este obligatoriu lineară, ci constă dintr-o înșiruire liberă de tipuri, ale căror calități se pot suprapune parțial.

Un exemplu: catalogul alfabetic al unei clase școlare este o *clasificare*, ca și seria numerelor întregi sau sistemul celor 24 de ore ale zilei; dimpotrivă, sistemul clasic al celor patru temperamente sau, să zicem, lista celor mai buni sportivi ai anului sau o listă a raselor câinilor sunt *tipologii*. Într-o mulțime de obiecte pot fi definite teoretic mai multe clasificări sau tipologii. O ordine ideală – o clasificare obiectivă în mai multe clase ordonate ierarhic, care să reliefeze în același timp și tipurile caracteristice în această mulțime – nu este întotdeauna posibilă.

În cazul categoriilor sintactice ar trebui să nu încercăm să construim un model perfect, să definim o clasificare, deci o *ordonare completă*, ci să încercăm să cercetăm *după ce criterii* – oricât de multe ne-ar sugera realitatea muzicală, atât de complexă și contradictorie cât poate fi ea – putem analiza și exprima prin *tipuri caracteristice* această realitate.

Nu numai că realitatea muzicală nu poate fi concepută ca o listă de obiecte într-o clasificare unitară, închisă, dar riscăm, prin aplicarea unor criterii nepotrivite, să „ascundem“ această realitate, să o

facem invizibilă. Etnologii știu foarte bine că înțelegerea ritmurilor asimetrice sau a sistemului *rubato* a fost mult timp îngreunată din cauza aplicării forțate a opticii măsurilor binare sau ternare, după cum definirea pentatonicii ca un „heptatonic defectiv“ sau reprezentarea ei „pe clapele negre ale pianului“ au fost doar aproximații grosolane, de fapt, falsificări ale realității. Într-un mod asemănător, „muzica rarefiată” este „invizibilă” în sistemul celor patru categorii sintactice al lui Ștefan Niculescu. Fiecare realitate muzicală dictează criteriile ei proprii, care sunt esențiale pentru înțelegerea și definirea ei corectă.

4. Alte tipuri sintactice muzicale

Câteva asemenea forme ale unor realități muzicale ar fi mai întâi, desigur, bine-cunoscuta *monodie clasică pură* (existentă mai ales în muzici etnice), apoi *omofonia clasică* (ca într-un coral), *polifonia clasică* sau *contrapunctul* (ca într-o fugă de Bach) și *eterofonia* (ca în muzici etnice sau ca la Enescu). *Isonul* sau *bourdonul* reprezintă de asemenea o realitate muzicală specifică, ireductibilă la categoriile sintactice muzicale definite de Ștefan Niculescu, dar și „muzica rarefiată” a lui Earl Brown reprezintă un fenomen muzical special, ca și *texturile* dense, definite stocastic de Xenakis sau *texturile* definite aleatoric de către unii compozitori polonezi.

Pentru a mai da câteva exemple: *antifonia* sau *hoquetusul* (ca în Africa sau pe timpul lui Perotinus în Europa, dar nu numai aici), muzica radical *minimal-repetitiva* a lui La Monte Young, inclusiv *continuum*-ul indivizibil (tenuto sau ostinato), procedura *shifting-phase* definită de Steve Reich, „*die Moment-Musik*” a lui Karlheinz Stockhausen [Stockhausen 1963], „*muzica de o clipă*” a lui Octavian Nemescu, „*structura colotomică*” dintr-un gamelan [Kunst:1949] [Malm 1977: 43, 194-195] sau *colajele* între stiluri muzicale diferite, practicate de mulți compozitori post-moderni ar descrie asemenea situații specifice, ireductibile una la cealaltă. Și lista nu poate fi închisă.

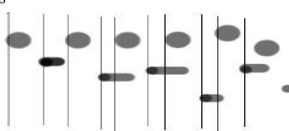
Antifonie (liniile verticale subliniază intrările vocilor),
hoquetus, canon, *Shifting Phase* (Steve Reich),
„muzica de o clipă“ (Octavian Nemescu)

(Reprezentări grafice schițate nr. 9, 10, 11, 12, 13)

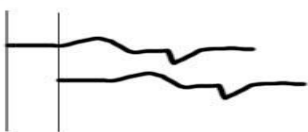
Nr. 9



Nr. 10



Nr. 11



Nr. 12



Nr. 13



Aceste forme speciale, unice de muzică, nu se pot defini toate pe același plan, sunt deci greu, aproape imposibil de comparat. Faptul că fiecare dintre ele necesită o anumită metodă proprie pentru a fi descrisă poate fi „incomod”, dar este normal; nu ar fi normal să încercăm să le măsurăm pe toate cu aceeași unitate de măsură, străină lor, să le forțăm să intre într-o anumită categorie, deja cunoscută nouă. Asta nu înseamnă însă că între ele nu există elemente comune. Tensiunea ireductibilă între *diferit* și *asemănător* ar trebui să constituie fundamentul unei alte, noi ordini ale proprietăților sintactice caracteristice ale acestor muzici.

Dacă acceptăm această diversitate, ar trebui să nu neglijăm și alte aspecte ale ei, chiar dacă prin aceasta vom introduce noi complicații în acest domeniu, îndepărtându-ne și mai mult de perfecțiunea ideală a sistemului lui Ștefan Niculescu. Există contexte muzicale în care *sintaxa nu este stabilă*: muzica poate oscila, poate oferi mai multe soluții, poate rămâne nedefinită. Într-un articol din 1980 am descris fenomenul „flexibilității sintactice”, care nu se regăsește doar în muzica improvizată [Georgescu: 1980]. O sintaxă muzicală se poate de asemenea schimba brusc – într-un *colaj* – sau treptat, deci poate fi *transformațională* – ca în cazul procedurii lui Steve Reich amintite mai sus, în care muzica trece treptat de la omofonie la polifonie; sau, în mod asemănător, în procedura numită de Ștefan Niculescu „sincronie”, în care o polifonie repetitivă devine treptat unison. (Acest procedeu l-a preocupat mult timp pe compozitor. Există nu mai puțin de patru compoziții numite astfel: Sincronie I, 1979, II, 1981, III, 1985 și IV, 1987). În fiecare dintre aceste ultime cazuri citate – *colaj* sau *evoluție gradată* – forma specială a relației între două categorii sintactice cunoscute generează o sintaxă nouă, distinctă.

(Ex. muzicale nr. 12: **Octavian Nemescu**,
nr. 13: **Anatol Vieru**, nr. 14, 15: **Gamelan**,
Nr. 16: **Maia Ciobanu**, Nr. 17: **Uliu Vlad**,
nr. 18: **Irinel Anghel**, Nr. 19: **Ștefan Niculescu**) (vezi Anexa)

5. Excurs în domeniul lingvisticii

A treia deviație de la temă se referă la domeniul lingvisticii. Nu este inutil să amintim aici încă odată, care este în definitiv *obiectul principal al considerării sintaxei unui fenomen*. Noțiunea de sintaxă este oricum relativ rar folosită în domeniul muzicii, iar sensul pe care îl are în textul de față nu se poate regăsi întotdeauna ca atare. Ideea formulării unei „gramatici muzicale” a avut mai întotdeauna în vedere domeniul lingvisticii.

În contextul structuralismului internațional, o serie întregă de muzicologi, lingviști și etnologi cum ar fi Jean-

Jacques Nattiez, François-Bernard Mâche, Nicolas Ruwet, Roman Jakobson, Bruno Nettl, Umberto Eco și alții au inițiat în anii 1960-70 cercetări sistematice [Nattiez 1971] cu scopul aplicării unor metode ale lingvisticii în analiza muzicală, referindu-se în mod liber la o sintaxă muzicală. De remarcat că aceste năzuințe proveneau în mare majoritate, din domeniul pe atunci modern al structuralismului, în special din direcția foneticii; ele se centrează de exemplu pe încercarea de a *defini corespondențe muzicale ale unor unități ale discursului verbal* (fonem, morfem, lexem) prin celule, motive, fraze, și de a studia *distribuția* lor.

Aceste cercetări au fost continuate doar parțial. Însuși Jean-Jacques Nattiez s-a concentrat curând asupra altor idei, care părăsesc lumea structuralismului radical sau o lărgesc [Nattiez 2005]. Astfel abordează el mai târziu muzica, privită nu numai ca „text pur” (compus din structuri), ci și din punct de vedere al procesului creației ei (a „poieticii” ei), al practicii execuției și al receptării ei (al nivelului ei „estezic”), context în care punctul de vedere „emic” ca și cel „etic” („din interior” și „din exterior”) nu pot fi neglijate [Nattiez 2005: IX]. Evident, această cercetare este însă mult mai complexă și pentru scopul studiului de față, în acest moment, nu foarte utilă. Același lucru se poate afirma cu privire la încercările, mai ales izolate, de a aplica noțiuni semiotice și semantice, ca și optica lor specifică, în domeniul muzicii. Precizez: în acest moment.

Mult mai direct ne va ajuta o formulare ceva mai veche a lui Iannis Xenakis, care vorbea prin anii 1950 despre o „dimensiune în afara timpului” a muzicii, o „dimensiune în timp” și o „dimensiune temporală” [Xenakis 1971:42]. Ca exemplu, el amintea o gamă muzicală, un construct (un acord sau motiv) axat pe ea și forma concretă în care acestea sunt concretizate într-o anumită muzică.

Vom accepta că prin considerarea unei axe *paradigmatice*, respectiv *sintagmatice* în studiul unui fenomen

temporal (deci și al muzicii) se are în vedere într-un mod foarte general studiul *materialelor*, inclusiv al *organizării* lor „în afara timpului“ (de exemplu în tabele sau liste), respectiv „*plasarea*” lor în timp (de exemplu, într-o partitură clasică – ca o formă condensată tradițională a expresiei temporale a unei muzicii – sau, mai direct, în audiția muzicii „pe viu”). Percepția unei muzici în timp, deci *studiul dimensiunii temporale a muzicii*, ar constitui tema specifică a unei considerări a sintaxei muzicale. Prin ea se înțelege deci doar *felul în care structurile muzicale se orânduiesc în timp* (nu numai succesiv sau simultan), se descrie exact felul în care „se țese” o muzică, și – în măsura în care așa ceva ar fi posibil – se face abstracție de „conținutul”, aspectul material al acestor structuri.

6. Excurs în domeniul percepției timpului

O a patra și ultimă deviere de la tema noastră pare acum inevitabilă: un excurs în domeniul percepției temporale. Acest domeniu este fără îndoială esențial în considerarea sintagmatică a unei muzici; el este însă atât de extins și reunește atâtea puncte de vedere diferite (fizic, psihologic, filozofic, estetic etc.) încât nu poate fi decât foarte pe scurt evocat aici.

În cele ce urmează, concepțiile lui Jean Piaget și Paul Fraisse [Piaget 1966, Fraisse 1967] ne apar ca fiind cele mai utile în demersul nostru. Autorii menționați vorbesc despre o *percepție empirică a timpului* ce se dezvoltă „în stadii” și ar subînțelege percepția *duratei* și a *ordinii* obiectelor. Această percepție intuitivă aparține celor mai elementare reflexe umane în acest domeniu. Mai departe, ar exista și un „timp calculat, operativ” („*le temps opératoire consiste en relations de succession et de durée fondées sur des opérations analogues aux opérations logiques*” [Piaget 1966:2]), care ne permite să „operăm liber” cu datele primare, să aplicăm operații matematice asupra lor. Xenakis adoptă de asemenea acest punct de vedere și vorbește la rândul lui despre „*une fonction ordonnatrice du temps et une fonction métrique, qui permet de dégager des durées permutable*” [Barthel-Calvet 2000:1]. La

acest nivel abstract al gândirii nu ne apare oportun a lua în considerare deosebirea clasică dintre timpul *psihologic* (sau subiectiv, „simțit“) și timpul *fizic* (sau obiectiv, măsurabil), deoarece punctul de vedere sintagmatic asupra discursului muzical presupune oricum posibilitățile de percepție medii ale unui auditoriu ideal.

7. Diferite sistematizări ale tipurilor de organizare a structurilor muzicale

Există desigur o serie de sistematizări la acest nivel, unele cu o veche tradiție [Riemann 1877] [Stumpf 1911] [Adler 1912] [Schneider 1935], de cele mai multe ori fără a se menționa explicit noțiunea de sintaxă muzicală și fără a avea în vedere în mod special organizarea temporală a muzicii.

Hugo Riemann este cel care folosește primul noțiunea de *sintaxă muzicală* deja din 1877, dar o înțelege la nivelul armoniei funcționale [Riemann 1877] și a unor diferențieri binare cum ar fi acelea între expunere (Vordersatz) și continuare (Nachsatz) sau între un timp accentuat și neaccentuat [Riemann 1814/15:1]. Carl Stumpf definește șase structuri de bază: *monodia* („Homophonie – Einstimmigkeit“), *organum*-ul („Organum - Singen oder Spielen in Parallelen“), *bordunul* („Bordun - oder Dudelsack- Orgelpunkt-weise - das Festhalten eines Tons, während eine andere Stimme eine Melodie angibt“), *eterofonia* („Heterophonie - gleichzeitiger Vortrag mehrerer Varianten eines Themas“) și *muzica armonică* („Harmonische Musik“) [Stumpf 1911:99-100]. Guido Adler se referă la trei „categorii stilistice“: *eterofonia*, *omofonia* și *polifonia* [Adler 1912], iar Marius Schneider vorbește, la rândul său, despre „principii de compoziție“, enumerând *eterofonia variațională* („Variantenheterophonie“), *paralelismul*, *paralelismul „definit tonal“*, „*structurile omoloage*“, *continuum-ul*, „*bordunul recitat*, *bordunul-pedală*“, „*polifonia cantus-firmus*“, *polifonia liberă*, *tehnica ostinato*, *imitația* și *canonul* [Schneider 1935:7-17]. Chiar dacă aceste clasificări sunt astăzi prea puțin aplicabile, este remarcabilă atenția cu totul specială acordată

de muzicologia comparată germană la începutul secolului al XX-lea unei viziuni globale asupra fenomenului muzical (inclusiv a marilor tradiții ale Asiei), cu toate riscurile implicate, ca și asupra percepției unor fenomene pe atunci mai puțin discutate cum ar fi *eterofonia variațională* sau *bordunul*.

O comparație a modelului lui Ștefan Niculescu cu teoria lui Pierre Boulez se impune, deoarece Boulez este primul care schițează o teorie coerentă a sintaxei muzicale în sens modern, iar Ștefan Niculescu îl urmează evident. Boulez enumeră „formele simple de organizare sintactică”: *monodia*, *omofonia*, *eterofonia*, *polifonia*, apoi dimensiunile în cadrul cărora se orânduiesc evenimentele muzicale: dimensiunea orizontală, verticală, diagonală, precum și caracterul individual sau colectiv al acestora [Boulez 1963:133]. Astfel, monodia este definită de ordinea *orizontal-individual*, omofonia – direct legată de polifonie, dar derivând și din monodie – de ordinea *orizontal-colectiv* [Boulez 1963:134]. În fine, ordinea *orizontal-diagonal-vertical-colectiv-individual* ar defini eterofonia [Boulez 1963:135] iar polifonia ar implica, alături de o repartiție *diagonală* a evenimentelor muzicale, o anumită „responsabilitate” a unei structuri față de celelalte. Această ordine - monodia, omofonia, eterofonia, polifonia - este păstrată și în tabelul sintetic ce încheie considerațiile sale [Boulez 1963:138]. Boulez se referă de asemenea pe scurt la combinațiile între sintaxe sau la trecerea gradată între ele, ca și la posibilitatea de a vorbi despre o *monoritmie*, *omoritmie*, *eteroritmie*, respectiv *poliritmie* [Boulez 1963:139].

Exact o sută de ani mai târziu după Riemann, Carl Dahlhaus [Dahlhaus 1977] discută polemic sub titlul de *sintaxă muzicală* diferența între *propoziție* și *perioadă*, diferite pattern de formă (ABA, AABA inclusiv durata lor ca număr de tacte), *dezvoltarea* în opoziție cu „*tesătura*” (Fortspinnung), ultima ca mod de articulare a limbajului tipic barocului [Blume 1929], inclusiv opoziția *expunere-continuare* sau *tematic-non-tematic* [Riemann 1902] – toate evident aspecte ale desfășurării muzicii în timp, care ar merita mai multă atenție decât le poate fi

acordată aici. Nu este vorba însă de o clasificare propriu-zisă, ci de ceea ce am putea numi o descriere tipologică.

Peter Faltin [Faltin 1977] este unul dintre puținii care menționează explicit noțiunea de sintaxă muzicală ca obiect al cercetării sale, o cercetare preponderent filozofic-speculativă. El definește sintaxa ca „reunirea în cadrul unui întreg printr-un sens nou a calităților părților acestui întreg, părți ale căror relații separat nu au sens, ci tind spre o unire a lor” [Faltin 1977:1]; întregul este însă mai mult decât suma părților sale, el cuprinde și relațiile dintre aceste părți [Faltin 1977:13]. În ceea ce privește relațiile muzicale, ele nu ar fi „substanțiale”, ci „calități funcționale ale unor stimuli acustici a căror receptare estetică nu este o simplă înregistrare, ci o formare a lor corespunzătoare acestor funcții, astfel încât ele să capete sens conform categoriilor deja existente în conștiință” ca „ produse ale unei anumite situații sociale” [Faltin 1977:4-5]. Categoriile sintactice conferă sens elementelor muzicale, le unesc în „formațiuni logice” [Faltin 1977:6] și ar fi de definit pe linia continuă dintre *identic* și *diferit*, astfel ar putea fi numite arbitrar trei categorii: *asemănător*, *contrastant*, *diferit* prin cinci tipuri de relații: *identitate*, *asemănare*, *contrast*, *ne-asemănare*, *complet diferit (independență)* (în alt context el alătură acestora și *repetiția*, *transformarea*, *continuarea*, *înșiruirea*) fiecare la nivelul celor patru parametri (melodic, armonic, ritmic, timbral), ceea ce ar da $5 \times 4 = 20$ cazuri [Faltin 1977:9].

În fine, sub numele de „Typologie des techniques polyphoniques” un grup de muzicologi francezi [Simha Arom, Nathalie Fernando, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Fabrice Marandola, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière, Olivier Tourny 2007:1088-1109] descriu câteva forme de polifonie, și anume: *eterofonia*, *le tuilage* (se refera la un anumit fel de suprapunere a segmentelor muzicale), *bourdonul*, *omoritmia* (în loc de omofonie), *contrapunctul*, *imitația*, *hoquetus-ul*, *poliritmia*. Pe de o parte, această tipologie reprezintă o descriere amănunțită a domeniului polifoniei și prin aceasta, se apropie foarte mult de punctul de vedere expus în acest text (inclusiv prin aceea că

deosebește noțiunea de *polifonie* în sens general de cea de *contrapunct*), pe de alta – chiar trecând cu vederea unele inconsecvențe – aici nu se pune accentul pe *modul de înlănțuire a evenimentelor muzicale*, deci pe *sintaxa* lor, ci se intenționează descrierea destul de liberă a unor structuri muzicale printr-un sintetic.

8. Propunere a unui nou sistem: categorii, tipuri, atribute

În cele ce urmează, sistemul lui Ștefan Niculescu nu va fi cu totul abolit, ci întregit cu noi idei. Nu voi ezita să afirm că unele aspecte ale modelului propus în continuare nu sunt pe deplin clarificate; consider deci expunerea mea nu ca pe un sistem definitiv formulat, ci ca pe un proiect, ce poate fi optimizat. Este bine oricum a păstra permanent prezentă în minte ideea că *nu vom întâlni decât rareori în realitatea muzicală cazurile pure descrise de o teorie*, inclusiv o teorie a sintaxei muzicale; ce vom găsi, vor fi mai ales combinații sau abateri de la acestea. Teoria unei sintaxe muzicale abstracte va putea deci doar schița câteva modele ideale ce se vor concretiza într-o infinitate de sintaxe concrete.

În ceea ce privește definiția unei categorii sintactice primare voi porni, urmând pe Ștefan Niculescu [Niculescu 2013: 57], de la considerarea poziției de atac și încheiere a două evenimente muzicale vecine X și Y, notate prescurtat cu Xi și Yi, respectiv Xf și Yf („i“ de la *Incipit*, “f“ de la *Finis*).

Denumirea „X și Y“ nu subînțelege două obiecte fixe, ci este aplicabilă succesiv asupra oricărei perechi de *obiecte vecine*. Y simbolizează „următorul element“ care succede pe X și el poate fi reprezentat printr-o idee muzicală, la una sau mai multe voci. O sintaxă va fi însă definită în cele ce urmează nu doar prin poziția lui Y raportată la cea a lui X, ca la Ștefan Niculescu, ci și prin includerea altor factori, între care: durata, densitatea, caracterul obiectelor și relația între ele.

Este logic ca ordinea considerării punctelor de perspectivă, respectiv a criteriilor care le determină, să urmeze, pe cât posibil, ordinea fazelor percepției

proprietăților obiectelor considerate. Astfel, percepția *poziției* obiectelor X și Y va avea loc *înaintea* percepției *duratelor* acestor obiecte; abia apoi vor fi percepute, mai întâi durata lui X, apoi – depinzând de situație – eventual durata lui Y ca și *distanța* dintre ele și, prin aceasta, *densitatea* muzicii respective. Acest mod de descriere treptată a fazelor percepției urmează de fapt fidel definiția clasică a percepției intuitive, formulată de Piaget și Fraisse, deoarece este vorba mai întâi de percepția *ordinii*, apoi a *duratei* obiectelor și abia apoi de *compararea* lor, deci a *efectuării unor operații mentale* asupra lor. De asemenea, depinzând de situație, poate fi luat în considerare felul *relației* între obiecte vecine, în acest caz, nefiind posibil a neglija cu totul „conținutul“ acestor obiecte, privite însă doar global. Abia mai târziu va fi receptat caracterul general al unei sintaxe, eventual complexitatea ei. Va fi vorba deci de *o descriere abstractă a existenței muzicii în timp, descriere care va urma mai multe trepte sau nivele ale percepției*.

Primul nivel consideră deci poziția obiectelor în timp, respectiv punctele lor de atac.

Din punct de vedere al poziției obiectelor X (X_i) și Y (Y_i) există doar două posibilități:

Dacă $Y_i > X_f$ (începutul obiectului Y intervine *după* sfârșitul obiectului X – ceea ce înseamnă că *obiectele vin unul după altul, deci sunt succesive*) - vom avea o **monodie**, și, ca urmare, de obicei o *structură monovocală*. Asupra rolului jucat de numărul de voci vom reveni.

Dacă $Y_i > X_i$ și $Y_i < X_f$ (începutul obiectului Y intervine *după* începutul obiectului X dar *înaintea* sfârșitului acestuia – ceea ce înseamnă că *obiectele se suprapun, parțial sau total, deci sunt simultane*) – vom avea o **polifonie**; este vorba desigur de o accepțiune lărgită a noțiunii. În această situație rezultă inevitabil o *structură plurivocală*.

Această primă diferențiere este o *clasificare* în sensul arătat mai sus și ea definește cele două mari categorii sintactice abstracte posibile, între care

deosebirea este fundamentală și comparabilă cu deosebirea între spațiul mono și bidimensional. Ea se bazează pe proprietatea intuitivă de a percepe *ordinea* obiectelor în timp, respectiv *succeșiunea* sau *simultaneitatea* lor – sau, în domeniul vizual, linii orizontale, respectiv o construcție pe verticală. Nu există la acest nivel nici-o altă posibilitate, ci doar situații speciale, și nici-o altă formă, care să nu facă parte din una sau alta dintre cele două categorii descrise. Spre deosebire de Ștefan Niculescu, considerăm această *definiție binară* fundamentală ca optimă doar în această formă.

Revenind la problema numărului de voci: aceasta nu este desigur o problemă pur sintactică, ci una de *concretizare* a unei structuri sintactice. De aceea nu este esențial, de exemplu, dacă o monodie este executată sau rezultă dintr-o singură voce sau mai multe voci, dialogate sau simultane (unison). Ceea ce contează din punct de vedere sintactic este doar faptul că elementele muzicale sunt *sucsesive* și, pentru aceasta, ajunge de obicei o singură voce. În cazul polifoniei însă, când *simultaneitatea* vocilor este definitorie, aceasta nu poate fi realizată decât prin existența mai multor voci.

Un caz special ar fi o fugă executată la un instrument solo, în care polifonia este *sugerată*; ar fi vorba în acest caz de o *pseudo-polifonie*. Dar un instrument solo poate produce și omofonii reale, ca în cazul cordelor duble sau triple la vioară sau al sunetelor *multiphonics* la instrumente de suflat. Prin voce va trebuie să înțelegem deci nu un *instrument*, ci o *linie*; noțiunile se suprapun adesea, dar nu întotdeauna. Dacă însă *unica linie numită monodie* poate rezulta și din execuția mai multor instrumente în dialog sau unison și, pe de altă parte, ea poate simula polifonia, iar un singur instrument poate executa omofonii (deci mai multe linii simultan), devine evident că este mai prudent să nu considerăm prin excelență monodia echivalentă cu monovocalitatea și polifonia echivalentă cu plurivocalitatea, ci să separăm aceste

planuri, chiar dacă ele se suprapun în cea mai mare parte.

Din punct de vedere al denumirilor uzuale: în afară de obișnuință, nimic nu ar sta în calea denumirii *monodiei*, pentru a evidenția relația ei cu polifonia, **monofonie**. Cuplul terminologic *monofonie/polifonie* ar evidenția optim diferența și deci criteriul acestei clasificări. Pentru o definiție completă a ei, ar trebui să menționăm termenii ei astfel: *monodie* (sau *monofonie*, în general *monovocalitate*) și *polifonie* în sens larg (în general *plurivocalitate*).

Al doilea nivel consideră relația între obiecte.

El se bazează pe un nou criteriu (*relația* între X și Y, care se suprapun sau nu) și descrie de fapt situații speciale, respectiv, *tipuri sintactice*, mai ales de polifonie. În acest caz, lista nu poate fi închisă: aici nu mai operează o *clasificare*, ca în cazul primului nivel, ci o *tipologie*, deoarece ordinea cazurilor descrise nu mai este univocă, iar între diferitele tipuri există asemănări și contacte. Iată deci, *câteva* tipuri sintactice.

Dacă X și Y se suprapun, *parțial sau total, dar sunt independente între ele*, avem o „polifonie clasică” în sens restrâns sau un **contrapunct**.

Nu trebuie confundată *categoria* sintactică „polifonie” în sens lărgit cu *tipul* sintactic „polifonie clasică” în sens restrâns: în primul caz nu ne interesează decât faptul că obiectele – indiferent ce obiecte, identice sau diferite - se suprapun, *parțial sau total, deci sunt simultane*; în al doilea caz, ne interesează în plus faptul că obiectele sunt *independente*, deci nu mai este indiferent ce fel obiecte se suprapun. Aceste puncte de vedere asupra polifoniei se situează deci în planuri diferite. Pentru a evita confuzia terminologică vom folosi în cazul „polifoniei clasice” termenul de *contrapunct*.

Dacă $Y_i = X_i$, eventual și $Y_f = x_f$ (punctele de atac și încheiere ale obiectelor sunt identice, ceea ce înseamnă că ele apar și continuă simultan), deci obiectele se *suprapun total*,

avem o **omofonie** – un caz special de polifonie, de a cărei formă „clasică” este uneori dificil de deosebit. Este, de fapt, vorba mai corect de o **omoritmie**, deoarece nu înălțimile sunetelor, ci duratele lor sunt identice.

Noțiunea de omofonie s-a încetățenit mai ales pentru cazul special în care o voce – de obicei vocea superioară – este mai importantă, dar nu independentă, iar celelalte au un caracter secundar, se constituie într-un acompaniament; avem deci o structură ale cărei elemente nu pot fi privite separat, având astfel doar o independență relativă. În acest caz este vorba de *două sub-sintaxe suprapuse*, caz pe care-l vom include mai jos în contextul unui atribut ce privește gradul de complexitate al unei sintaxe.

Dacă X și Y se suprapun - indiferent dacă $Y_i=X_i$ sau $Y_i \neq X_i$, deci dacă suprapunerea lor este totală sau parțială – dar, în plus, *ambele voci sunt variațiuni ale unei mai mult sau mai puțin ipotetice linii primare*, vorbim de o **eterofonie** – un alt caz special de polifonie.

Dacă X și Y se suprapun și *sunt identice*, eventual transpuse, dar punctele lor de atac sunt diferite, rezultă un **canon**, evident un caz cu totul special de polifonie.

Dacă X și Y se suprapun și sunt identice din punct de vedere melodic, dar un *tempo* de execuție ușor diferit introduce o decalare treptată a suprapunerii lor (ceea ce conduce periodic la o alternanță a identității și non-identității lor, ca și la interferențe caracteristice) recunoaștem procedeul **phasing** sau **shifting phase**, definit ca atare de către Steve Reich [Reich 1974], întâi în piese electronice („It’s Gonna Rain” 1965, „Come Out” 1966), apoi în muzică instrumentală („Piano Phase” și „Violin Phase” 1967, „Marimba Phase” 1980). Asemănările cu eterofonia sau canonul sunt evidente, dar *pendularea ciclică dintre unison și polifonie* generează noi structuri iluzorii, care nu aparțin niciunei voci: acest fenomen, atât de pregnant, nu apare în celelalte situații descrise. O asemănare cu efectul *moiré* din

op-art nu poate fi trecută cu vederea. Conlow Nancarrow experimentează structuri poliritmice asemănătoare încă din anii 1948, dar centrul de interes se plasează la el pe diferențe în viteza de execuție, adesea variabilă, a unor linii mai ales independente.

Poate că fenomenul *iluziei auditive* menționate merită mai multă atenție decât i se poate acorda în acest context. Steve Reich – inventatorul procedurii „phasing” sau „shifting phase” în compoziție – se interesează în mod special pentru această *iluzie auditivă* în sensul efectului acustic *flanging* cauzat de interferența a două sunete apropiate ca frecvență sau de două formațiuni melodice executate în tempo-uri diferite, dar foarte apropiate; acest efect, cunoscut de altfel de câteva decenii în studio-urile acustice, sugerează însă orientarea precisă într-o anumită direcție a unor noi încercări similare – și nu numai la două voci. Deși nu poate exista o partitură în sens obișnuit pentru acest fel de structură sintactică, nu este vorba aici de o muzică improvizată sau, în general, de o muzică ale cărei linii melodice nu sunt bine definite; dimpotrivă, o mare precizie este absolut necesară pentru a produce acest efect – din nou, ca și în cazul op-art. Iar rezultatul – acele formații melodice iluzorii, care nu pot fi nicicum găsite și explicate prin eventuala partitură – este cu atât mai surprinzător. El nu este controlabil decât prin alegerea unui material corespunzător, a unor puncte de plecare optime și a raportului optim între tempo-uri, prin probe repetate și comparația rezultatelor lor. Precizez: nu mai este vorba de efectul *flanging* la nivel acustic, ci de exploatarea unei sintaxe muzicale speciale. În ceea ce mă privește, am efectuat în ultimii ani sistematic asemenea experimente în ciclul de compoziții „ShiPha Exercices”, ciclul dedicat desigur lui Steve Reich.

Înrudirea între eterofonie, canon și „shifting phase” în general este evidentă și semnificativă în cazul unei tipologii.

(Ex. muzicale nr. 20: **Steve Reich**,
nr. 21: **Corneliu Dan Georgescu**) (vezi Anexa)

Dacă una dintre voci are funcția unui fundal (de obicei un tenuto) iar celelalte voci precum și sensul lor tonal este dependent de această linie, vorbim despre un **Bordun** sau **Ison** sau, de asemenea, de un **Orgelpunkt** („pedală”). Există unele deosebiri între aceste trei noțiuni, la care însă nu ne putem referi în acest text. Desigur că isonul nu este legat exclusiv de o muzică tonală în sens restrâns, ci poate exista în orice context melodic, însă fenomenul specific al rezonanței sale cu anumite sunete (existent atât în muzica bizantină cât și într-o *raga* hindusă) nu mai poate avea loc decât într-un asemenea context tonal, oricât de larg am privi aceasta noțiune.

De remarcat că în acest caz este vorba de o *funcție specială* („isonul propriu zis”), care poate fi preluată de una sau mai multe voci. Dacă isonul este reprezentat nu printr-un *tenuto* ci printr-o *figurație*, rezultă un (ison) *ostinato*, care se poate îndepărta considerabil de un „ison propriu zis”. În ultimă instanță, rămâne discutabil dacă putem considera orice acompaniament ca un fel de „ison figurat” sau, mai mult, dacă nu considerăm ca *forme sintactice înrudite* oricare dintre numeroasele situații în care două planuri se opun între ele prin *relația prim-plan/fundal*: devine evident că într-o asemenea situație se conturează sintaxe muzicale relativ independente. Tocmai pentru a evita aceasta dizolvare a specificului unei noțiuni ar fi recomandabil să nu trecem cu vederea esența structurii sintactice pe care o descriem aici sub numele de Ison (faptul că *o voce aparent pasivă controlează pe celelalte, aparent active*) și să folosim pentru celelalte situații similare alte denumiri. Ceea ce nu înseamnă, pe de altă parte, a nega înrudirea între aceste forme: între *ison* și *melodia acompaniată* pot exista o multitudine de situații intermediare. Din nou, această trecere gradată între forme specifice este semnificativă în cazul unei tipologii.

Dacă „intrările” evenimentelor sau grupelor de evenimente polifonice alternează consecvent, rezultă o **antifonie**; în cazul în care distanța între acestea este constantă

și relativ redusă, rezultând o alternanță rapidă, se poate vorbi de un **hoquetus**. O structură de tip **tuillage/Verzahnung** poate rezulta la rândul ei în situația în care vocile se suprapun astfel încât ele nu mai pot fi percepute individual (indiferent de densitatea elementelor muzicale).

(Ex. muzicale nr. 22: **Hoquetus**,
nr. 23: **Adrian Iorgulescu**) (vezi Anexa)

Pot exista o antifonie sau un hoquetus și la nivel monodic? Desigur – ne-am referit deja la dialogul ocazional între mai multe surse sonore, care poate apărea ca o monodie. Dar în cazul antifoniei se impune un element nou, suplimentar: dialogul nu mai este ocazional, ci consecvent, sistematic și definește un tip sintactic aparte, tip care nu este în orice caz specific nici monodic și nici polifonic. Deosebirea de principiu între o *categorie* și un *tip* este indiscutabilă.

Alte tipuri sintactice ar fi, așa cum am menționat, „**die Moment-Musik**” (Stockhausen), „**muzica de o clipă**” (Nemescu), **continuum-ul**, **structura colotomică** (Kunst). Este evident că nu toate aceste tipuri au o aplicabilitate la fel de largă, unele constituind cazuri cu totul speciale, foarte caracteristice. De exemplu: „muzica de o clipă” constă dintr-un singur gest muzical, concis, iar continuum-ul poate de asemenea consta dintr-un gest sau mai multe, dar care se „topesc” astfel unul în altul, încât nu mai sunt separabile – este tot un fel de „gest unic”, ce poate dura însă nedefinit.

În concluzie, polifonia este o noțiune foarte generală care ar include – dacă nu operăm noi diferențieri – toate formele de plurivocalitate. Dar tipurile sintactice descrise nu pot fi considerate ca „subcategorii ale categoriei polifonie” deoarece unele dintre ele (de exemplu, antifonia, dar și continuum-ul) pot apărea și în contextul categoriei monodie.

În tot ceea ce a fost expus mai sus nu se are în vedere în detaliu „conținutul”, deci „materialul muzical”

concret al unor linii, ci acesta este considerat doar în măsura în care este necesar pentru a putea face o comparație între aceste linii; practic pot exista o infinitate de cazuri concrete. Această considerare minimă a materialului este însă inevitabilă. Se confirmă astfel și ideea că *o separare completă a dimensiunii temporale de cea spațială nu este posibilă decât în anumite condiții speciale*. Devine necesar a preciza acest lucru, cel puțin în faza actuală a analizei noastre, deoarece în faza ei inițială era complet nesemnificativ dacă cele două obiecte muzicale vecine considerate, X și Y, sunt identice sau diferite din punct de vedere al „conținutului” lor.

Următoarele patru nivele descriu *attribute* ale sintaxei muzicale. Definiția acestor atribute nu poate evita cu totul un factor subiectiv, ele nu sunt ierarhizabile sau ordonabile și pot apărea în cele mai multe cazuri ale categoriilor și tipurilor descrise până aici.

Al treilea nivel consideră distanța între obiecte, respectiv densitatea lor.

Cel de al treilea criteriu definește astfel o muzică **densă**, o muzică „**detaliată**” („normală”) sau o muzică „**rarefiată**”.

Distanța între X_i și Y_i poate fi „prea scurtă” (mai scurtă decât treizeci de milisecunde): percepția unei configurații muzicale nu este posibilă, muzica fiind percepută doar ca *textură*, în bloc, global.

Distanța între X_i și Y_i poate fi „normală”: percepția unor configurații muzicale detaliate este posibilă. Este unica situație considerată de către Ștefan Niculescu.

Distanța între X_i și Y_i poate fi „prea lungă” (mai mare decât trei-patru secunde): percepția unor configurații muzicale detaliate nu este posibilă, sunt percepute doar sunete izolate.

Acestea sunt doar situații tipice, cazuri extreme, în realitatea muzicală ele apar adesea combinate, efectul lor este relativ sau ele sunt subiectiv apreciate.

Diferențierea menționată se bazează de data aceasta pe capacitatea intuitivă de a percepe nu ordinea, ci *durata*

evenimentelor, respectiv *distanța* dintre ele în timp. Percepția duratei depinde însă și de „ceea ce se petrece în acel timp“: un timp bogat în evenimente trece „ca în zbor“, un timp sărac ne poate apărea insuportabil de lung. Durata de trei secunde este apreciată convențional ca definind „prezentul“. Vedem deci că nici neglijarea deosebirilor între timpul obiectiv, măsurabil și cel subiectiv, flexibil nu este chiar întotdeauna posibilă.

(Ex. muzical nr. 24: **Morton Feldman**) (vezi Anexa)

Percepția distanței între evenimente muzicale, respectiv a duratei acestor evenimente, descrise mai sus, constituie poate în modul cel mai evident obiectul unei cercetări a sintaxei, deoarece este vorba tocmai de *felul în care aceste evenimente „se înlănțuie“ în timp*; ea corespunde însă unei percepții difuze a unor evenimente încă ne-diferențiable. Dar nu este vorba numai de cazurile extreme, expuse mai sus: un parametru esențial muzical cum ar fi *tempo*-ul operează tocmai la acest nivel: unul și același motiv, executat de exemplu în *presto* sau *adagio* reprezintă muzici diferite; mai mult, acest tempo poate fi măsurabil, regulat (*giusto*) sau liber (*rubato*), de asemenea variabil, ca într-un *rallentando* sau *accelerando*.

Chiar și în acest punct devine evident faptul că o paralelă strictă cu percepția la nivel temporal a vorbirii (din punct de vedere *al vitezei emiterii cuvintelor*) ar fi lipsită de sens.

Deosebirea față de sistemul lui Ștefan Niculescu este de asemenea clară, deoarece acesta nu consideră demnă de interes densitatea evenimentelor muzicale în studiul sintaxei muzicale, indirect deci chiar și a *tempo*-ului. Încercarea de a defini până la ce limită diferența între, să zicem, muzici hiperdense omofone sau contrapunctice (de exemplu, de tip *micropolifonic*, ca la Ligeti) rămâne perceptibilă - ne referim la percepția muzicală, nu la notație - nu poate evita un anumit subiectivism: în principiu, în caz extrem se percepe doar o muzică densă. Ceea ce ar însemna că densitatea muzicii, deci un atribut al ei, se

percepe *înaintea* tipului sintactic și joacă un rol deosebit de important în receptarea muzicii; cu toate acestea, faptul că factorul menționat poate fluctua și implică subiectivism în aprecierea sa rămân argumente în favoarea considerării sale ca un atribut.

Al patrulea nivel consideră principiul arhitectonic aflat la baza muzicii.

În mod normal, obiectele muzicale X și Y sunt *diferite*. Dacă ele sunt însă *absolut identice* (indiferent dacă se suprapun sau nu, deci dacă avem o polifonie ori o monodie), ne referim la o **muzică repetitivă**. *Principiul de construcție iterativ*, care dirijează această muzică, ar fi contrariul *principiului de construcție progresiv*, care ar defini o „muzică normală”, axată pe evenimente diferite [Georgescu 1985].

Principiul de construcție al unei muzici nu poate fi privit decât ca un atribut al acestei muzici, el însuși poate aborda diferite categorii sau tipuri sintactice muzicale: cu alte cuvinte, poate exista o muzică repetitivă monodică sau polifonică, omofonică, de tip canon, antifonică etc. Ștefan Niculescu amintește de asemenea două feluri de succesivitate: prin *repetare*, respectiv prin *diferențiere* [Niculescu 2013: 57], fără a dezvolta însă această idee.

Muzică repetitivă, muzică progresivă (Reprezentări grafice schițate nr. 14, 15)

Nr. 14



Nr. 15



Constituie însă analiza unei muzici minimal-repetitive sau, în general, a unei muzici non-evolutive, obiectul unei cercetări a sintaxei? Punem această întrebare, deoarece o asemenea muzică, este, cel puțin aparent, definită prin *identitatea elementelor ce*

constituie materialul ei, deci printr-un element material. De fapt, tocmai *perceperea în timp a identității unor obiecte muzicale* cauzează un anumit efect temporal inconfundabil. Monotonia absolută generată astfel (numită metaforic „stagnare a timpului” sau „abolire” a sa) [Houben 1990]) ar putea fi privită ca principiu de bază al unei „muzici atemporale” [Georgescu 1979]. Aceste două nivele – cel material și cel temporal – sunt, în această situație specială, inseparabile. Este o particularitate a muzicii repetitive care o distinge de cele mai multe alte forme muzicale.

Al cincilea nivel consideră caracterul sintaxei, mai precis, gradul ei de flexibilitate.

Criteriul care determină acest nivel relevă o proprietate generală a succesiunii temporale a unor obiecte muzicale, proprietate care nu poate fi percepută decât *după* ce aceste obiecte au fost complet și eventual repetat percepute. Ne referim la faptul că o sintaxă muzicală poate fi **stabilă**, respectiv **flexibilă** sau **variabilă**. Un caz specific de flexibilitate sintactică, aplicată la macrostructură, l-ar reprezenta ideea de *eteromorfie* [Niculescu: 1969].

Gradul de flexibilitate al unei sintaxe – deoarece, contrar părerii generale, aproape orice sintaxă posedă *un anumit grad de flexibilitate*, chiar și în muzica clasică – este o problemă complexă, care nu poate fi tratată exhaustiv aici. Se pot însă distinge două situații extreme:

- o *sintaxă fixă, stabilă* (în care „după un X nu poate urma decât un anumit Y”) sau
- o *sintaxă liberă, haotică* (în care „după un X poate urma orice Y”). Între aceste forme extreme ideale vor exista „sintaxele normale”, care cunosc nuanțe diferite de stabilitate, respectiv flexibilitate. Prin aceasta am descris un nou atribut al unei sintaxe muzicale.

Gradul de flexibilitate al unei sintaxe s-ar putea baza pe faptul că o succesiune de două obiecte X și Y poate fi *directionată* (când obiectul X exercită asupra obiectului Y o anumită atracție) sau *neutrală*.

Un bun exemplu în ceea ce privește atractivitatea sau directivitatea relației între două obiecte vecine l-ar putea constitui sistemul tonal funcțional: nu este indiferent dacă un acord de tonică apare *înaintea* sau *după* un acord de dominantă, iar poziția unui acord de sub-dominantă față de unul de dominantă este încă și mai evident nesimetrică. Ne referim desigur la armonia strictă clasică. Este vizibil faptul că *direcționalitatea implică o flexibilitate mai redusă*, și invers, acolo unde nu există o direcționalitate, domnește o flexibilitate mai pregnantă.

La rândul ei, variabilitatea se poate manifesta ca o *oscilație*, *pendulare* sau o *transformare direcționată*. La acest nivel se poate vorbi despre o sintaxă **transformațională**, care ar putea descrie un *gradual process*. Ca exemple în acest sens ar fi de reamintit procedura „shifting-phase“ a lui Steve Reich sau „sincronia“ lui Ștefan Niculescu, deja citate, la care s-ar putea adăuga *minimalismul aditiv* sau *substractiv* al lui Terry Riley. În toate aceste cazuri este vorba de transformări treptate, transformări în care sunt implicate două sintaxe, cunoscute dar diferite, aflate într-o strânsă relație una cu cealaltă în cadrul unei noi sintaxe, flexibile. O sintaxă transformațională nu este legată în mod necesar de tipul sintactic *continuum*, așa cum ar putea sugera cazurile citate mai sus.

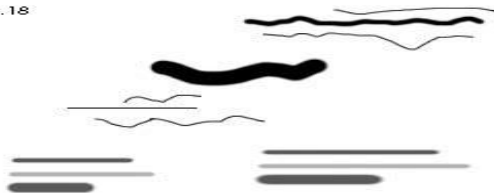
O altă formă care operează cu mai multe sintaxe succesive ar fi **colajul** unor fragmente muzicale complet diferite. În acest ultim caz, procedeul se bazează eventual *pe alăturarea în timp a unor sintaxe cunoscute*, care ar conduce însă – treptat sau prin salt – *la o nouă sintaxă, global văzută, neomogenă*. Desigur că nu vom neglija sintaxele *componentelor* acestei formațiuni, dar nu vom putea neglija nici rezultatul colajului lor, colaj ale cărui componente apar în succesiune, deci în timp, și care pot genera proprietăți sintactice specifice, ca și efecte specifice, în funcție de context. La fel ca în cazul atributului definit de densitatea muzicii, și acest atribut poate apărea în contextul unor categorii și tipuri sintactice diferite (de exemplu, alternanță liberă între monodie și tipuri variate de polifonie). Nu orice schimbare a sintaxei poate conduce însă la un colaj.

Combi-nația între *sub-sintaxe diferite*: o sub-sintaxă monodică și o sub-sintaxă omofonică ar da forma clasică a „melodiei acompaniate”, adesea denumită *omofonie*, printr-o asimilare abuzivă cu situația în care vocea superioară a unei omofonii joacă un rol mai important decât celelalte; în acest caz nu poate fi totuși vorba de acompaniamentul unei voci de către celelalte, deoarece blocul numit omofonic nu este divizibil. Prin modul de considerare pe care îl propunem pot fi diferențiate însă – spre deosebire de Ștefan Niculescu – o *sub-sintaxă monodică* de o *sintaxă monodică obișnuită*: în primul caz, ea este *parte dintr-un întreg și este relativ dependentă de acesta*, în al doilea, este *complet independentă*. La rândul lui, acompaniamentul poate constitui o altă sintaxă, de asemenea doar relativ independentă. Din acest motiv nu putem considera „melodia acompaniată” ca pe un tip sintactic, ci ca pe o formă de super-sintaxă.

„Super-sintaxă”

(Reprezentare grafică schițată nr. 18)

Nr. 18



Desigur că am putea privi orice super-sintaxă (de ex. multi-polifonia) pur și simplu ca pe o *polifonie complexă*: este vorba în orice caz de *plurivocalitate*. Aceasta ar însemna însă să trecem cu vederea faptul că *doar uneori* este posibil ca, în cazul unei polifonii, să existe o organizare interioară, respectiv, să distingem sub-sintaxe. Există însă și cazul complexității excepționale a unui Brian Ferneyhough, care – în pofida multiplicității liniilor ei - nu favorizează aceasta distincție, ea rămânând o polifonie complexă indivizibilă.

(Ex. muzicale nr. 28: **Brian Ferneyhough**,

Nr. 29: **Aurel Stroe**) (vezi Anexa)

9. Concluzii

Sistemul descris mai sus consideră deci șase nivele ale organizării temporale abstracte ale muzicii și definește astfel sintaxa muzicală prin *categorii, tipuri, attribute*. Avantajele separării noțiunilor de categorie, tip, atribut poate fi exemplificată prin considerarea în detaliu a unui *continuum*: este vorba de un *tip sintactic*, ce poate apărea însă atât în *categoria* monodie cât și în *categoria* polifonie, și poate primi *attribute* ca acelea de muzică detaliată sau densă, repetitivă sau progresivă.

Aceste șase nivele sunt:

Nivel 1: *categorii sintactice* (**monodie** sau **monofonie** – în general monovocalitate, respectiv **polifonie** în sens larg – în general plurivocalitate); acest nivel este „închis”, nu pot exista alte categorii.

Nivel 2: *tipuri sintactice* (**contrapunct** sau polifonie în sens restrâns, **omofonie**, **eterofonie**, **canon**, **shifting phase**, **bordun** respectiv **ison**, **antifonie** respectiv **hoquetus**, „**Moment-Musik**”, „**muzica de o clipă**”, **continuum**, **structura colotomică** etc.); acest nivel rămâne „deschis”, poate cunoaște și alte tipuri sau o altă orânduire a lor.

Nivel 3: atribut - muzica **rarefiată**, **detaliată** sau **densă**

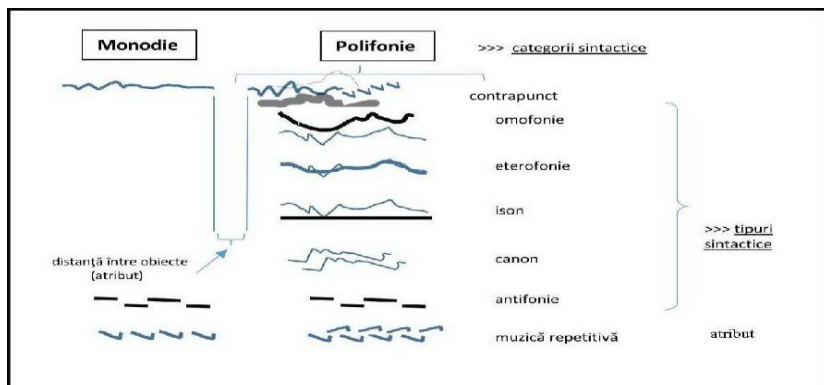
Nivel 4: atribut - muzica **repetitivă** sau **progresivă**

Nivel 5: atribut - sintaxa **stabilă** sau **flexibilă**, **transformațională** sau **colaj**

Nivel 6: atribut - sintaxa **simplă** sau **complexă (super-sintaxă)**.

Atributele reprezintă o anexă a primelor două nivele, ordinea lor este de asemenea relativ liberă, pot fi definite și alte atribute iar descrierea lor poate fi și alfel formulată.

(Reprezentare grafică schițată parțială
a modelului sintactic propus)



După cum se vede, nivelele 1 și 6 constau dintr-o *clasificare* de tip binar: sintaxa monodică (monofonă) sau polifonă (în general, muzica monovocală sau plurivocală), respectiv sintaxa simplă sau complexă. Nu există alte posibilități la acest nivel, nu există niciun obiect muzical imaginabil, care să nu facă parte din una sau din alta dintre aceste categorii sau care să facă parte din amândouă.

Dimpotrivă, nivelul 2 este o tipologie, constând dintr-o înșiruire deschisă mai ales de *tipuri de polifonie*, ale cărei elemente nu pot fi ordonate strict obiectiv.

Celelalte trei nivele – 3, 4 și 5 – sunt în principiu *bipolare* sau reductibile la o bipolaritate; ca și nivelele 1 și 6, ele definesc fiecare câte două calități contrarii, care permit însă, spre deosebire de acestea, o infinitate de trepte intermediare. Numite „atribute”, criteriile corespunzătoare consideră sintaxa muzicală dintr-o perspectivă mai generală, și - așa cum am mai precizat - nu fac parte popriu-zis din sistem, ci sunt adăugate acestuia, lista respectivă rămânând și în acest caz „deschisă”.

O sintaxă ar putea fi descrisă astfel prin șase elemente acționând în planuri diferite: o *categorie*, un *tip* și patru *attribute*. De exemplu: o *raga* hindusă

clasică ar fi definită prin categoria *monodie* sau *polifonie*, tipul *ison*, atributele *detaliat + progresiv + flexibil + sintaxă unică*. O sonată clasică de Mozart ar fi definită prin categoria *polifonie* (în sens de *plurivocalitate*), tipul *omofonic*, uneori *contrapunctic*, atributele *detaliat + progresiv + stabil + super-sintaxă*. Anumite piese de Xenakis ar fi definite prin categoria *polifonie*, tipul *contrapunct*, atributele *dens + progresiv + flexibil + super-sintaxă* iar anumite piese de Steve Reich, prin categoria *polifonie*, tipul *shifting phase*, atributele *detaliat + repetitiv + stabil + sintaxă unică*. Unele exemple ne arată că nu orice combinație a celor șase nivele are sens.

A critica și completa sistemul bine consacrat al lui Ștefan Niculescu este desigur un act de mare răspundere, cu atât mai mult cu cât acesta fixează puncte de referință obiective ce nu pot fi trecute cu vederea. Ca urmare, din acest sistem au fost preluate în textul de față multe idei, între care, punctul său de vedere de principiu precum și, în general, radicalitatea sa în considerarea ordinii temporale abstracte a unei muzici ipotetice. Modelul său cuaternar rămâne exemplar prin claritatea, simplitatea și aplicabilitatea sa practică, reduce însă problematica sintaxei muzicale la un singur nivel al ei, de altfel, esențial și comentat ca atare. Acestui model i-au fost adăugate aici noi aspecte, care se bazează pe considerarea nu numai și a altor situații, ci și pe o ierarhizare a criteriilor ce pot caracteriza o sintaxă muzicală abstractă. Constând dintr-o triadă (o clasificare, o tipologie „deschisă” și o serie, de asemenea extensibilă, de atribute), modelul propus nu este omogen, ci mai complicat și mai dificil de urmărit, dar este mai flexibil și descrie mai exact realitatea muzicală din punct de vedere al sintaxei, fără a încerca să eludeze contradicțiile ei. Deosebirea esențială față de Ștefan Niculescu constă însă în faptul că acest model este *polidimensional*, acceptă elemente eterogene în definiția sa și este *ierarhic*, respectiv, separă elementele generale, care se pot clasifica obiectiv, de cele ce nu pot evita subiectivismul în definirea lor. Ar fi fost pe deplin

posibil ca Ștefan Niculescu să fi acceptat această extindere a cercetărilor sale.

10. Întrebări rămase deschise

Așa cum am mai afirmat, modelul propus exprimă în primul rând un anumit punct de vedere și nu este definitiv, ci rămâne receptiv pentru completări și îmbunătățiri; el intenționează de fapt să ofere un fel de *brainstorming* asupra domeniului.

O serie întregă de probleme nu au putut fi considerate sau rezolvate satisfăcător.

Definiția obiectelor X și Y rămâne nu doar abstractă (ceea ce ar fi normal, în cazul studiului unor sintaxe abstracte) ci și neclară. Sunt aceste obiecte X și Y note, motive, teme, voci, segmente de formă, se pot combina la orice nivel? O precizare în acest sens nu pare eficientă decât în cadrul unei sintaxe concrete. În cazul expunerii de mai sus, fiecare dintre aceste ipoteze ar fi posibilă, deoarece modelele abstracte amintite pot conduce la o infinitate de situații concrete. Cum ar putea fi însă analizată astfel o muzică electronică, bazată pe continuitatea (ne-diferențiabilă) a liniilor sau a culorilor? Există desigur tipul sintactic „continuum”, dar cât de larg concepem această noțiune și cum vom putea decide obiectiv, când și cum o anume structură poate fi totuși segmentabilă?

Se consideră perechea de obiecte vecine X și Y, respectiv poziția, durata, relația lor; toate acestea corespund *memoriei imediate (Kurzzeitgedächtnis)*. În muzică însă joacă de asemenea un rol important *memoria de durată (Langzeitgedächtnis)* – de exemplu, la recunoașterea unei reprize în forma sonatei clasice sau a repetiției temei principale într-un rondo și, în general, la recunoașterea unei forme ample. Aceste elemente reprezintă indiscutabil aspecte ale organizării formale, temporal-materiale, ale unei muzici. Considerarea *stabilității, a complexității* și a altor atribute ale unei sintaxe are în vedere oarecum suprafețe mai extinse ale unei muzici, nu spune însă mai nimic despre *relația* dintre obiectele îndepărtate. Acesta este poate punctul cel mai slab al unei

viziuni binare, care „nu vede“ nici măcar formația elementară ternară (XYZ) sau o poate descrie doar în două faze (XY+YZ). Dar atât diferitele funcții pe care o unitate le poate exercita (de exemplu, faptul că o celulă melodică are rol de cadență sau de legătură între alte celule) ca și grupările mai complexe decât cele binare nu sunt analizate, nu în ultimul rând deoarece prin aceasta ne-am situa deja la nivelul studiului formei muzicale. De fapt, raportul între noțiunile generale de *sintaxă muzicală* și *formă muzicală* ar putea provoca dificultăți nu numai terminologice, cu atât mai mult cu cât aceste noțiuni acceptă interpretări diferite. Ștefan Niculescu consideră că „Forma este dezvoltarea organică a unor structuri sintactice în raport cu posibilitățile și granițele unor obiecte muzicale – și invers“ [Niculescu 2013:50], ceea ce reprezintă un punct de vedere relativ practic.

În special pentru că a fost tot timpul vorba de categorii sintactice abstracte ar trebui să fie clar faptul că nu s-au considerat decât *aspectele temporale* ale unor structuri încă nedefinite sau sumar definite material. Nu numai că nu se analizează „conținutul intern” al acestor structuri, dar nici, de exemplu, date istorice sau date specifice aparținând unui gen muzical, vocal sau instrumental, ca în cazul unei analize a formei muzicale. *O categorie sintactică poate oferi deci doar unul dintre elementele care construiesc forma muzicală* - la fel cum un program de computer pentru compoziție oferă de obicei doar un fel de schemă sintactică abstractă, care – prin alocarea unor *argumente* sub formă de materiale diferitele *slots/inputs* – poate conduce la o formă muzicală.

Nici terminologia folosită aici nu este întotdeauna precizată: este vorba de sintaxe muzicale, de categorii sintactice, de componente ale unei sintaxe, tipuri sau modele sintactice – fără ca aceste noțiuni să fie univoc și diferențiat definite. Iar unele dintre ele reprezintă doar o aproximație a unui domeniu ce ar necesita o cercetare tipologică specială. De exemplu, *flexibilitatea sintactică* se poate manifesta prin caracterul interșanjabil al unor note, fragmente, module, parametri muzicali, raportându-se la alte noțiuni, ca acelea de *improvizație* sau de *eteromorfie* – principiu de formă pe care

Ștefan Niculescu îl vede legat de eterofonie [Niculescu: 1969]. Atât *improvizația* cât și *eteromorfia* sunt fenomene muzicale complexe de natură temporală, care ar trebui analizate ca atare.

Este posibil de asemenea ca o altă ordonare a tipurilor și atributelor să ofere noi avantaje, de exemplu, în recunoașterea unor elemente comune.

O ultimă întrebare ar trebui să vizeze însăși utilitatea unor asemenea cercetări. Dacă din perspectiva românească, care este foarte apropiată de tradiția structuralistă franceză, această întrebare poate părea absurdă, nu același lucru s-ar putea susține din perspectiva muzicologiei germane actuale, axată pe istorism și documentar; din acest punct de vedere, ea privește cu oarecare scepticism abstracțiunile neancorate în timp și spațiu. Fără a nega importanța unei asemenea concepții ca și a riscurilor implicate de orice abstractizare, tentativa întreprinsă de Ștefan Niculescu sau cea expusă în textul de față încearcă tocmai să descopere *dimensiuni arhetipale, absolute, imanente ale muzicii*. Dar poate că intenția de a sistematiza pe deplin o realitate muzicală practic infinită este și va rămâne o utopie.

* Textul de față reprezintă traducerea comunicării „Niculescus Theorie der syntaktischen Kategorien. Neue Kontexte und Perspektiven“, comunicare susținută la simpozionul internațional de muzicologie din 6-8 noiembrie 2015 de la Delmenhorst, Germania, cu titlul „Symposium Zwischen Zeiten 2015“, simpozion organizat de *Carl-von-Ossietzky Universität* din Oldenburg în colaborare cu *Hanse-Wissenschaftskolleg – Institute for Advanced Studies* din Delmenhorst sub conducerea prof. Violeta Dinescu și Roberto Reale.

Comunicarea amintită a fost însoțită de proiecția unei prezentări în format PowerPoint care conținea numeroase grafice, tabele sintetice, exemple de partituri și exemple sonore (având ca surse CD, DVD, internet). Dintre toate acestea, este posibilă aici doar expunerea unor reprezentări schematice grafice a tipurilor sintactice ca și indicații succinte referitoare la

exemplele muzicale - partituri și înregistrări sonore; detalii (interpreți, edituri, surse inclusiv eventual *links*) există în lista completă a exemplelor muzicale anexată mai jos. În toate cazurile este vorba numai de scurte fragmente. La exemple concrete din partituri în text am renunțat mai ales din cauză că un exemplu muzical inteligibil referitor la o sintaxă nu se poate limita la câteva măsuri sau chiar pagini.

Pentru o exemplificare completă rog a se vedea filmul în limba germană, cu exemplele muzicale – partituri și înregistrări – integrate (durata completă cca. 30 minute): <https://youtu.be/xv4YS4syXCY>

Bibliografie:

Adler, Guido, *Über Heterophonie*. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*. Leipzig 1908/1909

Adler, Guido, *Der Stil in der Musik: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*. Hamburg 2012 (1911)

Arom, Simha, Nathalie Fernando, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Fabrice Marandola, Emmanuelle Olivier,

Hervé Rivière, Olivier Tourny, *Typologie des techniques polyphoniques*. In: *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI-ème siècle*, Paris 2007, pp. 1088-1100

Balint, George, *Câteva adăugiri teoretice în perspectiva sintaxei muzicale*. In: *Muzica* 1/2012, pp. 33-49

Blume, Friedrich, *Fortspinnung und Entwicklung*. Peters-Jahrbuch, Leipzig 1929

Boulez, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*. Gallimard, Paris 1963

Brandl, Rudolf, *Bordun*. In: MGG Sachteil, Bd. 2, Kassel 1995, pp.70

Brelet, Gisèle, *Le temps musical*. Paris 1949

Bright, William, *Points de contact entre langage et musique*. (1963) In: *Musique en jeu. Sémiologie de la musique*. Paris 1971, pp. 67-74

Ciobanu, Maia, *Forme muzicale*. (Cap. I.3. *Categorii sintactice muzicale*, pp. 20-26) București 2006

Cope, David, *Virtual Music*. Cambridge, Massachusetts, London 2001

Crețu, Cătălin, *Perspective spațiale în gândirea muzicală. Un model planetar*. In: *Muzica* 3/2011 pp. 71-105

Dahlhaus, Carl, *Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax*. In: Zeitschrift für Musiktheorie zfmth 78-2. Döring Herrenberg 1977, pp 16-26

Daniélou, Alain, *Traité de musicologie comparée*, Paris 1959

Eco, Umberto, *Pensée structurale et pensée sérielle* (1968). In: *Musique en jeu. Sémiologie de la musique*. Paris 1971, pp. 45-56

Faltin, Peter, *Musikalische Syntax. Ein Beitrag zum Problem des musikalischen Sinngehaltes*. Archiv für Musikwissenschaft, 34 Jahrgang, H. 1, Franz Steiner Verlag Stuttgart 1977, pp. 1-19

Fraisse, Paul, *Psychologie du temps*. Paris 1967

Georgescu, Dan Corneliu, *Considérations sur une "musique atemporelle"*. In: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Tome XVI, Bukarest 1979, pp. 35-42

Georgescu, Dan Corneliu, *On the "Syntactic Flexibility"*. In: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Tome XVIII, Bukarest 1981, pp. 101-106

Georgescu, Dan Corneliu, *A Study of Musical Archetypes (II). The Iterative Building Principle*. In: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Tome XXII, Bukarest 1985, pp. 49-54

Georgescu, Dan Corneliu, *Gestalt und Bedeutung des Ison in der rumänischen traditionellen Musik*. Comunicare susținută la Carl-von-Ossietzky Universität, Oldenburg 2014

Georgescu, Dan Corneliu, *Studiul arhetipurilor muzicale (V). Ideea „substanțelor primordiale” și categoriile sintactice*. In: *Muzica nr.5/2015*, pp. 25-40

Hornbostel, Erich von, *Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik*. In: Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien 1909

Houben, Eva-Maria, *Die Aufhebung der Zeit*. Stuttgart 1990

Jakobson, Roman, *Musicologie et linguistique*. (1932). In: *Musique en jeu. Sémiologie de la musique*. Paris 1971 pp. 57-60

Kunst, Jaap, *Music in Java: Its History Its Theory and Its Technique*. The Hague: Nijhoff, 1949

Mâche, Francois-Bernard, *Méthodes linguistiques et musicologie*. (1970). In: *Musique en jeu. Sémiologie de la musique*. Paris 1971, pp. 93-98

Malm, William P., *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia, 2nd edition*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall 1977

Marcu, George, *Folclor muzical aromân*. Editura Muzicală, București 1977

Nattiez, Jean-Jacques, *Situation de la sémiologie musicale*. In: *Musique en jeu. Sémiologie de la musique*. Paris 1971, pp. 3-18

Nattiez, Jean-Jacques, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey 1990

Nattiez, Jean-Jacques (coordonator), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI-ème siècle*. (Sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. Actes Sud/Cité de la Musique 2007; titre original: *Enciclopedia della musica. L'unità della musica*. Giulio Einaudi Editore s.p.a. Turin 2005)

Nettl, Bruno, *Quelques méthodes linguistiques appliquées à l'analyse musicale*. (1958). In: *Musique en jeu. Sémiologie de la musique*. Paris 1971, pp. 61-65

Niculescu, Ștefan, *Eterofonia*. In: *Studii de Muzicologie* vol. 5, București 1969

Niculescu, Ștefan, *Eteromorfie pentru orchestră mare*. Prezentarea compozitorului pentru programul concertului din 31 octombrie 1969 al orchestrei Radiodifuziunii din Berlin organizat de Sender Freies Berlin și West Deutsche Rundfunk. In: Ștefan Niculescu (hrsg. von Violeta Dinescu, Eva-Maria Houben, Michael Heinemann), *Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen*. Band 1. BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Oldenburg 2013, pp.251

Niculescu, Ștefan, *O teorie a sintaxei muzicale*. In: *Muzica* 3/1973, pp. 10-16

Niculescu, Ștefan, *O teorie a sintaxei muzicale*. In: Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*. București 1980, pp. 279-292

Niculescu, Ștefan, *Eine Theorie der musikalischen Syntax*. In: Ștefan Niculescu (hrsg. von Violeta Dinescu, Eva-Maria Houben, Michael Heinemann), *Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen*. Band 1. BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Oldenburg 2013, pp. 49-63

Olah, Tiberiu, *Poliheterofonia lui Enescu*. In: *Muzica*, 1-2/1982, pp. 13-24

Piaget, Jean, *Les mécanismes perceptifs*. Paris 1961

Piaget, Jean, *L'Épistémologie du temps*. Paris 1966

Piaget, Jean et collab., *Le développement de la notion du temps chez l'enfant*. Paris 1946

Reich, Steve, *Writings about Music*. Halifax, Nova Scotia & New York, New York, University Press 1974

Riemann, Hugo, *Musikalische Syntaxis. Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre*. Leipzig 1877

Riemann, Hugo. *Grosse Kompositionslehre*, Band I. Berlin und Stuttgart 1902

Ruwet, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris 1972

Sachs, Curt, *The Wellsprings of Music*. The Hague 1962

Schaffrath, Helmut, *Musik in Asien II Südost- und ostasien* (Serie Musik aktuell. Analysen, Beispiele, Kommentare). Bärenreiter, Kassel 1985

Schneider, Marius, *Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien.* (1. Teil: *Die Naturvölker.* Berlin 1934; 2. Teil: *Die Anfänge in Europa.* Berlin 1935)

Stockhausen, Karlheinz, *Momentform.* In: *Stockhausen. K., Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik.* Bd.I, Köln 1963, pp.189-210

Stumpf, Carl, *Die Anfänge der Musik.* Leipzig 1911

Xénakis, Iannis. *Musiques formelles.* In: *Revue musicale* no. 253/254, Paris 1963

Xénakis, Iannis, *Musique. Architecture.* Paris 1971

ANEXĂ

Exemple muzicale:

1. **Raga Multani (Alap et dhamar):** Pandit Ram Chatur Mallik, Darbhanga avec Abhay Marayan Mallik, support vocal. Nr. 2 von CD Inde du Nord. Chant classique: dhrupad et dhamar. PS 65068 Audividis Paris 1990

Alături de muzica bizantină clasică, raga reprezintă forma tipică de ison modal, formă în care se pot recunoaște nu numai logica sa muzicală – dependența între o linie „pasivă” și una „activă” – ci și semnificația sa ezoterică, de simbol al prezenței permanente, al eternității.

2. **Meredith Monk (*1942):** „Our Lady of Late“ (-SM 1058) - Album Music of Our Century WER 602000-50, Wergo Collection 1988 Nr.18; © 1973 Meredith Monk (ASCAR)

Cu toate că sensul modal-tonal al isonului este aici abolit, dependența vocii principale față de un ton permanent prezent este pe deplin perceptibilă: același „joc” în jurul acestui ton, care poate genera conflicte sau rezonanțe specifice.

3. **Mauricio Kagel (1931-2008):** „Morceau de concours” (1972) pentru două trompete (William Forman, Michael Gross UE 19677) CD 1998 Koch International AG – Schwann. AULOS Schallplatten NL 5975 Nr. 1

Isonul este în această piesă instabil, mobil, el „se urmărește” cu vocea principală într-o reciprocitate perfectă.

4. **Eva-Maria Houben** (*1955): „Yosemite (2007) - Sinfonische Skizzen für Ensemble” (10 executanți) (Partitură și înregistrare prin amabilitatea compozitoarei și a editurii Wandelweiser)

Isonul este reprezentat aici de un sunet natural (un zgomot discret, continuu) iar legătura sa cu alte evenimente muzicale poate fi definită la nivel psihologic-estetic. Chiar dacă el nu are o funcție melodică, el adaugă muzicii o nouă dimensiune, esențială.

5. **Giacinto Scelsi** (1905-1988): „Canti del Capricorno” Nr. 1, 16 (1962-72)

<https://www.youtube.com/watch?v=86Ae0SexqKc>

O cu totul altă formă de ison: repetarea obsedantă a unui sunet de percuție joacă un rol estetic decisiv. Este vorba, ca și în exemplul precedent, de un „ison timbral”.

În toate aceste exemple, ca și în cele ce urmează, în pofida diversității lor, eventuala execuție a unei așa numite „voci principale” fără așa numitul „ison” ar fi de neconceput.

6. **Corneliu Dan Georgescu** (*1938): Partea 1-a (Preludiu din Simfonia 1-a „Armonii simple/Simples Harmonies” (1975) (Editura Muzicală București, Orchestra RTV Române, dirijor Liviu Ionescu)

[http://www.corneliu-dan-](http://www.corneliu-dan-georgescu.de/cdg_19Jul2013b_hm_files/Sinfonia1_p1.mp3)

[georgescu.de/cdg_19Jul2013b_hm_files/Sinfonia1_p1.mp3](http://www.corneliu-dan-georgescu.de/cdg_19Jul2013b_hm_files/Sinfonia1_p1.mp3)

Un ison „clasic” este executat însă antifonic, iar al doilea plan („vocea principală”) constă din repetarea variată, de asemenea antifonic tratată, a unor celule melodice repetitive care ar putea sugera, pe lângă atributul corespunzător, prin pulsații și suprapuneri diferite, o eterofonie sau textură. Este o situație tipică, în care aplicabilitatea noțiunilor strict definite teoretic trebuie să accepte flexibilitatea și ambiguitatea unei realități muzicale.

7. **Muzică tradițională aromână**: Marcu, George, „Folclor muzical aromân”. Ed. Muzicală, București, 1977, pp.124,128

Fundalul unei melodii pare a fi constituit de un ison „clasic”, dar acesta este permanent „comentat”, respectiv ornamentat de către o a treia voce, ce apare ca un fel de refren. Specificul acestei forme de ison constă în aceea că fiecare dintre aceste trei voci joacă un anumit rol, bine definit, și niciuna nu poate lipsi din structura respectivă.

8. **Nicolae Teodoreanu** (*1962): „Imnele Iernii“ pentru sopran-mezzo-bas, cor mixt și orchestră de cameră (Partitură și înregistrare prin amabilitatea compozitorului). Orchestra de Cameră Radio, dirijor George Balint.

Obiectul exemplului muzical este un scurt extras din partitură, un cor. Isonul - variabil din punct de vedere al registrului, ocazional chiar și „modulant” - apare într-o formă clasică, în cadrul unei muzici ce urmează liber, dar consecvent, tradiția bizantină. Acest ison este însă potențat și interferează cu celelalte voci, tratate eterofonic și în dialog. Este, din nou, o situație concretă ce impune interpretarea flexibilă a noțiunilor.

9. **Aurel Stroe** (1932-2008): „Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri” (1966): partea 2-a (Armonia) și a 3-a (Delirando). Diana Dava Barb, dirijor Vladimir Lungu, Ansamblul Burning trombones&percussion, Cluj.

<https://www.youtube.com/watch?v=sQ5l3fmeckQ>

Partea secundă (ce se repetă identic ca parte a patra, încheind concertul) nu reprezintă desigur o monodie, dar nici o omofonie sau eterofonie, iar pentru o polifonie, „vociile” ei ar fi prea reduse: fiecare execută doar un singur ton. Este vorba de un *continuum*, un tip sintactic propriu, aparținând categoriei sintactice polifonie în sens larg.

10. **György Ligeti** (1923-2006): „Athmosphères” (1961) pentru orchestră.

<https://www.youtube.com/watch?v=E33j7PKhavI>

Un exemplu tipic de textură „non-agresivă”, cu accente impresioniste.

11. **Iannis Xénakis** (1922-2001): „Métastasis” pentru orchestră (61 instrumente) 1953-54

<https://www.youtube.com/watch?v=SZazYFchLRI> Interpreten

Un exemplu tipic de textură, de data aceasta, „agresivă”, definită stocastic de către poate cel mai consecvent promotor al texturii („nori de sunete” - multi-polifonie sau multi-omofonie) în muzica modernă.

12. **Octavian Nemescu** (*1942): „Spectacle pour un/une instant/instance” Editura Muzicală, București. (Înregistrare prin amabilitatea compozitorului).

Este vorba de un singur eveniment sau bloc ultra-concis de evenimente muzicale, precedat și urmat de lungi pauze, ca un fel de cadru temporal, cadru ce face parte însă activ din structura muzicală.

13. **Anatol Vieru** (1926-1998): "Museum musical" pentru clavecin și orchestră (1968)

Alexandrina Zorleanu și Orchestra de cameră a RTV Române, dirijor Ludovic Bacs. Antologia Muzicii Românești CD 22 Portret Anatol Vieru. Star Media Music, 2007, Nr. 8

Se pot recunoaște trei linii principale: un fel de ison prezent printr-un ostinato la percuție, sunete izolate *secco* (un fel de „muzică rarefiată”) și fragmente de citate dintr-o „muzică străină” - Preludiul în do major de J. S. Bach, executat „ciuruit”, conform descrierii compozitorului.

14. **Gamelan**: Notăție muzicală din Schaffrath, Helmut, *Musik in Asien II Südost- und Ostasien* (Serie Musik aktuell. Analysen, Beispiele, Kommentare). Bärenreiter, Kassel, 1985, pp. 14, 25, 26, 31, 39

Structura muzicală – numită de Jaap Kunst „colotomic structure” [Kunst 1949] – constă dintr-un fel de ostinato executat simultan în mai multe „straturi”, fiecare cu tempo-ul propriu, aflat însă în raport de 2/1 cu cel vecin. Ar rezulta desigur o formă de polifonie, dar una specifică, deoarece caracterul ciclic al structurii ca și relația tempo-urilor creează un fel de „vibrație” specială a timpului-spațiului muzical.

15. **Gamelan**: Exemplu sonor din „Bubaran Hudan Mas” (nr. 4 - CD „Java – Javanese Court Gamelan”, Elektra Nonesuch 1971 II 72044)

16. **Maia Ciobanu** (*1951): „Setting V” pentru 2 flauți și nai (Partitură și înregistrare prin amabilitatea compozitoarei). Inreg.: Cynthia Whitmann, Adrian Buciu, Dalila Cernatescu

În pofida notației exacte, impresia auditivă este aceea de *rubato*, de mare libertate la nivelul tempo-ului și ritmului – un fel de „timp flexibil, elastic”, sugerând o improvizație, atât la nivel microstructural cât și macrostructural.

17. **Uliu Vlad** (*1945): „All of A Sudden the Dreams” (Partitură și înregistrare prin amabilitatea compozitorului). Cvintet Concordia și orchestra de cameră „Concerto” – dirijor Dorel Pașcu-Rădulescu

Inexistența unor contururi definite ca și a oricărei durtăți creează o stare de plutire – de „visare continuă”. Ca și în cazul precedent, o anumită flexibilitate, respectiv caracter improvizatoric sunt subtil sugerate de o partitură notată în detaliu.

18. **Irinel Anghel** (*1969): „Inner Conversation“. Multimedia-Show. Irinel Anghel – Composer, Performer
https://www.youtube.com/watch?v=duG5tg_Q2IU

Este poate o formă specială de muzică: „rarefiată” nu prin pauze, ci prin sunete foarte lungi, care anulează orice percepție a unui tempo. Contururile glisante și trecerile treptate între sunete, „topirea” ideilor una în cealaltă, accentuează nedefinitul structurii și sugerează tipul sintactic *continuum*. Este o muzică flexibilă, improvizată atât prin lipsa notației cât și prin evoluția ei reală, o muzică a cărei sintaxă polifonic-eterofonică poate varia oricând imprezibil.

19. **Ștefan Niculescu** (1927-2008): 2. Symphonie „Opus Dacicum“. Editura Muzicala București. Orch. simf. Banatul, Timișoara, dirijor Remus Georgescu.
<https://www.youtube.com/watch?v=cck8PuhKcfQ>

Este numai una din piesele în care autorul folosește tehnica sa proprie de sincronizare a unor linii disparate, ce se unesc treptat în unison – o transformare gradată a unei sintaxe polifonice (cu elemente de eterofonie și canon și cu atributul de „muzică repetitivă”) într-o sintaxă monodică (mai precis, unison), care semnifică și revenirea la o „muzică progresivă”.

20. **Steve Reich** (*1936): „Piano Phase” (1967)
<https://www.youtube.com/watch?v=i0345c6zNfM>

Este prima piesă instrumentală în care autorul folosește – în cadrul unei muzici minimal-repetitive în stilul anilor 1960 – ideea alternanței sinconizării/des-sinconizării unei structuri melodice simple executată în tempo-uri ușor diferite de către doi interpreți; el numește acest procedeu „Shifting Phase”, procedeu ce reprezintă un caz evident de transformare sintactică gradată și care generează interferențe specifice.

21. **Corneliu Dan Georgescu**: „Chromatischer Aufstieg“, „Halbton Elegie” (2014) din ciclul „ShiPha - Exercices” dedicat lui Steve Reich. Simulare la computer.
<https://www.youtube.com/watch?v=1X3gj3wUcWY>

Procedeeul „Shifting Phase” este folosit pentru experimentarea sistematică a interferențelor specifice ce apar între mai multe voci și culori și se constituie în noi structuri variabile, practic imposibil de prevăzut, cu scopul de a încerca un anumit control asupra lor. Există unele asemănări, dar și deosebiri față de canon sau eterofonie; esențială este însă variabilitatea cíclică a întregului ca și „vibrația” interioară, care caracterizează un tip sintactic propriu.

22. **Hoquetus**: din CD „Mbuti Pygmies of the Huri Rainforest. Recorded by Colin Turnbull and Francis S: Chapman”. 1992 Smithsonian/Folkways Recordings. Nr. 3:4: Spear Song; 8: Flute Duet; 25: Molimo Song „Darkness Is Good”

Este dificil a găsi o corespondență între *hoquetus*-ul de pe vremea lui Machaut sau Dufay în Europa și cel practicat în Africa... dar pregnanța sa ca tip sintactic îl face imediat recognoscibil.

23. **Adrian Iorgulescu**: „Antiphonia” (1995). Alexandru Matei, solo percuție. CD Ansamblul de percuție Game/10. CD realizat de UCMR și S.C. DIVERTAS s.r.l. – YAMAHA. Muzica 2001. România 2005

Antifonia – cunoscută din antichitate, exploatată conștient în Veneția secolelor XV-XVI ca și în colindele românești și justificată adesea din punct de vedere tehnic interpretativ – poate deveni principiu estetic în muzica modernă, ea definind un tip sintactic propriu, care mizează pe spațializarea muzicii.

24. **Morton Feldman** (1926-1987): „Two Pianos” (1957)
<https://www.youtube.com/watch?v=sQHPyMm5ldY>

Originile muzicii „rarefiate” s-ar putea regăsi, ca multe alte procedee considerate moderne pentru Europa, în practici muzicale extrem orientale. Dezagregarea oricăror structuri normal perceptibile într-o muzică detaliată produce un efect unic, de așteptare sau renunțare la orice așteptare, efect căutat apoi în general și de *minimal music*, între precursorii căreia se numără și Morton Feldman.

25. **Salvatore Sciarrino** (*1947): „Luci mie traditrici”, Oper in zwei Akten (1996-1998). Fragm. „Atto II – Intermezzo Illi-intermezzoli”. CD Kairos 2001 – Klangforum Wien Beat Furrer

Citate armonice în stil Monteverdi sunt incluse într-o muzică a zgomotelor foarte fine, abia audibile: este un dialog sau colaj de structuri contradictorii ce se potențează reciproc. Chiar dacă monodia

alternează cu forme polifonice (omofonie, contrapunct), ceea ce se impune este dualitatea limbajului muzical.

26. **Dan Dediu** (*1967): „Idyllen und Guerillen“. DDD - CD Nr. 7: „Introduction à une Invention de J.S.Bach“. Valentina Sandu-Dediu – pian.

O invențiune de Bach, o culme a coerenței și logicii muzicale, este descompusă și „împănătă” cu comentarii mai mult sau mai puțin absurde, unele ironice, străine ei. Este un alt fel de tip sintactic dual, bazat de comentarea, „dezvoltarea” unui citat muzical bine-cunoscut, asimilarea sa într-o cu totul altă estetică, care accentuează până la parodiare tocmai diferențele.

27. **Louis Andriessen** (*1939): „The nine symphonies of Beethoven for orchestra and ice cream bell“ (1970) pentru orchestră.
<https://www.youtube.com/watch?v=1nBRJTnFOHA>

Absurditatea voită a colajului constă aici în unitatea materialului folosit, cel puțin la începutul piesei (muzica lui Beethoven), ca și în pasajele de trecere derutante, a căror logică aparentă este permanent contrazisă, ele conducând cu totul altundeva decât s-ar putea aștepta.

28. **Brian Ferneyhough** (*1943): „Unity Capsule (second movement)“ (2010) pentru pian
<https://robotsdancingalone.files.wordpress.com/2010/04/ferneyhough-score1.gif>

Este vorba de o complexitate maximă, un fel de manierism al complexității greu analizabile și decompozabile în substructuri – și, de altfel, practic imposibil de executat ca atare.

29. **Aurel Stroe** (1932-2008): „Prairies-Prière“, concert pentru saxofon și orchestră. (Partitură prin amabilitatea compozitorului). Nr. 1 pe CD Creații simfonice românești CD 2. Orchestra Națională Radio, dirijor Iosif Conta, solist Daniel Kientzy. UCMR-ADA Oa 10337. Edtura Muzicală a UCMR și Casa Radio SRR.

Componentele super-sintaxei se pot recunoaște fără dificultate: sunt masse compacte de sunete sau linii individuale foarte pregnante ce se constituie în sub-sintaxe de tip textură, polifonie sau monodie și se caracterizează parțial prin unele elemente ale tipului sintactic *continuum*. Aceste sub-sintaxe se confruntă prin suprapunere sau dialog în cadrul unei *super-sintaxe*.

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

Musical Syntactic Categories after Ștefan Niculescu New Contexts and Perspectives

Without explicitly referring to the notion of musical syntactic category, the attempt to classify the practically infinite forms of temporal existence of the art of sounds has an old tradition. Leaving aside the theoretical ideas of German comparative musicology, the four syntactic category model put forward by Pierre Boulez and Ștefan Niculescu has imposed itself through a number of indisputable qualities, among which its logic, poignancy and simplicity. Its weakness, however, is its unidimensionality, its lack of homogeneity and adequacy to certain musical structures.

As a completion brought to this model, the present study reflects perhaps first and foremost the idea that such a task cannot be ended once and for all. Thus, the study attempts to build another model – more complex and thus more difficult to follow, but which endeavours to describe musical reality more faithfully, through three dimensions situated in different hierarchically organised planes: categories, types and attributes. This model also takes into account certain less studied forms of ethnic music or contemporary music, as well as fundamental elements of time perception at the psychological level. It remains open to potential subsequent completions or corrections.