

[H]ETEROFONIA. CONSIDERAȚII TEORETICE ȘI ANALITICE

Asist. univ. drd. PETER KOTER

Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca

Studiile din cadrul Academiei le-a început în anul 2007, obținând Diploma de Licență în anul 2011, iar cea de Master în 2013, ambele la specializarea Muzicologie. Între 2012 și 2015 a început și o activitate editorială la *Wiener Notensatz Klausenburg* care făcea parte din *Verlagsgruppe Hermann Wien* și *Strauss Edition Wien*, având oportunitatea de a colabora cu edituri renumite la nivel mondial cum ar fi *Bärenreiter Verlag* și *Schott Music*. Această activitate a încetat formal în 2015, dar a rămas o preocupare activă. Din 2015 a devenit profesor în proiecte educaționale inclusive, care implicau copii din diferite straturi sociale, activitate păstrată până în 2019. Anul 2016 a marcat admiterea sa la Școala Doctorală „Sigismund Toduță” din cadrul Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima”, unde din 2017 este asistent doctorand. Acestor experiențe li se mai poate adăuga și o activitate didactică desfășurată în cadrul Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, precum și participările la diferite conferințe și simpozioane muzicologice organizate atât în țară, cât și în străinătate.



REZUMAT

Interesul ridicat și relativ recent asupra fenomenului heterofoniei a generat o varietate de compoziții și teorii noi în rândul compozitorilor și teoreticienilor secolului al XX-lea. În mod paradoxal primele teoretizări propriu-zise datează de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX (C. Stumpf – 1897, G. Adler – 1908 etc.), însă prima descriere a fenomenului datează din Antichitate (Platon, *Legile* 812D). Ca tehnică componistică, a devenit frecvent utilizată tot în secolul XX, însă la origine este un fenomen străvechi, regăsit încă din Antichitate. Indubitabil ne aflăm în fața unui fenomen muzical străvechi, preluat din muzica primitivă și din muzica tradițională, frecvent utilizată în rândul compozitorilor secolului trecut. Majoritatea compozitorilor români și-au îndreptat atenția asupra fenomenului; dintre aceștia îi amintim pe George Enescu, Sigismund Toduță, Vasile Herman, Anatol Vieru sau Cornel Țăranu, însă cele mai importante contribuții componistice și muzicologice îi aparțin lui Ștefan Niculescu. Prin acest articol succint și problematizant realizăm o trecere în revistă a teoriei lui Niculescu asupra fenomenului și a teoriilor conexe. Inevitabil vom atinge probleme precum categorii sintactice de bază, sincronie, textură și binomul

unu-multiplu, acesta din urmă fiind ilustrat și printr-o scurtă analiză din creația compozitorului.

Cuvinte cheie: *heterofonie, categorii sintactice, sincronie, textură, unu-multiplu, Ștefan Niculescu.*

1. Introducere

Titlul acestei scrieri are o dublă inspirație. Prima este încercarea ilustrării problemei ortoepice legate de acest fenomen, iar cea de a doua sursă de inspirație este titlul unei lucrări simfonice de Cornel Țăranu, despre care ne dăm seama din titlu, pare să se învârtă în jurul aceleiași probleme: cea ortoepică. Printre multiplele fenomene muzicale, acesta cu siguranță comportă un grad ridicat de ambiguitate, ba chiar aș merge mai departe și aș numi fenomenul de-a dreptul paradoxal. Nu cunoaștem începuturile fenomenului decât aproximativ, nu cunoaștem posibilitățile de aplicație ale fenomenului, sau cel puțin părerile sunt împărțite.¹ Nu avem o terminologie unitară și clară (la nivel național și internațional) în definirea fenomenului, probabil aceasta este problema fundamentală și cea mai arzătoare.² Ce este heterofonia? O tehnică de acompaniament, o categorie sintactică sau o factură, o structură variațională, o structură polifonică, un fenomen specific muzicii populare sau o tehnică componistică? Câte ceva din toate acestea. Încercarea acestei prime abordări este o trecere în revistă a tuturor acestor probleme terminologice și teoretice, cu scoaterea în evidență a celor mai relevante, în special în scrierile și lucrările lui Ștefan Niculescu, și o încercare de definire a fenomenului.

Pentru început, ne propunem un mic exercițiu. Ne aflăm în fața unui fenomen muzical cu o istorie de mii de ani. Prima descriere a fenomenului, însă fără o menționare a termenului, datează din Antichitate (Platon, *Legile* 812D), iar teoriile propriu-zise asupra fenomenului datează de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea (C. Stumpf – 1897, G. Adler – 1908 etc.). Majoritatea teoriilor asupra fenomenului sunt de acord că, în esență, heterofonia este o variațiune simultană suprapusă, adică o structură plurivocală (minim 2 voci), o linie melodică de bază suprapusă cu propria/-ile variațiune/-i. Acest lucru iese în evidență deja printr-o simplă

¹ Părerile științifice sunt puternic împărțite în ceea ce privește existența fenomenului pe parcursul diferitelor epoci stilistice. Unii cercetători aplică fenomenul întregii istorii muzicale, alții, doar anumitor epoci/perioade stilistice, iar chestiunea devine complexă când fenomenului îi sunt atribuite diferite accepțiuni, în sensul în care fenomenul existent în Antichitate va dobândi un alt caracter și rol în muzica secolului al XX-lea. Vom reveni asupra acestor probleme.

² Verificați termenul „omofonie” în [dex online](#). Veți observa că în definiția termenului, în DEX 2009, la accepțiunea muzicală, omofonia este definită ca factură muzicală, iar la definiția din DTM 2010 este deja definită ca o categorie sintactică.

[căutare Google imagini](#) (a se vedea Anexa 1).³ Totuși, înainte de a merge mai departe cu definițiile, m-aș întoarce asupra exercițiului propus. Heterofonia are o istorie străveche, își are originile în muzica antică, dar o regăsim și în muzica tradițională. Paradoxul fenomenului pomenit la început se materializează prin această dublă ipostază de „plurivocalitate” în „monovocalitate”.⁴ Adică, prezența mai multor voci (indiferent de sursa sonoră) într-o perioadă de gândire de tip „mono-”. Același lucru este valabil și în muzica tradițională, unde regăsim heterofonia în primul rând în cântările de grup, din nou, în esență, o gândire sau un principiu de tip „mono-”, proiectat la amploarea unui întreg grup (probabil cea mai potrivită descriere a fenomenului fiind de unitate în alteritate). Vom observa că terminologia va deveni din ce în ce mai dificilă pe măsură ce înaintăm cu trecerea în revistă a diferitelor teorii.⁵ Astfel, exercițiul propus ar fi privirea fenomenului pe parcursul istoriei muzicii după principiul guvernator de gândire specific fiecărei epoci, un exercițiu interesant și care, dacă acceptăm trăsăturile esențiale ale heterofoniei ca fiind cele enumerate anterior, ne poate deja oferi o primă variantă de etapizare a fenomenului.

Astfel, vorbim despre o primă etapă de „gândire muzicală” de tip „mono-” sau în esență monodică. Aici putem include în mare parte muzicile vechi, antice, până la așa-numita naștere a polifoniei de prin secolele XI-XIII (*Ars Antiqua*). Forme incipiente de polifonie întâlnim și înainte de acest punct, dar aceste muzici nu erau bazate pe o gândire de tip „pluri-”, ci pe una de tip „mono-”.⁶ Aici heterofonia se naște în primul rând, așa cum o definește și Platon, ca rezultat al unei tehnici de acompaniament, căreia i-aș adăuga și tehnica sau principiul improvizației. Din momentul apariției *organum*-ului asistăm la nașterea gândirii de tip „poli-”. Din acest moment, avem reguli de suprapunere și conducere a vocilor din care treptat se va naște și ideea de contrapunctare. Din această suprapunere și de gândire de tip „poli-” și din prioritatea acordată inteligibilității textului se va naște mai târziu și ideea simultaneității sau verticalității (dar nu funcționale), adică, a *omofoniei*. Iată, deja suntem nevoiți să operăm cu noțiuni pe care încă nu le-am definit.

³ Deși un *Google search* poate părea mai puțin științific, pentru o imagine de ansamblu corectă asupra percepției fenomenului în general, a fost un pas esențial. În zilele noastre aproape toată lumea face o căutare Google asupra diferitelor fenomene, chiar și muzicale.

⁴ Termenul de „vocalitate” se referă aici la idee muzicală în sensul propriu de temă sau melodie, și nu la sursa sonoră; intenționat nu am folosit termenul de *polifonie* pentru că acesta ne-ar trimite mai în față în istorie.

⁵ Chiar și în acest caz, cea mai potrivită și acceptată terminologie ar fi cea de *monodie*, utilizată, în acest caz, în comparație și în raport cu termenul *monofonie* (fenomen specific marilor tradiții muzicale creștine medievale).

⁶ O lectură reprezentativă pentru această temă poate fi lucrarea *The Rise of Music in the Ancient World East and West* de Curt Sachs, lucrare publicată în 1943, în care muzicologul tratează aspectele muzicale ale principalelor culturi antice.

Începând din Baroc se va instaura sistemul tonal-funcțional, ce va domina viața muzicală timp de sute de ani, ba mai mult va domina educația muzicală până în zilele noastre. Odată cu nașterea acestui sistem, polifonia, omofonia și în acest punct poate chiar și heterofonia, vor dobândi alte valențe, vor genera toate genurile muzicale existente și folosite până în prezent (cu excepții), iar amprenta esențială va deveni funcționalitatea și „dominația” tonicii. „Excepții”, pentru că secolul XX reprezintă, aș spune, un caz particular de organizare sonoră și este necesară a fi tratată separat; cum Pierre Boulez scria în 1963, „Lumea muzicii de azi este o lume relativă [...]”.⁷ Totuși, a numi heterofonia o formă mai evoluată de *organum* sau o polifonie complexă (cu caracter monotematic⁸) sau tratarea simultană a unui material muzical într-o simfonie clasică cu diferite grade de dezvoltare, ce cuprinde însă germenele variației simultane suprapuse și acea unitate în alteritate, consider că este greșită. Heterofonia nu și-a găsit locul în sistemul tonal-funcțional, decât dacă fenomenul este privit dintr-un alt punct de vedere, unul matematic, cartezian.

Până în acest punct ne aflăm în fața unui simplu exercițiu. Fără o definiție clară a fenomenului, această structurare este lipsită de validitate, iar tehnica variației simultane suprapuse poate fi aplicată diferitelor tipuri de *organum*. Totuși, principiul abordării diferitelor epoci după gândirea muzicală sau după modalitatea de organizare a materialului sonor rămâne valabilă. Astfel, o și mai clară definiție devine necesară, însă, înainte de aceasta să trecem în revistă cele mai importante teorii (în special din muzicologia românească) legate de heterofonie.

2. Considerații teoretice și terminologice. Ștefan Niculescu

Cea mai importantă abordare teoretică (și componistică) a fenomenului din muzicologia românească îi aparține lui Ștefan Niculescu.⁹ El și-a publicat teoria despre categoriile sintactice pentru prima dată în 1973, însă teoria despre heterofonie a fost publicată cu 4 ani mai repede, în 1969 (ulterior și în limba franceză în 1972). Interesant este că în prima publicație, din 1969, fenomenul heterofoniei nu este definit ca o categorie sintactică de bază. Niculescu nu a fost singurul muzicolog sau compozitor român interesat de acest fenomen, dar lui îi aparține cea mai importantă contribuție teoretică.¹⁰

⁷ „The world of music today is a *relative world*”, în Pierre Boulez, *Boulez on Music Today*, traducere de Susan Bradshaw și Richard Rodney Bennett, Harvard University Press, Cambridge, 1972, p. 35

⁸ Termen mai puțin potrivit unui context renascentist, aici fiind utilizat ca idee muzicală centrală.

⁹ Compozitor și muzicolog român (1927-2008), cu numeroase scrieri teoretice asupra lucrărilor enesciene și problemei categoriilor sintactice, respectiv ale heterofoniei. Probabil cea mai caracteristică trăsătură a creației sale a fost heterofonia și simbioza între matematică și muzică, cu posibile înclinații (nemărturisite) spre muzica spectrală.

¹⁰ *Eterofonia* (în *Studii de muzicologie*, vol. V, Editura Muzicală, București, 1969) și *O teorie a sintaxei muzicale* (în *Revista Muzica* nr. 3, București, 1973), ambele publicate și în *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980 de Ștefan Niculescu.

Despre heterofonie avem deja o imagine generală, o structură variațională stratificată cu caracter monotematic, fenomen observabil și din acea căutare Google (vezi Anexa 1 sau Anexa 1.1), dar această primă definiție ne poate plasa foarte ușor într-o zonă a polifoniei. Mai dificilă se prezintă surprinderea originii sau periodizarea fenomenului și plasarea heterofoniei printre diferitele tehnici componistice. Toate aceste aspecte sunt, în mare, descrise în articolul despre *Heterofonie* de Peter Cooke (2001) din *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* sau din sursele deja pomenite de Platon (mai puțin), C. Stumpf sau C. Sachs. Mai departe în ediția din 2010 a *Dicționarului de termeni muzicali* regăsim o definiție mult mai largă, înglobând și prezența fenomenului în muzica tradițională românească (de altfel, o sursă importantă și în creația enesciană): o „formă specială de multivocalitate, ce se constituie ca urmare a abaterilor ritmice și de intonație ale vocilor de la starea de unison și comportă alternarea acestuia cu desfășurarea simultană a melodiei și a variantelor ei.”¹¹ Alternanța între unitate (unison) și alteritate (acele abateri ritmico-melodice) reprezintă fundamentul teoriei lui Niculescu asupra fenomenului. Și Niculescu consideră heterofonia un fenomen cu o istorie străveche și cu aspecte reprezentative în zona etnomuzicologiei, dar și-a îndreptat atenția în primul rând spre aplicații posibile în zona compoziției. A considerat fenomenul ca fiind o tehnică componistică specifică secolului al XX-lea în jurul căreia și-a construit teoria despre categoriile sintactice de bază. O definiție mai scurtă ce îi aparține asupra fenomenului este următoarea: „Eterofonia este [...] un fel de *tulburare* improvizatorică a cursivității unimelodice, plasată între etape de unison (octavă).”¹² Atât Pierre Boulez (pe care și Niculescu îl citează), cât și compozitorul-muzicolog român Constantin Rîpă, în primul volum al *Teoriei superioare a muzicii*, definesc fenomenul eterofoniei foarte asemănător. Deci, ideea structurii variaționale stratificate, ce alternează între densitate și rarefiere (ca să optăm pentru terminologia lui Niculescu) sau unitate și alteritate cu posibile trăsături improvizatorice, este și poate fi general acceptată.

Evitarea asocierii heterofoniei cu polifonia de până acum în prezentul text este întărită și de precauția compozitorilor-teoreticieni citați. Atât Niculescu, cât și Boulez consideră heterofonia egală ca importanță cu monodia, polifonia sau omofonia, dar în același timp Niculescu, citându-l pe Boulez, subliniază și că heterofonia nu poate fi și nu ar trebui confundată cu polifonia „ce face o structură *responsabilă* de una nouă.”¹³ Pe această linie de

¹¹ *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura Enciclopedică, 2010, <https://dexonline.ro/definitie/heterofonie>, accesat la data de 22.11.2019.

¹² Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 274.

¹³ „[...] polyphony, which makes a structure *responsible* for a new structure”, în Pierre Boulez, *Boulez on Music Today*, traducere de Susan Bradshaw și Richard Rodney Bennett, Harvard University Press, Cambridge, 1972, p. 117.

idei și în concordanță cu *Dicționarul de termeni muzicali* și cu C. Sachs avem de-a face cu o tehnică ce precede polifonia, deci la origine fiind ghidată de o gândire de tip „mono-”. În orice caz, putem fi de acord cu Niculescu sau Boulez cum că heterofonia este un fenomen sonor intermediar între monodie și polifonie, dar eu aș adăuga că în unele cazuri chiar între toate trei (adăugând și omofonia) și mai ales, premergător tuturor celor trei.

Mergând mai departe pe urmele lui Niculescu, el consideră heterofonia a fi o pendulare între două stări fundamentale, starea contopirii (o desfășurare de tip „mono-”), respectiv, starea ramificării (o desfășurare de tip „poli-”), iar cea din urmă este, de fapt, heterofonia propriu-zisă, o distribuție simultană variată la mai multe voci a aceluiași material muzical.¹⁴ Însăși această alternanță sau pendulare între „mono-” și „poli-” sau binomul unu-multiplu poate reprezenta o posibilă formă generată de heterofonie, pe care Luminița și Gheorghe Duțică o numesc sincronie.¹⁵

În investigația sa, Niculescu abordează și problema percepției evenimentelor sonore în examinarea heterofoniei. Va diferenția trei tipuri fundamentale: a) evenimente sonore rarefiate (în care unitățile constituente sunt atât de distanțate în timp, încât nu pot fi încorporate în aceeași cursivitate), b) evenimente sonore detaliate (unitățile fiind sesizabile atât în sine, cât și în relație cu celelalte unități) și c) evenimente sonore aglomerate (unde unitățile sunt atât de multe pe unitate de timp, încât nu mai pot fi sesizate în sine, ci ca un întreg).¹⁶ O clasificare potrivită, dar parțială, deoarece atinge și examinează problema percepției doar din punct de vedere temporal și al stratificării. Acestora le-ar trebui adăugată cel puțin intenția (compozitorului), respectiv interpretarea. Rezultă întrebarea: o heterofonie supraaglomerată imperceptibilă auditiv încetează să mai fie heterofonie? Da și nu, depinde de partitură, interpretare și public. Niculescu va atribui extremele (evenimente rarefiate, respectiv, aglomerate) în special muzicii secolului al XX-lea, considerând *zona de confort* a heterofoniei zona aglomerării. Mai adaugă și faptul că o polifonie sau omofonie, plasată în zona aglomerării, tind către heterofonie, concluzionând că practic orice fenomen din zona aglomerării reprezintă o heterofonie și va numi acest fenomen textură, unde „individualul este înecat în colectiv.”¹⁷ Definiția texturii este importantă, dar în același timp extrem de problematică, cel puțin din două puncte de vedere. În primul rând, masele sonore aglomerate sau complexe

¹⁴ Ștefan Niculescu, *op. cit.*, p. 274.

¹⁵ Luminița Duțică și Gheorghe Duțică, „Generative Syntaxes: Macro-Heterophony and the Form of «Synchrony»”, în: *World of Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Humanities and Social Sciences*, vol. 10, nr. 7, 2016, link: <https://publications.waset.org/10008465/pdf>, accesat la data de 27.11.2019.

¹⁶ Ștefan Niculescu, *op. cit.*, p. 274.

¹⁷ *Idem*, p. 275.

pot fi, totuși, „identificabile” una față de cealaltă, ca în *Volumina* de György Ligeti. Astfel, o completare a unei a cincea categorii sintactice (după Niculescu – textura) ar fi bine-venită. Iar în al doilea rând, problematică, pentru că deși termenul este foarte clar definit și introdus de Niculescu în terminologia românească pentru mase sonore aglomerate specifice muzicii secolului al XX-lea, acesta este extrem de liber utilizat și tradus din terminologia internațională, unde acest termen înseamnă aspectele sonore ale structurii muzicale sau, cu alte cuvinte, scriitură. Astfel, ajungem la utilizarea „texturii” pentru diferite epoci stilistice, termen ce nu-și are locul în alt secol decât cel de al XX-lea.

De la bun început, Niculescu își plasează limitele în care își va concepe teoria; o zonă independentă de vocabular și morfologie, mai exact, o sintaxă fără influența diferitelor sisteme de organizare (modal, tonal sau serial), de stiluri sau culturi.¹⁸ Niculescu consideră fenomenul sintactic ca fiind relația dintre diferite obiecte sonore, care, însă, ignoră natura acelor obiecte sonore, iar scopul studiului sintaxei este studiul acestor relații.¹⁹ Astfel va obține o sintaxă abstractă (bazată pe succesivitate și simultaneitate) și una reală (cazuri particulare ale sintaxei abstracte).²⁰ Autorul va completa teoria cu posibilitatea ilustrării categoriilor sintactice ca mulțimi și va defini fiecare categorie sintactică (din cele patru) prin intermediul sintaxei abstracte, adică prin intermediul relației de succesivitate-simultaneitate. Astfel, de exemplu, monodia se va defini, în teoria sa, pe baza succesivității, omofonia, pe baza simultaneității și pe baza monodiei, iar în urma acestor definiții pot fi generate categorii sintactice ca mulțimi. Pe lângă această ilustrare, ca mulțimi, a categoriilor sintactice subliniem două probleme esențiale. Prima este că, în genere, Niculescu va defini cele patru fenomene sonore din prisma uneia singure, a monodiei. Cea de a doua este că, probabil, din cauza sintaxei abstracte și a relațiilor de succesivitate și simultaneitate, teoria sa asupra celor patru fenomene sonore a devenit puternic matematică și mai cu seamă lineară (sau carteziană, aș spune, cum am pomenit și la începutul acestei scrieri). Ca o completare, aș adăuga, totuși, faptul că prin teoria sa, Ștefan Niculescu a reușit să surprindă, să descrie și să definească cu mare prudență și minuțiozitate aceste fenomene sonore însă, tocmai prin acea abordare lineară a fenomenelor, a deschis posibilități spre abordări ușor exagerate. Acestea le-aș mai adăuga, probabil, principala problemă ivită, cea terminologică.

Prin teoria sa, Niculescu, a reușit să îmbine 3 mari zone științifice, muzica, matematica și lingvistica. Deși de la bun început a optat pentru excluderea legăturii cu lingvistica (mai puțin utilizarea anumitor concepte

¹⁸ *Idem*, p. 279.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Idem*, p. 286.

preluate din lingvistică), legătura a rămas, totuși, una puternică, de vreme ce a optat pentru utilizarea conceptului de sintaxă. După Noam Chomsky și teoria sa despre gramatica generativă, problema sintaxei și a gramaticii au devenit unele dintre conceptele centrale ale numeroaselor domenii (inclusiv muzica) din cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea. Complexitatea problemei terminologice ia amploare când observăm că, practic, în terminologia românească există două aplicații fundamentale ale aceluiași termen, una este teoria categoriilor sintactice, iar cea de a doua este aplicația termenului în zona formelor muzicale (începând cu Hugo Riemann). În această a doua zonă (a formelor muzicale), școala clujeană, pornind de la Sigismund Toduță și Vasile Herman, Valentin Timaru și-a creat teoria formelor muzicale în jurul a două concepte centrale, morfologia și sintaxa.²¹ În această teorie, morfologia înseamnă o micro-structură a analizei muzicale, înglobând unitățile muzicale de bază până la frază și perioadă, iar sintaxa reprezintă o macro-analiză, cuprinzând unitățile muzicale mari, pornind de la perioadă, până la diferitele principii de formă. Dilema noastră devine astfel evidentă, suntem în fața a două abordări distincte ale aceluiași concept, iar lucrurile devin și mai complicate când observăm că deși definițiile lui Niculescu asupra monodiei, polifoniei, omofoniei și heterofoniei sunt general acceptate, teoria sa asupra categoriilor sintactice, nu.

Foarte pe scurt, în teoria lui Ștefan Niculescu, monodia este o distribuție orizontală a obiectelor sonore (înglobând înălțimea și durata); polifonia este o distribuție verticală (o structură suprapusă) de monodii distincte, ce evoluează relativ independent (definiția „aduce” a heterofonie); omofonia este puțin problematică, Niculescu o definește ca pe o dilatare sau distribuție verticală a limitelor monodiei (ce odată cu nașterea sistemului tonal-funcțional va dobândi o importanță și mai mare); iar heterofonia este cea mai problematică dintre toate, ea fiind o distribuție verticală al aceleiași monodii²². Deși a fost o trecere în revistă foarte succintă a acestei teorii, totuși, se observă foarte clar gândirea schematică, definirea tuturor tipurilor de sintaxă prin intermediul monodiei și prezentarea „carteziană” a celor patru fenomene sonore, ce ne poate invita spre o definiție ca mulțimi matematice (realizată de Niculescu însuși), precum și spre posibile definiții grafice ale fenomenelor, în special ale heterofoniei. Mergând pe această ultimă idee de reprezentări grafice, de exemplu muzicologul Teodor Țuțuianu în lucrarea sa *Spectromorfii în partituri Palestriniene și Bachiene* (2005) va aplica fenomenul

²¹ Problema morfologiei și sintaxei nu este identică pe această linie, la Toduță și Herman fiind unele diferențe la nivelul conținutului față de teoria lui Timaru, dar nu vom detalia această problemă aici.

²² Ștefan Niculescu, *op. cit.*, pp. 282-283.

heterofonic creației marilor compozitori, Bach și Palestrina, identificând 14 tipologii distincte de heterofonie în creația lor.

Toate sunt în detaliu descrise, argumentate și comentate, diferă doar punctul de vedere și modalitatea de abordare a aceluiași fenomen sonor. Totuși, doar pentru a menționa câteva scrieri reprezentative din „avalanșa” creată de Chomsky, cum ar fi, celebrele lecturi din anii '70 de la Harvard ale lui Leonard Bernstein despre sintaxa muzicală, sau colosala aplicație în zona muzicii clasice a teoriei chomskiene, *O teorie generativă a muzicii tonale* (1996, traducere românească din 2011) de Fred Lerdahl și Ray Jackendoff, sau articolul *The Concept of Musical Syntax* (2016) de Joseph P. Swains, putem ajunge de comun acord, că intersectarea lingvisticii cu muzica, pe cât este de importantă, este în egală măsură și problematică. Întrebuințarea conceptului de sintaxă în muzică, după principiul lingvistic și printr-o abordare cuprinzătoare, înseamnă a îngloba atât organizarea melodică și ritmică, delimitarea dinamică și timbrală, cât și analiza procesului motivico-tematic, fără a omite problema tensiunii și rezolvării, astfel, în opinia mea, o reevaluare a posibilității încadrării celor patru fenomene sonore (monodia, polifonia, omofonia și heterofonia) drept categorii sintactice ar fi bine-venită.

3. „Problema” unu-multiplu. O scurtă incursiune analitică

Următoarele exemple au menirea să scoată în evidență o singură idee ce stă la baza teoriei lui Ștefan Niculescu, binomul unu-multiplu.²³ Acest principiu stă la baza teoriei sale despre heterofonie și, în același timp, a reprezentat și miezul preocupărilor sale componistice, fenomenul fiind prezent în diferite ipostaze la nivelul întregii sale creații. O lucrare reprezentativă în această zonă este *Aforisme de Heraclit* pentru 20 de voci soliste, dar cu posibilitatea de a fi interpretată și cu cor mixt. Lucrarea a fost finalizată în anul 1968 și a fost dedicată corului *Madrigal* și dirijorului Marin Constantin. Este structurată în șapte părți, cu o numerotare relativă, dar în care toate părțile se cântă *attacca*. Partea a patra, intitulată *Toate sunt unu* (a se vedea exemplele 1-3 pentru selecții din partitura acestei părți), are o durată de aproximativ 2 minute și acoperă un total de 26 de măsuri.

La un prim contact cu partitura observăm o notație grafică extrem de minuțioasă, cu sunete exacte sau relative și, uneori, chiar și o tratare a vocii umane ca instrument de percuție. De altfel, partitura întregii lucrări este precedată de o amplă legendă, în care compozitorul exprimă fiecare semn grafic și explică exact ce efect ar trebui să genereze. Vom identifica diferite combinații și tipuri de *glissando*-uri, *triluri*, *tremolo*-uri, momente șoptite, un ritm liber, cvasi improvizatoric, însă totul notat cu exactitate în partitură.

²³ Aici, ne referim strict la fenomenul heterofonic, ca tehnică componistică și nu la posibilele proiecții (formale) la nivelul întregului.

Dinamica acestei părți se mișcă într-o zonă medie spre scăzută, cu foarte multe fluctuații, realizate prin schimbări dinamice propriu-zise sau, preponderent, prin suprapunere de diferite efecte sonore.

La o privire mai atentă, această parte poate fi structurată în secțiuni. Am identificat un centru sonor, sunetul *sol#*, precum și trei opriri clare pe acest sunet (pe octava *sol#-sol#1*), pe silaba „-nu”. După numărul momentelor de unison, lucrarea ar putea fi structurată în trei secțiuni, însă vom identifica un total de patru secțiuni. Deși putem identifica momente, care ar putea fi caracterizate drept „tematice”, totuși, nu vom opta pentru o prezentare schematică, „clasică”, lucrarea nefiind concepută după un tipar formal „clasic”, ci reprezentând în esență oscilația unu-multiplu. Secțiunea 1 acoperă primele 10 măsuri (ultima măsură fiind prima oprire în unison – a se vedea Ex. 1):

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Toate sunt unu' by Ștefan Niculescu, measures 8 through 13. The score is written on ten staves, numbered 1 to 10 from top to bottom. Above the staves, the measure numbers 2, 4, 3, 5, 4, and 5 are written, indicating a complex rhythmic structure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp sub.' and 'ppp'. The score is densely packed with musical notation, showing intricate rhythmic patterns and melodic lines across the ten staves.

Ex. 1. Ștefan Niculescu, *Aforisme de Heraclit*, Nr. 4 *Toate sunt unu*, măsurile 8-13

Secțiunea a 2-a acoperă următoarele 4 măsuri (ultima măsură fiind a doua oprire în unison – a se vedea măsura 14 din Ex. 2):

The image shows a musical score for 'Aforisme de Heraclit, Nr. 4 Toate sunt unu' by Ștefan Niculescu, covering measures 14 to 21. The score is organized into three main sections: S (measures 14-15), A (measures 16-17), and T (measures 18-21). Each section contains five staves, likely representing different voices or instruments. The notation is highly detailed, featuring complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various articulations such as accents, slurs, and dynamic markings. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The measures are numbered 14 through 21 at the top of the score.

Ex. 2. Ștefan Niculescu, *Aforisme de Heraclit, Nr. 4 Toate sunt unu*, măsurile 14-21

Secțiunea a 3-a acoperă următoarele 7 măsurile (aici nu vom avea oprire pe unison), iar ultima, secțiunea a 4-a, acoperă ultimele 5 măsurile, unde ultima măsură va fi cea de a 3-a oprire pe unison. Această ultimă măsură reprezintă în același timp și un moment totalizator și extrem de concentrat (a se vedea măsura 26 din Ex. 3):

Ex. 3. Ștefan Niculescu, *Aforisme de Heraclit*, Nr. 4 *Toate sunt unu*, măsurile 22-26

La nivelul întregii părți, compozitorul alternează mai multe planuri, primul este centrul pe *sol#*, restul sunt un amplu *glissando* (a se vedea măsurile 11-13, bas 2-5 din Ex. 1, sau măsurile 15-21, alto 2-5 din Ex. 2), intrări în *stretto* de pe sunetul *sol#* urmat de diferite efecte de *glissando* sau *vibrato* (a se vedea măsurile 11-13, alto 2-5, tenor 1-5 și bas 1 din Ex. 1), un *cluster* simetric de

6 sunete (de tipul 1-2-1-2-1²⁴ – *sol-sol#-la#-si-do#-re*, măsurile 11-13, la soprano 1-5 și alto 1, din Ex. 1). Acest *cluster*, din cauza atacurilor dispersate aproape improvizatoric pe același sunet, se transformă practic într-un cluster mobil.

Iată o posibilă schemă:

| Sect. 1 | | Sect. 2 | | Sect. 3 | | Sect. 4 | |
|-----------------|---------|-----------------|--|-----------------|---|---|-----------------------------|
| m. 1-10 | | m. 11-14 | | m. 15-21 | | m. 22-26 | |
| unison- sol# | textură | unison- sol# | cluster mobil textură (redușă) glissando | unison- sol# | textură (redușă) glissando „joc” ritmic | cluster mobil textură (redușă) „joc” ritmic | unison-sol# (sinusoidal) |

Prima secțiune (măsurile 1-10) debutează cu un moment *tutti* pe centrul *sol#* la aproape toate vocile, excepție fiind alto 2 și bas 2. Este cea mai complexă și aglomerată, probabil cel mai bun exemplu din această parte pentru textura lui Niculescu, în care individualul (în acest caz, acel centru *sol#*) este înecat în întregime în colectiv. Restul secțiunilor sunt mult mai aerisite. În cea de a doua secțiune (măsurile 11-14) vom avea o suprapunere de 3 planuri: *cluster*-ul cvasi-mobil, *sol#* cu intrări în *stretto* care va evolua în maniera primei secțiuni și un amplu *glissando* la vocile grave. Oprirea din măsura 14 (Ex. 2) aduce un element nou, compozitorul cere trecerea de pe silaba „-nu” în „m”, sub formă de murmur. În a treia secțiune (măsurile 15-21), asistăm la un fel de contrapunct triplu, planurile din secțiunea anterioară sunt redistribuite la alte voci, excepție fiind dispariția *cluster*-ului cvasi-mobil și înlocuirea cu un joc ritmic pe diferite consoane. Ultima secțiune (măsurile 22-26) aduce planul de tip *stretto* cu acel joc pe diferite consoane, cărora li se vor adăuga revenirea *cluster*-ului cvasi-mobil, ușor alterat: sunetul cel mai grav (*sol*) este schimbat (cu *fa*). Partea se va încheia cu un moment totalizator și extrem de concentrat, cu o oprire pe *sol#*, dar unde compozitorul cere o alternanță și nu o trecere, precum era în cazul unisonului anterior, între silaba „-nu” și „m” (murmur), realizând astfel o concentrare a întregii părți într-o singură măsură sinusoidală.

Am optat pentru această parte pentru că reprezintă un moment heterofonic specific gândirii compozitorului, o alternanță între momente complexe și de unison. Compozitorul numește această structură una sinusoidală, o caracterizare nimerită pentru întreaga parte, dar i se potrivește foarte bine și descrierea pomenită anterior, cea de sincronie. Deși scurtă, este o parte complexă și construită cu minuțiozitate, prin care putem ilustra foarte ușor probleme legate de textură, alternanța și suprapunerea de mase sonore, precum și o heterofonie proiectată la nivelul întregului ansamblu.

Aforisme de Heraclit nu este singura lucrare în care compozitorul apelează la aceste tehnici componistice. Problema heterofoniei și diferitele

²⁴ Cifrele reprezintă numărul de semitonuri dintre intervalele ce alcătuiesc acest *cluster*.

posibile structuri muzicale generate de aceasta alcătuiesc ideea centrală în creațiile sale atât teoretice, cât și componistice. Un alt exemplu, mult mai amplu, este *Ison I*. Lucrarea cunoaște o primă versiune din 1973 pentru 14 soliști și o a doua, din 1974, pentru orchestră amplă. Ideea centrală în această lucrare este aceeași, binomul unu-multiplu. Vom identifica în lucrare diferite opriri pe unison sau pe structuri acordice de tip *cluster*. Lucrarea cuprinde peste 20 de astfel de momente, toate în alternanță cu unități muzicale mai mult sau mai puțin aglomerate, pe care Niculescu le numește monodii stratificate. Față de lucrarea anterioară, în aceasta vom identifica o formă mai „clasică” la nivelul întregului, precum și momente melodice propriu-zise.

Interesant este debutul lucrării, unde prima oprire este alcătuită dintr-un *cluster* de cinci sunete (a se vedea Ex. 4, măsura 4, partida de coarde). Aceste cinci sunete stau la baza materialului sonor heterofonic incipient, sau a unității monodice stratificate în accepțiunea compozitorului, de trei măsuri (a se vedea Ex. 4, măsurile 1-3, *tutti*):

The image shows a musical score for Ștefan Niculescu's *Ison I*, measures 1-4. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauti, Oboe, Clarineti in Si b, Violini, Viole, Violoncelli, and Contrabbasi. Measures 1-3 are marked 'tutti' and measure 4 is marked 'non dim.'. A box highlights the string parts in measure 4, showing 'tenuto' markings and 'non dim.' dynamics.

Ex. 4. Ștefan Niculescu, *Ison I*, măsurile 1-4

Se observă din exemplul muzical că deși întregul ansamblu pornește simultan cu un cluster de cinci sunete (este vorba despre același *cluster* de cinci sunete deja descris), din măsura a doua fiecare atac la fiecare instrument în parte este dispersat vertical, astfel încât să nu coincidă, pe axa verticală, aproape nici un atac al unui nou sunet la nici un instrument (excepții sunt, de exemplu între oboi, clarinet I, vioara II și contrabas, a se vedea Ex. 4, măsura 2, timpul 2). Această tehnică de tratare a materialului sonor este frecvent utilizată în această lucrare.

Exemple din creația lui Ștefan Niculescu ar mai putea continua, cum ar fi debutul heterofonic din *Ison II*²⁵, o lucrare și cu evidente influențe de muzică tradițională.

Ne-au rămas foarte multe întrebări fără răspuns. Ce este, de fapt, sintaxa muzicală, dimensiunea macro-analizei formale? O relație dintre diferite obiecte sonore? Ce este heterofonia (aceasta fiind întrebarea de la început), o categorie sintactică sau o tehnică componistică? Răspunsuri la toate aceste întrebări încă nu am găsit, dar cred că putem să cădem de comun acord asupra faptului că heterofonia, în esență și în urma exercițiului propus, este o tehnică de acompaniament străvechi și, în primul rând, o tehnică componistică și o tehnică de organizare a materialului sonor specifică secolului al XX-lea. Nu își are locul și nu o regăsim în epocile tonal-funcționale, decât prin abordări forțate. Tot aici aș adăuga necesitatea completării acelor categorii cu o diferențiere a fenomenelor monofone, respectiv, monodice și a problemei texturii muzicale și a altor tehnici componistice specifice secolului al XX-lea. Definițiile lui Niculescu asupra fenomenului rămân solide și valide, doar încadrarea lor drept categorii sintactice rămân sub semnul întrebării.

BIBLIOGRAFIE

- ANGHEL, Irinel**, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Eikon, București, 2018.
- BERNSTEIN, Leonard**, *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*, Harvard University Press, 1999.
- BOULEZ, Pierre**, *Boulez on Music Today*, traducere de Susan Bradshaw și Richard Rodney Bennett, Harvard University Press, Cambridge, 1972.
- Dicționar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, București, 2010, link: <https://dexonline.ro/definitie/heterofonie>, accesat la data de 22.11.2019.
- DUȚICĂ, Luminița și DUȚICĂ, Gheorghe**, „Generative Syntaxes: Macro-Heterophony and the Form of «Synchrony»”, în: *World Academy of Science*,

²⁵ Într-un dialog cu compozitorul György Ligeti, chiar Ștefan Niculescu aduce acest moment ca exemplu pentru „heterofonia sa”, în *Revista Muzica*, nr. 2, 1993, București, pp. 61-62.

Engineering and Technology, International Journal of Humanities and Social Sciences, Vol. 10, No. 7, 2016, link:

<https://publications.waset.org/10008465/pdf>, accesat la data de 27.11.2019.

LERDAHL, Fred și JACKENDOFF, Ray, *O teorie generativă a muzicii tonale*, traducere de Ioan-Ștefan Haplea, Alina Pop, Gabriel Grămesec și Georgiana Nicula, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2011.

LUPU, Olgața, „Aspects of Heterophonic Syntax in the Works of Ștefan Niculescu: Case Study: Hétérophonies pour Montreux”, în: *Musicology Today*, Nr. 2, 2016.

NICULESCU, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980.

PLATON, *Legile*, traducere de E. Bezdechi, Editura Iri, București, 1995.

SACHS, Curt, *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, Editura W. W. Norton and Company, New York, 1943 .

SANDU-DEDIU, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002.

SWAIN, Joseph P., „The Concept of Musical Syntax”, în: *The Musical Quarterly*, Vol. 79, No. 2 (Summer, 1995), pp. 281-308, link:

<http://www.jstor.org/stable/742247>, accesat la data de 04.11.2016.

ȚUȚUIANU, Teodor, *Spectromorfii în partituri Palestriniene și Bachiene*, Editura Vergiliu, București, 2005.

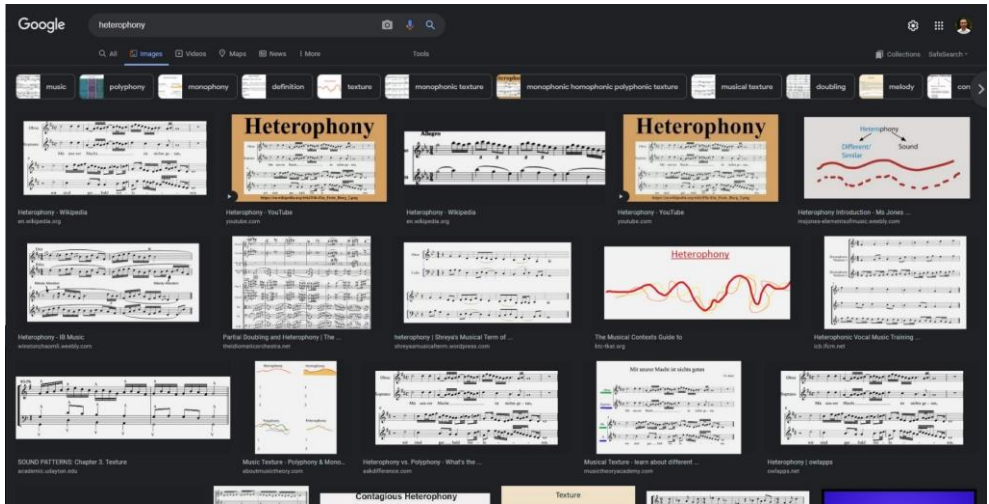
PARTITURI

NICULESCU, Ștefan, *Aforisme de Heraclit*, ANMGD, Cluj-Napoca, f. a.

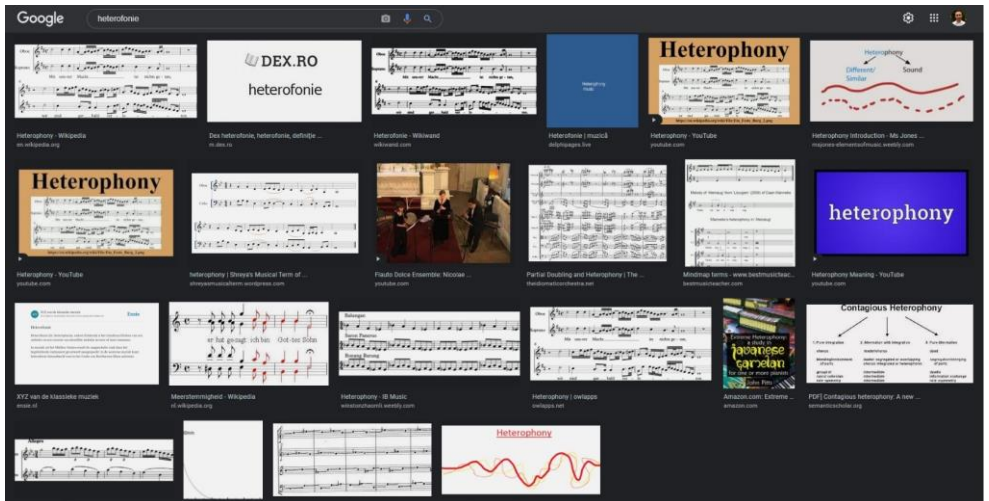
NICULESCU, Ștefan, *Ison I*, Editura Muzicală, București, 1976.

Anexe

Anexa 1. Căutare Google *imagini* a termenului „heterophony”²⁶



Anexa 1.1. Căutare Google *imagini* a termenului „heterofonie”



²⁶ Pentru a obține rezultate mai bune, am optat pentru căutare în limba engleză. Atașăm și o căutare în limba română. Observăm, totuși, că nu sunt diferențe mari.