

" În domeniul muzicii **modalul** și **tonalul** sunt noțiuni folosite la tot pasul, dar nu întotdeauna clar definite, ci mai degrabă înțelese de la sine. "

Anatol Vieru

" Tonalitatea nu poate fi gândită decât armonic. "

Constantin Rîpă

CONSTANTIN RÎPĂ

TEORIA superioară a MUZICII

vol. I

SISTEME TONALE

Editura MediaMusica

2001

Cuvânt introductiv

TEORIA SUPERIOARĂ A MUZICII? Titlul pare (și este) emfatic, dar ce a determinat opțiunea pentru acest titlu este intenția detașării unei asemenea lucrări, de manualele (și tratatele) numite obișnuit "Teoria muzicii", care reprezintă cel mai adesea stadiul propedeutic al acestei discipline și a căror sistematică e axată pe dogmatica epocii dominate de sistemul tonal-funcțional, metro-ritmica divizionară și semiografia rotundă ("tradițională").

Privind astfel, problema este destul de complexă și necesită unele clarificări. Aceste clarificări implică în primul rând lămurirea raportului pe care teoria muzicii îl are cu muzicologia, în fapt, fixarea locului și rolului său în cadrul științelor muzicii, cu alte cuvinte, definirea **obiectului** și a **metodei** de cercetare.

Ramificarea studiului artei muzicale începe în a doua jumătate a secolului XVIII, când muzicologia devine obiect universitar. În secolul XIX studiile muzicologice iau amploare, clarificându-se noțiunea de știință a muzicii (Musikwissenschaft) și trasându-se direcțiile de cercetare: acustica, teoria instrumentelor, estetica, paleografia, istoria muzicii, muzicologia comparată etc.

Teoria muzicii începe să se formeze ca obiect de sine stătător la sfârșitul secolului XIX, dar numai ca ramură didactică. În această ipostază ea e clasificată între disciplinele legate indirect de muzicologie (alături de compoziție și interpretare)¹ sau în cadrul muzicologiei **uzuale** (Riemann). În consecință, teoria muzicii nu e considerată disciplină științifică, ci doar o disciplină didactică, ce înmănunchează o serie de cunoștințe necesare celui ce se dedică studierii muzicii. În această situație a rămas până în zilele noastre. În stadiul său propedeutic ea oferă elementele de bază ale muzicii (elementele scris-cititului

¹ Vezi Histoire de la musique, vol. II, Encycl. de la Pléiade, Paris, 1960, p. 1594.

muzical), conținând noțiuni despre tonalitate, ritm, dinamică etc. În mod automat această fază abordează doar elementele uzuale tradiționale, expuse într-o manieră dogmatică.

Dar de această dogmatică nu scapă nici atunci când teoria muzicii intenționează să depășească stadiul propedeutic. Concepută în continuare pe criterii didactice, ea insistă pe o **sistematică** (prin dezvoltarea concentrică a propedeuticii), care conduce la elaborarea unor abstractizări prin sistematizări și speculații, care adesea o fac inoperantă în câmpul practicii muzicale². Cu alte cuvinte, cunoștințele dobândite la teorie nu pot fi utile (decât parțial) în practica artistică a cântării la instrument, sau a compoziției și muzicologiei. Abstracțiile elaborate devin reflectarea palidă a faptelor și astfel se substituie faptului muzical o schemă nesemnificativă pentru elementele concrete și pentru mișcarea lor în muzica vie. În plus, ea nu reușește să-și lărgască aria de cuprindere istorică, lăsând în afară multe stadii (stiluri) de cultură muzicală³. În schimb devine tot mai proxilă (adevărat "bazar" de cunoștințe), încercând să cuprindă elemente din cât mai diverse ramuri muzicologice, intrând pe tărâmul altor discipline (contrapunct, armonie, forme, teoria instrumentelor, estetică etc.).

Manualele și tratatele de teoria muzicii existente pe plan mondial și la noi în țară înfățișează (în general) această stare de lucruri.

Problema care se pune, deci, pentru un nou tratat de teoria muzicii, este de a opta pentru forma tradițională, sau de a încerca o nouă concepere a abordării obiectului.

Această nouă concepere trebuie să pornească de la o reconsiderare a raportului teoriei muzicii cu muzicologia, reconsiderare prin care să-și dobândească o conduită științifică, cu spirit operațional în cadrul practicii muzicale.

Din acest punct de vedere **rolul** teoriei muzicii în cercetarea muzicologică, noi îl considerăm **cantitativ**, bază de informații statistic-sistematice și documentar-specific stilistic. În consecință teoria muzicii va inventaria aspectele tehnice ale straturilor muzicale (culturilor muzicale) și modalitatea lor de vehiculare, precum și procesul de **preluare** și **transmitere** cu quantumul de evoluție și dezvoltare respectiv. Fixându-și acest scop primordial (prin care

² Adesea această teorie, în procesul de învățământ, se completează și cu o practică de solfegiu și dictat bazată pe exerciții confecționate, și astfel se rupe complet de muzica vie.

³ "(...) teoria muzicii (...) din punct de vedere metodologic, în ciuda numelui ce-l poartă, aparține mai puțin disciplinelor teoretice decât celor dogmatice. Teoria muzicii a fost aproape totdeauna dogmatica unui stil-istoric, chiar dacă avea pretenția de a cuprinde în noțiuni sistemul natural al muzicii."

(Carl Dahlhaus: Über historische und systematische Musikwissenschaft, in "Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress", Bonn, 1970, Bärenreiter).

îmbină aspectele sincronice și diacronice), teoria muzicii își va configura obiectul, formându-și capitolele din fundamentalele probleme de conținut tehnic ale muzicii vii din toate timpurile.

În ce ne privește, conținutul obiectului, la acest nivel, l-am statuat în trei capitole:

I. Sisteme tonale

II. Ritmul

III. Semiografia

Dar obiectul se constituie din domeniul real al structurilor investigate, în întrepătrundere cu metodologia de studiu și prezentare. Din acest punct de vedere (metodologic) sunt două alternative:

- prezentarea liniară a elementelor (și acționarea lor) la nivelul fiecărui strat, dar care să incumbe și viziunea retrospectivă și prospectivă;

- cumulara datelor sprijinindu-se pe câte un singur **palier** în profunzime, prin metoda analitic-comparativă.

Prima oferă posibilități mai largi de cuprindere a evantaiului de probleme; cea de a doua oferă posibilități de sinteză, determinând semne și simboluri ce intensifică explicația și înțelegerea, amplificând interesul pentru valoarea persistentă.

Luând ca bază prima metodă, am grefat de câte ori a fost necesar alternativa **singularului** pentru relevarea unei funcții individuale ce semnifică valoare, prescriindu-i semnificația și permanența. În acest fel datele cantitative intră într-o dialectică a evoluției și dezvoltării, ca proces al continuei deveniri valorice.

În ceea ce privește raportul interdisciplinar (cu armonia, contrapunctul, formele etc.) s-a evitat tendința de ambiguitate (absorbirea lor) și de polaritate (concurență), adoptând complementaritatea și implicația mutuală.

Prin toate cele expuse mai sus considerăm că am reușit să **decantăm** obiectul de sine stătător al teoriei muzicii și să-i asigurăm o autonomie metodologică. În acest caz titlul de **TEORIA SUPERIOARĂ A MUZICII** are rolul de a-i semnala (prin suscitare) intențiile.

A u t o r u l

O ȘTIINȚĂ, ORICÂT DE BINE AR FI FOST
GÂNDITĂ, TREBUIE GÂNDITĂ DIN NOU".

Vānaryaṣṭaka

PROLEGOMENE

*"În domeniul muzicii modalul și tonalul sunt
noțiuni folosite la tot pasul, dar nu totdeauna
clar definite, ci mai degrabă înțelese de la sine."*

A. Vieru

A. Definirea expresiei de "sistem tonal"

Ca mulți alți termeni, noțiuni și expresii ai muzicologiei noastre, expresia de "sistem tonal" apare vehiculată cu insuficiență. În uzul curent, prin această expresie se înțelege adesea numai sistemul funcțional major-minor cu etimologia greșită de la cuvântul tonalitate, cu sensul de sistem în care acționează legile tonalității⁴. Dar sensul real și general al expresiei trebuie derivat etimologic de la cuvântul ton, adică sunet⁵; în consecință, expresia "sistem tonal" desemnează **modul** (felul) de organizare a sunetelor (tonurilor) în cadrul melodic (polifonic, armonic) al diferitelor culturi muzicale de-a lungul mileniilor, mai simplu, sunetele folosite de o colectivitate în muzica sa într-o anumită perioadă istorică și felul cum le-a combinat⁶.

Din această accepțiune va reieși mai clar și sensul noțiunii de **mod**. Căci cel mai frecvent, prin noțiunea de mod se înțelege o scară muzicală de secunde (mari și mici) în cuprinsul unei octave. Această sărăcire a noțiunii de mod (reduc la scară și la structura ei) neglijează însăși semantica sa literară, căci "mod" este sinonim cu "fel", cuvânt cu semnificații bogate în limbă. De aceea prin noțiunea de mod trebuie să se înțeleagă, felul în

⁴ În mod corect, acestui sistem trebuie să i se spună sistemul tonalității sau sistemul tonal-funcțional.

⁵ Ceea ce ar îndreptăți și expresia "sistem sonor", dar aceasta are dezavantajul creării unei impresii dezagreabile de ieșire din câmpul muzicii în câmpul mai larg al fizicii și acusticii. Această expresie poate fi eventual folosită pentru sistemele teoretice acustico-matematice (sistemul lui Pitagora, Zarlino, Mercator-Holder, temperat etc.)

⁶ În rădăcinarea (prin tradiție) a sensului incorect al expresiei de "sistem tonal" (ca Sistem tonal-funcțional al culturii secolelor XVIII-XIX), imposibil de a fi schimbat, impune acceptarea unui sens restrâns al expresiei, cu înțeles de Sistem tonal-funcțional, și, un sens larg, cu înțeles de sistem organizat al oricărei alte culturi muzicale.

care o cultură muzicală a acționat cu sunetele și a statornicit o **sumă de aspecte constitutive esențiale în melodia (și armonia)** acestei culturi. Modurile sunt deci manifestarea concretă a unui sistem tonal.

În consecință, fiecare cultură istoricește constituită va avea un **sistem tonal** propriu care se va exprima prin niște **moduri** specifice⁷.

Specificitatea modală a oricărui sistem tonal depinde de:

1. formulele melodice (și armonice) tipice (formulele de incipit, formulele mediene, formulele de cadență internă și finală);
2. tiparele de cadență;
3. raportul diatonic-cromatic
4. rolul (diferențiat) al unor trepte;
5. intervalele preferențiale,
6. sistemul de modulație (trecerea de la un mod la altul);
7. materialul fonic utilizat;
8. elemente (întâmplătoare) cu totul particulare.

Scara modului și structura scării reprezintă numai **schema** rezultată teoretic, care ajută la analiza aspectelor caracteristice enunțate mai sus. În cadrul culturilor orale ideea de scară este inexistentă. Scara dobândește un rol activ numai în etapele superioare ale muzicii profesionale, când compozitorii devin conștienți de schema modurilor cu care lucrează (mai precis, începând de la polifonia secolului XIV). Dar și în aceste etape scările (gamele) nu spun mare lucru despre esența modală a creației.

Noțiunea de **modal** desemnează ceea ce e caracteristic modurilor, ce aparține modurilor, fiind deci o noțiune atributivă.

Revenind la expresia de "sistem tonal", constatăm că ea include noțiunea de mod (și modal) ca însăși esența a sa⁸, (esență diferențiată de la o cultură muzicală la alta). Caracterul de generalitate pe care îl are noțiunea de "tonal", asociată cu aceea de "sistem", care presupune toate relațiile interne rezultate dintr-o anumită organizare modală specifică, permite

⁷ Însuși sistemul tonal-funcțional, (aparținând culturii secolelor XVIII-XIX) se exprimă prin două moduri (major, minor).

⁸ În muzicologia actuală adesea cei doi termeni, tonal și modal, sunt opuși unul altuia, înțelegându-se, prin tonal, funcționalismul tonalității (deci restrâns, după cum s-a explicat mai sus) și prin modal, nefuncționalismul celorlalte sisteme. Deci opoziția este în realitate între funcționalism și nefuncționalism.

ca expresia "sistem tonal" să poată fi vehiculată pentru toate structurile istoric constituite. Însăși tonalitatea reprezintă un "sistem tonal" oarecare⁹, în care caracteristica esențială este funcționalismul¹⁰. Faptul că teoria muzicală creează o opoziție între tonalitate și alte sisteme ulterioare, denotă o servitute față de tradiția teoretică a secolului XIX care aprecia toate sistemele numai prin prisma tonalității (funcționalismului), fără a sesiza că tonalitatea este și ea un moment firesc al evoluției sistemelor tonale, moment ce va fi depășit. Prejudiciile pe care le-a adus gândirea prin dogmatica tonalității, persistă încă în tratatele teoretice și manualele de școală actuale.

B. Istoricul apariției intervalelor muzicale

Teoria muzicii a studiat până acum intervalele doar din punct de vedere acustico-matematic (intervalul ca rezultat al diferenței de vibrații între două sunete produse succesiv sau simultan), aspect care aduce foarte puține servicii înțelegerii conținutului expresiv fundamental și rolului individual al intervalelor în configurația melodică (armonică), a fiecărei culturi muzicale¹¹.

Studiul formării și evoluției sistemelor tonale necesită însă o clarificare preliminară a genezei intervalelor muzicale, elemente de construcție ce prescriu, înainte de orice, conținutul general expresiv al muzicii de pe fiecare treaptă de cultură, conținut ce reflectă probabil treapta psiho-socială a omului epocii respective.

În această direcție muzicologia oferă puține date, urmând ca răspunsul la această mare problemă a muzicii să-l dea genetica antropologică într-un viitor stadiu al dezvoltării sale. De aceea încercarea de a prezenta un istoric al apariției intervalelor și a aprecia conținutul lor general expresiv ca reflex al condiției psiho-sociale, se bazează deocamdată pe argumente cu caracter de prezumții.

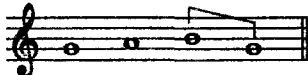
⁹ Aceasta nu presupune nerezunoașterea capacităților extraordinare ale sistemului tonal-funcțional, pe care s-a bazat creația a trei stiluri muzicale uriașe: baroc, clasicism, romantism.

¹⁰ Tot un "sistem tonal" va fi și ... atonalismul, căci în mod corect ar trebui numit afuncționalism sau atonalitate (sau un just antifuncționalism, antitonalitate).

¹¹ Unele referiri empirice au vizat totuși vag și aspectul estetic, vorbindu-se de caracterul expresiv-depresiv în funcție de direcția intervalului melodic (ascendent-descendent), sau de tensiune-relaxare corespunzând intervalului armonic consonant-disonant. Pornind de la aceste aprecieri s-a făcut și un caz special din cvarta mărită (considerată "diabolus in musica") în teoria gregoriană. Tot de această natură sunt și estimările: cvinta perfectă (armonică) - goală; terța mare - exuberantă; terța mică - depresivă etc.

Conform datelor etnomuzicologice, primele intervale care se limpezesc din întortocheatele intonații biologice (cu caracter de urlet) în epoca primitivă, sunt **tonul** (secunda mare), **terța mică** și **cvarta perfectă** (în asocierea ton-terța mică; ton-cvartă perfectă)¹². Se pare că cvarta a urmat calea de la interval cumulat (secundă+terță), la interval de sine stătător¹³.

Melodiile constituite pe baza statornicirii acestor intervale, exprimă un prim moment de cucerire a unei siguranțe, a unui statut de independență față de natură pe care omul începe să o înțeleagă în datele esențiale, eliberându-se de stresul permanent care caracterizează restul animalelor¹⁴. Sunt intonații de exprimare a celor mai generale (dar esențiale) stări psihice. Tonul, terța mică și cvarta perfectă par a ne situa în însuși leagănul naturii, exprimând tocmai starea momentului de graniță a trezirii conștiinței din somnul milenar al inconștienței de animal inferior. De aceea aceste intervale conțin în ele un anume echilibru nepretențios, dar sigur, așa cum pentru copii un adevăr dobândit este dublat de credința în el. Intervale ale copilăriei omenirii, ele exprimă și candoarea fundamentală prescrisă de limitele gândirii și înțelegerii. Tonul, terța mică și cvarta perfectă, din care se vor constitui atât sistemele primare (oligocordice) cât și pentatonica, corespund deci epocii comunei primitive, ale cărei caracteristici sociale sunt cunoscute.

Din tricordul anhemitonic, s-au creat premise pentru apariția terței mari, la început posibil ca interval inactiv, într-o formulă melodică de tipul:  în care

saltul ca atare nu constituie decât o reșezare pe tonul pilon (sol), iar mai târziu capătă rolul activ așa cum ne arată această colindă băănățeană arhaică:



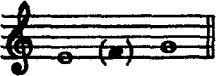
¹² Vezi lecția: "Sisteme tonale ale muzicii primitive".

¹³ Afirmția lui R.I.Gruber (*Istoria muzicii universale*, Ed. muzicală, Buc., 1961, p. 191) precum că cvarta ar fi un interval "cucerit" pe de o parte din vorbire, iar pe de altă parte din vibrațiile acustice, nu pare a fi plauzibilă, căci fenomenul cântării nu este derivat din vorbire, ci cele două facultăți, vorbirea și cântarea s-au dezvoltat paralel, aparținând fiecare (conform cercetărilor contemporane) altei emisfere cerebrale. Iar în ce privește dobândirea acustică, ideea nu poate fi acceptată atâta timp cât cvinta și octava (cele mai acustice intervale) nu sunt încă achiziționate.

¹⁴ Pentru stări excepționale îi va rămâne permanent strigătul.

cu toate că și în acest caz terța se ivește din manevrarea liberă a tonurilor unui mod statornicit - tricordul anhemitonic. Conținută în tricordul anhemitonic în acest fel, terța mare nu-și revendică în această ipostază vreun rol expresiv mult diferențiat de terța mică. Non-opoziția terța mică-terța mare poate fi verificată în melodiile tuturor popoarelor. Numai sistemul tonal-funcțional a creat acest contrast al terțelor, obținând, prin mijloacele armoniei, cele două moduri opuse: major și minor.

Căci terța numai în acord își manifestă această aptitudine. În sistemele tonale ulterioare (atonalism, neomodalism) fenomenul este anulat. În consecință, terța mare în vremurile primare se alinia expresiei celorlalte intervale (ton, terța mică, cvartă perfectă).

Pasul următor a fost cucerirea semitonului (secunde mici), după cum reiese din sistemele tonale ale popoarelor antice (tetracordurile Greciei antice, sunetele pleni din pentatonica chineză etc.). Fenomenul a fost posibil datorită fixării punctelor de sprijin, pilonilor, în cadrul terței mici  și cvartei perfecte  în

interiorul cărora se vor intercala unul sau două sunete, variabile după principiul atracției polare (adică mai apropiat de pilonul de jos sau cel de sus). Atracția a depășit chiar pasul de semiton ajungând adesea la microintervale (sferturi de ton), mai ales la popoarele orientale.

Efortul cuceririi semitonului a fost îndelung și probabil determinat de necesități expresive de mare tensiune: o anumită tensionare a vieții (reflex al unei epoci de jaf și înrobire, epocă de formare a orânduirii sclavagiste¹⁵), nașterea unei conștiințe despre sensul existenței, o evoluție a autocunoașterii, o rafinare afectivă, plus o infinitate de alte elemente evolutive psiho-genetice.

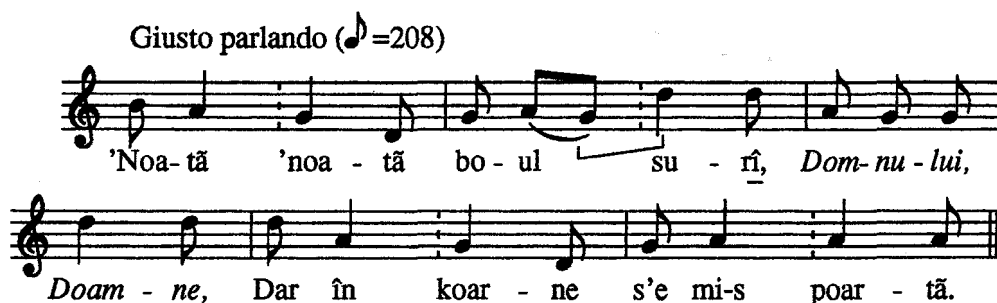
Concomitent cu aceste dobândiri intervalice, izvorâte din adâncul structurii inteligenței umane¹⁶, utilizarea instrumentelor de suflat sau cu corzi, oferea cele două intervale acustice de bază: cvinta și octava.

Cvinta va deveni curând (în cadrul sistemelor oligocordice) interval util, cum vedem

¹⁵ Comparativă cu expresia stării de tensiune a secunde mici melodice în vremea genezei sale, poate fi starea expresionistă (caracteristică genocidului celor două conflagrații mondiale) din secolul XX, când, în mod uimitor, secunda mică armonică (și răsturnarea sa, septima mare) devine element vertical preferat.

¹⁶ Structură în care domină principiul simetriei și al secțiunii aurii, după cum va reieși din analiza oligocordiilor și pentatoniilor.

în această colindă arhaică¹⁷.



Intervalul de cvintă aduce în melodie lărgirea spațiului și creează un nou cadru (pe lângă terță și cvartă) care să fie umplut cu sunete. Așa va fi melodica arpeggiată, întâlnită în stratul arhaic al muzicii multor popoare.

Expresia cvintei ca interval acustic, e lipsită de tensiune.

Octava va rămâne însă specifică melodiilor instrumentale, melodia vocală utilizând-o practic numai după stabilirea modurilor octaviante (deci după secolul X e.n.), excepție făcând imitația vocală a instrumentelor de suflat ca în melodiile hăulite oltenești¹⁸.

Cvinta va fi însă și interval cu virtuți acustico-matematice, ceea ce îl va oferi teoriei muzicale încă din antichitate. Atât la chinezi cât și la vechii greci (Pitagora) cvinta va fi etalon de calcul pentru obținerea unor raporturi numerice ale intervalelor¹⁹.

Tot în seria acustică se include și septima mică (a șaptea armonică), dar la fel ca și octava, a fost foarte târziu preluată în melodie. Practic, o întâlnim începând cu sistemul-funcțional (baroc). Desigur că va fi fost prezentă și anterior în intonațiile unor instrumente

de suflat de tipul tulnicului²⁰:

Cvarta mărită poate fi considerată un interval cu aceeași vechime ca și cvarta perfectă, fiind rezultată din intonarea labilă a acesteia, în funcție de starea emoțională din

¹⁷ Din Alexandru T.: Muzica populară bănățeană, 1924, p.26.

¹⁸ Nu poate fi considerat salt intervalic conștient procedeul mutării la octavă a diferitelor motive în cadrul unei melodii (așa cum se producea frecvent în melodica chineză). În acest caz intervalul de octavă este inactiv.

¹⁹ Vezi în acest sens, lecțiile despre "Sistemele matematico-acustice".

²⁰ Din Bartók, B.: Rumanian Folk Music, vol. 1, Ed. Martinus Nijhoff, Haga, 1967, 573 (nr.777).

momentul cântării. De aceea cvarta mărită nici nu s-a putut fixa în cânt decât în mod excepțional în câte o turnură melodică fixă din unele graiuri muzicale, așa cum este atestată

în folclorul bihorean:



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

Așadar, cvarta mărită, departe de a fi un "diabolus in musica", precum o prigonea (în abstract) teoria gregoriană, va fi existat în muzică întotdeauna, într-o formă naturală de cântare în care precizia intonației nu se realiza cu exigența din mileniul nostru. Ca expresie, cvarta mărită va fi măsura de surescitare momentană a individului sau colectivității în procesul cântării.

Momentul apariției sextei (mici și mari) este greu de aproximat. Se știe că în melosul gregorian și bizantin saltul de sextă este caz cu totul rar și atunci adesea justificat de cezură (deci între sunetul de cadență al unei fraze și sunetul de incipit al frazei următoare), ceea ce îi conferă un rol neutru. În cântul popular, cel puțin atât cât desprindem din stratul arhaic al folclorului românesc, este inexistent. Prezența sa trebuie căutată tot în intonațiile acustice ale instrumentelor de suflat (ca salt între armonica 5-8 sau 5-3), ca în această melodie culeasă de Bartók²¹:



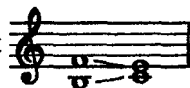
În melodia polifoniei vocale a Renașterii este admisă numai sexta mică ascendentă, dar la madrigaliștii cromatici restricția scade, încât în momentul instalării polifoniei instrumentale a barocului, utilizarea sextei este consacrată:

²¹ Bartók B.: Rumanian Folk Music, p. 584 (nr. 799).



Ultimele intervale din seria celor diatonice cu apariția cea mai târzie, sunt **cvinta micșorată** și **septima mare**.

Cvinta micșorată se impune în tonalitate datorită calităților armonice ale funcționalismului ei acut, fiind formată din două sensibile cu sens convergent



Întrucât armonia se răsfrânge și în melodie, vom înțelege utilizarea sa intonațională.

Utilizată în baroc, fie ca rezolvare "sărită" a sensibilei²²:



fie ca

mutație a registrului în procesul unei secvențe etc., septima își va afla deplina utilitate în intonațiile secolului XX (mai ales în muzica expresionistă), ca expresie a tensiunilor psihice provocate de criza ideologică ce a premers războiul fascist.

Intervalele alterate: **prima mărită** (semitonul cromatic), **terța micșorată**, **cvarta micșorată**, **cvinta mărită**, **sexta mărită**, **septima micșorată** sunt achiziții ale sistemului tonal-funcțional (secolele XVIII-XIX), sau ale epocii premergătoare. Născute din tendința funcțională a **gravitației** tonale, ele consună spiritualității generale a epocii care a născut teoria newtoniană și dialectica hegeliană.

Existente dintotdeauna în cântarea naturală a omenirii, **microintervalele** s-au proliferat și s-au conservat mai mult în muzica orientală, în timp ce în mileniul ultim muzica europeană cultă le-a exclus, fără însă a le putea înlătura definitiv, datorită cântării netemperate a vocilor și instrumentelor care (voit sau fortuit) au depășit limitele diferențierilor stricte ale intervalelor. Muzicienii secolului XX (Haba, Enescu etc.) le-au reactualizat, iar muzica electronică deschide un capitol nebănuit pentru microintonatii. Coloristica pe care o aduc în melodică aceste microintervale, a constituit dintotdeauna expresia unei neîngrădite tendințe de ornare, de împodobire cu aspectele fine ale meandrelor sufletului uman. Ele sunt deci, un dat genetic de adâncă specificitate atropologică, ținând de acea înclinație estetică umană către

²² Din tema fugii în Do diez (J.S. Bach: "W.Kl." I).

pitoresc, manifestată în toate artele.

Aceste aproximări ale cronologiei apariției intervalelor și succintele conexări cu starea psiho-socială în care au apărut, conduc la câteva concluzii care vor fi utile în tratarea sistemelor tonale.

1. Universalitatea intervalelor în procesul devenirii artistico-muzicale a omenirii.
2. Dobândirea intervalelor ca raporturi logice (conștiente) și afective între sunete.
3. Raportul dintre expresia intervalului și treapta psiho-socială din vremea în care au fost create și utilizate.
4. Conservarea conținutului expresiv dobândit la momentul nașterii sale și transmiterea lui în epocile muzicale următoare.
5. Procesul dublu al apariției intervalelor: din interior - genetic (simetrie, secțiune aurie) și din exterior - acustic.

Cronologia apariției intervalelor

- 2M; 3m; 4p - primele intervale care se împerechează din interlochețele intonației biologice din epoca primitivă. Cărta a urmat calea intervalului cumulat 2M+3m.
- 3M - a apărut din tricordul athenitonic. Nonopozitia 3m; 3M poate fi verificată în toate melodii tuturor popoarelor. Sistemul tonal-funcțional a creat contrastul tertelor.
- 2m - întâlnită la tetracordurile Greciei, sunetele PIENI din pentatonia chineză. A apărut datorită necesității punctelor de sprijin în cadrul 3m și 4p. Expresivă o mare tensiune.
- 5p; 8p - 5^{ta} aduce în melodii lărgirea spațiului creând un nou spațiu care să fie umplut cu sunete (melodia arpegiată).
- 6^{va} - rămâne specifică melodiilor instrumentale; melodia vocală utilizând-o numai după stabilirea modurilor octavine (după sec. X e.n.), excepție făcând imitația vocală a instrumentelor de suflat ca în melodii la hăulite alterne.
- 5^{ta} va fi intervalul cu virtuți acustico-matematiche încă din antichitate (Pitagora sec. VI și chinezii).
- 7m - se include în seria acustică și o întărește în sistemul funcțional din Baroc. Anterior folosită de Tulnic.
- 4+ - veche cât 4p, apărută din întoarcerea labilă a 4p în funcție de starea euclidiană. S-a putut fixa în mod excepțional în cântecul melodic. Rezultă din conexiuni speciale (si-fa, ste saltul de la celula bi-tonică (do-si, re-do-si) la sunetul pilonat formându-se modală FA, intervalul si-fa fiind un interval pariu. Ca expresie va fi măsura de surscitare momentană.
- 6M; 6m - în gregorian și bizantin saltul de 6^{ta} este caz cutit și var și atunci adesea justificat de căzura ceea ce-i conferă un relief. În Renasterea polifonia atinge numai 6^{ta} ascendentă, la madrigaliști cromatismul restricționat scade; în Baroc utilizarea este consacrată.
- 5-; 7M - 5- se impune în tonalitate fiind formată din 2 semibrele cu sens convergent. În Baroc este utilizată ca rezolvare simțită a semibrelei și ca mutație a registrelor în procesul unei secvențe.
- 7M - folosită în sec. XX (expressionism) și crează tensiuni psihice.

SISTEME TONALE

(Prospecții)

Numim sistem tonal²³, ansamblul relațiilor ce se stabilesc între sunetele utilizate de creația muzicală dintr-o anumită etapă de cultură istoricește dată.

Sistemele tonale reflectă deci legile generale interne de intercondiționare între sunetele unei compoziții muzicale, a compozițiilor unui muzician, precum și a întregii epoci muzicale²⁴. Aceste relații privesc două dimensiuni esențiale ale muzicii: dimensiunea melodică (orizontală) și cea armonico-polifonică (verticală).

Studiul istoric al muzicii dovedește că spațial (geografic) și temporal, începând de la primele manifestări muzicale conștiente ale omenirii, s-au cristalizat culturi sincrone, adică stadii de o anumită specificitate, cu o sumă de raporturi interne constante pe durata unei etape de timp.

Astfel, cercetările etnomuzicologice descoperă că muzica fazelor primitive ale dezvoltării omenirii, era constituită în baza unor sunete puține, dar cu o corelație internă determinată. Oligocordiile și pentatonia reprezintă, în această etapă, gândirea tonală specifică.

Se vorbește apoi de vechile culturi muzicale ale Egiptului antic, Chinei antice, Indiei, Palestinei, Feniciei, Sumero-babiloniei, Greciei și Romei antice, fiecare având caracteristici specifice, concretizate între altele și în sistemul tonal utilizat. Aceste sisteme tonale specifice au fost descifrate de teoreticienii antici și transmise până în zilele noastre.

Urmează cultura creștină bizantină și gregoriană din spațiul Europei și Asiei Mici din primul mileniu al erei noastre, care de asemeni are stabilit un sistem tonal, constituit din raporturile ce se nasc între sunetele melodiilor cântate în acea vreme.

În continuare se impune cultura muzicală a Ars Novei și Renașterii, cu un sistem unitar de gândire muzicală a raporturilor melodice și armonico-polifonice.

Barocul, clasicismul, romantismul (și școlile naționale romantice) se constituie ca o unitate bazată pe un complex de relații între elementele sonore - funcționalismul tonal.

²³ Noțiunea de "tonal" este deci folosită în sensul său general pornind de la etimologia sa, din ton, cu semnificația de sunet.

²⁴ Fenomenul este valabil și pentru straturile evolutive din folclor.

Urmează epoca modernă (secolul XX), care angajează o anumită viziune despre interdependența între sunetele componente ale unei lucrări muzicale, viziune ce a născut o serie de curente cum sunt: impresionismul, atonalismul - dodecafonismul - serialismul, neomodualismul celei de a doua etape a școlilor naționale etc.

Paralel cu stadiile muzicii culte din ultimele două-trei milenii, și-au continuat existența culturile muzicale folclorice ale fiecărui popor, care au avut și ele o evoluție, nu atât de spectaculoasă ca muzica cultă, dar în care se observă stadii evolutive în cadrul unei expresii unitare. Deosebiri mai importante apar de la popor la popor²⁵, concretizându-se în stiluri melodice cu mare specificitate etnică.

Studierea sistemelor tonale este de mare importanță pentru orice muzician, deoarece îi asigură cunoșterea unor aspecte generale ale stilului oricărei culturi muzicale, și îi oferă elemente pentru pătrunderea în studiul structurii muzicale a oricărei epoci.

În cadrul acestui volum de teorie se vor studia deci următoarele sisteme tonale:

1. Sisteme tonale primitive.
2. Sisteme tonale ale popoarelor antice.
3. Sisteme tonale medievale:
 - Modurile bizantine
 - Modurile gregoriene
 - Modurile muzicii cavalești
4. Modurile polifonice ale Ars Novei și Renășterii.
5. Sistemul tonal-funcțional major-minor al barocului, clasicismului, romantismului.
6. Sisteme tonale moderne:
 - Sistemul atonal-dodecafonic-serial
 - Sisteme tonal-modale ale compozitorilor etapei a doua a școlilor naționale - Bartók, Enescu, Stravinski, Messiaen;
 - Metatonalitatea contemporană
7. Sistemul tonal al muzicii populare românești.

²⁵ Observația lui L. Comes după care "melodia cultă se diferențiază în timp ce, cea populară este diferențiată în spațiu", este de mare obiectivitate. (L. Comes: Melodia palestriniană, Ed. muzicală, București, 1971, p. 47).

Cum se vede, se vor studia mai ales acele sisteme care aparțin dezvoltării muzicii europene, în ale cărei faze târzii (secolele XIX-XX) se încadrează și cultura muzicală românească. De asemeni, se vor studia și modurile bizantine, ca aparținând fondului de cultură românesc prin practicarea de veacuri a muzicii de cult de către poporul român, preluată de la popoarele orientale. Această muzică s-a interferat cu folclorul, influențându-se reciproc, astfel încât avem astăzi în țară o cântare bizantină de un specific românesc diferențiat de al altor popoare și care înseamnă un fond muzical valoros, alături de folclor.

Vor fi studiate și sistemele tonale ale muzicii populare românești, atât de necesare încă de la început oricărui muzician român, pentru înțelegerea și valorificarea tezaurului nostru de artă populară.

Adesea expresia de "sisteme tonale", "sisteme de intonație", sau "sisteme sonore" a fost utilizată și pentru sistemele teoretice matematico-acustice (ale lui Pitagora, Zarlino, Mercator-Holder etc.). Sistemele matematico-acustice sunt sisteme tehnice, fără implicații esențiale în formarea și evoluția sistemelor tonale ale stilurilor muzicale.

*'Înainte ca octava să fi fost descoperită,
muzica a fost un amestec grosolan de câteva
tonuri plăcute urechii'.*

Voltaire

*'Să apreciem fiecare lucru,
îndepărtând ce se spune despre el,
și să cercetăm ce este ...'*

Seneca

SISTEME TONALE ALE MUZICII PRIMITIVE:

Oligocordii și pentatonii

Când teoreticienii de la sfârșitul secolului al XIX-lea au citit dialogul lui Plutarch asupra muzicii antichității eline, din care reieșea că Olimpos și Terpandru compuneau melodii din trei sunete, sensul expresiei a fost considerat figurat, neputându-se admite posibilitatea existenței unei astfel de muzici: "E de la sine înțeles că nici Olimpos, nici Terpandru n-au scris niciodată melodii de trei sunete"²⁶.

Valul de cercetări care a urmat în secolul XX, va aduce contribuții definitorii la elucidarea sistemelor tonale dinaintea civilizațiilor antice și din preistorie.

Mai mulți cercetători²⁷, pe diverse căi, ajung la aceleași concluzii privitoare la sistemele muzicale primitive.

Astfel, H. v. Helmholtz²⁸ studiind senzațiile auditive ca bază fiziologică pentru teoria muzicală, observă că pe primele stadii de dezvoltare a muzicii, multe popoare evită întrebuințarea semitonului și formează game în care alternează intervale de ton și terță mică.

²⁶ Plutarch, De la musique ..., Edition critique et explicative par Henri Weil et Th. Reinach, Leroux, Paris, 1900, p. 52.

²⁷ A se vedea în acest sens studiul lui G. Breazu Idei curente ... din Pagini din istoria muzicii românești, vol. V, Ed. muzicală, București, 1981, p. 77-145.

²⁸ În lucrarea Die Lehre den Tonempfindungen als physiologische Grund lage für die Theorie der Musik.

A. J. Ellis prin cercetări minuțioase și măsurători exacte asupra instrumentelor muzicale exotice, descoperă și el pentatonia la popoarele din Marea de Sud (Pacific), Java, China și Japonia, precum și la celti (păstrate în vechile melodii scoțiene, irlandeze, valiziene).

Kurt Sachs studiind vechile reliefuri plastice și documentare iconografice asiriene și egiptene, stabilește, după mișcările mâinilor pe coarde ale instrumentiștilor, că în practica muzicală a întregii zone mediteraniene în timpul celor trei milenii dintre vechiul imperiu al Egiptului și epoca împăraților romani, exista nu numai pentatonia, ci se întrebuițau și "bicorduri consonante".

Alți cercetători, studiind folclorul diferitelor popoare, descoperă **stadii străvechi** oligocordice și pentatonice: H. Riemann, în lirica populară scoțiană, irlandeză, scandinavă; C.J. Scharp, în muzica engleză; Kodály, Bartók și Szabolcsi Bence, în muzica maghiară; F. Kornfeld, în muzica chineză etc.

Stumph și Hornbostel se ocupă de o altă sursă, aceea a muzicii popoarelor primitive din secolul XX, care corespunde, comparativ, primitivismului muzical al întregii omeniri. Strumph constată, de pildă, că în muzica siameză corpul melodiilor e format numai din cinci sunete.

Dintre muzicologii antici s-a amintit Plutarch ca fiind primul care vorbește despre melodii cu sunete puține din creația lui Olimpos și Terpandru, folosind termenul de oligocordie.

În sfârșit, etnomuzicologii români G. Breazul și mai ales C. Brăiloiu, studiază straturile străvechi în folclorul românesc și al altor popoare, precum și folclorul copiilor, aducând contribuții pe plan mondial la elucidarea problemelor acestor sisteme tonale²⁹.

Ceea ce li s-a părut savanților esențial în sistemele oligocordice și pentatonice era lipsa semitonului, constituirea lor din ton și terță mică, într-un cuvânt anhemitonice. Ce lege genetică va fi acționat în omul primitiv pentru producerea acestei muzici anhemitonice~
Răspunsul la această întrebare va veni după studiul celor două sisteme.

Odată argumentată existența stadiului oligocordic și pentatonic, se pune problema pe de o parte a genezei lor și pe de altă parte a evoluției lor.

²⁹ A se vedea lucrările lui C. Brăiloiu: O problemă de tonalitate și, mai ales: Despre o melodie rusă (Opere, vol.I, Ed. muzicală, București, 1967).

Fenomenul genezei se confundă cu însăși originea muzicii, căci momentul constituirii unei melodii înseamnă automat stabilirea unor raporturi fixe și repetabile între sunete. La acest moment se va fi ajuns însă treptat, pentru că asemeni animalelor, omul primitiv a emis inițial urlete nedeterminate pe un ambitus variabil, ca simplă explozie biologică³⁰. Exemple de asemenea melodii avem în fonogramele realizate la începutul secolului XX de la tribul kubu din Sumatra, trib extrem de înapoiat³¹:



Surprinzătoare această complexitate melodico-ritmică, numai că în realitate e vorba de o totală nestăpânire organică și psihică (vocală și intelectuală) a fenomenului emis, trădând lipsa unor relații dobândite între sunete. Observăm însă că în final se stabilește pe unul sau două sunete pe care le repetă. Acesta este momentul stabilirii unui nucleu melodic care cu timpul va deveni conștient stăpânit. Determinarea calitativă a sunetelor este identică cu procesul de formare modală. Un sunet, două sunete, trei sunete prin mișcare treptată sau cu salt (terță mică sau cvartă) sunt vehiculate pentru formarea unui motiv scurt care prin repetiție (cu sau fără variație) constituie o melodie. Iată spre exemplu o astfel de melodie a neamului weda din Ceylon (aflat pe treapta mijlocie a sălbăciei la începutul secolului XX)³²:



³⁰ Omul a emis aceste strigăte nu ca imitație a animalelor, păsărilor, sau altor sunete din natură, ci din fondul său psihic a cărui dotație a fost din capul locului mai bogată ca la alte animale. Teza imitației vehiculate de multe tratate savante nu are fundament. Copiii în jocurile lor folosesc o sumedenie de silabe ciudate pentru scandare, dar totdeauna în scop de realizare a unei ritmicități care satisface plăcerea incantației și nu a imitării. Nici când reproduc silabele formate de strigătele păsărilor de curte (cucurigu, mac-mac etc.) ei nu imită (cu înălțime) aceste strigăte, ci le muzicalizează altfel, pe coordonate umane, născute din fondul muzical uman.

³¹ Reproduse după R.I. Gruber: *Istoria muzicii universale*, Ed. muzicală, București, 1961, p.15.

³² Idem, p.10.

Astfel de melodii se află în folclorul oricărui popor de astăzi. De exemplu, acest cântec românesc:



Din aceste exemple se constată suficient, modalitatea de realizare a unei melodii din sunete puține. Repetiția și variațiunea sunt principiile fundamentale de dezvoltare melodică în acest stadiu.

Din punct de vedere istoric s-a stabilit că în muzica primitivă (dinaintea civilizațiilor antice) au existat două stadii succesive: stadiul oligocordiilor și stadiul pentatoniilor. Procesul firesc și extrem de complex al evoluției oligocordiilor către pentatonie și apoi către heptatonie nu a însemnat anularea unui stadiu de către celălalt, fapt care face ca astăzi să întâlnim în folclorul tuturor popoarelor melodii aparținând diferitelor stadii, sau melodii în care suprapunerea unor stadii superioare peste un schelet inițial (oligocordic sau pentatonic) este evidentă.

Sistemul oligocordic primitiv

Aspectul caracteristic esențial al sistemelor oligocordice primitive este lipsa semitonului. Melodiile oligocordice sunt deci formate din trepte alăturate (prin ton) sau disjuncte (prin terță mică sau cvartă perfectă). În consecință scările oligocordice vor fi de două feluri:

a. prin trepte alăturate, conjuncte-bicord, tricord;

b. prin trepte disjuncte (cu salt)-bifonii, tritonii, tetratonii.

coro = alturi
tonii = salt

Exemple:

-bicord - melodie românească.³³



³³ Comișel, E.: Folclorul muzical, Ed. didactică și pedagogică, București, 1967, p.90.

- melodie wedda (Ceylon)³⁴:

bicordie conj.

- melodie din Țara de foc³⁵:- biton - bocet transilvan³⁶:

bitonie disj.

- melodie din Hawai³⁷:

bitonie disj. conj.

- melodie din Sumatra³⁸:

bicordie conjunctă



bitonie disjunctă



tritomie disjunctă



tricord

³⁴ Gruber, R.I.: op. cit., vol.I, p.9.³⁵ Idem, p.12.³⁶ Breazul, G.: Idei curente..., p.41.³⁷ Brăiloiu, C.: Despre o melodie rusă, p.390-391.³⁸ Idem.

- melodie de copii din Spania³⁹:



Scări posibile de biton⁴⁰:



- tricord - cântec de stea⁴¹:



- melodie islandeză⁴²:



- melodie wedda⁴³:



³⁹ Idem.

⁴⁰ Secvența cvartă-cvintă și invers (scara nr.3) este utilizată mai ales de strigături sau imitații după natură, deci cu implicarea fenomenului acustic în achiziția melodică.

⁴¹ Breazul, G.: Idem, p.36.

⁴² Breazul, G.: Idem, p.39. (conform Jon Leifs: Isländische Volkslieder).

⁴³ Gruber, R.L.: op.cit. vol.I, p.10 (transpusă pe do).

- triton - melodie indiană⁴⁴:



- melodie rusă⁴⁵:



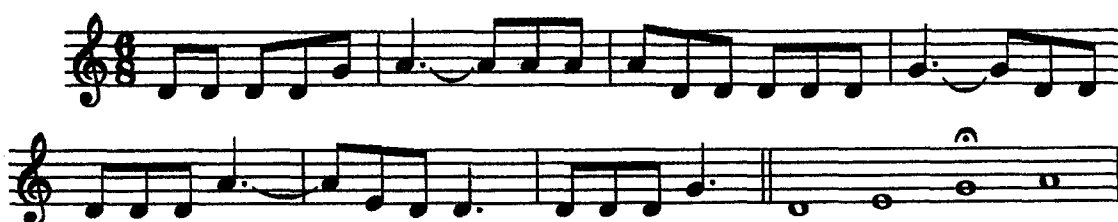
- bocet oltenesc⁴⁶:



Scări posibile de triton (după C. Brăiloiu):



- tetraton - melodie din Tibet⁴⁷:



⁴⁴ Brăiloiu, C.: Despre o melodie rusă, p.380 (cf. Th. Burnier, Chants Zambéziens).

⁴⁵ Idem. p.307 (cf. X. N. Paltihinkoff, Chants paysans, Saint-Petersbourg, 1888).

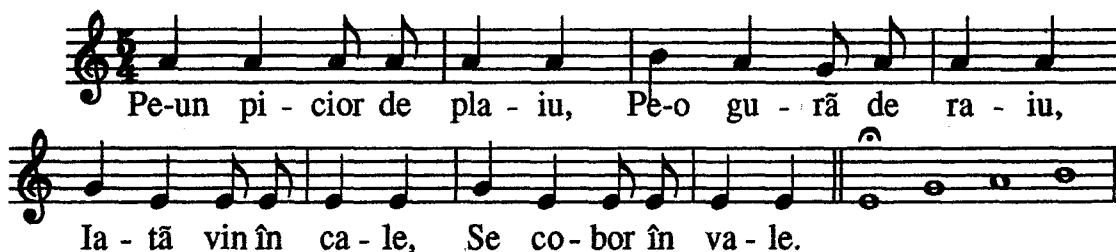
⁴⁶ Breazul, G.; Idem, p.44.

⁴⁷ Brăiloiu, C.: Despre o melodie rusă, p.372 (cf. H. H. Francke, La musique au Tibet în " Encycl. Lavignac", I, Paris, 1922).

- melodie din Oceania⁴⁸:



- melodie românească⁴⁹:



Scările posibile de tetraton (după C. Brăiloiu)⁵⁰:



Important de observat e faptul că oricare din sunetele unui mod oligocordic, poate deveni centru de sprijin (sunet pilon) pentru constituirea motivică, sau bază cadențială, neexistând deci o ierarhie (funcțională) fixă, o tonică.

Problema formării scărilor oligocordice a preocupat pe etnomuzicologi. Unii au presupus evoluția prin adiționare de la monocord la bicord-biton, tricord-triton etc.; alții au lansat ideea poligenezei, adică aparitia simultană a melodiilor de 1, 2, 3, (4) sunete. Ipoteza din urmă este, logic, mai reală.

Din punct de vedere geografic, nu se poate atribui unui popor sau unei rase crearea acestui strat de cultură muzicală. Toate rasele de pe toate continentele au ajuns concomitent,

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Nicola- Mârza-Szenik: Curs de folclor muzical, vol. I, Ed. did. și ped., București, 1963, p. 191.

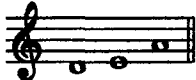
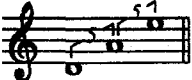
⁵⁰ Unii cercetători contemporani demonstrează existența unui sistem tetratonic de sine stătător (dat fiind frecvența sa masivă în stratul arhaic al culturilor folclorice) ceea ce-i determină să-l scoată din categoria oligocordiilor (vezi Mariana Kahane: Baza prepentatonică a melodiei din Oltenia subcarpatică, Rev. de folclor, vol. IX, 1964, nr. 4-5). Dar noțiunea de oligocordie trebuie înțeleasă în sensul de sistem de sisteme, sau de categorie modală. Emanciparea în sisteme autonome a unei formațiuni modale mici (triton, tetraton) nu exclude posibilitatea afilierii lor la categoria: oligocordii.

printr-un proces lent, la aceleași formule tonale oligocordice. Diferențierile de la zonă la zonă, de la popor la popor, vor fi constat în formulele melodice, cadențiale etc.

Examinând aspectul anhemitonic al oligocordiilor, vom constata următoarele.

Teoria muzicii din toate timpurile, s-a bazat în explicațiile sale, asupra raporturilor dintre sunete în cadrul sistemelor tonale, pe legea acustică (a rezonanței sonore, a armonicelor superioare). Conform acestei legi însă, octava, cvinta, cvarta și terța mare ar trebui să fie intervalele preeminente, lucru neconfirmat de oligocordii, în care secunda mare (tonul), terța mică și cvarta perfectă sunt intervalele generatoare.

Depășind acest stadiu unii savanți contemporani intuiesc faptul că într-un alt fel cele trei intervale de bază din armonicile superioare și îndeosebi cvinta, au rol activ în constituirea acestor sisteme, și anume indirect, descoperind **principiul consonantic**, conform căruia sunetele unui sistem se află în înrudire strânsă prin raportul de cvintă. De pildă sunetele

tritonului  înseamnă  .G. Breazul prezintă acest principiu

consonantic existent în acordajul lirei preorifice  care, cum se vede,

conține cele trei intervale de bază din principiul rezonanței.

Cu toate că principiul consonantic este în substanța sa o realitate a organizării fiziologice (și psihologice) a auzului uman, rămân totuși nedesluite enigmaticele bicordului și tricordului anhemitonic și ale bitonului și tritonului cu secundă mare și terță mică, formațiuni ale căror sunete nu se înșiruie în cvinte. G. Breazul constatând prezența masivă a acestor scări în cântece, va propune un principiu întrucâtva artificial, numit principiul terței minore coborătoare, considerată "nexus formativus (celulă generatoare)" a modurilor prepentatonice⁵¹.

Fără a respinge implicația principiilor amintite (rezonanța superioară, principiul consonantic și principiul terței minore descendente) trebuie să se admită că alte principii (legi) impregnate spiritului uman (de însăși materia din care e constituit și pe care o reflectă în spiritualitate) au acționat mai intens. E vorba de principiul (legea) simetriei și al secțiunii *de aur*

⁵¹ Breazul, G.: op. cit., p.73.

aurii (sectio aurea). Astfel notând tonul cu 2 (2 semitonuri), terța mică cu 3 și cvarta perfectă cu 5, vom avea:

$$\begin{aligned} 4p &= 5 \\ 3m &= 3 \\ 2m &= 2 \end{aligned}$$

tricordie
tritonie
(1)

- în cazul tricordului: $\begin{array}{|c|c|c|} \hline & 2 & 2 \\ \hline \text{sol} & & \text{la} & \text{si} \\ \hline \end{array} = \text{simetrie}$

- în cazul tritonului:

$\begin{array}{|c|c|c|} \hline & 2 & 3 \\ \hline \text{re} & & \text{mi} & \text{sol} \\ \hline \end{array} = \text{secțiune aurie}$

$\begin{array}{|c|c|c|} \hline & 3 & 2 \\ \hline \text{re} & & \text{fa} & \text{sol} \\ \hline \end{array} = \text{secțiune aurie}$

$\begin{array}{|c|c|c|} \hline & 2 & 3 \\ \hline \text{re} & & \text{mi} & \text{la} \\ \hline \end{array} = \text{secțiune aurie}$ $\begin{array}{|c|c|} \hline 1+2=3 \\ 3+2=5 \\ \hline \end{array}$

$\begin{array}{|c|c|c|} \hline & 5 & 2 \\ \hline \text{re} & & \text{sol} & \text{la} \\ \hline \end{array} = \text{secțiune aurie}$

$\begin{array}{|c|c|c|} \hline & 5 & 5 \\ \hline \text{la} & & \text{re} & \text{sol} \\ \hline \end{array} = \text{simetrie}$

$\begin{array}{|c|c|c|} \hline & 5 & 2 & 5 \\ \hline \text{mi} & & \text{la} & \text{si} & \text{mi} \\ \hline \end{array} = \text{simetrie}$

- în cazul tetratonului:

$\begin{array}{|c|c|c|} \hline & 2 & 5 & 2 \\ \hline \text{sol} & & \text{la} & \text{re} & \text{mi} \\ \hline \end{array} = \text{simetrie}$

$\begin{array}{|c|c|c|} \hline & 2 & 3 & 2 \\ \hline \text{re} & & \text{mi} & \text{sol} & \text{la} \\ \hline \end{array} = \text{simetrie}$

$\begin{array}{|c|c|c|} \hline & 5 & 2 & 3 \\ \hline \text{re} & & \text{sol} & \text{la} & \text{do} \\ \hline \end{array} = \text{secțiune aurie}$

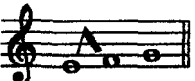
$\begin{array}{|c|c|c|} \hline & 3 & 2 & 5 \\ \hline \text{mi} & & \text{sol} & \text{la} & \text{re} \\ \hline \end{array} = \text{secțiune aurie}$

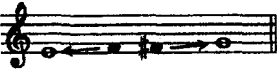
* Fenomenul poate fi valabil și în pentatonie.

O altă problemă legată de aceste sisteme oligocordice este aceea a evoluției lor către sistemele următoare: pentatonie, heptacordie.

Din cercetările etnomuzicologilor români G. Breazul și C. Brăiloiu, rezultă că de la bi-tricord și bi-tri-tetraton s-a evolut către pentatonie⁵² (pentatonia anhemitonice). De aceea, G. Breazul le și numește prepentatonice anhemitonice. În muzicile populare de astăzi există însă și melodii tricordice (și tetracordice) hemitonice, ca de exemplu acest cântec de leagăn⁵³:



creind ideea că astfel de scări  cu semiton vor fi existat dintotdeauna⁵⁴. În

realitate această umplere cu pien a bitonului **mi-sol** s-a produs mult mai târziu (în faza precivilizațiilor antice) când și pentatonia era de mult formată, sistemele conviețuind (în cântări) și fiind atât de încheigate, pilonii atât de fixați, încât alunecările de la unul la altul pot deja conștientiza valoarea unui sunet intermediar atras în jos, sau în sus: 

Chiar Brăiloiu atrage atenția că și în cazul când există pieni "grei", în poziții accentuate (ceea ce nu e cazul în melodia de față) aceștia trebuie priviți ca atare. El va dezvolta teoria metabolului (în pentatonie) pentru cazurile când pienul este deja solid instalat, pentru a explica, tot prin pentatonie, scările mai evolute ale unor melodii. Teoria pienilor se aplică și pentru cazuri ca acestea⁵⁵:

⁵² Ghircioașiu, R., în *Contribuții la istoria muzicii românești* (Ed. muzicală, București, 1963, p.51-53), pune în mod greșit pe seama lui Brăiloiu ideea evoluției de la sistemul tritonic la modalul diatonic. "El (Brăiloiu) formulează într-adevăr ideea că de la sistemul tritonic, muzica populară antică a putut ajunge direct la sistemul modal diatonic, pe un drum propriu. Acest fapt îi răpește însă sistemului tritonic calitatea de prepentatonic, iar drumul direct la diatonie înlătură și posibilitatea unui stadiu pentatonic al vechii muzici grecești". Această interpretare s-a născut probabil dintr-o înțelegere formală a pasajului de la p. 384 din C. Brăiloiu: *Opere complete, vol.I.*

⁵³ Comişel, E.: *Folclor muzical*, p.91.

⁵⁴ În baza unor asemenea date și O.L.Cosma consideră că a existat o evoluție către heptatonie "trecând nu prin pentatonie, ci printr-un sistem mai rudimentar" (*Hronicul muzicii românești*, Ed. muzicală, București, 1973, p.22).

⁵⁵ Nicola, Mărza, Szenik: op. cit., p.302.



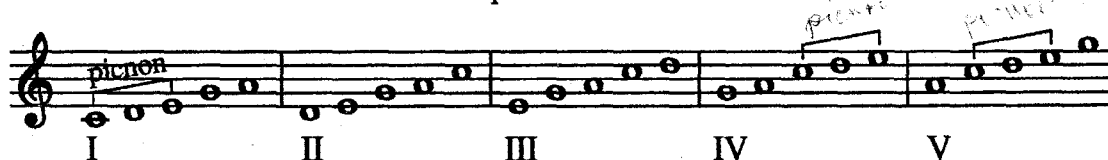
Fa diez nu poate fi aici un sunet constitutiv al scării.

Se poate admite însă că la tetratonie și pentatonie s-a ajuns cvasi concomitent (ipoteza extinzându-se chiar și la triton) pentru ca apoi aceste sisteme să evolueze, tot concomitent, către modurile conjuncte, așa cum reiese din unele cercetări recente⁵⁶.

Sistemul pentatonic

Sistemul pentatonic reprezintă o fază superioară sistemelor oligocordice, fază relevantă de etnomuzicologi la toate popoarele pe o anumită treaptă a evoluției lor (în faza precivilizațiilor și chiar a unor civilizații antice). Conservarea lor în straturile folclorice s-a realizat în chip diferit de la popor la popor. Desigur popoarele asiatice au păstrat mai bine acel fond arhaic, dar așa cum spune Robert Lachmann "gama cu cinci trepte nu poate fi considerată ca semn distinctiv pentru muzica vreunui popor sau unei culturi"⁵⁷. Totuși stratul pentatonic (ca și cel oligocordic) are trăsături specifice de la zonă la zonă (central asiatic, vest asiatic, mediteranean, african, sudamerican și vest european) și chiar de la popor la popor, prezentând deosebiri în maniera de a constitui melodii cu aceste sunete: incipit, turnuri melodice, cadențe interne și finale etc.

Cercetătorii orânduiesc sistemul pentatonic în cinci scări:



Cele trei sunete alăturate poartă denumirea de **picnon**. El este sâmburele tricordal

⁵⁶ Nu e neapărat vorba despre evoluția la o tetratonie și pentatonie pură (ceea ce pare că repugnă muzicologilor), ci de un stadiu tonal-predominant la un moment dat, în care lunecările între piloni nu se percep ca valori de sunete reale. Cântarea vocală care a constituit fondul muzicii din vremea respectivă nu a realizat niciodată intonația pură, deci nu putem presupune scări de sunete pure.

⁵⁷ Lachmann, R.: Musik des Orients, Breslau, Hirt, 1929, p.36.

(oligocordic), Brăiloiu acordându-i o mare importanță metabolică, adică, într-o melodie, prin mutarea picnoului pe alte sunete, se deplasează centrul pentatoniei (realizând un fel de "modulație"). Prin acest mijloc de îmbogățire se întrevide și o formă de evoluție a pentatoniei către sistemele conjuncte (hexa-heptacord). Iată un exemplu (Brăiloiu, op. cit., vol. I, p.296):

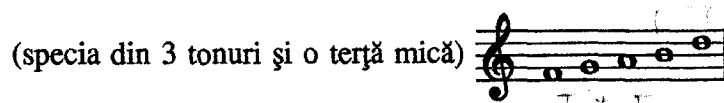


Cele cinci scări pentatonice prezentate mai sus nu spun nimic despre tipologia melodică a pentatoniei. A. J. Ellis și Szabolcsi Bence au găsit însă peste 50 de forme de tipuri pentatonice.

Interesantă din acest punct de vedere este și sistematizarea lui G. Breazul, care construind pe fiecare treaptă a șirului celor 7 note diatonice (pornind de la **do**) toate scările pentatonice posibile cu sunete naturale, ajunge la numărul de 20 de scări. Aceste scări se împart apoi în zece specii în funcție de poziția secundelor și terțelor de scară. Aceste specii se împart apoi în două categorii:

A - specii care pot fi construite pe 3 note;

B - specii care pot fi construite numai pe o notă



În felul acesta G. Breazul teoretizează (și exemplifică) două sisteme pentatonice⁵⁸:

- **primul sistem**, ale cărui sunete pot fi înșiruite în cvinte - do,sol,re,la,mi;
- **al doilea sistem**, ale cărui sunete prezintă (simetric) cvinte lipsă - fa,-,sol,re,la,-,si.

Există în consecință pentatonii cu picnoul format din 3 sunete

(sistemul

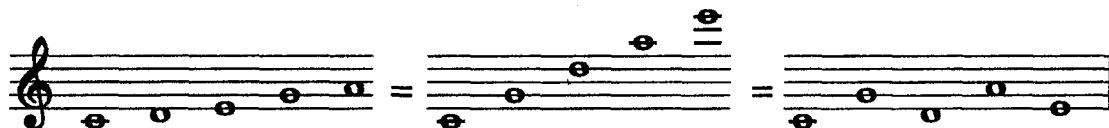
I) și de 4 sunete

(sistemul II).

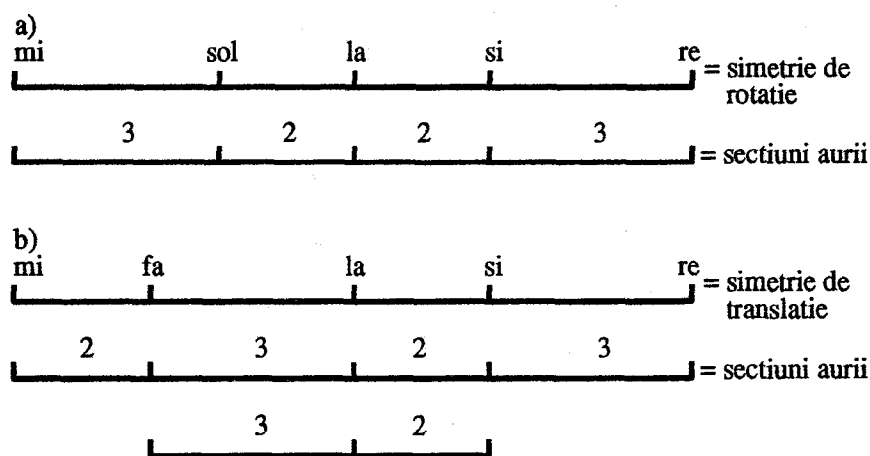
picnou format din 4 sunete

⁵⁸ Ideea este prezentă și la L. Bárdos în Natürliche Tonsysteme în vol. "Studia memoriae Belae Bartok sacra", p.237. Vezi în acest sens Prefața lui Gheorghe Ciobanu la G. Breazul, Pagini din istoria muzicii românești, vol. V, p.35-36.

Aspectul esențial al fenomenului pentatonic este, ca și în cazul oligocordiilor, **evitarea semitonului**. Astfel, pentatonica **anhemitonică**⁵⁹, bazată pe ton și terță mică la care se va adăuga și principiul consonantic (al consonanței de cvartă și cvintă⁶⁰), realizează un sistem echilibrat în care se verifică și raționamentul ciclului de cvinte (principiul consonantic), cât mai ales legea simetriei și a secțiunii aurii. Iată modul de înlănțuire prin cvinte:

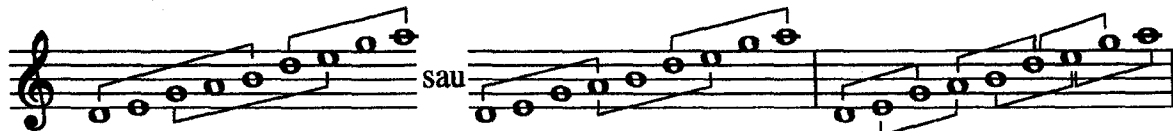


Pentru a evidenția legea simetriei și a secțiunii aurii, se construiesc pe un singur sunet (mi) scările pentatonice cu un sunet central (la)⁶¹



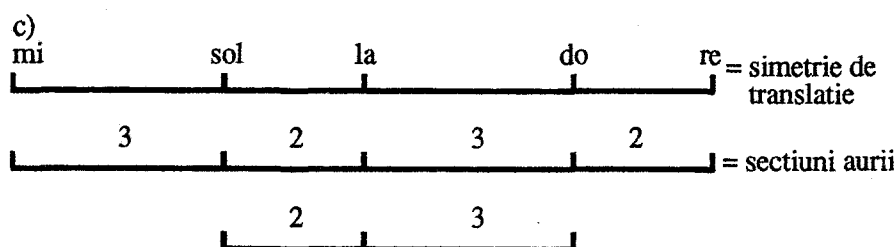
⁵⁹ Pentatonica hemitonică nu prezintă pe această treaptă istorică interes pentru studiu, dat fiind faptul că ea provine din incidentele diferitelor sisteme tonale (inclusiv al pentatoniei anhemitonice), nereprezentând un sistem tonal de sine stătător. Ea apare în muzicile unor popoare de azi (sudul Indiei și Japoniei), ca formă modală evoluată.

⁶⁰ Octava nu este încă, în acest sistem, interval format. Chiar dacă multe melodii ating sau depășesc octava, acestea se explică fie prin juxtapunerea unor segmente de scări, fie prin progresia de consonanță astfel:



În toate cazurile octava nu constituie punct melodic de referință. Fenomenul este valabil și pentru sistemele anterioare. În consecință sistemele oligocordice și pentatonice sunt neoctaviante. Teoreticienii care prezintă scările pentatonice în cadrul octavei (do, re, mi, sol, la, do) sunt prizonierii tradiției teoretice de la sfârșitul secolului XIX, bazată pe dogmatismul gamei tonal-funcționale.

⁶¹ Szalay, N.: Rolul ideii de simetrie în geneza sistemelor muzicale, în "Lucrări de muzicologie", vol. 4, Academia de muzică "Gh. Dima", Cluj, 1968, p.189.



Aspectul de simetrie e prezent și între scări⁶²:

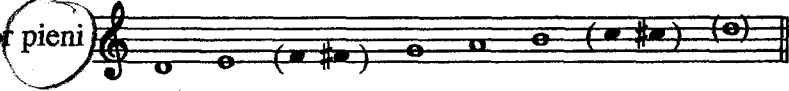
	mi	sol	la	si	re	
sol	la	si	re	mi		re
						mi
la	si	re	mi	sol		si
						re

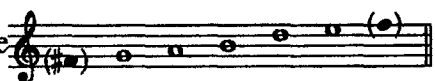
Aceste aspecte de consonanță, simetrie și secțiune aurie își află concretizarea într-o anume libertate și independență funcțională a sunetelor în cadrul melodiilor. Așa cum spune Brăiloiu: "Natura tonală a pentatonicului se relevă, în primul rând, în indiferența funcțională, atât armonică, cât și melodică, a principiilor sale. Nu numai că nici o atracție nu se face aici simțită, dar sunetele sale 1, 2, 3, 5, 6, pot face, oricare din ele, oficiul de cadență interioară sau finală, încât s-ar înșela grav cel care ar voi cu orice preț, să-i fixeze o tonică, sau chiar o fundamentală". Desigur că, la fel ca în cazul oligocordiilor, într-o melodie, un sunet poate deveni pilon prin revenirea insistentă la el, prin plasarea lui în rol de accent, prin crearea formulelor melodice în jurul lui etc. dar această ierarhizare ține doar de principiile constituirii melodice.

Sistemul pentatonic apare deci ca un sistem încheiat, constituind un moment evoluat al gândirii muzicale pe treptele primitivismului dezvoltat, coincidând chiar cu faza formării civilizațiilor antice. Această gândire muzicală corespunde perfect cu stadiul gândirii filosofice și a conceptelor etno-politice. Concepția cosmogonică și concepția despre armonia elementelor naturii sunt reprezentate în muzică de simplitatea raporturilor pentatonice, iar ordinea instaurată în societatea gentilică, încă nesclavagizată, este prezentă în spiritul de independență funcțională a sunetelor pentatonice. Așa cum vom constata și mai târziu, evoluția sistemelor tonale ține pasul cu evoluția gândirii filosofice și fizico-matematice din fiecare epocă.

⁶² Această simetrie e aplicabilă și sistemului pentatonic II, precum și modurilor heptatonice și acustice (vezi Ciobanu, Gh., Prefață la G. Breazu, Pagini din istoria muzicii românești, p.35).

Cu privire la evoluția pentatoniei au fost avansate deja câteva prezumții. În mod categoric muzica fiecărui popor a trecut prin faza pentatoniei, dovadă melodiile folclorice din stratul străvechi. La unele popoare faza a fost mai limpede, la altele a conviețuit cu fazele de trecere către modalul evoluat. În muzica unor popoare pentatonia s-a conservat, menținându-și chiar supremația până în zilele noastre. La altele a fost definitiv depășită prin intercalare în

spațiul terțelor mici a unor  care

se vor fixa în decursul vremurilor, sau prin microatracivitate 

îmbogățindu-se astfel fondul diatonic și cromatic al scărilor modale.

Dar intonațiile oligocordice și pentatonice rămân prezente permanent în melodica folclorică și în muzica cultă, de-a lungul tuturor etapelor de dezvoltare, atestând vigoarea lor de stare primordială a muzicii, de rostiri fundamentale, celule magmatice piloni pentru construire, melodice în toate stilurile ulterioare.

*'Teoria nu slujește în sine decât în măsura în care
ne face să credem în raporturile dintre fenomene'.*

Goethe

Prezența intonațiilor oligocordice și pentatonice arhaice în melodia culturilor muzicale ulterioare

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

Concentrând expresia sufletească cea mai acută, cea mai directă, legată de resorturi sentimentale primordiale, rostirile muzicale oligocordice și pentatonice au rămas peste milenii ca nestemate, ce pot alcătui fie lanț de componente, fie canava melodică, fie piloni pentru brodări ornamentale.

Analizând melodia culturilor muzicale ce s-au succedat în spațiul Europei⁶³ din antichitatea greco-romană până în zilele noastre, vom descoperi prezența permanentă a acestui strat oligocordic-pentatonic.

Astfel, muzica creștină, formată inițial din melodia popoarelor Asiei Mici la care se va adăuga apoi contribuția tuturor culturilor folclorice ale Europei în decurs de peste 1000 de ani, va conserva masiv acest fond ancestral.

Teoreticienii care au studiat **cultura gregoriană** (muzica bisericii de apus) au constatat (aproape involuntar) prezența pentatoniei. K. Jeppesen spune: "Fără a fi pentatonic în adevăratul sens al noțiunii, cântul gregorian este puternic îmbibat cu simț pentatonic. Fondul original al modurilor bisericești monodice, respectiv pentatonia, nu poate fi dezmințit", melodia gregoriană avea "o oarecare aversiune pentru mersul semitonal (evitându-se pe cât

⁶³ În Europa relevându-se evoluția cea mai spectaculoasă în planul sistemelor tonale.

posibil **mi-fa** și **si-do**)⁶⁴. Solange Corbin⁶⁵ vorbește la fel de melodii cu scări, moduri "defective", citându-l și pe J. Yasser care propune gama pentatonică drept scară de bază în care se pot include (probabil ca pieni) și semitonuri și chiar sferturi de ton. A. Gastoué arată că modurile gregoriene prezentate sub formă de game nu corespund realității muzicale, căci în cânt vom întâlni "grupuri de **formule** (s.a.) melodice care, reunite prin afinitățile unei trepte sau ale alteia (deci sunete piloni, p.n.), constituie caracterul unui mod sau al altuia"⁶⁶.

Oferim câteva exemple din coralul gregorian pentru a ilustra practic fenomenul dăinuirii sistemelor oligocordice și pentatonice în această cultură.

Ton vechi al **Prefetei** (ton roman al lui Pater)⁶⁷:



"Gloria in excelsis"⁶⁸:



Răspuns-gradual de Paști⁶⁹:



⁶⁴ Jeppesen, K.: Contrapunctul, Ed. muzicală, București, 1967, p.67-68.

⁶⁵ În La musique dans le monde chrétien. Histoire de la musique, vol.II, Ed. Lib. Gallimard, 1960, p.659-660.

⁶⁶ Gastoué, A.: Arta gregoriană, Ed. muzicală, București, 1967, p.87.

⁶⁷ Gastoué, A.: op. cit, p.108.

⁶⁸ Gastoué, A.: op.cit, p.108.

⁶⁹ Idem, p.117.

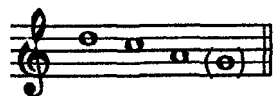


Se observă în acest corp de melodie (ultimul exemplu) prezența fondului pentatonic (în care s-a infiltrat și încă instabil si-si bemol, și mi, sunet mai stabil), sau poate proveni din

conexarea a două formațiuni oligocordice: și pe

principiul metabolei (Brăiloiu), adică a deplasării picnoului de pe fa-sol-la pe do-re-mi.

Constrângerea tot mai înverșunată a cântului gregorian de către papalitate spre cântarea "plană" (începând mai ales din secolul VIII), va impune mersul treptat care include semitonurile diatonice, dar anumite formule de conținut pentatonic (ca de pildă celula



, vor dăinui permanent.

Muzica bizantină (muzica de cult a bisericii de răsărit) pornind din aceleași rădăcini cu cea gregoriană (de care se desparte începând din secolul IV) va avea un proces de îmbogățire fonică mai rapid și mai intens, datorită prețuirii de care se bucura muzica în Bizanț și a libertății de manifestare pe care o îngăduia oficialitatea bizantină. Cu toate acestea țesătura melismatică și cromatică a melodiilor se poate observa totuși osatura originară oligocordică și pentatonică.

"Învierea ta Cristoase"⁷⁰:

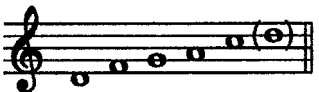


⁷⁰ Panțaru, Gr.: Notăția și ehurile muzicii bizantine, Ed. muzicală, București, 1971, p.94.



Se observă soliditatea celor doi piloni oligocordici **mi-sol**, apoi extinderea în sus, realizând un picnon (**sol-la-si**), iar **fa** deși suficient de prezent este totuși numai sunet de tranziție.

Melodia cântului **cavaleresc**, reprezentând arta laică cvasi cultă a secolelor XI-XIII, bazată pe ecourile muzicii populare filtrate prin muzica de curte, suferind și influența melodiei bisericești, va utiliza un modal în care deseori transpar locuțiunile oligocordice sau fondul pentatonic. Iată spre exemplu o melodie a lui Bernanrd de Ventadour⁷¹ în care scheletul

pentatonic  este evident prin valorificarea intensă și mereu în poziție

accentuată a acestor sunete:



Observăm că si apare ca pien mobil (si, si bemol) și în poziție frecvent neaccentuată.

Mi apare rar, dar atunci creează impresia unei noi orientări a schemei pentatonice:

⁷¹ Din Popovici, D.: Arta trubadurilor, Ed. muzicală, București, 1974, p.174.



. Aspect și mai important, este utilizarea continuă a celulei oligocordice de triton (ton și terță mică) ca figură motivică constructivă.

Desigur nu toate melodiile trubadurilor, truverilor și minnesăngerilor au un substrat atât de evident arhaic, dar nici o melodie nu dezmințe substanța oligocordică și pentatonică. Mai ales principiul **evitării semitonurilor** funcționează încă destul de vizibil. În plus, prezența celulei de triton în aceste melodii, atestă perenitatea oligocordiilor și pentatoniei. Alături de această celulă se va impune cea de tricord (hemitonic, anhemitonic) care în culturile ce vor urma va avea un rol constructiv precumpănitor.

Polifonia vocală a Renașterii, preluând cântul gregorian în motet și melosul de origine semipopulară (cântul cavaleresc, muzica breslelor etc.) în madrigal, frottolă, vilanellă etc. va păstra acel substrat oligocordic și pentatonic original al culturilor pe care le preia, dar îl va estompa mult, datorită îmbogățirii modale. Așa cum se va constata și în cadrul sistemului tonal-funcțional (baroc, clasic, romantic), elementele oligocordice se mai pot aprecia doar la nivelul celulelor melodice, care vor prezenta figuri motivice sau motive generatoare pentru procesul constituirii tematice.

Palestrina: "Benedictus" (din missa "Ave Maria"):



Observăm conformația figurilor melodice, din unități mici (triton, tricord). Atragem în mod deosebit atenția din nou asupra celulei de ton și terță mică, celulă oligocordică originală, a cărei conservare a impus o lege specială (de excepție) polifoniei vocale: legea cambiatei

Dezvoltarea polifoniei către madrigalul cromatic, aduce îmbogățirea fonică a modurilor, concomitent cu evoluția simfonicului funcțional (mai ales în cadențe). Aceasta face ca fondul arhaic oligocordic și pentatonic să se întrevadă din ce în ce mai greu. Cu toate acestea și în lucrările madrigaliștilor cromatici, Merenzio, Gesualdo, Monteverdi, descoperim gândirea melodică pe unități modale restrânse de 3, 4, 5 sunete.

Gesualdo: "Itene o miei sospiri":



Monteverdi: "Là tra'l sonque" (Madrigale, vol. III, p. a II-a):



Barocul, instalând sistemul tonal-funcțional, estompează și mai mult lumea intonațiilor de ton și terță. Elementul sensibilă, purtătorul principal de tensiune funcțională, care înseamnă raport de semiton (diatonic), va impune acest interval și în melos. În consecință spațiile oligocordice vor fi umplute cu semitonuri (obținute și prin alterații), imprimând melodiei un caracter cursiv funcțional cu direcții precise către un pilon armonic.



Însă "vom putea afirma că motivele inițiale **tricordale** reprezintă o trăsătură stilistică a barocului muzical" - spune S. Toduță⁷². Afirmția nu argumentează faptul că Bach folosește sistemele oligocordice, căci tricordurile lui sunt adesea de natură tonal-funcțională, ci faptul că totuși gândirea unui compozitor ca Bach păstrează ceva din gândirea ancestrală muzicală atunci când acționează pe spațiul mic al celulei motivice. În afară de acesta, conținutul unor teme muzicale baroce ne transportă, prin filiațiunea coralului gregorian sau protestant, la un fond arhaic oligocordic. Spre exemplu, tema din "Cantata de Paști" de Bach, preluată din Cantus planus prin intermediul coralului german⁷³:



Se recunosc în melodie celulele magmatice oligocordice (tritonul, tetratonul etc.) înlanțuite în diferite forme.

⁷² Toduță, S.: Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach, vol.I, Ed. muzicală, București, 1969, p.86.

⁷³ Vezi Gestoué, A.: op.cit., p.124.

Asemenea și tema Fugii în Mi (W.Kl.II):

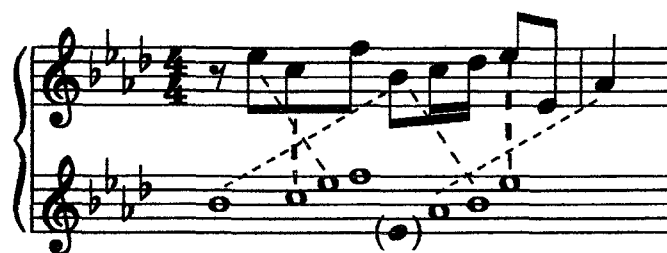


Chiar atunci când instrumentalismul își pune amprenta vehiculând cu suplețe intervalele, sunetele constitutive din constelația pentatoniei amintesc sorgintea primară.

Bach: Fuga în do (W.Kl.II):



Bach: Fuga în La bemol (W.Kl.II):



Sub presiunea accentuării funcționalismului, în speță a intensificării rolului sensibilei, unele nuclee oligocordice suportă modificări, cum se întâmplă în tema Fugii în do diez (W.Kl.I) de Bach:



și prin elaborare instrumentală se ajunge la forme ca aceasta:

Fuga în la (W.Kl.II):



forme pe care le vor prelua și clasicii (Mozart: "Requiem", Kyrie eleison) și le vor emancipa și mai mult. În acest evoluat context, fondul de aur al formulelor oligocordice și pentatonice va fi întâlnit permanent în baroc și în întreaga creație bazată pe funcționalismul tonal.



Clasicismul, ducând funcționalismul tonal la apogeu, imprimând melodiei caracterul armonic (arpegiu): Mozart, Sonata în do K.V.475



sau de scară cursivă (gamă) între piloni armonici:

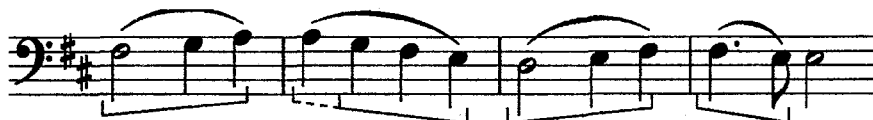


asemenea barocului, doar în gândirea micromotivică tri-sau tetracordală, ca de exemplu tema Sonatei op.2 nr.3, p.I-a de Beethoven:

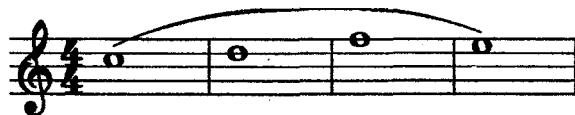


sau chiar tema finalului Simfoniei a IX-a de Beethoven, unde tricordul (enunțat deja în capodopere anterioare ca Sonata op.13, 53, Cvartetul op.18 nr.4) joacă un rol fundamental în

constituirea motivică:



Uneori își face apariția în temele clasicilor și moștenirea primitivă sub forma unui motiv ca acela care a traversat toate culturile melodice de până aici:



din finalul Simfoniei nr. 41 de Mozart (întâlnit

și la Bach).

Tensionate funcțional prin introducerea sensibilelor cromatice, nucleele oligocordice adesea viețuiesc ascuns, dar intens.

Beethoven: Cvartetul op. 132, p.I-a.



Aceasta este de fapt modalitatea cea mai generală de prezență a acestor sisteme în cadrul funcționalismului tonal, așa cum de altfel se anunța încă din baroc.

Lumea sonoră a oligocordiilor și pentatoniilor își face reapariția deschisă (diatonică) în **Romantism**, curent care anunță, prin compozitorii școlilor naționale romantice, lumi sonore noi. Fr. Liszt este cel care face inaugurarea: "Momentul este crucial: suntem în jurul anului 1830. Catedralele răsar dintr-o dată din cețuri, Shakespeare amenință să-l detroneze pe Sofocle, și în curând, primele măsuri ale **Preludiilor** lui Liszt, o gamă pentatonică de o puritate desăvârșită va răsună în unisonul orchestrei. De data aceasta nu mai e vorba de o notă de pitoresc, nici de un efort special urmărit. O substanță activă nouă se integrează organismului simfonic, cu alte cuvinte în muzica noastră"⁷⁴.



Elementul oligocordic și pentatonic (este însă) întâlnit anterior la Weber (mai mult convențional) în opera "Turandot"⁷⁵, și mai ales la campionul cromatismului funcțional R. Wagner. Iată cunoscuta temă din "Tannhäuser":



⁷⁴ Brăiloiu, C.: op.cit., vol.II, p.230.

⁷⁵ Idem, p.229.



sau Clopotele din "Parsifal":



Revenind la compozitorii școlilor naționale, poate fi citată tema a doua din Simfonia a VI-a de Ceaikovski:



apoi, tema inițială din "Tablouri dintr-o expoziție" de Musorgski:



precum și temele din Simfonia a IX-a ("Din lumea nouă") a lui Dvorak (pentatonica Americii de Nord):



În măsura 5-6 se poate considera un metabol (mutarea picnoului pe si), apoi se revine la sistemul inițial.

Scările arhaice sunt prezente și la impresionisti. C. Brăiloiu⁷⁶, cu sumedenie de exemple, demonstrează utilizarea pentatoniei și chiar a tritonului și tetratonului de către Debussy. "Anumite opere - dintre care multe din cele mai importante - sunt saturate de pentatonie și prepentatonie (Fantaisie; Printemps; Quatnor; Pelléas et Mélisande, La mer; Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé; multe melodii și pagini pentru pian, din care anume Hommage à Rameau)".

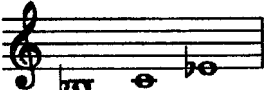
Iată un exemplu din "Pelléas și Mélisande":



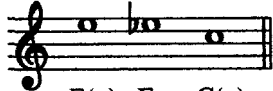
În lucrările compozitorilor celei de a doua etape a școlilor naționale: Enescu, Bartók, Janacek, Szymanovski, intonațiile oligocordice și pentatonice, izvorâte din melosul popular, vor reapare în toată nuditățile lor. Iată tema "Preludiului la unison" din Suita I-a de G. Enescu:



Motivul de secundă și terță (tritonul) va fi comun aproape tuturor temelor enesciene. Apărând

încă din "Poema Română": , primul său opus, motivul va fi convertit în

secundă mică și terță mică, tensionându-li-se expresia în sensul unei "tristeți tracie". Motivul

pare a-i deveni criptic: .
E(n) Es C(u)

Iată-l prezent în Sonata I-a în fa diez minor pentru pian, sonată care marchează cotitura enesciană către un fond de idei filosofice de specific românesc - fondul mioritic:

⁷⁶ Brăiloiu, C.: op.cit., vol.I, studiul Pentatonismele la Debussy.



. Motivul (cu expresia de dor) apare și în partea a II-a a Sonatei

în formă inversă:

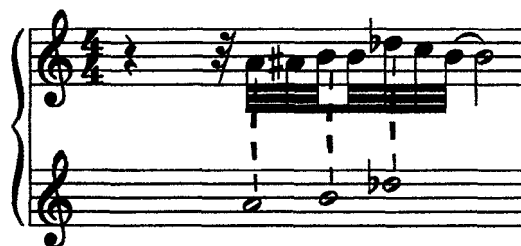


Va fi întâlnit și în Cvartetul în Mib major:



și într-o formă și mai condensată în motivul temei I-a din Sonata a III-a pentru vioară și pian

"În caracter popular românesc":



Întreaga temă a acestei sonate se pretează de altfel la o analiză prin prisma nucleelor oligocordice.

Ultimul său opus, "Simfonia de cameră", reprezintă încă un document în acest sens.

Se conferă tema I-a din partea I-a:



tema a II-a din partea I-a:



Simfonia devine ciclică prin utilizarea motivului de secundă și terță. De astfel, pe baza acestui

model melodic, muzicologia românească vorbește de caracterul ciclic al celei mai importante părți din creația enesciană.

La Bartók pentatonica va reprezenta esența unei laturi a gândirii sale tonal-armonice. Din pentatonie va extrage proporția secțiunii auri și simetria. În acest fel pentatonica nu este prezentă numai ca formă de intonație, ci și ca principiu componistic, ca lege extrasă din esență, ce se răsfrânge asupra cromaticii melodice și mai ales asupra gândirii armonice⁷⁷. În același timp Bartók are suficiente piese în care utilizează și teme oligocordice sau pentatonice diatonice mai ales în "Microcosmos" (vezi piesa nr. 61, vol.II).

Deși Stravinski în împrumuturile sale din folclor se adresează mai mult ritmurilor primitive ruse, nici melodică sa (în special din pentatonica rusă) nu se sustrage gândirii modale în ale cărei substraturi se află oligocordiile. Analizând de exemplu tema inițială din "Primăvara sacră":

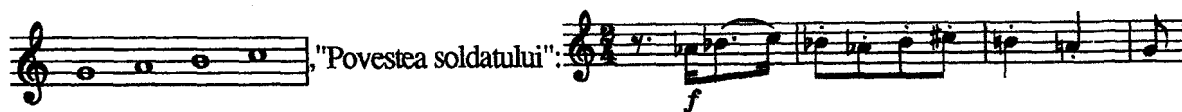


constatăm o hexatonie hemitonice. Dar privind și mai profund se observă că în temă se îmbină două scări centrate pe două sunete pilon **do** și **la** (**do** ca incipit de motiv și **la** cadență).

Astfel avem: și . Consistența melodică înclină către

formația a doua ca element dinamic, în timp ce **do** are rol de contrast

ca pilon fix. Motive din sunete puține apar și în "Trei piese pentru cvartet de coarde":



în Simfonia în Do: ,

⁷⁷ A se vedea în acest sens lecția "Sistemul tonal cromatic al lui Bartók Béla".

în Concertul în re pentru coarde:



iar în "Nunta" utilizează chiar o melodie populară rusă pentatonică:



Desigur pare hazardat să se încerce o descifrarea a gândirii oligocordice în lucrările dodecafonice ale lui Stravinski, ca și în ale celorlalți atonațiști (Schönberg, Webern, A. Berg etc.). Cu toate acestea, investigația ar da roade.

Celulele melodice elementare oligocordice și pentatonice se vor supune și altor forme de sublimare în muzica modală a ultimelor decenii. Lucrări teoretice de profunde investigații asupra modalului⁷⁸ dau seama asupra disponibilității unor moduri cu sunete puține, care, implicând și elemente cromatice, devin generatoare de mare performanță expresivă.

⁷⁸ A se vedea în acest sens Vieru, A.: Cartea modurilor, Ed. muzicală, București, 1980 și Berger, W.: Moduri și proporții, în "Studii de muzicologie", vol.I, București, 1965.

*'Să ne ferim de orice prejudecată când citim pe
antici sau când călătorim în țări îndepărtate'. Voltaire*

SISTEME TONALE ALE POPOARELOR ANTICE

Evoluția socială de la comuna primitivă către sclavagism a adus cu sine eliberarea de munca productivă propriu-zisă a unei părți din membrii societății, creindu-se condiții pentru apariția preocupărilor pentru știință și filosofie. În sfera acestor preocupări va intra și muzica, astfel că de la multe popoare antice ne parvin documente despre sistemele lor tonale. Asemenea documente avem de la chinezi, indieni și grecii antici. Se pare că și alte popoare antice (egipteni, arabi) au avut teorii despre sistemele lor tonale, însă documente nu s-au păstrat.

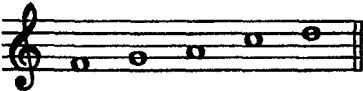
Trebuie specificat însă că adesea aceste sisteme tonale sunt elaborate speculativ-teoretic de către savanții vremurilor respective, în viziunea unor conexiuni foarte generale între sunete luate independent, și nu ca o emanație directă a activității cu sunete, a practicii muzicale vii, a cântării, astfel încât aceste sisteme nu reușesc decât în linii foarte generale să ne ofere idei asupra aspectelor melodice particulare ale muzicii perioadei respective.

Lipsa unor documente care să reprezinte culegeri de cântece din epoca respectivă, ne pun în imposibilitatea de a ne face o imagine reală despre vehicularea sistemului tonal respectiv, păstrat în documente. Posibil ca cercetările folclorice și etnomuzicologice comparative de azi și din viitor asupra culturilor muzicale ale acestor popoare, vor putea reconstitui o realitate mai concretă despre practica muzicală antică și deci, și despre sistemele tonale din acea perioadă.

În consecință, ceea ce se prezintă aici, reprezintă stadiul actual al cercetărilor asupra acestor sisteme tonale antice. Prezentăm în consecință sistemele tonale ale: Chinei, Indiei și Greciei antice, iar în baza cercetărilor comparative, se va încerca schițarea unui sistem tonal al grupurilor etnice (traco-dace) de pe teritoriul țării noastre.

A. SISTEMUL TONAL AL CHINEI ANTICE

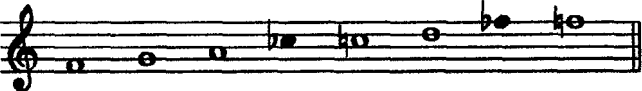
Conform legendei, Ling Louen din vremea împăratului Houang-Ti (2697-2597 î.e.n.) a fixat un sistem axat pe pentatonica anhemitonică.

Bazându-se pe scara inițială:  rezultată din înlănțuirea a patru

cvinte perfecte (fa-do-sol-re-la), sistemul se va forma prin investirea fiecărei trepte a acestei scări cu funcție de bază de mod. E vorba, în fond, de răsturnarea succesivă a scării inițiale. Cele cinci moduri astfel realizate își iau denumirea de la numele notei⁷⁹ pe care se inițiază:

- modul I format pe **fa** (fa-sol-la-do-re) se va numi kong
- modul II format pe **sol** (sol-la-do-re-fa) se va numi șang
- modul III format pe **la** (la-do-re-fa-sol) se va numi țziue
- modul IV format pe **do** (do-re-fa-sol-la) se va numi tcije
- modul V format pe **re** (re-fa-sol-la-do) se va numi yu.

Aceste cinci moduri vor putea fi transpuse pe toate treptele unei scări cromatice de 12 sunete (12 liu) pornind de la un sunet de bază numit Huang-Cijung⁸⁰, obținându-se astfel 60 de scări.

Către epoca Tcieu (sec. XI î.e.n.) teoria muzicală prezintă gama pentatonică cu două sunete intercalate: pien-tcije (tcije bemolizat) și pien-kong (kong bemolizat) obținându-se astfel (în cadrul unei octave) scara .

Cele două trepte sunt considerate auxiliare și întrebuințate numai ca note de pasaj.

⁷⁹ În scara inițială, fiecare sunet poartă un nume particular cu semnificație socio-politică. Astfel, primul sunet (fa) se cheamă kong (palatul) și reprezintă prințul. Al doilea (sol) șang (deliberarea) reprezintă ministerul; al treilea (la) țziue (cornul) reprezintă poporul; al patrulea (do) tcije (manifestarea) reprezintă afacerile; al cincilea (re) yu (aprilie) reprezintă obiectele.

⁸⁰ Tot lui Ling Louen legenda îi atribuie descoperirea scării liu-liu (scara cromatică de 12 sunete) pe baza unui dispozitiv acustic compus din 12 tuburi, și care pornind de la sunetul cel mai grav numit houang-tchoung, realiza din cvintă în cvintă ascendentă toate cele 12 sunete cromatice. De aici rezultă că savanții chinezi au descoperit cu mult înainte de Pitagora raporturile de intervale pe baza calculului prin intermediul cvintei, prin același principiu al divizării lungimii de coardă (în acest caz lungimea tuburilor).

Din această scară heptatonică (prin răsturnări succesive, fiecare treaptă devenind punct de plecare), iau naștere șapte moduri, care transpunându-se pe cele 12 sunete cromatice (12 liu) se obțin 84 de scări.

Această teorie a suferit mai multe îmbogățiri sau restrângeri de-a lungul a trei milenii până în zilele noastre, în funcție de acceptarea diferitelor înțelegeri ale temperajului, dar fără consecințe importante la nivelul structurii scărilor, care rămân conservate în esența lor pentatonică. Din aceasta putem trage concluzia despre caracterul general pentatonic păstrat de muzica chineză. Nu se vor putea descifra însă și alte aspecte modale (caracteristici melodice) ale acestei culturi.

Pentru a ne face o idee asupra muzicii practice, este necesar să se investigheze melodică chineză veche⁸¹ și nouă. Iată această odă din sec. VI-I î.e.n.⁸² (transcrisă aproximativ⁸³):



Din acest exemplu reiese cât de stabilă este schema pentatonică încât ea permite salturi mari (cvintă, sextă, nonă), datorită faptului că sunetele sistemului sunt atât de localizate în auz încât salturile nu sunt percepute ca intervale, ci ca mișcări între puncte fixe. În același timp se observă în melodie că apar și sunetele **si bemol** și **mi bemol**, care deși nu sunt frecvente

⁸¹ Căntecele vechi sunt aflate în cartea Șizîn (Cartea versurilor sau Cartea cântecelor) din sec.VI î.e.n., compusă din 305 poeme, în care s-au păstrat notate și câteva melodii.

⁸² După Histoire de la musique, p.294-295.

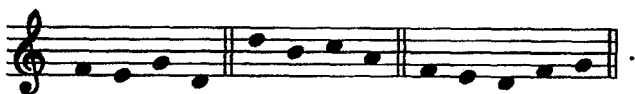
⁸³ Se reamintește că transcrierea vechilor documente în notația guidonică este relativă.

au totuși rolul de pini suficient de "tari" (pe si bemol se face chiar salt). Indiferent de veridicitatea transcrierii, melodia atestă prezența sunetelor intercalate pentatoniei încă din această epocă.

Următoarele melodii, dintr-o epocă mai târzie (sec. VIII-X e.n.) tot din repertoriul de curte, atestă aceeași pentatonie:

The image displays a musical score for a traditional Chinese melody, presented in staff notation with lyrics in Pinyin. The score is organized into two main sections. The first section consists of five staves of music, each with a line of lyrics underneath. The lyrics are: "Yun siang yi sang hua _ siang", "jong Ts'uen feng fu kien _", "lu hua nong Je fei k'iun yu", "san t'en kien Huei _ hiang", and "yao t'e yue hia feng.". The second section consists of six staves of music without lyrics. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex melodic structure. The overall style is characteristic of traditional Chinese musical notation adapted for Western staff notation.

Dar dacă în prima melodie⁸⁴ este pentatonie pură, în cea de a doua⁸⁵ se intercalează pieni (mi și si) destul de frecvent. Maniera de constituire melodică a formulelor cu acești pieni este

însă tot pentatonică .

Se observă chiar o ușoară tendință de schimbare metabolică (mai ales în final) prin angajarea picnonului **do-re-mi**, deci de alternare a scării pe **fa**, cu scara pe **do**⁸⁶.

Câteva segmente de melodii populare din culegerile actuale chineze⁸⁷, vor confirma statornicia unui sistem tonal milenar: sistemul pentatonic.



⁸⁴ Citată după Histoire..., p.294-295.

⁸⁵ Citată după The History of Music in Sound, vol.I, Oxford University Press, London, p.13.

⁸⁶ Metabolul este acel gen de modulație în cadrul melodiei pentatonice realizat prin mutarea picnonului.

⁸⁷ Redate după Gruber, R.I., op.cit., vol.I, p.55-57.



Dar conservarea unui sistem tonal cvasi imobil a avut ca efect realizarea varietății registrelor, mutațiile repezi din registrul grav în cel acut și invers, ambitus larg și salturi mari (septe, septime, octave, none)⁸⁸.

În ce privește constituirea formulelor melodice, se observă acest caracter deschis al prezentării tronsoanelor pentatonice în care asocierile tonului, terței mici și cvartei sunt cele mai specifice.

Cadențele urmează și ele principiul sistemului, făcându-se la orice sunet, evidențiind astfel independența funcțională a sunetelor așa cum a formulat-o C-tin Brăiloiu⁸⁹.

Persistența sistemului pentatonic în muzica chineză din antichitate până în zilele noastre are la bază explicații etnologice (și sociologice).

B. SISTEME TONALE INDIENE ANTICE

Muzica joacă un rol deosebit în cultura indiană din toate timpurile. Implicația muzicii în viața de toate zilele, chiar în fiecare moment al zilei, apare din scrierile indiene antice ca având o intensitate foarte mare. Spiritul hindus, complex și misterios în natura sa, a dezvoltat și în muzică o modalitate de exprimare extrem de rafinată, cu semnificații adesea metafizice (și oculte), după reguli atât de numeroase și subtile, care cu greu pot fi surprinse și înțelese.

⁸⁸ Precum și o varietate timbrală de un specific anume, cu întrebuințarea falsetului și a altor tehnici speciale de emisie; ceea ce a constituit pentru europeni (în secolul trecut) curiozitate și stupefacție, așa cum aflăm de la Berlioz: "El (chinezul) are o muzică oribilă, atroce; el cântă cum cascadează câinii, cum varsă pisicile când au înghițit un os de pește." (Berlioz, H.: *În lumea cântului*, Ed. muzicală, București, 1982, p.171.)

⁸⁹ Vezi lecția "Sisteme tonale primitive".

Tradiția artistică hindusă are o forță impresionantă. Valorile muzicale s-au transmis de la un mileniu la altul în baza unei rigori cvasi-mistice, caracterul autohton păstrându-se în totalitate.

Cât privește teoria muzicală indiană antică, ea dispune de o foarte bogată literatură sanscrită, și a început să fie cercetată de europeni încă din sec. al XVIII-lea. Dar, deși s-au realizat progrese însemnate în cunoașterea acestei teorii, înțelegerea ei totală nu s-a realizat încă⁹⁰, dată fiind complexitatea unei arte muzicale extrem de bogate și mai ales tendinței spiritului hindus de a inventaria fiecare element particular și a-l îngloba într-un sistem. Așa se face că astăzi teoria muzicală hindusă dispune de o multitudine de sisteme rāga, care perpetuează moștenirea altor sisteme anterioare antice și medievale.

I. Primul sistem tonal al muzicii indiene este reconstituit după tratatul "Nāṭya-shāstra" a lui Bharata, de la începutul primului mileniu al erei noastre. Acest sistem se baza pe o scară ascendentă de șapte sunete numită **sa-grāma**⁹¹. Numele acestor sunete erau următoarele: **sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni**⁹². Ele erau dispuse la anumite distanțe măsurate în **shruti**⁹³ și

anume - 4,3,2,4,4,3,2 în felul următor:⁽ⁿⁱ⁾

	sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni	
	•	•	•	•	•	•	•	⁹⁴
	└───┐		└──┐		└──┐		└──┐	
	4		3		2		4	
	└───┐				└──┐		└──┐	
	4				4		3	
	└───┐						└──┐	
	4						2	

Cum se vede, există ton de patru shruti, de trei și de doi. Scara în întregime cuprinde 22 de shruti⁹⁵.

⁹⁰ Vezi în acest sens Histoire de la musique, "Encyclopédie de la Pléiade", vol.I, p.320.

⁹¹ Din scrierile sanscrite, această scară apare încetățenită încă din sec. V î.e.n.

⁹² Aceste denumiri provin din prima silabă a unor cuvinte care au anumite semnificații, astfel: Shadjia (tatăl celor 6), Rishabha (taurul), Gandhara (parfumat), Madhyama (sunetul de mijloc), Panchama (sunetul al 5-lea), Dhaivata (subtil, ponderat), Nishada (așezat, stabil).

⁹³ Shruti (cruti) nu este o unitate de măsură intervalică precisă. El este considerat de teoria indiană drept cel mai mic interval ce poate fi perceput. Așadar, măsura lui este apreciată subiectiv, formată prin educația tradiției. Intenția europenilor de a-l compara cu o comă didimică sau cu un sfert de ton este doar parțial justificată.

⁹⁴ Această scară s-ar asemana (vag) cu o gamă diatonică europeană pe re, dar intonațiile total diferențiate dintre ele exclud vreo identificare, căci intervalele indiene ies nu numai în afara temperajului, dar și în afara intonațiilor netemperate din practica apuseană. Puncte comune cu această intonație a avut cântarea bizantină, dar actualmente ea și-a pierdut vechile intonații tradiționale.

⁹⁵ O scară asemănătoare va introduce și A. Pann în teoria sa psaltică (neobizantină).

O gamă complementară la sa-grâma este **ma-grâma**. Ea începe cu **ma** și se prezintă

astfel:

ma	pa	dha	ni	sa	ri	ga
•	•	•	•	•	•	•
└─┘	└─┘	└─┘	└─┘	└─┘	└─┘	└─┘
4	3	4	2	4	3	2

Intervine deci o anumită deplasare între sunetele **ma**, **pa** și **dha** față de sa-grâma.

În cursul secolelor teoria muzicală indiană a inventat și a treia gamă numită "celesta" sau **ga-**

grâma, care prezintă sunetele în următorul raport:

ga	ma	pa	dha	ni	sa	ri
•	•	•	•	•	•	•
└─┘	└─┘	└─┘	└─┘	└─┘	└─┘	└─┘
4	3	3	3	4	3	2

Această scară nu are însă valoare practică.

Fiecare dintre cele două game inițiale ale lui Bharata dau naștere la alte șapte game **secundare** numite **mûrcchanâs**, luând ca bază fiecare notă din cele două game și alcătuind scări de șapte sunete. Prima mûrcchanâs din sa-grâma începe pe **sa**, a doua pe **ni**, a treia pe **dha** și așa mai departe (în ordine descendentă). Pe ma-grâma ordinea începe de la **ma**, apoi **ga** ș.a.m.d.

Se formează astfel 14 game, fiecare încă cu trei forme: heptacordică, hexatonică și pentatonică⁹⁶.

Iată tabloul acestor mûrcchanâs heptacordice⁹⁷:

Sa-grâma	Ma-grâma
Uttaramandrâ - sa,ri,ga,ma,pa,dha,ni	Sauvîrî - ma,pa,dha,ni,sa,ri
Rajanî - ni,sa,ri...	Harinâchvâ - ga,ma...
Uttarayatâ - dha,ni,sa...	Kalopanatâ - ri,ga...
Shuddhashadjâ - pa,dha,ni...	Shuddhamadhyamâ - sa,ri...
Matsarîkritâ - ma,pa,dha...	Mârgî (mîrgavî) - ni,sa...
Ashavakrântâ - ga,ma,pa...	Pauvarâ - dha,ni...
Abhirudgatâ - ri,ga,ma...	Hrishyakâ - pa,dha...

⁹⁶ O a patra formă este cea cu note alterate.

⁹⁷ După Grosset, J., Histoire de la musique, în "Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire", Ed. Delegrave, Paris, 1913, vol.I, p.295.

În cele hexatonice, susceptibile de suprimat sunt: **sa, ri, pa, ni**, din variantele sa-grâma și din ma-grâma, **sa, ri, ga**; iar cele pentatonice pot suprima trei cupluri: **sa-pa, ri-pa, ga-ni** din variantele sa-grâma, și, **ga-ni, ri-dha** din ma-grâma.

Aceste mûrcchanâs reprezintă materialul brut al muzicii modale⁹⁸.

Fiecare din aceste mûrcchanâs se pot schimba în jâti (mod) prin fixarea în cadrul lor a unor funcții distinctive.

Sunt în total 13 funcții (elemente constitutive) ale jâti-urilor:

- 1) **graha** - sunetul inițial,
- 2) **amsha** sau **vadî** - sunetul central,
- 3) **nyâsa** - sunet final;
- 4) **târa** - limita superioară,
- 5) **mandra** - limita inferioară,
- 6) **apanyâsa** - mediană (cadența internă),
- 7) **samnyâsa** - de încheiere a unei secțiuni de cânt (diferită de apanyâsa),
- 8) **vinyâsa** - de asemeni de încheiere a unei secțiuni melodice,
- 9) **bahutva** - plenitudinea și frecvența unei note,
- 10) **alpatva** - note fragile (suprimate în scările hexa și pentatonice),
- 11) **antaramârga** - notă intermediară, fragilă,
- 12) **shâdva** - notă redusă (dând hexafonia),
- 13) **audava** - două note reduse (rezultând pentatonia).

Aplicarea acestor funcțiuni transformă deci o scară mûrcchanâs în jati (mod).

Bharata vorbește de 18 jâti: 7 pure (sau primare) - **shuddhâ**, și 11 compozite (alterate) - **vikritâ**.

Cele 7 jâti pure (shuddhâ) se formează pe treptele gamelor primare (sa-gramâ și ma-grâma) în ordine ascendentă, luând și denumirea de la sunetul respectiv al gamei. Astfel, 4 din ele derivă din sa-grâma: shâdjî, ârshabhî, naishadî sau nishâ-davatî și dhaivatî; iar din ma-grâma: gândhârî, madhyamâ și pancamî.

Cele 11 jâti vikritâ se compun din 2 sau mai multe jâti prime, iar denumirea lor

⁹⁸ Ele se foloseau ca exerciții de școală, materiale de intonație pentru crearea atmosferei cântării, sau chiar ca veritabil agrement pe care cântărețul îl introducea în mijlocul unui motiv.

provine de la jâti-urile care se combină sau poartă nume topice⁹⁹. Iată tabloul celor 18 jâti¹⁰⁰:

Nr.	Numele jâti-urilor	Tonică - inițială (amsha, graha)	Finală (nyāsa)	Mediană (apanyāsa)	Mūrcchanāsa	Note suprimate	
						shādava*	audava**
1.	shādji	sa ga ma pa dha	sa	ga pa	uttarāyatā	ni	o
2.	ārshabhī	ri dha ni	ri	ri dha ni	cudhashadjā	sa	sa pa
3.	gāndhārī*	sa ga ma pa ni	ga	sa pa	pauravi	ri	ri dha
4.	madhyamā*	sa ri ma pa dha	ma	sa ri ma pa dha	kalopanatā	ga	ga ni
5.	pancamī*	ri pa	pa	ri pa ni	kalopanatā	ga	ga ni
6.	dhaivafi	ri dha	dha	ri ma dha	abhirudgatā	pa	sa pa
7.	naishādī	sa ga ni	ni	sa ga ni	abhirudgatā	pa	sa pa
8.	shadjakaikī	sa ga pa	ga	sa pa ni		o	o
9.	shadjodicyavā	sa ma dha ni	ma	sa dha	acvākrantā	ri	ri dha
10.	shadjamadyamā	sa ri ga ma pa dha ni	sa ma	sa ri ga ma pa dha ni	matsarīkritā	ni	ga ni
11.	gāndhārodictyavā*	sa ma	ma	sa dha	pauravī	ri	o
12.	raktagāndhārī*	sa ga ma pa ni	ga	ga	kalopanatā	ri	ri dha
13.	kaikī*	sa ga ma pa dha ni	ga pa ni	sa ga ma pa dha ni	hārinācvā	ri	ri dha
14.	madhyamodicyavā*	pa	ma	sa dha	sauvirī	o	o
15.	kārmāravi*	ri pa dha ni	pa	ri pa dha ni	cuddhamadhyā	o	o
16.	gāndhārapancamī*	pa	ga	ri pa	hārinācvā	o	o
17.	āndhārī*	ri ga pa ni	ga	ri ga pa ni	sauvirī	sa	o
18.	nandayanti*	pa	ga	ma pa	hārinācvā	sa	o

* = scară cu 6 note

** = scară cu 5 note

N.B.: Jâti-urile marcate cu asterisc sunt în mod madhyama.

Posibilitatea realizării jâti-urilor (modurilor) în cadrul unei singure mūrcchanāsa este nelimitată, fie prin schimbarea unei funcțiuni (de pildă a tonului central - **amsha**), fie prin introducerea hexafoniei și a pentatoniei într-o formă de origine heptacordică, fie suprimând 1-2 trepte în urcare sau coborâre și reintroducând forma heptacordică în sens invers. Așa se face că numai prin schimbarea tonului central (amsha) cele 18 jâti pot avea 64 de variante care pot fi considerate moduri noi și individuale.

Cum se vede, teoria antică indiană își constituie un sistem ale cărui orizonturi practice sunt foarte deschise. Conform acestei teorii¹⁰¹, muzica indiană antică ni se înfățișează evoluată către un profesionalism complex și rafinat¹⁰². Desigur, muzica propriu-zisă din

⁹⁹ Numele regiunilor de unde provin cântările modului respectiv.

¹⁰⁰ Cf. Grosset, J., op.cit., vol.I, p.307.

¹⁰¹ Ale cărei principii sunt comune cu multe teorii modale europene.

¹⁰² Cadrul de elemente prestabilite în limita căruia se desfășoară procesul de creație, constituie apanajul (doar a) unor epoci muzicale de excepție, cum ar fi în muzica europeană contrapunctul renescentist și baroc, sau armonia clasică-romantică (și serialismul dodecafonic).

perioada respectivă nu s-a păstrat, ca să se poată constata pe viu validitatea sistemului teoretic. Astfel de cântece ne parvin numai din sec. XIII e.n., de la savantul poet muzician Țârngadeva care în tratatul său "Samgitaratnâkara" a compus pentru cele 18 jâti câte o melodie. Câteva exemple din acestea pot oferi o oarecare imagine despre ceea ce înseamnă un jâti și cum își manifestă el caracteristicile sale în practica vie. Iată o cantilenă în jâti shâdjî¹⁰³ (modul 1):



Melodia confirmă teoria modului conform căreia baza¹⁰⁴ (în același timp dominantă inițială) poate fi re, fa, sol, do, si. Finala trebuie să fie întotdeauna re. Deci baza modului acestei melodii este re, care poartă și sarcina de dominantă și de finală. Fa reprezintă următoarea notă importantă din acest jâti. Saltul de terță și sextă este specific acestui mod. Melodia se mișcă pe întreaga heptacordie modală.

În modul 3 - jâti gândhârdî, toate notele pot fi inițiale în afară de ri și dha. În această melodie, ga este tonică și finală:

¹⁰³ Repraducerea melodiilor se face după Grosset, J., op.cit., vol.I, p.309 și urm. Desigur, transcrierea în notație guidonică este relativă. Transpoziția pe scara re-re s-a făcut pentru o mai ușoară orientare comparativă între sistemul hindus și diatonia europeană.

¹⁰⁴ Tratatele vechi folosesc termenul de "tonică", dar acest termen poate duce la asociații nedorite cu tonalitatea europeană.

Lent

E tam ra ja ni vad hu mu kha
vi bhra ma dam ni câ ma ya va ro ru
ta va mu kha vi lâ sa va pu ccâ ru ma ma la
mri du ki ra na ma mri ta bha vam
ra ja ta gi ri ci kha ra ma ni ca ka la cam kha
va ra yu va ti dam ta pam kti ni bham
pra-na mî mi pra na ya ra ti ka la ha ra va tu
dam ca ci nam.

Melodia în jâti naishâdî (modul 7) ne surprinde prin ambitusul său, dovadă că modul e gândit cu o scară în 2-3 octave¹⁰⁵. Ni este inițială și finală:

Lent

tam su ra vam di ta ma hi sha ma hâ su ra
ma tha na mu mî pa tim bho ga yu tam

¹⁰⁵ De dimensiunea sistemii teleion a grecilor antici. Fenomenul ambitusului se leagă de faptul că în muzica hindusă execuția muzicală se axează pe solistică.

na ga su ta kâ mi nî di vga vi ce sha ka

sû ca ka cu bha na kha da rpa na kam

a hi mu kha ma ni kha ci to jva lâ nu pu ra

bâ la bhu jam ga ma ra va ka li tam

dru ta ma bhi vra jâ mi ca ra na ma nim di ta

pâ da yu ga pam ka ya vi lâ sam.

Cea de a patra cantilenă este în jâti ândhrî (modul 17), care are pe ga inițială și finală:

Lent

ta ru nem du ku su ma kha ci ta ja tam

tri di va na di sa li la dhau ta mu kham

na ga sū mi pra na yam ve da ni dhim

pa ri nâ hi tu hi na cai lâ gri ham



Melodiile prezentate conturează imaginea unui sistem de bază de heptacord. Dar există și posibilitatea ca un jâti să fie pentatonic sau hexafonic, prin suprimarea unor trepte. Cât privește formulele melodice, materialul este insuficient pentru a exprima trăsăturile tipice ale unui jâti. Sub aspect cadențial ni se prezintă o singură manieră, cea de cvasi recitare a unui sunet, adesea tonul de bază. Prin transcriere melodiile apar pur diatonice, ori realitatea intonațională a muzicii hinduse presupune cromatismul și microtoniile¹⁰⁶. Probabil că tot din motive semiografice, și ornamentația apare săracă. Surprinzător este însă acest ambitus foarte mare și mai ales salturile melodice care se practică (sexe, septime, none).

II. Tradiția sistemului jâti va fi preluată în sistemele *râga* ale muzicii clasice indiene din mileniul II e.n., prin intermediul cărora se poate încă întrevădea acel trecut dispărut dar preluat.

Râga semnifică pe de o parte un fond de formule melodice, de teme, pe care muzicienii le combină permanent în noi și noi melodii (prin intermediul variației)¹⁰⁷, iar pe de altă parte râga semnifică (după concepția indiană) un **mod** individual cu ansamblul său de

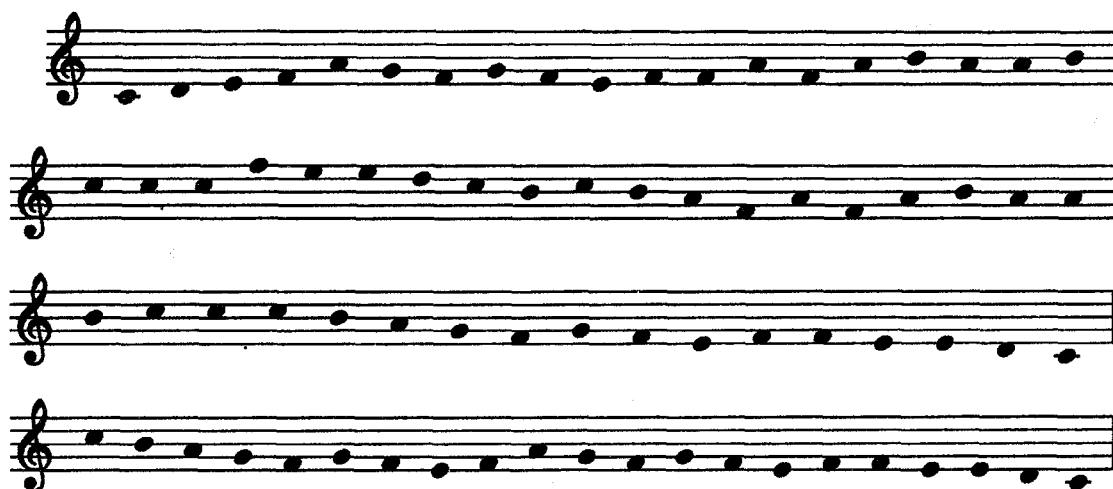
¹⁰⁶ Deși muzica actuală indiană a trecut prin influența islamică, nu se poate considera că elementele cromatice și microtonice de azi se datorează numai acestei influențe.

¹⁰⁷ Această accepțiune aparține lui Gevaert (vezi Grosset, J., op.cit., p.314).

elemente caracteristice (constituiri melodice, ornamentație, agrementare etc.), vizând a determina o emoție anume. Conform acestei accepțiuni din urmă, există rāga pentru toate stările emoționale (anotimpuri; momente ale zilei - răsărit, amiază, apus; păduri, câmpuri), de dragoste etc.

Sistemele rāga în teoria hindusă clasică sunt multe¹⁰⁸ (Matanga, Çârṅgadeva, Rāgârnava, Çiva, Pârçvadeva, Nârada-samhitâ etc.). Redăm pentru informare sistemul lui Soma, unul din teoreticienii sistemului clasic, prezentând acest tablou¹⁰⁹: (vezi paginile 64-65-66).

Iată și un exemplu de melodie (în rāga vasanta - 10):



III. Sistemele tonale actuale hinduse moștenesc în mare măsură pe cele ale teoriei tradiționale antice și clasice.

Există mai multe sisteme (ca și anterior), cu sensibile deosebiri între ele și mai ales între cele din nord și cele din sud.

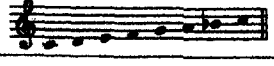
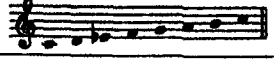
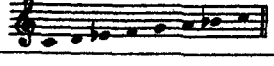
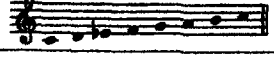
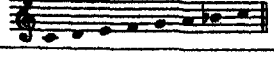
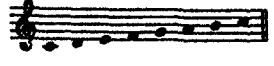
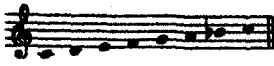
Sistemele din nord, dat fiind rafinamentul extraordinar dezvoltat sub influența culturii islamice, apar adesea confuze. Între acestea doar sistemul grupului **thāt** este mai clar, continuând concepția jāti-grāma-rāga, adică o gamă din care iau naștere mai multe rāga¹¹⁰.

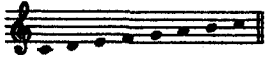
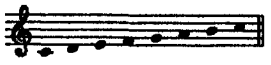
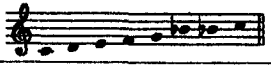
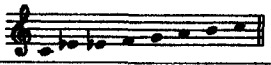
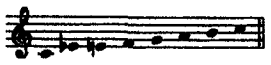
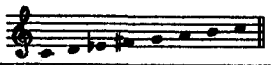
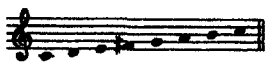
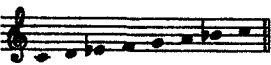
¹⁰⁸ Cât privește numărul lor raportat la diferite părți din India este cu neputință de fixat.

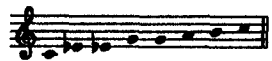
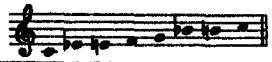
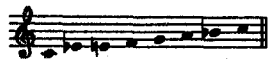
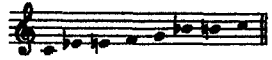
¹⁰⁹ Grosset, J., op.cit., p.321-323.

¹¹⁰ Histoire de la musique, Enciclopédie de la Pléiade, p.331.

RÂGA după sistemul SOMA

RÂGA					SCĂRILE		
Numele	Amca	Graha	Nyâsa	Alte particularități	Numele scării	Notapă aproximativă	
						Hindusă	Europeană
1. mukhâri ...	sa	sa	sa	(pâma)	(1) mukhâri ...	sa ri ga ma pa dha ni	
2. turushkatodi (ou melatodi) ...	ga	ga	ga	(pâma; kamprâ)			
3. revagupta ...	ri	ri	ri	(- sa pa)	(2) revagupti ...	sa ri ga## ma pa dha ni	
4. sâmavarâlli ...	sa	sa	sa	(pâma)	(3) sâmavarâti ...-	sa ri ga ma pa dha ni##	
5. vasantavarâlli ...	ga	ga	sa	(- ri pa)			
6. toti ...	ga	ga	sa	(pâma; kamprâ)	(4) toti ...	sa ri ga# ma pa dha ni#	
7. nâdarâmakri ...	sa	sa	sa	(pâma)	(5) nâdarâmakri ...	sa ri ga# ma pa dha sab	
8. bhatrava ...	dha	dha	sa	(pâma)	(6) bhairava ...	sa ri ga## ma pa dha ni#	
9. paura vi ...	ma	sa	sa	(- ri pa)			
10. vasanta ...	sa	sa	sa	(pâma)	(7) vasanta ...	sa ri ga## ma pa dha ni##	
11. takka ...	sa	sa	sa	(pâma)			
12. bijejâ ...	ma	ma	sa	(pâma)			
13. hindola ...	ma	sa	sa	(- ri pa)			
14. vasantabhairavi ...	sa	sa	sa	(- pa)	(8) vasantabhairavi ...	sa ri ma b ma pa dha ni#	
15. mâravikâ ...	ga	ga	sa	(- ri dha)			

16. mālavagauda ... 17. gaudi ... 18. pūrvi ... 19. pādi (pāhādi) ... 20. davagāndhāra ... 21. gaudakriyā ... 22. kuramjī ... 23. rāmākri ...	ni ni (rī) ga sa rī sa sa sa (ga)	ni sa sa sa rī sa sa sa (ga)	ni (sa) sa sa sa sa sa sa sa	(- ga d-ha ou pūma) (- dha ga) (pūma) (- ga) (- ga ni) (- dha) (- dha) (- pūma)	(9) mālavaganda ...	sa rī mab ma pa dha sab	
24. pāvaka ... 25. āsāvāri ... 26. pancama ... 27. bangāla ... 28. cuddhalalitā ... 29. gurjarikā ... 30. paraja ... 31. cuciganda ...	dha ma pa sa sa rī ga pa	ga ma pa sa sa rī ga sa	sa sa pa sa sa rī sa sa	(- ni) (pūma) (- rī) (pūma) (- pa, ou pūma) (- pa) (- ni; dha ga kamprā) (- ni)	(9) mālavaganda ...	sa rī mab ma pa dha sab	
32. ritigauda ...	ni	ni	ni	(pūma)	(10) ritigauda ...	sa rī ga ma pa ni ni#	
33. ābhiri ...	ga	ga	sa	(pūma)	(11) ābhiri (ābbīranāta) ...	sa ga ga# ma pa dha sab	
34. hambhira (hambhira) ... 35. vihamgada ... 36. kedāra ...	pa ni ga	ga ni ga	sa sa sa	(- ni) (- dha; kamprā) (- rī dha)	(12) hambhira (hambhira) ...	sa ga mab ma pa dha sab	
37. cuddhavarāti ...	sa	sa	sa	(pūma)	(13) cuddhavarāti ...	sa rī ga# ma## pa dha sab	
38. decakāra ... 39. lalita ... 40. jaitācri ... 41. trāvāni ... 42. decī ...	sa dha ga rī rī	sa sa sa rī rī	sa sa sa sa rī	(pūma; ma ni kamprā) (- pa ou pūma) (- rī dha) (pūma) (- ga)	(14) decakāra (decakrit) et cudharāmākri ...	sa rī mab ma## pa dha sab	
43. crirāga ... 44. mākācri (mālavacri) ... 45. dhanyācīkā (dhanācri) ... 46. bhaicavī ... 47. dhavalā ... 48. saindhavi (simdhoda) ...	rī sa (ni) sa sa sa sa	rī sa (ni) sa sa sa sa	sa sa sa sa sa sa	(- dha ga ou pūma) (- rī dha ou pūma) (- rī dha) (pūma; rī pa mudrā) (- rī dha; pa mudrā) (- ga ni; gamaka)	(15) crirāga ...	sa rī# ga# ma pa dha# ni#	

49. kalyāna ...	ga	sa	sa	(pūma)	(16) kalyāna ...	sa ga ga# ma pa ni ni#	
50. kām̐bodi ...	sa	sa	sa	(- ni ou pūma)	(17) kām̐bodi ...	sa ga ga## ma pa ni ni#	
51. devak ...	sa	sa	sa	(- pa ou pūma)			
52. mallāri ...	dha	dha	dha	(- ga ni)			
53. natayuk (natamallāri) ...	dha	dha	dha	(- ga ni)			
54. pūrvaganda ...	ga	sa	sa	(pūma)			
55. bhūpālī ...	ga	sa	sa	(- ma ni)			
56. gauda ...	dha	dha	dha	(- ni)			
57. camkarābharana ...	sa	sa	sa	(pūma)			
58. natanārāyana ...	ga	sa	sa	(pūma)			
59. nārāyanagauda ...	ga	ga	ga	(- ri)	(18) mallāri ...	sa ga mab ma pa ni sab	
60. dvitīyakedāra ...	ni	ni	ni	(pūma)			
61. sālankānāta ...	sa	sa	sa	(pūma)			
62. velāvali ...	dha	dha	dha	(- ri pa ou pūma)			
63. madhyamādi ...	ma	ma	ma	(- ri dha)			
64. sāveri ...	dha	dha	dha	(- ri dha)			
65. sanrāshtrī ...	sa	sa	sa	(- sa pa pūma)			
66. sāmanta ...	sa	sa	sa	(pūma)	(19) sāmanta ...	sa ga ga## ma pa ni# ni##	
67. karnāta ...	ni	ni	ni	(- ri dha ou pūma)			
68. addāna ...	dha	pa	sa	(pūma)			
69. nāgadhvani ...	sa	sa	sa	(pūma)			
70. cuddhabangāla ...	ma	ma	ma	(pūma)	(20) karnāta ...	sa ga# mab ma pa dha# ni#	
71. vamanāta ...	sa	sa	sa	(pūma)			
72. turushkatodī (irākha) ...	ma	ma	ma	(pūma; ni kamprā)			
73. decākshi ...	ga	ga	ga	(- ma ni en montant, ou pūma)	(21) decākshi ...	sa ga mab ma pa ni sab	
74. cuddhanāta ...	sa	sa	sa	(pūma)	(22) cuddhanāta ...	sa ga# mab ma pa ni# sab	
75. sāranga ...	sa	sa	sa	(pūma)	(23) sāranga ...	sa ga ma pab pa ni sa	

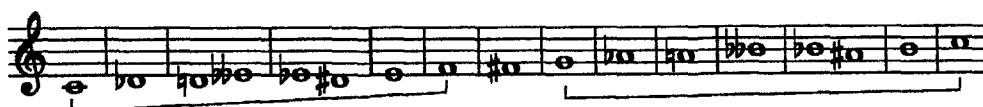
(N.B. Tabloul reprezintă fiecare rāga (în total 75) cu cele trei funcții principale ale sale (am̐ca, graha, nyāsa), cu unele particularități ale fiecărei rāga, cu numele scării și reprezentarea aproximativă în semiografia europeană. Iată și un exemplu de melodie (în rāga vasanta - 10):

Iată cele 12 *thāt* (game) ale acestui sistem (numit și hinduistani):



Sudul a păstrat mai bine tradiția muzicală, sistemul tonal de aici apărând mai coerent. Este numit adesea sistemul **karnatic**. Autorul acestui sistem este Venkatamakhi¹¹¹ din sec. al XVII-lea, care pornind de la ideea *jāti-grāma-rāga*, introduce **melakartele**, adică game-mamă a mai multor *rāga*. Melakartele își iau numele de la principalul *rāga* al lor.

Sistemul melakartelor se ordonează după progresia în alterații (bemoli și diezi). Ele se prezintă schematic prin intermediul unor trepte care în transcrierea europeană ar fi următoarele¹¹²:



Sunt în total 72 melakarte, divizate în 2 grupe de 36. Cele 2 grupe sunt identice cu deosebirea că, în prima grupă, numită **cuddha-madhyama**, treapta a IV-a este naturală (**fa**), iar în a doua, numită **prati-madhyama**, treapta a IV-a este alterată suitor (**fa diez**). Fiecare grupă e subdivizată în șase subgrupe de melakarte, numite **cakras**. Toate melakartele dintr-o grupă au comun primul tetracord de jos, deosebindu-se prin modificările care intervin în tetracordul superior. Aceste modificări constau în alterări succesiv ascendente. Iată tabloul celor 72 melakarte¹¹³:

¹¹¹ Idem 3.

¹¹² Este de la sine înțeles că raporturile intonaționale dintre sunete nu sunt cele din cântarea europeană, muzica indiană păstrând intonațiile microtonice, intonații exprimate teoretic de mărimea în shruti a intervalelor.

¹¹³ Inventarul lor poate fi util pentru anumite comparații între aceste scări și unele scări bizantine sau unele scări cromatice din folclorul românesc. Cf. Grosset, J., op.cit., vol.I, p.325-326.

Tabloul celor 72 scări karnâtice în notatie europeană

I. Clasa Cuddha-madhyama

1. Katnāhāngi

3. Gānamurii

5. Mānavoli

7. Sānapoli

9. Dānuka

11. Kokilaprya

13. Gālakaprya

15. Māyamālavagaula

17. Suryakānta

19. Cankāradvāni

21. Kyravini

23. Gaurimanokāri

25. Mārarāngini

27. Sārasāngi

29. Dehracankārābkarna

31. Yāgaprya

33. Gangāyabkusāni

35. Shalini

2. Rhālnāngi

4. Vānaspali

6. Tānarupi

8. Hanamalodi

10. Nālahaprya

12. Rāpavali

14. Vakhulabharna

16. Chākravoka

18. Halahambāri

20. Nālabhairavi

22. Kārshāraprya

24. Vāranaprya

26. Chārukali

28. Hārikambegī

30. Nāganadini

32. Rāgavārdani

34. Vāgadegvāri

36. Chatanāta

II. Clasa prati-madhyama

37. Sālenāga

39. Jālavorāli

41. Pavāni

43. Gavambodi

45. Sābhapanlovarāli

47. Suvaranāngi

49. Duvalāmbheri

51. Kāmavārdini

53. Gāmanacrya

55. Syamalāngi

57. Crimhandra

59. Bhārmovāli

61. Kanlāmani

63. Lalāngi

65. Malsyakaliāni

67. Bucharitra

69. Bharlovardani

71. Kosata

38. Sālanāva

40. Nāvanila

42. Rāgonprya

44. Bhāvaprya

46. Cadivedamangini

48. Dāvymāni

50. Nāmanāgini

52. Hāmaprya

54. Visvambāri

56. Canmukaprya

58. Hāmovasantha

60. Neltimalli

62. Rishavapria

64. Vachaspoli

66. Chintāmani

68. Joliovārūpeni

70. Nācihabharna

72. Rāsihaprya

Ca orice sistem teoretic, care urmărește o logică a epuizării progresiei unor raporturi, logică prin care însă iese în afara practicii cântării, și sistemul indian (antic, clasic și contemporan) se află în aceeași situație. Frecvența utilizării unor scări și absența totală a altora din cântare, constituie o altă latură a teoriei modale a unui sistem, latură care în cazul sistemului indian nu poate fi cuprinsă, datorită lipsei de circulație în Europa, prin tipar sau cântare, a acestei muzici¹¹⁴.

Cele câteva cântări, analizate modal mai jos, oferă doar vagi indicii despre o cultură muzicală imensă în timp și spațiu.



¹¹⁴ În anii din urmă tot mai frecvent unii muzicologi și mai ales compozitori europeni sunt interesați de studiul muzicii hinduse, pentru sugestiile componistice inedite pe care aceasta le oferă.



Melodia de mai sus¹¹⁵ se bazează pe o scară pentatonică sol-la-si-re-mi. Sunetul pilon este la pe care se fac și cadențele. Diatonismul care reiese din transcrierea guidonică trebuie imaginat mult colorat intonațional.

Cântecul următor¹¹⁶ are un ambitus redus:



Modul este un tetraton, do-mi bemol-fa-sol. Surprinzătoare este cadența finală pe fa, cvasi suspendată între cele două sunete pilon do și sol.

Cea de a treia cantilenă¹¹⁷ se apropie de intonațiile dorice-eolice din muzica europeană:



¹¹⁵ După Grosset, J., op.cit., vol.I, p.331.

¹¹⁶ După Leichtentritt, H.: *Musikalische...*, Ed. Breitkopf und Härtel, 1964, p.282.

¹¹⁷ După Grosset, J., op.cit., vol.I, p.333.



Recapitulând problemele sistemului tonal indian se pot spune următoarele:

- Expresie teoretică a unei arte muzicale extraordinare, sistemele tonale hinduse - antic, medieval sau contemporan - relevă două atitudini: prima, de încadrare în aceste sisteme a tuturor detaliilor parametrului melodic tinzând astfel la ramificarea extremă a sistemului (prin sumedenia de manevre a funcțiunilor în jâti sau prin variațiunile râga, infinite, în cadrul melakartelor); a doua, de extindere a sistemului dincolo de limitele practicii (prin specularea logică a unor transformări evolutive la nivelul scării). Prin cea dintâi trăsătură sistemul apare deschis, adecvat, creator; prin cea de a doua, sistemul se aliniază tendințelor speculative dintotdeauna a teoriei muzicale prin care se înstrăinează de practica vie și devine joc în sine.

- Sistemul ia în considerare și scările mai restrânse (pentatonice și hexatonice).

- Sunt cuprinse în sistem și caracteristicile intonaționale, prin noțiunea de shruti, care proiectează o trăsătură specifică a muzicii indiene în raport cu muzica altor popoare, o cântare implicând alte dimensiuni ale tonului precum și a celorlalte intervale înglobând și microtoniile de diferite mărimi (posibil trei sferturi de ton, treimi de ton, sferturi de ton etc.).

Muzica indiană și implicit sistemele sale tonale vor influența gândirea muzicală și teoretică a vechilor popoare din Asia Mică. Astfel că în actualele sisteme tonale de origine arabo-persană - **dastgâhe** și **makam** - se întâlnesc principii ale sistemului indian.

*"Reflexele muzicii dacice străbat evuri și se
identifică cu deplină claritate în realitatea
muzicii actuale a țărânului român."*

G. Breazul

C. SISTEME TONALE TRACO-DACE

Aria geografică extinsă a tracilor (de la Marea Baltică la Marea Egee și până în Munții Slovaciei și Câmpia Panoniei) îi desemnează ca seminție a acestor ținuturi din toate timpurile, făuritori de civilizație, cultură și artă, așa cum atestă documentele arheologice și relatările scrierilor antice.

Arta muzicală a tracilor avea o forță expresivă considerabilă, forță sugerată de legenda lui Orfeu, trac la origine, așa cum reiese din menționările poemelor homerice și din referirile scriitorilor greci antici¹¹⁸.

Conform acestor documente se poate formula ideea că muzica tracă se cristalizase puternic deja în mileniul II î.e.n., în baza unei evoluții care presupune în primul rând constituirea și stabilizarea unor stadii ale **sistemelor tonale**, precum și măiestriei de vehiculare a lor, mult evoluată (la vremea respectivă) față de alte popoare.

Spiritualitatea tracă va fi preluată de popoarele care s-au format apoi în spațiul respectiv, în a căror cultură și artă se vor putea descoperi urme din străvechea cultură și artă tracă.

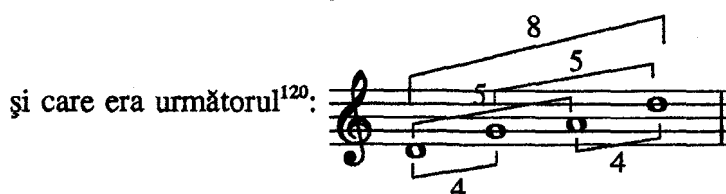
Documente concrete de muzică tracă nu ne-au parvenit (încă). De aceea, ca să se reconstituie sistemele traco-dace se folosesc două surse indirecte:

- documente muzicale și teoretice ale unor popoare antice sud-est europene;
- stratul vechi al folclorului românesc și al altor popoare vecine sudice (bulgar, sârb) din spațiul fostei Tracii.

¹¹⁸ Date mai complete despre cultura muzicală a tracilor pot fi aflate în:
Ghircoiașiu, R., Contribuții la istoria muzicii românești, Ed. muzicală, București, 1963, cap. II, III, și
Cosma, L. O., Hronicul muzicii românești, Ed. muzicală, București, 1973, cap. "Arta traco-dacilor". Dar muzicologia românească trebuie să-și îmbogățească necontenit cunoștințele despre această cultură, în pas zi de zi cu toate cercetările și descoperirile arheologice și cu studiile comparative a căror amploare crește necontenit în anii din urmă.

Documente muzicale și teoretice există numai de la grecii antici. Pentru formarea unei idei asupra sistemelor tonale trace, din scrierile antice trebuie reținută mărturia lui Plutarh care menționa că Olimpos și Terpandru cântau melodii din 3-4 sunete. Dacă în sec. VIII-VII î.e.n. urmașii lui Orfeu foloseau oligocordiile, se poate aprecia că sistemele tonale ale tracilor se aflau în mileniul II î.e.n., pe vremea lui Orfeu (aproximativ sec. XIV î.e.n.), în această fază¹¹⁹.

În efortul său de a demonstra acest lucru, G. Breazul redă, conform referințelor lui Nichomachus, acordajul lirei lui Orfeu, pe care acesta o aducea grecilor din lumea tracilor,



Acest acordaj se bazează pe "principiul consonantic" (cu trei intervale consonante: octava, cvinta, cvarta), principiu fundamental al gândirii muzicale universale. Exemplele de melodii din folclorul românesc pe care le dă G. Breazul, bazate pe intonația intervalelor principiului consonantic, deși nu se poate susține că s-au păstrat intacte de la traci, atestă cel puțin posibilitățile expresive care se pot concentra în sunete și intervale atât de puține:



¹¹⁹ În sprijinul acestei idei pot fi socotite toate demonstrațiile cercetătorilor care s-au ocupat de studiul sistemelor oligocordice și pentatonice (C.Sachs, H.v.Helmholtz, A.J.Elis, C.Stumpf, E.M.v.Horbostel, H.Riemann etc.) și mai ales concluziile marilor noștri etnomuzicologi G. Breazul (în Idei curente... și altele) și C. Brăiloiu (în Despre o melodie rusă).

¹²⁰ Breazul, G., op.cit., p.75.



Dar, așa cum arată G. Breazul (citând din Curt Sachs), nu aceste intervale au prevalat în muzica europeană antică, și deci și a tracilor, ci bicordurile și terța.

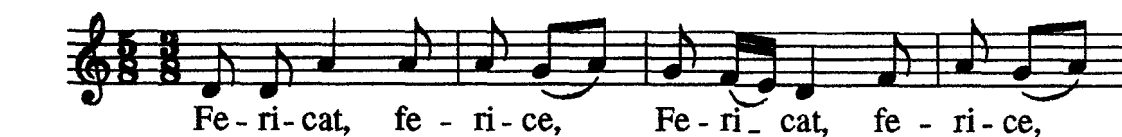
Iată deci conturată teza **sistemelor oligocordice**, care vor fi constituit primele sisteme tonale ale tracilor antici. Bi-tricordiile și bi-tri-tetratoniile anhemitonice reprezintă în consecință plasma sonoră a melodicii trace. Și cum pasul de la acestea la pentatonie este unul singur, cu siguranță că în mileniul II î.e.n. și acest sistem **pentatonic** era deja cucerit¹²¹.

Modalitățile de vehiculare a acestor sisteme, implicarea cromatismului, tiparele cadențiale, specificitatea intervalică etc. sunt momentan greu de imaginat, atâta timp cât nu numai versificația tracă, dar nici limba tracă nu ne este cunoscută¹²². Și totuși, Gh. Ciobanu face presupunerea că anumite melodii comune ca tipar cadențial unor popoare balcanice (români, bulgari, sârbi), între care cele cu tiparul cadențial pe cvintă, pot reprezenta relicve trace¹²³. Câteva exemple de astfel de cântece pot sugera imaginea unei lumi melodice anterioare cu trei milenii:

¹²¹ Unii muzicologi susțin că evoluția de la sistemele oligocordice nu s-a orientat obligatoriu către pentatonie, ci, în muzica europeană, a mers pe calea scărilor conjuncte (incluzând doar microtoniile), în care tetracordul este primul stadiu important. Fenomenul se argumentează și prin caracteristicile limbilor dialectului indo-european ("limbile indo-europene, prin bogata lor flexiune, prin complexa mlădiere a cuvintelor în declinare sau conjugare și prin cuvintele lor polisilabice, par a favoriza melodia recitată, susținută de un text care nu are nevoie de prea mari diferențe de înălțime pentru a fi înțeles", Ghircoiașu, R., op.cit., p.54); În timp ce pe calea pentatoniei au mers popoarele familiei fino-ugro-mongolă ("Limbile aglutinate par a impune prin alăturarea cuvintelor monosilabice, intonarea unor intervale muzicale, care, pentru a fi ușor înțelese, trebuie să fie mai mari decât tonul, deci de terță, cvartă, poate chiar cvintă", idem). Faptul nu se confirmă, căci cercetările etnomuzicologilor (amintiți anterior) sunt unanim de acord că la stadiul pentatoniei au ajuns toate graiurile muzicale de pretutindeni. Cât privește muzica traco-dacă, melodiile pentatonice și cele cu substrat pentatonic din folclorul românesc, confirmă existența bogată a acestui fond arhaic.

¹²² Conform studiului Raportul structural dintre vers și melodie în cântecul popular românesc de Gh. Ciobanu (În "Studii de etnomuzicologie și bizantinologie", Ed. muzicală, București, 1974), elementele versificației au influențe decisive asupra constituirii melodice în muzica unui popor.

¹²³ Ciobanu, Gh., Elemente muzicale vechi în creațiile românești și bulgărești, în "Studii de etnomuzicologie și bizantinologie", p.46.



Pe lângă modelul cadențial (pe cvintă), formulele melodice componente ale acestor melodii vechi, formule despre care Gh. Ciobanu spune că pot fi urmărite "în foarte numeroase alte melodii"¹²⁴, nasc ideea să fie privite ca posibil origine traco-dacă, care însă vor fi suferit modificările adaptării la structura versificației noilor limbi (română și bulgară)¹²⁵.

Stadiul oligocordiilor și pentatoniei traco-dace din mileniul II î.e.n. corespunde, oricum, nivelului cel mai avansat de dezvoltare a muzicii Europei de atunci.

Aceste sisteme se vor fi dizolvat, contopit sau preluat apoi în culturile popoarelor care s-au suprapus peste ei (greci, sciți etc.) apoi de cele care au urmat (turci, slavi etc.).

¹²⁴ Ciobanu, Gh., op.cit., p.46.

¹²⁵ Din acest punct de vedere preluările unor melodii dintr-o limbă în alta (de ex. epitaful lui Seikilos) stau mărturie.

Ramura nord-dunăreană a tracilor, alcătuită din daco-geții de pe teritoriul patriei noastre, va fi continuatoarea directă (și unică) a muzicii tracilor antici, muzică pe care ei o dezvoltă (alături de alte ramuri ale culturii) la un nivel impresionant, nivel comparabil la sfârșitul mileniului I cu cel al grecilor.

Care a fost drumul evoluției sistemelor tonale ale tracilor antici la daco-geții ultimelor secole dinaintea cuceririi romane (106 e.n.)? Întrebare dificilă al cărei răspuns poate veni numai din studiul straturilor vechi ale folclorului românesc¹²⁶.

Aceste straturi sunt reprezentate de cântecele magice și cele ale obiceiurilor (colinde, cântece de nuntă, bocete etc.). Desigur, trebuie ținut seama de faptul că și aceste cântări s-au reformulat în procesul formării limbii și poporului român, dar aceasta s-a făcut servindu-se totuși de fondul muzical anterior traco-dac¹²⁷. Studiind acest fond de cântări se constată că îmbogățirea structurilor trace inițiale, oligocordice și pentatonice, se produce în două feluri:

- a) prin împlinirea la nivelul fiecărui microsistem (bi-, tri-, tetra- și pentatonic);
- b) prin avansarea către heptatonie.

a) Împlinirea la nivelul fiecărui sistem se realizează fie prin umplerea interioară a spațiilor, fie prin adăugarea exterioară a unor sunete învecinate, fie combinând cele două modalități.

Astfel, **bitonul** se completează interior, realizând un tricord hemitonic ca în această melodie¹²⁸:

¹²⁶ Această direcție indicată de G. Breazu și urmată de Gh. Ciobanu se cere continuată și îmbogățită, fiind superioară metodei comparative pe care alți exegeți (R. Ghircoiașiu, O. L. Cosma) o folosesc. Căci prin prisma teoriei eline (ea însăși confuză) se obțin doar elemente comune de caracter general, când importante sunt cele de specific, de felul particular de înlănțuire a sunetelor, de formulare a unor caracteristici modale în evoluție. De altfel, cum se va vedea, ideea de tetracord (bază a sistemului modal antic grec) nu corespunde evoluției sistemelor tonale traco-daco-gete, căci acestea urmează calea unui pronunțat diatonism, în care formațiunile anhemitonice își desfășoară larg evantaiul posibilităților de antrenare a sunetelor intermediare (pieni) sau învecinate, fără a viza consonanța cvartei (deci tetracordul). În consecință, toate sunetele unui triton, tetraton, pentaton vor constitui puncte de sprijin și nu doar cele extreme (care sunt la interval de cvartă sau cvintă unul față de celălalt).

¹²⁷ Problema contribuției muzicale a celor două popoare (dac și roman) care au format poporul român este rezolvată de Gh. Ciobanu în favoarea dacilor (a se vedea Originea muzicii populare românești în "Studii de etnomuzicologie și bizantinologie").

¹²⁸ La origine, melodie de bocet.

Recitativ Oas

Cu-cu-le, pa-să-re blân-dă, Cu-cu-le, pa-să-re blân-dă
Ce tăť cânti la noi în tin-dă, Ce tăť cânti la noi în tin-dă.

sau numai parțial, ca în acest cântec magic:

"Homanul" (Tg. Jiu)

Toa-de-re sãn-toa-de-re.

Tricordul anhemitonic își află expansiunea la tetracord prin dobândirea unui sunet în acut:

Recitativ (♩=84) Bocet (Oas)

(uă) Mândrama-mii, Mă-ri-u- cã (uă) Un-de mei
mân-dra ma-mii da Un-di te duci de-a cã-su-cã.

sau prin adiționarea unui sunet în grav:

Recitativ (♩=cca 230) Bocet (Tg. Secuiesc)

Brei-co dra gã Brei-co (si) Cum te-ai în-du-rat dra-gã
de-ailă sat a-tăt a-mar de bă-ieti scum-pa noas-tră, Brei-co.

precum și ambele situații:

♩=92 Colind (Bihor)

O-în- trea - bă, să-n trea bă sfinti, me,
Dăn ce s-o fă - cu - tui sfânt.

Tritonul, implică aceeași îmbogățire interioară:

Recitativ, poco rubato Bocet (Huedin)

Îm-bră _cat ca si-un mi-re Îm-bră _cat ca
si-un mi-re Plân - ge lu _mea du-pă ti-ne.

sau interioară și exterioară:

♩=256 Păpărugă (Bihor)

Pă-pă-ru-ga, ru - ga Plo - i - ta cu - ra - ta
Dă, Doamne plo-i _ta Făr' d-on pic dă chia-tră.

Tetratonul, formațiune mai largă, antrenează atât sunetele dintre pilonii interni:

♩=132 Colindă (Bihor)

La ce li - nă de fântân' Hoi, li, le _rui
ler mai ler Se - de-un lar de pă - cu - rar.

precum și sateliți externi:

Allegro (♩=138) Colindă (Deva)

Plea - că ju - ne la vâ - na - tu Li - noi Li - noi

Le - rom Doam - ne Pes - te-un deal în de lun - ga - tu'.

(N.B. În cazul acestei melodii se poate sesiza și o stratificare a două formațiuni modale mai mici - rândurile melodice extreme, expoziția și repriza sunt clădite pe tritonul

iar mijlocul vehiculează tricordul anhemitonic:

Pentatonia, utilizată în limitele scării sale (în care cea mai frecventă e structura **re-mi-sol-la-si**) își umple adesea spațiul terței cu un pien care poate fi mai instabil, ca în această "Păpărugă":

♩=96 (♩=192) (Bihor)

Pă - pă - ru - gă ru - gă Dă, Doam-ne, plo - i - tă

Plo - i - tă cu - ra - tă Făr' o leac' de chia - tră.

sau suficient de fixat, de "greu" (Brăiloiu), ca în starea următoare:

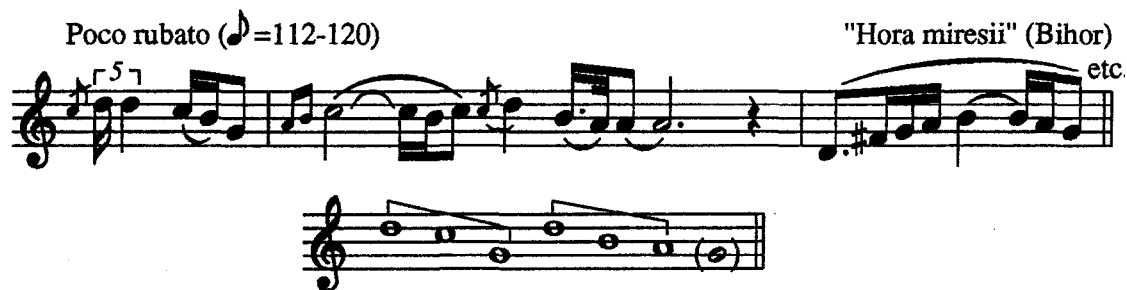
Andante (♩=68) Colind (Cluj)

Bra-du-le, din mun-te ma - re Lioi, lioi, lioi, lioi,

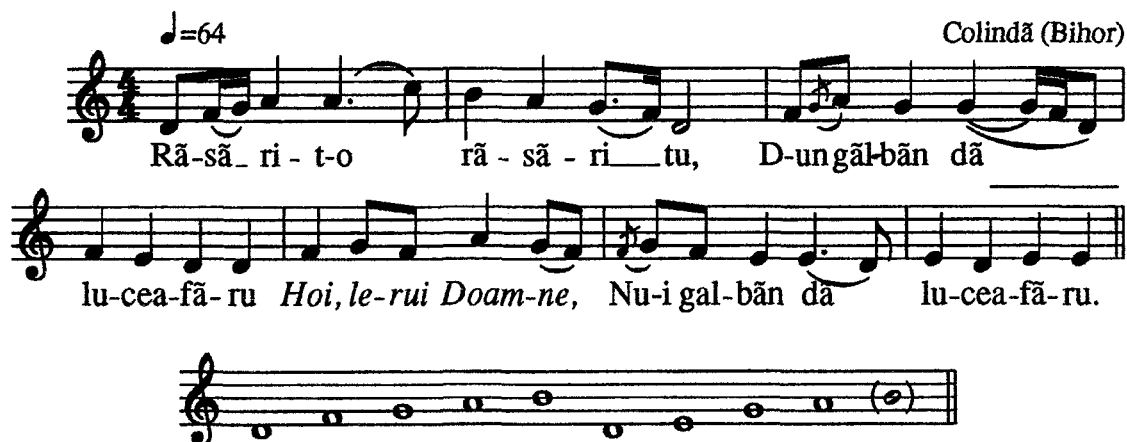
Bra-du-le din mun-te ma-re.

în ambele situații constituindu-se **hexacordul** cu suficientă consistență.

Uneori împlinirea modală se realizează prin interferarea a două structuri oligocordice:



Se constată interpolarea trisonului tritonic **re-do-sol** cu **re-si-la**, din care rezultă un pentacord: **re-do-si-la-sol**. Fenomenul este posibil și în pentatonie:



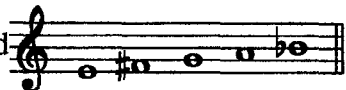
b) Expansiunea modală către totalul diatonic (de heptacord)¹²⁹ va cunoaște două căi:

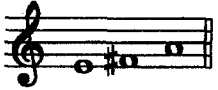
1. prin îmbogățirea la maximum a unei formații oligocordice sau pentatonice;
2. prin cuplarea a două-trei formațiuni micro-modale (oligocordice), sau prin

transpoziție.

1. Paralel cu procesul împlinirii proprii și chiar prin însuși acest proces, formațiile oligocordice și pentatonice evoluează către totalul diatonic. În acest fel se ajunge la ceea ce numim în teoria tradițională **moduri**. Din acest punct de vedere, modalul traco-daco-get se prezintă mai ales incomplet, defectiv. Majoritatea scărilor modale se înfățișează cu trepte lipsă, mai ales în exterior (totalizând numai un hexacord). Un exemplu de mod incomplet care

¹²⁹ Este instructiv să se urmărească faptul că octava modală (descoperită de teoria greacă) nu joacă aici nici un rol, modalismul traco-dac rămânând neoctavian; precum și faptul că noile structuri modale nu au organizări tetracordale (conform teoriei grecești) ci oricare altă formație (bicord, tricord, triton, tetraton) poate constitui unitate modală.

va rămâne definitiv defectiv este formațiunea istică de pentacord 

născută din tritonul  îmbogățit¹³⁰:

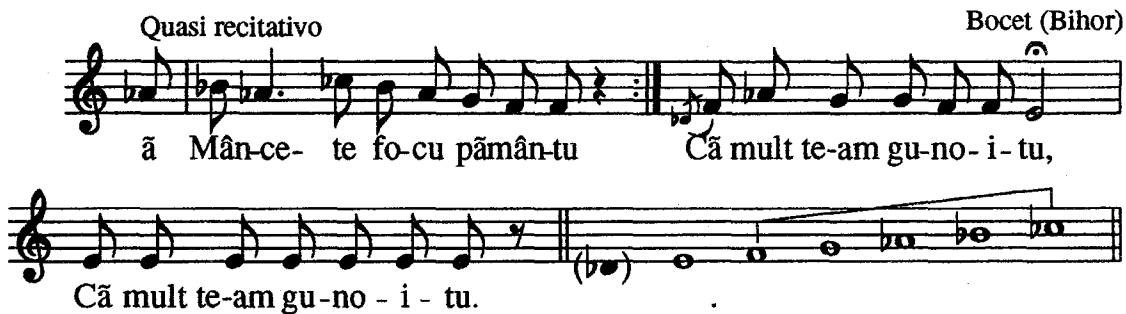
♩ = 180 Colindă (Bihor)



Co - lo sus, co - lo mai su - su,
Lu - mi - nioa - ră o-chi' neg'.

care antrenând și alte sunete învecinate se poate lărgi la hexacord, ca în acest cunoscut bocet:

Quasi recitativo Bocet (Bihor)



ă Mân-ce- te fo-cu pămân-tu Că mult te-am gu-no- i- tu,
Că mult te-am gu- no - i - tu.

Fenomenul este valabil și în cazul modului (aspectului) lidic, care rareori depășește hexacordul:

♩ = 102 (*♩* = 204) Colindă (Bihor)



Doi tre-cu- mi mărgu-si Doam-ne Do doi dru-mă - re ____ i,
Doi co-rin__de Dru-marici-ne-or fi.

și, în bună măsură și modului frigic (a se vedea exemplul anterior "Pleacă june la vânatu").

¹³⁰ Proveniența pentacordului istic este pusă pe seama modurilor acustice din cântarea instrumentală (instrumente de suflat), dar, de bună seamă că preluarea în muzica vocală s-a făcut prin intermediul conștiinței modale genetice.

Iată și un exemplu când modului îi lipsește o treaptă internă:

Rar și solemn (♩=52) Cântec de cunună (Câmpeni)

Foa - ie ver - de de a - lu - nă A - dă
a - pă la cu - nu - nă.

Moduri complete, heptacordice, evolute din formații oligocordice și pentatonice, la nivelul acestui strat folcloric dat se întâlnesc relativ rar și neconcludent. Inconsistența unor sunete face susceptibilă vechimea prezenței lor în melodiile respective. Astfel, în acest cântec de cunună

Adagio maestoso (♩=52) Cântecul cununii (Nășăud)

Di - mi - nea - tă ne - am scu - la - tu
Si pe o - braz ne - am spă - lat.

completarea tetracordului interior (re-mi-fa diez-sol) în cadrul tetratonic (re-sol-la-si) prin

care se obține o heptatonie hipoionică, nu pare a avea

o vechime considerabilă.

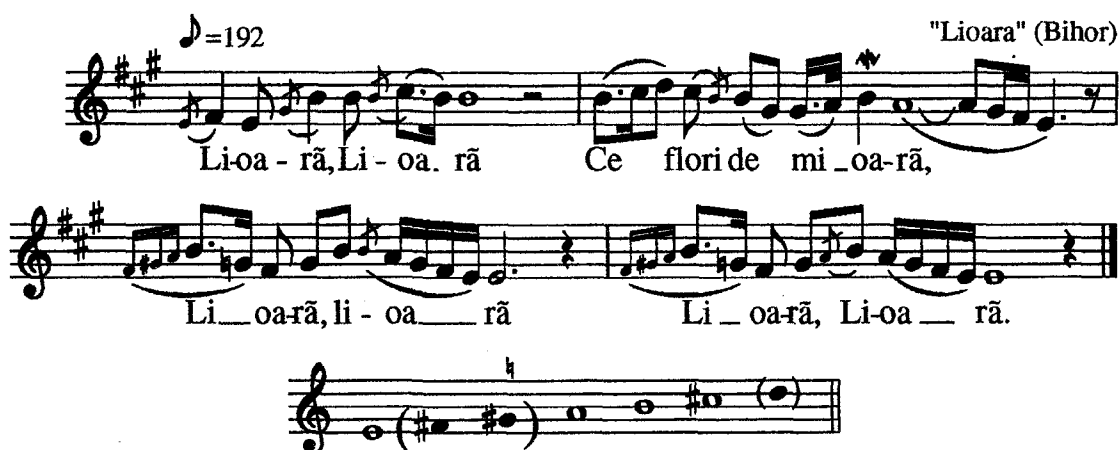
Aceeași observație se poate face și heptatoniei următoare provenită din pentatonie:

Colindă (Bihor)

Du - las ma - re, cât de - mar' Lu - mi - nioa - ra.



Chiar și în cazul cântecelor unor obiceiuri care prin natura lor mai lirică (tempi mai rari) cum sunt melodiile ceremonialului de nuntă, a lioarei, a vergelului, cele de înmormântare etc., unde posibilitatea antrenării ornamentale a sunetelor intermediare pentatoniei era la îndemână, ca în această melodie,



cercetând variantele și încercând răzbaterea către arhetip, problema heptatoniei complete devine incertă, hexacordul impunându-se a fi mai de grabă realitatea modală ancestrală¹³¹.

2. Cea de a doua modalitate de obținere a totalului diatonic heptacordic, prin cuplarea a două sau mai multe unități micro-modale (oligocordice), sau prin transpoziție - fără a prezenta mare frecvență - constituie totuși un procedeu de lărgire modală:



¹³¹ Nu se poate exclude însă total posibilitatea existenței modalului heptatonic dobândit pe această cale de muzica traco-dacă, fără cercetări minuțioase care să includă și alte genuri folclorice (cântecele păstorești, cele de dans, poate chiar cântecul propriu-zis).



Dar și din aceasta nu se obțin decât rar moduri complete.

Din această expunere a evoluției sistemelor tonale traco-dace se desprinde ideea că:

- oligocordiile și pentatoniile anhemitonice au o puternică statornicie, și prin îmbogățire nu se afectează substanțial echilibrul lor, ceea ce va face ca muzica respectivă să-și păstreze pregnant conținutul **diatonic**;

- fundamentul stabil al pilonilor oligocordici și pentatonici rezidă și în faptul că ei fac oficiul de cadențe interne sau finale;

- îmbogățirea modală nu slăbește coeziunea inițială a sistemelor și nici nu creează ierarhii funcționale între sunete¹³², de aceea formarea unui tetracord sau pentacord prin umplerea interioară și exterioară a unui tronson oligocordic nu duce la instituirea vreunei "tonici" sau "dominante"; în acest fel constituirea melodică nu se stereotipizează¹³³, disponibilitățile de variație rămânând ilimitate.

Cât privește împlinirea modală heptacordică se constată că în muzica traco-dacă fenomenul nu are o evoluție spectaculoasă¹³⁴, modurile rămânând în majoritatea lor incomplete. Hexacordul pare să fie realitatea modală cea mai frecventă. Astfel că nici principiul octavei nu se instituie în această muzică, principiu care să fi dus la anumite reglementări ierarhice în substanța modului (sunet de bază, sunet meze etc.). Și la nivelul heptacordic tot pilonii oligocordici și pentatonici sunt suverani, ei constituind centrele nucleelor melodice sau sunete cadențiale.

¹³² Desigur, exceptând cadența pe cvintă, tonurile de jos ale unei formațiuni sunt favorizate prin cadență de însăși fiziologia cântării care caută un ton de odihnă în zona de jos. Dar sentimentul cu care se tinde astăzi să se confere o "tonică" în astfel de cazuri, este o deformare produsă de educația tonal-funcțională, educație străină conștiinței modalului oligocordic și pentatonic arhaic.

¹³³ Ca în muzica tonal-funcțională de exemplu.

¹³⁴ Așa cum putem presupune despre muzica antică greacă, potrivit teoriei lor.

Realitatea pilonilor oligocordici și pentatonici este evidențiată și de fenomenul cromatismului muzicii traco-dace.

Cromatismul se va insera ca:

- treaptă intermediară variabilă între piloni:

(Bihor)

Pă-pă - ru - gă ru - gă Dă, Doam-ne plo - i - tă

Plo - i - tă cu - ra - tă Făr' o leac' de chia - tră.

fenomen care se extinde și la microinterval¹³⁵;

- treaptă atrasă de un pilon:

Colindă (Banat)

Asta-iju-pâ - nea - sa Le - rui Le-rui Doamne, Asta-iju-pâ - nea - sa.

- treaptă reală atrasă de o altă treaptă reală¹³⁶:

¹³⁵ Așa cum se observă și în acest cântec, microintervalul este produsul unei intonații labile a unui pien. De aceea nu se poate considera microintervalul ca o realitate conștientă, ca mijloc de agrementare, ornamentare melodică, așa cum îl auzim în muzica orientală (turcă, arabă, indiană) din zilele noastre. Chiar grecii antici (deși admiteau în teorie tetracordul enarmonic) spuneau că nuanțele (microintervalele) sunt de influență orientală. În aceeași măsură, ca la greci, microintervalele nu reprezintă intonații caracteristice muzicii traco-dace.

¹³⁶ Fenomenul se încetățenește ca procedeu cromatic, pe care Gh. Firca îl va reformula sub denumirea de "fluctuația treptelor în pentatonie", fenomen de cromatism diatonic preluat de muzica modernă (încă de Liszt) din practicile pentatonice arhaice (vezi Firca, Gh., Bazele modale ale cromatismului diatonic, Ed. muzicală, București, 1968, p.56-62).

Allegro moderato (♩=132) Colindă (Sf. Gheorghe)

Cel un-chies bă-trâ-nă, Bă-trân
si-n fo-ca-tî, Ar-cu si-a-n cor-da-tî.

Cromatismul traco-dac se înscrie deci și el în spiritul economiei, echilibrului, neafectând substanțial diatonismul.

Sistemele tonale traco-dace, atât cât pot fi ele întrevăzute prin indiciile muzicologiei antice și contemporane și mai ales prin intermediul folclorului românesc și a altor popoare vecine (bulgari, sârbi), atestă valorile unei culturi muzicale care exprima la vremea respectivă nivelul unei civilizații avansate, clădită din sedimentări succesive, în procesul unei continuități milenare.

Muzicologia contemporană are datoria să scruteze permanent acest trecut muzical antic ce stă la baza folclorului românesc, pentru ca proiectarea noastră în dimensiunea anterioară să capete amplitudinea reală.

*'Toți oamenii de specialitate îndură neplăcerea
de a nu li se îngădui să ignore inutilul.'*

Goethe

D. SISTEMUL TONAL ELIN (GRECESC) ANTIC

Muzica a ocupat un loc important în cultura Greciei antice, ceea ce a făcut ca în mileniul I î.e.n. să ajungă la un profesionalism fără precedent. O primă etapă (sec. XII-VIII î.e.n.) este aceea a încheșării epopeei eroice (cum este "Iliada"), care era cântată de aezi (cântăreți profesioniști ca Homer). La sfârșitul sec. VIII î.e.n. se dezvoltă lirica solistică vocal-instrumentală (Olimpos, Terpandru), kitarodia și aulodia, creându-se nomul, "veritabil poem simfonic în miniatură"¹³⁷. În sec. VI î.e.n. atinge punctul culminant lirica corală (Pindar) care va avea un foarte mare rol în tragedie.

În același timp preocupările teoretico-estetice față de muzică fac parte integrantă din erudiția filosofică, astfel încât nu există filosof grec (Pitagora, Aristotel, Platon, Aristoxene, Democrit etc.) care să nu fi scris despre muzică. Începând din sec. V î.e.n. se va dezvolta o teorie muzicală în atenția căreia va intra și sistemul tonal. Elaborarea acestuia va întâmpina însă dificultăți datorită înclinației specifice teoreticienilor muzicii eline către speculații universaliste, ceea ce face ca treptat, treptat, sistemul tonal teoretic încheșat să fie foarte puțin concordant cu practica muzicală a vremii.

Sistemul tonal elin va reprezenta însă pentru tradiția muzicologică a Europei unul din subiectele permanente. Considerându-se, în plan istoric, mai mult sau mai puțin justificat, că muzica cultă a Europei din ultimele două milenii își are obârșia în muzica antică greacă (cu o dezvoltare liniară în muzica greco-romană, apoi în cea creștină bizantină și gregoriană a mileniului I, din care apoi se vor dezvolta culturile polifonice, armonice și heterofonice ale mileniului nostru), la care se adaugă coeficientul admirativ născut din mirificile legende despre rolul fundamental etic și social-politic al muzicii în Grecia antică, toate acestea au făcut ca respectul și chiar entuziasmul teoriei muzicii (din toate epocile) pentru noțiunile muzicale ale Greciei antice să fie considerabil. Dar zelul pentru preluarea și perpetuarea vechii teorii antice grecești nu a fost dublat și de o exigență științifică și documentară, ceea ce a făcut ca o sumedenie de erori de preluare, transmitere, interpretare și explicare să dăinuie

¹³⁷ Histoire de la musique, Encyclopédie de la Pléiade, vol.I, Librairie Gallimard, Paris, 1960, p.400.

până în zilele noastre. Faptul a fost posibil și datorită lipsei de documente muzicale propriu-zise, în speță de melodii asupra cărora să se poată efectua studii¹³⁸. Muzicologia contemporană se străduiește să clarifice pe cât posibil unele probleme legate de terminologia muzicală a antichității grecești, să reconstituie sistemul său tonal, eliminând considerațiile eronate care s-au suprapus în veacurile ce au urmat, să precizeze raportul acestui sistem tonal cu sistemele tonale ulterioare (din muzica creștină bizantină și gregoriană)¹³⁹.

Cea mai eficientă exegeză asupra acestor etape realizată până în prezent, aparține muzicologului francez Jacques Chailley¹⁴⁰. Deși multe probleme sunt rezolvate ipotetic, totuși se elucidează unele chestiuni de fond în baza unei viziuni istorice evolutive.

Astfel aflăm că terminologia teoretică a modalismului grec s-a format în decurs de circa un mileniu¹⁴¹, timp în care înțelesul unor noțiuni a suferit transformări de la o epocă la alta.

Noțiunea cea mai veche în uz era aceea de **armonie**. Inițial ea avea sens filosofic, semnificând raporturi cosmogonice (armonia sferelor), apoi dobândește (la Platon) un înțeles muzical complex referindu-se la caracterul melodiilor rezultat din anume formule caracteristice (scheme melodice, formule melodice perene, ornamentație specifică etc.), precum și ansamblul de reguli privind interpretarea, variațiile, procedeele de improvizație etc., toate contribuind în ultimă instanță la realizarea unui ethos. Cum vedem acest înțeles depășește cu mult sensul noțiunii de **mod** din epoca medievală, legat mai ales de aspectul de scară, și consună mult cu sensul larg al acestei noțiuni pe care îl conferă epoca noastră modernă¹⁴². Principiul grupării melodiilor în baza tiparelor melodice și a interpretării lor

¹³⁸ Se cunosc din muzica antică greacă doar câteva melodii, din epoci diferite, unele din ele contestate ca autenticitate.

¹³⁹ În ce privește muzicologia românească, ea are de precizat raportul dintre sistemul tonal elin antic și sistemele tonale ale folclorului românesc din zilele noastre nu numai la nivelul utilizării unor termeni (doric, frigic etc.) ci și în aspectele generale ale vehiculării structurilor modale (aspecte tri-tetracordale) în cele două culturi (vezi lecția "Sisteme tonale ale muzicii populare românești"). Iar într-o viziune comparativă, să se aprecieze corespondența sincronică între sistemul tonal al vechii Elade cu sistemul tonal al culturii traco-dacilor. Aceasta pentru a se atenua exagerările de până acum ale teoriei și istoriei muzicii românești.

¹⁴⁰ Chailley, J., L'imbroglia des modes, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1960.

¹⁴¹ Din sec. VIII î.e.n. până în sec. I-II e.n.

¹⁴² J. Chailley propune pentru armonie "similitudinea cu noțiunea de mod formular" (L'imbrolio..., p.6).

conform unor reguli tradiționale este întâlnit și în rîga indiană și în makamul arab, de unde se pare (conform ipotezei lui J. Chailley) că au fost împrumutate de greci. Dacă la aceste aspecte presupunem că se adăugau și problemele ritmicii și instrumentației, putem să apreciem că **armonie** însemna ceea ce numim noi astăzi **stil** (sau în folclor **grai**). Iată de ce aceste armonii au primit denumiri topice¹⁴³ după locurile de unde proveneau: doric, frigic, lidic, mixolidic (sau milesian)¹⁴⁴.

Aceste **armonii** tind (în teorie) să se definească și în sistem de **scări**. Astfel, apare **sistemul** sau **modul sistem**, care înseamnă prima organizare structurală a scării. Modul sistem se baza pe puncte de sprijin (borne, margini, piloni) care vor delimita un grup de sunete. Aceste puncte se vor afla în consonanță de cvartă din care se naște **tetracordul**, baza sistemului antic grec (și a altor sisteme orientale¹⁴⁵). În cadrul tetracordului acționează atractivitatea polară¹⁴⁶, sunetele interioare fiind mobile, de unde se naște genul și nuanța.

Din teoria greacă ne parvin trei genuri de tetracord:



Nuanțele vor lărgi mult sfera genurilor în practică, astfel încât microintervalele vor fi utilizate în toate genurile¹⁴⁸ (cum sesizăm astăzi în muzica orientală). Dar grecii, deși vor

¹⁴³ De origine, etnice.

¹⁴⁴ Așa cum în folclorul românesc avem graiul oltenesc, bănățean, bihorean, oșan etc.

¹⁴⁵ În bună măsură și a modalului folcloric românesc.

¹⁴⁶ Sunetele din interior sunt atrase de pilonul (polul) de sus sau de cel de jos.

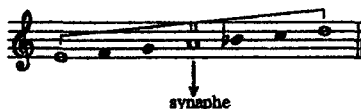
¹⁴⁷ Enarmonic înseamnă, în acest sistem, microintervale (intonajii mai mici decât semitonul). Aceeași semnificație o va avea și în sistemele modale bizantin și gregorian.

¹⁴⁸ Fenomenul pare să fi avut o anume evoluție, căci în sec. II, III e.n. Aristides Quintilianus, în tratatul său "De musica" (Peri musikis), scrie: "Diatonicul este mai natural, deoarece poate fi cântat de toți oamenii, chiar și de neștiutori. Cromaticul este cel mai iscusit întocmit. Acela se cântă numai de cunoscători. Cel mai curat este

admite în teorie divizarea octavei în 24 de părți, vor considera nuanțele de proveniență exotică-asiatică¹⁴⁹.

Modul sistem (regulat¹⁵⁰) putea fi simplu, când era constituit dintr-un singur tetracord, sau multiplu când se juxtapun mai multe sisteme simple și se articulează între ele. În cadrul sistemului multiplu la început octava nu are nici un rol¹⁵¹.

Sistemul total al lui Aristoxene (sec. IV-III î.e.n.) este format prin juxtapunerea sistemelor parțiale independente și definite în articulația lor, fără a se raporta la o tonică sau finală. Din această epocă teoreticienii vor adopta sistemul tip bazat în diatonie pe tetracordul mi-fa-sol-la (sau de sus în jos, mi-re-do-si). Prin gruparea a două tetracorduri (cu notă comună) se obținea sistemul conjunct:



Nota comună se numea synaphe. Gruparea tetracordurilor separate (prin ton) oferea sistemul



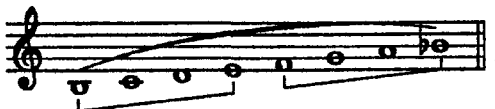
Intervalul de separare se numea diazus. Acest sistem (conjunct și disjunct va deveni complet prin adăugarea unui sunet grav din afara sistemului numit proslambanomene. Mai târziu sistemul s-a lărgit adăugându-i-se un tetracord conjunct în registrul grav (hypaton) și altul în registrul înalt (hyperbolaion). Se acoperă astfel două octave (cuprinzând și proslambanomene):

însă enarmonicul, spre care-și îndreaptă atenția atâția muzicieni foarte încercați. Pentru cei mai mulți însă acest lucru este imposibil." (Quintilianus, A., Peri musikis, Lib.III, vol.II, Marcus Meibomius restituit, Amsterdam, Apud Ludovicum Elzevirium, 1652, p.19).

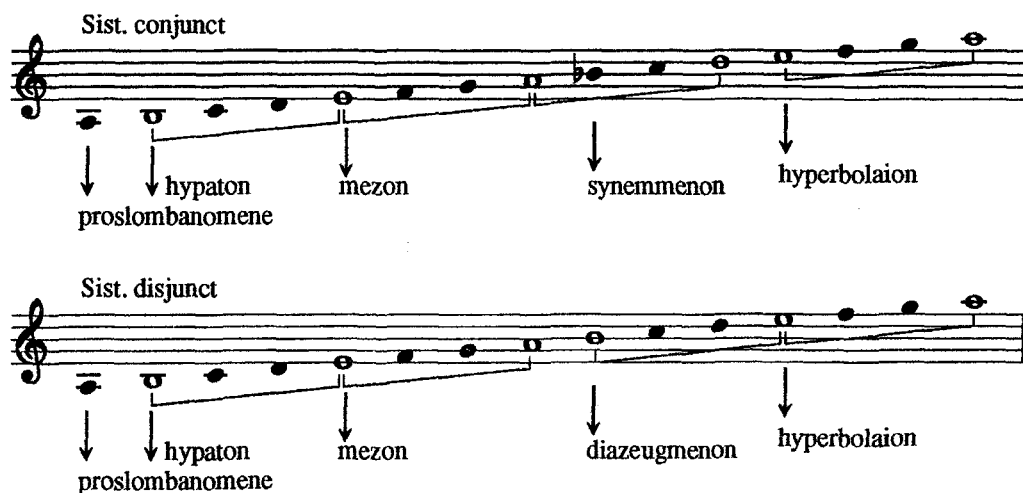
¹⁴⁹ Vezi Histoire de la musique, Encyclopédie de la Pléiade, vol.I, p.381-382.

¹⁵⁰ Existau sisteme regulate și neregulate. Sistemele neregulate vor fi fost probabil oligocordiile și pentatoniile pe care le-a amintit Plutarch. Teoreticienii antici s-au ocupat numai de sistemele regulate.

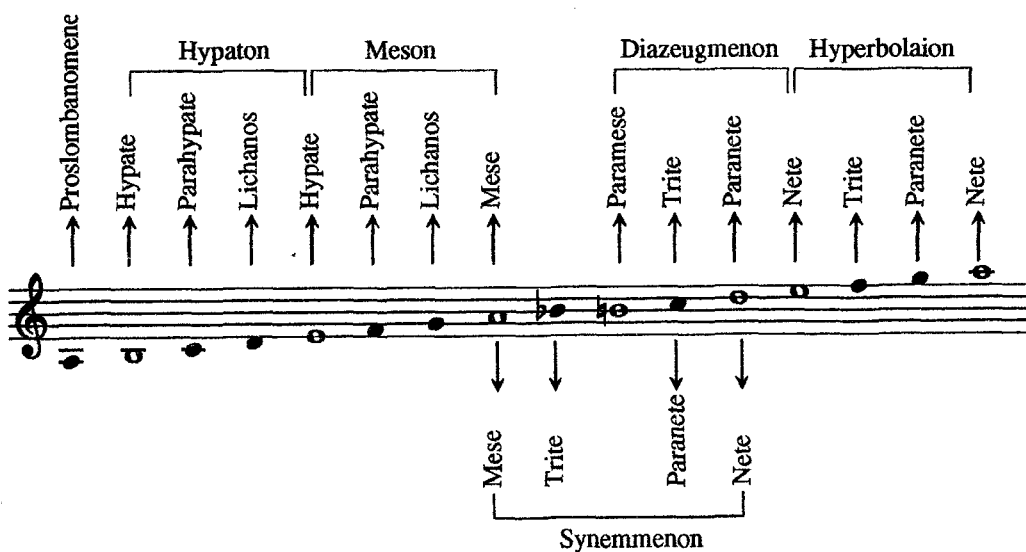
¹⁵¹ De aceea prin suprapunerea a două sau trei tetracorduri se putea obține de exemplu în tetracordul de jos un sunet natural, iar în octava de sus același sunet alterat



Acest fenomen neoctavian va fi încadrat de Gh. Firca în noțiunea de cromatism diatonic și va fi caracteristic culturilor modale (vezi Firca, Gh., Bazele modale ale cromatismului diatonic, Ed. muzicală, București, 1966, p.65).



Acest sistem complet se numea **systema teleion**¹⁵². Prezentat sintetic (conjunct+disjunct) sub denumirea de **systema teleion ametabolon** (sistemul perfect imuabil), el arată astfel:



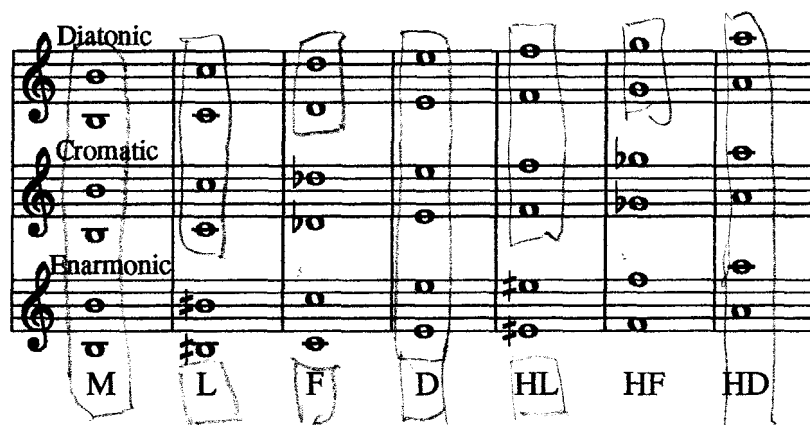
În această epocă noțiunea de armonie începe să dispară, sensul ei fiind preluat de ideea de **nomos**¹⁵³, iar în teorie se impune termenul de **aspect** (eidos sau schema) care relevă "intervalele cuprinse în interiorul consonanței și ordinea în care ele se prezintă"¹⁵⁴. În epoca

¹⁵² Sistema teleion reprezintă "tendința, specifică spiritului elin, spre universalitate în reprezentările teoretice și prin încercarea lărgirii ipotetice ideale, a posibilităților de atunci ale practicii" (Firca, Gh. op.cit., p.65).

¹⁵³ Nomos, noțiune cu sens muzical complex, se referă în același timp și la un fond melodic vechi care este preluat și dezvoltat (interpretat) conform cu principiile epocii (vezi *Histoire de la musique*, vol.I, p.399-400).

¹⁵⁴ Chailley, J., op.cit., p.13.

lui Aristoxene consonanțe sunt considerate cvarta, cvinta și octava. După ordinea în care se prezintă intervalele din cadrul acestor consonanțe, s-au stabilit trei aspecte ale cvartei, patru ale cvintei și șapte ale octavei. Astfel că octava intră în scenă și se impune (în teorie) ca element structural¹⁵⁵. Celor șapte aspecte ale octavei li s-au aplicat vechile denumiri ale armoniilor: doric **mi-mi**; frigic **re-re**; lidic **do-do**; mixolidic **si-si**, adăugându-se speculativ și trei denumiri de hipo (hipodoric **la-la**; hipofrigic **sol-sol**; hipolidic **fa-fa**). Iată tabloul celor șapte aspecte ale octavei prezentat de J. Chailley (întâlnit la Cleonides, sec. II e.n.; Aristides Quintilianus, sec. II-III e.n.; Bacchius, sec. III-IV e.n.):



Aceste șapte aspecte ale octavei (șapte scări diatonice) purtând denumirile respective (doric, frigic etc.) au fost considerate de către teoreticienii medievali (sec. IX-X) ca fiind "modurile" grecești.

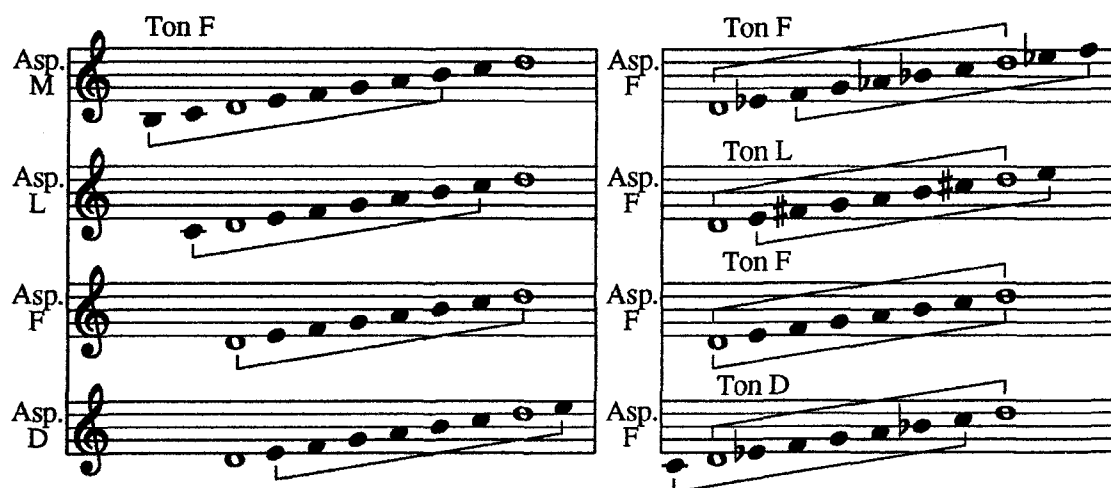
În momentul preluării modurilor grecești și adoptării lor ca moduri bisericești (gregoriene) s-a mai produs însă o confuzie și anume: teoria antică greacă oferă un sistem de transpoziție sub denumirea de **tonuri** sau **tropi**, care permitea să se aducă "toate modurile la o înălțime adecvată pentru voci și instrumente"¹⁵⁶ (J. Chailley). Astfel între aspecte și tonuri (sau tropi)¹⁵⁷ se naște relația următoare: în cadrul aceluiași ton se pot obține câte patru aspecte (D F L M), iar în cadrul aceluiași aspect se pot obține cele patru tonuri (D F L M).

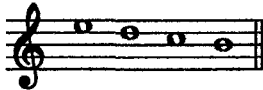
¹⁵⁵ Trebuie menționat că după Aristoxene teoria muzicală greacă intră în discordanță cu practica, datorită tendinței de lărgire ipotetică, ideală, abstractă, față de practica curentă (vezi Daniélou, A., *Traité de musicologie comparée*, Ed. Herman, Paris, 1959, p.125). Fenomenul va fi caracteristic și altor etape ale teoriei muzicale până în zilele noastre.

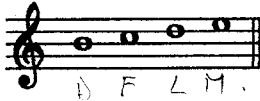
¹⁵⁶ Acestea s-ar putea asemana cu schimbarea armurii pentru a putea încadra într-o singură octavă toate cele șapte aspecte ale octavelor.

¹⁵⁷ Tonurile sunt de fapt scările doric, frigic, lidic, mixolidic.

De exemplu în cadrul tonului frigid se pot obține toate aspectele (mixolodic, lidic, frigid, doric) și invers, același aspect frigid îl putem afla în cadrul aceleiași octave unde constituim cele patru tonuri (D F L M)¹⁵⁸:



Deci aspectele D F L M în tonul F se prezintă descendent:  iar aspectul

F în tonurile D F L M se prezintă ascendent: 

Boetius, ultimul învățat care transmite teoria greacă (în sec. V-VI e.n.) va reproduce numai diagrama tonurilor de înălțime¹⁵⁹ și astfel se consideră că de la el s-a preluat citirea greșită a modurilor grecești în ordinea D F L M, adică de jos în sus¹⁶⁰. Această citire apare pentru

¹⁵⁸ Vezi Chailley, J., op.cit., tabloul 5A.

¹⁵⁹ Traducând noțiunea greacă de "tonos" sau "tropos" prin "tonus" sau "tropus" introducând și un al treilea cuvânt echivalent latin, "modus".

¹⁶⁰ Referitor la această citire, în toate tratatele și cursurile românești de teorie muzicală sau de istoria muzicii, se susține cu strășnicie că modurile grecești erau descendente, iar cele medievale ascendente. Expresia respectivă creează foarte multe confuzii, înțelegându-se mai ales că toată muzica elină era descendentă. În cartea citată, J.Chailley arată că deși panta melodiilor grecești era adesea descendentă (ceea ce nu reprezintă fenomen caracteristic particular, căci în bună măsură melodică tuturor popoarelor, inclusiv cea românească prezintă mers boltit adesea cu turnuri descendente mai ales la cadențe), teoreticienii greci în prezentarea sistemelor nu au ținut seama de aceasta. Se constată deci că muzicologia românească a preluat din tratatele străine vechi această idee, care nu are nici o temeinicie. De altfel, puținele melodii ce ne-au parvenit din muzica antică nu prezintă astfel de predispoziții categoric-descendente. Ideea se pare că s-a născut în momentul când teoreticienii din sec. XIX au recercetat teoria antică greacă, descoperind neconcordanța cu teoria medievală (în speță cea gregoriană) dar nu au putut aprecia modul cum s-a produs eroarea de preluare. Dar în tratatele și manualele noastre sensul ideii a fost schimbat.

prima dată în *Alia musica*, întâiul tratat teoretic al muzicii religioase (gregoriană) din sec. IX-X e.n. Iată acest tablou din "*Alia musica*"¹⁶¹:



I		II		III		IV	
A 1	PL 2	A 3	PL 4	A 5	PL 6	A 7	PL 8
D -	- HD	F -	- HF	L -	- HL	M -	- HM

Nu se știe însă felul cum s-a ajuns să se confere scării re-re denumirea de doric, mi-mi, frigic etc., deci altfel ca în teoria greacă. Desigur, va fi acționat arbitrariul specific canonic, în care s-au contopit aprecierile anticilor (îndeosebi a lui Platon) față de modul doric ("armonia dorică"), ca fiind apt pentru educația morală, emanând o stare de spirit majestuoasă etc., cu faptul că cele mai multe și mai importante cântări religioase erau în modul de re. Deci acesta trebuia să fie acel doric antic și nu altul. În plus diagrama lui Boetius prezenta această ordine a modurilor: D F L M. Deci primul trebuia să fie doricul, iar primul în teoria gregoriană era modul de re. Oricum, începând din acest moment se impune această nouă dispunere a scărilor modale: doric **re-re**, frigic **mi-mi**, lidic **fa-fa**, mixolidic **sol-sol**.

În sec. XVI Glareanus în lucrarea sa *Dodechacordon* va completa aceste moduri cu încă patru (ionic **do-do**, eolic **la-la** și plagalele lor) teorie care se va perpetua apoi în toate tratatele până în zilele noastre¹⁶².

Revenind la sistemul tonal elin, folosind cele câteva melodii antice grecești, vom încerca să descifrăm practic câteva aspecte modale. Desigur, proveniența melodiilor din diferite epoci și din diferite genuri nu îngăduie să se facă aprecieri complete, dar unele elemente general valabile se întrevăd¹⁶³.

¹⁶¹ Vezi Chailley, J., op.cit., tabloul 19.

¹⁶² Această teorie a fost aplicată în sec. XX fără discernământ și folclorului românesc. În ultimele decenii eforturile folcloriștilor au adus anumite clarificări, dar manualele de școală încă mai mențin vechea teorie modală (vezi lecția "Sisteme tonale în muzica populară românească").

¹⁶³ Transcrierea vechilor documente în notația guidonică este relativă, diferind de la autor la autor. Transpoziția care s-a făcut aici pe "tonica" Do și la este pentru ușurarea citirii și analizei.

Astfel, în fragmentul de cor din **Orest**, făcând parte din lirica corală:

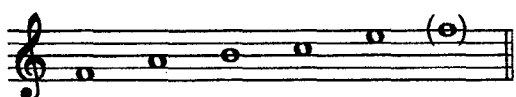


constatăm constituirea nucleelor melodice din formațiuni modale mici. Prima secțiune melodică se realizează pe un tetracord doric¹⁶⁴, a doua se extinde în grav până la hexacord (lidic)¹⁶⁵, care constituie de altfel totalul modal al întregului fragment. Următoarele secțiuni se formează de asemeni din unități modale restrânse (bi-tri-tetracord) ca o variație a primelor două segmente. Cadențele se mută pe mai multe tonuri (**mi**, **do** și **re**). Fiind vorba de un fragment, nu putem aprecia dacă **re** este cadență finală pentru ca să ne dăm seama de rolul diferitelor trepte. Fragmentul este total diatonic, preferând mișcarea intervalică conjunctă și cu salturi mici (terță, cvartă, cvintă).

Cele două imnuri ale lui Apolo sunt melodii mai complexe. În primul imn:



segmentului inițial (11 măs.) se bazează pe tetratonul **do-si-la-fa**¹⁶⁶. Evoluția modală se face prin transpunerea nucleului modal la cvintă: **do-mi-fa** (cu baza pe **do**), constituindu-se astfel

un spațiu modal mai amplu  la care se adaugă apoi

și **re**. Modul rămâne defectiv (fără **sol**). Tonuri de referință sunt **la** și **do**. Cadența finală pe

¹⁶⁴ Doric, lidic, conform aspectelor cvartei și cvintei din teoria antică greacă.

¹⁶⁵ Doric, lidic, conform aspectelor cvartei și cvintei din teoria antică greacă.

¹⁶⁶ Notele mici reprezintă reconstituirea (cu probabilitate) a celor lipsă din original.

mi prin cădere de cvartă este surpriza negării tonurilor de referință, evidențiind libertatea cadențială în sistemele modale monodice (fenomen frecvent și în folclorul românesc). Interval preferențial este terța mare. Predomină diatonia, dar apare și **si bemol** (cromatism latent) în spiritul atractivității polare (atras de **la**). Acest caz și mai ales cromatismul din exemplul următor:



ar solicita speculații teoretice pornind de la sistema teleion, unde îmbinarea tetracordului disjunct (diazugmenon) cu cel conjunct (synemmenon) oferea această prezență cromatică. Dar realitatea melodică ne arată altceva și anume, jocul cromatic în baza unei trepte de sprijin, a unui pilon, a unui pol (**la**), fenomen cromatic tradițional specific, vehiculat frecvent, așa cum se constată astăzi în muzica orientală încărcată de cromatism, precum și în majoritatea culturilor folclorice.

Exemplul ultim este interesant mai ales din punctul de vedere enunțat mai sus. Secundă mărită (**fa-sol diez**) și varietatea cromatică obținută prin mobilitatea lui **si**, constituie un exemplu de cromatism care atestă principiile cromatismului monodic bazat pe fluctuația unor trepte determinată de atractivitatea polară și de direcția pantei melodice.

Melodia lui Seikil:



un cântec de pahar, ar fi (conform teoriei octavelor din acea vreme) în octava frigidă. Din

constituirea formulelor melodice observăm însă că transpare lumea intonațiilor oligocordice

și pentatonice:



Cadența finală apare și aici ca o replică la hexacordul pe care s-a vehiculat întreaga melodie și a tonurilor de referință (**mi, do, si bemol**). E greu de apreciat dacă această cadență pe **sol** este determinată de raportul cu sunetul climax al melodiei (**sol**), ca o conștiință a octavei, pentru a putea aprecia dacă se stabilise acest interval în gândirea melodică a grecilor de la începutul mileniului I al erei noastre. Căci, așa cum vom constata, în culturile care urmează (bizantină și gregoriană) octava nu va fi o conștiință structurală, iar teoria modală gregoriană apărută în sec. VIII preluată după tratatele Greciei antice, va întrona octava modală în pofida contradicției cu practica melodică a vremii.

Din această succintă analiză modală a acestor melodii, reies câteva aspecte comune și anume:

- constituirea nucleelor melodice din formațiuni modale restrânse (tri-tetra-pentacord);
- mai multe tonuri își dispută întâietatea fără a se putea stabili vreo "tonică";
- cromatismul apare vehiculat pe principiul atracției polare.

Putem astfel să apreciem că modalismul muzicii grecești antice, indiferent de nivelul și rafinamentul profesionist pe care îl atinsese arta lor și în pofida unei teorii elaborate complex (speculativ), nu se diferențiază substanțial de caracteristicile generale ale modalismului monodic gregorian și bizantin, sau a straturilor mai vechi din folclorul popoarelor orientale și balcanice.

SISTEME TONALE ALE CULTURII MUZICALE CREȘTINE¹⁶⁷

Preliminarii

Sistemele tonale medievale sunt cele aparținătoare muzicii bisericești creștine, care a constituit vreme îndelungată (cca. un mileniu) forma **cultă** de muzică a popoarelor Europei și Orientului apropiat¹⁶⁸. Creștinismul, apărut în sec. I e.n. prin sectele de asceți, a încercat inițial să interzică muzica în formele sale de cult. Dându-și apoi seama de valoarea mobilizatoare a muzicii și de aportul ei la fast, biserica și-a format un repertoriu de cântări destinate slujbelor, repertoriu care va crește continuu, devenind cu secolele un fond uriaș de muzică, la crearea căruia și-au dat aportul toate popoarele de cult creștin.

Pentru abordarea sistemelor tonale ale muzicii creștine este necesară clarificarea formării în stadiu de început a acestui repertoriu, mai întâi pentru a elucida raportul muzicii creștine cu muzica profesionistă greco-romană, apoi pentru a înțelege anumite trăsături specifice ale melosului bizantin și gregorian.

Istoria creștinismului arată că leagănul său a fost Asia Mică. Sirienii, iudeii și antiohienii sunt popoarele la care germinează în sec. I e.n. cultul creștin.

"Apărut în mijlocul lumii ebraice, creștinismul preia, odată cu cărțile de ritual, modul de cântare sinagoga. Este de reținut că nu numai psalmii - care ocupă un loc atât de important în cultul ebraic, la fel ca în cel creștin - aveau melodia lor, modul lor de a fi intonați, ci și alte scrieri din Vechiul Testament, cum sunt: Plângerile lui Ieremia, Iov, Esther etc. De aceea trebuie să admitem că în prima fază a dezvoltării sale muzica creștină era în esență muzică ebraică¹⁶⁹".

Răspândirea creștinismului la popoarele Imperiului Roman face ca repertoriul să se lărgască, să se îmbogățească prin adăugarea altor cântări de la noile popoare ce aderaseră la cult.

¹⁶⁷ Teoria tradițională contemporană le numește "moduri medievale".

¹⁶⁸ Această formă de muzică cultă trăiește în paralel cu folclorul oral al fiecărui popor, paralelism care înseamnă un continuu schimb de valori între cele două genuri de cultură de-a lungul a două milenii de conviețuire.

¹⁶⁹ Ciobanu, Gh., Studii de muzicologie și bizantinologie, Ed. muzicală, București, 1974, p.419.

În consecință, în primele veacuri creștine, repertoriul se formează din cântecele ebraice și melodiile populare diverse¹⁷⁰.

Acest cult creștin era însă îmbrățișat de oameni simpli, lipsiți de cultură muzicală, iar muzica creștină în vremea aceea era un fenomen de masă. În consecință cultul creștin nu putea prelua o artă muzicală complexă cum era cea profesionistă greco-romană. În plus, culturile panteiste sunt repudiate de creștini. Cei ce sparg statuile închinat zeilor nu vor prelua nici muzica ce preamărea acele divinități. Astfel muzica profesionistă greco-romană decade și dispăre. Anumite melodii (mai simple) vor supraviețui totuși, preluate în forme variate de muzica creștină și adaptate altui text¹⁷¹. Cu trecerea secolelor, după oficializarea cultului și apariția unor personalități emancipate în cadrul creștinismului, aversiunea pentru cultura greco-romană se atenuează, câștigând apoi treptat atenție și prețuire. Multe din vechile tehnici ale artei poetice și muzicale grecești vor fi reînviolate începând din sec. IV.

Constituită în principal din cele două surse, cântul ebraic și cântecele populare diverse în care predomină cele ale popoarelor Orientului, putem avansa prezumții asupra sistemelor modale ale acestei muzici creștine de început. Desigur fondul oligocordic și pentatonic trebuie să fi fost bine reprezentat¹⁷², urmând apoi structurile bazate pe conexiuni de unități modale mici tri-tetra-pentacord și, în sfârșit, melodii heptacordice. O vagă idee ne poate oferi acest fragment de imn bizantin, singurul păstrat (în notație greacă) din această etapă (aproximativ sec. II-III):



¹⁷⁰ Gh. Ciobanu argumentează că și de la populația geto-dacă au pătruns în cult (prin secolele IV-V) anumite melodii, de exemplu cele cu cadențare pe cvintă (op.cit., p.422-424).

¹⁷¹ Un astfel de exemplu este epitaful lui Seikilos, preluat de cântul gregorian ca Duminică în Palmis (Duminică Floriilor), după cum demonstrează Amédée Gastoué în Les origines des chants romains, Paris, 1907 (vezi Ciobanu., op.cit., p.421).

¹⁷² "Chiar în tezaurul melodic al cultului divin au putut pătrunde, la începutul formației și fixării muzicii liturgice, odată cu întorsături melodice din mediul popular păgân și elemente pentatonice". (Breazu, G., Pagini din istoria muzicii românești, vol.V, Ed. muzicală, București, 1981, p.95).



La fel, credem că implicarea cromatică (de genul secunde mărite) și enarmonică (micro-intonații) era inevitabilă¹⁷³.

Șlefuirea continuă a melodiilor în procesul cântării seculare a dus la o anumită unitate stilistică a lor, care se manifestă în primul rând prin formule melodice și ornamente specifice. Acestea vor defini esența modală a culturilor bizantină și gregoriană. Teoria muzicală care începe să se dezvolte din sec. VIII va fi în mică măsură în concordanță cu practica, fiind mai degrabă o emanație a erudiției bazată pe tratatele antice. Marele repertoriu de cântări moștenit a oferit însă muzicologiei contemporane suficient material pentru elucidări complete¹⁷⁴.

A. MODURILE (EHURILE, GLASURILE) BIZANTINE

Muzica bizantină¹⁷⁵ reprezintă fondul melodic pentru cult care s-a dezvoltat în Imperiul Bizantin, după dezlipirea sa (330) de Imperiul Roman de Apus.

Muzica bizantină are trei etape¹⁷⁶ de dezvoltare:

- etapa paleobizantină (sec. IV-XII)
- etapa medio-bizantină sau kukuzeliană (sec. XIII-XVIII)
- etapa neo-bizantină sau chrisantică (sec. XIX-XX).

¹⁷³ În acest sens tradiția folclorică a acestor popoare ne stă mărturie vie. Dar problema este controversată, bizantinologii (și I.D.Petrescu) susținând că în etapa medievală cântarea bizantină a fost diatonică (modurile sunt diatonice) și doar din secolul XV a fost cromatizată sub influența muzicii turcești. Gh. Ciobanu infirmă acest punct de vedere, susținând just ideea că nici o opoziție nu putea înlătura complet cromatismul și enarmonismul din practica vie a cântării (op.cit., p.433-434).

¹⁷⁴ Studii științifice de referință, aparțin lui I.D.Petrescu, A. Gastoué, J.B.Thibout, E.Wellesz pentru muzica bizantină; și P.Feretti, A.Gastoué, W.Apel, J.Bescond, pentru muzica gregoriană.

¹⁷⁵ Denumirea de "bizantină" îi este atribuită la sfârșitul secolului XIX. Anterior i se spunea psaltichie, papadichie, muzică ecleziastică etc.

¹⁷⁶ V. Giuleanu le numește stiluri (vezi Melodica bizantină, Ed. muzicală, București, 1981, p.11).

Din etapa paleobizantină fie că nu au rămas documente muzicale, fie că descifrarea lor nu prezintă suficient credit, de aceea modurile bizantine au fost studiate pe baza tezaurului melodic al următoarelor etape (medio- și neo-bizantină)¹⁷⁷.

Există deci două sisteme modale, unul al etapei medio-bizantine¹⁷⁸ și altul al etapei neo-bizantine¹⁷⁹.

Ideea de mod (eh) apare în muzica bizantină începând din sec. VI (Sever de Antiohia)¹⁸⁰, dar se atribuie lui Ioan Damaschinul organizarea Octoihului, carte de cult a slujbelor religioase pentru toate zilele săptămânii, orânduită pe opt ehuri (glasuri)¹⁸¹. Trebuie subliniat însă că ideea de mod (eh) nu înseamnă în această epocă o scară, ci o atmosferă muzicală ce reiese din conținutul formulelor melodice și cadențelor. Aceasta rezultă și din faptul că fiecare mod era reprezentat nu printr-o scară, ci printr-o serie de formule melodice simple¹⁸², notate adesea la începutul cântării, care ajutau interpretul să intre în atmosfera ehului, formule denumite apehmate, enehemate, epehemate. Trebuie de asemenea specificat faptul că (așa cum susține Gh. Ciobanu) numărul de opt ehuri nu corespunde întru-totul realității practice, căci cadrul fiecărui stil (irmologic, stihirarhic, papadic) prezintă trăsături distinctive pregnante, uneori schimbându-se în cadrul aceluiași eh nu numai genul scării, sistemul de cadențe și formulele specifice, dar și sistemul de construire a scării¹⁸³.

¹⁷⁷ Între ultimele două etape s-a produs o mare ruptură prin reforma din 1814, reformă operată și în domeniul semiografiei, ceea ce a făcut ca vechea semiografie să devină necunoscută. Astăzi se fac eforturi de a se descifra acea semiografie, pentru a se putea transcrie imensa cantitate de muzică ce zace în depozitele multor mănăstiri, biserici, muzee și biblioteci. Muzicologia românească se poate mândri cu personalități ca I.D. Petrescu, Gh. Ciobanu, Gr. Panțaru etc., care au adus contribuții însemnate pe plan național și internațional în problemele muzicii medio-bizantine.

¹⁷⁸ Numit în general de muzicologia actuală "moduri bizantine".

¹⁷⁹ Numit în general în muzicologia actuală "moduri psaltice".

¹⁸⁰ Ideea de eh, ca și sistemul oktoechos, vine din Siria și e legată de vechile surse evreiești, hitite și babiloniene. Abia mai târziu erudiții bizantini vor descoperi civilizația elenistică de la care vor prelua anumiți termeni (vezi Histoire de la musique, Encyclopédie de la Pléade, p.640).

¹⁸¹ Gh. Ciobanu susține un punct de vedere just când apreciază că această acțiune de organizare a cântărilor este o operă succesiv-colectivă, ca și Antifonarul gregorian (idem, p.426-427).

¹⁸² Ideea poate fi reținută pentru predarea în școală a modurilor populare românești.

¹⁸³ Ciobanu, Gh., op.cit., p.427.

Caracteristicile celor trei stiluri de cântare sunt:

a) **irmologic**, cântare neornată, silabică (canoanele, condacele, antifoanele și mai târziu troparele - imnuri în onoarea sfinților), cântări scurte;

b) **stihiraric**, cantilenă ușor melismatică (stihirile);

c) **papadic** (asmatic, psaltic), bogat ornamentat, cu lungi melisme (heruvicele, pasapnoariile, polieleele, chinonicele și din sec. XIII unele condace).

a) Din punct de vedere modal, ca aspecte generale reținem: melodiile în stilul irmologic adesea se constituie pe patru, cinci, șase sunete, utilizând intervale mici (secunde, terțe, cvarte), iar ca ambitus rareori depășesc octava:

Odă bizantină (din jurul anului 1000)

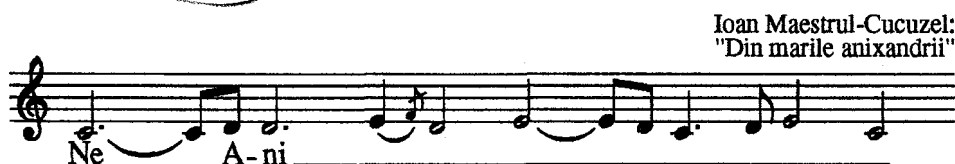


b) stilul stihiraric:



e cel în care se stabilesc trăsăturile modale ale muzicii bizantine (funcționalități, formule, cadente interioare și finale etc.), fiind cel mai reprezentativ, melodiile constituindu-se din succesiuni treptate, îmbinate cu salturi (cvartă, cvintă);

c) stilul papadic:



Ioan Maestrul-Cucuzel:
"Din marile anixandrii"



permite libertăți mai mari în utilizarea formulelor, cadențelor și finalelor modale, fiind cel mai deschis influențelor (turce și arabe), având melodii cu ambitus larg, ornamentate și melismatice, constituite cu mișcare treptată și salturi.

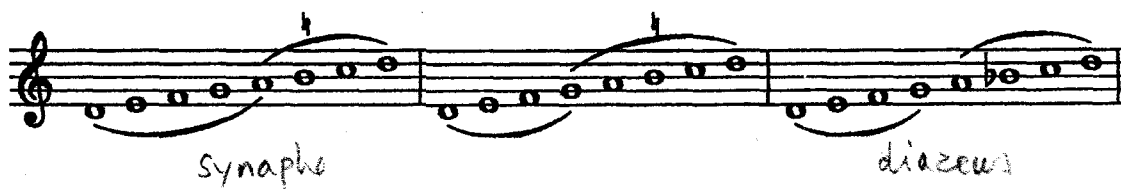
Toate aceste aspecte care privesc modalismul muzicii bizantine, subliniază complexitatea tonală a acestei culturi, care nu poate fi complet elucidată decât prin studiul exhaustiv al fondului de melos, învățarea cvasi schematică a modurilor reprezentând doar un stadiu de inițiere, de orientare generală în această artă.

(a) Ehurile (modurile) medio-bizantine¹⁸⁴

Eh - mod.

1. Autentice

Ehul I autentic, protos¹⁸⁵ (doric), de re: conținutul melodic al acestui eh se poate schematiza în următoarele scări:



¹⁸⁴ După Petrescu, I.D., *Etudes de paléographie musicale byzantine*, Ed. muzicală, București, 1967 și Gr. Panțaru, *Notăția și ehurile muzicii bizantine*, Ed. muzicală, București, 1971.

¹⁸⁵ Denumirile modurilor au fost date inițial de numărul de ordine (I - protos, II - deuterios etc.), apoi din sec. XI se adoptă denumirile grecești fără o corespondență reală cu teoria elină antică.

*pentacord - tetracord - conjuncte (tetracordul apare sib.)
2 tetracorduri - disjuncte.
dacă baza re se mută pe la = tetrachordos.*

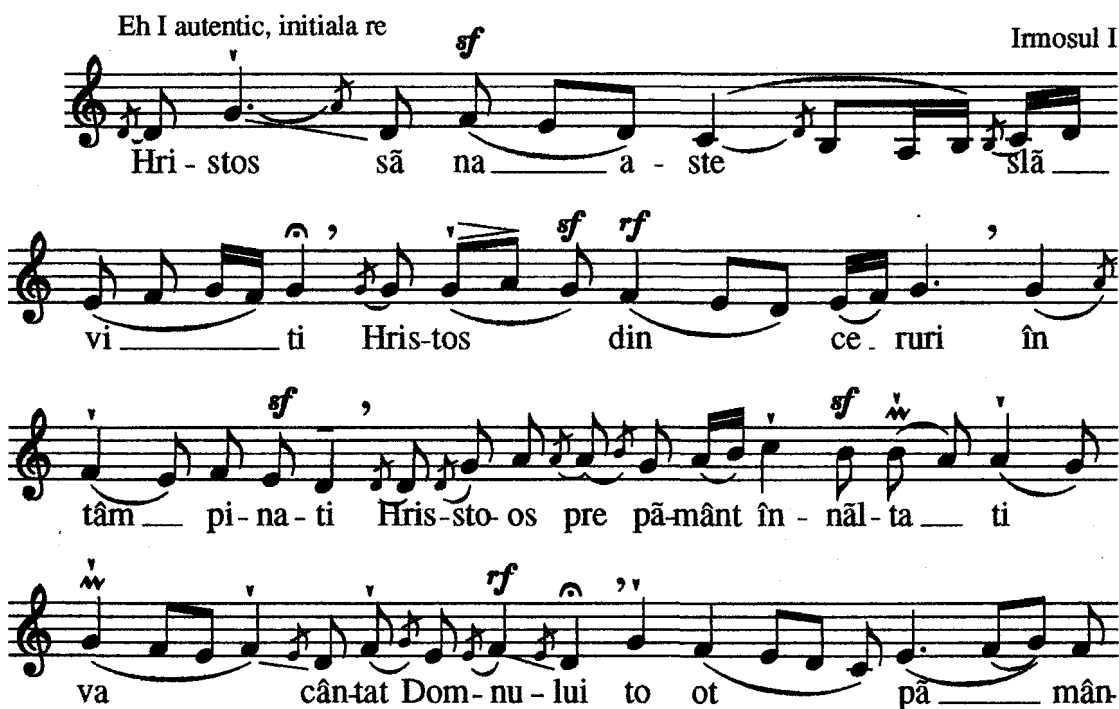
Cum observăm, aceste scări se prezintă cu structură de pentacord-tetracord¹⁸⁶ conjuncte (re-la-re') sau de două tetracorduri disjuncte (re-sol, la-re), în ambele cazuri având si becar. Dacă baza re se mută pe la poartă numele de "tetrachordos" (I.D. Petrescu). Când organizarea melodică oferă structura de tetracord-pentacord (re-sol-re'), I.D. Petrescu opinează că si devine si bemol.

Formulele melodice de acordaj, apehematele modului I sunt: ananeanes, ananes:



Finala melodiilor modului I este la sau re, iar cadențele interne pe re, fa, sol, la.

Expresia melodiilor acestui mod, îndeosebi cele postmedievale, este plină de blândețe și reculegere:



¹⁸⁶ Aceste segmentări (tetracord, pentacord) sunt conforme cu structurile melodice ale cântărilor care vehiculează succesiv secțiunile modale respective.

tu - ul si cu ve - se li i - e lă - u - da -

ti-l no - roa - de - lor că s-au pros - lă - vit.

Eh I autentic, initiala la

Stihira la 1 noiembrie



În legătură cu acest eh sunt diverse păreri referitoare la diatonismul și cromatismul său în diferite etape istorice¹⁸⁸

Apehematele modului II sunt: neanes:



Ehul III autentic, tritos (frigian), de fa:



Melodica sa prezintă deci o pluralitate de structuri de scară, alcătuite din două sau mai multe tetracorduri unite (do-fa-si bemol; sol/si becar/ -do-fa-si bemol-mi bemol), precum și o structură pentacordală-tetracordală (fa/si bemol/ -do-fa), sau cvintă micșorată-cvartă perfectă (si becar-fa-si bemol).

Cântările din glasul III pun multe probleme de dezlegare a structurilor de scară care să reprezinte (schematic) acest mod, întrucât, așa cum arată I.D.Petrescu, formulele modale

¹⁸⁸ Controversa este cea semnalată anterior, adică, dacă melodica bizantină a fost totdeauna cromatică (și enarmonică), sau numai după sec. XVI, ca influență turcă și arabă.

variază de la un manuscris la altul și chiar în același manuscris. Trifonia (tetracordul) și tetrafonia (pentacordul) care se manifestă în aceste formule este suverană, jucând rolul preponderent. Așadar, nu modul octavian este important, ci tronsoanele modale (cvasi oligocordice).

Formula de intonație, apehema este: aneanes sau nana:

Na n na prea cu vi oa se Aan to ni e

ne vo in ta cea a Na n na cu u

u um să nu u u ne mi-răm de nas-te-re-a Ta.

- inițialele ehului sunt fa, re sau do,
- finalele fa, si grav, do',
- cadențele fa, sol, re, si grav,
- ambitusul la grav - do'.

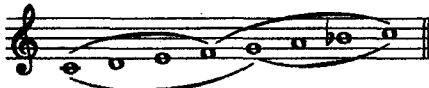
Eh III autentic

Stihira a doua de la litie la 1 ianuarie



Ehul IV autentic, tetrartos (mixolidian), de sol:



în practică:  este deci un mod de sol care în practică se

transpune cu o cvintă mai jos.

eh. IV

- structura este tetracord-pentacord sau pentacord-tetracord,
- note inițiale sunt re, sol grav, mi,
- cadențe pe re, sol, do, mi, mai rar la,
- ambitus si grav - do'.

Apehematele: haghia:



Cântările ehului IV sunt cele mai solemne, mai majestuoase, exprimând bucuria și

fervoarea, recunoștința și laudele mulțumirii:

Eh IV autentic, re

Modul leghetos cu baza pe mi:

- inițialele sunt sol sau mi,
- cadențe pe mi.

Caracteristica particulară a modului în melodii este folosirea cvintei **mi-si**, deosebindu-se astfel de ehul IV autentic care folosește si bemol:



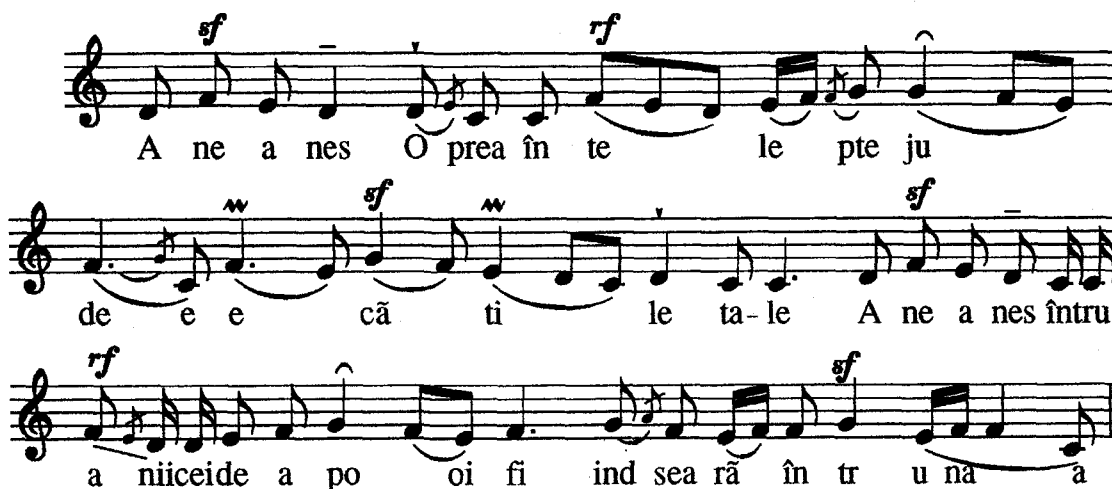
2. Plagale

Ehul I plagal (V), hipodorian, de re:



Poate fi întâlnit cu structură tetracordală unită sau neunită, tetracordală-pentacordală sau pentacordală-tetracordală. Nota si va fi becar sau bemol, în funcție de baza tetracordului sau pentacordului și în funcție de panta melodică. Dacă baza va fi **la** are **si becar**, dacă baza e **sol** va fi **si bemol**.

Apehematele sale sunt: aneanes:



- note inițiale re sau sol,

- finale re, sol, la,

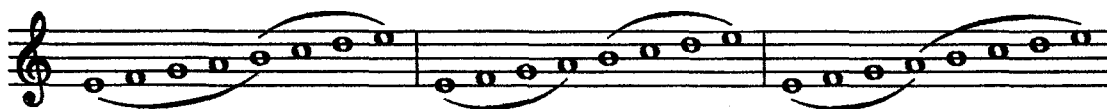
- cadențe re, fa, sol, la,
- ambitus la grav - si bemol'.

Stihira "În râul Iordan"
la înaintea prăznuirii bobotezii



Neobizantinii au transformat acest mod (sub influența tonalității) într-o gamă minoră cu sensibilă, denaturând total caracterul melodiilor vechi (I.D.Petrescu)

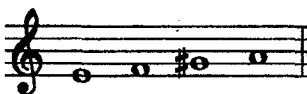
Ehul II plagal (VI), hipolidian, de mi:



- structura: pentacord-tetracord conjunct,
tetracord-pentacord conjunct și
tetracord-tetracord disjunct.

Inițial diatonic, fondul melodic al acestui mod adoptă aspecte cromatice

(I.D.Petrescu)¹⁸⁹ Cadențând frecvent pe **la**, aceasta a atras pe **sol** spre **sol diez**, generând formula tetracordală **mi-fa-sol diez-la**:



născându-se astfel un nou mod

numit **nenano**, constituit din melosul cu secundă mărită.

- alte cadențe în modul II plagal sunt pe **mi**, **fa**, **sol**, rar **do**,
- inițiale **mi**, **sol**, uneori **la**,
- finale **mi**, **la**,
- ambitus **re-re'**.

Se deosebește de autenticul său prin faptul că nu folosește frecvent cvarta mărită **fa-si**.

Apehematele modului: neanes:



Iată și o melodie în modul II plagal:

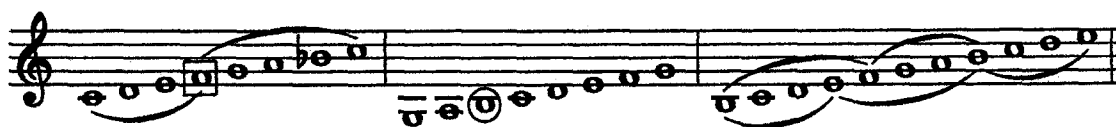
Stihira la vecernia Înălțării Domnului



¹⁸⁹ Problema raportului diatonic-cromatic în muzica paleo- și medio-bizantină din acest eh rezidă în aceeași controversă ca și în cazul ehului II autentic.



Ehul III plagal (VII), hipofrigian sau varis:



Ehul III plagal prezintă aceleași dificultăți în depistarea scărilor ca și autenticul său.

Poate avea deci următoarele aspecte:

- 1) mod de fa cu structura tetracord-pentacord,
- 2) mod de si (sol-re-sol) în care si e coardă de recitare sau terminație intensă,
- 3) mod de si, heptaphonos (si-fa-si' sau si-mi-si-mi).

În varianta heptaphonos, melodia începe cu note înalte și se termină cu si grav.

Modul de fa are:

- inițiala pe fa și la,
- finală fa.

Modul de si folosește ca incipit si grav sau note acute.

- finala sol grav, la, re, fa, sol,
- ambitusul sol grav-fa.

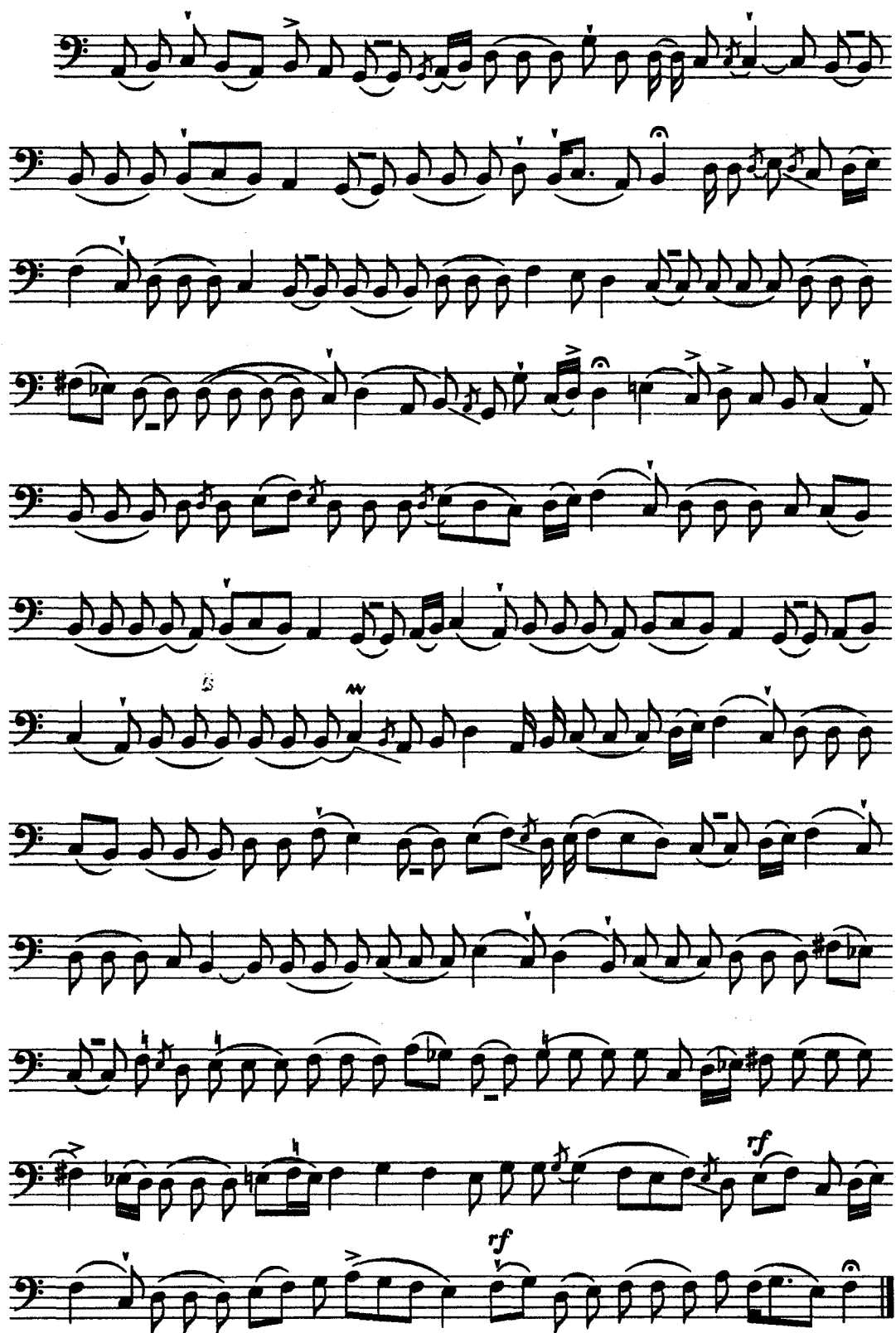
Formulele de intonare (apehematele) modului III plagal sunt: aanes:

A a a nes Mai că te-ai cu nos cut mai
pre sus de fi re A a a nes la tă ntu
ne ric si di mi nea tă si ce stai la mor mânt.

Iată două exemple de melodii:

Eh III plagal "Să se îndrepte rugăciunea mea"

Eh III plagal



Ehul IV plagal (VIII), hipomixolidian, are două forme:



în care caz are structură pentacordală-tetracordală (do-sol-do'), sau (plecând de la sol) tetracordală-pentacordală (sol grav-do-sol) și pentacordală-tetracordală adăugând încă un tetracord (sol grav-re-sol-do);

- cadențe pe re, sol,
- ambitus sol grav - mi',
- finala pe do (în postmedieval do, mi, sol).

Ca scară seamănă mult cu ehul II autentic dar turnurile melodice sunt total diferite, având deci un ethos diferit:

Eh IV plagal, de do

"Usile pocăinței"

Apehematele acestui eh sunt neaghie:

Ne a ghi e mpă ra tul ce vin ri loi pen tru

iu bi rea ca de oa Ne a ghi e lacra me e e e

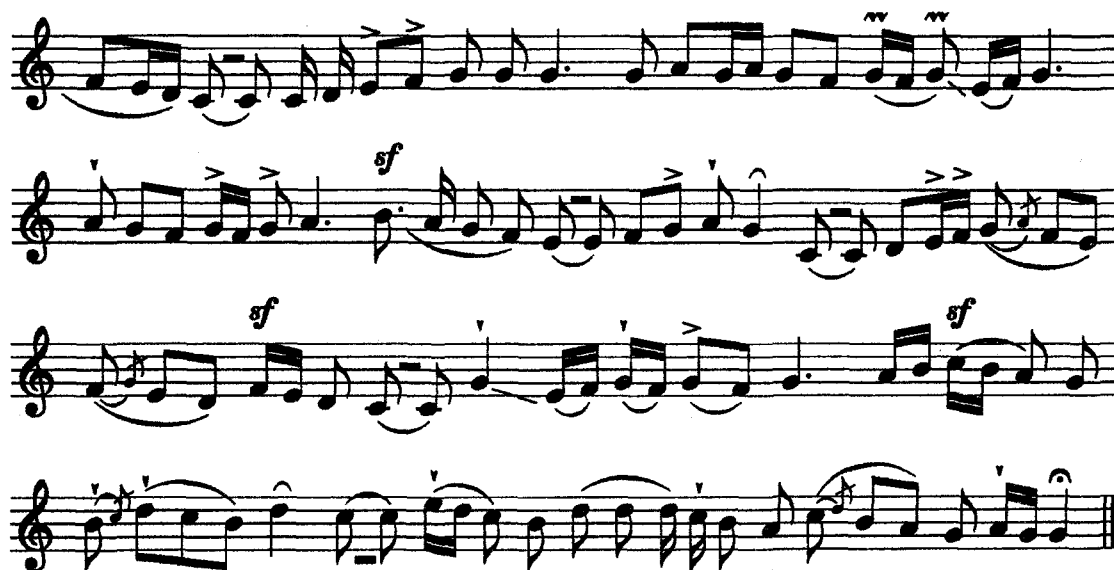
e le e e Ma a a a ri e e.

- mod de fa

În care caz folosește și **bemol** (pentacordul **fa-do** fiind transpunerea lui **do-sol**), și structura tetracord-pentacord; alteori transformându-se într-o înlanțuire de tetracorduri conjuncte (do-fa-si bemol-mi bemol):

Eh IV plagal, de fa

Eh IV plagal, de fa (transpus la cvarta inferioară)



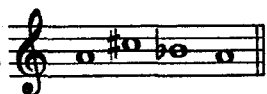
Modulația (Ftoralele)

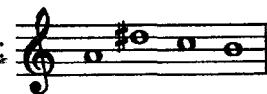
Practica muzicală bizantină relevă faptul că în cursul unei melodii într-un anumit eh, se fac adesea incursiuni în alte ehuri (modulează). Parcurgând exemplele muzicale date pentru fiecare eh, se putea observa această interpenetrare modală.

Modulația se poate realiza dintr-un mod în altul sau pe rând în mai multe. Ea se indică prin așa numitele **ftorale**, semne grafice care arată, în semiografia bizantină, schimbarea de mod. Fiecare mod este reprezentat de o ftorală. Momentul trecerii melodiei într-un nou mod (modulația) este însemnat prin apariția ftoralei modulului respectiv.

O schimbare de ordin cromatic însă, care transformă un tetracord diatonic în unul cromatic (cu secundă mărită), este obținută prin ftorala **nenano**. Prin efectul acestei ftorale se nasc următoarele tetracorduri cromatizate¹⁹⁰:



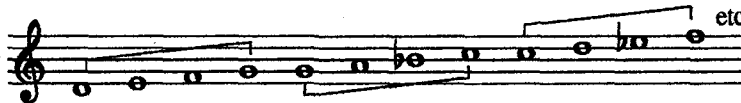
Un aspect asemănător se obține prin **thematismos eso**:  și

thematismos exo: 

¹⁹⁰ Acest tip de cromatism este specific și melodiilor populare românești.

Principiul "roții"

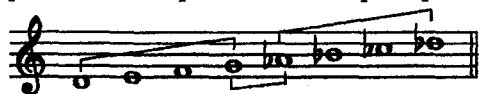
Un alt gen de modulație, specific muzicii bizantine, este modulația în cadrul aceluiași mod după principiul "roții" (trohos). Practic, fenomenul constă într-o mutație la cvartă (trifonie) sau cvintă (tetrafonie) a unui tronson modal tetracord sau pentacord. Astfel, de exemplu, pornind de la tetracordul ehului I, el se transpune identic cu o notă comună

("conglăsuire"), din cvartă în cvartă  etc.

Cum se vede, principiul "roții" anulează cadrul octavian, introducând modificări intonaționale în mod, sau chiar mai multe centre micromodale. Funcționarea acestui principiu se va încetățeni mai ales în melodica neobizantină, aplicându-se atât modurilor diatonice cât și celor cromatice¹⁹¹.

Teoretizate în sec. XX, extrase în mod științific din conținutul melodic al muzicii medio-bizantine, la care s-au adăugat informațiile teoretice valabile din gramaticile psaltice vechi¹⁹², modurile bizantine pot fi considerate temeinic elaborate de muzicologia contemporană. Organizarea structurilor scărilor denotă neaderența modurilor la concepția octaviană, demonstrând încă o dată principiile vehiculării unităților modale în culturile monodice¹⁹³, iar variația scărilor subliniază conștiința adoptării schemelor în conformitate cu necesitatea reprezentării chintesențelor melodice (neacceptând, ca alte teorii modale¹⁹⁴, structuri fixe înghețate, inoperante în practica vie). Aparent încărcată, teoria modurilor

¹⁹¹ Acest principiu își găsește o profundă utilitate în muzica românească modernă de factură modală, dând posibilitatea - prin extinderea principiului - obținerii unor intense raporturi cromatice ca de exemplu:



Astfel, sugestiile muzicii bizantine sunt anterioare ideii lansate de Messiaen, a "modurilor cu transpoziție limitată" (O. Messiaen, *Tehnică de mon language musical*, Paris, 1944).

¹⁹² Trebuie semnalat că teoria muzicală bizantină, mai ales din sec. XVII-XVIII devenise o teorie speculativă, adeseori în neconcordanță cu practica vie a cântării.

¹⁹³ În care se pot include toate culturile folclorice.

¹⁹⁴ De pildă, cea a folclorului românesc și în parte cea gregoriană.

bizantine exprimă foarte bine în realitate, prin caracterul proteic al scărilor, libertatea și varietatea creației melodice care nu îngăduie șabloane, ci doar niște principii largi, acelea care au guvernat și creația și i-au imprimat niște trăsături esențiale specifice (în caracterul formulelor melodice, cadențelor etc.), conferind muzicii respective unitate stilistică, unitate expresivă specifică.

Desigur că pentru dobândirea capacității de surprindere în melos a caracteristicilor ehurilor, este necesară parcurgerea temeinică a unui material melodic bogat, folosind datele teoretice ca orientare și surprinzând continuu elementele particulare pe care le prezintă fiecare melodie. Numai în acest fel cadrul unui eh va apare în toată amplitudinea sa tehnică și estetică.

Tezaurul muzical imens al etapei medio-bizantine din țara noastră așteaptă să fie elucidat și revalorificat.

b) Glasurile (ehurile, modurile) neo-bizantine¹⁹⁵

Muzica neo-bizantină este considerată a fi cea de după reforma muzicii bizantine întreprinsă la începutul sec. XIX¹⁹⁶. Desigur, această reformă nu procedează la înlocuirea vechii cântări cu o nouă cântare total diferită, ci elimină o serie de melodii de influență turcă ce pătrunseseră în cult mai ales în sec. XVIII, apoi fixează cele trei genuri de cânt - diatonic, cromatic, enarmonic - în cadrul celor opt glasuri și în funcție de stilul de cântare - irmologică, stihirarhică, papadică. Toate acestea, împreună cu o oarecare influență a muzicii apusene (tonal-funcționale) care începe să se resimtă, au făcut ca muzica bizantină (psaltică) din ultimele două secole să evolueze în așa fel încât actualmente să existe sensibile deosebiri între cântarea bizantină veche și cea nouă.

În domeniul modurilor, reforma introduce un sistem de denumire a înălțimii sunetelor (ca în notația apuseană): **pa, vu, ga, di, ke, zo, ni, pa** (= re, mi, fa, sol, la, si, do, re) și fixează scările glasurilor. Aceasta nu presupune însă că scara ve deveni suverană (ca în muzica tonal-funcțională), căci melodia bizantină va rămâne în continuare o constituire

¹⁹⁵ Numite până acum psaltice.

¹⁹⁶ De către Hrysant de Meditos (de aceea acestei culturi i se mai spune și chrisantică), Hurmuz Hartofilax și Grigore Levitul. La noi în țară reforma a fost introdusă de Macarie și A. Pann.

modală complexă ce nu va putea fi definită prin intermediul îngust al unei scheme cum este scara. Deci un glas (mod) neo-bizantin (psaltic) se va exprima prin aceleași elemente (pe care le conține melosul său) ca și ehul anterior și ca și orice alt mod monodic (folcloric), adică prin: formulele melodice și cadențele specifice, conținutul diatonic-cromatic, intervalica, angrenajul ierarhizării unor funcționalități (incipit, bază, repercurșă etc.), ambitus etc.

Melodia neo-bizantină, ca și cea anterioară (medio-bizantină), se va prezenta cu substrat oligocordic și pentatonic¹⁹⁷, cu scări incomplete, scări heptacordice, sau depășind cadrul heptacordic.

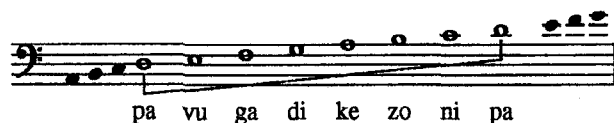
Pentru intrarea în ambianța unui glas, nici în cântarea neo-bizantină nu se apelează la scară (sau arpeggiu), ci se utilizează formule memotehnice (vechile apehemate simplificate).

Glasurile neo-bizantine sunt și ele în număr de opt, patru autentice (kirii) și patru plagale (**plaghii, lăturase**), dar în subsidiar mai apar o serie de moduri complementare derivând din modurile autentice sau plagale.

În conformitate cu genurile cântărilor neo-bizantine, glasurile se grupează astfel:

- a) diatonice - 1, 4, 5, 8;
- b) cromatice - 2, 6 și scara muștar (constituită pe fondul intervalic al glasului 2 și 6);
- c) enarmonice - 3, 7 (scara agem), scara nisabur (prin ftorala nisabur în glasul 8), scara hisar (prin ftorala hisar asupra scării glasului 1) și glasul 5 în cântarea stihirică și papadică.

Prezentarea glasurilor bizantine¹⁹⁸ se face plecând de la scara **disdiapason**, în centrul căreia se află scara **principală diatonică** cu baza pe **pa (re)**:



¹⁹⁷ "Asupra muzicii creștine, bizantine și gregoriene (...) cercetări pentru identificarea pentatonicii s-au făcut puține, sau ca în domeniul melodiilor bisericești bizantine, nu s-au făcut deloc" (G. Breazul, Pagini din istoria..., vol.V, p.94).

¹⁹⁸ După I. Popescu-Pasărea, Principii de muzică bisericească orientală, Litografia cărților bisericești, București, 1879; A.Pann, Cântece de lume, ESPLA, București, 1955 (Studiu introductiv de Gh. Ciobanu); Gr. Panțâr, op.cit.; V.Giuleanu, Melodica bizantină, Ed. muzicală, București, 1981.

Glasul 1¹⁹⁹ este reprezentat așadar de scara:



dar tonurile (secundele mari) nu sunt egale între ele. A.Pann împarte octava în 22 de secțiuni (Hrysant în 68) și astfel se obține ton mare (4 secțiuni), ton mic (3 secțiuni), ton mai mic (2 secțiuni). Conform acestei dispoziții de tonuri, intonația apare deosebită de cea temperată și chiar de cea netemperată tonal-funcțională²⁰⁰.

"Modul 1 constituie - în ordinea teoretică - **primul sistem de organizare diatonică** a melodicii bizantine. Formulele modale prototipice, cadențele sale, procedeele de lucru folosite în desfășurarea melodică, diversitatea componistică a celor trei stări - stihirică, irmologică și papadică -, precum și expresivitatea-i caracteristică fac din acest mod punctul de plecare și orientare **pentru întreg diatonismul bizantin**.

Pe deasupra, după cum este dovedit, modul 1 în forma lui de azi (neo-bizantină) păstrează, mai mult decât alte moduri, și elemente stilistice mai vechi, deci rezultă dintr-o evoluție consecventă a diatonismului bizantin."²⁰¹

Glasul 1 are deci baza pe **re** și repercursa pe **fa** în cântările stihirice și pe **sol** în cele irmologice.

- cadențe imperfecte²⁰² se fac pe **fa, sol, la, si grav, re**;
- cadențele perfecte pe **re** și excepțional pe **sol**;
- cadență finală pe **re**.

În stilul papadic cadențe imperfecte se pot realiza pe orice treaptă.

¹⁹⁹ Denumirile glasurilor folosesc și nomenclatura antică greacă (dorios, lydios etc.) precum și cele latine (protos, deuterios etc.), în aceeași ordine ca și cele medio-bizantine.

²⁰⁰ Problema "acurateții" cântării bizantine, conform tradiției sale, va mai reveni în discuție când vor fi tratate glasurile enarmonice, dar trebuie specificat acum că evoluția general muzicală contemporană a înlăturat aceste subtile diferențieri intonaționale datorită puternicei influențe exercitate de intonația temperată sau de cea netemperată derivată din funcționalismul tonal, intonație care a pătruns în țările de cultură bizantină, (prin muzica apuseană), în ultimele două secole.

²⁰¹ V. Giuleanu, Melodica bizantină, p.196.

²⁰² Cadențe imperfecte sunt cele de la sfârșitul incizelor și frazelor deschise, corespunzând cu virgula, iar cadențele perfecte sunt cele de la sfârșitul perioadelor, corespunzând cu punct și virgulă sau punct, precum și cea finală.

Iată câteva exemple de cadențe:

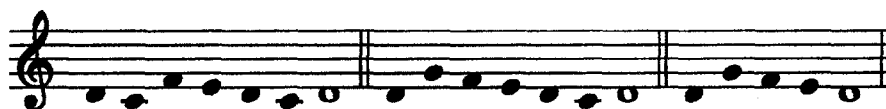
a) imperfecte



b) perfecte



Formule de intonație:



Trebuie specificat că în cadrul glasului 1, în repertoriul românesc se fac simțite unele influențe ale cântecului popular în antrenarea mobilității lui *si* (*si bemol*) și chiar a cadenței frigice (*mi bemol - re*):

Gr. Costea, I. Croitoru, N. Lungu:
"Doamne, strigat-am"

Glas I stihirarhic
1 Andante

Doam__ne stri-ga-t-am că-tre ti__ne a - u__zi__mă, a-

u__zi - mă Doam__ne Doam-ne stri-gat-amcă-tre

ti__ne a - u__zi__mă; ia a-min-te gla - sul ru__

gă - ciu__nii me__le când strig că - tre ti__



Glas I irmologoc

P. Theodoru Fokeos: "Theos kirios"



Glas I papadic

Petru Lampadarie (din Peloponez)

"Kekragária" (segment)



on mu

sa - ku - so

on mu

Ki ri e Ki

ri e

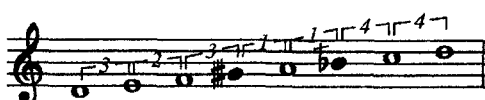
ki ri e Ki ri e

E ke ke

kra

ke kra xa.

Modul hisar este un mod **enarmonic** ce se formează prin folosirea ftoalei cu același nume pe fondul scării diatonice generale (sau a glasului 1), obținându-se următoarea structură

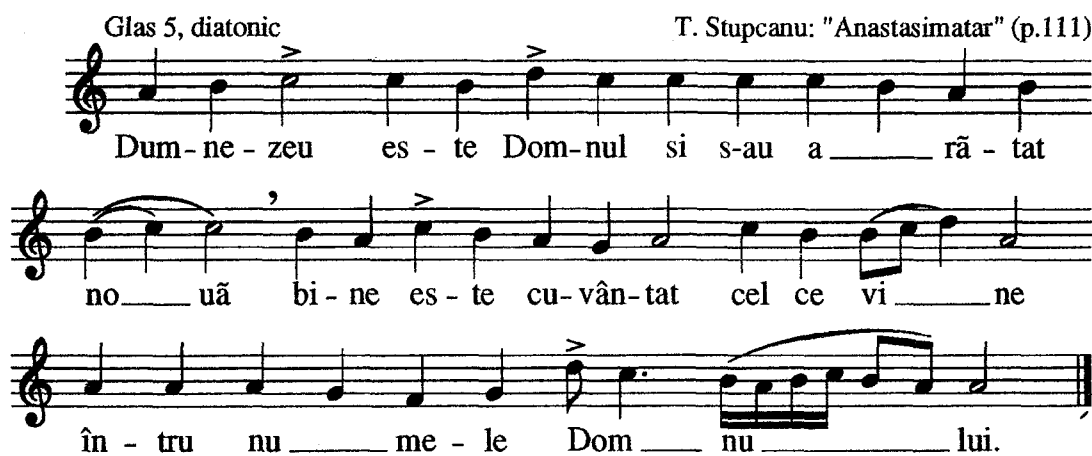
de scară²⁰³ ce implică sfertul de ton: 

Glasul 5 (glasul 1 plagal) este reprezentat de două tipuri de scări: a) scara diatonică cu baza pe **la** în melodiile irmologice repezi:



Melodiile cu această scară se derulează între **la-re'** și **la-re grav** (deci scara este teoretică, cea reală fiind **re-la-re'**). Melodica acestui glas (diatonic) are aceleași formule și cadențe ca și autenticul său (transpuse la înălțimea cvintei):

Glas 5, diatonic T. Stupcanu: "Anastasimatar" (p.111)

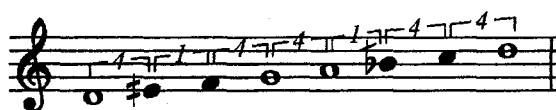


Dum - ne - zeu es - te Dom - nul si s-au a ____ ră - tat
no ____ uă bi - ne es - te cu - vân - tat cel ce vi ____ ne
în - tru nu ____ me - le Dom ____ nu ____ lui.

b) Scara enarmonică **agem**²⁰⁴ cu baza pe **re**, pentru stilurile stihiraric și papadic.

²⁰³ Această scară poate fi sintetizată și din unele cântări ale folclorului românesc.

²⁰⁴ Scara agem indică intonația cu microtonii (sfert de ton) fenomen întâlnit și în scara hisar și care se va mai întâlni și în glasurile 3,7, precum și în scara nisabur. Dar, în cântarea bizantină actuală intonația cu microtonii a fost practic uitată. Acest fenomen s-a datorat educației muzicale generale prin mass-media din ultimele două secole, bazată îndeosebi pe muzica tonal-funcțională, astfel încât tradiția vechilor cantori s-a stins treptat de la o generație la alta. Desigur, dificultățile cântării enarmonice au existat dintotdeauna (A. Quintilianus încă din antichitate spunea că această cântare enarmonică era privilegiul unor "muzicieni foarte încercați", iar pentru cei mulți "lucru imposibil"), dar tradiția orientală a cântării bizantine realiza cu multă naturalețe microtoniile. Pierderea lor înseamnă totuși un minus de specific. De aceea problema intonației enarmonice se va repune probabil în viitor din perspectiva posibilităților de precizie pe care le va oferi aparatura electronică. Preluarea tezaurului bizantin în muzica noastră cultă va trebui să reconsidere și acest element stilistic particular (momentan neglijat), mai ales pentru că muzica actuală universală caută resurse noi și în direcția microtoniilor.



Cântările scării agem fac cadențe imperfecte pe sol, la și excepțional pe do' sau re':



Cadențe perfecte și finale se fac pe re (uneori sol):



Formula de acordaj: 

Schemele melodice folosesc dens spațiile modale (tri-tetracordale) cu evoluție de la un spațiu la altul și prin mișcare treptată strânsă (fără multe salturi):

D. Suceveanu: Idiomelar (III, p.163)
"Slavă în sfânta și mare Vineri"

Glas 5 "agem" stihirarhic



ga a - su

pra Mân-tu - i to ru lui nos

tru as - tăzi au fă - cut vi - no - vat mor - ti

pre Cu-vân - tul cel fă - ră de moar

te si dân - du-l lui Pi lat L-au răs - tig -

nit în lo cul că pă tâ nei.

Glas 5, papadic

A.Pann "Anastasimatar" (p.81)

1

Gu - stati

gu - stati gu

2

stati si

3

si ve - deti

si ve

deti

si ve-deti si

ve deti că bun

e ste e

că e ste bun

Do

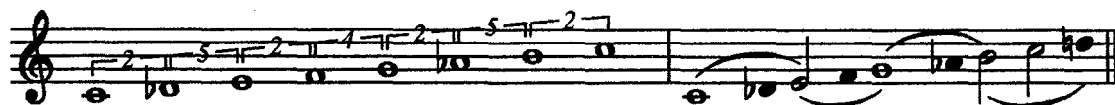
mnul că e ste bun

Do mnul A - li - lu

ia

Ehul 5 reprezintă "unul din cele mai frumoase moduri bizantine - cu melodii de amploare și inflexiuni modale deosebit de expresive"; "deși asemănător în multe planuri cu autenticul său (...) modul 5 reprezintă un plus de elan melodic, mai ales în variantele stihirică și papadică, angajându-se, prin melodică sa, pe spații modale largi, cu întorsături mai variate, într-o paletă coloristică îmbogățită mai ales cu modulații; pe deasupra utilizând și un sistem aparte de cadențe"²⁰⁵.

Glasul 2 este un glas cromatic, având scara:



Baza modului (centrul polarizator) este **sol**. Melodică glasului instituie o anumită structură a scării, în baza tricordală (difonie): **do-mi, mi-sol, sol-si (si-re becar)**, utilizând îndeosebi zona centrală (**mi-do**). Cântarea irmologică a acestui glas folosește structuri melodice și cadențe din plagalul său (glasul 6).

Formula de acordaj a glasului 2 este:



Formulele melodice uzitează mult spațiul din jurul secunde mărite:



Cadențe imperfecte se fac pe **mi** și **sol**, iar excepțional pe **si**, **do** și **fa**:



Glasul 2 se caracterizează (în cântările stihirice și papadice) printr-un cromatism "așezat", liniștit, nobil, prin desfășurări melodice în care prezența secunde mărite la **bemol-si** colorează în chip moderat, aproape de fireesc, formulele și cadențele acestui gen de cântări (Giuleanu, V., *Melodica...*, p. 234):

²⁰⁵ V. Giuleanu, *Melodica bizantină*, p.233.

Glas 2 stihirarhic

St. Popescu: "Astăzi sufletele pământenilor"

1 A _____ stăzi su-fle-te-le pămân-te _____ ni - lor se

2 în-nal _____ tă de la ce _____ le pămân-testi a _____ stăzi

3 ce-resti se fac în-tru po-me-ni _____ rea sfin _____ ti _____ lor

4

5 *Eh 1* că u _____ si _____ le ce-resti s-au

6 *Eh 6 (ca de sol)* de _____ schis si no _____ uă ce-le cesunt a - le stă-pă-nu-lui

7 se a _____ ra _____ tă cu-vin-te-le cu-vin _____ te

8 *Eh 1* pro-po-ve _____ du _____ esc si lim-bi-le mi-nu _____

9 *Eh 6 (ca de la re)* uni _____ ia-ră noi

10 că-tre Mân-tu-i - to _____ rul stri _____ găm Sla _____ vă

11 *Eh 2* Ti _____ e Hristoa se Dumne-ze _____ u _____ le că pa-ce cre din-cio _____



Glas 2 papadic

Gheorghe Cretanul: "Aghios o Theos"

1

A

2 a

b

c

3 a

b

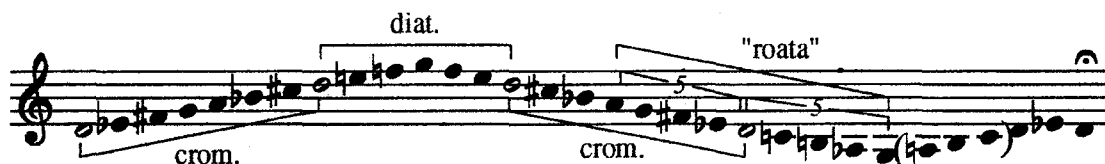
c

Glas 6 (glasul 2 plagal) reprezintă cel mai plinar cromatismul bizantin, având atingeri cu moduri folclorice similare pe o vastă arie geografică (Balcani, Asia Mică, India, Africa de Nord). Modul e întâlnit și în folclorul românesc.

Scara modului:



Utilizarea practică a scării (stihirică și papadică) implică și aspecte neoctaviante (supraoctaviante) extinzându-se în acut (pe spațiul diatonic re-sol) și în grav (pe principiul "roșii"). Iată această scară (după V. Giuleanu):



Unele melodii utilizează principiul transpoziției la cvintă (principiul "roșii") astfel:



Există și melodii care prezintă scări mixte diatonico-cromatice:



Formula de intonație a modului 6 este:



Formula melodică consacrată a modului se axează pe spațiul interior (re-sol-la):



Cadențe: - imperfecte pe sol și la (uneori do becar):





- perfecte și finale, pe re (uneori finală pe sol):



Cromatic prin excelență, glasul 6 prezintă melodii de mare varietate (în cântarea stihirică și papadică), implicând raporturi cromatice-diatonice și modulații frecvente, prin care circumscriu atmosfera orientală de specific detașat:

Glas 6, stihirarhic

I. Popescu - Pasărea: "Stihira"

1 a

Când mu- ta- rea prea- cu - ra tu- lui tău trup se gă- tea

b Diatonic

a-tunci a - po sto- lii stând îm- pre - ju rul pa _

c Eh 6

tu lui cu cu - tre mur te

2 a

ve - deau si u nii că - u- tând spre trup

b

cu spai mă e- rau cu prinsi

ia - ră Pe _____ tru cu la-crimi a stri-gat ti _____

e O, Fe _____ cioa _____ ră vă-zân-du-te lim - pe -

de tin _____ sâ pre pat pre ti _____ ne vi - a _____

ta tu _____ tu _____ ror si mă mi _____

nu - nez în - tru ca _____ re s-a să - lă _____

slu it în - dul - ci _____ rea vi - e _____

tii ce _____ lei ve _____ sni _____ ce Ci, .

o! prea cu _____ ra _____ tă roa _____ gă - te

cu de-a-din _____ sul Fi - u - lui si Dum-ne - ze _____

3 a

b

4

Nisabur *5* a *Diatonic*

Eh 6 *b>*

6 a *Eh 1*

b *Eh 6*

7

Diatonic *Eh 6* *8* a

b>

u _____ lui tâu sãmân- tu - ia _____

_____ scã ce- ta- tea ne- vã- tă _____ ma _____ tă.

Glas 6, papadic

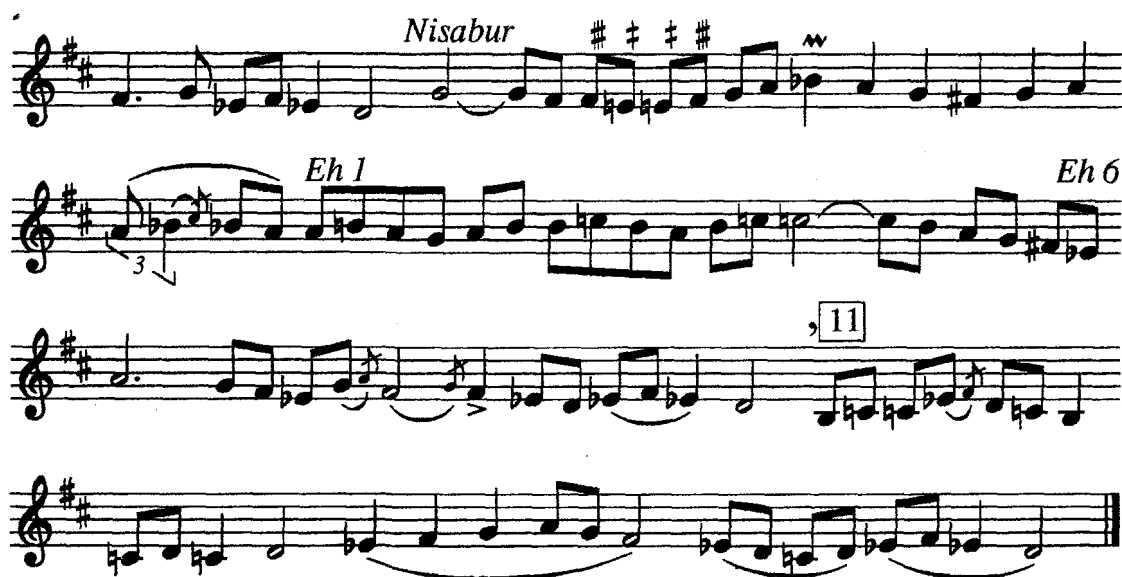
Petru Efesiu: "Heruvic"

Ca _____

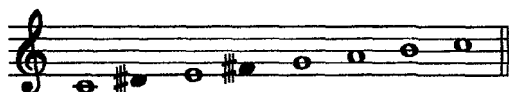
rii Ca _____

rii Ca _____

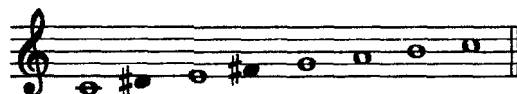
rii _____



Scara muștar reprezintă o schemă ce se obține prin intervenția ftoalei cu același nume (muștar), pe fondul intervalicii glasurilor 2 și 6, dar numai pentru a modula



Rareori se întînesc melodii de sine stătătoare folosind această scară. În practica curentă intonația devine:



Scara respectivă este întîlnită și în folclorul românesc.

Glasul 3 este la origine enarmonic²⁰⁶, scara sa numindu-se **agem**, datorită unei ftoale (ftorala agem), care indică sfertul de ton între anumite sunete (mi diez-fa, sol-sib):



În practica actuală melodiile se cîntă diatonic, scara acestora constituindu-se din trei tetracorduri: **do-fa, fa-si bemol, si bemol-mi bemol**. Ceea ce constituie caracteristica acestui glas este alternanța melodică între schema cu centrul pe **fa** (majoră) și cea cu centrul pe **re**

²⁰⁶ Problema enarmoniei (microtoniilor) este aceeași ca și în cazurile anterioare, tradiția a pierdut cu timpul capacitatea intonării corecte.

(minoră)²⁰⁷, în acest fel modul putând fi considerat ca sinteza organică a două "moduri statificate"²⁰⁸.

Formula de acordaj:

2
le si de prea lu-mi - na-ta cu-ră - ti

3
a ta Ga-vri-il mi - rân-du-se stri - ga-t-a că-tre

4 a
fi-ne Năs-că - toa re de Du mne zeu ce la u-dă

b
vred ni că voi a du ce

5
ti e ce te voi nu mi pre ti

6
ne nu mă pri - cep si mă

7
mi nu nez Decidu - pre po - run

8
că strig ti e bu-cu-ră-te bu

(rall).
cu-ră-te cea pli nă de da ruri.

Glas 3, papadic

Din Akoluthia tis tessarakostis

1

U

2 a

tos tas a - ma ar ti

b

as i mo on fe

3

ri ke i

4

per, i-per i mo on o-di-na

o-di-na

5

te e trav ma ti sthi di -

a tas a - mar - ti as i mo

Allegretto Tempo I

6

on ke me ma la

ki me ma - la ki ste di - a tas

a no mi as i mo

on.

Glasul 7 (glasul 3 plagal) prezintă cântări variate și complexe, greu de sintetizat în structuri explicite. Practic el cuprinde două moduri distincte²⁰⁹ (cu formule melodice și cadențe proprii) și anume:

- un mod enarmonic utilizând ca și autenticul său (glas 3) scara **agem**;
- un mod diatonic numit **varis** care are ca bază pe **si grav**, mod ce prezintă și mai multe variante.

Modul 7 enarmonic utilizează aceeași scară ca și glasul 3:

dar melodica sa lucrează frecvent cu sunetele **fa**, **sol**, și **bemol**, față de plagalul său (glas 3)

care utilizează pe **fa**, **la**, **re**:

Formula de acordaj:

²⁰⁹ V. Giuleanu presupune că această cuprindere a două structuri distincte într-un singur glas se datorează faptului că apariția altor ehuri după fixarea octoehului (sec. VIII-XI) a făcut ca acestea să fie socotite variante ale primelor 8 ehuri (ca efect al dogmaticii ecleziastice).

Cadențe: - imperfecte pe sol și excepțional pe re



- perfecte pe fa



Cadențele frecvente pe fa deosebesc mai ales glasul 7 de autenticul său glas 3

Glas 7, enarmonic

Theodoru Fokeos din "Oktoihos"

1 a

Ti a-pe-do-ki-ma sa te ton Li thonton

a-kro-go ni - e on o pa-ra no mi I

2 a

u - de i u tos e-stin o li thos on e the

3 a

to o The-os en Si on o ek pe tras pi-ga sas

4 a

en e ri mo to i dor ke i-men a ha

b

vli zon ek tis plev-ras av tu a - tha na - si

an u __ tos e-stin o li __ thos a ex o __ ruspar-the

ni-ku a - po - tmi __ this a __ ner the li __ ma __ tos an -

dros O Yi-os tu an - thro __ pu o - er - ho __ me __ nos

e - pi - lon ne - fe - lon tu u - ra __ nu proston pa __ le - on ton

i - me - ron ka-thos i __ pa Da __ ni __ il ke e -

o __ ni __ os ar __ tu i Va __ si - li __ a.

Modul **varis** (diatonic) are atingeri cu glasul 1²¹⁰ (având unele formule melodice comune):

Caracteristica de bază a acestui mod este polarizarea către baza si și tensiunea creată de intervalica ce se cuprinde în cvinta micșorată si-fa

Anton Pann: "Fericirile"

Fe-ri-ci-ticēi mi-lo-stivi că a-ce-ia se vor mi-lu-i Fru-mos e-ra

²¹⁰ Numindu-se astfel și protovaris (proto + varis).

si bun ca mân-ca ___ re ro - dul cem-au o - mo-rât Hri-stos e - ste

pomulvi-e ___ tii dinca-re-lemâncând nu mōri ci strig ca tâl-ha ___ rul

po-me-ne ___ ste-mă Doa-mne în-tru în-pă-ră-ti ___ a ta.

Cântările modului varis prezintă și alte variante de scări:

a) Varis cu treapta a V-a și a VII-a mobile:

Varis, a T. Stupcanu: Vosreasna VII

Ia ___ tă în-tu - ne ___ ric si de

di - mi - nea ___ tă si ce stai la mor-mânt Ma - ri ___

e ___ mult în ___ tu ___ ne ___ ric a-vând

în min ___ te de un ___ de în ___



b) Varis cu treapta a VIII-a coborâtă (neoctaviant):



Varis, b

Kirie Vasilev

Do-xa si-to di-xan ti-to-fos do-xa eu i-fi sis theo ke e pi
ghis i-ri ni en an-thro-pis ev-do-ki a I-mnu men
se-ev-lo-gumense proski nu men se do-xo lo-gumense ev-ha-ri-stu
men si di-a tin me-ga lin su do xan ki ri-e Va-si-lev.

c) Varis cu mai multe trepte mobile:



Varis, c

Dimitrie Cutavas: "Slavă tie"

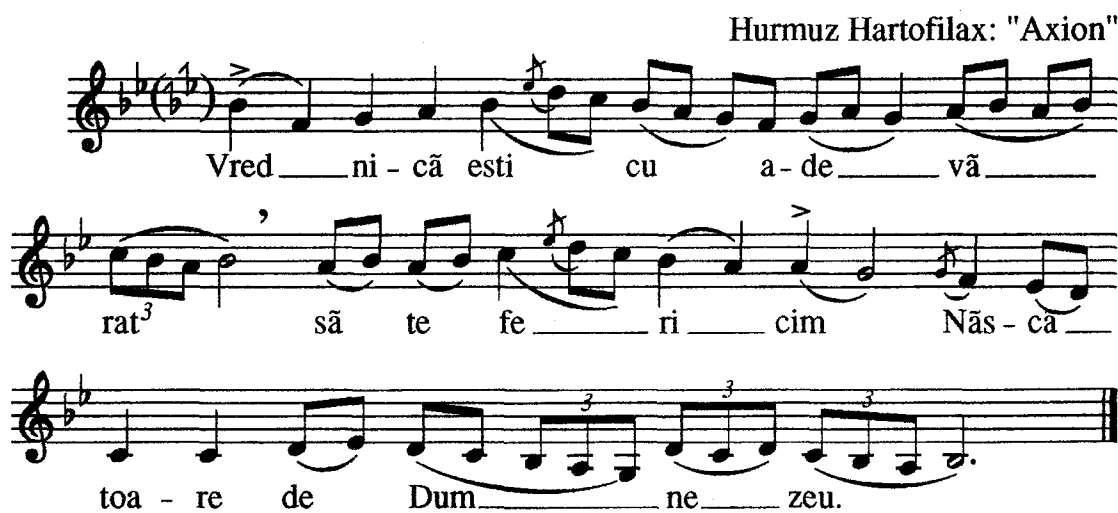
Sla-vă ti-e ce-luicene-ai a-ră - tat no-uă lu - mi nă
sla-vă în-tru cei de sus lui Dum-ne-zeu si pre pă-mânt pa'



d) Varis enarmonic, cu scară de tip **agem** (întâlnit foarte rar):



cu cadențe imperfecte pe **do, re, sol** și cadențe perfecte pe **si bemol**:



În cântarea papadică, modul varis este mult utilizat în sec. XVIII-XIX. Tensiunea conținută atât în spațiul grav **si-fa** cât și în cel acut **fa-si**, conferă melodiilor o forță expresivă mult exploatată de psalți.

Varis, papadic



ton u — ton u - ra - no —

Eh 6
on sin i - min

Eh 7 (varis)
a - o - ra — tos

la trev — u — la trev — u — sin -

i - du

i spo-re spo-rev-e — te

o Va — si-levs tis do —

xis i - du — thi - si — a mi - sti

ki te-te-li-o me ni do-ri-fo-ri —

te pi sti - ke po —

tho pro-sel tho-men i na me to hi

zo-is e-o-ni u-ghe-no me

thā A-li-lu i a.

(N.B. Cadența finală a acestei melodii, [12], reprezintă "marea cadență locrică a muzicii bizantine"²¹¹).

Glasul 4 are trei ipostaze melodice:

a) Glasul 4 pentru cântările irmologice, numit *leghetos*:

Formula de acordaj:

Cadențe: - imperfecte pe sol (rareori pe re)²¹²:

- perfecte pe mi

²¹¹ Giuleanu, V., *Melodica...*, p.341.

²¹² Gr. Panțaru menționează cadențe imperfecte și pe si grav și do grav (op.cit., p.227).

Profilul melodic al cadențelor finale în modul leghetos este în genere descendent²¹³.

Formulele melodice ale modului leghetos (în cântările irmologice) se constituie din trepte conjuncte, pe tiparele unor structuri suboctaviante (tri- tetra- pent-acord):



Făcând parte din categoria cântărilor irmologice, melodiile modului leghetos sunt concise, neornate:

Glas 4, leghetos

Stefănescu Popescu: "Tu după vecernie"

1 Tu du-păvred-ni-ci — e pia-tră-te-ai numit când cre-din-ta bi-

(Mustar) 2 se-ri-cii ne-clă-di-tă. Dom-nul o au în-tă-rit si pre ti —

3 nete-aupus maima — re păstor o-i-lor ce-lor cu-vân-tă-toa — re

4 de un — de si des-cu-i-tor por-ti-lor ce-resti pre ti — ne te-au

(Mustar) 5 cre-din-tat ca un bun ca să de-scui tu — tu — ror ce — lor ce

6 vin cu cre-din-tă pen-tru a-cea — sta te-a în-vred-ni-cit a

²¹³ Asemănându-se cadențelor frigice din folclor.

te ră-sti-gni ca si stă-pă-nul tău pre ca re-le roa-gă-l să mân-

tu-ia scă si că lu-mi-ne ze su-fle-te-le noa-stre.

b) Glasul 4 pentru **cântările stihirarice** poate fi reprezentat printr-o schemă de scară pe re ca și glasul 1:

dar deosebirea constă în faptul că formulele melodice polarizează către **mi**, sunet ce reprezintă și cadența imperfectă și pe cea finală, devenind astfel bază principală și contrabalansând cadențele perfecte pe baza re (bază secundară) în care se aseamănă cu glasul 1. În plus, și cadențele imperfecte pe sol (și si) contribuie la statornicirea expresiei glasului 4 stihiraric (față de cele pe fa și sol din glasul 1):

Glas 4, stihirarhic

Anton Pann: "Stihoarna"

Ca-u-tă spre ru-gă-ciunea ro-bi-lor tăi ce-ia-ceesti cu to-

tul fă-ră pri-ha-nă po-to-lind por-ni-ri-

le de a-su-pra noastră ce-le re-le de tot ne-ca-zul mân-

tu-in-du-ne pre noi că-tre ti-ne u-na te a-ve-m an-

ghi-ră ta _____ re si ne mis - ca _____ tă si a ta fo-lo-

sin _____ tă am do - bân _____ dit să nu ne ru-si-năm stă _____ pâ _____

nă cei ce te che-măm pre ti _____ ne gră-be -

ste spre ru-gă-ciu _____ ni _____ le ce-lor ce stri _____ gă cu cre _____ din _____

_____ tă bu-cu-ră-te stă-pă _____ nă a-ju-tă-toa _____ rea tu _____

tu _____ ror bu-cu-ri _____ a si a-co-pe-ră-mân-tul si mân-tu-i-rea su _____

fle-te _____ lor noa _____ stre.

Formule de acordaj: 

Formule de cadențe: - imperfecte (sol și mi):



3 a e - ni te

b ton Ki

4 ton Ki

5

6 a

7 ton Ki

The musical score consists of nine staves of music in a single system. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The score includes various musical symbols such as accidentals (sharps, naturals), slurs, and dynamic markings (accents). The lyrics are: e - ni te, ton Ki, ton Ki, and ton Ki. The staves are numbered 3, 4, 5, 6, and 7, with some staves having a letter 'a' or 'b' next to the number. The music is written in a style characteristic of Byzantine chant notation, with a focus on melodic contour and rhythm.



Glasul 8 (glasul 4 plagal) are ca și autenticul său, trei forme:

- a) Forma modală principală cu baza **do**;
- b) Forma modală secundară cu baza **fa**;
- c) Modul nisabur (cu baza pe **do**).

Diferențierile dintre forma modală principală (cu baza **do**) și cea secundară (cu baza **fa**) apar numai în cântările irmologice și stihirarice, căci în cântările papadice, mai libere și nerestricțive, nu se pot aprecia astfel de diferențe.

- a) Forma modală principală cu baza pe **do** se reprezintă prin scara:



Formula de acordaj:

Desenele melodice se constituie conjunctiv, prin același procedeu de centrare către un sunet (**do** sau **sol**), prin circumscrieri tetra- și pentacordale.

Fondul intervalic și raportul treptelor funcționale (**do**, **sol**) ale acestui mod cu baza pe **do** oferă cântărilor luminozitate, măreție, strălucire:

Modul 8, forma principală

Anton Pann: "Axion"



pli nă de dar toa-tă fap-tu

ra so bo rul

în ge resc în - ge resc si

nea mul o me ne esc, o

me nesc ce-ea ce esti lă cas sfin tit si

rai cu-vân-tă-tor la u da

fe-cio fe-cio-ri ei dinca-

re Du-mne-zeu s-au în tru pat si

prunc s-a fă-cut cel mai na-in

te de veci Dum-ne-ze _____ ul no _____

stru că mi _____ tra _____ ta sca _____

un, o au fă _____

cut si pân _____ te - ce pân-te - ce _____ le

tău mai des fă-tat de-cât ce _____ ru _____

ri _____ le l-au lu - crat _____

l-au lu _____ crat De ti - ne se bu _____

cu _____ ră ce-ea

ce esti pli _____ nă de da _____ ruri toa -

tã fãp- tu _____ ra sla _____
vã ti _____ e sla- vã
ti _____ e sla _____ vã ti _____ e.

- cadențele imperfecte se fac pe sol, mi, re și excepțional pe do acut:

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The second staff continues the melody, featuring a triplet of eighth notes. The third staff concludes the piece with a final cadence. The music is written in a clear, legible font, with notes and rests clearly defined.

- cadențele perfecte și finale se realizează pe do:

b) Forma modală secundară cu baza pe **fa** va fi organizată după principiul "roții" (de cvartă):

Angrenajul melodic al acestei forme modale impune sunetul **si bemol** (alături de **fa**) printr-o frecvență mai mare față de sunetul **do**, deosebindu-se astfel de forma modală principală. Se aseamănă însă cu modul 7 enarmonic, dar se vor deosebi prin cadențe.

le în-ca pe fă-ră schim-ba-re tot în-tru
ti ne pre ca-re-le si vă-zân-du-l în
pân-te-ce-le tău lu-ând chip de rob mă spăi-mân-
te ez a stri-ga ti e bu-
cu-ră-te mi-rea să pu-ru-rea fe-cioa ră.

Cântarea papadică, bogat reprezentată în glasul 8, utilizează îndeosebi forma modală principală cu baza pe **do**:

Glasul 8, papadic

Anton Pann: "Chinonic"

În tot pă-mân-tul
în tot pă-mân-tul
a ie-sit

a ie sit ve-sti

rea

ve - sti rea

ve-sti - rea lor si la mar

gi ni le si

la mar-gi ni le lu

mii la mar gi - ni

le lu mii cu vin

te le cu-

vin te - le

cu-vin te le

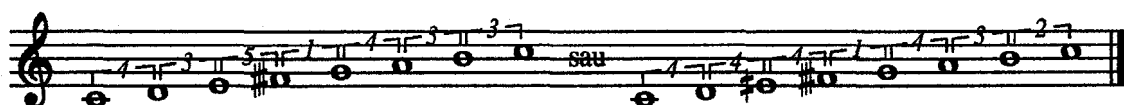
lo or (cadență melodică pe vocalize)

A

Measures 8 through 14 of a musical score in a Byzantine mode. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Ornamentation (wavy lines) is present above several notes. Measure 11 is marked 'Allegretto'. Measure 14 ends with a fermata and the letter 'A' below it. The lyrics are in Romanian and are placed below the staff, aligned with the notes.



c) **Modul nisabur** ce se formează prin acțiunea ftoralei cu același nume pe scara modului 8 din care rezultă o scară enarmonică:



nu are melodii proprii, ci, ca și în cazul scării muștar și hisar, alterațiile impuse de această ftorală constituie elemente variaționale sau chiar modulații și se poate aplica melodiilor tuturor modurilor (diatonice și cromatice).

Modulația

Tipurile de modulații întâlnite în muzica medio-bizantină rămân identice și în etapa neo-bizantină: modulația interioară pe principiul "roții" (trohos), modulația exterioară între moduri (chiar de gen diferit, diatonic, cromatic, enarmonic); adăugându-se angajările modurilor complementare: hisar, nisabur și muștar²¹⁴. Pentru indicarea momentului de modulație, în semiografia psaltică se întrebuințează tot ftoralele, semne grafice speciale pentru fiecare mod și gen: 7 diatonice, 5 cromatice și 3 enarmonice²¹⁵.

Deși aproape toate melodiile citate anterior conțin modulații, merită exemplificat un "Axion" aparținând lui Kiriazidias Agathangelos, în care autorul a avut ambiția să moduleze în toate cele 8 glasuri (1-8)²¹⁶:

²¹⁴ Modulația cu utilizarea elementelor scării hisar, nisabur, muștar, ca și modulațiile la modurile cromatice și enarmonice pot fi socotite neo-bizantine numai în măsura în care se acceptă ideea că muzica paleo- și medio-bizantină a fost diatonică.

²¹⁵ În afară de ftoralele modulatorii se mai întrebuințează și ftorale pentru alterații (secundare, ajutătoare): diez, ifes, general diez și general ifes.

²¹⁶ După Gr. Panfăru, op.cit., p.263.

Eh1 (Modulație eh 1-8)

Vred-ni-că esti cu a-de-vă rat să-te fe-ri-

Eh2

cim Nă-s-că-toa-re de Du-mne-zeu ceap-u-

Eh3

ru-rea fe-ri-ci-tă si prea ne-vi-no-

Eh4

va-tă si mai ca Du-mne-ze-u-

Eh5

lui no-stru Preceamaicin-sti-tă de-cât

Eh6 (ca de la re)

He-ru-vi-mii si mai slă-vi

Eh6 (ca de la sol)

tă fă-ră de a-se-mă-na-re de-cât se-ra-fi

Eh6 (diatonic - varis)

mii Ca-re fă-ră stri-că-ciu

ne pre Du-mne-zeu Cu-vân-tul al

,Eh8
 nă — scut preTi-ne cea cu a — de - vă — rat
 Năs-că- toa - re de Dum-ne-zeu
 Eh1
 te slă — vim.

Ca și ehurile medio-bizantine, glasurile medio-bizantine reprezintă o cultură melodică vocală ale cărei caracteristici se aliniază aspectului monodic universal, în care funcționează câteva principii simple: principiul cadenței, al raportului diatonic-cromatic, al formulei melodice etc., dar împlinite în rezolvări particulare specifice. Astfel că deși teoria glasurilor neo-bizantine pare foarte complexă, cântarea propriu-zisă ne întâmpină cu o mare accesibilitate, evidențiindu-și ușor trăsăturile modale care pot fi astfel însușite mai eficient.

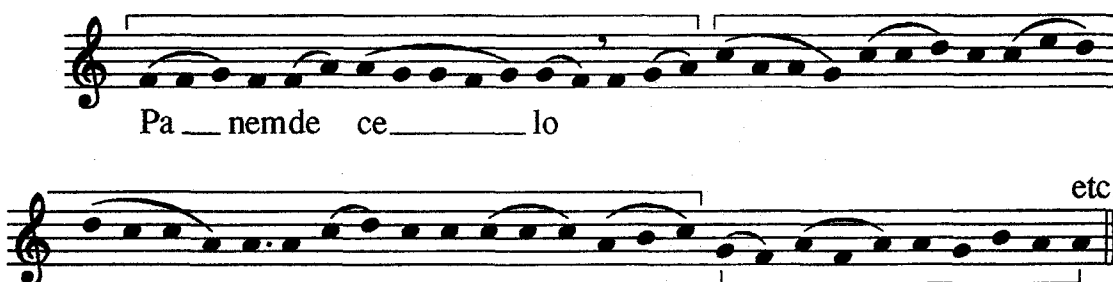
Bogata literatură muzicală neo-bizantină din țara noastră, atât cea melodică cvasi anonimă precum și cea armonică-polifonică a unui Musicescu, Vorobchievici, Dima, Kiriatic, Cucu, Vidu, I. Mureșianu sau P. Constantinescu reprezintă un argument solid pentru interesul față de modalul acestei muzici.

Întreaga zestre muzicală bizantină reprezintă (alături de folclor) al doilea tezaur al artei noastre, realizat într-un milenar proces de autohtonizare, tezaur al cărui valorificare așează cultura noastră pe temelii solide, cu o mare și îndelungată tradiție.

cuprind, foarte adesea, întorsături oligocordice și pentatonice ca adevărate idiomuri. În dezvoltarea melodică a multor cântări se simte procesul de infiltrare al pienilor și a stabilizării prudente a lor:



sau evoluția melodică prin transpoziția nucleului pentatonic (tricordal)



Elementele oligocordice și pentatonice se sesizează și în cadențe, mai ales acele flexa de terță mică atât de frecvente.

Desigur, îmbogățirea pentatonică a gregorianului a venit și din influența germană de mai târziu, dar, fără îndoială că elementele melodice ale acestui stadiu primar au constituit totuși fondul esențial.

A doua etapă (care începe după secolul IV și se intensifică din secolul VI), este de decantare și unificare stilistică a cântărilor²¹⁹, proces realizat în cadrul unei acțiuni mai largi a papalității, de unificare sub o singură conducere catolică a întregii Europe de Apus. Constrângerile tot mai puternice exercitate asupra muzicii de cult, în intenția canalizării acesteia către o expresie austeră, au consecințe directe asupra aspectelor tehnice ale melodiilor, cum ar fi:

1. - mersul melodic, căruia i se impune o mare cursivitate, cu pante echilibrate ca tensiune și relaxare;

²¹⁹ Chiar dacă între timp, sau în același timp, cântul roman mai include și influența mozarbă, gallicană, ambroziană, germană etc.

2. - intervalele folosite, preferându-se cele mici (secundele , terțele, cvartele perfecte, cvintele perfecte) și excluzându-se cele mărite, micșorate sau cromatice;
3. - raportul diatonic-cromatic, prevalând diatonicul și evoluând către excluderea cromaticului;
4. - *ambitusul*, care se limitează adesea la hexacord și nu depășește decât excepțional nonocordul;
5. - formulele cadențiale, care se vor fixa la câteva idiomuri (formule tipice) cum ar fi flexa (" formula formulelor") - cadența cu mers descendent (secundă, terță, cvartă, cvintă), și podatus - încheierea ascendentă.

În cursul acestei etape, începe să se definească teoretic și un sistem tonal.

Inițial, teoria gregoriană care începe să se dezvolte prin secolul VIII, va prelua (de la Boetius) teoria modală antică greacă pe care o va menține permanent în tratatele sale, fără vreo utilitate practică²²⁰. În cadrul acestei teorii (confuze), apar la un moment dat (redate de Aurelian Reome, sec. IX) și modurile cântului gregorian. Dat fiind faptul că la vremea respectivă nu exista o scriere muzicală, cea neumatică fiind de abia în formare, aceste moduri apar sub forma unui **tonar**, adică o **listă** de piese orânduite după moduri, mai bine zis după **formule melodice** (inițiale, finale) care constituiau ajutor pentru memorie²²¹.

Odată cu procesul formării scrierii neumatice (sec. IX-XI) se cristalizează o a treia etapă²²² (și ultima), etapă în care ideea de mod - anterior esență melodică - se substituie acum tot mai mult unei scheme, unei scări de sunete, astfel încât la un moment dat (în vremea

²²⁰ În epoca respectivă existau două categorii de muzicieni: savanții (musicus) și dascălii. Primii se ocupau cu teoria, ceilalți cu cântarea, memorând repertoriul. (*Histoire de la musique*, p.658).

²²¹ "Sâmburele original al modalismului medieval (gregorian incipient, n.n.) pare un simplu procedeu de clasificare a formulelor antifonice (...) în scopul practic de determinare la ce formule de psalmodiere erau ele apte să se împerecheze". (Chailley, J., *L'imbrogilo des modes*, Alph. Leduc, Paris, 1960, p.30).

²²² Este etapa "clasică" a muzicii gregoriene, stabilită (după P. Wagner) în două dialecte: cel al ținuturilor sud-vestice (melodică în trepte) și cel al ținuturilor nord-estice, germanice (cu melodica bogată în salturi). După această etapă urmează așa-numita perioadă de decadență. "Se poate spune că atunci, la sfârșitul secolului XI arta gregoriană este o carte care se închide. Fără să dispară, deoarece ansamblul tuturor acestor lucrări formează repertoriul bisericilor latine, se poate spune că supraviețuiește sie însuși și în istoria muzicii va avea rolul pe care în literatură îl au limbile moarte." (Gastoué, A., op.cit., p.63). Această etapă durează, în linii mari, până în sec. XIX, când s-a inițiat o acțiune (științifică) de restaurare, în cadrul școlii de la Solesmes (Franța), de către Gueranger, Pothier, Mocquereau.

lui G. d'Arezzo) modurile gregoriene sunt reprezentate de 8 scări diatonice²²³. Desigur, cele 8 scări nu erau octaviante, **hexacordul** fiind unitatea în uz în vremea respectivă, dar se conștientizează ideea de "tonică" (bază) a modului datorită importanței crescânde care se dă finalei (finalis) în melodie, astfel că din sec. XI modul se judecă după **finală**, care devine bază de scară și deci "tonică" de mod²²⁴.

În teoria gregoriană actuală sistemul tonal al cântului gregorian este prezentat astfel: scările modale sunt clasificate în 8 specii principale numite tonuri, pornind de la patru finale: **re, mi, fa, sol** ascendente. Ele sunt de două feluri - autentice și plagale.

Autenticele²²⁵ formează cvintă sau sextă (la care se poate adăuga o cvartă) deasupra finalei și au ca tenor (corda da recita) cvinta sau sexta.

Plagalele au aceeași finală ca și autenticele dar se întind și în grav (de obicei la o cvartă) și au ca tenor terța sau cvarta.

În practică, toate modurile se transpun la cvintă sau la cvartă (scrise fără accidenți). Pentru transpunere, începând de pe **sol**, necesita **si bemol**.

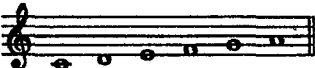
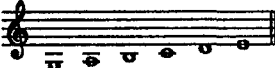
Schema modurilor

Protus - I autentic, finală **re**, tenor **la**, ambitus **re-re'** (doric);

- II plagal, finală **la**, tenor **do**, ambitus **mi-mi'** (hipodoric):

²²³ Faptul că sunt diatonice reflectă purismul diatonic dobândit de cantus planus de-a lungul sec. VIII-XI. Se atribuie lui G. d'Arezzo suprimarea definitivă a tot ce nu era diatonic în cântul gregorian (vezi Gastoué, A., p.52). Diatonia gregoriană își găsește exprimarea în inovația teoretică a sistemului hexacordurilor (G. d'Arezzo). Au fost teoretizate 3 hexacorduri prin care se acoperea (și grafic) octotonia și ambitusul vocal al tuturor

melodiilor:

Naturale	Molle	Durum
		

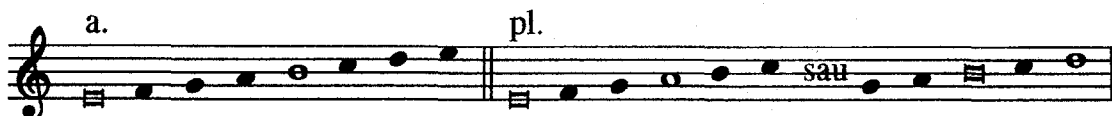
²²⁴ Așadar, echivalarea noțiunii de mod cu o scară de sunete (pe o "tonică") se formează acum (sec. XI) în cadrul culturii gregoriene, și se va transmite teoriei culturilor muzicale din secolele următoare, culturi formate din trunchiul gregorian (polifonia vocală, baroc, clasicism, etc.) până în zilele noastre, având adesea repercursiuni nedorite asupra raportului dintre teoria modală și practica muzicală. Nu e mai puțin adevărat că această conștientizare a ideii de mod, reprezentat prin scară, va avea importanță covârșitoare pentru compozitorii polifoniei vocale, barocului, clasicismului, romantismului, precizându-se din capul locului modul sau tonalitatea de bază în care se concepe o lucrare.

²²⁵ Modurile autentice se mai numesc și ambroziene sugerând ideea că ele au fost "inventate" de Ambrozie al Milanului sec. VI.



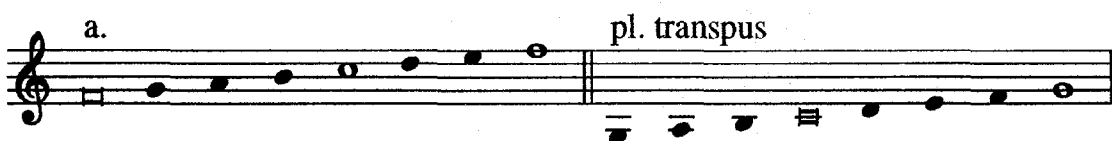
Deuterus - III autentic, finală **mi**, tenor **si (do)**, ambitus **mi-mi'** (frigic);

- IV plagal, finală **mi**, tenor **la, re**, ambitus **mi-do, sol-re** (hipofrigic):



Tritus - V autentic, finală **fa**, tenor **do**, ambitus **fa-fa'** (lidic);

- VI plagal, finală **do**, tenor **mi**, ambitus **sol-sol'** (hipolidic):



Tetrardus - VII autentic, finală **sol**, tenor **re**, ambitus **sol-sol'** (mixolidic);

- VIII plagal, finală **sol**, tenor **do**, ambitus **re-re'** (hipomixolidic):



Unele tratate redau o schemă și mai simplă:

Modul	Ambitus	Finala	Tenor
Protus - a:	re - re'	re	la
Protus - pl:	la - la'	re	fa
Deuterus - a:	mi - mi'	mi	si (do)
Deuterus - pl:	si - si'	mi	la
Tritus - a:	fa - fa'	fa	do
Tritus - pl:	do - do'	fa	la
Tetrardus - a:	sol - sol'	sol	re
Tetrardus - pl:	re - re'	sol	do

Concretizarea modală a tezaurului melodic gregorian se află însă tot în formulele melodice specifice. Din acest punct de vedere, J. Bescond ne reprezintă cele 8 moduri prin prisma felului de utilizare a sunetelor de către fiecare mod și mai ales a motivelor și idiomurilor caracteristice. Iată acest tablou²²⁶:

I Protus autentic (doric)



II Protus plagal (hipodoric)



III Deuterus autentic (frigic)



²²⁶ Preluat după Rajeczky, B., Mi a gregorián?, Zeneműkiadó, Budapest, 1981, p.86-88.

VI Tritus plagal (hipolidic)



VII Tetrardus autentic (mixolidic)



VIII Tetrardus plagal (hipomixolidic)





IV Deuterus plagal (hipofrigic)



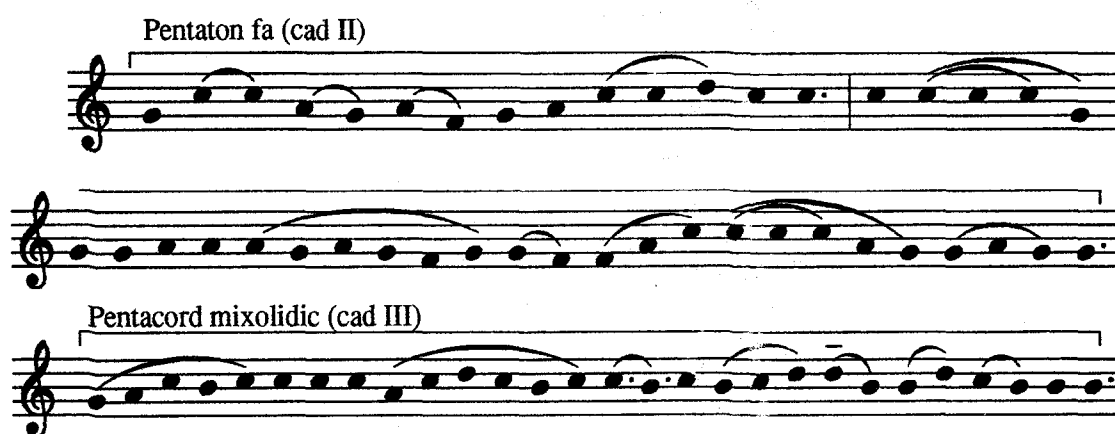
V Tritus autentic (lidic)



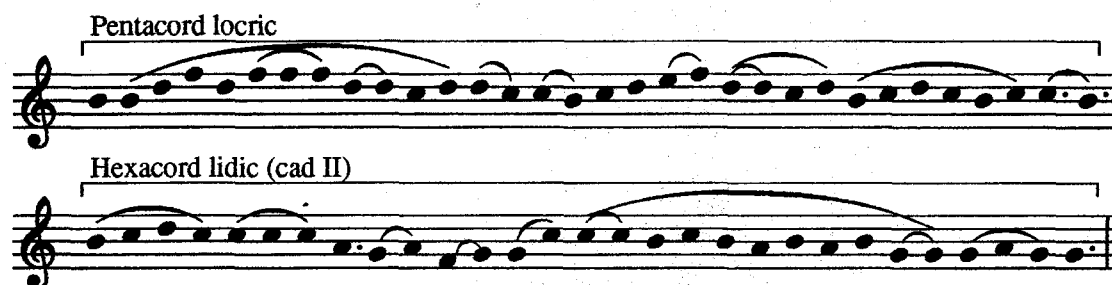


(N.B. Redarea plagalelor la cvinta superioară și nu la cvarta inferioară, precum și transpoziția modului VII pe do, respectiv a modului VIII pe sol, în loc de **sol** și **re**, aparțin lui J. Bescond).

Stabilind astfel caracteristicile modurilor prin formulele melodice predominante ale fiecăruia, în cursul analizei unei cântări nu mai poate surprinde faptul că melodia repartizată unui mod nu încheie pe finala acestuia, sau că tenorul nu este cel indicat teoretic etc. Desigur, scara unei cântări poate să ne releve structuri particulare, ca în melodia următoare, în care se pot identifica câteva zone modale, dar conform motivelor specifice ea aparține modului VIII²²⁷:

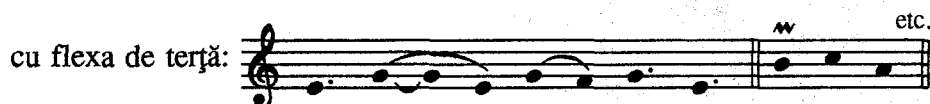


²²⁷ Interesant este și faptul că la o analiză în abstract de rolul acestor formule melodice, unele melodii ne oferă scara eolicului și ionicului, moduri despre care teoria în general susține că n-au existat în teoria gregoriană. Desigur, apartenența acestor melodii (conform formulelor caracteristice) la cele 8 moduri gregoriene este valabilă, dar existența eolicului și ionicului prin intermediul altor moduri în baza foarte multor elemente comune care nu le-au permis multă vreme decantarea (până în polifonia vocală), este tot atât de reală.



O oarecare diferențiere modală ne oferă și cadențele, acestea implicând însă și genul cântării.

Astfel, cântările **Graduale** în modurile I, II, III, IV, folosesc încheierea (pentatonizată)



În modurile V și VI se întâlnesc deopotrivă flexa cu terță (mare) și secundă, în timp ce perechea VII-VIII folosește aproape exclusiv flexa de secundă.

În genul **Introitus** majoritatea melodiilor (în toate modurile) utilizează flexa de secundă. Tot la fel și melodiile **Responsoria**.

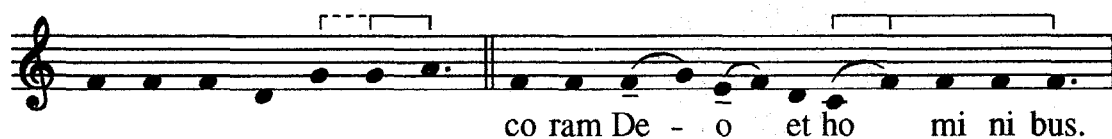
Cântările **Tractus**, care folosesc de preferință modurile II și VIII, utilizează de regulă



Genul **Alleluia** utilizează flexa de terță (mică) în modurile I-IV, cadență inexistentă în modurile V-VIII.

Melodiile din **Antiphona** prezintă forme de flexă cu secundă în toate modurile, dar se simte adesea că sunetul precedent finalisului este un pien mai mult sau mai puțin fixat.

Gestul cadențial podatus are o mai puțină raportare la moduri și genuri, fiind în același timp o cadență mult mai puțin frecventă decât flexa:



Particularitățile modale ale cântecului gregorian, schițate aici, relevă încă o dată faptul că fiecare cultură muzicală își formează un cadru stilistic (o sumă de trăsături specifice) care angrenează în specificitatea sa toate realitățile elementelor componente, dându-le materializare

și sens. Altfel spus, modurile gregoriene aparțin numai muzicii gregoriene²²⁸.

Modurile gregoriene, reprezentând sistemul tonal al unui tezaur muzical constituit în decurs de un mileniu în Europa de Apus, vor reflecta, deci, relațiile tipologice (stilul melodic, manierele melodice) ale unei culturi ce poartă amprentele spirituale specifice epocii medievale apusene, caracterizată în general ca lipsită de dinamism, evoluând extrem de lent, datorită unor frâne sociale și ideologice impuse de cultul creștin catolic. Deși succede o epocă atât de expansivă în gândirea științifică și filozofică (epoca civilizațiilor antice de dinaintea erei noastre), societatea medievală va reprezenta un moment de depresiune a rațiunii, care se va reflecta asupra tuturor parametrilor spirituali, implicit și asupra muzicii. Lexicul de formule melodice relativ restrâns, intervalica melodică săracă, ambitusul mic etc., dau seama de un anumit mod de concepere a vieții afective și spirituale în medieval. Sistemul tonal (modurile gregoriene) reprezintă deci trăsăturile intonaționale ale unei muzici supuse continuu unei presiuni de austeritate. Consecința directă a acestei simplificări a fost un "ricoseu": apariția unei a doua voci, deci nașterea polifoniei. În acest moment modurile gregoriene se angajează într-o evoluție spectaculoasă²²⁹, generând un nou sistem tonal - modurile polifonice ale Renașterii.

²²⁸ Extrapolarea șabloanelor gregoriene nu face decât să creeze confuzii și teorii eronate, așa cum s-a întâmplat în teoria muzicală românească din secolul nostru, care a aplicat schemele modale gregoriene folclorului românesc, creind o inadvertență care încă mai dăinuie în manualele de școală.

²²⁹ Care durează totuși circa 400 de ani (sec. X-XIII).

SISTEME TONALE ALE MUZICII CAVALEREȘTI

(trubaduri, truveri, minnesăngeri)

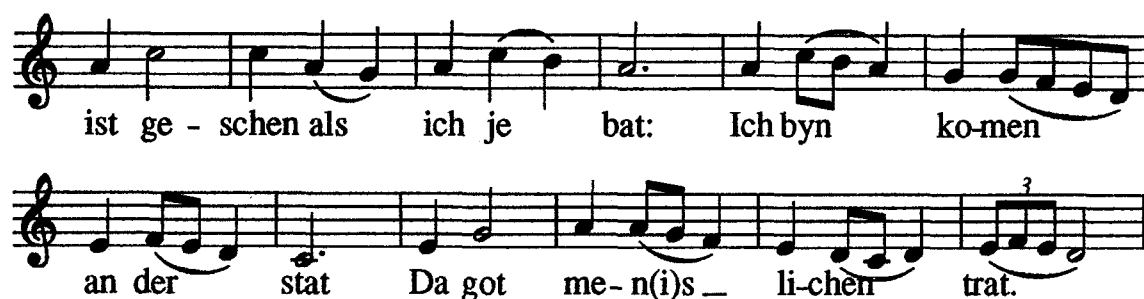
Cultura cavalierească este reprezentată de arta castei nobiliare²³⁰ din țările vest-europene, ce înflorește în sec. XI-XIII, ca formă specifică de artă cvasi cultă laică.

Esența acestei arte este poezia cântată²³¹. Conform conținutului literar-poetic, tematica putea fi istorică, dramatică, de dans, de natură, pastorală, pioasă etc. Sursele muzicale care conlucrează la formarea acestei culturi sunt diverse: cântecele orașelor și târgurilor (care filtrau cântecul țărănesc), muzica de curte, muzica religioasă.

În consecință, **sistemul tonal** al acestei muzici nu putea fi altul decât cel **modal** al epocii respective, prezent în folclor și în muzica de cult a țărilor respective.

Primul aspect tonal care trebuie luat în considerare este fondul pentatonic al acestor cântări, fapt semnalat deja într-o lecție anterioară. Exemplul acestei melodii de Walther von der Vogelweide este și el edificator, căci deși modul este re doric, el se constituie pe baza schemei pentatonice **do-re-fa-sol-la-do**:





Datorită fondului oligocordic și pentatonic, și a principiilor de vehiculare a acestora, adesea (ca și în cântarea gregoriană) aprecierea modului unei melodii este relativă. Această melodie de Marcabru:



se deplasează dezinvolt între două centre modale **sol** mixolidic și **mi** frigid, cadențând în final pe **la** în virtutea principiilor pentatonice de utilizare a pilonilor **re-mi-sol-la-do**.

Modurile care se întâlnesc frecvent în melodia cavalecească sunt: doric (și hipodoric), mixolidic (și hipomixolidic), eolic (și hipoeolic), mai rar ionic (și hipoionic) și foarte rar lidic (și hipolidic).

Exemplu de melodie în doric (pe **re**) este cea citată anterior.

Iată o melodie în modul mixolidic:

Anonimus

Quant li ro - si - gno l s'es - cri - e Qui nos des - duit de son
chant, Por ma be - le dolce a - mi - e Vois mon cuer ro -
si - gno - lant. Join - tes mains mer - ci li cri - e,
Car on ques rien n'a mai tant, Et bien sai s'e
le m'o - bli - e Que joi - e me va fi - nant.

sau hipomixolidic:

Guiot de Dijon

Chan - te - rai por mon co - rai. ge Que je vuil re -
con - for - ter, Qu'a - vec - ques mon grant do - mai ge
Nequier mo - rir n'a - fo - ler; Quantde la ter -
re sau - va - ge Ne voi mais nul re - tor - ner,
Ou cil est qui ras - so - ai - ge Mes mans quant jeri

oi par ler. Dex, quant cri - e - rons Ou tré e

Sir, ai diez au pe - le rin, Por cui sui es -

po - an té e, Car fe lon sunt Sa - ra zin.

Eolicul are cele mai clare cadențe, mai ales cu subton (podatus):

A Car chan - tar m'er mais de so qu'eu no vol que

ri a Tant me ran cur val de lui cul
si a Vas lui no'm mer cas ni

sui cor a mi a zi a Ni ma bel -

tatz ni mos pretz ni mos sens Ca - tres-si-m

sui en - ga - nsd' e tra hi da, Com de-gr'es -

ser, s'eu fos de - sa vi nens.

Modul ionic apare în formă indecisă. Astfel, în această pasturelă a lui Marcabru:

Vif

L'au-trier jost' u - na sa - bis sa; Tro-bei
De joi e de sens mas - sis sa; Si cum
pas-tu - ra mes - tis - sa Cap' e go-nel' - e pe -
filh- a de vi - la - na Vest e ca - mi - za tres -
lis - sa Sot-lars e caus - sas de la - na.
lis - sa

se observă că primul period se axează pe un pentacord ionic pe *do*, al doilea alunecă în hipoionic (dar poate fi și în modul *sol* mixolidic), pentru ca fraza finală să cadențeze pe *la*, ca o evitare a celor două cadențe anterioare (*do*, *sol*), fără să se poată aprecia dacă *la* este treapta a II-a în *sol* mixolidic sau a VI-a în *do* (hipoionic). Și în acest caz pilonii pentatonici *sol-la-do-re-mi-sol* permit acest relativism.

Cât privește modul lidic, din materialul melodic în circulație muzicologică, poate fi oferită această melodie în hipolidic pe *fa* (deși este posibilă încadrarea ei în ionic pe *do*):

Marcabru

Di tit di is er-cla-ret wa le, desne is i-doch
di we relt nit, wantsi dru-ve is en de va le, de te rech-
te si be-sit di he-re volgen di er-gin
dat si bo-se ilanc so me re, wantsi der min-nena
ve tin di he re din-den wi-len e e.

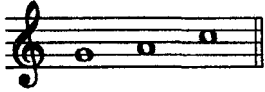
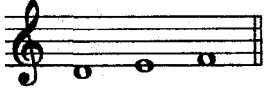
Unele cântări trec dintr-un mod în altul, cum se petrece în această melodie de Guirad de Borneil:

Modéré

Reis glo-ri - os ve rais lums e clar _
tatz, Deus po-de - ros, sen her, si a vos
platz, Al meu com - panh si - as fi - zels a -
iu _ da, Qu'eu non lo vi pos la noitz fon ven-
gu _ da Et s-des se - ra l'al _ ba.

Trecând la caracterizarea generală a modalului cavalierec se constată următoarele:

1) formulele melodice nu au particularități specifice de la un mod la altul, căci poartă amprenta sistemelor arhaice (oligocordice și pentatonice), de aceea prevalează

formulele tritonale  și tricordale .

2) incipiturile se bazează în general pe aceleași formule, dar atacurile se subordonează orientării către coeziunea modală generală producându-se mai ales pe "tonica" modului;

3) cadențele interne sunt orientate în mare măsură pe pilonii pentatonici, dar unele cadențe și mai ales cele finale intensifică ideea de "tonică" (bază) a modului, chiar și atunci când ele se fac pe o altă treaptă (a doua, a șasea); nu sunt consolidate formule stereotipe de cadență, ci doar unele preferințe personale, așa cum sunt cadențele finale ale lui Marcabru;

4) investitura treptelor modului este dictată mai ales de pilonii pentatonici, dar se întrevade că simțul unei "tonici" se conturează atât în unele formule melodice cât mai ales în cadențe, cu precădere în cea finală;

5) prevalează diatonicul, elementele alterate introducându-se cu mare economie și mai ales excluzând surpriza, dar provocând o reorientare a modului sau aducând chiar un mod nou apropiat; în principal si, si bemol sunt elementele de mobilitate; nu apare pasul de semiton cromatic²³²;

6) intervalica modalului cavaleresc este restrânsă, predominând intonațiile conjuncte și salturile mici (până la sextă).

Toate aceste elemente, la care se adaugă preferința pentru mai multe moduri (între care apar și ionicul și eolicul²³³), constituie aspecte specifice ale sistemului tonal cavaleresc. Desigur o artă bogată, dar totuși limitată în varietatea și amplitudinea expresivă. Contribuția sa istorică a constat în deschiderea laică pe care a oferit-o epocii următoare, a madrigalului Renașterii.

²³² Ca și în cazul modalului gregorian și bizantin medieval, problema cromatismului rămâne totuși deschisă, date fiind capacitățile restrânse ale semiografiei muzicale din epoca respectivă și deci a fidelității transcrierilor pe care le posedăm astăzi.

²³³ Se atribuie în general muzicii laice (între care și cea cavalierească) și populare, impunerea modurilor ionic și eolic, considerate a fi cele din care se va dezvolta tonalitatea funcțională, moduri pe care muzica religioasă le-ar fi prigonit în epoca medievală. Realitatea evoluției modale către tonalitate este însă alta, legată fiind de verticalitatea polifonico-armonică în care vor apare germenii funcționalismului. Prin prisma acestei realități nu se pot atribui monodiei medievale (laice) virtuți funcțional-tonale, știut fiind că melodia funcțională este o consecință a armoniei gravitaționale din sistemul tonal major-minor al barocului, clasicismului și romantismului.

MODURILE POLIFONIEI VOCALE (CORALE) A RENĂȘTERII

Etapă Renașterii, situată în secolele XIV-XVI, aduce în cultura muzicală o nouă dimensiune: cea verticală, armonică²³⁴. Începând cu această epocă, muzica cultă a Europei de Apus se va dezvolta grandios, ca urmare a cuceririi acestei verticalități, succedându-se apoi mai multe epoci stilistice, una mai evoluată decât cea precedentă, până în zilele noastre, când se desfășoară de asemeni o etapă (diversificată) specifică a acestei verticalități în sistemele tonal-armonice moderne din creația lui Schönberg, Bartók, Enescu, Messiaen, Boulez, Xenakis etc²³⁵.

Dezvoltată în continuarea culturii gregoriene (la care se vor adăuga și contribuțiile muzicii laice din țările catolice), muzica Renașterii va prelua în principal fondul melodic gregorian.

În consecință, sistemul tonal al Renașterii - modurile polifonice - se dezvoltă din modurile gregoriene, într-un proces în care, sub presiunea impunerii verticalității polifonico-armonice, se fac cuceriri de anvergură.

Astfel:

- a) Se accentuează progresiv rolul finalisului, devenind punct orientativ în activitatea cu modul, în direcționarea discursului muzical²³⁶;
- b) Se contopesc modurile autentice cu cele plagale, anulându-se deosebirea

²³⁴ Desigur această dimensiune verticală apare în germenii săi încă din sec. X, consumându-se astfel câteva secole de plămădire a gândirii polifonico-armonice în Europa vestică (în cadrul bisericilor și mănăstirilor din Italia, Franța, Germania, Anglia) în acele forme de polifonie rudimentară: organum, conductus, gymel, faux-bourdon, discantus, motetus etc. (etapă denumită Ars Antiqua). Renașterea (debutând prin Ars Nova), definitivează însă principiile acestei verticalități (raportul consonanță-disonanță, acordurile, mișcarea vocilor, cadențele armonice etc.) care vor rămâne în esență valabile în toate epocile ulterioare. Aceste noi principii ale verticalității antrenează în evoluție, obligă la evoluție (la organizare) și dimensiunea ritmică, descoperindu-se acum și principiile muzicii mensuralis, în speță a duratelor și raporturilor dintre durate, pentru coordonarea verticală a consonanțelor și disonanțelor.

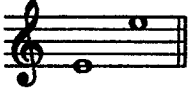
²³⁵ Un amănunt nu lipsit de importanță: tot în Renaștere apare compozitorul profesionist, semnat și proprietar al lucrărilor sale. Acum (la începutul Renașterii, în cadrul curentului numit Ars Nova) se impun primii compozitori printre care genialul Machaut. Impunerea personalității muzicale creatoare revoluționează procesul de germinare a operelor culte, punându-se capăt tradiției de creație anonimă, creindu-se astfel posibilitatea proiectării geniilor care se vor numi Palestrina, Lasso, Monteverdi, Bach etc.

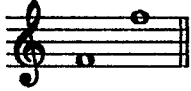
²³⁶ Începând cu Renașterea, compozitorul devine conștient, în procesul actului creator, de modul (de tonalitatea etc.) în care compune, fenomen înconștient în cadrul creației orale.

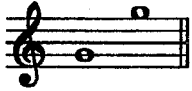
dintre ele, baza plagalelor devenind finalis de mod²³⁷.

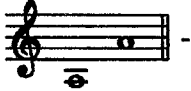
Din cele 8 moduri gregoriene (4 autentice și 4 plagale) rămân în uzul polifonic următoarele 6:

1. Doric²³⁸ -  - provenit din fostul protus-doric de re;

2. Frigic -  - provenit din fostul deuterus-frigic de mi;

3. Lidic -  - provenit din fostul tritus-lidic de fa;

4. Mixolidic -  - provenit din fostul tetrardus-mixolidic de sol;

5. Eolic -  - provenit din plagalul modului protus-doric de re;

6. Ionic -  - provenit din plagalul modului tritus-lidic de fa;

Plagalul modului tetrardus-mixolidic, este identic cu doricul pe re, iar plagalul modului deuterus-frigic, având cvintă micșorată pe finală (si-fa), care din necesități armonice devine cvintă perfectă (si-fa diez), se transformă într-un mod frigic (identic cu frigicul pe mi)²³⁹.

²³⁷ "(...) deosebirea dintre modurile plagale și cele autentice nu mai produce nici un fel de schimbări esențiale ca fel de tratare polifonică și aceasta în ciuda faptului că teoreticienii continuă să mențină o astfel de diferențiere." (Jeppesen, K., Contrapunctul, Ed. muzicală, București, 1967, p.71).

²³⁸ Se pare că în această etapă nomenclatura greacă a modurilor (doric, frigic etc.) câștigă definitiv teren, renunțându-se la cea latină sau la numărul de ordine. Rămâne însă pe mai departe neclarificată motivația adopțiunii acestor denumiri aplicate necorespunzător modurilor respective.

²³⁹ Înfațișarea acestui tablou al modurilor necesită unele clarificări pentru înlăturarea unor confuzii prezente în tratatele de teorie în uz la noi în țară. Aceste tratate, bazându-se pe lucrarea Dodecachordon a lui Glareanus, teoretician din sec. XVI, vorbesc de 12 moduri: 6 autentice (doric, frigic, lidic, mixolidic, eolic, ionic) și 6 plagale. Deci Glareanus, pe lângă cele 8 moduri gregoriene (4 autentice și 4 plagale) mai introduce două moduri: ionic și eolic, cu plagalele lor, argumentând că acestea sunt "de mult" în practică. Aici se produce confuzia. Glareanus, trăind în sec. XVI, în plină polifonie, nu vorbește de modurile polifoniei vocale - cultura vremii sale, ci face o totalizare teoretică a modurilor bisericești pomind de la cele gregoriene și observând că în practica Renașterii mai sunt două moduri (ionicul și eolicul), fără să-și dea seama însă că ele provin tocmai din niște plagale gregoriene emancipate. Mai mult, celor două moduri "descoperite" de el (fără a le preciza proveniența), le "atârână" (speculativ) și două plagale. Secole de-a rândul teoria modală a lui Glareanus s-a bucurat de mare

Acest tablou al modurilor, din motive didactice, în majoritatea manualelor actuale apare astfel: ionic (**do-do**), doric (**re-re**), frigic (**mi-mi**), lidic (**fa-fa**), mixolidic (**sol-sol**), eolic (**la-la**), în baza identității scărilor acestor moduri, cu scăările gamei Do major de pe treapta I, a II-a, a III-a etc., memorându-se astfel mai ușor. Frecvența utilizării modurilor în creația renașcentistă însă nu confirmă această ordine, ci pe cea anterioară.

c) Cel mai spectaculos salt făcut de modurile polifonice se află în dobândirea **cadenței armonice**.

Ce reprezintă cadența armonică? Răspunsul cel mai scurt: esența armoniei modale²⁴⁰. Mai explicit: dacă în muzica univocală (gregoriană sau de orice gen) cadența internă sau finală se realiza pe un sunet (prin formule melodice specifice), în condițiile cântării simultane la două sau mai multe voci, însemnând deci două sau mai multe melodii, fiecare tinzând să aibă cadența sa, nu era posibilă o încheiere comună decât creindu-se o stare de comunitate verticală în vederea acestei încheieri (de frază sau finală). Se naște astfel **cadența armonică**, constând în esență din două acorduri, dintre care unul conține o sarcină de **instabilitate** tinzând să se rezolve pe altul **stabil**. Acordul purtând sarcina de instabilitate va fi cel al dominantei. Elementul cel mai important al acordului de dominantă (acord major) va fi **terța** sa, care se va numi **sensibilă**, datorită raportului ei de semiton diatonic cu o "**tonică**". Această sensibilă este practic cel mai instabil element, purtând în sine în cel mai înalt grad sarcina tensiunii, a cerinței de rezolvare, este altfel spus, "miracolul" cadenței. Ea tinde deci să se rezolve spre o "tonică"²⁴¹.

Formularea cadenței autentice V-I, cu structura respectivă a acordurilor astăzi arhicunoscută, a fost un proces a cărui finalitate o cunoaștem, dar nu și mecanismele tehnice și resorturile muzicale ale formării sale²⁴². Odată dobândit însă, fenomenul va avea un rol

autoritate. Astăzi însă trebuie să constatăm că, teoretician fiind, el era prizonierul tradiției tratatelor de teorie din vremea lui și nu diferența două culturi distincte: cultura monodică gregoriană medievală, de cultura polifonică (armonică) renașcentistă a vremii sale. Moștenirea polifonică a Renașterii certifică însă astăzi indubitabil că se desfășoară numai în cele 6 moduri expuse mai sus.

²⁴⁰ Și mai târziu, a armoniei tonal-funcționale.

²⁴¹ Gândind invers, în zilele noastre spunem că "tonica" atrage sensibilă introducând astfel în muzică principiul gravitației, principiu pe care omenirea l-a descoperit între timp și în univers.

²⁴² Cum s-a ajuns, de pildă, ca un sunet să fie pus în stare de sensibilă ascendentă prin relația de semiton (exceptând cadența frigică unde sensibilă e descendentă semitonal) atâta vreme cât cadențele melodice gregoriene (și ale oricărei culturi monodice) se bazează în principal pe flexa descendentă de secundă mare, terță, cvartă,

decisiv în evoluția modală.

Desigur, regulile contrapunctului, prin care se asigură succesiunea acordurilor sunt multe, ele referindu-se în special la raportul vertical de consonanță-disonanță; dar trebuie să se rețină că fenomenul nou cu totul excepțional în armonia modală (în contrapunct) este



Desigur, configurația cadenței renașcentiste mai cuprinde și alte elemente (întârzierea, ornamentarea rezolvării), dar elementul esențial al acestei cadențe rămâne sensibilă²⁴³.

În consecință, toate modurile care nu aveau sensibilă vor înregistra alterarea suitoare a treptei a VII-a. Acestea sunt: doricul (**do diez**), mixolidicul (**fa diez**) și eolicul (**sol diez**). Lidicul și ionicul beneficiau de această sensibilă, iar frigidul avea sensibilă descendentă la treapta a III-a (**fa-mi**)²⁴⁴.

Fenomenul nu se oprește însă aici, căci principiul cadenței se extinde și pentru alte trepte ale modului (la sfârșitul frazelor, segmentelor, strofelor). K. Jeppesen oferă tabloul acestor cadențe în fiecare mod:

cvintă; și (mai rar) podatus, care însemna și ea secundă mare ascendentă (sau terță, cvartă, cvintă)? Desigur, în abstractul fenomenului raportul V-I (D-T) reprezintă o expresie de tensiune-relaxare (deal-vale), deci (spiritual) tot o relație descendentă, de cădere în succesiune (ca și flexa). E vorba însă de procesul germinării sale, proces ce nu a fost încă descifrat. O oarecare încercare face în acest sens P. Vermesy care depistează în polifonia rudimentară a Ars Antiquae impunerea treptată a rolului terței (armonice) în embrioanele cadențiale, în condițiile în care octava, cvinta și cvarta erau suverane. Creșterea rolului terței (și a sextei) ar fi adus astfel cu sine impunerea progresivă ca sensibilă ascendentă sau descendentă a unuia din elementele sale (vezi Vermesy, P., Evoluția cadențelor de la monodia medievală până la Renaștere, Conservatorul "Gh. Dima", Cluj, 1983, ms. dact., cap.VIII-IX). Teza este verosimilă, dar nu răspunde satisfăcător la toate sensurile întrebării.

²⁴³ Sensibila va fi elementul motrice care încheagă sistemul modal al polifoniei vocale, îl va transforma apoi în sistem tonal-funcțional major-minor (baroc, clasic, romantic) și tot ea va împinge acest sistem spre consecințele ultime, prin sensibilizarea continuă a elementelor acordurilor tonalității.

²⁴⁴ Tetracordul inferior al frigidului va supraviețui și în creația sistemului tonal-funcțional ca o formulă melodică-armonică descendentă de sine stătătoare, atât în minor cât și în major (pe tetracordul superior).

Moduri	Cadențe		
	uzuale	mai puțin folosite	rare
Doric	re, la, fa	sol, do	mi
Frigic	mi, la, sol	re, do	fa
Mixolidic	sol, re, do	la	fa, mi
Eolic	la, re, do	sol, fa	mi
Ionic	do, sol, la	re	fa, mi

Cadențele la diferite trepte folosesc alterații (la treptele care nu au sensibila inferioară sau superioară). Iată procedeul acestor cadențe (la alte trepte) ilustrat într-un motet de Lassus:

Lassus: Motete la 2 voci, nr.12

sol mixolid.

cad. V *Re*

cad. IV

cad. IV

cad. V

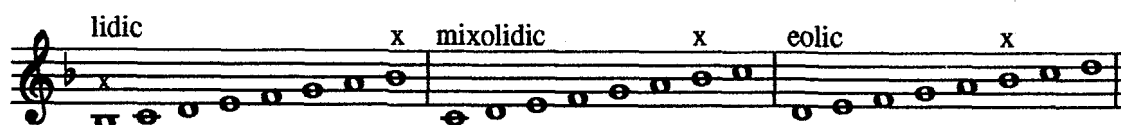
cad. I

(N.B. Formula de cadență utilizează cu stereotipie întârzierea sensibilei, spre a o pune în evidență, și adesea, în același scop, o ornamentează cu notă de schimb.)

Cele șase moduri se utilizau în stare naturală - **genus naturale** - și transpuse la cvartă superioară - **genus molle** - când foloseau armura si bemol:²⁴⁵

ionic x doric x frigid x

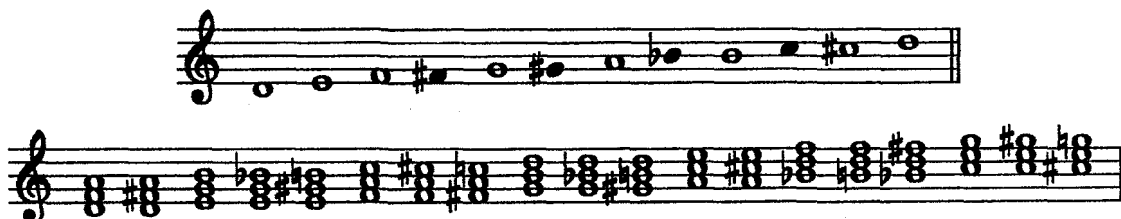
²⁴⁵ Principiul transpoziției se face conform concepției hexacordurilor guidonice (durum - naturale - molle).



În practica muzicală, între cele două genus-uri se putea produce fenomenul de infiltrație (dictat de diferite necesități melodice sau armonice), astfel că modurile din genus naturale putea utiliza **si bemol**, iar cele din genus molle **si becar**²⁴⁶:



Prin aceste alterații cadențiale și de infiltrație, modul, diatonic la originea sa gregoriană, devine îmbogățit cromatic, oferind astfel mari posibilități de varietate melodică și armonică. Iată, de pildă, fondul melodic și armonic al modului doric pe re genus naturale:



(Deci, **fa diez** este alterație pentru cadența la treapta a IV-a, **sol diez** pentru treapta a V-a, **do diez** pentru treapta I, iar **si bemol** este infiltrație molle.²⁴⁷).

Utilizarea modurilor în genus naturale și molle constituia așa numita **musica vera**. În cântare însă adesea lucrările se transpuneau pentru un ambitus convenabil. Procedeele se numeau **musica ficta** (falsa).

Așadar, în scriere compozitorii întrebuițau numai sporadic altă armură în afară de si

²⁴⁶ Prin aceasta modurile se apropie de uniformizare, cele majore (lidic, mixolidic, ionic), tind să se asemene între ele, iar cele minore (doric, frigid, eolic) între ele.

²⁴⁷ Adesea compozitorii nu notau toate alterațiile, ele subînțelegându-se. Acest fapt naște controverse în transcripțiile actuale. Căci, dacă noi simțim astăzi acut nevoia de sensibilizare, ceea ce și facem (în transcripție și cântare), nu e sigur că aceeași stringență se manifestă și în conștiința lor.

bemol, cum ar fi un diez sau doi bemoli²⁴⁸.

Cele șase moduri polifonice reprezintă un sistem tonal riguros în care s-a zămislit întreaga creație renașcentistă conform regulilor contrapunctului. Aceste reguli (și ele în evoluție) permit succesiunea liberă a acordurilor, cu excepția momentului cadenței. În consecință, se întâlnește frecvent succesiunea V-IV (D-S), pe care o va exclude armonia funcțională, și se utilizează acordul trepteii a III-a (evitat de tonalitate).

Alterații și cromatisme în modurile polifonice

În afară de alterațiile provenite din sensibilizarea cadențială, care practic sunt aceleași în fiecare mod, anume, **fa diez**, **do diez**, **sol diez**, și alterația de infiltrație, de împrumut (și **bemol**, și **becar**), creația Renașterii mai folosește și alte alterații și cromatisme, după cum urmează:

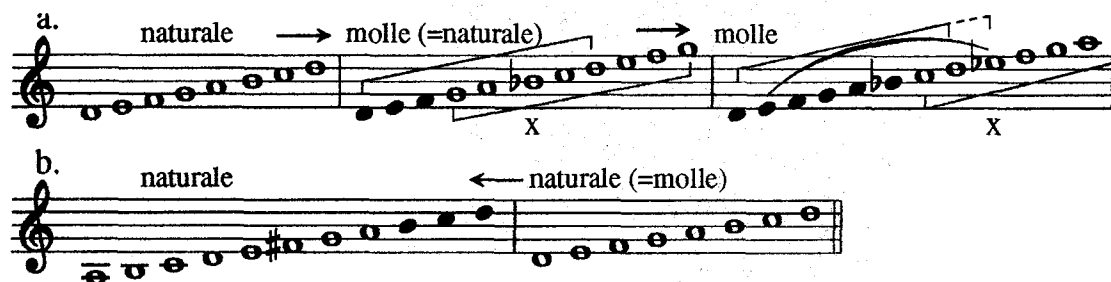
1) Extinderea principiului sensibilizării. Este un procedeu de alterare servind îndeosebi direcția pantei melodice, mișcarea ascendentă utilizând alterații ascendente și invers:



2) Extinderea principiului infiltrației în direcția molle sau în direcția naturale. De exemplu, pornind din doricul pe **re**, genus naturale, se face infiltrația molle, adică se folosește **si bemol**. În acest moment (în genus molle fiind), compozitorul se socotește în genus naturale și avansează spre un nou molle, aceasta însemnând și achiziția lui **mi bemol**²⁴⁹. Tot la fel se procedează și pentru avansarea în extinderea naturale, însă invers:

²⁴⁸ În unele transcripții actuale se întâlnesc 4-6 alterații la armură.

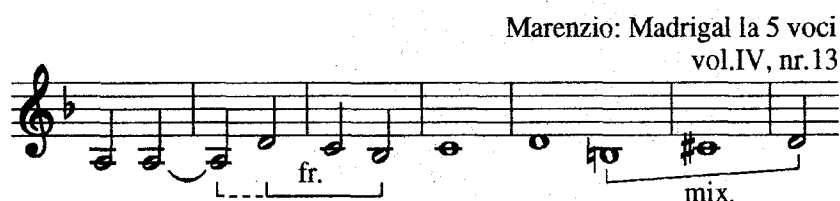
²⁴⁹ Acest **mi bemol** este foarte lesne cucerit de modul lidic, mod care în practica armonică adoptă aproape permanent **si bemol** (Jeppesen), devenind ionic, și se extinde și la **mi bemol**, ca mixolidic.



3) Alterații de transformare tetracordală. Procedul se bazează pe existența celor 4 forme de tetracord (doric, frigic, mixolidic-ionic și lidic) ale modurilor și de aici posibilitatea ca în procesul melodic, cu ajutorul alterațiilor, să le transforme unul în celălalt.



Desigur, predilecția pentru evoluția la tetracordul cu caracter major este vădită, dat fiind simțul funcțional care se dezvoltă cu cât se avansează mai mult timp:



4) Alterații (și cromatisme) provenite din tehnica polifoniei de consonanță.

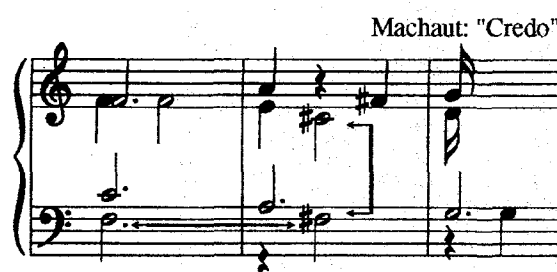
Polifonia de consonanță înseamnă obligativitatea consonanței verticale pe timpii principali (tari, accentuați). Potrivit acestui principiu, pe timpii secundari (neaccentuați) pot

apărea sunete alterate (disonante vertical):



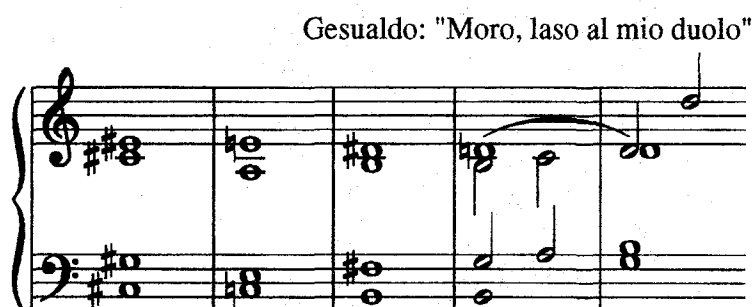
sau alterația

(producând chiar pas cromatic) vine să împlinească această condiție a consonanței:



(N.B. Față de **do diez** apărut în alt, basul se "aliniază" pentru consonanță cu **fa diez**, producând cromatism **fa-fa diez**).

Cromatismul e uneori evitat prin așa-numita (mai târziu) "falsă relație" (corespondentul cromatic apărând în altă voce). La Gesualdo însă, procedeul va provoca mari aglomerări cromatice pe spațiu restrâns:



(N.B. Considerând, de pildă, că vocea de alt cu mișcarea sa diatonică e vocea orientativă, acordurile pe verticală pot apărea cu alterații, cu condiția să încadreze consonant sunetele din alt).



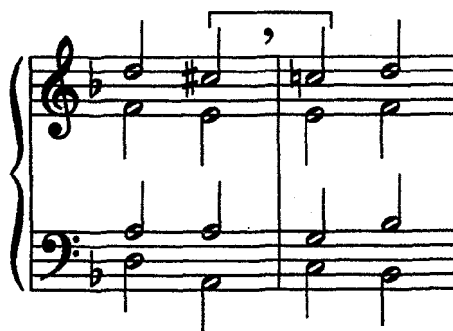
5) Alterația de încheiere predilectă (mediană sau finală) cu acord major:

Lassus: "Je l'aime bien"



6) Pasul cromatic de cezură, survine între două acorduri cu notă comună, dar cromatizată după cezură:

Arcadelt: "Ave MARIA"



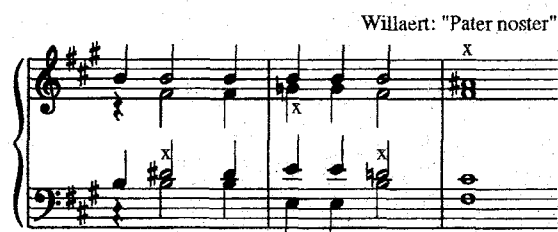
Uneori pasul cromatic este evitat prin "falsa relație":

O. Vecchi: "O mierlă mică"



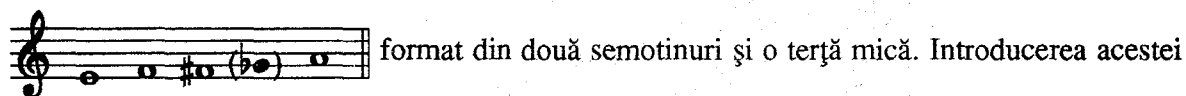
Pasul cromatic de cezură poate fi însă considerat cromatism pasiv.

7) Alterații (și cromatisme) produse prin schimbarea caracterului unui acord din major în minor și invers. Procedul provine din asociația polifoniei de consonanță cu gustul pentru sensibilizare (dominantizare) și cu predilecția încheierii (mediene sau finale) cu acord major:



Procedeul va fi foarte solicitat de madrigaliștii cromatici (Marenzio, Willaert, Rore, Gesualdo, Monteverdi).

8) Cromatismul "de demonstrație"²⁵⁰. Este cromatismul introdus în muzica Renașterii de Vincentino și Rore, prin preluarea tetracordului cromatic grec antic:



formule declanșează etapa madrigalului cromatic²⁵¹ de la sfârșitul Renașterii.

Utilizată cvasi-imobil:



ea își va găsi apoi extensia la tetracord:



²⁵⁰ Chailley, J., Espit et technique du chromatisme de la Renaissance, Musique et poésie au XVI-e siècle, Paris, 1954, p.225.

²⁵¹ Numită și "seconda pratica" (stylus luxurians, modernus), în comparație cu etapa precedentă (palestriniană) numită "prima pratica" (stylus gravis, antiquus).

și chiar pe întreaga octavă:



Încheind expunerea procedeele cromatice în cadrul madrigalului renașcentist, trebuie precizat un aspect important și anume: alterațiile și cromatisme sunt **încadrate** în acorduri ca sunete consonante²⁵². Excepție face un singur caz: notă de schimb din ornamentația



și îl utilizează și în situații necadențiale.

În aceeași ordine de idei, trebuie spus că alterațiile, mai ales cele cadențiale, nu trebuie în general considerate modulatorii. Dar sunt și momente când se produc "incursiuni" (Jeppesen) pe tărâmul altor "moduri"²⁵³, sau chiar abordarea a două-trei moduri (consecutiv) în cadrul aceleiași lucrări.

Alterațiile și cromatisme, cucerite într-un proces continuu progresiv de muzica Renașterii, vor conferi modurilor polifonice largiri extraordinare care uimesc și astăzi, în special în creația lui Gesualdo și Monteverdi.

Referindu-ne însă la **evoluția** modurilor polifonice și la deschiderea lor către un nou sistem tonal - cel funcțional - va trebui să facem o netă deosebire între starea modalismului la Gesualdo, față de starea modalismului la Monteverdi. Gesualdo epuizează resursele

²⁵² Stilurile muzicale următoare vor introduce și cromatismul ca sunet ornamental (notă melodică de schimb, pasaj, anticipație, întârziere).

²⁵³ Deși unii autori le consideră "modulații" (vezi Eisikovits, M., Polifonia vocală a Renașterii, Ed. muzicală, București, 1966, p.173-175).

modalului renescentist într-o concepție eminamente modală. Tensionarea supercromatică din madrigalele sale duce modul la disoluție (pe anumite spații neputându-se preciza în ce mod gândește), relațiile acordice adoptând principiile general modale, adică de succesiune cvasi liberă fără tendințe (expres) de rezolvare (cadențială) realizând paradoxul evoluției armonice statice²⁵⁴:

Gesualdo: "Merè grido piangendo"



Această "plutire" (cromatică) într-un metamod (pe unele spații ale madrigalelor sale²⁵⁵) îi conferă lui Gesualdo același rol pe care îl va avea Wagner pentru tonalitate (de exploatare a tuturor ungherelor cromatice ale funcționalismului, prin "plutire" tonală, fără a oferi vreo deschidere spre o lume tonală nouă). Gesualdo rămâne astfel eminamente modal, după cum Wagner va rămâne eminamente tonal-funcțional.

La polul opus se află Monteverdi. La el se observă tendința dinamică a armoniei vizând un punct (o "tonică") la care trebuie să ajungă într-un spațiu de 3-5 acorduri. Alterațiile și cromatismele vin să orienteze sau să precizeze această tendință prin realizarea unei "dominantizări" a acordului (acordurilor) și crearea de cadențe. Astfel, dacă privim

²⁵⁴ Gândirea cromatică a lui Gesualdo se desfășoară permanent în limitele legilor de alterare și cromatizare expuse în această lecție (îndeosebi polifonia de consonanță și schimbarea caracterului acordic), dar în condițiile unei uriașe densități pe spațiu restrâns.

²⁵⁵ Totdeauna în madrigalele sale alternează momente de încărcătură cromatică (adesea în valori largi) cu momente diatonice (pe ritmuri alerte).

exemplul de mai sus ("Tu dormi") se constată că discursul cromatic este practic un marș armonic de D-T²⁵⁶.

În felul acesta Monteverdi deschide perspectivele de evoluție a modului renascentist către un nou sistem tonal, cel funcțional al tonalității baroce, făcând joncțiunea între două culturi: polifonia vocală modală și polifonia instrumentală tonal-funcțională, fiind astfel ultimul compozitor renascentist și primul compozitor baroc. Rolul lui Monteverdi poate fi asemănat cu cel a lui Liszt și mai ales a lui Musorgski pentru sistemul tonal-funcțional, prin tendințele acestora de deschidere către neomodalism.

Efervescenta epocă a Renașterii aduce deci și în muzică un salt excepțional, prin îmbogățirea parametrului melodic cu o nouă dimensiune - cea a polifoniei (armoniei) - care impune un nou sistem tonal. Acest sistem tonal - modurile polifonice - nu mai are particularități melodice și cadențe pregnante de la mod la mod, ca în culturile univocale, ci modurile se supun unei uniformizări generale, mai ales în planul armonic, menținându-se ușoare diferențieri de atmosferă modală doar în unele spații în care anumite caractere melodice reușesc încă să transpară sau, când (tot melodic) se impune scara modului²⁵⁷. Această tendință de unificare, prin factorul armonic, a modurilor, va duce la sinteza lor în sistemul tonal-funcțional al epocii muzicale următoare.

²⁵⁶ Monteverdi lansează de fapt aici tetracordul cromatic ("passus duriusculus") ce va deveni adevărat idiom melodic-armonic în Baroc.

²⁵⁷ Trebuie semnalat că începând de la gândirea modală a Renașterii "vizualitatea" scării începe să se impună gândirii componistice.

SISTEMUL TONAL-FUNCȚIONAL (TONALITATEA)

*"Tonalitatea nu poate fi
gândită decât armonic."*

C. Răpă

Sistemul tonal funcțional este sistemul utilizat de creația celor trei mari etape stilistice – barocul, clasicismul și romantismul –, etape în care s-au realizat cele mai grandioase lucrări muzicale. Este deci sistemul tonal de care s-au servit Vivaldi, Bach, Mozart, Rossini, Beethoven, Chopin, Berlioz, Verdi, Liszt, Wagner, Brahms, R. Strauss, și contemporanii lor.

Geneza

În cadrul tratării sistemului tonal renescentist (modurile polifonice) s-au sesizat deja suficiente elemente privind direcția evoluției lui către un sistem nou: cel funcțional. Problema trebuie însă reluată pentru a se impune o clarificare definitivă, întrucât adesea în tratatele și manualele de școală citim că modul ionic și cel eolic (din medieval) au devenit gama majoră și minoră ale sistemului tonal-funcțional²⁵⁸. Ideea nu este numai eronată, ci și producătoare de neclarități pentru procesul evoluției sistemelor tonale. De aceea vom reface, în conformitate cu practica muzicală, traseul formării sistemului tonalității.

S-a văzut cum în procesul evoluției, îndeosebi datorită cadențelor interne și finale,

²⁵⁸ În Tratat de teorie a muzicii de V. Giuleanu și V. Iusceanu, (Ed. muzicală, București, 1969, vol.II, p.7-8) ca și în Principii fundamentale în teoria muzicii de V. Giuleanu (Ed. muzicală, București, 1975, p.282-283) ideea e formulată astfel: "În uz, înainte de noul stil (armonic) se aflau cele patru moduri principale medievale: doricul re-re; frigidul mi-mi; lidicul fa-fa; mixolidicul sol-sol; precum și plagalele lor: hipodoricul la-re-la; fipofrigidul si-mi-si; hipolidicul do-fa-do și hipomixolidicul re-sol-re.

Este de observat că din seria celor opt moduri lipsesc tocmai modurile cu tonicile do și la, adică majorul ionic și minorul eolic ce vor constitui ulterior sistemele întrebunțate în tonalitate.

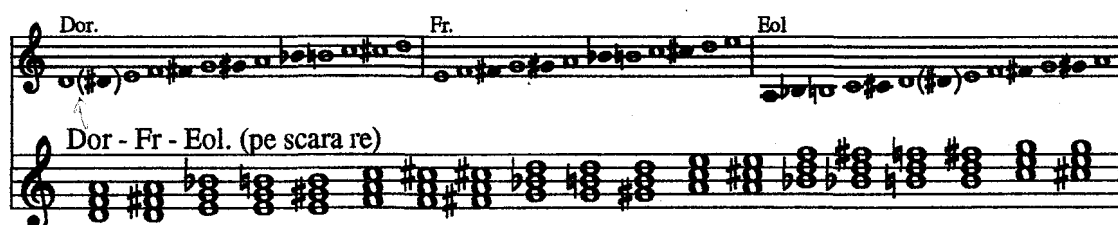
Câteva nume sunt strâns legate de introducerea celor două moduri în teoria și practica muzicală (sic!): H.L. Glareanus, (...), G. Zarlino, (...), J. Ph. Rameau, (...) și J.S. Bach, "Iar mai departe" (...) cele două moduri care veniseră ultimele în codificarea lui Glareanus (Dodekachordon) aveau să înlocuiască întregul sistem plurimodal medieval."

Cum se vede eroarea provine din echivalarea care se face între scara modului ionic și a celui eolic cu scările gamelor Do major și la minor. Actul este de mare superficialitate în judecarea fenomenului de evoluție. De altfel mulți teoreticieni de la începutul secolului XX stăteau uimiți în fața gamei (majore, minore), a miracolului apariției ei și nu-și dădeau seama cum ionicul și eolicul au avut o evoluție atât de spectaculoasă. Și deoarece această evoluție nu o constatau în muzica cultă (religioasă), ei au presupus că impunerea celor două moduri a venit din practica laică (populară). Astăzi știm însă că și practica laică se afla tot în același stadiu modal ca și cea religioasă și deci evoluția a fost concomitentă. S-a încercat apoi escamotarea problemei prin căutarea unui fundament "științific" al gamei în armonicile superioare etc., fără a se ajunge la un rezultat. Practica muzicală indică însă indubitabil procesul formării sistemului tonalității, gamele reprezentând doar schema (scheletul acestora).

modurile polifonice încep să se asemene între ele. Astfel, dacă se compară modurile cu terță mare la bază, adică mixolidic, lidic și ionic, luându-se în considerare alterațiile cadențiale²⁵⁹ și cele de infiltrație (naturale-molle), se constată o asemănare frapantă între ele, atât în conținutul melodic cât și în cel armonic:



Același fenomen se petrece și cu cele 3 moduri minore – doric, frigic, eolic:



Așadar se produce un fenomen de uniformizare: modurile majore formând o unitate, iar cele minore o altă unitate. În consecință, sistemul tonal-funcțional se formează prin sinteza binară a sistemului modal renașcentist. Cele trei moduri majore (de do, de fa și de sol) se transformă în trei tonalități majore – Do major, Fa major și Sol major, iar cele trei minore (de re, de mi și de la) devin trei tonalități minore, re minor, mi minor și la minor.

Acestea sunt de altfel tonalitățile (majore și minore) întâlnite la primii compozitori baroci, Monteverdi și G. Gabrieli, adăugându-se Si bemol major (vechiul lidic genus molle) și sol minor (doric genus molle). Celelalte tonalități vor fi cucerite într-un proces care va dura circa două secole²⁶⁰.

Literatura muzicală renașcentistă mai confirmă și faptul că nu modurile ionic și eolic sunt cele mai utilizate, ci mixolidicul și doricul. Deci acestea pot fi considerate modurile

²⁵⁹ Conform tabelului de cadențe (al lui Jepessen) practicate de creația Renașterii în fiecare mod.

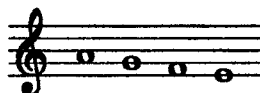
²⁶⁰ Procesul cuceririi tonalităților și lărgirii cadrului lor va fi puternic favorizat de descoperirea temperajului. Dar deși Bach a scris *Clavecinul bine temperat* în cele 24 de tonalități de timpuriu (1722), utilizarea tonalităților, mai ales a celor cu multe alterații la armură, rămâne o problemă de timp.

centrale. La primii compozitori baroci tonalitățile Sol, Si bemol, re și sol sunt mai frecvente decât Do și la. de altfel ionicul și eolicul se comportă în creația renascentistă ca oricare dintre celelalte moduri: adoptă succesiuni armonice modale în polifonia Renașterii și devin tonalități prin dobândirea atributelor funcționale (concomitent cu celelalte moduri) pe măsură ce se avansează către baroc.

Alte elemente care confirmă evoluția sunt vizibile mai ales în tonalitatea minoră, ale cărei variante conservă structuri modale (frigice, dorice, eolice).

Astfel:

– minorul natural păstrează tetracordul frigic²⁶¹:



– minorul melodic reține aspectul cadențial din doric:



²⁶¹ Tetracordul frigic va supraviețui în sistemul tonal-funcțional ca un organism de sine stătător "înghițit" de tonalitate, și anume:

– ca tetracord superior al gamei minore (naturale) ce se implică armonic într-o schemă cvasi rigidă cu

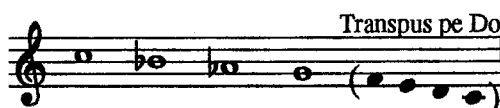
cadență pe dominantă (semicadență):



(N.B. Posibilitatea utilizării succesiunii VII₆-IV deci D-S, dar fără sensibilă, este un "atavism" modal.)

– ca tetracord superior al gamei majore cu treptele a VII-a și a VI-a coborâte:

Mozart: Sonata pt. pian KV 284, p. a III-a, var.III



ce i-a determinat pe unii teoreticieni să vorbească despre un "major melodic";

– ca treaptă napolitană (treapta a doua coborâtă în major și minor) implicând tiparul cadenței frigice (deși funcționalismul îi va contrapune adesea D, în scopul obținerii unei puternice tensiuni de rezolvare):

Schumann, Op.98, nr.4



Re: II^{6b}(SN)

V

I

– minorul armonic se naște din sensibila (cadențială) a modului eolic și mai ales din întâlnirea alterației molle cu sensibila, în cadrul modului doric (și bemol-do diez):



În retorta creației modale renascentiste se prepară și fenomenul modulației tonale prin acel procedeu al cadențării la diferite trepte din mod.

Iată deci câteva argumente prin care gama majoră și minoră (mai corect tonalitatea majoră și minoră) nu înseamnă întronarea ionicului și eolicului, ci o evoluție a întregului complex modal către noul sistem, sistemul tonal-funcțional (sau sistemul tonalităților majore-minore).

Întregul proces al evoluției este antrenat de fenomenul **cadență**, constituită în esența sa pe principiul funcționalismului²⁶², principiu menit să asigure gravitația²⁶³ către acordul de cea mai mare stabilitate – cel al tonicii.

Rolul funcționalismului

Funcționalismul va direcționa evoluția celor patru elemente principale ale discursului muzical: a) armonie, b) melodie, c) forme, d) metru-ritm. Vom trata succint rolul funcționalismului în fiecare din aceste elemente.

a) Armonie

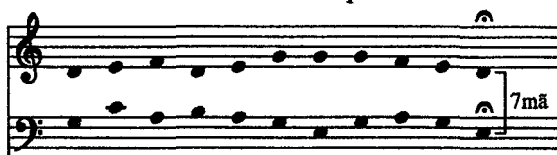
Formarea sistemului tonalităților s-a datorat dezvoltării funcționalismului, adică gustului pentru cadență armonică, aceasta reprezentând succesiunea a două acorduri în raport de instabilitate-stabilitate (în care sensibila joacă rolul principal prin tendința ei acută de rezolvare). Acest raport va însemna în principal succesiunea dominantă-tonică (D-T).

²⁶² Noțiunea de funcționalism derivă din cea de funcție care, în muzică, înseamnă sarcina de instabilitate sau stabilitate a unui acord în raport cu precedentul sau cu următorul, în procesul succesiunii armonice.

²⁶³ Dezvoltarea simțului gravitației pare a fi una din caracteristicile sensibilității europene din această etapă istorică (sec. XVII-XVIII), nu numai în muzică, ci în toate artele și mai ales în știință, fiind epoca în care se impun legile fizicii newtoniene.

Tonica (T) devine idealul de stabilitate²⁶⁴. Odată instituit acest ideal, însă, procesul nu încetează, T începe să-și extindă atracția nu numai asupra dominantei, ci a unui lanț întreg de acorduri, adică o cadență mai largă. Pentru ca această atracție a T să nu fie stingherită, se iau anumite măsuri concretizate în legile (regulile) armoniei, pe care le formulează Rameau în *Tratatul său de armonie* (1722). Apare deci o nouă concepție de compoziție care urmărește în principal succesiunea acordurilor și nu polifonia vocilor cu raporturi verticale de consonanță-disonanță ca în Renaștere unde cadența (D-T) intervenea doar la încheierea unui segment (imitativ)²⁶⁵.

²⁶⁴ Funcția de tonică (T) are o devenire istorică. În cadrul sistemelor oligocordice și pentatonice oricare din sunete poate face "oficiul" de tonică. Această "tonică" poate fi unul din sunete care devine pilon pentru o constituire melodică. Dacă sunt două asemenea sunete, atunci funcția de "tonică" se împarte între cele două centre. Nu totdeauna cadența finală înseamnă și "tonică". În cadrul modurilor octaviante există deja tendința (mai ales teoretică) de a se conferi primei note a scării sensul de "tonică", dar în realitatea practică a culturilor monodice, vechiul spirit al punctelor de sprijin rămâne valabil. Aceste puncte de sprijin, de obicei terță, cvartă sau cvintă, împart adesea modul în segmente. În cântul bizantin și gregorian se impune un sunet recitat, dominant, care e mai important decât cel de pe care s-a plecat (prezumtivă "tonică") sau cel pe care s-a căzut cadențial (finalis) și căruia i se conferă (teoretic) rolul de "tonică". Vedem dar că în această fază rolul de "tonică" ar fi tonul de odihnă, de cădere, iar sunetele tind către repercusă ("dominantă"). Numai că odată cu nașterea cântării pe 2, 3, 4 voci problema căderii pe un ton de odihnă nu se mai putea realiza la fel de simplu ca în monodie. Cele două voci puteau avea fiecare tonul său de odihnă, de cadență:



Ca să nu se întâmple acest dezechilibru al "odihnei" (al

cadenței), simțul muzical a căutat o rezolvare. Restabilirea echilibrului va consta în instituirea cadenței pe o consonanță verticală (cvintă, octavă). Dar consonanța cadențială (internă sau finală), în raport cu celelalte consonanțe din frază, trebuia să creeze sentimentul de "odihnă". Un timp acest sentiment era realizat prin lungirea valorilor sunetelor din cadență (Ars Antiqua), treptat însă s-a ajuns la simțul unui raport armonic care dă stabilitatea "tonicii". Acest raport a însemnat crearea unui acord penultim instabil care cere cu acuitate acordul stabil al "tonicii". Deci "tonica" este impusă, însă numai în momentele cadențiale. Că nu era una singură (vezi multitudinea cadențelor interne în creația Renașterii) și deci numai teoretic s-a considerat că cea a segmentului întâi și a ultimului să fie de bază, e un fapt clar în motete și madrigale. De la necesitatea impunerii acordului de odihnă s-a ajuns, în sistemul tonal-funcțional, la sentimentul invers, că tonica (T) atrage toate elementele. Evoluția sistemului tonal-funcțional arată însă că, practic, se va impune tot mai insistent raportul de instabilitate-stabilitate (D-T). De abia în acest moment se poate vorbi de T în adevăratul sens al cuvântului. Cu toate că acest raport nu vizează nici acum totdeauna o singură T, T (tonalitatea) inițială poate fi și este "trădată". În cadrul lucrărilor mari T (tonalitatea) de bază apare la început și la sfârșit. Un sentiment al începutului și sfârșitului specific metafizicii umane a ordonat acest fenomen. Pe acest temei T (tonalitatea) generală a unei lucrări este considerată cea de la început și sfârșit.

²⁶⁵ Cu toate că barocul se studiază ca polifonie (contrapunct instrumental), gândirea funcțională acordică guvernează permanent discursul pe verticală. În acest sens reacțiile stărnite de E. Kurth care vorbind de contrapunctul bachian absolutiza rolul cinetic al melodiei (polifoniei), ignorând realitatea structurării armonice, au fost îndreptățite (vezi Toduță, S., *Formele muzicale ale barocului*, Ed. muzicală, București, 1969, vol.I, p.317-319). Cât privește predarea în școală, "împărțirea în două discipline (contrapunct și armonie – p.n.) a unui singur fenomen muzical este artificială și-și găsește o justificare doar de ordin pedagogic" (Türk, H.P., *Curs de armonie*, Cons. "Gh. Dima", Cluj, 1974, vol.I, p.4).

acord care să se rezolve pe D:



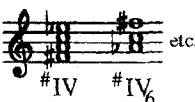
Este vorba de acordul treptei a doua cu terța alterată suitor (sensibilă la fundamentală D). În felul acesta se asigură cursivitatea funcțională: D^D gravitează spre D, iar D gravitează spre T. Pentru ca acordul D^D să tindă spre D, adesea nu numai terța va fi alterată ci și celelalte sunete ale acordului, pentru a deveni sensibile (ascendente sau descendente) la unul din sunetele acordului D, adăugându-i-se și septimă și nonă. Însușind treptele naturale și cele alterate,

acordul devine un conglomerat



din care se poate extrage mai multe formațiuni acordice de 3, 4 sunete, situație în care poate

deveni și acord de treapta a IV-a alterată²⁶⁸.



Uneori D^D se rezolvă pe I⁶₄ (K⁶₄)²⁶⁹ în care caz mai poate achiziționa următoarele alterații

ca sensibile:



total de 13 sunete (naturale și alterate), exceptând fundamentală D (sol).

Începând cu clasicismul (Mozart) acordul D^D va juca un rol de seamă în evoluția sistemului tonal-funcțional. Căci în baza principiului de obținere a unei D^D prin alterarea elementelor acordului treptei a II-a, prin extindere, acordul oricărei trepte din tonalitate devine receptiv de a fi alterat (sensibilizat) și transformat într-o D pentru a se rezolva pe o T²⁷⁰ dar acordul acestei T poate fi alterat în momentul rezolvării și transformat la rândul lui în D pentru o nouă T, ș.a.m.d.:

²⁶⁸ A se vedea tabelul acestor funcțiuni în Türk, H.P., *Curs de armonie*, vol.III, p.31

²⁶⁹ Numită și "contradominantă emancipată".

²⁷⁰ "Extinderea relației autentice de tip D-T și asupra altor trepte decât V-I, semnifică una din multiplele caracteristici ale funcționalismului armonic" (Türk, H.P., op.cit., vol.III, p.30).

Dar legile armoniei s-au format și ele în timp.

Într-o primă etapă se fixează “triada” armonică funcțională: subdominantă-dominantă-tonică (S-D-T), concretizată în acordurile treptelor IV-V-I, numite și trepte principale. Analizând această triadă prin prisma ideii de gravitație, se pune întrebarea care este rolul S, căci ea nu tinde să se rezolve pe D. De aceea, pentru a înțelege rolul S, formula trebuie

întregită cu T-S-D-T:

T - S D - T

Expresia astfel constituită este un binom cu două polarități: T-S și D-T. Succesiunea T-S este (prin terța tonicii ca sensibilă) un raport de D-T. În consecință sarcina D este să returneze totul spre T. Rolul S este în consecință de contrast, spre a accentua eficiența D²⁶⁶. Adesea duritatea contrastului este atenuată prin folosirea S cu sextă adăugată (“sexta lui Rameau”, în fapt II⁶/5), iar mai târziu de subdominanta minoră cu terța coborâtă²⁶⁷:

precum și de acordul sextei napolitene care are atribute dominante din cadența

frigidă modală (sensibilă descendentă) II^b₆.

Treptat, pe măsură ce simțul gravitației se dezvoltă, D începe să nu mai fie precedată de povara S, ci de o nouă funcție: contardominanta sau dominanta dominantei (D^D), adică un

²⁶⁶ Tensionarea D este amplificată și prin formula:

K⁶⁻⁵₅₋₃
I⁶₄-V
V⁶⁻⁵₄₋₃

. Adică D cu sensibila (3) și cvinta

(5) întârziate (practice și în Renaștere).

²⁶⁷ Creind teoria unui “major armonic”, prezentă în unele tratate.

Beethoven: Sonata op.2, nr.2, III

D T=D T=D T

Mi La Re

D^D deschide astfel procedura obținerii acordurilor alterate, a inflexiunilor și a modulațiilor cromatice²⁷¹. Fenomenul este dus la ultimele consecințe de romanticii târzii (Liszt, Wagner), prin permanenta cromatizare a acordurilor, mai ales în sens dominantic, rezolvarea lor fiind mereu amânată, T devenind “plutitoare”, subiectiv aparentă dar practic inexistentă²⁷².

Wagner: "Tristan si Isolda", Preludiu (Măs.27-32)

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree" in D major. It consists of three systems of music, each featuring a piano accompaniment (grand staff) and a vocal line (single staff).

- System 1:** The piano part begins with a D major triad (D, F#, A) in the right hand and a D major triad (D, F#, A) in the left hand. The vocal line starts with a half note D4, followed by a quarter note E4, and then a half note F#4. The figured bass notation below the piano part is (D) ——— D ———.
- System 2:** The piano part continues with a D major triad (D, F#, A) in the right hand and a D major triad (D, F#, A) in the left hand. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The figured bass notation below the piano part is Re:D ——— Do:D ———.
- System 3:** The piano part continues with a D major triad (D, F#, A) in the right hand and a D major triad (D, F#, A) in the left hand. The vocal line starts with a half note C5, followed by a quarter note D5, and then a half note E5. The figured bass notation below the piano part is (D) ——— T) ———.

The score is written in D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The tempo is marked "Allegretto". The time signature is 3/4. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The vocal part is written in a single staff (treble clef). The figured bass notation is written below the piano part.

²⁷¹ Evoluția funcționalismului de la Bach și Mozart la Liszt și Wagner implică acordul D^D ca un veritabil “cal troian” care va ruina tonalitatea.

²⁷² Stravinski (Poetica muzicală) afirmă că urechea noastră aude rezolvarea chiar dacă nu s-a produs, așa cum ochiul completează detaliile unui chip redat prin câteva trăsături.

Desigur că există o sumedenie de alte reglementări mărunte (ce se învață la disciplina Armonie) care vin să favorizeze gravitația funcțională. Între acestea o regulă armonică impusă de timpuriu exclude succesiunea V-IV (D-S) și elimină treapta a III-a, a cărei funcție este incertă prin înglobarea a două sunete importante ale acordului de T și două ale D,



deci a principalelor acorduri care conțin esența echilibrului tensiune-rezolvare

(esența funcțională)²⁷³.

Sintetizând funcțiile armonice²⁷⁴ ale tonalităților și reprezentarea lor de acordurile diferitelor trepte, se obține următorul tablou:

Funcția	Treapta	Trepte înlocuitoare
1. Tonica	I	VI (III)
2. Dominanta (D)	V	VII (III)
3. Subdominanta (S)	IV	II (VI), IIb=SN
4. Dominanta dominantei (D ^D)	II3#	IV# ³

Succesiunea acordurilor, determinată de funcția lor armonică, devine esența discursului muzical în sistemul tonalităților (din baroc, clasicism, romantism). Această succesiune se exprimă în cadența armonică²⁷⁵. Dar spre deosebire de armonia modală a Renașterii, în armonia funcțională succesiunea acordurilor se organizează permanent în cadențe. Astfel, întreaga creație a barocului, clasicismului și romantismului este un continuu proces de cadențare. Prin intermediul acestor cadențe armonia funcțională implică (după cum se va vedea) toți parametrii muzicali.

²⁷³ Cele două fenomene se întâlnesc totuși în creația compozitorilor, dar realizate cu anumite precauții. Interesant de observat este situația acestora în creația lui Bach. Dacă în corale (armonizări de melodii modale) întâlnim adesea succesiunea V-IV precum și prezența treptei a III-a (fără precauții), nu același lucru se poate spune despre restul creației sale unde funcționalismul este foarte decis, cele două "nereguli" intervenind rar și cu restricții.

²⁷⁴ Unele tratate de teorie vorbesc și de funcții melodice (în gamă). În realitate, aceste funcții nu există decât în/și prin funcțiile armonice, depinzând în orice moment de poziția unui sunet (al melodiei) în acord. De exemplu, sunetul do creditat cu funcție melodică de T în gama Do major nu are aceeași funcție într-un context melodic ce prefigurează acordul fa-la-do.

²⁷⁵ Cadența armonică este o formulă care presupune succesiunea a 2, 3 sau mai multe acorduri, succesiune în care ultimul acord reprezintă stabilitatea (repausul provizoriu sau definitiv), iar celelalte presupun instabilitate, tendință de rezolvare spre ultimul acord.

Așadar, despre tonalitate nu putem gândi decât prin armonie.

b) Melodie

Funcționalismul va impune melodiei o fasonare a configurației sale și, concomitent, va formula noi maniere melodice specifice.

Structurarea funcțională vizează două aspecte: 1. organizarea mișcării melodice, 2. organizarea morfologică și sintactică.

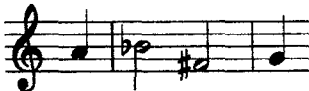
1. În ceea ce privește organizarea mișcării melodice, funcționalismul va solicita treptat melodiei pe de o parte o constrângere pentru încadrarea verticală în acorduri, iar pe de altă parte o substituie a unor succesiuni de sunete neutre cu altele care promovează spiritul sensibilei cadenței armonice. Un exemplu de constângere funcțională oferă melodia "Dies irae" care în ipostaza sa gregoriană se prezenta astfel:

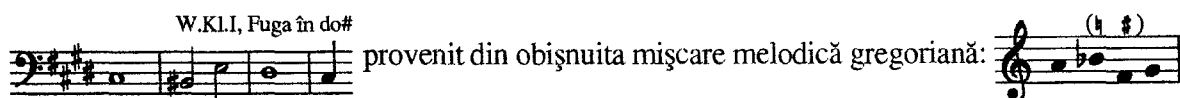


pentru ca s-o aflăm mai târziu la Berlioz, configurată astfel:



(N.B. Se articulează cadența intensificându-se tendința rezolvării pe tonica do, care astfel se instituie retroactiv întregii teme.)

Cât privește promovarea spiritului de sensibilă, ne stă la îndemână motivul din "Ohimè il bel viso" de Monteverdi:  întâlnit la Bach inversat:



Formularea unor noi maniere melodice se referă la faptul că derularea melodiei prevede înclavarea în sine a funcțiunilor armonice. Fenomenul se realizează prin mai multe modalități:

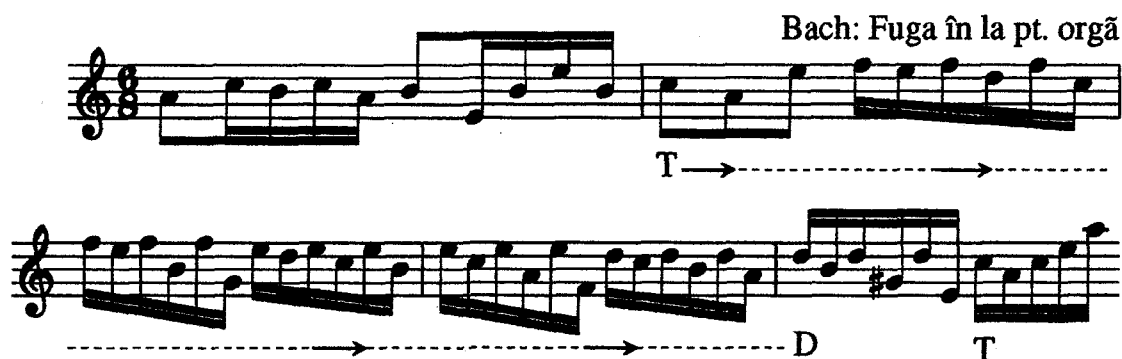
– se structurează pe aspecte de scară între 2 piloni acordici în raport de T-D sau



– îmbracă schema acordurilor prin mișcare arpeggiată²⁷⁷:



– adoptă succesiuni secvențiale vizând evoluția de la către o funcțiune importantă (T sau D):



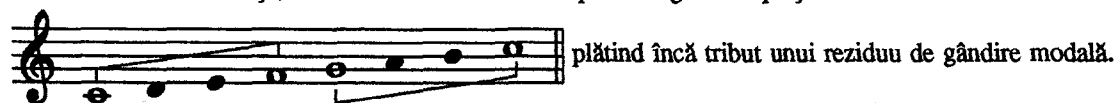
– ornaamentează pe cadrul uneia sau mai multor funcțiuni:



2. Organizarea morfologică și sintactică implicată de funcționalism prevede

²⁷⁶ Merită subliniat faptul că în baza funcționalismului a cărui esență este raportul de D-T (și T-D), scara (gama) unei tonalități se împarte în două segmente astfel:

În ciuda acestei evidențe, multe tratate teoretice mai prezintă gama împărțită în două tetracorduri:



²⁷⁷ “Arpegiul ascendent sau descendent investește forme variate melodico-ritmice, adeseori îmbogățit prin note melodice (de schimb, de trecere). Linia melodică afirmă cu claritate fuziunea și interdependența celor două valori: armonia și melodia. Acest fenomen de interacțiune al gândirii vertical-orizontale constituie un câștig al concepției armonice funcționale.” (Toduță, S., Formele muzicale ale barocului, vol.I, Ed. muzicală, București, 1969, p.127).

structurarea melodică în secțiuni cu statut de identitate. Apar astfel tiparele morfologice de figură și motiv precum și cele sintactice de frază și perioadă, pentru ca în extenso, să se clădească formele mari: lied, sonată, rondo, variațiune, fugă, etc.

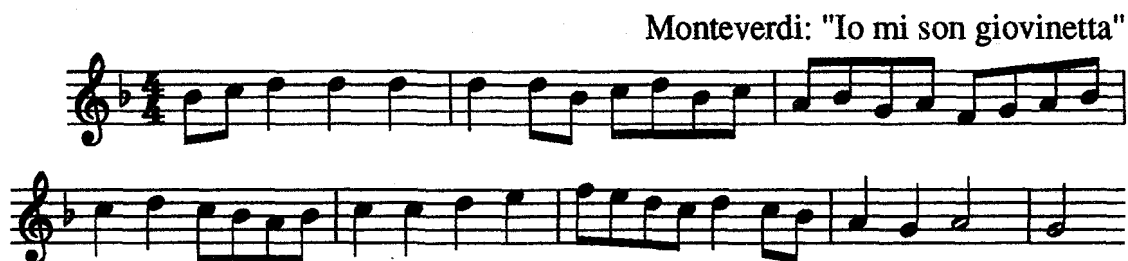
Figura melodică (celula, submotivul) se rostește în sprijinul respectului pentru funcțiuni: T-D (a), pentru ca motivul să se întregască în cuplare cu inversul său D-T (a_1):



Fraza și perioada melodică se delimitează pe principiul cadenței armonice, iar raporturile modulatorii în cadrul formelor mari implică structurarea discursului melodic într-o permanentă dependență de gândirea tonal-funcțională.

Procesul de organizare funcțională a parametrului melodic parcurge însă etape istorice a căror distincție conturează cele trei uriașe stiluri: baroc, clasic, romantic.

Stilul baroc relevă în perioada timpurie (Monteverdi, G. Gabrielli, etc.) subzistența unui melos modal care se împletește cu cel funcțional în devenire. Astfel, dacă o melodie ca aceasta:



păstrează încă intacte contururile modale (mișcare melodică), în schimb următoarea melodie, de același Monteverdi, urmează noua viziune armonică funcțională:



Evoluția este însă rapidă, spiritul dansului, pe care se dezvoltă muzica instrumentală barocă, tinde spre formulări funcționale (gamă, arpeggiu, secvență) din ce în ce mai tranșante, astfel că în etapa mediană a barocului (Vivaldi, Corelli, A. și D. Scarlatti, Couperin, Rameau,

Purcell, Buxtehude, etc.) linia melodică devine funcțională fără echivoc:

A. Corelli: Sonata VI, op.5, nr.IX



Melodica lui Händel și Bach, reprezentanții barocului târziu, relevă stadiul unui proces încheiat, coordonata liniară supunându-se cvasi-total principiului armonic vertical²⁷⁸:

Bach: Fuga în mi pt. orgă



Clasicismul devine exponentul purității funcționale. Melodia clasică este adesea ea însăși armonie. Melodia scară între piloni armonici, atât de frecventă, prevede cazul limită al unor segmente muzicale grefate în întregime pe gamă:

Mozart: Sonata pt. pian, K.V.545, I



Mozart: Sonata în Do, K.V. 279, I

iar melodia arpeggiată atinge cazul limită în “basul albertin”:



Uneori componenta liniară melodică și cu cea verticală armonică devin atât de implicate în cadrul procesului de cadențare, încât sunt practic imposibil de separat:

Beethoven: Sonata op.10, nr.1, I



²⁷⁸ Reziduu modal (oarecum semnificativ și firesc) întâlnim tot în Coralele lui J.S. Bach. În opoziție, Suitele și Sonatele sale pentru vioară și violoncel, reprezintă contopirea liniar-verticală a funcționalismului tonal.

The image displays three systems of musical notation, likely from a piano score, illustrating functional harmony. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass staff with chords, marked with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. Functional labels 'D' (Dominant) and 'T' (Tonic) are placed below the bass staff to indicate the harmonic function of the chords.

(N.B. Este de-a dreptul uluitor faptul că această temă beethoveniană de o atât de mare forță expresivă este constituită în toată dimensiunea sa numai din cadențarea cu două funcțiuni, T și D.)

Romantismul timpuriu (Schubert, Weber, Mendelssohn, Rossini etc.) nu se detașează de clasicism. În schimb romantismul median (Schumann, Chopin) și mai ales cel târziu (Liszt, Wagner, Brahms), accentuează la maximum procesul de dominantizare prin alterarea (sensibilizarea) permanentă a acordurilor, situație în care rezolvarea propriuzisă (stabilitatea) este mereu amânată.

Apariția compozitorilor din școlile naționale romantice (Grieg, Chopin, Smetana etc.) anunță însă unele intenții de intuiție modală, dar nu modalul medieval anterior ci acela al popoarelor pe care ei le reprezintă. Aceste intuiții rămân încă încorsetate într-o armonie funcțională strictă. Reîntrezărirea unei gândiri modale la nivelul celor două dimensiuni

(melodie, armonie) se observă la Liszt și mai ales la Musorgski. Iată acest moment din **Tablouri dintr-o expoziție** în care evitarea succesiunii D-T prin utilizarea acordurilor treptelor secundare, creează o altă ambianță sonoră decât cea funcțională:

Nr.10

I I6 IV3bIII VI III VI6VIIb VI VII⁵ VI

IIb III II VI II VI VII IV V3b IV6 I

Prin înclavarea tensiunilor armonice, melodia funcțională barocă-clasică-romantică dobândește o anumită pregnanță care o detașează net de melodia anterioară modală, ea devenind acum principala purtătoare a conținutului expresiv.

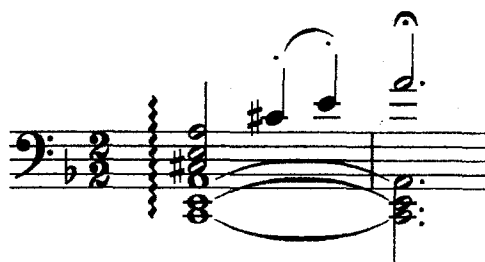
b) Forme

Funcționalismul armonic, prin sistemul său de cadențare și prin raporturile tonale, structurează permanent discursul muzical. Armonia devine creatoare de formă de la nivelul celular până la marile construcții fugă, sonată, rondo etc.

Structurarea formală se produce la trei nivele:

1. formularea elementelor morfologice (figură, motiv),
2. organizarea sintactică (frază, perioadă, lied),
3. stabilirea raporturilor tonale în cadrul formelor mari (fugă, sonată, rondo, variațiune etc.)

1. Problema formulării elementelor morfologice – figură, motiv – prin condiționarea cadențială armonică a fost tratată anterior, în cadrul melodiei. Pot fi semnalate însă și motive armonice:



2. Organizarea sintactică în fraze și perioade a discursului muzical este constrânsă de aceeași logică funcțională. De aceea determinarea dimensiunii frazei muzicale și a perioadei se face în baza cadenței armonice. Astfel, fraza I adoptă adesea o încheiere cu cadență imperfectă (treapta I₆) sau semicadență (cadența pe D), iar perioada este marcată de cadența perfectă (treapta I stare directă în tonalitatea de bază sau în cea modulantă):

Beethoven: Sonata op.2, nr.1, II

Liedul, format din două sau mai multe perioade, implică adesea și un raport între două tonalități, de regulă: perioada I (A) în tonalitatea de bază, iar perioada II-a (B) implică tonalitatea dominantei (sau a relativei), pentru ca repriza (A1) să reinstaleze tonalitatea inițială.

3. Raporturile tonale constituie de timpuriu temeiul dezvoltării unor forme mari. Se știe cum **fuga** statornicește indestructabila relație T-D între temă și răspuns în cadrul expoziției, pentru ca apoi reprizele mediene să se deruleze în tonalități apropiate, încheierea fiind realizată de o repriză în tonalitatea de bază. **Sonata**, cea mai caracteristică formă a sistemului funcțional, presupune antiteza tematică prin raport de T-D (ulterior evoluată și la alte raporturi tonale) în cadrul expoziției, urmând ca în final, în repriză, cele două teme să se alinieze în tonalitatea de bază, după ce în partea mediană – tratare – se vor fi traversat mai multe tonalități. La fel, toate celelalte forme utilizate de cele trei stiluri muzicale (variațiunea, rondoul, formele tripartite mari) sunt condiționate de raporturi tonale în cadrul structurilor lor. Și tot raporturile tonale unifică părțile componente ale ciclurilor (de suită, sonată-simfonie-concert, divertisment etc.).

Coeziunea tonală oferă astfel logică planului vast al lucrărilor instrumentale care, în lipsa textului literar, are nevoie de elemente structurale în baza altui principiu. Acest principiu s-a dovedit a fi cel al cadenței armonice funcționale.

d) Metru-ritm

Sucesiunea acordurilor cu raportul de instabilitate-stabilitate, tensiune-rezolvare, antrenează automat și percepția unor raporturi de neaccentuat-accentuat, impunând astfel concepul de metru. Periodicitatea armonică oferă deci și o periodicitate metrică:



Dacă în baroc mai persistă o oarecare libertate a organizării frazelor și perioadelor, clasicismul impune spiritul patratismului prin dimensionare precisă: fr. I 4 măsuri + fr. II 4 măsuri = perioadă 8 măsuri (numită și “perioada clasică”), totul determinat prin cadența armonică.

În consecință, metrul propriu-zis, ca periodicitate de accentuat-neaccentuat, se naște odată cu sistemul funcțional²⁷⁹. Această periodicitate impune metrul binar și ternar, eliminând alte categorii metro-ritmice (metrul mixt²⁸⁰, ritmul liber etc.).

²⁷⁹ Și, în mod firesc, dispare odată cu el, întrucât muzica ulterioară păstrează doar rolul auxiliar al metrului, acela de jalonare a discursului ritmic.

²⁸⁰ Caz particular: Ceaikovski, Simfonia a V-a, p. a III-a, Vals, scrisă în 5/4.

Instaurarea conceptului metric se soldează cu o organizare strictă a ritmului pe timpii acestuia. Formulele ritmice (organizate în funcție de timpii metrici și încadrate într-o măsură) se precizează strict ca dimensiune. Astfel se concretizează un lexic restrâns de formule ritmice binare și ternare cu care operează întreaga creație barocă, clasică și romantică²⁸¹.

Ca fenomen particular poate fi semnalat principiul anacruhic, care se naște în cadrul muzicii tonale tot în baza raportului armonic D-T (sau T-D) în formulele de incipit:



Din expunerea efectelor funcționalismului asupra elementelor de bază ale discursului muzical (armonie, melodie, forme, metru-ritm) reiese rolul coordonator al acestuia în statornicirea unor aspecte stilistice generale pentru cele trei epoci muzicale – baroc, clasicism, romantism²⁸².

Tonalitate, gamă, acord

Teoria muzicală a statornicit câteva noțiuni prin care se exprimă conținutul sistemului tonal-funcțional. Între acestea, noțiunile de tonalitate, gamă și acord sunt cele mai importante și uzuale.

Noțiunea de **tonalitate** a fost definită abstract, ca principiu, ca lege a sistemului funcțional, potrivit căreia sunetele și acordurile acestui sistem converg (gravitează) către un centru unic – tonica.

În mod concret, practic, tonalitatea înseamnă însă cadrul în care se desfășoară procesul de succesiune melodică, armonică, pe baza raporturilor funcționale.

Tonalitatea oferă deci materialul de construcție a lucrărilor muzicale.

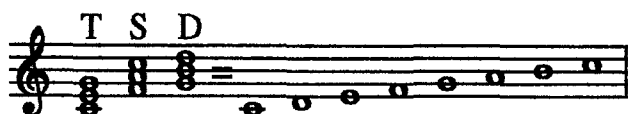
Sistemul tonal-funcțional este statuat din mai multe tonalități care, teoretic, se obțin

²⁸¹ Totuși, compozitorii romantici (mai ales Berlioz și Brahms) își vor pune conștient problema evadării din schematismul metro-ritmic clasic (din "carura" clasică).

²⁸² În același timp însă, datorită unor modalități particulare de exprimare muzicală, corespunzătoare și stadiului de evoluție a sistemului tonal-funcțional în fiecare din cele trei epoci, ele sunt considerate fiecare în parte etapă stilistică (barocă, clasică, romantică).

Tonalitatea se materializează în gamă și acorduri.

Gama reprezintă **schema** diatonică a tonalității. Sunetele gamei și structura ei reflectă structura armonică de bază a tonalității (T, S, D)²⁸⁸.



Ordinea conjunctă prin care gama prezintă sunetele tonalității își are tradiția în teoria modală a Renașterii. Vizualitatea grafică a scării și percepția sa tactilă (la instrumente) a determinat teoria și practica muzicală să utilizeze scara modurilor și mai târziu a tonalităților ca un veritabil algoritm pentru însușirea cunoștințelor teoretice și practice. Gama a devenit astfel **schema** model pentru studiul tonalității²⁸⁹. Utilitatea sa practică²⁹⁰ a impus-o însă gândirii muzicale (îndeosebi la instrumentele tastiere), conferindu-i un mare rol în constituirile melodice.

Fiecare tonalitate este reprezentată de gama sa. Sunt deci în uzul practic muzical, 30 de game (15 majore și 15 minore).

Acordul este definit în general ca suprapunerea de mai multe sunete.

Acordul utilizat de sistemul funcțional este însă **trisonul**, constituit prin suprapunere de terțe. El s-a născut în cadrul polifoniei Renașterii care avea în vedere ideea de consonanță pe verticală. Astfel acordurile (trisonurile) s-au format din consonanțe perfecte (cvinta, octava)

²⁸⁸ Așa cum s-a anticipat, noțiunea de gamă a fost adesea supralicitată de teoria muzicală. Neluându-se în considerare caracterul ei de fenomen reprezentând o esență și căutându-se explicația devenirii sale în abstract de evoluția sistemelor tonale din practica muzicală, gama a primit multe definiții inadecvate. Multe dintre acestea s-au datorat și echivalării noțiunii de gamă cu cea de scară (vorbindu-se de pildă de gama hexafonică, gama pentatonică, gama acustică, gama cromatică etc.). Desigur sensul termenului a fost în aceste cazuri extins. În zilele noastre, muzicologia tinde să rețină numai sensul restrâns al noțiunii, acela legat strict de tonalitate.

²⁸⁹ Că este o schemă (și nu o "esență", așa cum e considerată de unii teoreticieni: vezi Giuleanu, V., *Principii...*, p.86) ne-o demonstrează faptul că schema gamei majore nu satisface înțelegerea armonică a tonalității majore (care utilizează foarte frecvent câteva alterații cum ar fi treapta a VI-a coborâtă, treapta a IV-a ridicată etc.), fapt ce determină teoria să vorbească și de un major armonic sau melodic; iar pentru tonalitatea minoră, din aceleași motive se adoptă trei variante de gamă (naturală, armonică, melodică).

²⁹⁰ Ne referim atât la învățarea noțiunilor muzicale propedeutice prin intermediul gamei, cât mai ales la exercițiile practicate de instrumentiști pentru dobândirea unei tehnici instrumentale.

și consonanțe imperfecte (terța, sexta)²⁹¹.

Sistemul tonal-funcțional a preluat cele patru tipuri de trison (major, minor, micșorat, mărit) ale Renașterii, le-a îmbogățit parțial (cu septimă și nonă, sau cu forme alterate) și le-a conferit funcții (T, S, D, D^p).

Tonalitatea, gama și acordul reprezintă deci noțiuni de bază ale sistemului tonal-funcțional.

Tonalitatea, reprezentând cadrul în care acordurile se înlanțuie conform regulilor instituite de necesitățile funcționale, are un conținut sonor mult mai bogat decât reflectă schema (scara) sa diatonică – gama. La acest conținut contribuie nu numai alterațiile vehiculate de acorduri, dar și alterațiile vehiculate ca note melodice (schimb, pasaj etc.), orice tonalitate oferind posibilitatea utilizării totalului său cromatic.

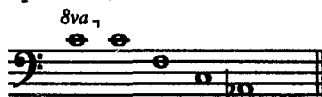
Alterații și cromatisme în sistemul tonal-funcțional²⁹²

În sistemul tonal-funcțional legea exclusivă a apariției alterațiilor și cromatismelor este atracția (funcțională) pe principiul sensibilei. Această atracție va fi direcționată în primul rând de către sunetele cele mai stabile reprezentate de acordul tonicii.



După acest model se vor realiza sensibile și la sunetele acordului de dominantă, ale acordului de tr. a VI-a și ale subdominantei:

²⁹¹ Ca și în cazul gamei, geneza acordului (trisonului) s-a judecat în abstract de tonalitate, suscitând mai multe interpretări. Rameau credea că fundamentează științific acordul major în armonicile superioare. Rămânea însă deschisă problema trisonului minor, a celui micșorat și a celui mărit, care și ele, într-o teorie îngăduitoare, pot fi selecționate din armonicile superioare, dar acesta nu mulțumea. Acordul minor s-a sintetizat apoi speculativ din armonicile inferioare:



H. Riemann, acceptând ideea armonicilor pentru acordul major, propune simetria pentru acordul minor. Toate teoriile ignoră însă geneza istorică, muzicală, a acordurilor în practica Ars Antiquae și a Renașterii. Adevărata întrebare care se pune ar fi: ce mecanism fiziologic și mai ales psihologic a condus la configurarea consonanțelor și disonanțelor în raport nu totdeauna congruent cu rezonanța sonoră fiziço-acustică, configurarea care a născut tipurile respective de trisonuri? La această întrebare va răspunde probabil în viitor antropologia, întrucât este vorba de o sinteză a mai multor principii existente în natura umană, expresie a structurilor sale din microcosmosul molecular.

²⁹² Ca și în cazul Renașterii, prin alterație vom înțelege apariția unei trepte alterate în locul celei naturale, iar prin cromatism, apariția succesivă sau suprapusă a treptei naturale și alterate.



Există însă o ordine istorică a achiziționării alterațiilor și cromatismelor conform evoluției sistemului tonal-funcțional, de la baroc la clasicism și apoi la romantism, precum și o anumită specificitate și densitate care variază de la un stil la altul.

Înainte de a trata această ordine și specificitate particular-stilistică a utilizării alterațiilor și cromatismelor de către fiecare epocă, trebuie clarificat un aspect important și anume faptul că în cadrul sistemului tonal-funcțional alterațiile pot avea rol de :

a) notă melodică²⁹³ (întârziere, pasaj, schimb, anticipație, échappée);

b) funcție armonică, realizând:

- acord alterat
- inflexiune modulatorie
- modulație.

În procesul creației, deseori elementele melodice alterate participă la orientări funcționale în rezolvarea acordurilor, realizându-se astfel o colaborare între alterațiile melodice și tendința rezolvării armonice:

Bach: Concert brandenburgic, nr.1, II

The image shows a musical score for Bach's Brandenburg Concerto No. 1, II. It includes three parts: Ob. (Oboe), Vn. picc. (Violin piccolo), and Schema arm. (Harpsichord). The score is in G major and 3/4 time. The bottom part of the score shows the harmonic progression: Ia: IV₂^{3#} VII_{6-6#} I bII₆ V.

(N.B. Re diez de la oboi creează o sensibilă melodică pentru mi (notă de schimb), dar impușionează rezolvarea acordului VII₆ (prin sexta alterată suitor) pe tr. I. Același rol îl are și sol diez de la violina piccolo din măsura următoare.)

²⁹³ Acest gen de alterație era fenomen rar în polifonia modală a Renașterii.

Trecem la analiza pe stiluri a problemei alterațiilor și cromatismelor.

Barocul moștenește în bună parte alterațiile cadențiale ale polifoniei Renașterii, dar direcționând procesul către o întărire a poziției unor trepte ce devin osatura tonalității. Astfel că alterațiile baroce mai frecvente în tonalitatea majoră vor fi sensibile satelit a următoarelor

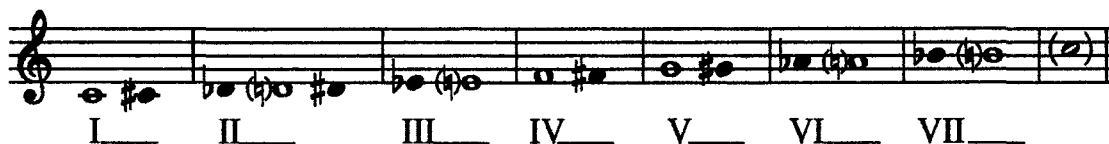
sunete, bază de acorduri:  adăugând apoi (mai puțin frecvent)

și sensibilele unor sunete mai stabile din cadrul acordurilor respective.

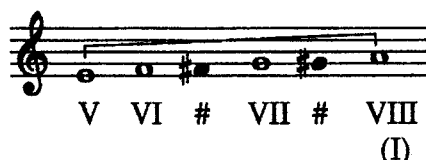


În consecință, alterațiile frecvente în Baroc sunt: treapta a IV-a alterată ascendent (fa diez), treapta a VI-a alterată descendent (la bemol), treapta a VII-a alterată descendent (si bemol), treapta a V-a alterată ascendent (sol diez) și treapta a II-a alterată descendent (re bemol – napolitană²⁹⁴). Alterațiile mai puțin frecvente sunt: treapta I alterată ascendent (do diez) și treapta a III-a alterată descendent (mi bemol²⁹⁵), și foarte rar treapta a II-a alterată ascendent (re diez).

În consecință, o tonalitate majoră barocă are următorul conținut cromatic:



Tonalitatea minoră prezintă câteva diferențieri față de cea majoră. Mai întâi tetracordul superior care (prin moștenirea modală) reține trei variante (natural, armonic, melodic) poate deveni cromatic prin vehicularea variată a acestor trepte când naturale, când alterate:



²⁹⁴ Reminiscență cadențială frigidă.

²⁹⁵ Această treaptă alterată apare asociată cel mai adesea cu tr. a IV-a alterată ascendent într-un acord de septimă micșorată (fa diez-la-do-mi bemol) cu funcție de D^p.

Cromatismele în acest tetracord²⁹⁶ vor rămâne invariabile și în clasicism și în romantism. Pentacodrul inferior adoptă însă aceleași alterații ca și cel major (diferind doar inversiunea terței și apariția rară a tr. I alterată superior):



În ce privește rolul alterațiilor, barocul ne prezintă următoarele situații:

a) Rol melodic:

Bach: W.Kl., II, Prel. în do

- notă de schimb, cel mai frecvent inferioară:

A musical staff showing a chromatic scale in the lower pentachord, with notes labeled I, II, III, IV, V, and VIII (I). The notes are: C, C# (labeled I), D, D# (labeled II), E, E# (labeled III), F, F# (labeled IV), G, G# (labeled V), and A (labeled VIII (I)).

uneori introdusă prin salt, ca și în cazul exemplului din Concertul brandenburgic de Bach (re diez de la oboi) – vezi exemplul pg.222.

- notă de pasaj (trecere), influențând adesea și funcția acordului pe verticală:

Bach: W.Kl., I, Fuga în Do

A musical staff showing a chromatic scale in the lower pentachord, with notes labeled I, II, III, IV, V, and VIII (I). The notes are: C, C# (labeled I), D, D# (labeled II), E, E# (labeled III), F, F# (labeled IV), G, G# (labeled V), and A (labeled VIII (I)).

Bach: W.Kl., II, Prel. în fa

Bach: BWV 988, var. 25

- notă întârziată, descendentă și ascendentă:

A musical staff showing a chromatic scale in the lower pentachord, with notes labeled I, II, III, IV, V, and VIII (I). The notes are: C, C# (labeled I), D, D# (labeled II), E, E# (labeled III), F, F# (labeled IV), G, G# (labeled V), and A (labeled VIII (I)).

²⁹⁶ Tetracordul cromatic – “passus duriusculus” – vehiculat de tematica barocă va apare cel mai adesea în tonalitatea minoră pe acest tetracord superior, tocmai datorită facilitării cromatismelor de către cele trei variante ale sale.

Funcție armonică:

- acord alterat²⁹⁷:

Bach: Suita fr. IV, Allemanda

- inflexiune:

Bach: Suita fr. I, Allemanda

- modulație²⁹⁸.

În ce privește abundența alterațiilor și cromatismelor, barocul, în pofida faptului că pleacă de la o etapă atât de cromatică precum cea a lui Gesualdo și Monteverdi, nu o continuă. Ca primă etapă a sistemului funcțional, barocul revine la un diatonism autoritar, alterațiile și cromatismele fiind folosite cu economie²⁹⁹. Astfel, cadrul cel mai larg al unei progresii cromatice (melodice sau armonice), cel mai frecvent descendentă, este fie tetracordul

Bach: Inv. la 3 voci în fa

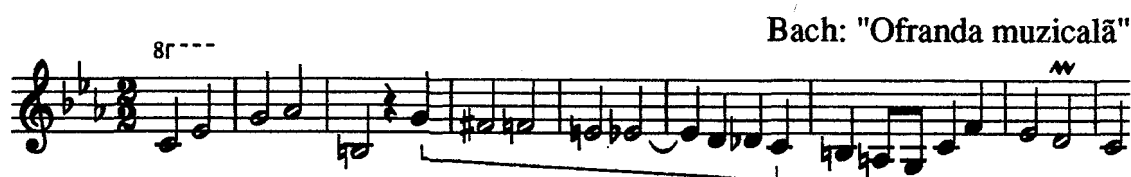
superior:

²⁹⁷ Acord alterat este considerat acel acord în care un element sau mai multe sunt alterate (sensibilizate) pentru a se rezolva pe o treaptă din tonalitate (numite în tratatele de armonie "dominante secundare") fără a angaja vreo inflexiune modulatorie sau modulație. Tot aici se include și acordul "sestei napolitane" (fa-la bemol-re bemol).

²⁹⁸ Problema modulației va fi tratată într-un paragraf separat.

²⁹⁹ Capacitățile cromatice ale noului sistem vor fi descoperite treptat de la o epocă la alta.

fie pentacordul inferior³⁰⁰:



Mai sunt și unele alterații-grup care creează opoziții cromatice pe spații mici, cum ar fi formula tetracordului melodic al dominantei (în opoziție cu cel natural):



și alterațiile tetracordului frigid intervenit pe tetracordul superior al gamei majore:



Cromatică barocă cea mai avansată se întâlnește în creația lui J.S. Bach, dar totdeauna încadrată între piloni armonici și condusă cu logică funcțională strictă. Chiar un pasaj de factura aceasta:

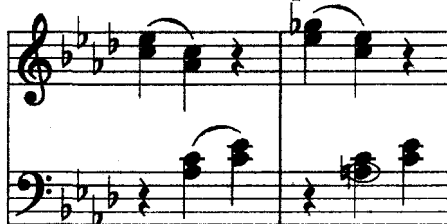


ce pare improvizatoric, are direcție precisă (inițiindu-se pe contradominantă și coborând secvențial către un punct precis de "aterizare" - tonica).

Clasicismul păstrează cuceririle baroce, aducând unele îmbogățiri cantitative dar mai ales calitative. Îmbogățirile cantitative constau în frecvența mai mare a treptei I alterate suitor și în major și în minor:

³⁰⁰ Această progresie cromatică a fost inserată de teoria muzicală sub denumirea de "passus duriosculus" și tratată mai ales de analitica bachiană (vezi Toduță, S., Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach, vol. I, p. 92 și Voiculescu, D., Tetracordul cromatic la Bach, în "Lucrări de muzicologie", vol. 5, Cons. "Gh. Dima", Cluj, 1969). Dar tetracordul cromatic îl aflăm deja la Monteverdi (de văzut pagina din lecția despre Modulile polifoniei vocale).

Beethoven: Sonata op.2, nr.1, III



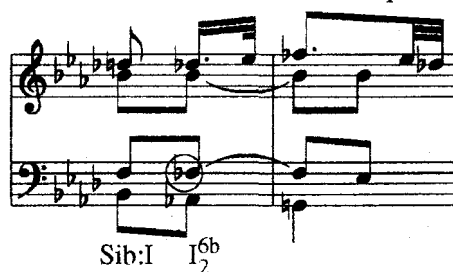
Mozart: Sonata pt. pian K.V. 331, II, var.1

în apariția treptei a VI-a alterate suitor în major (sporadic):



Beethoven: Sonata op.81, I

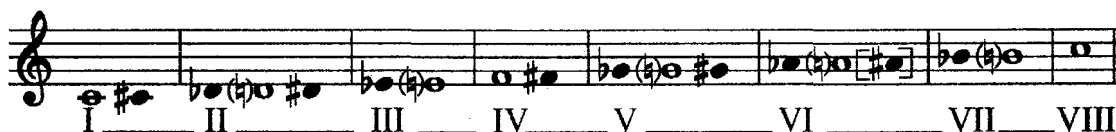
și a treptei a V-a alterate coborător în major:



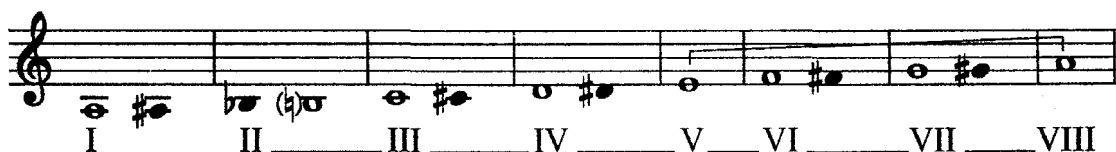
Sib:I I₂^{6b}

O scară cromatică clasică cuprinde următoarele sunete:

- majoră

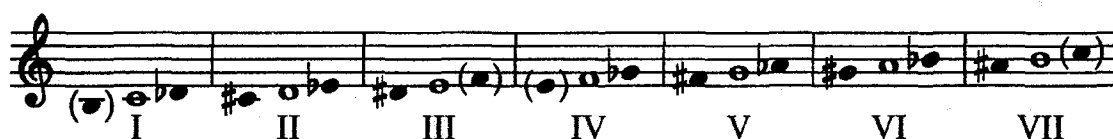


- minoră



Valoarea calitativă a alterațiilor în clasicism are în vedere noua investitură stilistică. Această investitură, începând chiar cu notele melodice alterate, înseamnă în primul rând intensificarea principiului de sensibilă și deci intensificarea forței coercitive a tonalității. Tonalitatea clasică atinge apogeul funcționalismului tocmai prin acest proces continuu de

tensiune-rezolvare³⁰¹ (D-T) la nivel melodic și armonic. Cum s-a văzut mai sus, oricare din treptele tonalității poate avea o sensibilă inferioară și superioară:

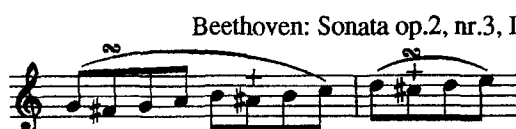


Ca și în baroc, rolul alterațiilor este: a) melodic, b) armonic.

a) Notele melodice angajează pe principiul sensibilei sarcini tensionale astfel:

1. nota alterată de schimb, cu precădere cea inferioară, se remarcă nu atât în

utilizarea sa obișnuită (pregătită și rezolvată):



Beethoven: Sonata op. 10, nr. 1, I

ci mai ales în situațiile introducerii sale prin salt: și a rezolvării prin salt:



Mozart: K.V. 545, III



. Apare și în figurația acordică (dublă):

Mozart: Sonata pt. pian K.V. 533, V



2. notele alterate de pasaj dobândesc o flexibilitate melodică specifică (mai ales la Mozart) exprimată foarte bine în expresia “cromatism de alunecare” (J. Chailley). De la

pasajele mici: până la dimensiunea de peste două octave (cum



întâlnim în Sonata op. 13 de Beethoven, momentul de legătură între introducerea lentă și tema I), pasajele cromatice sunt aproape nelipsite în momentele de joncțiune și retransiție din structura formelor clasice;

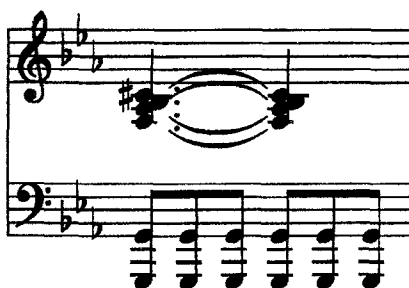
3. notele alterate întârziate primesc valoarea stilistică a unor accente melodico-armonice, prin utilizarea lor nepregătită (apogiaturi) în durate ce depășesc adesea pe cea a notei reale de rezolvare:

³⁰¹ Romantismul va exacerba funcționalismul tocmai prin amânarea cvasi-continuu a rezolvării.

Mozart: Sonata pt. pian K.V. 279, I



Beethoven: Sonata op.22, II



Tensiunea de rezolvare conținută pe orizontală și verticală de aceste întârzieri alterate va fi valorificată excesiv de romantici.

b) Din punct de vedere armonic, alterațiile utilizate de clasici promovează acordul într-o nouă funcțiune, de regulă dominantică (D sau D^D). Acordul de pe orice treaptă a tonalității poate fi alterat (simplu, dublu sau triplu) și convertit prin aceste sensibile (ascendente sau descendente) la o rezolvare³⁰². Există însă o anumită economie care menține un echilibru între tensiune și rezolvare, echilibru specific clasic, care face ca densitatea cromatică a armoniei clasicilor să fie relativă³⁰³.

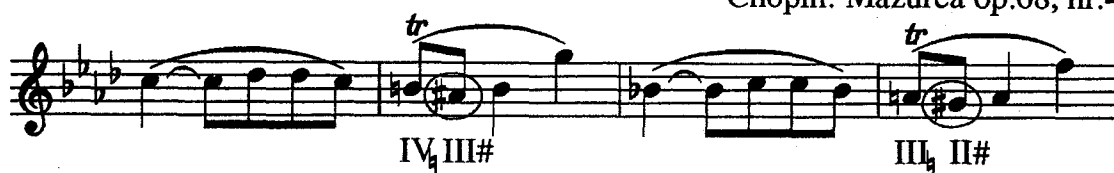
Alterările acordurilor au aceeași menire ca și în baroc: acord alterat în cadrul tonalității, cu funcție de inflexiune, modulație.

Romantismul adâncește spiritul sensibilizării, realizând nu numai sensibile-ascendente și descendente la fiecare treaptă din gamă, ci împinge sensibilizarea mai departe, folosind sensibile alterate pentru sensibile alterate:

³⁰² Studiul modalităților de alterare și a funcțiilor obținute prin acestea se face în paragraful "Modulația cromatică".

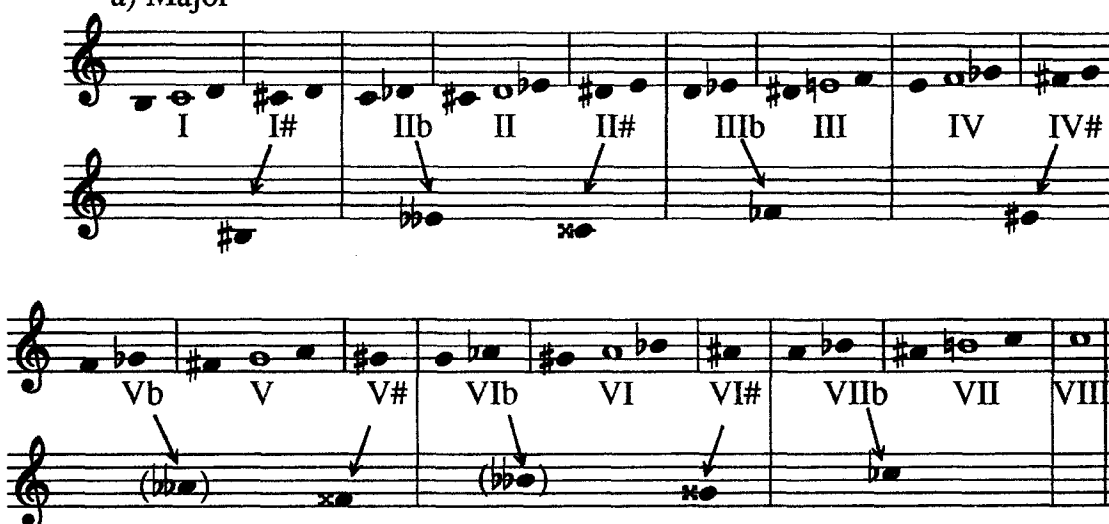
³⁰³ În mod surprinzător însă, chiar în creația lui Mozart sunt câteva momente de mare încărcătură cromatică (vizionar romantică), de pildă, finalul de la "Confutatis maledictis" se precede "Lacrimosa" din Requiem, sau "Fantezia" din Sonata pentru pian în do, KV475. Cromatica ultimelor cvartete ale lui Beethoven trebuie deja încadrată la romantism.

Chopin: Mazurka op.68, nr.4



Concepând fenomenul extins la toate treptele gamei, se obține o scară în care fiecare element diatonic și cromatic are o sensibilă inferioară și una superioară³⁰⁴:

a) Major



a) Minor



³⁰⁴ Desigur, o cercetare minuțioasă ar preciza care din aceste "supersensibile" sunt sau nu utilizate. Cercetarea pretinde însă o mare scrupulozitate în apreciere, căci, dacă unii compozitori romantici (Schumann, Chopin) notează (ortografiază) aceste sensibile în conformitate, alți compozitori (Liszt) le scriu enarmonic, evitând dubbele alterații pentru o mai bună vizualitate în citire.

Sensibilele inferioare sunt folosite cu precădere (ca și în baroc și clasicism). Dar sunt suficiente exemple de utilizare a treptelor alterate coborâtor cum ar fi acest caz: alterația

descendentă a treptei a IV-a, sensibilă la terța minoră



Și romanticii folosesc alterațiile cu rol: a) melodic, b) armonic.

a) Ca note melodice alterate, la romantici se remarcă nota de schimb supersensibilă³⁰⁵ (vezi ex. anterior: Chopin, Mazurca op.68), și nota întârziată, care, în acest stil, este utilizată cu semnificația copleșitoare tensiuni a așteptării (așteptare adesea nedelegată pentru că rezolvarea se produce de regulă pe o nouă întârziere ș.a.m.d.):

Wagner: Preludiu la "Tristan și Izolda"



b) Cromatica armonică romantică (și post-romantică) atinge cotele limită de densitate, remarcată îndeobște în lucrările lui Wagner ("Tristan și Isolda", "Parsifal"), Liszt (Sonata în si), R. Strauss ("Salomeea" și "Electra"), Regel și Mahler.

Acordul poate purta încărcătura a 2-3 note alterate (sensibilizate) simultan³⁰⁶ (vezi ex. de mai sus "Tristan și Isolda" de Wagner).

Discursul armonic este astfel condus, încât orice acord (orientat prin alterații spre rezolvare), se va rezolva pe un acord care el însuși se prezintă alterat (sensibilizat) și cere rezolvarea.

Ceea ce trebuie reținut referitor la saturația cromatică a romanticilor este gândirea

³⁰⁵ Supersensibilă și găsește utilizarea aproape exclusivă ca notă de schimb.

Simf. "Jupiter", p.a IV-a



³⁰⁶ Fenomenul este posibil (pentru D^D) încă de la Mozart:

Do: D^D
II^{6#}
4#
3

funcțională, adică faptul că un acord (cu toate alterațiile sale) este conceput să se rezolve. Și chiar dacă această rezolvare nu se produce, următorul acord este conceput pe același principiu³⁰⁷.

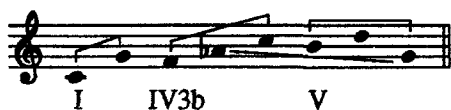
Ortografia cromatică tonal-funcțională

Ortografia cromatică este o problemă pe care o pune didactica muzicală³⁰⁸

Pentru o orientare științifică în mânăuirea ortografică a alterațiilor și cromatismelor³⁰⁹ din sistemul tonal-funcțional, trebuie să se aibă în vedere niște principii generale ce decurg din legile funcționalismului. Aceste principii ar fi:

1. Orice alterație în sistemul tonal-funcțional reprezintă o sensibilă (ascendentă sau descendentă) a cărei rezolvare se face direct, prin salt sau figurat (adică prin intercalarea mai multor sunete între sensibilă și rezolvare).

2. Alterațiile cu funcții armonice (constitutive de acord alterat) își au sensul bine precizat la compozitorii baroci, calșici și primii romantici, prin rolul lor de sensibile în acord cu direcție precisă de rezolvare, ele neputând fi confundate cu echivalentul lor enarmonic. De exemplu, la bemol (tr. a VI-a coborâtă) în contextul melodico-armonic următor (S minoră):



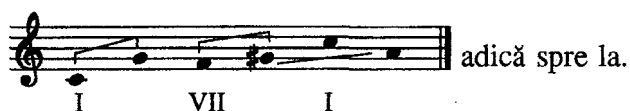
urmează firesc o rezolvare la sol, și nu poate fi confundat

³⁰⁷ Acest principiu trebuie reținut, căci dacă romanticii obțin astfel sentimentul unei tonalități mereu "plutitoare", intenția de rezolvare există permanent. În aceasta va consta esențiala deosebire între procesul armonic romantic și cel atonal care va preconiza anularea totală a principiului rezolvării, lichidând acordul cu sensibile.

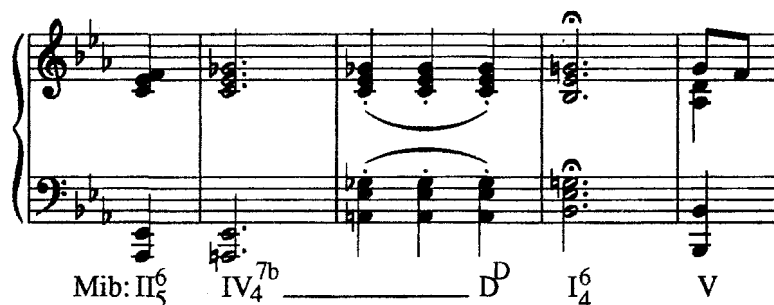
³⁰⁸ În special la obiectul Teorie Solfegiu Dictat, cu precădere în procesul dictatului, când elevii sau studenții trebuie să aprecieze auditiv și rațional, și să redea grafic elementele alterate și cromatice din cadrul melodiei ce li se dictează. Modul cum e pusă în prezent problema în unele tratate și manuale de școală însă, care escamotând legile reale ale funcționalismului oferă "rețete" de ortografie cromatică (de "gamă cromatică majoră", "gamă cromatică minoră") în baza unor norme inventate și mai ales fără a ține seamă de vreun stil muzical sau compozitor (vezi Giuleanu, V., *Principii...*, p.326-332) produce multe neajunsuri instructive. Astfel se creează o "gamă cromatică" funcțională ce nu corespunde nici unui stil, dar pe care elevii și studenții învață și o aplică mecanic; se fixează cvasi-arbitrar (dar obligatoriu) niște reguli de scriere cromatică ("reguli de cromatizare") a sunetelor, pe principii cu totul întâmplătoare și nu cele rezultate din evoluția sistemului funcțional din creația barocă, clasică și romantică. Ortografia cromatică astfel stabilită, se aplică oricărei melodii (tonale, modal-cromatice, și mai ales melodiilor ambigue, astilistice, contrafăcute de profesorii de teorie). Impunerea în practica instructiv-educativă a acestor "reguli" de către profesori (adesea cu vehemență extremă, creând adevărate stressuri elevilor), are consecințe dăunătoare asupra înțelegerii fenomenului alterației și cromatismului întrucât se crează în abstract o teorie foarte autoritară, dar a cărei autoritate nu se bazează pe creația lui Bach, Mozart sau Schumann etc. dimpotrivă aceasta rămâne periferică. Profesorul de teorie nu trebuie să uite însă că elevii săi cântă permanent la instrument lucrări de Vivaldi, Bach, Haydn etc. și se familiarizează vizual și auditiv cu alterațiile și cromatismele acestora, formându-și întrucâtva (inconștient) un automatism al reprezentării lor, iar ora de teorie-solfegiu-dictat trebuie să clarifice și să adâncească procesul învățării, nu să-l deturneze.

³⁰⁹ Orientare elastică și îngăduitoare.

cu sol diez (tr. a V-a ridicată) care solicită o altă evoluție melodico-armonică:

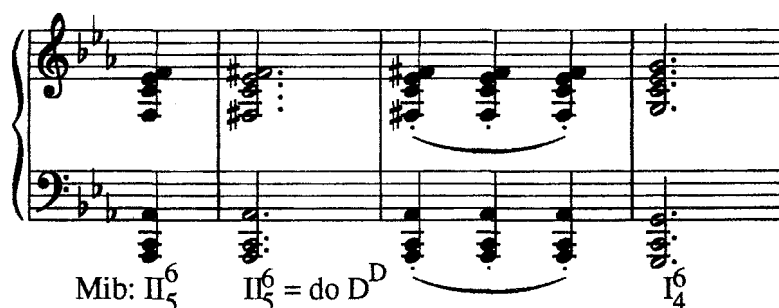


În acest sens se conferă exemplul următor, din creația lui Beethoven (Sonata pentru pian op.31, nr.3, p.I). Dacă la începutul sonatei acordul la becar-do-mi bemol-sol bemol se circumscrie în Mi bemol major (contribuind la o cadență pe treapta I):



atunci structura acordului prevede sol bemol, condiționat de toate componentele verticale (mai ales de la becar)³¹⁰.

La începutul tratării însă, când direcția este spre do minor, acordul conține fa diez (care nu poate fi confundat cu sol bemol) tocmai prin condiția rezolvării (pe cvinta tonicii):



În condițiile densităților cromatice ale ultimilor romantici, fenomenul aprecierii unei alterații armonice devine însă o problemă dificilă chiar în analiză, fără să mai vorbim de dificultățile unei aprecieri auditive. Așa cum semnalăm anterior, chiar unii compozitori au transcris enarmonic anumite note sau acorduri cromatice pentru o mai bună vizualitate. Iată acest exemplu:

³¹⁰ Sol bemol se va rezolva real nu pe sol becar ci pe fa, sol becar fiind întârzierea lui fa, cvinta D în tiparul de cadență K (V) 6-5 -I.

Liszt: Concertul nr.1, I

Allegro maestoso
Tempo giusto

The image shows a musical score for Liszt's Concerto No. 1, I. It features a melodic line with chromatic alterations and dynamic markings like *ff marc.* and *ff*. The tempo is marked 'Allegro maestoso' and 'Tempo giusto'.

în care Liszt înlocuiește acordul de sextă napolitană fa bemol-la bemol-do bemol cu enarmonicul său mi-sol diez-si, pentru a fi citit mai ușor pe clapele pianului³¹¹

3. Alterațiile cu rol melodic (mai ales cele de pasaj) urmează în principiu sensul direcției pantei melodice dar nu totdeauna cu mare rigurozitate.

Iată un exemplu în care Beethoven utilizează alterații descendente pentru o mișcare

ascendentă: sau în raport cu rolul melodic, schimbă alterația:

Beethoven: Sonata op.2, nr.2, Rondo

The image shows a musical score for Beethoven's Sonata op.2, nr.2, Rondo. It features a melodic line with chromatic alterations and dynamic markings like *ps*, *sf*, and *3*. The tempo is marked 'Allegro'.

fenomen dificil de sesizat dacă se aude numai melodia.

Mici variații ortografice (ale alterațiilor melodice) apar și de la compozitor la compozitor, cu deosebire la compozitorii romantici.

Ortografierea cromatică corectă în cadrul sistemului tonal-funcțional în orele de dictat, atât cât este ea posibilă prin audiere, constă deci în deprinderile stilistice, în educația stilistică prin care se formează un algoritm, clădit însă pe o înțelegere a fenomenului cromatism în

³¹¹ A pretinde elevilor și studenților, în procesul unui dicteu melodic o ortografie conformă strict cu cea a compozitorului apare, în aceste cazuri, o absurditate.

cadrul acestui sistem tonal-funcțional³¹².

Modulația

Sistemul tonal-funcțional consacră și fenomenul modulație, adică procesul trecerii de la o tonalitate la alta³¹³.

Sâmburele ideii de modulație există în muzică dintotdeauna. Astfel, în muzica oligocordică, anumite mutații ale unităților micromodale, consemnau această intenție de variație în mișcarea melodică. În muzica pentatonică, C. Brăiloiu introduce noțiunea de metabol³¹⁴, cu sensul unei mutații a centrului pentatoniei pe alte sunete. Sistemele modale populare prezintă și ele posibilități de cuplare, în cadrul unei melodii, a mai multor unități modale diferite³¹⁵. În cadrul creației polifoniei vocale a Renașterii s-au relevat acele permanente cadențe la diferite trepte ale modului, precum și procedeul infiltrației, toate conducând la ceea ce Jeppesen numea “încursiuni pe tărâmul altor moduri”, iar alți autori (Eisikovits) rostesc “modulație modală”³¹⁶.

Creația în sistemul tonal-funcțional va conferi însă modulației un rol colosal, rol de dinamică reactivă interioară a oricărei opere muzicale³¹⁷. De la evoluția cea mai simplă în cadrul unei forme mici (lied bi-tripartit) unde implicația unei modulații însemna condiția sine qua non, la raporturile tematice modulatorii din cadrul unor forme mari (fugă, sonată, rondo-sonată etc.), până la statuarea arcurilor uriașe ale tratărilor din cadrul acestor forme extinse, în baza unei retorte modulatorii de maximă densitate, iată schematic rolul modulației în viziunea atâtor capodopere create de compozitorii baroci, clasici și romantici.

Ca proces tehnic, vizând mijloacele de trecere de la o tonalitate la alta, modulația este

³¹² În aceste condiții elevul va ortografia conform simțului și educației sale muzicale tonal-funcționale, dar nici în acest moment nu se poate pretinde o concordanță exactă între modelul redat și reproducerea grafică, mai ales când e vorba de o melodie cromatică (chiar bachiană) ce poate accepta mai multe interpretări (polifonico-armonice).

³¹³ Înțelesul actual al termenului de modulație s-a statonnicit începând din secolul XVIII.

³¹⁴ Metabol înseamnă mutarea picnoului și, deci, automat deplasarea întregului pentatonic.

³¹⁵ A se vedea în acest sens lecția “Sistemul tonal al muzicii populare românești” din acest curs.

³¹⁶ În lucrările unor compozitori renașcentiști se constată neconcordanța între modul inițial și cel de la încheierea lucrării, dar fenomenul reprezintă totuși o excepție.

³¹⁷ Cercetătorii polifoniei vocale a Renașterii fac adesea comparație între bogăția acordică (armonică) a unui mod renașcentist în opoziție cu simplitatea armonică a unei “game”. În afara faptului că se face abstracție de realitatea armonică a tonalității, care și ea poate conține o multitudine de acorduri alterate, nu se subliniază îndestul posibilitățile formidabile oferite de modulație, posibilități care înseamnă într-o bună măsură diferența, de pildă, dintre “Missa Papei Marcelli de Palestrina” și “Missa în si minor” de Bach.

de trei feluri: 1. diatonică, 2. cromatică, 3. enarmonică.

Prin mijlocirea acestor trei forme se poate realiza:

- o modulație propriu-zisă, care înseamnă procesul de trecere de la tonalitate la alta, marcat printr-o cadență în noua tonalitate, sau declanșarea unei noi idei muzicale (în noua tonalitate);

- o inflexiune modulatorie (modulație pasageră), când procesul avansării în noua tonalitate nu e confirmat de cadență (sau de o idee muzicală nouă) și se produce reîntoarcerea la tonalitatea inițială.

1. **Modulația diatonică** este cea care se realizează prin acord comun (trepte comune)³¹⁸. În consecință ea se face între tonalitățile apropiate în scara cvintelor și cele în raport de relative, numite și tonalități înrudite.

Modulația diatonică prin înrudire de gradul **I** (raport de o cvintă și relative) se face:

- din major - la dominantă, subdominantă, relativa dominantei și relativa subdominantei (Do-Sol, Fa, la, mi, re);

- din minor - la dominantă, subdominantă, paralela majoră, paralela minoră a dominantei și subdominantei (la- mi, re, Do, Sol, Fa).

Modulația diatonică prin înrudire de gradul **II** (raport de două cvinte) se face:

- din major - la dominantă dominantei și relativa ei la subdominantă subdominantei și relativa ei (Do - Re, si; Si bemol, sol);

- din minor - idem (la - si, Re; sol, Si bemol).

Modulația diatonică la tonalități îndepărtate se face prin:

- inversiune modală (Do-do; la-La);

- subdominanta minoră; C - c

- relații armonice succesive.

³¹⁸ Modulația prin acord comun este favorizată de polisemia diatonică a acordurilor, adică, un acord de un anumit fel dintr-o tonalitate, se va afla în atâtea tonalități de câte ori apare el în tonalitatea de bază și pe acele trepte (în acele tonalități) pe care apare el în tonalitatea de bază. De exemplu: acordul major se află într-o tonalitate majoră de trei ori pe treptele I, IV, V. Oricare din cele trei acorduri majore dintr-o tonalitate majoră apare în trei tonalități majore, pe treptele I, IV, V. Dacă cele două tonalități relative se iau împreună, polisemia se lărgeste prin același mod de calcul. Astfel, de pildă, acordul do-mi-sol de pe treapta I din tonalitatea Do major poate fi aflat pe treapta a IV-a în Sol major, treapta a V-a în Fa major, tr. a III-a în la minor, tr. a VI-a în mi minor natural și armonic, tr. a VII-a în re minor natural, tr. a IV-a în sol minor melodic, tr. a V-a în fa minor armonic. Pe același principiu se poate calcula orice acord din tonalitate.

2. **Modulația cromatică** se realizează prin alterarea acordurilor diatonice. Modificând cromatic unul sau mai multe sunete dintr-un acord diatonic acesta își schimbă funcția față de cea avută în starea sa naturală. Această nouă funcție angajează în consecință o evoluție

modulatorie³¹⁹:

(N.B. Acordului treptei I din la minor alterându-i-se terța

la: I $\flat^{\#}$ I
 Re V I
 a - A - D.

își schimbă automat funcția din treapta I în la minor în treapta a V-a (D) din Re major și astfel se produce modulația.)

Modificări cromatice poate suferi orice sunet din cadrul unui acord major, minor, micșorat, mărit și de septimă.

Alterările unui acord major:

- alterarea descendentă a terței: îi conferă funcția de

S sau D:

- alterarea ascendentă a fundamentalei: îi conferă

funcția de D sau de D^D ;

- alterarea ascendentă a cvintei: îi conferă funcția de D sau

D^D în formule cu sextă mărită:

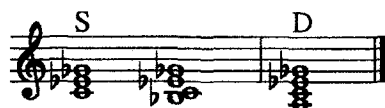
³¹⁹ Posibilitatea ca un acord alterat să nu producă o modulație, ci numai tensionarea unei rezolvări în cadrul aceleiași tonalități, a fost consemnată în paragraful despre alterații și cromatisme.

- alterarea descendentă a terței și cvintei:



îi conferă funcție

de S și D:



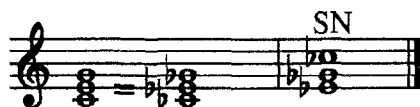
- alterarea ascendentă a fundamentalei, terței și cvintei îi conferă

funcție de D:



- alterarea descendentă a fundamentalei, terței și cvintei îi conferă

funcție de SN:



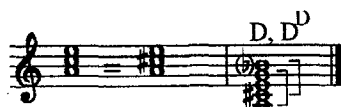
- alterările divergente: terța descendent, fundamentală ascendent, îi conferă

funcție de D sau D^D:



Alterările unui **acord minor**:

- alterarea ascendentă a terței îi conferă funcție de D sau D^D:



- alterarea descendentă a cvintei îi conferă funcție de D sau D^D:

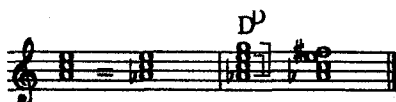


- alternarea ascendentă a fundamentalei îi conferă funcție de D^D în formule cu

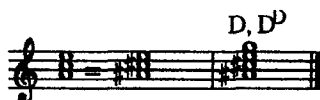
sextă mărită, de D și S:



- alternarea descendentă a fundamentalei îi conferă funcție de D^D :



- alternarea ascendentă a fundamentalei și terței îi conferă funcție de D sau D^D :



- alternări divergente: terța ascendent, cvinta descendent îi conferă funcție



Alternările unui acord micșorat:

- alternările prin care acordul micșorat se transformă în acord major (alterarea descendentă a fundamentalei) sau minor (alterarea suitoare a cvintei):



oferă posibilitatea interpretării acestor acorduri în diverse funcții (ca trepte principale sau secundare);

- alterările duble (alterarea descendentă a fundamentalei și terței, alterarea ascendentă a terței și cvintei) oferă aceeași situație:



Alterările acordului mărit:

Alterările acordului mărit duc în general la obținerea unor forme de acorduri similare cu cele obținute din acordul major sau minor. Întrucât însă acest acord mărit în stare naturală există unul singur (tr. a III-a în minorul armonic și melodic), foarte rar se ivește ocazia alterării lui.

Alterările **acordului de septimă de D** (major cu septimă mică):

- alterarea ascendentă a fundamentalei îi conferă funcție de D sau D^D : 

- alterarea descendentă a terței îi conferă funcție de S sau D:



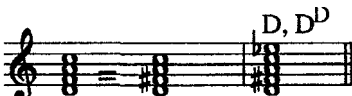
- alterarea ascendentă a cvintei îi conferă funcție de D sau D^D prin structurile cu sextă mărită: 

- alterările duble descendente (terță-cvintă; fundamentală, a), cele divergente (cvintă descendent-fundamentală ascendent; fundamentală ascendent-terță descendent, b), alterările triple (paralele sau divergente, c):

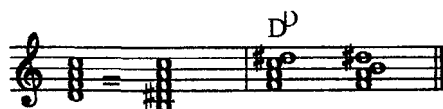


oferă alte posibilități de interpretare funcțional-cromatică (în general D, D^D , și S) ale acordului inițial de septimă de D.

Alterările **acordului minor cu septimă mică**:

- alterarea ascendentă a terței îi conferă funcție de D și D^D : 

- alterarea ascendentă a fundamentalei îi conferă funcție de D^D (cu sextă mărită):



- alterarea descendentă a cvintei îi conferă funcție de S și D: 

- alterarea dublă descendentă (cvintă și septimă)

a) și alterarea dublă descendentă (fundamentală și terță,

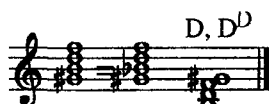
b) îl transformă într-un acord cu septimă micșorată, recunoscut pentru funcțiunea sa de D sau D^D :

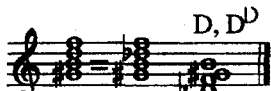


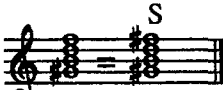
Alterările acordului de septimă micșorată:

- alterarea descendentă a fundamentalei îi conferă funcție de D: 

- alterarea descendentă a terței îi conferă funcție de D și D^D (structuri cu sextă mărită):



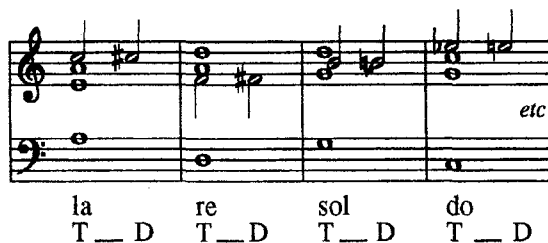
- alterarea descendentă a cvintei îi conferă funcție de D și D^D (structură cu sextă mărită): 

- alterarea ascendentă a septimei îi conferă funcție de S: 

- alterările duble paralele (ascendente sau descendente), cele divergente, sau triple, oferă forme acordice (uneori susceptibile de a avea și altă proveniență) care în general se aliniază funcției de D și D^D : 

În principiu, toate celelalte specii de acorduri cu septimă întâlnite în stare naturală în tonalitate pot fi alterate (simplu, dublu, triplu și divergent) obținându-se acorduri cu posibilități modulatorice.

În toate situațiile, prin repetarea consecventă a modulației cromatice printr-un acord alterat se poate obține secvența modulatorie cromatică:



Expunerea posibilităților de alterare a acordurilor realizată mai sus (fără pretenția de a fi exhaustivă) demonstrează uriașa flexibilitate a sistemului tonalităților și multiplele conjuncturi ale lor.

Modulația cromatică reprezintă astfel forma cea mai bogată, cu cele mai largi posibilități de manevrare, așa cum și este de altfel ilustrată în creația tuturor măștrilor clasici și romantici.

Centrul atenției unei modulații cromatice este acordul alterat și interpretarea funcției lui. În acest sens, constatarea că cel mai adesea prin alterare se creează sensibile (ascendente sau descendente) și acestea, implicând rezolvarea, rezultă implicit că se încadrează într-o formă de acord dominantică (D sau D^D), se poate afirma că modulația cromatică înseamnă practic modulația prin crearea de dominante. Lanțul unui asemenea proces poate duce la dominantizarea continuă, ceea ce se va și întâmpla în creația romanticilor târzii și postromanticilor.

3. Modulația enarmonică³²⁰ înseamnă schimbarea ortografiei unui acord și concomitent reinterpretarea funcției sale (conform procedeelelor modulației diatonice sau cromatice)³²¹

Modulația enarmonică se bazează în principal pe trei acorduri:

- acordul de septimă micșorată;
- acordul mărit;
- acordul de septimă de D, care devine prin enarmonie cvintsextacord mărit.

Enarmonia acordului se septimă micșorată:

Acord cu structură simetrică (3 terțe mici, 2 cvinte micșorate intercalate), el deține o

³²⁰ Termenul de enarmonie este vehiculat de teoria sistemului tonal-funcțional cu o altă semnificație decât cea obișnuită în muzica bizantină, care moștenind teoria antică greacă, înțelegea prin enarmonie cântarea microintervalică. În sistemul tonal-funcțional enarmonie înseamnă identitatea a două sunete (două intervale, două acorduri, două tonalități) scrise diferit, de exemplu: do diez = re bemol, do bemol = si etc. Când, cum și de ce ideea de enarmonie și-a schimbat sensul în teoria muzicală apuseană e greu de precizat. Se poate presupune că fenomenul s-a produs odată cu introducerea instrumentelor temperate și a concepției temperajului, când se produc egalizările între sunetele în cauză, dar care anterior nu erau egale ci se diferențiau microintervalic. În procesul impunerii temperajului, termenul și-a schimbat probabil treptat sensul, ceea ce era microinterval (enarmonic) a devenit identic, deci (neo)enarmonic.

³²¹ Nu se consideră modulație enarmonică trecerea de la ortografia unei tonalități (cu mai multe alterații) la ortografia perechii sale enarmonice, de exemplu, fiind în gama Do bemol major, la un moment dat se trece ortografic în Si# major, și deci, nu se modulează.

particularitate cu totul remarcabilă de a-și schimba identitatea prin enarmonie³²². Astfel, luând acordul de septimă micșorată din la minor, el prezintă patru posibilități de schimb enarmonic, fiecare sunet al său putând fi considerat sensibilă (pentru aceasta al treilea sunet poate fi schimbat și enarmonic, iar al patrulea trebuie schimbat direct):

la: VII-I do: VII₂-I mib: VII₃⁴-I re#: VII₃⁴-I fa#: VII₅⁶-I

Cum se vede, funcția lui este mereu de D, dar poate fi la fel de simplu și D^P.

Așadar, un singur acord deține posibilitatea modulației între cinci tonalități (practic patru, având în vedere enarmonia a două dintre ele). De aici concluzia că mai sunt încă două acorduri micșorate prin care se acoperă restul de 10 tonalități (până la 15). Aceste două acorduri pot fi considerate cel din re minor (tonalitatea cu un bemol) și cel din mi minor

(tonalitatea cu un diez):

re: VII mi: VII

Dar aceleași acorduri micșorate pot fi deopotrivă folosite și pentru modulația în tonalitățile majore³²³. În consecință, cu cele trei acorduri micșorate putem cuprinde modulația enarmonică în toate cele 30 de tonalități majore și minore.

Modulația enarmonică prin acordul de septimă micșorată deține întâietatea istorică,

fiind întâlnită în baroc (Bach) și clasicism:

Beethoven: Sonata op.13, I

sol: VII₂ = mi: VII₂ I₄⁶

³²² Simetria sa îi conferă proprietăți ce corespund și interpretărilor modale, în cadrul unor sisteme neomodale (modal-cromatice) contemporane.

³²³ Acordul de septimă micșorată în tonalitatea majoră îl aflăm tot pe treapta a VII-a, septima micșorată fiind obținută prin alterarea descendentă a treptei a VI-a din tonalitate:

Do: VII

Enarmonia acordului mărit:

Structura de două terțe mari conferă acordului mărit posibilități de interpretare

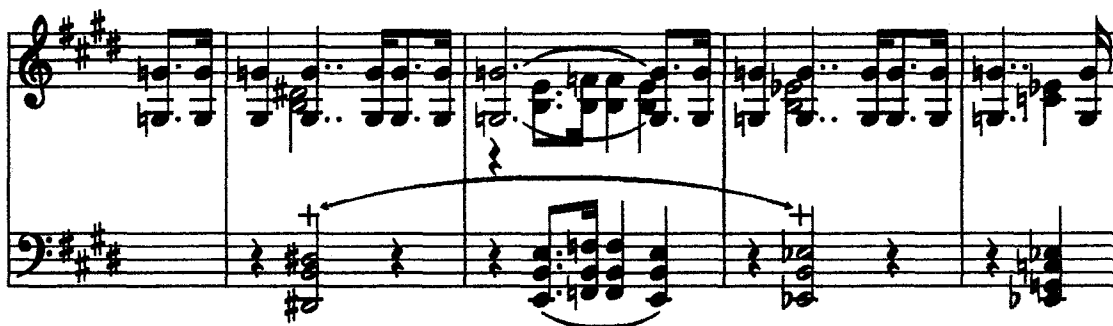
enarmonică prin echivalența între terța mare și cvarta micșorată:



În mod analog mai sunt încă trei acorduri mărite, fiecare cu trei posibilități de schimbare enarmonică, prin care se acoperă totalul tonalităților majore și minore:



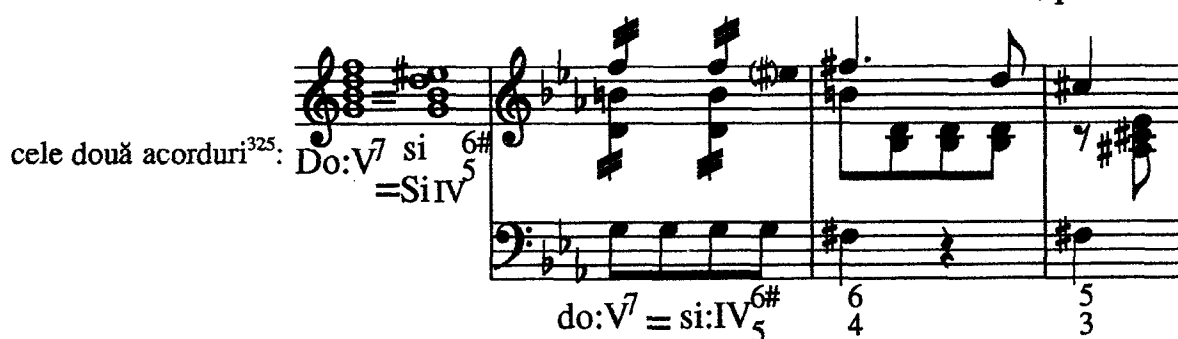
Un model strălucit³²⁴ de modulație enarmonică prin utilizarea acordului mărit oferă Liszt în "Il Penseroso":



Enarmonia între acordul de septimă de dominantă și cvintsextacordul mărit:

Egalitatea enarmonică a septimei mici cu sexta mărită permite schimbarea enarmonică între

Beethoven: Simfonia a III-a, p. a IV-a



³²⁴ Evidențiat elogios de Diether de la Motte (*Harmonielehre*, VEB, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1977, p.237).

³²⁵ Ex. preluat după Türk, H.P., op.cit., vol.III, p.153.

Mai sunt posibile și alte transformări, prin enarmonia cvintei cu cvarta dublu mărită sau a fundamentalei și terței cu echivalentele enarmonice în alterație descendentă:



În afara acordurilor prezentate mai sus, utilizate de modulația enarmonică, mai există și alte acorduri care se pretează la interpretări enarmonice (de exemplu acordul minor cu septimă mică, acordul micșorat cu septimă mică, terțcvartacordul mărit) și, de asemenea, acorduri care concomitent cu unele schimburi enarmonice din cadrul lor se asociază și cu alterații cromatice.

În felul acesta, posibilitățile de modulație enarmonică devin complexe și nelimitate, așa cum se percep în limbajul post-romantic (de exemplu la R. Strauss).

Expunerea posibilităților de modulație nu se poate încheia fără a aminti fenomenul relațiilor de terță³²⁶. Ele se manifestă sub formă de:

- împrumut de acorduri între tonalitățile relative (Do-la);
- împrumut de acorduri între tonalitățile omonime (Do-do);
- extinderea relațiilor de terță (mică, mare) și între tonalitățile care nu sunt în raport de relative sau omonime (Do-Mi, mi; Do-Mi bemol, mi bemol; Do-La; Do-La bemol, la bemol)³²⁷.

În primele două cazuri evoluția tinde către unificarea majorului cu minorul și obținerea unei tonalități lărgite³²⁸.

În cazul al treilea, forțând (lărgind) anumite raporturi pe care legea inițială a tonalității nu le prevedea, se introduce un nou principiu - principiul distanțial³²⁹.

³²⁶ Vezi Türk, H.P., op.cit., vol.III, p.173-176.

³²⁷ Nomenclatura teoretică pentru aceste tonalități este de mediantă: medianta superioară majoră sau minoră, medianta superioară coborâtă majoră sau minoră, medianta inferioară majoră, medianta inferioară coborâtă majoră sau minoră.

³²⁸ Inițiat de romantici, principiul tonalității lărgite prospectează deja etapa neotonală din secolul XX, când încheierea unificării majorului cu minorul într-o tonalitate sinteză este fapt confirmat de gândirea tonal armonică a lui Bartók, Hindemith, Strawinski etc. Fie că se va manifesta sub forma politonalității sau a acordurilor biterțiale, dualismul major-minor își va încheia existența definitivă.

³²⁹ Principiul distanțial include ideea de simetrie, prezentă vag în unele aspecte ale tonalității (acorduri simetrice, tetracorduri etc.) care însă în gândirea tonală a secolului XX va deveni fundamentală, alături de proporția secție aurea.

Desigur, toate modulațiile din cadrul relațiilor de terță utilizează un procedeu diatonic sau cromatic din cele expuse anterior, dar fenomenul raporturilor de terță (apărut încă la Gesualdo în unele succesiuni acordice) reprezintă încă o logică a conexiunilor tonalităților.

Studiul modulației mai necesită și o claritate a evoluției sale sub aspectul procedeeelor, dar mai ales sub aspectul raporturilor dintre tonalități.

Astfel, **barocul** cunoaște modulația diatonică și cromatică³³⁰, fiindu-i străină modulația enarmonică³³¹. Totodată, dacă modulația diatonică este un bun total al barocului, modulația cromatică utilizează doar câteva forme de alterare: alterările ascendente și descendente simple în acordurile majore și minore, alterări duble descendente ale acordului major, alterări pentru obținerea unui acord de septimă micșorată - reprezintă totalul procedeeelor de realizare a modulației cromatice în baroc.

Atât cu mijloacele diatonice cât și cu cele cromatice, modulațiile baroce nu depășesc anumite distanțe în cercul cvintelor.

Astfel, în cadrul unei lucrări dintr-o tonalitate majoră, modulațiile se fac:

- frecvent, la D, la relativa minoră, la relativa S, la D relativei (sau relativa D), la S;
- mai puțin frecvent, la d. minoră, paralelă la majoră a d. minore, la D^D și relativa acesteia³³². De exemplu, presupunând o lucrare în tonalitatea Do major, rezultă următoarele relații: Do-Sol, la, re, mi, Fa, sol, Si bemol, si, Re.

În cadrul unei lucrări într-o tonalitate minoră modulațiile se fac de regulă:

- frecvent, la D, paralela majoră, la S, la D paralelei (sau paralela D), la paralela relativei S;
- mai puțin frecvent, la relativa minoră a S și relativa minoră a D.

Luând de exemplu tonalitatea la minor, modulațiile se pot face la: mi, Do, re, Sol, Fa, si, sol.

Desigur, stadiul cel mai avansat, atât ca procedee de modulații cromatice cât și ca raporturi (distanțe) între tonalități îl relevă lucrările lui J.S.Bach. Etapa următoare, clasicismul, avansează, mai ales prin Mozart și Beethoven spre lărgirea posibilităților de modulație cromatică, inițiind și modulația enarmonică. Sub aspectul raporturilor modulatorii între

³³⁰ Modulația cromatică se extinde în limita alterațiilor la care ajunsese tonalitatea barocă (vezi paragraful despre Alterații și cromatisme).

³³¹ În mod excepțional Bach folosește uneori modulația enarmonică cu acordul de septimă micșorată (vezi Fantezia din "Fantezia și fuga în sol" sau Confiteor din "Missa în si").

³³² Coralele de J.S.Bach fac excepție prin unele surprize modulatorii cromatice mai îndepărtate.

tonalități, clasicismul dezvoltă mai ales principiul relațiilor de terță (Do-Mi, Do-Mib, Do-mi, Do-mib, Do-La, Do-Lab, Do-la, Do-lab), deschizând drumul modulațiilor îndepărtate, astfel încât un inventar al acestor modulații nu mai comportă utilitate.

În **romantism** și **post-romantism** fenomenul modulației (diatonice, cromatice și enarmonice) e însăși rațiunea discursului muzical. Modulațiile surpriză (realizate cu o anumită bruschețe) între tonalități îndepărtate reprezintă savoarea limbajului armonic. Dar nu numai sub aspectul posibilităților modulatorii este romantismul etapa cea mai expansivă, ci și sub aspectul diversității modulațiilor, a spațiului restrâns pe care se realizează o modulație sau o succesiune de modulații. Dacă barocul și clasicismul concepeau modulația pe secțiuni lungi (frază, period etc.) romanticii și mai ales Liszt, Berlioz, Brahms, sau post-romanticii R. Strauss, Franck, Mahler, promovează modulația din aproape în aproape, de la acord la acord. S-a vorbit anticipat deja despre modulația continuă, "plutitoare", în evoluție mereu către o nouă tonică, ce asemeni unei "fata morgana" este cu greu atinsă și materializată. Însuși noțiunea de modulație pare a-și fi schimbat acum definiția, retrocedând mai de grabă sensul inflexiunii³³³. Așa se face că între suprafețele mari, de pildă între tema I și a II-a dintr-o sonată romantică, se păstrează un raport între două tonalități (T-D, T-mediană etc.), dar în cadrul fiecărei suprafețe procesul cromatic al acordurilor produce o continuă plutire, încât presupusa tonalitate este permanent imponderabilă, ea compunându-se dintr-un mozaic de inflexiuni.

În consecință în romantism (și post-romantism) modulația își dă toată măsura sa, exploatând toate ungherele sistemului tonal-funcțional³³⁴.

Trecerea în revistă a posibilităților de modulație din sistemul tonal-funcțional relevă faptul că fenomenul modulație (implicând alterațiile și cromatisme) reprezintă dinamica esențială a funcționalismului, în fond verva operei de artă baroce, clasice și romantice.

În același timp, alterațiile și cromatisme (generate pe principiul sensibilei) antrenate

³³³ "Armonie în mișcare" (wandernde Harmonie) în terminologia lui Schönberg, "Ordre omnitonique" la Fétis, "privește ameteitoare în haosul modulației enarmonice și cromatice neîntrerupte" în exprimarea lui Riemann, "mozaic de inflexiuni" cum le spunem noi, vorbesc de același fenomen al acordurilor plutitoare, ce pot fi raportate la o multitudine de tonalități (acordurile de septimă micșorată, acordurile mărite, alte formule de acorduri alterate), cu variate posibilități de rezolvare.

³³⁴ Imaginând pictural evoluția modulației de la baroc la romantism, ea ne apare ca o pictură în care de la câteva linii spațializate color (baroc), avansează către o densitate crescândă și policromă (clasicism), până la o pânză compactă multicoloră (romantism, post-romantism).

de modulație într-un proces continuu evolutiv de la baroc la romantism, epuizează resursele sistemului tonal-funcțional, încheindu-i astfel rolul istoric-artistic.

Expresivitatea tonalităților

Problema expresivității tonalităților, numită alteori și “culoarea” tonalităților, apare adesea în subtextul multor comentarii muzicologice, implicată în analiza unei lucrări aparținând sistemului tonal-funcțional, dar totdeauna rămâne în sfera inefabilului.

În legătură cu această problemă teoria muzicală oferă până în prezent mai mult documene anecdotice decât date reale³³⁵. De aceea, problema comportă necesitatea unui studiu pe care numai tehnica computerizată îl poate realiza. Avantajele utilizării unui astfel de studiu nu se pot momentan aprecia.

Făcând însă unele observații pe baza creației muzicale din cele trei epoci creatoare, se pot trage unele concluzii privind situația abordării tonalităților de către fiecare etapă stilistică.

Acest criteriu istoric nu evidențiază însă o favorizare a tonalităților și a raporturilor modulatorii dintre ele după o anumită expresie sau culoare a lor, ci, în funcție de **posibilitățile tehnice** oferite de instrumentele fiecărei epoci.

În consecință, prin prisma aceasta se poate lua în discuție doar problema utilizării tonalităților, comparativ de la o epocă la alta.

Din acest punct de vedere, barocul incipient (Monteverdi) va folosi tonalitățile care se ivesc din totalizarea celor șase moduri polifonice majore și minore (Do, Sol, Fa, la, re, mi), plus tonalitățile provenite din modurile transpuse molle (Si bemol, sol) și extinderea inversă naturale (Re, si).

Barocul median (Corelli, A. și D. Scarlatti, Vivaldi, Couperin, Rameau, Purcell, Buxtehude etc.) nu reușește să extindă cu mult cercul tonalităților, datorită limitelor tehnice ale instrumentelor de atunci. În consecință, vor aborda tonalitățile până la 3-4 alterații la

³³⁵ Se spune, de pildă, că Beethoven și-ar fi ieșit din minți văzând un lied de dragoste compus în tonalitatea fa diez minor, sau că, tot Beethoven știa să aprecieze în ce tonalitate a fost scrisă o lucrare care i se cânta transpusă etc. Tot astfel, unele aprecieri de felul acesta: Mi bemol este o tonalitate eroică, Do - majestuoasă, Fa - pastorală, țin de subiectivismul celor ce le conexează direct cu unele creații scrise în aceste tonalități, respectiv “Eroica” (Simfonia a III-a) de Beethoven; “Jupiter” (Simfonia nr. 41) de Mozart; “Pastorală” (Simfonia a VI-a) de Beethoven etc.

armură. Numai în domeniul clavecinului, perfecționat în baza descoperirii temperajului (1691)³³⁶, se utilizează (sporadic) și tonalități cu 5-6 alterații, cum se întâmplă în sonatele lui D. Scarlatti.

În apogeul barocului, Bach are ideea să compună în toate tonalitățile până la 7 alterații, ceea ce și face în lucrarea sa "Das Wohltemperiertes Klavier" (Clavecinul bine temperat)³³⁷. Trebuie remarcat însă faptul că dacă în cele două volume (primul 1722, al doilea, 1744) Bach folosește tonalitățile cu 5-6-7 alterații, în nici o altă lucrare orchestrală sau vocal-orchestrală nu va aborda tonalități cu mai mult de 4 alterații datorită aceluiași limite ale instrumentelor, mai ales a celor de suflat (lemn, alamă).

Clasicismul rămâne la "cumințenia" ultimilor baroci³³⁸ și doar întâmplător se folosesc tonalități cu 5-6 alterații (Beethoven, Sonata pentru pian op.78).

Dar progresul construcției și multiplicării instrumentelor este și el permanent. În cazul în care instrumentul prin construcția sa nu poate oferi scara cromatică, se adoptă serii de instrumente pe tonalități (de exemplu corni în C, D, E, Es, F, B etc., trompete în F, B, A etc.). Astfel că romanticii ajung deja să aibă la dispoziție un aparat orchestral cu posibilități de abordare a tuturor tonalităților. Luând în considerare și stadiul modulației romantice (și post-romantice), se ajunge la un paradox și anume că la un moment dat nu mai contează tonalitatea în care se abordează o lucrare, modulația continuă folosind orice evoluție tonală. Așa se face că "Tristan și Isolda" de Wagner debutează în la minor. Tot la fel, compozitorii din secolul XX care vor utiliza încă sistemul tonal-funcțional, renunță adesea la conceperea lucrării într-o tonalitate anume, scriind fără armură.

Sistemul tonal-funcțional reprezintă sistemul care a unificat creația a trei mari stiluri muzicale - baroc, clasicism, romantism, pe o perioadă de circa 300 de ani.

Resursele interne ale acestui sistem (asociate cu forța instrumentalismului) au oferit

³³⁶ I se atribuie lui Werkmeister descoperirea sistemului temperat. În realitate însă, temperajul reprezintă un fruct al eforturilor tuturor muzicienilor din epoca respectivă: compozitori, teoreticieni, constructori de instrumente etc.

³³⁷ În unele tratate i se atribuie lui J.S.Bach consacrarea sistemului tonal-funcțional prin "Das Wohltemperiertes Klavier". În realitate, la vremea compunerii acestei lucrări, sistemul tonal-funcțional era de mult consacrat. Prin W. Kl., Bach demonstrează doar posibilitățile totale ale instrumentului temperat de a cânta în toate cele 24 de tonalități și totodată deschide posibilitatea conlucrării între clavecin și instrumentele orchestrei. Drept care din acea vreme clavecinul se integrează în orchestră și, mai mult, se scriu lucrări pentru clavecin (pian) solo și orchestră. Bach a avut însă predecesori și în această direcție (vezi Türk, H.P., op.cit., vol.III, p.143).

³³⁸ Stilul galant se întoarce chiar în urmă.

posibilitatea unor creații de o anvergură fără precedent, ca “Pasiunile” lui Bach, oratoriile händeliene, simfoniile lui Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Berlioz, operele lui Gluck, Rossini, Verdi, Wagner.

Sistemul tonal-funcțional își epuizează însă resursele în creația ultimilor romantici³³⁹. Deja concomitent cu aceștia apar intenții de deschidere a acestui sistem, prin conjugarea lui cu unele intuiții modale (Musorgski, Debussy)³⁴⁰.

La începutul secolului XX sistemul tonal-funcțional suferă însă o repudiare brutală și declarată prin inițiativa lui A. Schönberg de elaborare a unui nou sistem tonal ... atonalismul³⁴¹. În acest moment sistemul tonal-funcțional iese din scena creației cu întregul său cortegiu de fenomene (armonie, formă, metro-ritm etc.) care i-au aparținut, fiind înlocuit nu numai de atonalism ci și de alte sisteme³⁴².

Sistemul tonal-funcțional, prin conexiunile sale interne bazate pe atracție, apar în gândirea muzicală concomitent cu etapa metafizică din filosofie marcată de concepția monadelor cu “armonie prestabilită” instituită de monada supremă, concepție elaborată de Leibnitz; precum și cu noua concepție din fizică, unde se formulează legea gravitației universale prin Newton. Are apoi o evoluție paralelă și corespondentă cu noile cuceriri ale filosofiei: teoria kantiană a antinomiilor și cea dialectică a lui Hegel. Încheierea rolului său creator-estetic prin geneza unor noi concepții tonal-modale coincide cu apariția fenomenologiei lui Husserl și cu noua viziune cosmogonică a relativității einsteiniene.

³³⁹ Se atribuie lui Wagner (îndeosebi prin lucrările sale “Tristan și Isolda” și “Parsifal”) “vina” de a fi epuizat sistemul tonal-funcțional. În realitate, la aceasta au contribuit și alți romantici ca Berlioz, Liszt, chiar Verdi sau Ceaikovski. Totuși aceștia, împreună cu Wagner, n-au constituit decât începutul “răului”, căci o exploatare acerbă și ultimă o suferă sistemul tonal din partea compozitorilor post-romantici (mai ales expresioniști) ca R. Strauss, Mahler, Schönberg sau Frank și Scriabin.

³⁴⁰ Un cuvânt de apreciere pentru viziunea unor noi orizonturi se cuvine lui Liszt pentru elementele melodice modale (pentatonii, moduri) pe care le-a inclus în creația sa. “Deși creația sa rămâne poate în urma anumitor pretenții, nu se poate trece totuși cu vederea cât de multe inovații muzicale conține, găsite prin adevărată intuiție. A fost printre primii care au inițiat lupta împotriva tonalității (...). Prin sugestiile oferite urmașilor, însemnătatea sa este poate mai mare decât cea a lui Wagner, care a dat o operă mult mai desăvârșită, ca alții să fie în stare să mai adauge ceva” (Schönberg, A. Melos, 1969/5, Schott's Söhne, Mainz, p.202).

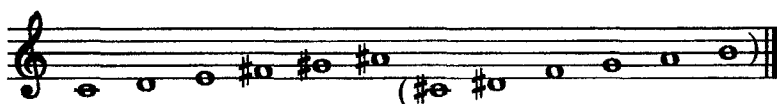
³⁴¹ Practic, un sistem antifuncțional.

³⁴² Marginal, sistemul funcțional mai este utilizat și în zilele noastre în creație. El domină însă scena interpretativă (și în școală), unde creația barocă, clasică și romantică deține ponderea.

SISTEME TONALE MODERNE

Secolul XX declanșează o puternică ofensivă inovatoare în toate aspectele compoziției. Momentul apare ca o frângere bruscă, deliberată, o ruptură conștientă de condiția creatoare fundamentală de până atunci³⁴³.

Desigur, epoca de căutări începuse deja la sfârșitul secolului XIX. Criza sistemului tonal-funcțional, manifestându-se inițial sub forma unui curent antiwagnerian inițiat în Franța de E. Satie, va declanșa curentul impresionist, reprezentat de Debussy și Ravel, în a căror creație își fac apariția elemente de gândire modală și premodală (pentatonie³⁴⁴), introducând și un mod nou - modul hexafonic din secunde mari, mod cu o singură transpoziție:



sau realizând în armonie unele

suprapuneri acordice de undecimă și terțdecimă:

Ravel: "Daphnis si Chloe"



și înlănțuind

acordurile într-o manieră paralelă (neadmisă de armonia funcțională), prevestind astfel

Ravel: "Pavană pentru o Infanță defunctă"

politonalismul și polimodalismul:



³⁴³ Fenomenul este similar și în celelalte arte. Astfel, romanul kafkian care pulverizează ideea de epic ce constituia osatura vechiului roman, poezia suprarealistă repudiind rima și ideea poetică, introducând versul alb și incantația, pictura cubistă refuzând legile perspectivei sau descoperirea picturii pure nonfigurative (Kandinsky, 1910), sunt tot atâtea răsturnări care se petrec acum în celelalte arte. Pe de altă parte, elaborarea teoriei relativității de către Einstein în fizică, și a fenomenologiei de către Husserl în filozofie, reprezintă paralela de înnoire creatoare fundamentală din celelalte domenii ale spiritualității umane.

³⁴⁴ Vezi Brăiloiu, C., studiul Pentatonisme la Debussy, în "Opere", vol.I.

Adevăratul salt îl face însă generația de compozitori tineri de la începutul secolului XX, care vor inaugura etapa muzicii moderne, prin deschiderea a 3 căi inovatoare: prima, va fi cea preconizată de Schönberg și discipolii săi A. Berg și A. Webern, care instaurează atonalismul; a II-a, este cea neomodală (modal-cromatică) pe care o instituie școlile naționale moderne reprezentate de Stravinski, Bartók, Enescu ș.a., împreună cu cea neotonală reprezentată de compozitorii care n-au acceptat atonalismul și n-au avut o tradiție folclorică de la care să se reclame, ca Hindemith, Honegger, Ch. Ives, Jolivet ș.a.; iar a III-a, (la început numai întrezărită), este cea care deschide drum liber zgomotului în muzică (E. Varese) creind o pistă pentru ceea ce va fi mai târziu muzica concretă și apoi muzica electronică.

A doua jumătate a secolului XX mută accentul din planul sistemelor tonale în planul unor noi tehnici de creație (aleatorism, muzica electronică etc.). Sistemele tonale în cadrul acestor tehnici sunt abordate într-o libertate totală, într-un amestec fără prioritate, încât se poate vorbi de apariția unei noi concepții tonale înglobatoare: metatonalitatea.

Așadar, pentru abordarea sistemelor tonale moderne trebuie să procedăm la o diseminare a lor după cum urmează:

- A. Sisteme tonale moderne din prima jumătate a sec. XX;
- B. Sisteme tonale moderne din a doua jumătate a sec. XX.

A. SISTEME TONALE MODERNE DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

a) Sistemul atonal (dodecafonic, serial)

b) Sisteme neomodale (modal-cromatic)

a) Sistemul atonal-dodecafonic-serial³⁴⁵

"Orice idee, îndată ce apare, acționează tiranic; de aceea avantajele aduse de ea se preschimbă iute în dezavantaje."

(Goethe)

Atonalismul incipient, neorganizat, apare în câteva lucrări considerate de cotitură în creația lui Schönberg: „Trei piese” op.11, „Cartea grădinilor suspendate” op.15, „Cinci piese pentru orchestră” op.16, melodrama „Pierrot Lunaire” op.21 etc. compuse în anii începutului de secol³⁴⁶.

Caracteristicile acestui stadiu atonal sunt:

- - armonia renunță la conducerea funcțională a acordurilor, evitând rezolvarea prin raport de sensibilitate, sau construind acordurile cu alte intervale decât terța, adoptându-se astfel acordurile de cvarte sau combinații de intervale (mărite, micșorate) care se pot înlănțui liber;
- - emanciparea oricărei disonanțe rezultă ca o consecință directă a atitudinii față de structura acordului, eliminându-se astfel ideea că disonanțele provin din notele străine de acord (notele melodice);
- - formularea melodică pe principiul non-repetării sunetelor și evitarea intervalelor de terță, sextă, octavă, cvintă și contururile arpegiate, precum și segmente de gamă între piloni tonali

³⁴⁵ Noțiunea de „atonal” (preluată din muzicologia franceză) este derivată din cea de „tonal” (care în uzul curent știm că înseamnă tonalitate). Prin urmare atonal înseamnă ne-tonal, în afara tonalității, fără tonalitate. În realitate noul sistem propus de Schönberg este unul opus tonalității. Atât legile sale de bază cât și toate reglementările mărunte ale sistemului atonal (dodecafonic, serial) sunt dispoziții exprese împotriva funcționalismului. În consecință sistemul ar trebui să se numească mai corect anti-funcțional (anti-tonal). Termenul atonal era considerat impropriu și de Schönberg și discipolii săi, ei acceptând doar denumirea de dodecafonie serială (Zwölftonreihe). Desigur, odată instalat în muzicologia noastră, termenul atonal nu mai poate fi schimbat. Există însă oscilații privind sfera de cuprindere a lui, unii teoreticieni propunând ca noțiunea să se refere la orice sistem ulterior sistemului tonal-funcțional (chiar și la cele neomodale). Termenul și-a fixat însă definitiv sensul, desemnând sistemul adoptat de muzica curentului declanșat de Schönberg, numit în estetică și istoria muzicii „curentul atonal”.

³⁴⁶ Anterior el crease lucrări în spiritul armoniei wagneriene (lucrările până la op.10).

etc. utilizate de sistemul tonal-funcțional. În consecință, intervalele preferate sunt (septimele, nonele, cvarta mărită, cvinta mărită și micșorată), precum și intervalele complementare în cadrul cărora sunetele se detașează, se individualizează, primind o anumită independență unul față de celălalt;

• - preocuparea în orchestrație pentru individualizarea fiecărui timbru, prin care să se contribuie la individualizarea sunetului produs, pentru detașarea lui în raport cu celelalte³⁴⁷.

Constatăm în aceste preocupări, eforturi vizibile de negare a principiilor sistemului tonal-funcțional: a principiului dominantic (tensiune-rezolvare) și principiului cadențial din armonie, a structurii funcționale a melodiei, negare care va avea implicit influență și asupra formei muzicale.

Toate aceste eforturi își vor găsi o precizare sistematică în următoarea etapă a evoluției atonalismului – etapa dodecafonică.

Dodecafonia, a doua fază deci a atonalismului, este elaborată tot de Schönberg, concretizată în lucrarea „Cinci piese pentru pian” op.23, în special în ultima piesă – „Vals” – și definitivată în lucrările următoare: „Serenadă pentru mai multe instrumente” op.24, „Suită pentru pian”, op.25, „Cvintet pentru instrumente de suflat” op.26 etc.³⁴⁸

Legile sistemului³⁴⁹ dodecafonic pe care teoreticienii le-au extras din „Vals” sunt:

1. Materialul sonor e constituit numai din cele 12 sunete ale gamei cromatice, fiecare sunet în parte fiind total independent și egal în „funcție” cu celelalte.

2. Din acestea se constituie seria³⁵⁰ dodecafonică, după următoarele reguli:

• non-repetarea unui sunet în cadrul seriei până la epuizarea totalului cromatic³⁵¹;

• odată incluse într-o serie sunetele nu-și pot schimba locul, intrând astfel în

³⁴⁷ În ce privește vocea umană, Schönberg introduce și o manieră nouă de cântare – „Sprechgesang”-ul –, adică vorbirea cântată, neutră din punct de vedere al succesiunii sunetelor, și plasată astfel în afara problemei tonale.

³⁴⁸ Între ultima lucrare atonală și prima lucrare dodecafonică există o pauză (o „tăcere”) de circa 7 ani, pauză pusă pe seama căutărilor de către Schönberg a unui mod de organizare a haosului „atonal” pe care el îl lansase. „Am făcut o descoperire care va asigura preponderența muzicii germane pentru 100 de ani” declara el în 1922.

³⁴⁹ De abia în acest moment se poate vorbi de un sistem tonal: sistemul seriei de 12 sunete (Zwölftonreihe), el fiind elaborat ca o metodă (o tehnică) de creație ce implică reguli de construcție pentru melodie, armonie-polifonie, formă și orchestrație, chiar dacă aceste reguli nu acționează încă atât de tiranic cum se va întâmpla în faza următoare – serialismul integral.

³⁵⁰ Noțiune practică fundamentală a sistemului.

³⁵¹ Există câteva mici excepții de la regulă: repetarea unui sunet la aceeași înălțime, repetarea a două sunete prin tril, tremolo, broderie.

raporturi intervalice fixe între ele³⁵²;

seria poate prezenta însă patru forme de variație: originalul, inversarea, recurența și inversarea recurenței:



Iată trei din aceste forme, utilizate succesiv de Schönberg în op.26:



seria se poate constitui liniar (melodic), sau vertical (polifonic-armonic)³⁵³:

Webern: Var. pt. pian, op.27



³⁵² Această regulă nu va fi strictă în creația serială dodecafonică.

³⁵³ Se acordă mai multă importanță polifoniei (vocilor reale), armonia nascându-se doar din suprapunerea melodiilor.

3. Seria și formele ei se pot transpune pe toate treptele gamei cromatice.
4. Seria are rol de plăsmuitor tematic și constructiv-formal³⁵⁴.
5. Principiul dezvoltător de bază este variațiunea, care admite ca pe lângă formele de bază ale seriei să se producă:

- schimbarea intervalelor (în cadrul seriei inițiale);
- variațiunea ritmică;
- eliziunea unuia sau mai multor sunete (din seria inițială);
- interpolarea unuia sau mai multor sunete.

În afară de aceste reglementări de bază, mai există o sumedenie de interdicții mărunte care prevăd evitarea a tot ce ar aminti de funcționalismul tonal: succesiuni sau suprapuneri de sunete ce se apropie de structura acordurilor prin terțe, contururi melodice diatonice susceptibile de a forma "oaze" tonale etc.³⁵⁵

Principiile dodecafonismului serial vor fi aplicate cu o anumită elasticitate de către cei trei compozitori ai Școlii vieneze, constatându-se multe deosebiri între ei și chiar între lucrările aceluiași compozitor.

Cel mai radical este Webern, care pe lângă o rigurozitate mai accentuată în utilizarea seriei, propune și o individualizare mai intensă a sunetelor, detașându-le prin timbre diferite și izolându-le prin pauze. El creează astfel "melodia din culori de sunete" (Klanfarbenmelodie)³⁵⁶.

Sugestiile weberniene preconizează următoarea fază a evoluției atonalismului:

³⁵⁴ În faza inițială tematismul este repugnat, lichidându-se "concepția statică a temei" (Webern), seria constituind elementul de evoluție, variație și principiu unificator în cadrul operei. Se exclud astfel raporturile structurale anterioare (preconizate de relația între teme) și se introduce principiul "tematismului dinamic", adică, succesiunea segmentelor prevede doar contrastele dinamice dintre ele.
Mai târziu, în creația altor atonaști, seria va fi investită și cu funcție de temă, reînnodându-se astfel firul tradiției în problema formelor muzicale.

³⁵⁵ Ortodoxă la început, tehnica dodecafonică va ameliora aceste interdicții într-o etapă ulterioară de cristalizare a sistemului, când vehemența negării funcționalismului se atenuează. Chiar Schönberg, în ultimele lucrări, preconizează apropierea de vechiul sistem, consfințind refacerea tradiției în evoluția sistemelor tonale. Se va produce astfel o anumită „îmblânzire” a melodiei (și polifoniei) prin realizarea seriei din tronsoane cvasi-

H. Pousseur: "Sept versets ...", II



³⁵⁶ Lansând totodată și ideea rolului expresiv al pauzelor (al "tăcerilor").

serialismul integral.

Serialismul integral (sau neoserialismul)³⁵⁷ reprezintă a III-a și ultima fază a acestui sistem. Pornind de la ideea seriei melodice (sau armonice)³⁵⁸, serialismul integral extinde principiul serial și asupra ritmului – seria de valori, metrului – seria metrică, dinamicii – seria de nuanțe, timbrului – seria de timbre.

Iată un exemplu de serie ritmică:

Messiaen: "Messe de la pentecôte pour orgue"

The image displays a musical score for organ, specifically for the 'Messe de la pentecôte pour orgue' by Olivier Messiaen. The score is written for two staves: 'Man.' (Manual) and 'Ped.' (Pedal). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including various note values and rests, and is marked with fingerings (1-5) and dynamic markings (mf). The score is presented in two systems, each with three staves (two for the Manual and one for the Pedal). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Prin această complexă manevrare serială apar multe modalități de organizare care se soldează cu maniere de creație cum ar fi pointilismul:

³⁵⁷ Explozia sa are loc în deceniile 5-6, fiind reprezentat de Messiaen, Boulez, L. Dallapiccola, H. Pousseur, Stockhausen, L. Berio ș.a.

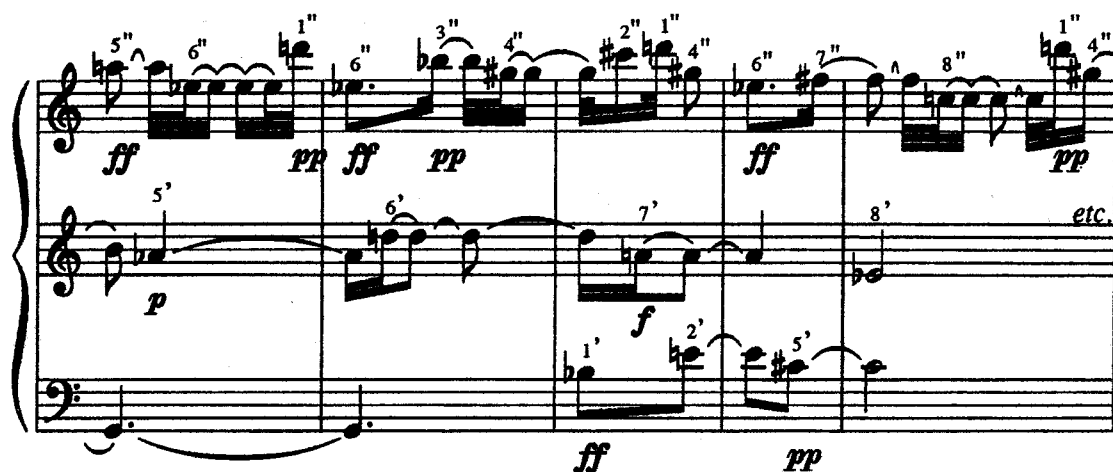
³⁵⁸ Seria nu mai trebuie să fie obligatoriu de 12 sunete (dodecafonică), ci (după exemplul lui Webern) poate fi și din mai puține sunete (6, 7, 8 etc.).

Stockhausen: Klavierstücke, nr.2

The first system of the musical score for Stockhausen's Klavierstücke, nr.2, consists of two staves. The top staff features a series of notes with intervals of 11:10 and 7:5, marked with a *mf* dynamic. The bottom staff has a series of notes with intervals of 7:5 and 5:4, marked with *pp*, *fff*, *p*, *mf*, *f*, and *fff* dynamics. The second system also consists of two staves. The top staff has a series of notes with intervals of 3 and 3, marked with *ff*, *ppp*, *ff*, and *pp* dynamics. The bottom staff has a series of notes with intervals of 3 and 3, marked with *fff*, *pp*, *p*, *mf*, and *pp* dynamics.

sau modurile de durată, înălțime și intensitate pe care le exemplificăm redând cele trei serii de înălțimi, durate și intensitate corespunzând celor trei voci polifonice din "Canteyodjaya" pentru pian de O. Messiaen,

The musical score for O. Messiaen's "Canteyodjaya" for piano consists of two staves. The top staff features a series of notes with intervals of 1", 2", 3", 4", 5", 6", 7", and 8", marked with *pp* and *ff* dynamics. The bottom staff has a series of notes with intervals of 4', 1', 2', 3', 4', 7', and 8', marked with *p*, *mf*, and *f* dynamics.



(N.B. Fiecare voce își prefigurează deci o serie de înălțimi, conexas strict cu o serie de valori. Seria dinamică: pp, p, mf, f, ff este repartizată între cele trei voci. Odată stabilită înălțimea, durata și intensitatea unui sunet, în procesul dezvoltării se pot face permutări de sunete, dar se respectă cu strictețe cei trei parametri conferiți inițial fiecărei note.)

Etapă serialismului integral este marcată vremelnic de o dezlănțuire agresivă, manifestată atât de practica componistică, dar mai ales de cea teoretico-estetică tinzând către un exclusivism total, exacerband valoarea metodei și negând orice altă metodă de creație, timp în care ea însăși devenea, moment de moment, mai manieristă.

Către sfârșitul deceniului 7, serialismul își pierde virulența, inventariindu-se ca o metodă de creație alături de alte tehnici de elaborare. Apoi sistemul este abandonat, intrând în subsidiarul metatonalității care se va instaura în deceniile următoare (8-9).

În ce privește muzica românească, dodecafonismul și serialismul sunt adoptate pentru scurtă vreme ca tehnică de lucru, prin anii 1960-70. Dar, spre deosebire de ruptura pe care a preconizat-o atonalismul în muzica occidentală, în muzica românească el vine ca o fază normală a intensei difuziuni cromatice la care ajunsese gândirea modal-cromatică în deceniul 7³⁵⁹.

Recepționând faza modală preserială care se creiona în ultimele lucrări ale lui George Enescu, compozitorii români angajează serialismul pentru extinderea cromatică a modalului. În acest sens se observă următoarele modalități de operare serială:

³⁵⁹ Nu e mai puțin adevărat că metoda de creație ca atare fusese interzisă ideologic compozitorilor noștri (fiind considerată "decadentă"), până în anii 1960.

1. Seria formată pe criterii general-cromatice este ulterior tratată liber, amestecându-se cu elemente de gândire cromatică modală, cum se întâmplă în Cvartetul nr.4 de Zeno Vancea,

care, după ce enunță tema serială:  continuă

evoluția în spirit cromatic liber cu latențe modale.

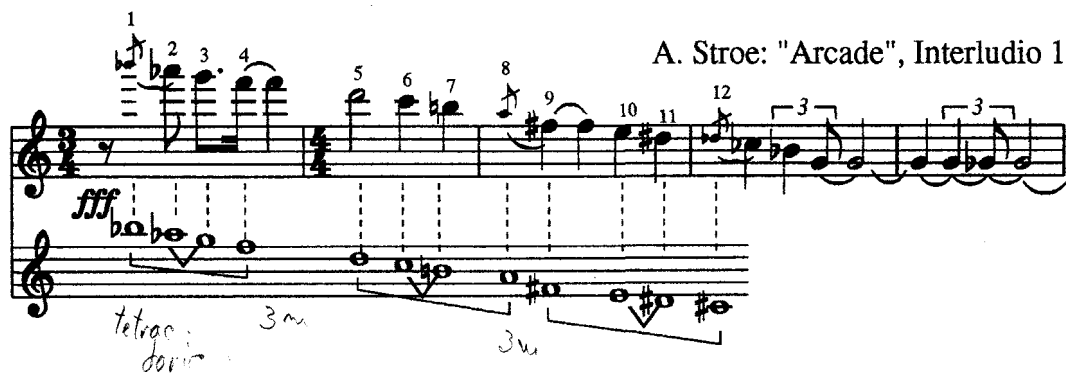
2. Seria se configurează din nuclee melodice de formulare modală³⁶⁰:

C. Tăranu: "Sonata ostinato"



Rezultă astfel serii polimorfe, bazate pe idiome folclorice, adesea tensionate cromatic pentru revitalizarea lor și emanciparea de uzura diatonică.

(3) Seria se alcătuieste pe principiile generale ale modalului (organizări pe cadrul tri-tetra-pentacordal sau tri-tetra-pentatonic, pe principiul permutărilor modale, al variației etc):



³⁶⁰ "În unele lucrări am procedat la o subîmpărțire a seriei de 12 sunete în tronsoane de 3 sau 4 sunete, astfel selectate încât să-mi permită formule motivice specifice populare. Bineînțeles, prin detașarea acestor tronsoane, ele primesc rol de mici moduri (s.n.), față de care transpozițiile lor întregesc complementar totalul cromatic" (Glodeanu, L., Rolul folclorului în creație, în rev. Muzica, 1966, nr.7, p.25).



(N.B. Tetracordul doric este juxtapus de 3 ori prin intervalul de terță

mică.

4. Seria are origine armonică în complexe verticale ale armoniei modale (acorduri de cvarte, cvinte, secunde și combinații ale acestora, în complexele intervalice rezultate din suprapunerea intervalelor formulelor melodice modale):

L. Comes: "Cu fruntea rezemată-n cer"



Ulterior, serialismul din muzica românească este inclus între alte sisteme diatonice și cromatice, comunitate în care conviețuiește încă.

Importanța sistemului atonal pentru muzica universală rezidă în faptul că a promovat o metodă radicală, o schimbare de direcție în căutările creatoare, zguduind conștiința tuturor compozitorilor, eliberându-i de conservatorismul pe care îl vădea tonalitatea expresionistă. Chiar dacă decenii întregi puțini au fost compozitorii care l-au adoptat, unele spirite mari ca Stravinski, Bartók, Enescu etc., ținându-se departe de el³⁶¹, toți au avut de reflectat asupra raportului în care se află sistemul lor tonal, cu tonalitatea și atonalismul.

Modalismul cromatic (neomodalismul) lui Stravinski, Bartók, Enescu, va constitui aportul original, novator și de replică paralelă, dezvoltat în baza acelei tradiții pe care o instalaseră școlile naționale romantice, de a utiliza folclorul ca sursă de inspirație³⁶².

³⁶¹ Stravinski îl va aborda trecător în lucrările "Threni" și "Agon" (deceniul 6).

³⁶² Desigur, compozitorii școlilor naționale romantice utilizaseră un folclor filtrat de cultura orășenească (folclor urban sau semiurban) ale cărui intonații se apropiiau de structura melodiilor tonale. În plus armonia utilizată în valorificarea acestui melos era tonal-funcțională. Oarecare excepție de la această manieră face Mussorgski, care a intuit folclorul autentic (părănesc), precum și armonia modală, putând fi considerat compozitorul de joncțiune între tonalism și modalism, având o influență covârșitoare (prin intermediul lui Debussy și Ravel) pentru noua orientare modală din secolul XX.

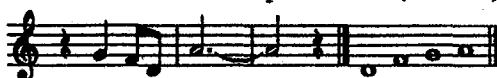
b) Sisteme neomodale³⁶³ (modal-cromatic)

Sistemele neomodale s-au născut din cele mai profunde raporturi din structura melodică folclorică³⁶⁴.

Mai mult sau mai puțin structurate de la compozitor la compozitor, ele au câteva principii comune, indiferent de sursa din care provin, și anume:

1. Structurarea melodică în baza unor celule generatoare arhetipale modale, îndeosebi

oligocordice și pentatonice: G. Enescu: Suita I pt. orchestră (Preludiu)



2. Sinteza melodică, diatonică și cromatică, în virtutea unor legi intrinseci modalului popular³⁶⁵, cum ar fi:

• formarea microunităților melodice prin vehicularea cromatică în interiorul diatonic al intervalelor continute de formațiunile oligocordice și pentatonice (deci secunda mare³⁶⁶, terța mică și cvarta perfectă), ale căror sunete devin poli de atractivitate pentru sunetele din cadrul interior³⁶⁷:



³⁶³ Noțiunea de "neomodal" este utilizată în baza rațiunii că modalul acestei etape a muzicii culte, reeditează (la o altă dimensiune) epoca anterioară modală, aceea a Renașterii, chiar dacă modalul celor două culturi nu este de aceeași sursă. În cadrul muzicii românești, prin neomodal se mai consemnează și o diferențiere de modalul diatonic al muzicii de la sfârșitul sec. XIX și începutul sec. XX (Musicescu, Kiriak etc.).

³⁶⁴ De astă dată este vorba de cel mai autentic strat folcloric - folclorul țăranesc către care s-au orientat compozitorii secolului XX.

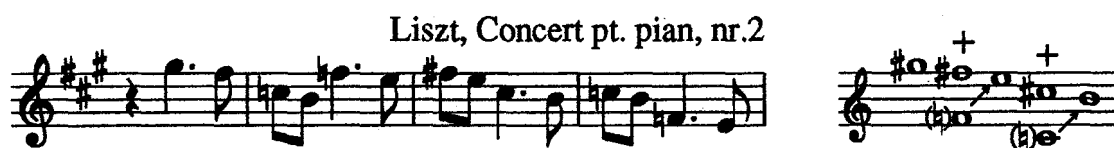
³⁶⁵ Aceste legi au fost sintetizate de Gh. Firca în Bazele modale ale cromatismului diatonic.

³⁶⁶ Din care rezultă renumita formulă de "cromatism întors", formulă teoretizată de Messiaen și predilectă la majoritatea compozitorilor sec. XX.

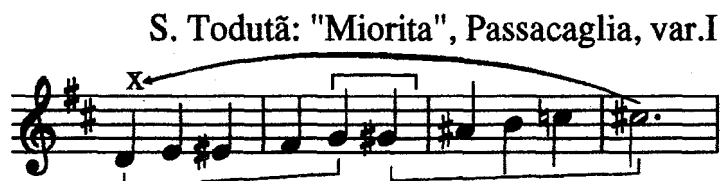
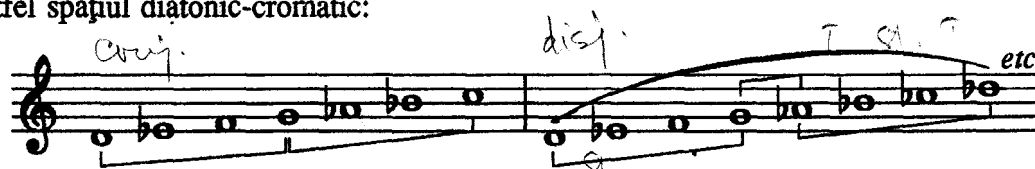
³⁶⁷ Acest gen de cromatism este numit și "cromatism de pantă".



iar în cazul când sunt mai mulți poli, unii dintre ei pot manifesta atracția chiar și asupra celorlalți, afectându-i cromatic și producând astfel o fluctuație, o oscilație a treptelor³⁶⁸:



• asocierea a două (sau mai multe) microunități, prin conjuncție sau disjuncție, lărgind astfel spațiul diatonic-cromatic:

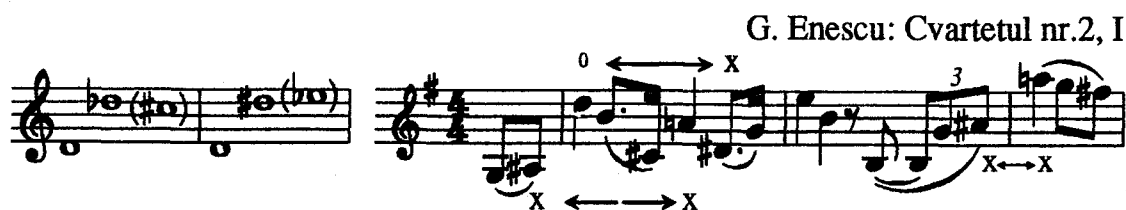


situație în care octava nu mai este un cadru, o limită, nota din cealaltă octavă putând fi alterată și astfel octava apare micșorată sau mărită³⁶⁹.

³⁶⁸ Importanța ideii de pol reiese și din aceste aserțiuni ale lui Stravinski: "Ajunși la acest punct, nu este mai puțin necesar (...) să recunoaștem existența unor poli de atracție", și, mai departe: "Ceea ce ne preocupă deci este (...) ceea ce s-ar putea numi polaritatea sunetului, a unui interval sau chiar a unui complex sonor. Polul tonului constituie într-o oarecare măsură axul esențial al muzicii." (Stravinski, I., *Poetica muzicală*, p.26).

³⁶⁹ Fenomenul neoctavian al modalului este sesizabil încă de la sistemul antic grec bazat pe tetracord (consonanța de cvartă). Astfel că varianta conjunctă a sistemului teleion confirmă ideea de neoctavian (o notă își are strict limitată calitatea sa în cadrul consonanței de cvartă și nu se raportează, nu-și extinde rolul asupra octavei, astfel încât această octavă poate fi alterată conform locului său în noul tetracord):





• evoluțiile melodice diatónico-cromatice (asemeni unor protuberanțe) în baza unui punct fix (pol) de plecare și revenire, punct fix ce poate fi echivalat cu o finală de mod:



Musorgski: "O noapte pe muntele Plesuv"



• melodică de sinteză major-minoră (implicând din nou octava micșorată)³⁷⁰:



• melodică de "deplasare" a entităților intervalice (prezentă în "falsa relație"):

a) Enescu: Simf. de cameră, II



b) Strawinski: "Sacre du printemps"



³⁷⁰ Conștiința existenței dualității major/minor ne este oferită de sistemul tonal-funcțional. Culturile modale n-au cunoscut această opoziție. În prezent, privind cu optica noastră formată de educația sistemului tonal-funcțional, putem observa cum aspectele modale "majore" și "minore" conviețuiesc în multiple (și nebanuite) forme în cântul modal-folcloric, uneori chiar în cadrul aceluiași mod. A se vedea în acest sens lecția "Sisteme tonale ale muzicii populare românești".

3. Constituiri melodice în baza legii "sectio aurea"³⁷¹:



și a simetriei:



Armonia și polifonia neomodală se nasc din verticalizarea principiilor melodicii.

Moștenind inițial conceptul de trison din tonalitate și polifonia renașcentistă, parametrul vertical dobândește apoi noi modalități de stratificare, astfel:

- constituirea acordurilor din sunetele sau entitățile intervalice ale melodiei:

Enescu: Sonata I pt. pian, I



- suprapunerile bi- (poli)modale în virtutea unor poli diferiți în fiecare voce:

Bartók: Microcosmos, 81



(N.B. Discantul se centrează pe polul re, iar basul pe sol.)

Stravinski:
Simf. în trei mișcări

- structurarea acordului (sau a planurilor polifonice) pe sinteza major-minoră:



³⁷¹ "Sectio aurea" (secțiunea de aur) reprezintă o proporție ce exprimă egalitatea dintre raportul distanței

întregi și segmentul mai mare, și raportul dintre segmentul mai mare și cel mic: $\frac{A}{x} = \frac{x}{A-x}$.

Legea "sectio aurea" este exprimată ca raporturi intervalice, prin șirul numeric, numit "șirul lui Fibonacci", în care fiecare termen reprezintă suma celor două anterioare: 1:2:3:5:8:13:21:34:55 etc. Notând cu 1 intervalul de semiton, 2 va reprezenta tonul (două semitonuri), 3 - terța mică (trei semitonuri), 5 - cvarta perfectă, 8 - sexta mică etc., șirul lui Fibonacci poate fi astfel implicat în creația melodică (-armonică).

Enescu: Sonata op.24, I

polifonia de consonanță³⁷²:

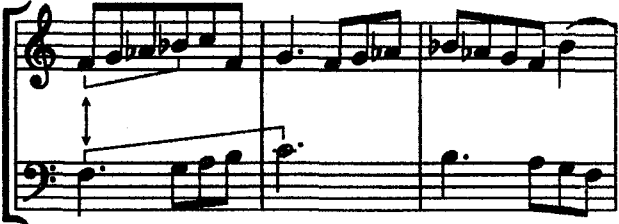


(N.B. Si diez—si becar din măs. 1 și, mai ales, mi diez—mi becar—mi diez din următoarele măsuri sunt mișcări în interesul verticalității, a unei presupuse nevoi de consonanță.)

suprapunerile polivalente obținute în baza unui pol comun (a modurilor cu

Bartók: Microcosmos, 81

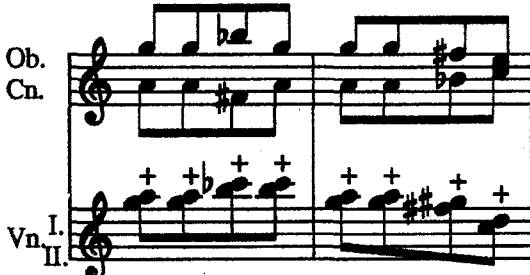
aceeași finală):



acordica formată din "bătaia de secundă", adică simultaneitatea notei reale cu

A.Vieru: Concert pt. violoncel

apogiatura sa:



polimodalismul paralel³⁷³:

³⁷² Utilizată și de creația renascentistă (Machaut, Gesualdo etc.), polifonia de consonanță (care însemna obligativitatea consonanței pe timpi, forțând adesea unele voci la mișcări cromatice pentru a ajunge la consonanța solicitată de acord), revine în muzica neomodală contemporană în forme evoluate, depășind ideea de trison consonant în favoarea altor structuri acordice.

³⁷³ Polimodalismul paralel reprezintă o reînviere (și revitalizare) a vechilor forme de polifonie ale Ars S. Toduță: "Irenia pt. pian"

Antiquei (conductus, gimel etc.):



(N.B. Cele două voci ale pianului sunt "ecouri" variaționale ale melodiei de la vioară.)

Toate aceste procedee privind generarea melodică și armonică în cadrul creației neomodale vor fi elaborate din unghiuri diferite de vedere (unele conștiente și sistematice, altele rezultate doar din intuiție), dar cu certitudine toți compozitorii neomodali din secolul XX se întâlnesc într-unul sau mai multe din principiile enunțate mai sus³⁷⁷.

Astfel că din expunerea celor câteva sisteme neomodale (ale lui B. Bartók, O. Messiaen, I. Stravinski, G. Enescu) nu obținem altceva decât o recompunere a acestor principii de creație melodică și armonică, însă mai complexă, detaliată și particularizată.

Sistemul tonal-modal al lui Béla Bartók

Béla Bartók, asiduu cercetător al folclorului sud-est european (în care se include și folclorul românesc, căruia îi acordă o considerație deosebită), asimilează în opera sa legi constructive profunde, emanate de cântecul popular.

Gândirea sa tonal-armonică se înscrie cvasi-total în sfera folclorică. Începând cu simple prelucrări, armonizări de melodii populare, în care intuiește cerințele modalului (în înălțuirea liberă a trisonurilor, polifonizarea neimitativă, armonizarea melodiei cu propriile sunete și intervale)³⁷⁸, evoluează vertiginos către înțelegerea imanenței creatoare folclorice, ceea ce îl va ajuta să dobândească o manieră stilistică personală, concretizată și în gândirea sa tonal-armonică³⁷⁹.

După E. Lendvai³⁸⁰, gândirea tonal-armonică a lui B. Bartók se bazează pe:

- principiul axelor,
- legea secțiunii aurii ("sectio aurea"),
- principiul simetriei,
- modurile acustice.

În procesul creației se realizează o sinteză între principiul axial, secțiunea aurie și

³⁷⁷ În mod paradoxal, multe din schemele melodice și acordice neomodale au fost realizate și în cadrul serialismului, încât în ideea unei sinteze generale, atonalismul-dodecafonismul-serialismul poate fi regândit ca parte integrantă (cu caracteristici particulare) în cadrul neomodalismului, fiind și el un sistem modal.

³⁷⁸ Vezi lucrarea corală "Patru cântece slovac" pentru cor mixt și pian.

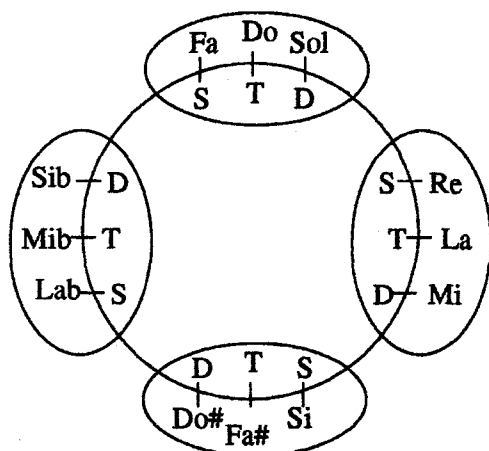
³⁷⁹ Evoluția acestei gândiri ca și pluralitatea descoperirilor sale pot fi urmărite de-a lungul celor 6 caiete "Microcosmos" pentru pian.

³⁸⁰ Lendvai E., *Bevezetés a Bartók-művek elemzésébe*, in "Zenetudományi tanulmányok", III, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1955.

simetrie, sinteză din care obține cromatica sa, în timp ce modurile acustice reflectă mai mult concepția sa diatonică.

Iată conținutul celor 4 aspecte conform teoriei lui Lendvai:

Sistemul axial se bazează pe extinderea gândirii armonice funcționale clasice, pornind de la periodicitatea cadențială S-D-T.

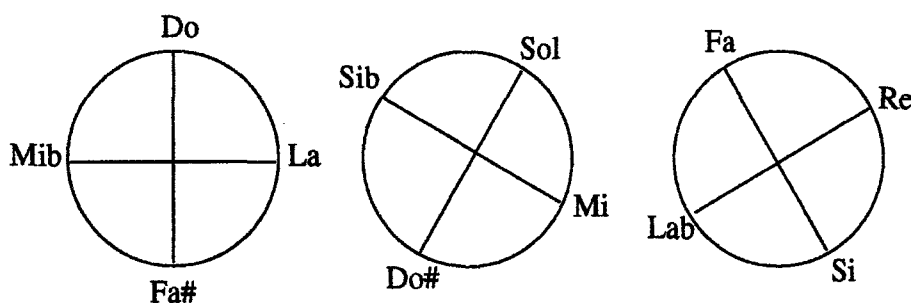


Conform acestei relații, oricare T are o S și o D și astfel se alcătuiește modelul S-T-D.

Constituind acest model, pornind de la gama Do, obținem Fa-Do-Sol. Aplicând modelul pe întreg cercul tonalităților se obțin 4 grupe de periodicitate S-T-D³⁸¹:

Unind prin niște axe tonalitățile ca aparțin aceleiași funcții, rezultă:

axele tonicilor: axele dominantelor: axele subdominantelor:



O axă unește două laturi opuse care pot fi considerate în relație de pol și antipol (de exemplu Do-Fa diez). Polul și antipolul reprezintă o atracție și totodată un contrast mai mult decât cele învecinate (Do-Mi bemol, Do-La). Polul și antipolul își pot schimba locul între ei, fără ca funcția să se schimbe. Astfel, un șir cadențial $\begin{matrix} \text{La} & \text{Re} & \text{Sol} & \text{Do} \\ \text{T} & \text{S} & \text{D} & \text{T} \end{matrix}$ poate deveni $\begin{matrix} \text{La} & \text{Lab} & \text{Reb} & \text{Do} \\ \text{T} & \text{S} & \text{D} & \text{T} \end{matrix}$, în care Re și Sol au fost înlocuiți cu antipolii lor La bemol, Re bemol.

Sistemul **axial** presupune deci prezența a două dimensiuni de atracție: pol și antipol, precum și cea de **axă principală - axă secundară**. Iată câteva exemple de constituire

³⁸¹ Desigur, Bartók gândește tonalitatea sintetic, major-minoră, de unde rezultă un total de 12 tonalități (4 periodicități).

melodică în baza axelor:

a) Concertul pt. vioară
 Ax: sib sol mi do#

b) "Párbeszéd"
 Ax: la fa# mib do

c) Muzică pt. coarde, celestă și percuție
 Ax: si sol# fa re

Raportul pol-antipol se constată și pe suprafețe mai mari. Astfel, în "Castelul lui Barbă Albastră" tensiunea pol-antipol se dezvoltă de la raportul întunecat-luminos-întunecat, opera începând în Fa diez, se dezvoltă și culminează în Do și se încheie în Fa diez. În "Concertul pentru vioară" tonica Si este schimbată în tratare cu antipolul Fa. "Muzică pentru coarde, celestă și percuție" are în fiecare din părți următoarea structură tonală:

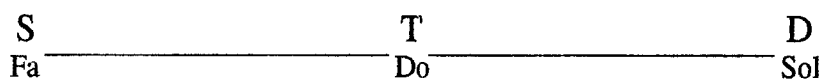
Partea	Începutul și sfârșitul	Tratarea
I	în La	în Mib
II	în Do	în Fa#
III	în Fa#	în Do
IV	în La	în Mib.

Cele 4 părți se bazează pe cei 4 poli ai axelor; părțile extreme (I și IV) pe axa La-Mi bemol, cele din mijloc (II-III) pe axa Do-Fa diez.

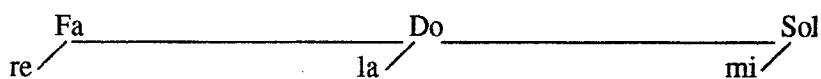
Sistemul axelor este transpozabil, dând astfel posibilități mari de manevrare. Însăși o rezolvare D-T oferă în sistemul axial mai multe posibilități, de exemplu Mi-Do, Sol-Do, Si bemol-Do, Re bemol (Do diez)-Do.

Sistemul axelor reprezintă (istoric) o extindere a folosirii paralelelor pe întregul cromatic.

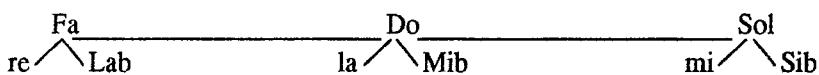
Astfel, din conceptul cadențial:



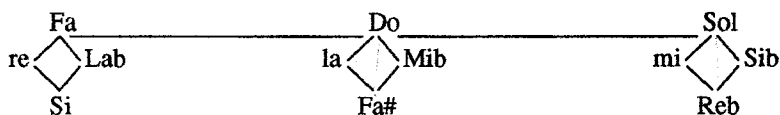
Clasicismul implică și treptele secundare la terța inferioară



Romantismul adaugă și terța superioară



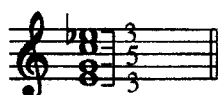
Bartók va închide circuitul cu terța celor două terțe (respectiv cvarta mărită)



În opoziție cu dodecafonie, principiul axelor teoretizat de Lendvai pare continuatorul logic (armonic) al sistemului tonal-funcțional.

Legea secțiunii aurii (sectio aurea) este folosită pe scară largă de creația lui Bartók. În special cromatică sa e supusă acestei proporții, spune Lendvai.

Un prim rezultat al acestui mod de gândire este obținerea celor două acorduri de cvartă perfectă și terță mică  din care ia naștere acordul major-minor

 considerat de Lendvai cel mai caracteristic acord al lui Bartók:

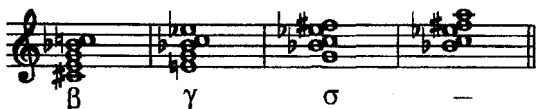


Acest acord apare și cu septimă . Prezența septimei (și bemol) e explicată prin

îmbinarea secțiunii auriu cu principiul axelor, îmbinare din care rezultă un acord reprezentând

axele T și D suprapuse: .

Din acest acord tip alfa (format din cele două funcții de T și D) se extrag mai multe

segmente:  ultimul fiind rar folosit de Bartók:

a) Muzică pt. coarde, celestă și perc.

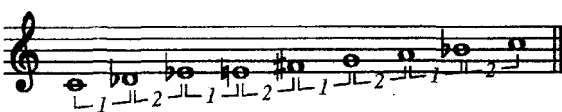


Sonata pt. 2 pian și percutie



Tot o îmbinare a sistemului axial cu secțiunea aurie naște acele game și acorduri distanțate.

Împărțind egal cele 12 semitonuri cu ajutorul modelelor 1:2, 1:3 și 1:5 prin repetare periodică

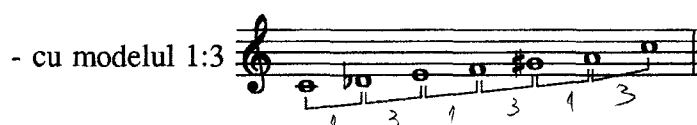
se obține: - cu modelul 1:2  (scara e prezentă și

între modurile lui Messiaen și e întâlnită și în cântecul popular românesc).

a) Cvartet nr.4 (Burleta)



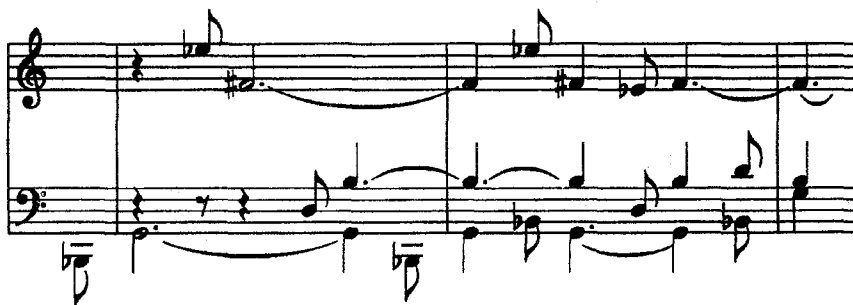
b) "Microcosmos" nr.115



a) Solo-sonata pt. vioară



b) Sonata pt. 2 piano si percutie



a) Cvartet nr.2



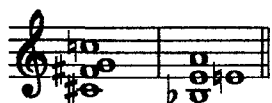
b) "Microcosmos", nr.92



Modelul 1:2 nu e altceva decât conexarea în formă de gamă a axelor T și D (din acordul tip alfa):



iar din raporturile axiale pol-antipol se obțin sunetele modelului 1:5



Principiul simetriei (realizat cu intervalele obținute prin sectio aurea) este cel de-al treilea procedeu al gândirii cromatice (melodice și armonice) al lui Bartók și anume, totalul cromatic e împărțit în pasuri egale:

- 2 (sec. mare) - gama hexafonică: 2-2-2-2-2-2 (din care rezultă acorduri tip beta)
- 3 (terța mică) - acorduri de septimă micșorată: 3-3-3-3 7-
- 5 (cvartă p.) - acorduri de cvartă: 5-5-5-5... 4 p
- 8 (sextă mică) - acorduri mărite: 8-8-8 +

Modurile acustice reprezintă (după Lendvai) gândirea diatonică a lui Bartók, gândire detașată net de cea cromatică. Ele sunt extrase din primele 11 armonice ale rezonanței sonore



și în folclor se găsesc în cântările instrumentelor de suflat

pășorești³⁸². Raporturile gamei acustice reprezintă inversul raporturilor sectio aurea:

Ac.			3		5			8		
			mib		fa			lab		
Ac.	1	2		4		6	7		9	10
	Do	re		mi		fa#	sol		la	sib

Iată exemple de exploatare a modului acustic:

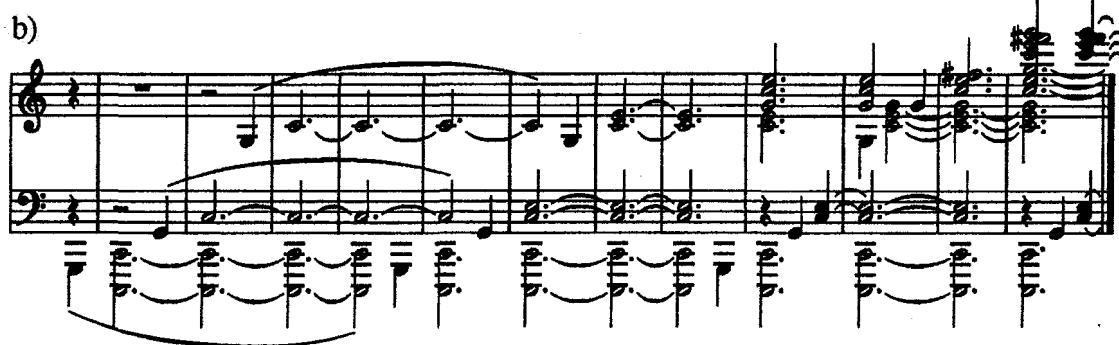
a)

"Cantata profana"



³⁸² E posibil ca Bartók să le fi preluat din folclorul bihorean.

"Printul cioplit din lemn"



Conform teoriei-sinteze a lui E. Lendvai, structura melodică-armonică a creației lui Bartók implică pe de o parte o concepție tonală extinsă ca o continuare a moștenirii tonal-funcționale, iar pe de altă parte dobândește câteva legități constructive sublimite din folclor³⁸³. Desigur, Lendvai elaborând principiul axial a dovedit o mare ingeniozitate teoretică. Rămâne însă deschisă problema dacă Bartók ajunge la relațiile armonice respective (raportul de semiton Do diez-Do, raportul de cvartă mărită pol-antipol³⁸⁴) prin intermediul armoniei funcționale, sau îi sunt inspirate totuși de principiile cromatice ale modalului, având în vedere rolul secunde mici (și al octavei micșorate) în manevrarea cromaticii în culturile folclorice³⁸⁵. Faptul că elementele sistemului axial se îmbină atât de armonios cu secțiunea aurie și simetria, două legi de bază ale modalului, face fenomenul susceptibil de reformulare numai din unghiul de vedere modal³⁸⁶.

Oricum, creația lui Bartók, în datele sale profunde melodico-armonice, este dăltuită din esențe modale, consecință a vastei sale culturi folclorice³⁸⁷.

³⁸³ Lendvai îi atribuie astfel lui Bartók rolul de continuator a două tradiții muzicale: a celei culte vest-europene și a celei populare est-europene.

³⁸⁴ Raportul de cvartă mărită, prezent în creația multor compozitori modali (Sostakovici, Lutoslavski, Enescu) face aluzie mai degrabă la un aspect de simetrie, reprezentând echidistanța în cadrul octavei.

³⁸⁵ A se vedea, în acest sens, investigațiile lui Gh. Firca din Bazele modale..., p.55-82, privind secunda mică și octava micșorată, ca rod al gândirii modale.

³⁸⁶ Desigur, sistemul tonal-funcțional conține și el aspecte de secție aură și simetrie, dar acestea sunt secundare în raport cu tensiunea funcțională a sensibilelor ce reprezintă dinamica acestui sistem.

³⁸⁷ Bartók este între primii folcloriști care își pune probleme științifice în culegere și studiu, folclorul românesc (ardelenesc) având în el unul din principalii culegători și teoreticieni.

Modurile cu transpoziție limitată ale lui Olivier Messiaen

Messiaen, compozitor francez, în lipsa unei moșteniri folclorice autohtone al cărei exponent să se facă, elaborează în abstract un sistem modal cromatic pe care îl utilizează în lucrările sale dintr-o anumită perioadă (deceniul 5)³⁸⁸.

El le va numi “moduri cu transpoziție limitată” datorită mecanismului care le reglează manevrarea.

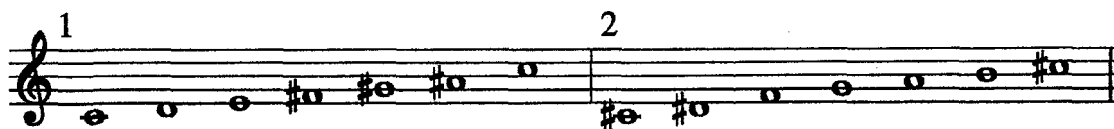
Aceste moduri sunt bazate pe sistemul cromatic temperat de 12 sunete. Ele sunt formate din mai multe grupe simetrice, înălțuite conjunct (ultima notă a fiecărui grup fiind mereu “comună” cu prima a grupului următor). La capătul unui număr de transpoziții (care variază de la mod la mod), ele nu mai sunt transpozabile.

Sunt în total 7 moduri, dintre care trei sunt mai importante, fiind de mai puține ori transpozabile, iar 4 fiind de mai multe ori transpozabile, prezintă mai puțin interes.

Toate modurile cu transpoziție limitată pot fi utilizate melodic și armonic, melodia și armonia folosind numai notele modului. Ele sunt în atmosfera mai multor tonalități deodată, fără politonalitate, compozitorul fiind liber a da preeminență uneia dintre tonalități, sau lăsând impresia tonalității flotante.

Seria lor e încheiată, matematic, e imposibil de a găsi altele în sistemul de 12 sunete. Aceste moduri nu au nimic comun cu marile sisteme modale: grec, indian, chinez sau a coralului gregorian, care toate sunt de 12 ori transpozabile.

Modul I se divide în 6 grupe simetrice de două note. El este de două ori transpozabil: este gama prin tonuri a lui Debussy și P. Dukas³⁸⁹:



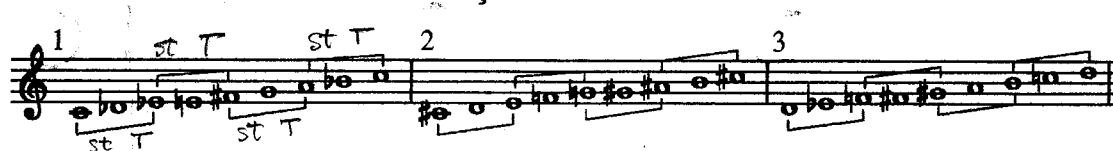
Modul II se află în “Sadko” lui R. Korsakov. Scriabin l-a utilizat de asemeni conștient. Ravel și Stravinski s-au servit de el pasager³⁹⁰. El este de 3 ori transpozabil. E

³⁸⁸ Messiaen își expune teoretic acest sistem în lucrarea Technique de mon langage musical (Ed. Alph. Leduc, Paris).

³⁸⁹ Messiaen spune că nu-l folosește decât disimulat în superpoziții cu alte moduri.

³⁹⁰ Se întâlnește și la Bartók, model 1:2.

divizat în 4 grupe simetrice de 3 note fiecare. Aceste tricorduri luate în mișcare ascendentă se divid în două intervale: un semiton și un ton:



A patra transpoziție ar repeta-o deja pe prima.

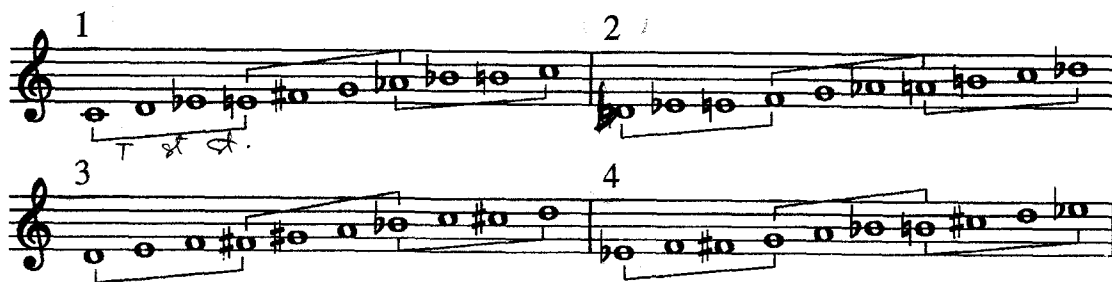
Acordul tip al modului II este: . Formulele de cadență:



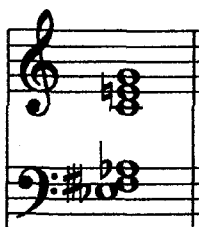
Iată un exemplu de utilizare creatoare a modului II – “Fouillis d'arcs-en-ciel”:



Modul III este de 4 ori transpozabil. Se divide în 3 grupe simetrice de 4 note fiecare. Aceste “tetracorduri” luate în mișcare ascendentă se divid în 3 intervale: un ton și două semitonuri:



Acordul tip al modului:



. Formule de cadență:



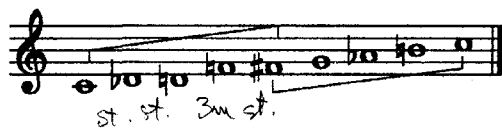
Exemplu de utilizare în creație:

Thème et variations

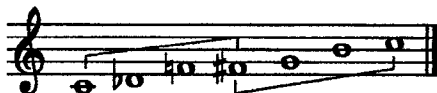


Modurile IV, V, VI și VII sunt de 6 ori tanspozabile. Fiecare se divide în două grupe simetrice:

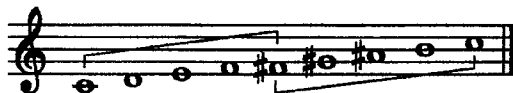
Modul IV (2 semitonuri + terță mică + 1 semiton):



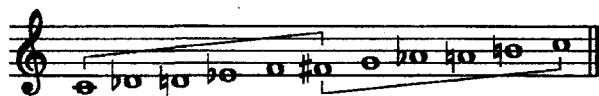
Modul V (semiton + terță mare + semiton):



Modul VI (2 tonuri + 2 semitonuri):



Modul VII (3 semitonuri + 1 ton + 1 semiton):



Modulația în cadrul acestor moduri se face:

– în cadrul aceluiași mod, împrumutându-se transpozițiile între ele:

Extrêmement lent "Le Banquet céleste" (reductie)

(N.B. În măs. 1 e folosit modul II transpoziția a doua, iar în măs. 2 tot modul II, dar transpoziția întâi.)

– de la un mod la altul:

"Hymne au Saint-Sacrament" (reductie)

(N.B. A - modul III, transpoziția a patra, B - modul II, transp. întâi,
C - tonalitate majoră, D - modul III.)

În afară de aceste modulații, modurile cu transpoziție limitată se pot combina cu orice moduri ale altor culturi (de exemplu cu modurile gregoriene), cu atonalismul și cu sistemul în sferturi de ton³⁹¹. De asemenea, modurile se pot suprapune, rezultând bi- și polimodalitate:

³⁹¹ Elaborat de A. Haba și Wischnegradski.

⑥ *avec une grande tendresse* ②

piú *p* *mf* *f*

④ ② ② ②

mf *p* *mf* *p*

Se utilizează și modulația de la o politonalitate la alta.

Modurile cu transpoziție limitată ale lui Messiaen, deși elaborate de propria imaginație, sunt gândite în totalitate conform principiilor diatonice și cromatice ale conceptului modal general. Sistemul în sine este restrâns³⁹² și nu îngăduie preluarea lui. Dar principiile formării acestor moduri, în special ideea înlănțuirii grupelor de intervale prin transpoziție, a impulsionat muzicienii din școlile modale la studiul matematic al modurilor³⁹³.

³⁹² El utilizează în fapt un singur aspect al simetriei – translația, cu perioadă mai mică de 12, astfel că în “Catalogul structurilor modale” al lui A. Vieru (care cuprinde 180 structuri) cele 7 ale lui Messiaen reprezintă o câțime mică (*Cartea modurilor*, p 80-95). Însuși Messiaen le utilizează numai într-o singură perioadă de creație, concomitent sau succesiv adoptând și alte tehnici, cum ar fi serialismul sau stilul “oiseau”.

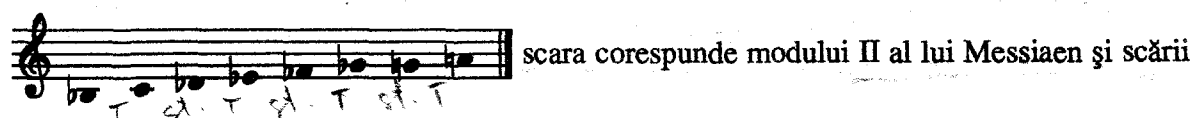
³⁹³ În muzicologia românească s-au realizat două studii remarcabile: cel al lui W. Berger, *Moduri și proporții*, în “Studii de muzicologie”, vol. I, Ed. muzicală, București, 1965, și mai ales cel al lui A. Vieru – *Cartea modurilor*.

Elemente de gândire neomodală în creația lui Igor Stravinski³⁹⁴

Elementele neomodale în creația lui Igor Stravinski transpar adesea din contexturi tonale, în principal din politonalismul său³⁹⁵. Astfel, analizând ideea sonoră ce reprezintă celula generatoare în "Petrușka", aceasta pare o suprapunere a două tonalități:



realitate este o proiectare armonică a unei scări modale neoctaviante pe care Stravinski o utilizase anterior în "Scherzo fantastic" op.3 și în "Foc de artificii" op.4³⁹⁶:



lui Bartók cu modelul 1:2. Multe din pasajele politonale au astfel de explicații modale. Iată și un exemplu din "Concertino", în care se suprapun două scări: o scară majoră (Do) și o



³⁹⁴ Stravinski reprezintă a doua etapă (etapa modernă) a școlii naționale ruse (din care mai fac parte S. Prokofiev, D. Sostakovici, A. Hacıaturian ș.a.). Creația sa este periodizată de muzicologi astfel: 1. perioada rusă; 2. perioada neoclasică; 3. perioada atonală.

³⁹⁵ Politonalitatea, prin care se înțelege suprapunerea (armonico-polifonică) a două sau mai multe tonalități, este o noțiune contestată, în sensul că practic nu există, întrucât totalul vertical politonal poate fi apreciat ca un complex armonic, cu o bază de rezonanță unică (un sunet sau un acord). Ea este acceptată doar ca și caz particular al polimodalismului (după Messiaen și E. Costere). Vezi Gh. Firca, *Bazele modale...*, p.96.

³⁹⁶ Vezi Vlad, R., Stravinski, Ed. Muzicală, București, 1967, p.22.

în timp ce generativul acord politonal din "Sacre du printemps":



este într-o

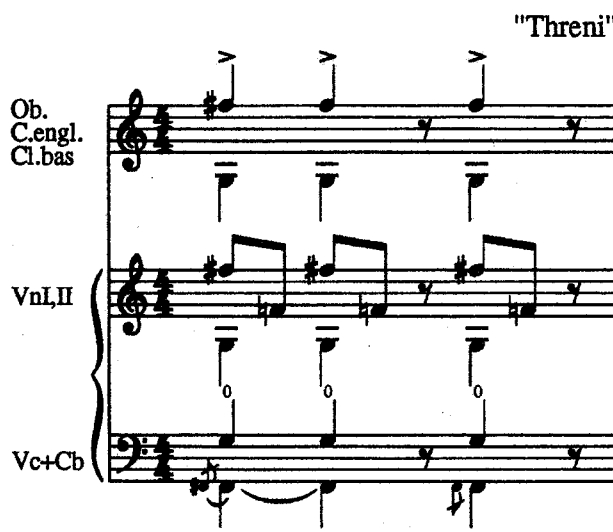
altă accepțiune, un conglomerat ce iese din perimetrul armoniei tonale, raportându-se pe de o parte la modurile acustice³⁹⁷, iar pe de altă parte, starea sa independentă în lucrare (repetat de 8, 9 și 35 măsuri), neimplicat în rezolvare și deci neraportat la vreo tonalitate (inițială, finală), îi conferă unitate modală (socotind o scară cu baza pe fa bemol din care provine).

Polimodalismul paralel din "Sacre..." a fost exemplificat anterior.

Aspectele neomodale la Stravinski sunt prezente și în principiile sale cromatice. Astfel, fenomenul oscilației treptelor (în baza unor poli de atracție) are aplicație atât melodică:



precum și acordică³⁹⁸:



³⁹⁷ Fiind un acord de cvintdecimă, ne amintim că și acordurile lui Debussy și Ravel de undecimă și terțdecimă estompau deja funcția și permiteau înălțări libere, modale.

³⁹⁸ Având în vedere că "Threni" este o lucrare dodecafonică, se poate sublinia faptul că Stravinski, în ciuda "modelor" pe care le adoptă în creație, rămâne el însuși în microcosmosul gândirii melodico-armonice.

Diatonia lui Stravinski se reclamă de la melodia și armonia specifice folclorului slav. Iată, de pildă, această melodie hexacordală din "Pasărea de foc":



deși tonal pare a fi în Si major, în realitate se simte un fond mixolidic (cu baza pe fa diez), dar mai ales formularea melodică în spiritul turnurilor și cadențelor caracteristice cântării ruse.

Desigur, multe alte elemente de amănunt din melodia sa relevă apartenența lui Stravinski la o tradiție folclorică, încât spiritul modal nu va dispărea nici din lucrările sale neoclasice și nici din cele atonale. Exemplul din "Threni" (lucrare atonală) oferit anterior este elocvent. Spectrul larg al creației sale "de la melopeea gregoriană la scriitura weberiană, cu intervale ample; de la procedeele medievale ale organum-ului și ale faux-bourdon-ului la structurarea serială; de la modalitatea bizantină, la polimodalitate, la politonalitate, la atonalitate; de la arhaica diatonie, la moderna polidiatonie, la cromatismul integral"³⁹⁹, nu dezmințe fondul slav concretizat în trăsături melodice distincte.

Ca toți compozitorii epocii respective (din prima jumătate a secolului XX) a căror educație muzicală era constituită pe armonia funcțională, și Stravinski, nerepudiind tonalitatea, o preia, o lărgeste și o depășește prin mijloacele modalului, continuând tradiția folclorismului școlii ruse de la Rimski-Korsakov și Musorgski.

Concepția neomodală a lui George Enescu

G. Enescu, șeful de școală a muzicii românești moderne, reprezintă alături de Bartók, Stravinski, Janacek, Szymanowski, orientarea neomodală în cadrul muzicii universale din prima jumătate a secolului XX.

Concepția neomodală enesciană s-a cristalizat într-un proces evolutiv ce poate fi urmărit pe întreg parcursul creației sale. Această concepție ține de specificul și spiritualitatea folclorului românesc care va asigura originalitatea și autenticitatea creației sale în contextul

³⁹⁹ Vlad, R., op.cit., p.193-194. Stravinski pare astfel precursorul metatonalității.

universal⁴⁰⁰.

Un prim stadiu al modalului în creația enesciană va fi reprezentat de citatul folcloric din primele sale opusuri: "Poema română" și de cele două "Rapsodii". Este momentul de preluare a tradiției (Flechtenmacher, Caudella); un folclorism caracterizat printr-o orientare către melodiile lăutărești cvasi-urbanizate, influențate de sistemul tonal-funcțional, influență prin care, deși mai păstrau unele caracteristici modale, erau totuși fasonate pentru a se încadra în armonia trisonică a tonalității.

Cu toate acestea, încă din aceste lucrări se pot sesiza germeii concepției sale neomodale.

Astfel, analizând intonațiile motivelor din "Poema română" vom remarca faptul că sunt tributare la două intervale: secundă și terță. Iată, din partea I, motivul primului tablou și celui

I.

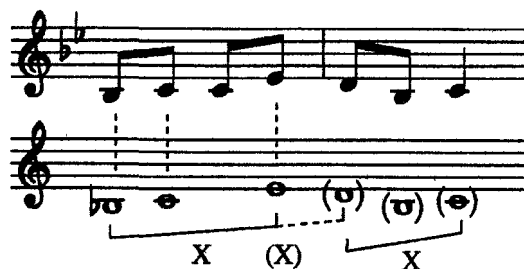
de-al doilea:

II.

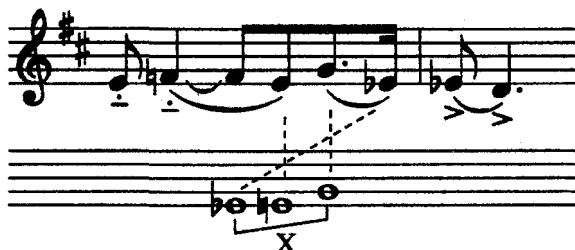
al părții a II-a:

⁴⁰⁰ Căile de acces către modalul popular i-au fost deschise încă din copilărie, în mediul rural în care și-a petrecut primii ani de viață. Dotat cu o înzestrare muzicală de excepție (memorie, receptivitate, înțelegere) mai mare decât oricărui contemporan al său, el a asimilat cu ușurință folclorul sătesc natal și monodia bizantină a cântării de strună. Acestui moment "natural", dar adânc prin însăși inconștiența sa, i-a urmat preocuparea conștientă de mai târziu, preocupare stimulată permanent de înaintașii săi (Flechtenmacher, Caudella) precum și de interesul european general al epocii sale pentru culturile modale. Desigur, Enescu n-a fost savantul folclorist precum Bartók, dar preocuparea sa pentru a pătrunde în esența creației populare și a prelua seva sa originală, a fost permanentă și intensă, așa cum reiese din mărturiile sale în diverse ocazii. Întreaga sa viață va fi în contact nemijlocit cu muzica românească, va lua parte la viața ei de creație și interpretare, va impulsiona interesul pentru o muzică națională. Sunt cunoscute legăturile sale directe cu Brăiloiu, Breazul, Drăgoi, cu munca de culegere și cercetare a folclorului depusă de către aceștia. Prin intermediul culegerilor lor Enescu își îmbogățește neconștient memoria cu melos autentic țărănesc.

și al bătutei din final⁴⁰¹:



În aceeași idee oferim și unul din motivele "Rapsodiei a II-a":



Această entitate modală oligocordică (x) va deveni în etapele următoare ale creației enesciene esența intonațională a temelor sale formulate în diverse variante⁴⁰²:

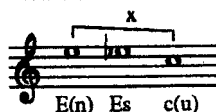


Creațiile nefolclorice din aceeași etapă (Sonata a II-a pentru pian și vioară, Octetul pentru coarde, Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră), deși încadrate într-o armonie romantică (brahmsiană, franckiană) nu dezminț în plan melodic predilecția sa pentru celula modală x, precum și alte formulări melodice și cadențiale modale.

Astfel, tema I a Sonatei a II-a pentru pian și vioară conține în forme variate celula x:

⁴⁰¹ Notarea cu x a acestei celule magmatice se face conform tradiției deja încetățenite în practica muzicologică românească de analiză a creației enesciene.

⁴⁰² Celula, astfel condensată (secundă mică sau semiton cromatic = terță mică sau secundă mărită), pare a fi devenit o sinteză criptică (monogramă):



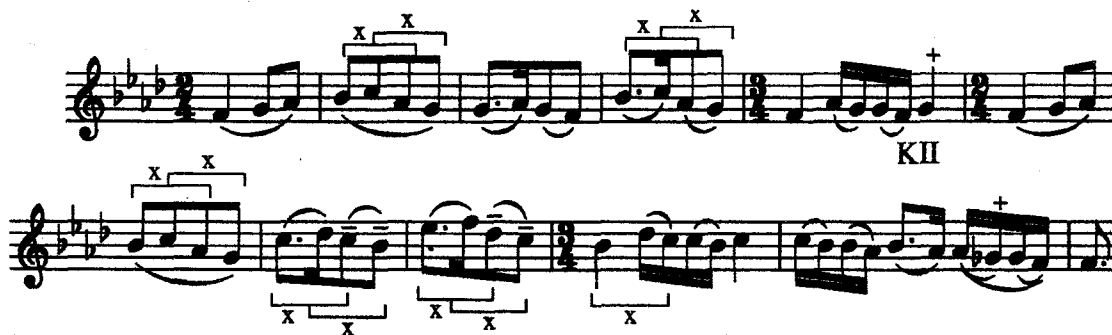


Tema secundă, pe lângă acest idiom x prezintă și elemente de recitativ parlando, specific doinei și baladei⁴⁰³:



(N.B. Elementul recitativ s-a notat cu acoladă)

Un caracter mult mai folcloric are tema I a părții a II-a:



⁴⁰³ Caracterul general al ritmului sonatei este parlando. Enescu obținându-l prin semne agogice (tenuto), caracter prin care se realizează o atmosferă narativă, "băsmită", specific românească.

Pe lângă celula modală x, se pot sesiza cele două cadențe modale: cadența internă pe treapta a II-a (sol) și cadența frigidă (cu sol bemol) a frazei a II-a.

Tema I a Octetului⁴⁰⁴ (între cele mai desăvârșite melodii enesciene) conține intonații modale, în speță, rămânând credincioasă formulării intervalice x; în plus angajează o oscilație între major și minor⁴⁰⁵ (și frigid):



În timp ce tema a II-a se apropie de cromatica fluctuantă a modurilor cromatice populare:



În Octet își fac apariția și elemente de polifonie modală cum ar fi pedalele figurative, paralelisme, rezolvările libere ale acordurilor etc.

⁴⁰⁴ Octetul reprezintă din multe puncte de vedere o lucrare de răscruce în evoluția stilului enescian.

⁴⁰⁵ Desigur, tendința sintezei major-minore e caracteristică tuturor compozitorilor contemporani lui Enescu, dar în cazul său se pare că a ajuns la aceasta prin intermediul folclorului conform declarației sale: "Cântecul popular șovăie între major și minor" (Revista muzicală, 1928). În abstract, chiar formula x (mi-mi bemol-do) poate fi considerată sinteză major-minoră. Limita acestui "echivoc" major-minor merge până la utilizarea terței

intermediare prin microinterval (sfert de ton):

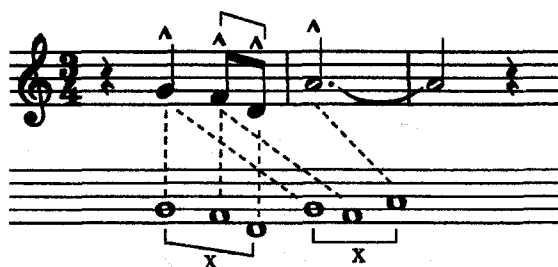


(N.B. Fa semidiez reprezintă terța sinteză majoră și minoră a acordului re-fa-la)

Rezumând aspectele modalului acestui prim stadiu, ele sunt:

- utilizarea citatului folcloric (lăutăresc),
- predilecția pentru formula modală de secundă și terță (x)
- oscilația major-minoră,
- prezența unor cadențe melodice modale.

Al doilea stadiu modal, adâncește procesul de formulare melodică pe traiectul folcloric, fără a apela la citat. Astfel, "Preludiul la unison" din "Suita I pentru orchestră" reprezintă o melodie de aparență improvizatorie (în spiritul cântecului lung), dar elaborată în virtutea principiului variației unui motiv care se bazează pe formula x^{406} :



Totalul melodic (unisonic) al acestui "Preludiu" pare a prevesti intuiția heterofonică de mai târziu, ivită din necesitatea libertății și primordialității melodice. Procesul se continuă în "Dixtuor", ale cărui teme sunt create în spirit folcloric⁴⁰⁷ caracterul lor sugerând același mod rapsodic de expunere. Tema I "are inflexiuni de colind"⁴⁰⁸:



⁴⁰⁶ Kodály, în cadrul lecțiilor sale de compoziție, cita acest exemplu de realizare monodică în plan superior al gândirii simfonice.

⁴⁰⁷ "Față de aspectele anterioare de inspirație folclorică, Dixtuorul scotea la suprafață straturi mai adânci ale simțirii poporului (...) Dixtuorul este prima mare lucrare enesciană integral sau consecvent întemeiată nu pe citarea de motive folclorice, ci pe re-crearea generalizatoare a intonațiilor populare de către compozitor." (G. Bălan, George Enescu, Ed. muzicală, București, 1962, p.100).

⁴⁰⁸ Bălan, G., op.cit., p.100.

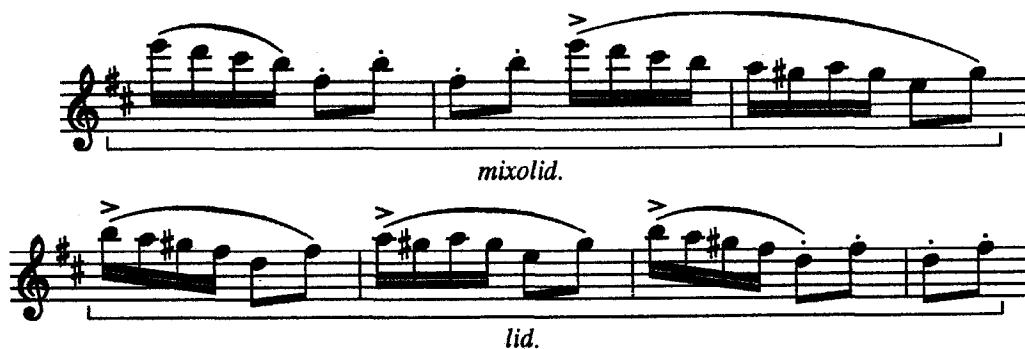
Tema a II-a, în raport modal de cvartă mărită față de tema I⁴⁰⁹ comportă intonații specifice pentru melodica enesciană (celula x, oscilația major-minoră):



Tema I din partea a II-a se apropie de stilul parlando rubato popular:



Melodica temei din secțiunea mediană a părții a II-a pendulează între două structuri modale: mixolidic-lidic:



⁴⁰⁹ Reamintim faptul că raportul tonal-modal de cvartă mărită vizează o concepție "geometrică" (de echidistanță în cadrul octavei) specifică gândirii nefuncționale din sec. XX.

Partea a III-a prezintă o temă diatonică, sublimând elemente de caracter instrumental folcloric:



Se constată așadar în plan melodic calitatea și originalitatea pe care le-o conferă ethosul modal (românesc) acestor teme ale "Dixtuorului", calitate ce se repercutează într-o oarecare măsură (nu suficientă) și asupra verticalității armonico-polifonice. De remarcat faptul că celula x poate fi identificată frecvent și în temele "Dixtuorului".

Stadiul suprem, al treilea, definitivează cele două trăsături fundamentale ale concepției sale neomodale:

I. Statornicirea intervalelor preferențiale, pietre de construcție ale motivelor și temelor sale;

II. Mobilitatea modală (diatonică și cromatică).

Acest stadiu rezultă din lucrările perioadei de maturitate a lui G. Enescu: "Sonata I pentru pian în fa diez", "Cvartetul II op. 22 în Sol", "Sonata a III-a pentru pian și vioară", "Suita pentru vioară și pian", "Impresii din copilărie", drama "Oedip", "Simfonia cameră"⁴¹⁰.

Urmărind statuarea celor două aspecte fundamentale ale concepției sale neomodale în cadrul lucrărilor respective, vom constata următoarele:

I. **Statornicirea intervalelor preferențiale** este un proces pe care l-am văzut început încă din primul opus enescian, "Poema română", și continuat intermitent de-a lungul întregii sale creații. Este vorba de intervalele de secundă și terță ce au constituit celula modală x. Dar dacă în etapele anterioare de creație idiomul modal respectiv (x) se integra în structuri melodice diverse⁴¹¹, începând cu "Sonata I pentru pian"⁴¹² el devine generator primordial în

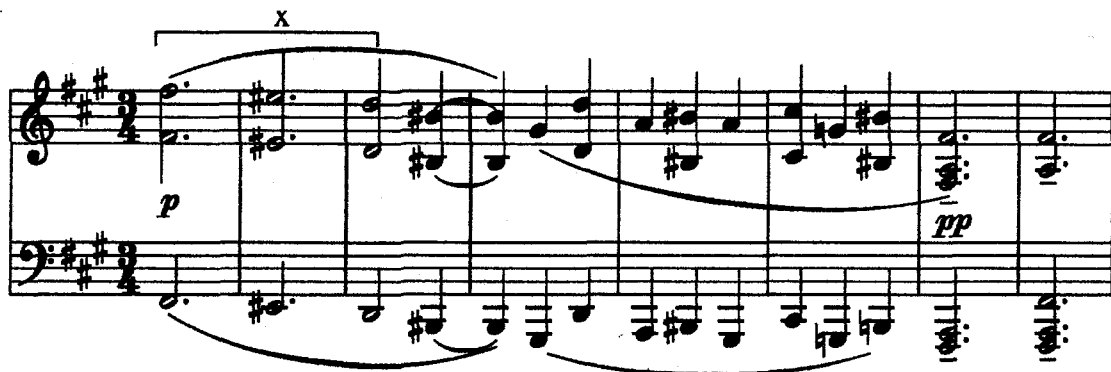
⁴¹⁰ Între Dixtuor, ca lucrare de factură modală, și Sonata I pentru pian în fa diez, lucrare în care se realizează revenirea la modalismul folcloric pe plan superior, se interpune o perioadă de experiențe neoclasice ca Simfonia a II-a, Suita a II-a pentru pian "în stil vechi", Simfonia a III-a, lucrări în care modalul e estompat. Un loc aparte ocupă cele "Șapte cântece pe versuri de Clément Marot", scrise în aceeași perioadă și în care Enescu abordează o armonie de colorit modal renașcentist: succesiuni de acorduri în stare directă, mișcare paralelă a acordurilor, cadențe modale. Acest gen de modal nu va mai reveni în creația sa, Enescu nevalidând vreo dispoziție comună între modalul popular românesc și cel cult renașcentist. Acest rol îi va reveni compozitorului S. Toduță a cărui creație corală este în bună parte rodul îmbinării celor două concepții modale.

⁴¹¹ Exceptând Preludiul la unison din Suita I pentru orchestră, moment de mare inspirație în elaborarea melodică în baza celulei x.

⁴¹² Și chiar din Cvartetul în Mi bemol (op. 22) care o precede.

în tematica lucrărilor. Restrângându-se la o formă tensionată, concentrată, de secundă mică și terță mică (secundă mărită)⁴¹³, el se instituie ca o entitate cu rol ciclic, conferind unitate ciclică lucrărilor sale, și astfel intervalele de secundă și terță devin intervale preferențiale angajând un ciclism - intervalic⁴¹⁴.

Astfel, analizând structura intonațională a temei I din "Sonata I pentru pian", constatăm prezența acestei figuri modale x în rol de cap de temă, într-o enunțare cu caracter de motto:



Celula x se află întrepesută, în forme variate, și în corpul motto-ului tematic:



Într-o formă mai difuză, mai fracționată, în care se menține mai ales spiritul oscilației de secundă mică (semiton cromatic), terța fiind răsturnată (în sextă), se prezintă elementele celulei x și în tema cvasi-serială a părții a doua:



(N.B. Cum se vede, din activitatea oscilatorie a semitonului apare și formula cromatică

⁴¹³ Expresie a unei "tristeți tralice" (vezi Râpă, C., Expresivitatea intervalurilor în creația enesciană, în "Lucrări de muzicologie", vol.6, Cons. "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1972, p.165.)

⁴¹⁴ "Intervalele preferate ajung să joace un rol atât de mare în construcția melodică a lucrărilor încât ciclismul lui G. Enescu poate fi considerat un ciclism intervalic..." (Rădu, A., Principiul ciclic la G. Enescu, în "Studii de muzicologie", vol. IV., Ed. muzicală, București, 1968, p.210).

întoarsă (+++)⁴¹⁵).

Motivele temei I din ultima parte reproduc celula cíclică x într-o formulare melodico-ritmică din cele mai evocatoare⁴¹⁶:

Sonata a III-a pentru pian și vioară "în caracter popular românesc", considerată din toate punctele de vedere creată în cel mai autentic spirit românesc⁴¹⁷, consfințește definitiv rangul de intervale preferențiale ale secunde și terței, precum și al celulei x



Întreaga temă este impregnată de această entitate modală în multiple

⁴¹⁵ Formula cromatică întoarsă:



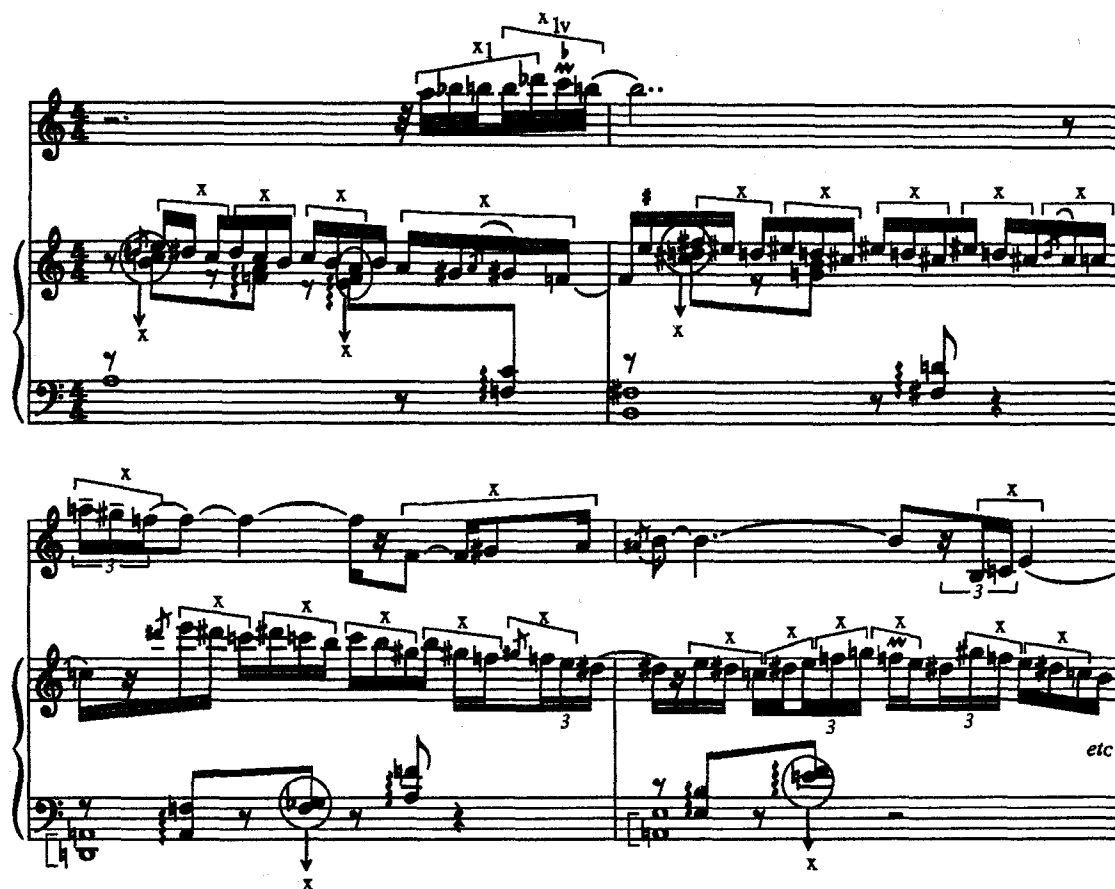
și este foarte la îndemână

lui Enescu datorită obținerii ei din oscilația major-minoră (intuită de el în cântecul popular). Dar, așa cum s-a spus anterior, formula este predilectă tuturor compozitorilor din prima jumătate a secolului XX.

⁴¹⁶ Însuși Enescu dădea exemplu această parte ca evocare a câmpiei românești în noapte.

⁴¹⁷ "Hic incipit vita nova" exclama Brăiloiu la audierea lucrării.

conjuncturi și variații:



Se constată investirea formulei *x* sau a intervalelor ei și cu rol armonic (vertical⁴¹⁸). Ca și "Sonata I pentru pian", "Sonata a III-a pentru pian și vioară" are caracter ciclic, în consecință toate ideile tematice sunt aservite celei *x*. Iată profilul motivului din partea a II-a:



și constituția temei din partea a III-a:

⁴¹⁸ Constituirea armoniei din suprapunerea pe verticală a sunetelor melodiei sau din entitățile ei intervalice apare la Enescu deja în Sonata I pentru pian. Acest procedeu (întâlnit și la Bartók) reprezintă, după cum s-a văzut, un aspect de cea mai autentică "armonie" modală.

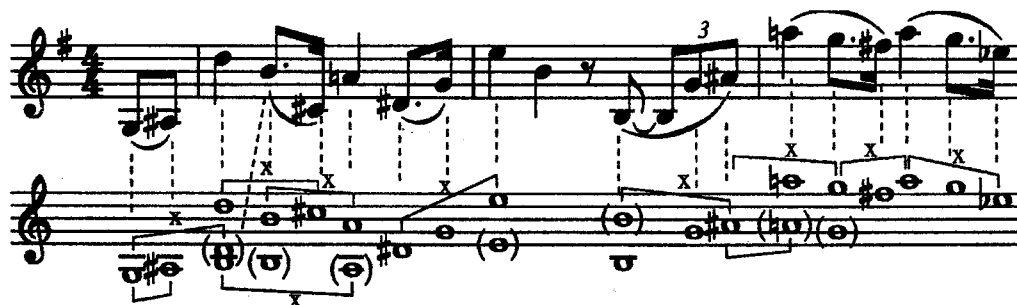


Prezența celor două intervale configurate în celula x din leit-motivul destinului cu care se deschide drama "Oedip":



constituie argumentul definitiv privind rolul intervalelor preferențiale din creația lui Enescu⁴¹⁹. Din faptul că "din leit-motivul destinului derivă celelalte leit-motive"⁴²⁰ rezultă că toată complexitatea melodică (armonică și polifonică) rămâne tributară intervalelor care alcătuiesc acest leit-motiv.

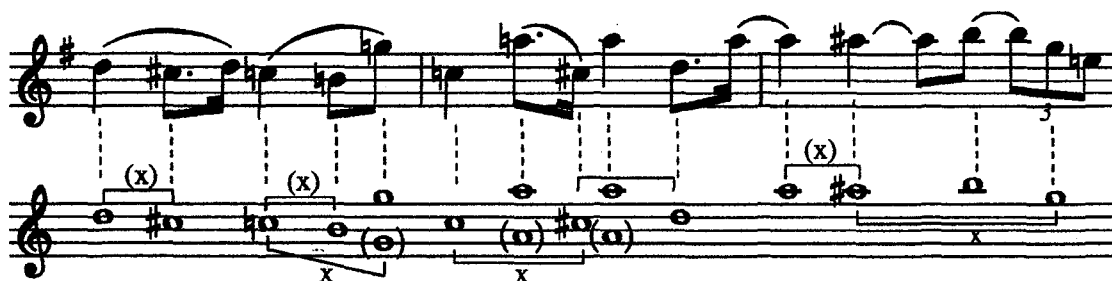
De o manieră oarecum derutantă este folosită celula x în "tema matcă"⁴²¹ din "Cvartetul op.22 nr.2 în Sol", unul din ultimele opusuri enesciene. Intervalele celulei x sunt folosite fie disparat, fie răsturnate în octavă sau figurate:



⁴¹⁹ Opera "Oedip", "opera vieții mele", cum o numea Enescu, reprezintă, alături de "Pelléas și Mélisande" a lui Debussy și "Wozzek" de Alban Berg, cele trei culmi ale genului în muzica modernă.

⁴²⁰ Cosma, L.O., *Oedip-ul enescian*, Ed. muzicală, București, 1967, p.100.

⁴²¹ "În întreaga lucrare nu există temă sau fragment de prelucrare tematică care să nu aibă legătură directă sau indirectă cu tema principală A_1^I , temă matcă a cvartetului (...) Prin prelucrarea celulelor și a motivelor temei A_1^I cu o tehnică desăvârșită a variației și o imaginație bogată, compozitorul a elaborat întregul material tematic al cvartetului" (Varga, D., *Cvartetul de coarde op.22 nr.2 de G. Enescu, vârf al creației românești și universale*, în "Centenarul Enescu", Ed. muzicală, București, 1981, p.326.)



(N.B. Secunda mărită sol-la diez ocolește relația cu si înlocuindu-l cu re - mutat însă la octavă -; formula si-do#-la se compune prin mutarea lui do diez în octava de jos ș.a.m.d.) E vorba deci de o altă spațializare a celulei x sau a segmentelor sale.

Elaborarea melodică prin intermediul intervalelor preferențiale (organizate sau nu pe cadrul celulei x) impune un caracter modal genuin, datorită apartenenței ancestrale a acestor intervale la oligocordiile primitive. Emanciparea lor cromatică pe principiul polarității modalului le menține specificitatea.

Dar fenomenul n-ar avea șanse totale de pregnanță modală fără un cadru de manifestare care să-i ofere posibilități de variație nelimitată. Aceste posibilități sunt oferite de cea de a doua latură a concepției modale enesciene, cu care se condiționează reciproc și pe care am numit-o: mobilitate modală.

II. Mobilitatea modală este un proces de dinamică diatonică și cromatică atât în cadrul intervalelor intercorelate (cel mai frecvent în cadrul celulei x), dar mai ales un proces de conexiuni la nivelul elaborării, care angajează justapuneri, transpoziții, repetări variate, interferări etc. de structuri tri- tetra- pentacordale.

Fenomenul mobilității diatonice și cromatice în cadrul celulei x îl putem rememora printr-o retrospectivă a exemplelor oferite anterior, constituite cu cele două intervale ciclice.

Ceea ce urmează a se clarifica și exemplifica, este codul acestei mobilități diatonice și cromatice în procesul activității de elaborare. Desigur, acest cod e aproape imposibil de descris în toată complexitatea lui⁴²², dar câteva norme ale sale pot fi extrase:

⁴²² Stau mărturie dificultățile întâmpinate de toți cercetatorii modalului enescian rezultate din expresii ca: operațiuni modale mânuite cu o "libertate extraordinară" (...), "înlanțuiri de tetracorduri identice sau diferite, de structuri mai mari decât tetracordul sau pentacordul, legături juxtapuse, disjuncte sau încrucișate, moduri sau fragmente de moduri cu aceeași tonică" (...) "adevărate pietre de mozaic" (Firca, Gh., *Bazele modale...*, p.123-124), "statornicirea unui concept unitar ce se particularizează și se definește de fiecare dată și cu fiecare lucrare" (Firca, Gh., *Conceptul modal în muzica lui G. Enescu*, în "Studii de muzicologie", vol. IV, p.228); "diversitatea aproape derutantă de structuri modale, ce se perindă la nesfârșit" (...) "Principiul ciclic (...) generând continua metamorfozare a elementelor modale" (Rațiu, A., *Modalismul Sonatei a III-a*, în "Centenarul Enescu", p.127).

1) Înlănțuirea celulelor pe cadre modale mai largi:

- hexacord:

Sonata I pentru pian (tema I)



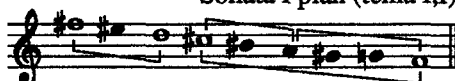
- hexaton:

Simfonia de cameră, I (tema I)



Sonata I pian (tema I,I)

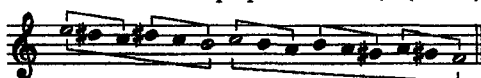
- heptacord octavian:



(N.B.) Se observă structurarea heptacordului în două segmente: tri- + pentacord).

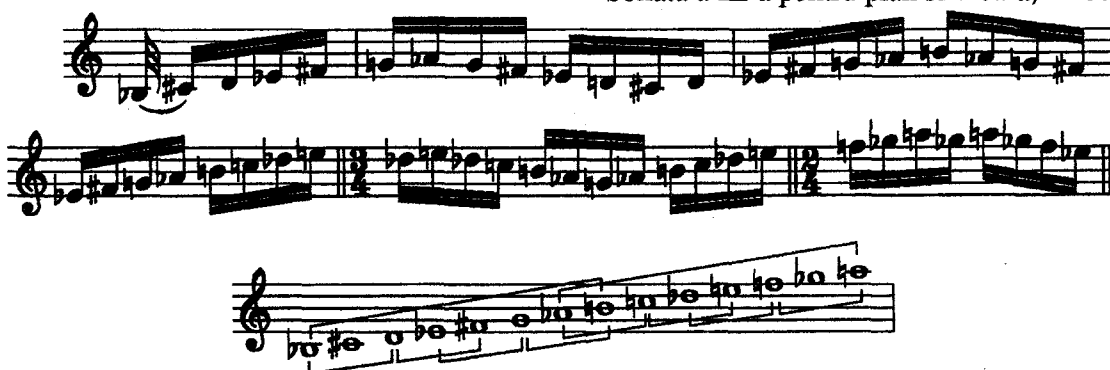
- heptacord nonoctavian (cu întrevădarea ideii de octavă micșorată, respectiv

septimă mare): Sonata a III-a pt. pian și vioară, I (tema I)

(N.B. Structurarea celulară acceptă segmentarea tetracord + pentacord⁴²³.)

- scări supraoctaviante, realizate prin evoluția nonoctaviană:

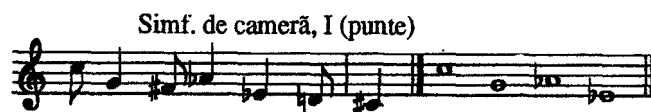
Sonata a III-a pentru pian și vioară, III 53



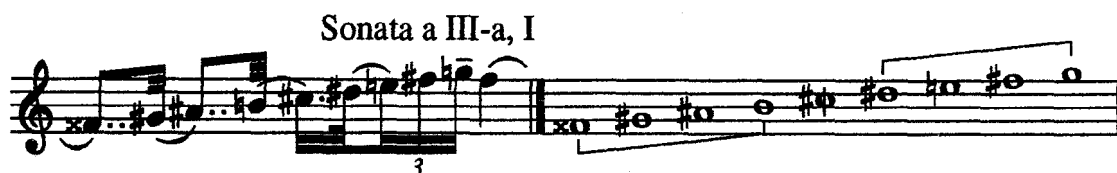
⁴²³ "Din coagularea celulelor tricordiale iau naștere unități tetra- și pentacordale" (Toduță, S., Ideea ciclică în sonatele lui G. Enescu, "Studii de muzicologie", vol.IV, p.153.)

2) Înlănțuirea prin transpoziție:

- cu axă de interval (secundă mică):

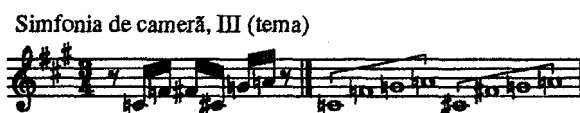


- cu axă de sunet:

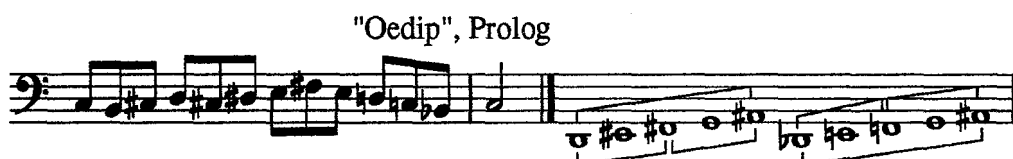


3) Intersectarea diatonica-cromatică

- interioară:



- exterioară⁴²⁴:



4) Manevrarea mobilității treptelor (generată de legea atracției polare) până dincolo de semiton, obținând microintervale (de $1/3$ și $1/4$ de ton):

a Più animato ma non troppo ($\text{♩}=88$)

"Oedip", act.II



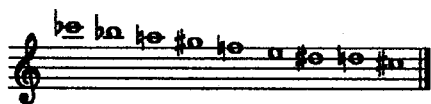
⁴²⁴ Procedul poate fi pus în acest caz și pe principiul construcției modurilor cu notă comună (fa diez) ca extindere a principiului modurilor cu aceeași finală.

Sonata a III-a pentru vioară, partea a III-a

b

5) Deplasarea centrului modal și transpunerea (de preferință) variată (lărgită sau defectivă) a structurii modale prefigurate inițial (tematic). Se conferă în acest sens tema întâi din Sonata a III-a pentru pian și vioară (vezi. ex. la p. ...) unde (în măs. 2) se transpune la secunda mare superioară structura modală inițială, reducând-o în același timp la tetracord⁴²⁵.

6) Reuniunea modală ca operaționalitate de sinteză (parțială sau totală) a caracteristicilor modale dintr-o anumită lucrare. Astfel, scara următoare:



reprezintă reuniunea a 9 structuri modale - din cele 10 - ale

Sonatei a III-a⁴²⁶.

⁴²⁵ De altfel, întreaga Sonată, plecând de la o structură modală:



“cu deschideri spre cromatism și diatonie” din care derivă alte câteva formațiuni diatonice și cromatice cvasi-stabile, operează cu reuniuni, transpoziții, intersecții și complementarități modale, creind situația unei permanente instabilități modale” (Cf. Rațiu, A., Modalismul Sonatei a III-a).

⁴²⁶ Rațiu, A., Modalismul..., p.165.

Așadar, gândirea modală enesciană se manifestă în primul rând prin aspectul liniar-melodic.

Mai mult, conceptul modal-linear, cum s-a constatat, va înrăuri fundamental gândirea armonică neomodală enesciană.

Pentru claritate vom reface și traseul evoluției gândirii armonice enesciene.

Ca și contemporanii săi (neomodali), Enescu pornește de la folosirea trisonurilor (armoniei funcționale), pe care le angajează într-o succesiune nefuncțională:

The musical score is for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff (treble and bass clef) with a piano part. The second system has a grand staff with a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (grand staff). The music is in 3/4 time. The piano part features a sequence of chords and melodic lines, with dynamic markings *p*, *mp*, and *p*. The vocal line features a sequence of notes, with dynamic markings *mf* and *p*. The piano accompaniment features a sequence of chords and melodic lines, with dynamic markings *mp* and *p*.

Evoluția este însă rapidă către un limbaj polifonic în care, mai întâi, ideea de acord este înlocuită cu alt procedeu de susținere, bazat pe principiul isonului (pedalei)⁴²⁷, a multiplicării și figurației acestuia:

⁴²⁷ Enescu se arată constient de faptul că pentru cântecul popular "o armonizare cât mai puțină este cea adevărată (...) întrebuițarea unei cvinte, unei octave sau cvarte este suficientă" (din scrisoarea către S. Drăgoi, 1942.)

a) Sonata nr.2 pt. vlc. si pian, I

Vlc.

Pian

b) Sonata a III-a pt. pian, II

Din acest principiu vor decurge unele structuri de cvarte și cvinte ce survin uneori în țesătura armonică enesciană. Principiul isonului, îmbinat cu o eflorescență melodică rezultată dintr-o ornamentație în permanentă variație (diatonică și cromatică)⁴²⁸, oferă o multitudine de verticalități a căror rezultată este starea de plutire în care consonanțele și disonanțele se anulează reciproc⁴²⁹, fără necesități de rezolvare⁴³⁰:

"Impresii din copilărie" (Luna prin fereastră)

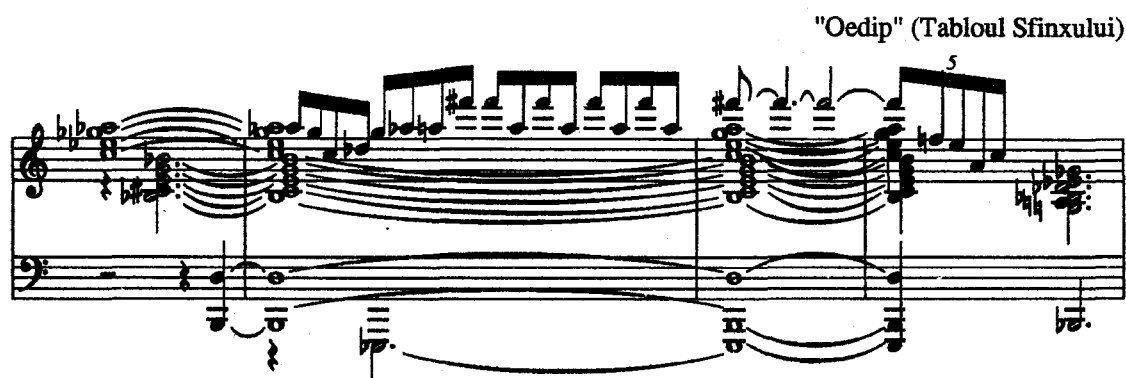
⁴²⁸ Această ornamentație provine din spiritul înăscut parlando-rubato al lui Enescu, ce caracterizează întreaga sa creație.

⁴²⁹ În acest scop abundă și arpeggiato în discursul pianistic (solist sau acompaniator).

⁴³⁰ Obținându-se o atmosferă "cețos-modală" (Țăranu, C., Enescu în conștiința prezentului, Ed. pt. Literatură, București, 1969, p.20).

Implicarea unor complexe acordice în care secunda intră liber în structură este justificată de un alt principiu armonic descoperit de Enescu: armonizarea melodiei cu propriile sale sunete sau intervale⁴³¹. Procedul îi va oferi largi posibilități pentru a-și valorifica disponibilitățile creatoare melodice în bază ciclică.

Fără vreo insistență sau ostentație, Enescu va uza de suprapuneri bi- și polimodale:



Toate procedeele (conjugate sau nu) sunt utilizate în procesul unui travaliu (armonico-polifonic) niciodată static sau repetitiv, ci într-o permanentă mobilitate și varietate⁴³², aspect ce dă o notă de specificitate creației enesciene.

Dar cea mai de seamă contribuție a sa în domeniul gândirii verticale este heterofonia⁴³³. Fără a fi conștient (teoretic) de existența fenomenului, el ajunge la acesta datorită: a) predispoziției pentru creația melodică ornamentată și în permanentă variație diatonică-cromatică; b) conștiinței unisonului; c) marii disponibilități în conducerea vocilor; d) debitului improvizatoric conferit de caracterul rubato.

Desigur, Enescu nu a creat lucrări total (sau parțial) heterofonice, dar sunt suficiente momente în lucrările din ultima perioadă de creație în care se constată că fenomenul a fost intuit în toate datele sale esențiale⁴³⁴. Un exemplu a fost oferit anterior (p. ...). Iată încă

⁴³¹ La această cucerire ajung concomitent mai mulți compozitori (Bartók, Enescu, Janacek etc.). Actul este însă foarte important pentru că din acel moment conceptul structurii acordice bazat pe trison, este depășit, armonia neomodală creându-și o nouă entitate verticală. Desigur, muzicologia folosește în continuare termenul de acord și pentru această situație, deși se aud și voci care propun alte denumiri ca: "agregat sonor", "tronson acordic", "conglomerat sonor" etc.

⁴³² Astfel principiul rubato pare transpus din domeniul ritmului și în domeniul melodiei și armoniei.

⁴³³ Întrucât heterofonia va fi teoretizată și utilizată conștient de compozitorii din a doua jumătate a sec. XX, ea va fi tratată exhaustiv în cadrul perioadei respective.

⁴³⁴ "... eterofonia, deși disimulată într-o scriitură aparent tradițională, se instalează pe alocuri ca mod specific de organizare, cu consecințe în planul formei" (Șt. Niculescu, Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia, în "Studii de muzicologie", vol. VIII, Ed. muzicală, București, 1972, p.135.)

două exemple:

Sonata I pt. pian, III

The first system shows a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with a long note, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The second system begins with a tempo change to *a tempo* and a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a long note, and the left hand continues the rhythmic pattern. The third system continues the piano accompaniment with similar melodic and rhythmic elements.

Cvartetul în Sol (op.22), I

The score is for a quartet in G major, first movement. It consists of four staves: Violin I (VlnI), Violin II (VlnII), Viola (v-la.), and Violoncello (Vlc.). The tempo is marked *a tempo*. The dynamics are *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The Violin I part is marked *p* *tranq. delicamente*. The Violin II part is marked *p* *tranq. un poco sul ponticello*. The Viola part is marked *p* *tranq.*. The Violoncello part is marked *p* *tranq. harm.*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Cuceririle neomodale ale lui G. Enescu îl situează între inovatorii de frunte ai muzicii din prima jumătate a secolului XX.

Enescu nu a afișat o atitudine agresivă, de ofensivă, în domeniul sistemelor tonale, care să-l impună atenției ca pe un Schönberg sau Messiaen. Dar el a anticipat (intuitiv sau conștient) multe elemente care vor fi fructificate în perioada următoare (principiul transpozițional al microunităților modale, eflorescența melodică și polifonică la limita improvizației, heterofonia etc.), anticipare care îi conferă rol de precursor nu numai pentru muzica românească ci și pentru unele tendințe ale muzicii universale contemporane.

Pleiada de compozitori români din prima jumătate a sec. XX, contemporani lui Enescu, se află și ei angajați în același efort de cucerire a modalului. Îndeosebi în creația corală, orientarea spre modal inițiată de timpuriu de G. Musicescu, va găsi în Kiriac, apoi Drăgoi, D. Cuculin, P. Constantinescu, M. Jora, S. Toduță continuatori și exploratori permanenți.

Melosul popular sau bizantin reprezintă garanția inițială a adeziunii la modal, deși încadrat încă într-o armonie funcțională:



Odată însă abordat, acest melos impune moment de moment găsirea unor soluții modale în planul vertical, armonic. Etapele evoluției acestei armonii modale pot fi considerate următoarele: a) armonia pe bază de trison, cu evitarea funcționalismului prin:

(1) constituirea acordurilor respectând diatonismul treptelor modului:

Kiriac: "Morarul"

I V VI₆ V IV₆ I II I

(N.B. Acordurile respectă structura modului doric în cele două transpoziții ale sale. Se observă și preferința pentru acordurile minore, mai neutre funcțional.)

(2) înlănțuirea cvasiliberă neglijând principiul sensibilei și al dominantei:

E. Mandicevski: Liturgia nr. 11

Score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices. The music is in a Dorian mode, characterized by a minor key signature and a specific intervallic structure. The chords are linked in a sequence that disregards the traditional principles of the sensitive and dominant degrees.

P. Constantinescu: "Miorita"

(3) utilizarea relațiilor subdominante:

Score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices. The music illustrates the use of subdominant relationships, with chords labeled IV and I indicating the progression.

Kiriac: "Liturgia psaltică"

(4) cadențarea cu subton:

Score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices. The music demonstrates cadences using a subtonic, a technique where the leading tone is replaced by a chromatically lowered note.

(5) folosirea pedalei (isonului):

P. Constantinescu: "Miorita"

Score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices. The music features a pedal point (ison), where a single note is sustained throughout a passage, providing a harmonic anchor.

(6) folosirea formulelor ostinate:

S. Toduță: "Colo josu"

The musical score for S. Toduță's "Colo josu" consists of two systems. Each system has a vocal staff (S.) and a piano accompaniment staff (A.). The key signature has one sharp (F#). The first system shows a vocal melody with a sustained accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, ending with "etc.".

b) armonia născută din utilizarea verticală a entităților intervalice ale melodiei prin care se inițiază:

(1) acordurile de cvartă, cvintă, secundă etc⁴³⁵:

S. Toduță: "10 coruri", nr.20

a

The musical score for S. Toduță's "10 coruri", nr.20 is marked 'a'. It features three staves: vocal (S.), piano (A.), and bass (T.B.). The key signature has one sharp (F#). The score shows a complex harmonic structure with intervals of fourths, fifths, and seconds.

⁴³⁵ Acest principiu deschide calea polifoniei paralele la diferite intervale:

Gh. Dumitrescu: "Foicic-a bobului"

T. Jarda: "La casa di peste drum"

The musical score for Gh. Dumitrescu's "Foicic-a bobului" and T. Jarda's "La casa di peste drum" consists of two systems. Each system has a vocal staff (S.), a piano accompaniment staff (A.), and a bass staff (T.B.). The key signature has one sharp (F#). The score shows a complex harmonic structure with intervals of fourths, fifths, and seconds.

a S. Drăgoi: "Divertisment rustic" - Doină

(2) structurile cvasi-cluster..

Prin cuceririle enesciene în domeniul neomodal, la care se adaugă multiplele particularități de exploatare a resurselor folclorului de către ceilalți contemporani ai lui, cum sunt P. Constantinescu, M. Jora, D. Cuclin etc. școala românească se ridică la nivelul muzicii universale moderne, refăcând în decurs de circa un secol decalajul de 5-600 ani, grație unui tezaur de melos popular și bizantin de nesecată bogăție.

B.SISTEME TONALE DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

- Creația contemporană -

Sistemele tonale - atonalismul și neomodalismul - lansate la începutul sec. XX au conviețuit în paralel până către anii 1960. Apoi ele încep să conlucreze. Fenomenul se petrece ca urmare a unei epuizări a atonalismului, dar mai ales ca urmare a apariției unor noi tehnici de creație: aleatorismul și muzica electronică.

În cadrul acestor noi modalități creatoare, problema sistemelor tonale trece în **subsidiar**. Astfel că toate sistemele tonale (mai vechi sau mai noi) devin egale și se pot amesteca între ele. În acest moment sistemele tonale intră într-o nouă etapă a lor, care poate fi acoperită prin noțiunea de **metatonalitate**.

Metatonalitatea ar desemna deci maniera de activitate cu toate sistemele tonale cunoscute, utilizate liber (diferențiat sau amestecat) fără vreo preeminență⁴³⁶.

Vom trece în revistă conținutul noilor tehnici creatoare (aleatorismul și muzica electronică) spre a constata **noua stare** a sistemelor tonale în cadrul lor.

Aleatorismul propune un nou mod de compoziție ce implică interpretul în actul creator. Compozitorul oferă câteva detalii muzicale, interpretul urmând să constituie opera muzicală completând cu resursele sale tehnice, improvizând în chiar procesul interpretativ. Rezultatul este o muzică în continuă devenire, recreată cu fiecare execuție, nedefinită sub raportul formei muzicale, promovând forma "deschisă", cu adaosuri sau contrageri de episoade, așa cum preconizează de pildă P. Schaeffer în lucrarea "Non stop" care poate dura de la 6 minute la 8 ore.

Aleatorismul pendulează între 2 situații:

- realizarea operei pe "raționala și dirijata integrare a elementului aleatoric în compoziție și care prevede realizarea virtualităților aleatorice în cadrul intențiilor și prevederilor compozitorului (...)
- aleatorismul integral, ce cunoaște o serie de excese (...) <<confundându-se din ce în

⁴³⁶ Termenul de metatonalitate apare la Claude Ballif (*Introduction à la Métatonalité*, in "Polyphonie", Richard-Masse Ed., Paris). Acest autor intenționează să instituie un nou sistem tonal (cu game, intervale și acorduri) - metatonalitatea - ca sinteză a sistemelor tonale anterioare (în special a celui tonal-funcțional și atonal). Sistemul propus este artificial și nu și-a aflat adeziunea creatorilor. În schimb metatonalitatea ca manieră de conlucrare cu toate sistemele tonale, este un proces viabil.

ce mai mult alegerea hotărâtă în fața unei pluralități de realizări, cu un libertinaj față de materia muzicală>> (Boulez)⁴³⁷.

Este limpede că, indiferent de gradul de aleatorism, problema sistemului tonal, conexată creației melodice, rămâne la dispoziția hazardului, adică în funcție de educația muzicală și capacitățile tehnice ale interpreților. Desigur, compozitorul poate propune detalii melodice (indică scări muzicale sau formule melodice) care orientează tonal-modal, dar mediul și nivelul muzical al interpreților care vor aborda lucrarea poate menține sau nu climatul tonal-modal prescris inițial.

Mediul tonal-modal ce rezultă cel mai adesea (până în prezent) din compozițiile aleatorice este un amestec diatonic-cromatic obținut din interferența stilurilor melodice ale secolului nostru (tonale, atonale, modale).

Planul vertical al creațiilor aleatorice pendulează între soluțiile rarefiate și cele de masă, de "textură", obținute prin aglomerări fortuite.

Muzica românească adoptă aleatorismul descoperind însă valențele acestuia în cântecul popular, îndeosebi din structura stilului parlando rubato al cântecului lung, bocetului și baladei (variația permanentă, asimetria ritmică, pulverizarea ritmică, orânduirea liberă a elementelor melodice invariabile, repetitivitatea formulelor, ornamentarea melodică, dimensiuni variabile ale rândurilor melodice, strofa elastică etc.). Aceste condiții specifice creației aleatorice românești îi conferă și distincții modale, în sensul păstrării unei atmosfere particulare de melos folcloric românesc. Iată, spre exemplu, intonațiile din "Trio pentru pian, vioară și clarinet" de Dan Constantinescu:



Muzica electronică este muzica ce se servește în procesul creației de aparatură

⁴³⁷ Zoicaș, L., Considerațiuni asupra unor aspecte ale aleatorismului și perspective în legătură cu creația românească, în "Lucrări de muzicologie", vol.2 Cons. "Gh. Dima", Cluj, 1966, p.150.

electronică⁴³⁸. Fazele evoluției compoziției electronice care s-au succedat până în prezent⁴³⁹ confirmă necesitatea tot mai crescândă a implicației aparaturii electronice în muzica nouă și viitoare, prin faptul că ea creează posibilități nelimitate de utilizare a matematicii în scopul creației artistice, prefigurând astfel uriașe perspective de dezvoltare artei muzicale în etapa care urmează⁴⁴⁰.

Utilizarea aparaturii electronice se realizează în două modalități:

- 1) exploatarea calculatorului în scopul obținerii de date, care sunt apoi utilizate în cadrul unei partituri tradiționale⁴⁴¹;
- 2) realizarea integrală muzicală a programului preconizat, rezultând o partitură sau bandă magnetică imprimată a lucrării respective.

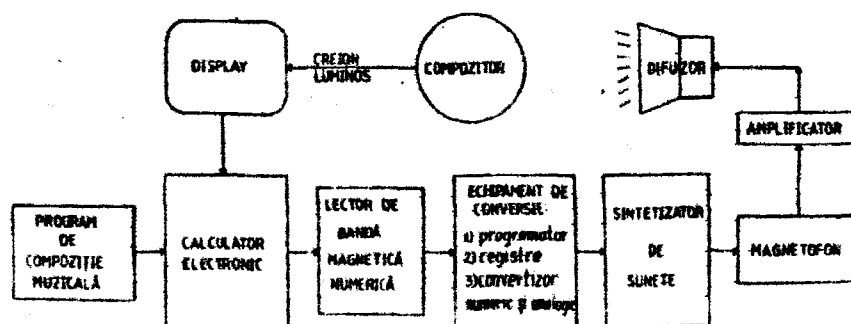
Problema sistemelor tonale în cadrul muzicii electronice rămâne integrată în totalitatea elementelor de matematizat și programat, în funcție de interesele compozitorului. Posibilitatea

⁴³⁸ Expresia "muzică electronică" are și un înțeles mai larg, înglobând întregul proces de utilizare a aparaturii electronice în scopul muzicii, deci, (1) muzica redată cu aparate electronice (magnetofon, casetofon etc.); (2) muzica interpretată (cântată) cu instrumente electronice (chitara electronică, orga electronică, sintetizatorul); (3) muzica creată cu ajutorul aparaturii electronice (calculator electronic, sintetizator etc.).

⁴³⁹ Încercările utilizării aparaturii electronice în muzică datează din anii 1950. În 1955 I. Xenakis deschide era utilizării matematicii cu ajutorul ordinatului prin ceea ce va numi "Muzica stohastică", însemnând în fapt folosirea Calculului și Teoriei probabilității pentru creația muzicală; continuă apoi cu "Strategia muzicală", izvorită din "Teoria matematica a jocurilor", și cu "Muzica simbolică", bazată pe "Teoria ansamblelor și logicii matematice" (vezi Xenakis, I., *Musiques formelles*, în "La revue musicale", nr. 253-254, Ed. Richard-Masse, Paris, 1963). Între timp noua concepție ordinatorie se instalează în întreaga Europă, în S.U.A. și Japonia. majoritatea compozitorilor orientându-se către deschiderea matematico-electronică.

⁴⁴⁰ Perspectivele muzicii electronice, atât în ce privește creația cât și în ce privește interpretarea (e vorba de interpretarea muzicii tradiționale prin programare și realizare cu sintetizatorul) sunt inimaginabile, cu consecințe fundamental revoluționare, în sensul modificării statutului compozitorului prin apariția colectivului de compoziție (inginer electronist, matematician, muzician etc.) și a statutului interpretului care poate fi secundat (sau suspendat) de sintetizator.

⁴⁴¹ Posibilitățile prezente ale aparaturii electronice de a obține astfel de date sunt foarte mari, întrucât ultimul sistem "Music V" și Limbajul Musicomp permite realizarea unui program de sinteză sonoră și de audiere instantanee. Deci compozitorul poate auzi imediat analiza efectuată de calculator a ceea ce el a solicitat scriind pe ecran (Display) sau a cerut prin program. Iată schema grafică a acestei sinteze muzicale totale:



manevrării prin calcul a oricărui sistem tonal (de la oligocordii la sistemele ultracromatice) dar și a posibilităților de a manevra întregul sistem sonor prin apelarea la scara generală a frecvențelor, conduce la aceeași idee, că noțiunea înglobatoare și în același timp deasupra tuturor sistemelor tonale, ce poate fi vehiculată prin muzica electronică, este tot cea de metatonalitate.

Nu se poate încheia dezbaterea problemei sistemelor tonale în creația din a doua jumătate a secolului XX fără a înregistra fenomenul de instaurare a unei noi dimensiuni muzicale verticale, care se implică atât în creația atonală, neomodală, aleatorică și electronică - este vorba de heterofonie.

Heterofonia⁴⁴²

Heterofonia reprezintă o nouă concepție de verticalitate în creația muzicală modernă. Teoretizată și practică mai ales în a doua jumătate a secolului XX, heterofonia apare totuși la Stravinski, Bartók, Messiaen și mai ales la G.Enescu.

Definită simplu, heterofonia este o formă de plurivocalitate în care o melodie este cântată concomitent cu variantele sale. Dar în cadrul tehnicilor de creație moderne, heterofonia dezvoltă un spectru foarte larg de posibilități: de la micile ornamentații individuale (îmbinate cu culorile timbrale) ce înrămuresc melodia principală, la complexe aglomerări în care evidența detaliului se pierde, tinzând și atingând cazul limită în textură; de la libertatea totală de variație în matca melodică, la constrângerea serială; de la structura stabilă (grafică și interpretativă) la cele mai neprevăzute posibilități de variabilitate (în diferite grade de aleatorism).

În cultura folclorică, unde își are obârșia, heterofonia s-a născut din cântarea în grup (sau voce și instrument) a unei melodii, proces în care indivizii grupului provocau individual (conștient sau inconștient) ușoare devieri melodice sau ritice de la melodia matcă:

⁴⁴² Termenul de heterofonie este introdus în muzicologie la sfârșitul sec. al XIX-lea de R. Westphal (*Griechische Harmonik und Melopoeie*, Leipzig, 1886), care a sesizat prezența ei în muzica antică greacă. G.Adler este însă primul care menționează heterofonia ca fenomen sonor diferit de armonie și polifonie, "a treia categorie de stil pe lângă omofonie și polifonie" (vezi *Über Heterophonie*, in "Jahrbuch der Musikbibliothek", Peters XV, 1908, p.24).



În cadrul armoniei și polifoniei din muzica europeană cultă, heterofonia este disimulată în dublările timbrale (și ornamentale) ale instrumentelor, sau dublările vocilor de către instrumente (în genul vocal-simfonic).

Heterofonia devine însă principiu autonom de creație odată cu conștientizarea caracterului său independent în raport cu armonia și polifonia.

Prima teoretizare a heterofoniei o realizează Pierre Boulez, care oferă o definiție modernă: "Definesc, în genere, heterofonia, drept superpoziția la o structură primară a aceleiași structuri schimbate ca aspect"⁴⁴³. El adâncește apoi explicația: "ea se ordonează în densitate după diverse așezări, asemănător oarecum suprapunerii mai multor plăci de sticlă, pe care s-ar afla desenată aceeași schemă variată. Dimensiunea de bază mergând de la orizontal la vertical (...) acest mod de combinație deduce o colectivitate de structuri plecând de la un model individual"⁴⁴⁴.

În continuare, teoretizarea lui Boulez vizează practica serială și astfel sensul heterofoniei se restrânge la "o repartiție structurală de înălțimi identice, diferențiate prin coordonate temporale divergente manifestate în intensități și timbruri diferite" (s.n.).

Pentru producerea unei astfel de heterofonii, Boulez fixează două ordini de calitate:

- a) calități generale, care indică punerea în spațiu;
- b) calități specifice, din care rezultă însăși producția.

a) Calități generale:

1. natura = **ornamentală** când izează de incidențe superficiale,
structurală când se supune unei adevărate variații de structură sau chiar la o structură independentă de model ("antecedent");
2. existența = **obligată** dacă trebuie cântată în toate cazurile,
posibilă dacă există alternativa de a o omite;
3. numărul = simplă, dublă, triplă etc., în funcție de 1,2,3 etc. structuri paralele;
4. dependența = **atașată** când este fixată de model printr-un punct determinant neschimbător (o înălțime sau un complex de înălțimi, o pauză);

⁴⁴³ Boulez, P., *Penser la musique aujourd'hui*, Ed. Gonthie, Genève, 1964, p.135.

⁴⁴⁴ Ibid., p.136.

flotantă când plecarea sau sosirea vor avea loc într-un interval de timp dat, într-un câmp de timpi.

b) Calitățile specifice se bazează pe cele 4 proprietăți ale sunetului:

1.1. **Înălțimile absolute**, prin care se oferă 4 posibilități heterofoniei și anume, **transpoziția** pe un interval sau mai multe intervale date; **multiplicarea** pe un interval sau mai multe intervale date. Intervalul sau intervalele pe care se fac transpozițiile sau se execută multiplicările pot fi fixe și mobile. Deci avem următorul tabel:

fără transpoziție / cu transpoziție (fixă/mobilă) (pe un interval, sau intervale date)
fără multiplicări / cu multiplicări (fixe/mobile) (printr-un interval, sau intervale date)

1.2. **Înălțimile relative**, adică sunetele plasate în registrele reale. Heterofonia poate să se servească de o bandă de frecvențe identice celei din model ("antecedent"), sau de una (sau mai multe) reduse (după principiul filtrelor "passe-bande").

2.1. **Ritmurile durate**, se referă la raporturile între valori, din care rezultă 4 maniere: - o organizare asemănătoare, prin transformare simplă sau complexă dar paralelă cu modelul dat;

- o organizare neasemănătoare, unde nu există nici un raport de reproducere între heterofonie și model;

- o transformare prin valori identice;

- o transformare prin valori selecționate (aplicând și la durate principiul "passe-bande").

Cele patru raporturi se stabilesc în cupluri în următoarea conjunctură:

asemănător (transformare simplă sau complexă)	neasemănător (orice raport de reproducere)
valori identice	valori selectate (- mai multe benzi; - o singură bandă)

2.2. Ritmurile-tempo, prezintă două posibilități (care se pot combina între ele):

- tempo fix (stabil),
- tempo mobil (acelerație, încetinire).

3. Timbrul, este valorificat după cum urmează: instrumentul sau grupa de instrumente afectate heterofoniei rămâne invariabilă (fie identică cu cea care execută modelul, fie diferită); instrumentul sau grupa de instrumente a heterofoniei este variabilă.

4.1. Intensitatea generală, se prezintă în următoarea situație:

- intensitățile sau complexe de intensități pot fi asemănătoare sau neasemănătoare, ele ordonându-se în interiorul unei benzi de intensități identice sau în benzi de intensități selecționate, astfel:

asemănătoare (- paralele; - antiparalele)	neasemănătoare
banda de intensități identice	intensități selecționate (- o singură bandă; - mai multe benzi)

4.2. Profilul dinamic poate fi și el asemănător (paralel, antiparalel) sau neasemănător.

Un tablou al determinării heterofoniei seriale arată astfel:

Calități generale - așezarea în spațiu	
1. natura:	ornamentală / structurală
2. existența:	obligată / posibilă
3. număr:	simplă, dublă, triplă etc.
4. dependența:	atașată / flotantă

Calități specifice - de producție		
1.1. înălțimi absolute	fără transpoziție fără multiplicare	cu transpoziție (fixă/mobilă) cu multiplicare (fixă/mobilă)
1.2. înălțimi relative:	benzi de frecvență identice	benzi de frecvență reduse - o singură bandă; - mai multe benzi
2.1. ritmurile-durate:	asemănătoare valori identice	neasemănătoare selecționate
2.2. ritmul-tempo:	fix	mobil
3. timbrul	invariabil - identic; - diferit;	schimbător - cu alte structuri; - independent de alte structuri
4.1. intensitatea generală	asemănătoare - paralelă; - antiparalelă; banda de intensități identice	neasemenătoare selecționate
4.2. profil dinamic	asemănător - paralel; - antiparalel;	neasemănător

P. Boulez oferă câteva exemple în care explică fenomenul heterofoniei prin prisma celor teoretizate.

În primul exemplu, de la figura modelului A se obține o omofonie B transpunând (sau răsturnând) figura A. Acestui tot i se dă ca răspuns C, care menține aceleași intervale (absolute și relative), având o structură ritmică neasemănătoare cu valori selecționate, cu tempo fix și identic, timbru invariabil, intensitate și profil dinamic echivalent:

♩=160

The image displays three musical staves labeled A, B, and C. Staff A is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together. Staff B is in bass clef and contains a similar melodic line, representing a transposition of staff A. Staff C is also in treble clef but features a different rhythmic pattern, with notes that correspond to the intervals of A and B but are spaced differently in time. Above the staves, there are some markings like '3' and '5' which might indicate triplets or quintuplets. A tempo marking '♩=160' is at the top left.

În exemplul care urmează:

The musical score consists of two systems, each for a xylophone (xyl. I and xyl. II). The first system for xyl. I has a tempo marking of $\text{♩} = 160$. It features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *ff*, *f*, *mf*, and *mp*. The second system for xyl. II has a tempo marking of $\text{♩} = 120-160$. It includes dynamic markings of *mf*, *cresc.*, and *ff*. Both systems include various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

în heterofonia I (vocea a II-a) tempoul este mobil, dinamica neasemănătoare dar în aceeași bandă de intensități cu modelul; în a II-a (portativul 4) tempoul este diferit (dar fix), dinamica filtrată la o singură bandă (*mf*); a III-a (portativul 3) tempoul diferit (dar fix), dinamica neasemănătoare. În ultimul exemplu:

The musical score consists of two systems, each for a piano (Pian II). The first system for Pian II has a tempo marking of $\text{♩} = 160$. It features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *ff*, *f*, *mf*, and *mp*. The second system for Pian II has a tempo marking of $\text{♩} = 120-160$. It includes dynamic markings of *mf*, *cresc.*, and *ff*. Both systems include various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

se formează patru celule:



Celulele A și B în model se succed, pe când în heterofonie sunt combinate: celula C este comună celor două organizări; celula D este variată ritmic în profil dimanic simultan.

Desigur, există multiple posibilități combinatorice, toate elementele pot intra într-o dialectică de compoziție, neexistând o ierarhie a acestor posibilități, spune Boulez, heterofonia serială beneficiind astfel de felurite forme de manifestare.

Cu toate acestea constrângerea serială lipsește heterofonia de o sumedenie de caracteristici particulare și specifice⁴⁴⁵.

Adevărata viață și-o desfășoară heterofonia în cadrul **neomodal**, într-o libertate neângrădită, libertate oferită de lumea variantelor melodice care se conjugă cu o ritmică plină de disponibilități variaționale, ritmica sistemelor folclorice între care excelează **parlando-rubato**.

Din acest unghi este privită de Șt. Niculescu, care definește heterofonia “pendularea unui ansamblu între două stări distincte:

a) **starea contopirii** timbrurilor într-o desfășurare mono-melodică (la unison sau octavă);

b) **starea ramificării** timbrurilor într-o desfășurare pluri-melodică - heterofonia propriu-zisă - caracterizată prin distribuția simultană, la diversele voci suprapuse a unui aceluiași material muzical, prezentat în diverse variante pentru fiecare voce în parte (...)”⁴⁴⁶

În această accepțiune, heterofonia redevine ceea ce a fost la originile sale, oferindu-și toate valorile sale și anume:

- acordă **primatul** melodiei, restituindu-i din nou primordialitatea milenară⁴⁴⁷;

⁴⁴⁵ În mod paradoxal, tocmai rigoarea serială privează conceptul heterofonic de rigoare ca esență a sa, întrucât prescripțiile seriale creează (în practica muzicală) situația imposibilității de manifestare a condiției sale primordiale - condiția intrării și ieșirii intermitente în și din unison sau octavă.

⁴⁴⁶ Niculescu, Șt., *Analiza fenomenologică...*, p.138.

⁴⁴⁷ Descoperirea heterofoniei vine să readucă din nou în prim plan melodia într-un moment în care armonia și polifonia intră în criză: armonia prin renunțarea la funcționalism și raportul consonanță-disonanță devine o succesiune cvasiliberă de acorduri, armonie în mișcare, ce se percepe ca tonalitate compactă; în timp ce polifonia, ajungând la neglijarea totală a verticalității se transformă în liniarism care nu mai permite detașarea melodică. Starea de “pânză sonoră” (bandă de frecvențe) obținută printr-o astfel de armonie și polifonie oferă puține șanse ca melodia să mai răzbată pentru a fi recepționată ca atare. În mod paradoxal Șt. Niculescu susține că în situații

- păstrează **claritatea** discursului, urmărind albia melodiei tip;
- permite ilimitate posibilități de **variație controlată** a liniilor variante însoțitoare;
- oferă posibilitatea ivirii unor spații de **improvizație** pentru interpret, contribuind astfel la deschiderea actului creator în procesul interpretării⁴⁴⁸.

Ca mod de prezentare, heterofonia poate apare în 3 ipostaze principale⁴⁴⁹:

- heterofonie rarefiată; - heterofonie detaliată; - heterofonie aglomerată.

Heterofonia **rarefiată** este ipostaza în care evenimentele variaționale sunt distanțate între ele, adesea neputându-se “încorpora în aceeași cursivitate”⁴⁵⁰.

Heterofonia **detaliată** prezintă elemente sesizabile în sine sau în relație cu cele precedente sau următoare.

În heterofonia **aglomerată** “evenimentele sunt atât de numeroase pe unitatea minimă de timp a percepției noastre, încât nu le mai putem auzi distinct, ci global, integrate unui tot - ființe sonore care își pierde individualitatea și se pliază unei ființe noi, colective, astfel generate”⁴⁵¹.

Desigur, între aceste “cazuri limită” există o infinitate de situații intermediare și de combinații posibile.

În muzica românească heterofonia a devenit o tehnică de creație de mare utilitate. Intuită de G. Enescu, în creația căruia aflăm momente de heterofonie veritabilă, ea este prezentă în același timp (tot intuitiv) și în creația altor compozitori, îndeosebi în acea manieră de polifonie cvasi-imitativă sau neimitativă ivită din țesătura melodică a unei armonii modale:

de aglomerare, armonia și polifonia “tind către heterofonie pentru că în această zonă, asemenea celor mai caracteristice tipuri de heterofonie, conștiința auditivă percepe non-analitic” (ibid., p.138), adică masa armonică și polifonică în mișcare este percepută ca o liniaritate îngroșată.

⁴⁴⁸ În alt plan - heterofonia reînvie maniera ancestrală de cântare colectivă în care fiecare interpret are sentimentul real al participării (sau al contribuției) la realizarea lucrării; iar prin faptul că factorul vertical nu mai are rol preponderent ca armonie și polifonie, heterofonia nu mai solicită în același grad idealul de perfecțiune a intonației și acordajului pretins de armonie și polifonie (ideal adesea de neatins), eliberând întrucâtva interpretul de un stress permanent.

⁴⁴⁹ Niculescu, Șt., ibid.

⁴⁵⁰ Niculescu, Șt., ibid.

⁴⁵¹ Niculescu, Șt., ibid.

a) G. Musicescu: "Prohodul"

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The music features a complex, overlapping texture with many beamed notes and rests. A bracket labeled 'inv.' is placed over the bottom staff in the middle section.

b) P. Constantinescu: "Se ceartă cucul cu corbul"

Four staves of music, labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass) on the left. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 8/8. The music is a vocal setting with various melodic lines and rests for each voice part.

Procesul conștientizării fenomenului poate fi sesizat prin intermediul unor lucrări apărute după anii 1950.

Astfel, la limita între intuitiv și conștient este utilizată heterofonia în oratoriul "Miorița" de Sigismund Toduță. Deși partea I a lucrării se intitulează "Eterofonia", trăsăturile fenomenului nu sunt decise, conviețuind în proces cu armonia și polifonia. Procedul

ornărilor, dublărilor, intensificărilor unor sunete:

Three staves of music. The top staff is for Tenor I, II. The middle staff is for Clarinet I, II. The bottom staff is for Bassoon. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music shows a complex texture with many beamed notes and rests. Dynamics markings include 'a due' and 'ben mf'.

ca și imitațiile strânse la unison:

S. Toduță: Simfonia a V-a (Aulodia)

sau unele aglomerări⁴⁵², sunt realizate în linie heterofonică, dar ele par a fi născute încă din manierele (heterofonice) ale culturii armonice și polifonice apusene.

Sub semnul aceleiași deveniri conștiente se întâlnesc “oaze” heterofonice în creația mai multor compozitori din deceniile 6-7. De pildă acest stretto de microimitații:

A. Vieru: "Silabe", 6

sau această conducere cvasiliberă a vocilor:

⁴⁵² Vezi măsurile 24-26 și 42-50 din “Miorița” de S. Toduță.

C. Rîpă: "Sonet"

Violă

Sopran

Alt

Tenor I.

Tenor II.

Bas

Pian

Nu mai hu-lesc, iu - bi - te, a-cea - stă

gliss. pizz. vibr. arco sul re gliss.

sostenuto

p *pp* *ff*

7/8+1/8 5/8+1/8

Teoretizarea fenomenului⁴⁵³ produce trecerea la activitatea deliberată cu heterofonia la sfârșitul deceniului 7. Adoptată ca principiu fundamental creator, ea își găsește formulări

⁴⁵³ Îndeosebi prin lucrările lui Șt. Niculescu: *Eterofonia* (1969) și *Analiza fenomenologică...* (1972).

minuțios gândite și organizate. În fragmentul următor, de pildă:

St. Niculescu: Cantata a III-a

se află întrețesută o serie melodico-ritmică:

Conștiința unisonului (și octavei) își pune amprenta pe toate proiecțiile variantelor, astfel încât se obține acea melodie “dilatată” în care ideea de model (“antecedent”) se pierde, heterofonia eliberându-se de un conductus (temă, subiect) specific polifoniei, sau de un discant specific armoniei:

Poco adagio V. Herman: "Paleomusica", II

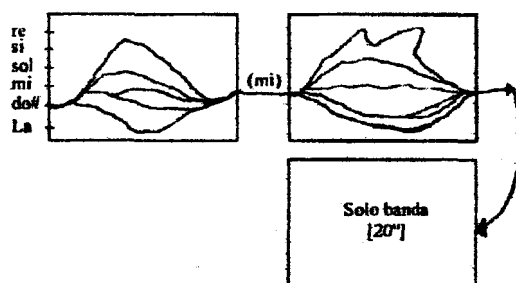
A musical score for a four-part setting of a Romanian folk song. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and features a complex, polyphonic texture. The lyrics are: "sfat ci toate cu-vin-te-le a-le tu - tu - ror le pri-mes - te a fi". The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Într-o distribuție plurivocală, unisonului îi pot fi grefate o sumedenie de evenimente sonore (determinate sau nedeterminate melodic), heterofonia înglobându-le fără riscuri. Câmpul heterofoniei devine astfel deschis pentru aglomerări diverse.

A complex musical score for a multi-voice setting of the Romanian folk song "Toate sunt una". The score is written for a large ensemble of voices, including Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "Toate sunt una". The music is characterized by a dense, polyphonic texture with many overlapping voices and complex rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Faza de textură este cealaltă extremă a unisonului. Întregul discurs este conceput ca o plasmă în care multitudinea detaliilor se dizolvă, aglomerația devenind unitate, iar scurgerea ei se percepe ca o bandă densă, șerpuind asemenea unei melodii unisonice.

În toate situațiile, caracterul heterofoniei implică spiritul improvizației, fie că această improvizație este controlată, fie că este lăsată la discreția interpretului (având sau nu indicate unele repere melodice sau ritmice). În această ipostază heterofonia a servit imens curentului de muzică aleatorie din deceniile 7-8. Un exemplu elocvent îl avem în lucrarea "Multisonuri mioritice" de Sorin Vulcu, din care redăm acest segment:



(N.B. Corul de fete realizează heterofonia pornind de pe sunetul do diez și ramificându-se, pentru ca apoi să revină pe unison de mi, caseta a II-a, și din nou se ramifică, reunificându-se într-un punct intermediar, între do și mi).

Ca altădată polifonia și armonia, heterofonia devine creatoare de formă, pe tiparul formelor arhetipale moștenite ancestral de melodie (formă bi-tristrofică, cu refren, episodică, liberă).

Desigur, heterofonia nu exclude celelalte concepte de verticalitate. În creația multor compozitori heterofonia conviețuiește intim cu forme de polifonie și armonie neomodală. În această ipostază o aflăm în ultimele creații (din deceniile 8-9) ale compozitorului Sigismund Toduță: Simfonia a V-a, oratoriul "Pe urmele lui Horea", ciclurile corale "La curțile dorului" și "Patru madrigale" pe versuri de Lucian Blaga, opera-oratoriu "Meșterul Manole" etc. Deși heterofonie în stare "pură" se regăsește rar în aceste ultime lucrări, se poate vorbi totuși de un caracter heterofonic al lor. Acesta rezidă în primul rând în conștiința unisonului care domină discursul muzical, iar în al doilea rând decurge din structura curgătoare complexă a ritmului rubato, ritm fundamental în aceste lucrări, preluat din cântecul lung sau monodia bizantină. Conferim în acest sens momentul de deschidere a oratoriului "Pe urmele lui Horea":

SISTEME TONALE ALE MUZICII POPULARE ROMÂNEȘTI

Preliminarii

Teoria modală a muzicii populare românești s-a format la sfârșitul secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului XX, prin preluarea teoriei apusene (gregoriene) în special de la Glareanus, care, în "Dodecachordon", realiza (în sec. XVI) o sinteză teoretică a modurilor culturii bisericești apusene⁴⁵³. Astfel, s-a convenit că muzica noastră populară are șase moduri cu scări diatonice octaviante: ionic do-do, doric re-re, frigic mi-mi, lidic fa-fa, mixolidic sol-sol, eolic la-la; mai târziu adăugându-se și al șaptelea - locricul si-si. Sistemul modal popular astfel conceput, a purtat și poartă încă o gravă deficiență de inadecvare și incompatibilitate cu folclorul nostru, transplantând totodată întreaga sărăcie a sistemului însuși⁴⁵⁴. Teoria hibridă a acestui modal a găsit în tratatele și manualele școlare o formulare extrem de schematizată și anchilozată, pentru care autorii tratatelor și manualelor respective nici nu utilizează cântecul popular ca exemplificare, ci adesea creează ei înșiși melodii care să se conformeze unor scheme apriorice. Aceasta face ca muzica populară românească să fie slab prezentată în manuale și incorect tratată și analizată, creindu-se astfel grave prejudicii educației muzicale etnice în școală.

Studiile teoretice și folcloristice din ultimele decenii au dezvoltat însă multe idei, creind premisele unei noi orientări în problema modalului popular.

În aceste condiții, întreaga teorie modală a muzicii populare românești trebuie reconsiderată și reformulată în virtutea unor aspecte de esență a muzicii folclorice, care să respecte particularitățile specifice etnic, formate în mileniile sale de existență și evoluție.

⁴⁵³ Pare ciudat faptul că ideea modalului și teoria sa vin la noi din Apus, câtă vreme în țară exista de secole, în școlile bisericești, o teorie a modalului bizantin (octoechurile). Însăși aplicarea nomenclaturii grecești pentru scările modale populare (ionic pentru scara do-do, doric pentru scara re-re etc.) se face ca în teoria gregoriană și nu ca în cea bizantină. Fenomenul se datorează faptului că majoritatea muzicienilor noștri care, în a doua jumătate a sec. al XIX-lea și începutul sec. XX, pun bazele muzicii culte la noi, se formau în școlile Apusului (Viena, Berlin, Paris, Roma etc.). Criza sistemului tonal-funcțional din țările respective incită la noi căutări în domeniul sistemelor tonale, ceea ce are ca efect și redescoperirea vechiului modal gregorian și renascentist. Întorși în țară, contaminați de aceste căutări, muzicienii noștri descoperă folclorul cu sistemul său tonal ciudat pe care încearcă să-l sistematizeze în baza cunoștințelor pe care le dobândiseră în străinătate. Așa se face că ei vor îmbrățișa teoria lui Glareanus și o vor aplica melosului popular românesc. În vremea din urmă însă, muzicologii și compozitorii descoperă neconținut puncte comune între teoria și practica modală bizantină și cea a folclorului românesc, două culturi adiacente și întrucâtva interpenetrate.

⁴⁵⁴ Raportul dintre teoria modală și practica muzicală în cultura gregoriană a fost dezbătut anterior.

Primul aspect trebuie să-l constituie stabilirea realității cantitative și calitative a scărilor folclorului românesc, adică să se inventarieze toate tipurile de scări, începând cu cele oligocordice până la cele care escaladează heptacordia⁴⁵⁵, renunțându-se astfel la concepția octaviană, limitată la așa-zisele moduri de până acum. În felul acesta, se va lua în considerare melodia tuturor straturilor folclorului, de la cele vechi, care uzează de scări restrânse, până la straturile ultime, cu structurile lor modale complexe, eterogene.

Al doilea aspect care necesită (concomitent) clarificare, este stabilirea acelor caracteristici ale modurilor care să se bazeze pe conținutul melodic specific care le reprezintă: număr de trepte, tipare melodice, trepte de cadență, conținut cromatic⁴⁵⁶ etc. Tot aici vor intra și anumite aspecte cu totul particulare, specifice unor graiuri ale folclorului nostru.

În consecință, bogăția cântului nostru popular propune un sistem tonal complex, care trebuie formulat pe măsura celorlalți parametri (ritm, formă, ornamentică, versificație etc.) pe care folcloristica îi tratează adecvat științific⁴⁵⁷.

Ceea ce ne relevă, din primul moment, melosul românesc în problema sistemelor tonale, este faptul că **fondul modal dominant** e constituit din structurile mici **oligocordice** și **pentatonice**⁴⁵⁸. Așadar, un punct de vedere decisiv ce trebuie stabilit ca orientare generală în sistemul tonal al muzicii populare românești este că: esența o constituie unitățile mici, scările restrânse de bi-, tri-, tetra- și pentacord, bi-, tri-, tetra- și pentaton; deci **oligocordiile** și **pentatoniile**.

Dar, atenție, aceste oligocordii și pentatonii nu se prezintă numai în formele lor vechi, arhaice, ci înfățișează și aspecte noi, pe care le-au câștigat prin evoluție, proces în care s-au

⁴⁵⁵ Din acest punct de vedere, este foarte utilă observația folcloristului Tr. Mîrza, că: "(...) în folclorul muzical românesc pot fi întâlnite: (...) - structuri heptacordice de obârșie pentatonică (prin umplerea intervalelor goale) sau premodale (prin treptata amplificare sau juxtapunere de tetracordii), altele de natură acustică, moduri cu caracteristici mixte, altele cromatice, organizări clare alături de altele mai greu de definit." (Mîrza Traian, Cadențe modale finale în cântul popular românesc, în "Studii de muzicologie", vol. II, Ed. muzicală, București, 1967, p.85).

⁴⁵⁶ Actualmente, aceste "caracteristici" sunt apreciate prin analiza structurii scărilor octaviante în comparație cu gama majoră (doricul se caracterizează prin sexta mare pe tonică, frigidul prin secundă mică față de tonică, mixolidicul prin septimă mică față de tonică etc.). aprecieri superflue și eronate. !

⁴⁵⁷ Desigur, acceptarea acestei (re)formulări se va produce greu, dată fiind încetățenirea vechii teorii, care, pe lângă avantajul comodității, creează și impresia unei clarități care o face ușor asimilabilă (accesibilă). În plus, beneficiază deja de o metodică a predării în școală, tradiționalizată și aparent eficace. Inutilitatea sa ca teorie pentru "teorie" trebuie însă să îndemne la eforturi pentru a o elimina.

⁴⁵⁸ Această idee, deși a fost lansată de timpuriu de G. Breazu, n-a fost însușită de teoria tratatelor și manualelor de școală.

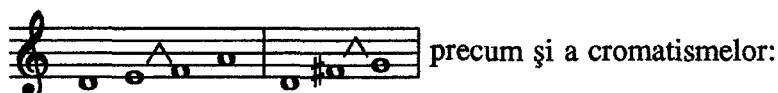
adăugat noi trepte (diatonice sau cromatice), fixându-se noi structuri intervalice. Cel mai important câștig în cadrul acestor oligocordii și pentatonii rezidă în apariția **semitonului**, interval inexistent în oligocordiile și pentatoniile primitive. Cucerirea semitonului (probabil în epoca precivilizațiilor și civilizațiilor antice) face posibil ca bicordul și tricordul să apară și cu forme hemitonice, clădite fie prin adăugarea de sunete (atractivitate polară):



fie evolute din formațiuni "tonice" (biton, triton, tetraton):



ivindu-se totodată și posibilitatea apariției unor tronsoane (scări) conjuncte mai extinse - tetracordul și pentacordul - forme care **înmulțesc** numărul scărilor oligocordice⁴⁵⁹. Tot semitonului i se datorează și nașterea tritoniilor, tetratoniilor și pentatoniilor hemitonice:



Așadar, apariția semitonului înseamnă o nouă etapă evolutivă pe scara istoriei modale, care va activa vechile structuri oligocordice și pentatonice angajându-le în noi conjuncturi, fără însă a le desființa personalitatea.

Cu aceste cuceriri (care se vor evidenția mai complet când se va trata fiecare structură modală în parte), modurile oligocordice și pentatonice vor reprezenta materialul de construcție al unui număr foarte mare de melodii românești.

Și tot oligocordiile și pentatoniile vor constitui cărămizile sistemelor mai mari, ca cele hexacordale sau heptacordale, acestea - de regulă - formându-se din transpoziții sau

⁴⁵⁹ Încadrarea tetracordului și pentacordului la oligocordii poate părea o dilatare a acestei noțiuni. Trebuie însă reamintit că prin oligocordii se înțelege o categorie de sisteme cu trepte puține, ipostază în care, prin încadrarea celor două formațiuni modale nu se depășește cadrul noțiunii. Pentacordul (5 trepte conjuncte), nedepășind cvinta, nu se poate confunda cu pentatonul, care depășește cvinta, nemaivorbind de calitatea de sistem a pentatonului.

juxtapuneri oligocordice, ori pe fond oligocordic, pentatonic. Toate aspectele melodice, cadențiale, cromatice etc. ce vor caracteriza structurile modale mai mari, sunt vehiculate prin intermediul unităților componente, încât majoritatea aspectelor modale hexacordice sau heptacordice se vor defini la nivelul unităților mici care le formează.

În concluzie, sistemul tonal al muzicii populare românești, deși format din mai multe categorii modale, devine unitar la nivelul microstructural.

Modurile muzicii populare românești⁴⁶⁰

Modurile prin care se exprimă sistemul tonal al muzicii populare românești, așa cum reiese din melodică, pot fi categorisite astfel:

- a) modurile oligocordice,
- b) modurile pentatonice,
- c) modurile hexafonice (hexacordice și hexatonice),
- d) modurile heptacordice.

a) **Modurile oligocordice**⁴⁶¹ sunt: monocordul, bicordul, tricordul, tetracordul, pentacordul și, bitonul, tritonul, tetratonul.

Monocordul este starea modală a unui singur sunet cântat ritmic. El este întâlnit în recitățile (scandările) melodice cum sunt numărările copiilor:

Nicola-Mârza- Szenik:
Curs de folclor muzical, nr.1



, în urările de Anul Nou, urări de nuntă și alte situații de vorbire

cântată pe un singur sunet (strigături, chemări de animale etc.)⁴⁶². Ideea de monocord se

⁴⁶⁰ Noțiunea de “mod”, în cântul popular românesc, este aceea care a fost definită în cap. “Prolegomene” și nu cea cu care suntem obișnuiți de teoria tradițională (actuală) din manuale.

⁴⁶¹ Așa cum s-a generalizat în folcloristică, pentru oligocordiile cu trepte conjuncte (din secunde) se folosește sufixul “cord” (unii folcloriști numindu-le și premodale în ideea că din ele s-au dezvoltat modurile heptacordice) iar pentru cele cu cel puțin o succesiune de interval mai mare (terță, cvartă etc.) se utilizează sufixul “ton” (numite și prepentatonice, apreciindu-se că de la acestea s-a evoluat la pentatonie). Treptat însă noțiunile de prepentatonic și premodal se elimină din limbajul științific.

⁴⁶² Practic, prin recitarea mai multor strofe sau repetarea strigăturilor, de regulă starea de monocord e depășită, prin alunecări ascendente și descendente, căderi cadențiale etc., încât se poate vorbi numai de o prevalare a lui și nu de monocord pur.

leagă deci de principiul recitativului, principiul propriu și baladelor, bocetelor, doinelor. Deși melodiile acestor genuri vor implica totdeauna mai multe sunete, recitarea statică pe un sunet sau altul arată că monocordul supraviețuiește integrat și în formațiuni modale mai mari:

Parlando (♩=224) Tr. Mârza: Folclor muzical din Bihor, nr.166

Si scoa-lă-te, tai-că scoa-lă, O, mân-ca-tu iesti dă boa-lă O mân-ca-tu iestidă boa-lă.

Curs de folclor muzical, Cons. "Gh.Dima"
p. a II-a, p.159, nr.3

Recitativ rubato (♩=280)

Ai că Dra-ge-le me-le o-i-tă,
Dra-ge-le me-le o-i-tă,
Si cel' ne-gre si cel' bi-tă, Si cel ne-gre si s-el-bi-tă.

Bicordul, ca mod individual se întâlnește relativ rar și numai în cântecele de copii și de leagăn: prezent în două ipostaze, ca ton:



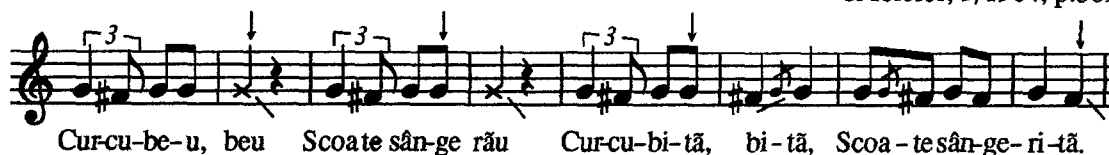
E. Comisel: Folclor muzical, p.90, nr.108

Flu-tu-re ro-su Vinla tai-ca mo-su.

Na-ni na-ni pu-iul ma-mii.

și ca semiton:

Mariana Kahane, Baza prepentatonică a melodiei din Oltenia subcarpatică, Rev. de etnografie și folclor, 9/1964, p.389

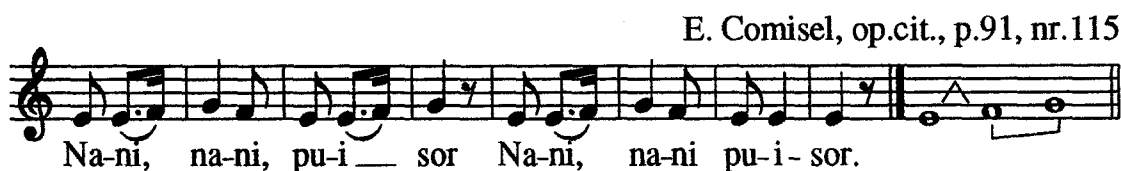


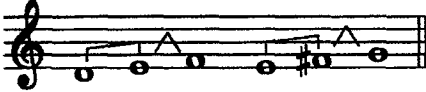
Tricordul este un mod cu trei posibilități de scară:

- din tonuri: , reprezentând forma cea mai utilizată:



- din semiton și ton: 



- din ton și semiton⁴⁶³: 



⁴⁶³ Având în vedere că folcloriștii obișnuiesc în general transcrierea melodiilor pe două finale: sol pentru cele care au scară majoră (terță mare de pe sunetul de bază sau de pe sunetul de cadență) și mi pentru cele care au scară minoră (terță mică de la sunetul de bază sau de cadență) și numai rareori pe re (minore) și fa (majore), se va da, în cazul altor scări, echivalența lor pe sol sau pe mi. Exemplele de cântece vor respecta însă, de regulă, semiografia autorului culegerii.

Cadența în cadrul melodiilor în modul tricordal poate fi pe orice sunet. Tricordul oferă și posibilități de cromatism, dată fiind existența a doi poli exteriori și a unui sunet interior care poate fi atras de un pol sau de celălalt:



Tricordul reprezintă deja pentru cântecul românesc o unitate modală importantă fiind întâlnit în cântecele copiilor, în cântecele de leagăn, în cântecele magice, bocete, în unele colinde. Dar el are o mare însemnătate în constituirea celulelor generatoare, a motivelor melodice caracteristice în cântecul popular, făcând parte frecvent din corpul formațiunilor modale mai largi (pentacord, hexacord etc.). În pentatonie rolul de picnon al tricordului (anhemitonic) este de importanță covârșitoare, constituind centrul de manifestare melodică.

Tetracordul, mod oligocordic evoluat, poate prezenta (teoretic) mai multe aspecte de scară⁴⁶⁴. Stabilirea acestor aspecte este importantă pentru că ele vor facilita și caracterizarea formațiunilor mai mari (pentacordale, hexacordale etc.):



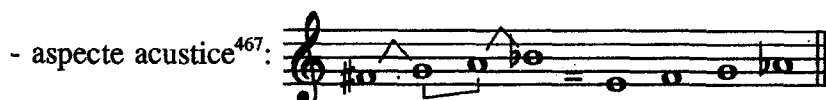
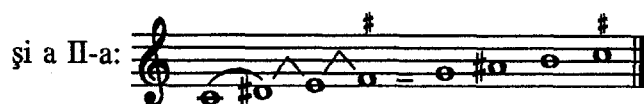
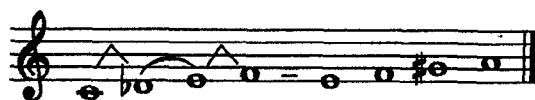
Acestor aspecte li se poate aplica deja nomenclatura tradițională a modurilor heptacordice:

- a) ionic-mixolidic⁴⁶⁵ = t-t-st;
- b) doric (eolic) = t-st-t;
- c) frigic = st-t-t;
- d) lidic = t-t-t.

⁴⁶⁴ Se știe că tetracordul reprezintă pentru teoria modală de până acum un component esențial al modurilor heptacordice. El dă anumită structură și caracter (major sau minor) acestor moduri. Această considerație acordată tetracordului își are însă și o istorie a sa, inițiată de teoria antică greacă, pentru care tetracordul reprezintă unitatea de bază a sistemului, ca structură constituită în cadrul primei consonanțe - cvarta. Teoria modală gregoriană și bizantină preluând ideea de la grecii antici, acordă de asemeni mare importanță tetracordului în construcția scărilor modurilor. Teoria sistemului tonal-funcțional vehiculează și ea noțiunea de tetracord. Astfel s-a creat un adevărat "mit" al tetracordului, ca piatră unghiulară a oricărui sistem tonal. În realitate, rolul său în melodia culturilor monodice nu este covârșitor, acest rol revenind mai degrabă tricordului și pentacordului. Dar, oricum, tetracordul ca formațiune modală oligocordică, își are importanța sa cuvenită, după cum va reieși în continuare.

⁴⁶⁵ Dat fiind faptul că aspectul mixolidic este mult mai frecvent în folclorul vechi, este mai normal ca astfel de formațiuni (tetracordale, pentacordale, hexacordale) să fie considerate mixolidice (și nu ionice).

- aspecte cromatice⁴⁶⁶, cu secundă mărită pe treapta I:



tetracordul acustic IV = st-t-st.

Din toate aceste aspecte, cântecul nostru popular prezintă mai frecvent tetracordul ionic-mixolidic (probabil evoluat din tricordul anhemitonic care adăunează un sunet din acut:

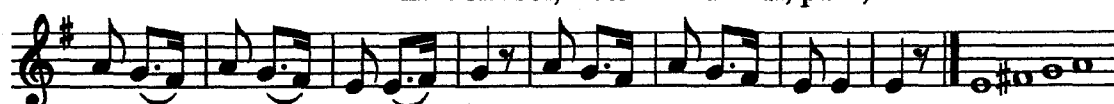


N. Ursu, Folclor muzical din Banat si Transilvania, nr.65



și tetracordul doric:

E. Comisel, Folclor muzical, p.92, nr.119



⁴⁶⁶ Cromatismul în folclor este socotit îndeobște cel de secundă mărită. Desigur, folclorul nu prezintă pas cromatic semitonal:  (decât în producțiile noi, mai ales instrumentale, influențate de cromatismul tonalității), dar în afară de secunda mărită va exista și un alt gen de cromatism: cromatism “la distanță”, specific culturilor monodice, despre care se va vorbi mai târziu.

⁴⁶⁷ Cu originea în scara acustică (a armonicelor superioare): 

Mai rar apar tetracordul frigic:

N. Ursu, op.cit., nr.109



și cel acustic IV:

Parlando (♩=208)

Tr. Mârza, Folclor muz. din Bihor, nr.167

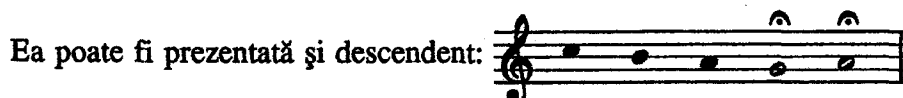
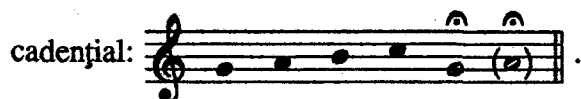


Dar tetracordul frigic are mare rol în cadențele frigice finale, în cadrul melodiilor cu mod mai larg.

Tetracordul lidic ca și aspectele tetracordale cromatice sunt foarte rar întâlnite în corpusul formațiunilor mai largi (pentacord, hexacord, heptacord etc.)

Melodiile tetracordale fac cadență frecvent pe treapta I și a II-a, mai rar pe a III-a și a IV-a.

Formula de acordaj se constituie din treptele tetracordului și se încheie cu sunetul

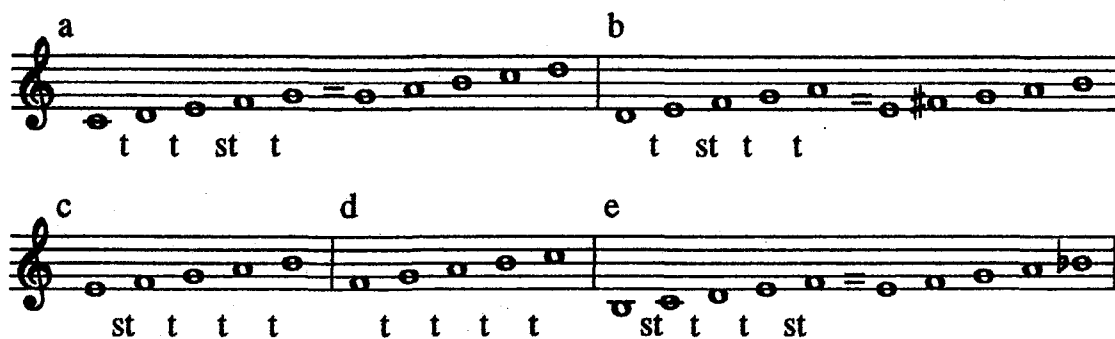


Pentacordul este un mod bogat reprezentat în folclorul românesc, "este scara de bază a colindelor; se găsește de asemenea în unele cântece lirice, în cântece ceremoniale, bocete, dansuri, cântece de leagăn"⁴⁶⁸.

Aspectele (teoretice) de scară ale pentacordului sunt următoarele:

⁴⁶⁸ Comișel, E., op.cit., p.91.

- aspecte diatonice:



căroră de asemeni, li se pot aplica denumirile utilizate și pentru tetracord:

- a) pentacord ionic-mixolidic = t-t-st-t;
- b) doric-eolic = t-st-t-t;
- c) frigic = st-t-t-t;
- d) lidic = t-t-t-st,
- în plus apărând
- e) locric = st-t-t-st, datorat cvintei micșorate;

- aspectele cromatice provin din grefarea secunde mărite pe aspectele diatonice, de regulă acolo unde sunt două tonuri succesive, unul din ele poate deveni secundă mărită:



- aspectele acustice înscriu formula istică:



Folclorul românesc conține majoritatea aspectelor diatonice, cromatice și acustice ale modului pentacordal enunțate mai sus, deosebindu-se doar prin frecvența cu care apar unele sau altele și în funcție de zonele geografice și genurile folclorice. Cele mai frecvente sunt aspectele mixolidic (ionic) și doric (eolic):

Andantino (♩=88) 200 Cântece si doine, nr.1

Hai-dea na - ni, pu - iul ma - mii,
 Hai - dea na - ni, na - ni, nan'
 Vi - no somn, de mi-l a ____ dormi
 Vi - no somn de mi-l a - dormi.

Sostenuto ♩=64 Folclor muz. din zona Huedin, nr.94

Noi me ____ rem pă drum de chia _ tră
 Noi me ____ rem pă drum de chia - tră
 De la hol ____ dă se - ce - ra-tă.

Dar, îl vom întâlni și pe cel frigid⁴⁶⁹:

T. Brediceanu, Melodii populare românești din Banat, nr.26

Zo - ri - mi dragi su-ro - ri, Zo-ri-mi dragi su-ro - ri
 Zo - ri - mi dragi Cem-ati ză - bo - vi - tu.

⁴⁶⁹ Pentacordul frigid, în calitate de formulă cadențială frigidă finală, merită atenție specială, întrucât el se cuplează la multe structuri modale.

pe cel lidic:

Tempo giusto ♩=138

B. Bartók, Die Melodien der rumänischen Colinde, nr.95/1

Fa - ta d-al ³ bă de-mpă-ra tu-i Lu - mimioa-ră-i o-chiti neg'.

pe cel locric:

Lento, rubato

C. Brăiloiu, Cântece bătrânești ..., p.74

Pe sub poa - la co - dru lui, mări

sau acustic (istic):

Tr. Mârza, Folclor muz. din Bihor, nr.103

Co - lo sus, co - lo mai su su,

Lu - mi - mioa - ră o-chit'neg'.

precum și din cele cromatice⁴⁷⁰:

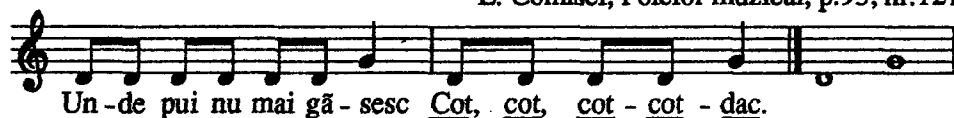
N. Ursu, op.cit., nr.250

Se poate anticipa că pentacordul rămâne structura reprezentativă pentru anumite

⁴⁷⁰ Asupra aspectelor cromatice se va reveni în cadrul "modurilor cromatice".

Mai puțin frecvent este bitonul de cvartă:

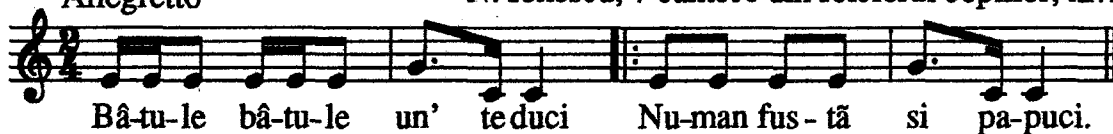
E. Comisel, Folclor muzical, p.93, nr.127



și cel de cvintă:

Allegretto

N. Ionescu, 7 cântece din folclorul copiilor, nr.1



Tritonul constituie o formațiune modală care în cântul popular românesc prezintă următoarele aspecte diatonice⁴⁷¹:

a) ton - terță mică (cel mai frecvent):



Repejor

G. Breazul, Pagini din istoria muzicii românești, vol.V, p.139



b) ton - cvartă perfectă:



$\text{♩} = 152$

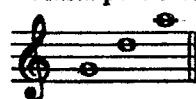
G. Breazul, op.cit., vol.V, p.74



⁴⁷¹ C. Brăiloiu consideră "moduri" tritonice doar pe cele cu cvartă



Aceasta pentru că el fundamentează "modurile" tritonice (și tetratonice) pe principiul consonantic:

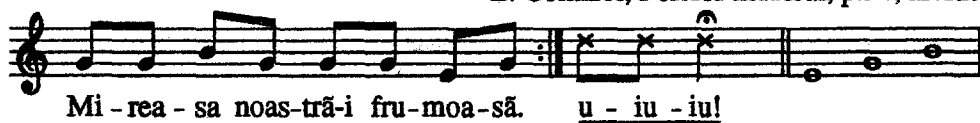


(Brăiloiu, C. *Opere*, vol.I, p.380).



c) terță mare - terță mică (și invers): 

E. Comisel, Folclor muzical, p.94, nr.129



și unele aspecte hemitonice⁴⁷² (provenite din biton cu pieni):

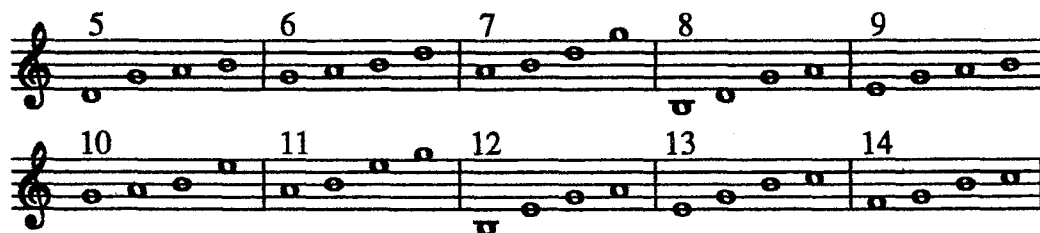


Tritonul este prezent în folclorul copiilor, în bocete, cântece de nuntă.

Tetratonul este un mod cu multe aspecte de scară (anhemitonice). Cele patru "moduri" (scări) ale lui Brăiloiu sunt⁴⁷³:



E. Comișel le mai adaugă încă opt anhemitonice și două hemitonice:



susținând prioritatea aspectelor 3, 5, 6, 1, 13, 14⁴⁷⁴.

⁴⁷² Insuficient cercetate.

⁴⁷³ Brăiloiu, C., Opere, vol.I, p.371.

⁴⁷⁴ Comișel, E., op.cit., p.94-95

Andante (♩=66) Nicola-Mârza-Szenik, op.cit., nr.8

De la noi de pes te va(le) Le - ru - lui si-a

mă - ru - lui Es te-un nuc si frun ză n-a(re).

G. Breazul, Pagini ..., p.135

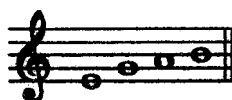


A-cum cea-sul ne-a so - si-t-î, Dar lu - mea ne-a pă - ră - sit.



Miscat G. Breazul, Pagini ..., p.144

A - bu a - bu a - bu - a Căma - ma te - a le - gă - na.



Du-ti, ba-de, do - rul cu ti-ne Du-ti ba-de, do - rul cu ti-ne

la - ră mîi si ia - ră doi - na.

Modul tetratonic este foarte bine reprezentat în cântecul popular românesc, în colinde, bocete, cântecele copiilor, cântece de leagăn, cântece magice, urări, cântece de nuntă, de muncă etc.

Categoria modurilor oligocordice, atât de diversă și bogată în folclorul nostru, e reprezentată atât de cântările vechi (fie conservate, fie evaluate), dar și de cântările unor straturi mai de suprafață, cântări cărora le-au fost suficiente posibilitățile oligocordiilor, îmbibate însă cu elemente modale noi, fapt care a dus la apariția unor noi specii oligocordice, respectiv cele hemitonice sau cele cromatice.

Istoric vorbind, oligocordiile anhemitonice sunt primele pe scara evoluției. De aici, avansarea către “cordiile” hemitonice și cromatice (tricord, tetracord, pentacord) se face prin angajarea atât a “cordiilor” anhemitonice, prin modificarea sau lărgirea lor, cât și a “toniilor” anhemitonice, prin introducerea de pieni. Acest lucru nu trebuie pierdut din vedere la analiză, pentru a se sesiza totdeauna substratul oligocordic anhemitonic pe care s-a clădit modul nou⁴⁷⁵.

Raportul modurilor oligocordice cu categoriile următoare - pentatonice, hexacordice, heptacordice etc. sunt firești, în sensul că structurile melodice și tiparele cadențiale, două elemente esențiale ale modalului în general, au formulări unitare. Chiar dacă în cazul oligocordiilor formulările sunt embrionare, ele conțin concentrate (în nuce) toate “caratele” tehnice și expresive ale închegărilor din modurile evaluate.

b) **Modurile pentatonice** reprezintă pentru teoria muzicii universale o categorie căreia savanții muzicologi îi atribuie un rol central (de axă) în evoluția sistemelor tonale, moment de sinteză a oligocordiilor anhemitonice, dar și moment de deschidere către sistemele modale hexacordice și heptacordice⁴⁷⁶.

În ceea ce privește folclorul românesc, apreciindu-se că în muzica tracă pentatonia juca un rol similar ca la toate popoarele antice, modurile pentatonice sunt studiate ca o categorie aparte, a doua categorie după modurile oligocordice, nu numai datorită aspectului istoric ci mai ales faptului că cele 5 trepte ale pentatoniei permit (mai mult decât oligocordiile) constituirea unor tipare melodice cu profil distinct⁴⁷⁷. Aceste tipare melodice se încadrează în tipul pentatonic mediteranean, care “se caracterizează prin amplificarea materialului fonic

⁴⁷⁵ Studiul modurilor oligocordice și pentatonice a fost puțin luat în considerare la predarea muzicii în școală, deși o educație muzicală științifică trebuie să pornească tocmai de la aceste cărămizi modale către sistemele complexe. În acest sens preconizările didactice ale lui G. Breazu au avut un foarte slab ecou.

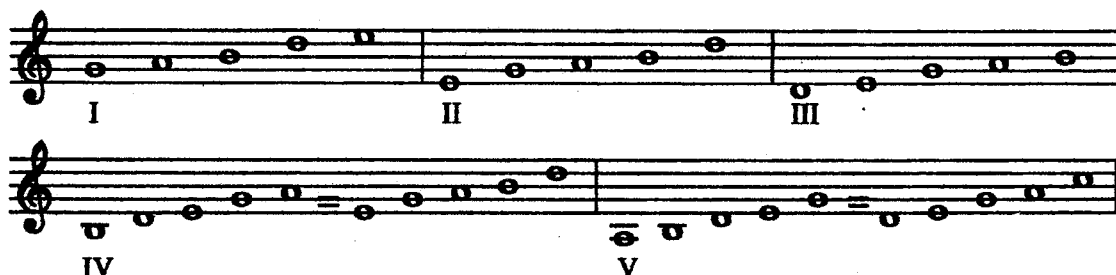
⁴⁷⁶ Există păreri că și tetratonia și chiar tritonie reprezintă momente independente (de sistem) în muzica primitivă.

⁴⁷⁷ Vezi tabloul de formule melodice de la p.97 și 102 din Nicola, R. I., Mârza, Tr., Szenik, I., op.cit.

în jurul unui tricord în succesiuni de secunde mari⁴⁷⁸.

Modurile pentatonice din folclorul românesc sunt:

- modul anhemitonic 1⁴⁷⁹,
- modul anhemitonic 2,
- modul hemitonic.
- Modul anhemitonic 1 are 5 aspecte de scară:



Aspectele cele mai reprezentative în folclor sunt I (sol-la-si-re-mi):

Presto E. Comisel, Folclor muzical, p.98

Hai Dră - gai-că să să - rim Să să - rim să ră - să -
ri - mu Că stii iar - na ce pă - tim.

dar mai ales II (mi-sol-la-si-re):

E. Comisel, Folclor muzical, p.98

Hai Dră - gai-că să să - rim Să să - rim să ră - să -
ri - mu Că stii iar - na ce pă - tim.

și III (re-mi-sol-la-si⁴⁸⁰):

⁴⁷⁸ ibid, p.96.

⁴⁷⁹ A se revedea problema celor două sisteme pentatonice 1 și 2 în lecția "Sisteme tonale ale popoarelor primitive", sau în Breazul, G., op. cit., p.107 și Prefața lui G. Ciobanu, p.35-36.

⁴⁸⁰ Mai frecventă cu finala pe mi.

E. Comisel, Folclor muzical, p.100



Aspectele IV,V sunt mai puțin frecvente.

Cadențele modului pentatonic anhemitonic 1 sunt, de regulă, pe treapta I și a II-a, dar și pe alte trepte⁴⁸¹.

Formule melodice specifice modului pentatonic anhemitonic 1 sunt următoarele:



- Modul anhemitonic 2 deși teoretic are tot 5 scări:

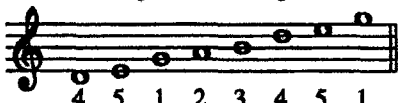


În practica noastră populară folcloriștii au descoperit melodii doar pentru aspectul I:

B. Bartók, Căntece pop. rom. din comitatul Bihor, nr.6



⁴⁸¹ În ce privește numerotarea treptelor scării pentatonice, C. Brăiloiu pleacă de la sunetul de bază al picnonului, notând astfel:



etc. menținând această numerotare indiferent de starea scării. Majoritatea cercetătorilor notează însă obișnuit, cel mai grav sunet al scării fiind considerat tr. 1. Desigur, nici într-un caz, nici în celălalt, treapta I nu semnifică vreo "tonică".

aspectul II:

B. Bartók, Cântece pop. rom. din com. Bihor, p. 259

Allegretto *Ref. I*

Hoi, mân - dru - tă, cum te-as ba - te, Trai, la, lai, lai

Ref.

Dar mi-s brân-ce - le le - ga - te Trai, lai, lai, lai.

și aspectul V:

Parlando $\text{♩} = 132$ G. Breazul, Pagini ..., p. 113

Ai, Co - lo-n jos pe rât în jo - s-u, si,

Colo-n jos pe rât în jo - s-u, si, Cu - nu-na de-a ui.

- Modul hemitonic are două aspecte de scară:

- Scara bihoreană În cântări, cel mai adesea această

scară este îmbogățită (în special cu mi bemol, ceea ce provoacă atingeri cu modul acustic I). Aspectul cel mai caracteristic al cântărilor scării pentatonice bihorene este saltul (descendent)

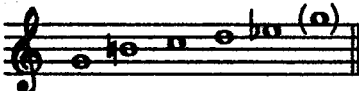
de cvartă mărită . De asemeni, formula melodică ascendentă în cadrul

unei sexte ("sexta bihoreană") la început de rând melodic și

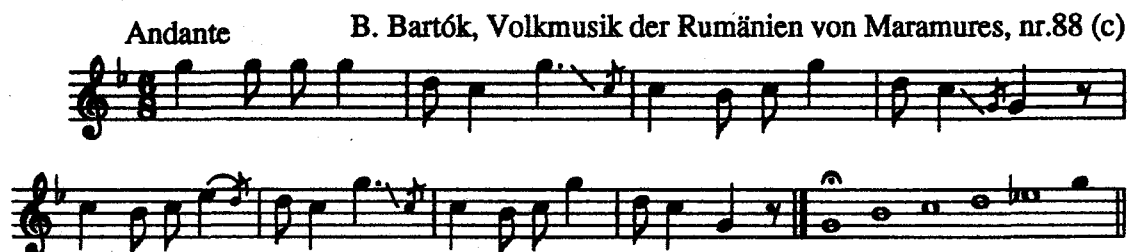
descendentă la sfârșit de rând.

La fel de caracteristică e și cadența pe treapta a II-a (sol):



- Scara maramureșeană  reprezentată de puține

melodii, se face susceptibilă de a fi privită ca un mod mai larg (hexacord, heptacord) în care anumite trepte n-au fost utilizate:



Modurile pentatonice pot fi întâlnite și angajate cromatic:



Desigur, se observă în acest caz că pentatonia este deja lărgită cu pieni (do diez-fa diez).

Sistemul de cadențare în melodiile pentatonice se raliază stereotipiei cadențiale general modale a folclorului nostru, sistem ce va fi dezbătut separat.

Pentatonia din cântul nostru popular are, cum am văzut, caracteristici anume, rezultate din preferința pentru anumite scări, dar mai ales din formulele melodice și cadențiale

specifice⁴⁸². Modurile pentatonice sunt bine reprezentate de fondule de cântări mai vechi, dar viabilitatea lor se constată și în unele cântări noi, ca de exemplu în acest dans din folclorul popular ardelenesc:



Melodica pentatonică este întâlnită în toate genurile folclorului nostru, inclusiv în cântecul liric.

c) Modurile hexafonice

Teoria muzicii (inclusiv folcloristica) tratează o bună parte din modurile hexatonice și hexacordice ca moduri defective ("game defective")⁴⁸³, considerându-le astfel stare intermediară între oligocordii și pentatonii, pe de o parte, și modurile heptatonice (socotite moduri propriu-zise sau moduri reprezentative) pe de altă parte. În felul acesta se și trage o linie de demarcație între grupa oligocordiilor și pentatoniilor, și grupa modurilor heptacordice. Din această atitudine se nasc două întrebări. Prima - de ce evoluția modală apare statuată până la numărul de tonuri 5 (implicând cvinta), apoi se va statua la numărul de tonuri 7 (care prin repetarea primului va închide în 8, în octavă⁴⁸⁴, scărilor modale)? A doua - de ce melodiile din 6 sunete sunt considerate incapabile să-și definească modul cu scară proprie?

Desigur, răspunsul la cele două întrebări poate fi dat prin anume speculații teoretice despre intervalul de cvintă și octavă (consonanțe perfecte), dar mai firesc este ca răspunsul să vină din analiza melosului folcloric, din datul modal al acestuia.

Conform acestei situații, evoluția modală în folclorul românesc, socotită ca începând odată cu formarea poporului român (sec. II-IV), urmează cele două căi expuse în lecția despre muzica traco-daică; adică, prin împlinirea cu pieni a sistemelor "tonice" și prin dobândirea (achiziția) unor noi sunete la extremități, a sistemelor "cordice" și "tonice". În acest caz este

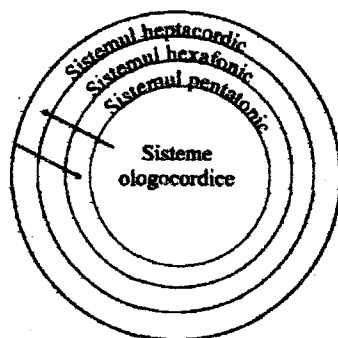
⁴⁸² Care sunt studiate mai adâncit în cursul de folclor.

⁴⁸³ Nicola, R.I., Mârza, Tr., Szenik, I., op.cit., p.112.

⁴⁸⁴ Deși melodiile reprezentative modale de străt mai vechi nu confirmă octava.

evident că nu se poate trasa o demarcație între diferitele stadii modale, căci categoriile modurilor hexafonice, heptacordice etc. nu reprezintă protuberanțele sistemelor anterioare, ci coroana exterioară a unei constelații unitare și dense. Desigur, sistemele restrânse s-au angajat în expansiune, dar pe o anumită treaptă a evoluției când constelația s-a articulat în dimensiunile ei, sistemele modale intră într-o relație de interpenetrare, ele conviețuind în proces, în sensul că dacă o melodie, în variantele sale, poate adăuga noi sunete arhetipului inițial, fenomenul este posibil și invers: o melodie modală hexacordică sau heptacordică poate (în variantele sale) să se simplifice (să se concentreze) către un sistem modal mai restrâns (oligocordic).

Ca atare imaginea sistemelor modale înscrise în acțiune poate fi următoarea:



adăugând însă că sincronicul și diacronicul se află (cel puțin în ultimul mileniu) într-un continuu dialog. Prin această reprezentare se dă răspuns și celei de a doua întrebări: modurile hexafonice reprezintă un inel (ca oricare altul) al coroanei circulare. Mai mult, se va constata că anumite caracteristici modale atribuite până acum modurilor heptacordice (de exemplu lidicul) aparțin cu predilecție modurilor hexacordice.

Modurile hexafonice din folclorul românesc au obârșii diverse, în melodiile cu 6 trepte putându-se detecta fondul oligocordic (tetracord, tetraton, pentacord) sau pentatonie, dar sunt și melodii a căror încheiere hexacordală este solidificată.

Modurile hexafonice se împart în:

- a) moduri hexatonice,
- b) moduri hexacordice.

a) Modurile hexatonice din cântecul popular românesc prezintă mai frecvent



- Aspectul I se află frecvent în cântecul propriu-zis din Muntenia

Moderato 200 cântece si doine, nr.35



Of, of, S-am zis ver - de lemn de sus,
tăi, tă - ti - co, Decând pu - iul mi s-a dus A-pă-nva dră
n-am a-dus, Foc în va tră n-am a-prins.

având aceleași caracteristici ca și structurile mixolidice, utilizând formula de cadență:



Varianta alterată (cu do diez și mi bemol) se orientează către acustic I:

Andantino ($\text{♩} = 78$) 200 cântece si doine, nr.12



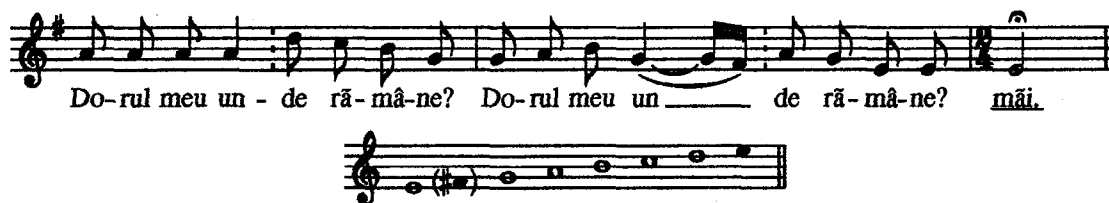
Ah A - lei, le le ca li - pa - nu
Pân pă - du - rea lui Ciol - pa - nu
Pă dea - lu lui Ti - lor-ma-nu Cuc bă - la - nu
Cum mai cân - tă A - sa cân-tă de fru - mo - si Dă pi - că frun
za pe jo - si Dă pi - că frun za pe jos.

- Aspectul II este mai totdeauna o pentatonie cu pîeni bine încetățeniți:

Andante 200 cântece si doine, nr.200



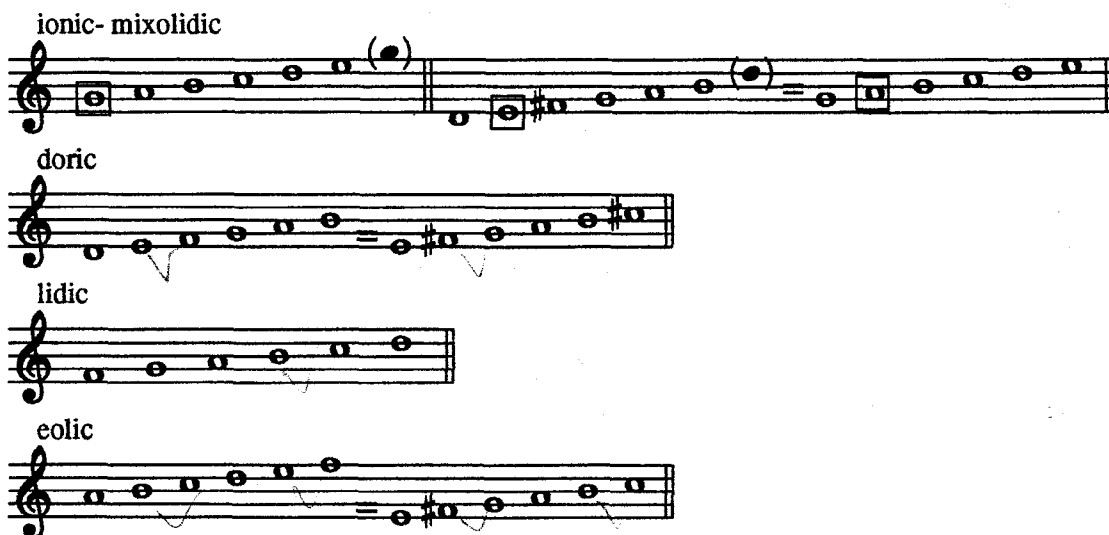
Foa-ie ver-de mă-ră - ci - ne Foa-ie ver-de mă-ră - ci - ne



Poate să apară și cromatic:



b) **Modurile hexacordice** au o largă reprezentare în folclor, ceea ce le conferă virtuți de moduri propriu-zise. Iată aspectele cele mai prezente, pe care le vom caracteriza pe rând:



- Aspectul hexacordal mixolidic-ionic are o scară cu baza și cadența pe treapta I; frecvență mare în colinde dar și în alte genuri:





și o scară cu cadența pe treapta a II-a, scară caracteristică unui tip melodic foarte răspândit:

Repede

G. Breazul, Colinde, nr.279



- Aspectul hexacordal doric face cadență pe treapta I sau a II-a și lasă să se întrevadă destul de clar fondul pentatonic:

Parlando

E. Comisel, Ant. folcl. din Tinutul Pădurenilor



Allegretto (♩=120)

Nicola-Mârza-Szenik, op.cit., nr.63



- Aspectul hexacordal lidic, reprezentând formula cea mai extinsă de scară lidică, este

întâlnit în cântecele din Bihor:

Parlando rubato (♩=208) Tr. Mârza, Folclor muzical din Bihor, nr.232

Mai ho-ri _ uoi ,mai ho-ri, măi Să stiu că le-oi bă - nu-i mă - i, ă,
Maicân-ta - uoi mai cân-ta, mă - i.

Formula intonațională caracteristică se bazează pe vehicularea cvartei mărite:



Cadența finală se realizează intempestiv pe treapta a II-a:



Formula de acordaj:

- Aspectul hexacordal eolic se formează practic dintr-un pentacord (doric, eolic) care adăunează un sunet acut (adesea neînsemnat în economia melodică)⁴⁸⁵:

♩=192 Folclor muzical din zona Huedin, nr.104

Lu - a - ră, să du - să - ră Flo - ri - le dal - be Dumne-zeu cu sfânt Pă - tru.

Cadența finală e pe treapta I sau a II-a.

În afară de aspectele de mai sus, mai pot să apară cel frigid și cele acustice.

- Aspectul hexacordal frigid, fără a avea o frecvență mare, poate fi aflat în melodii care escaladează pentacordul (asemenea celui eolic):

⁴⁸⁵ Asa cum se va vedea și la modul heptacordic eolic, se observă aici că structura hexacordală eolică propriu-zisă ființează totdeauna pe scheletul unei formații modale oligocordice și mai ales pentatonice.

E. Comisel, Folclor muzical, p.102



- Dintre aspectele acustice apar: acustic II:

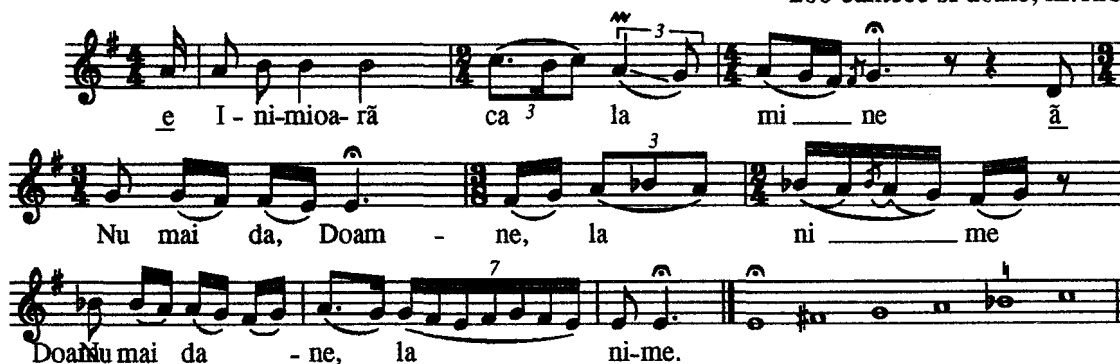
Allegretto

200 cântece si doine, nr.98



și istic:

200 cântece si doine, nr.128



(N.B. În fapt, se observă o alternare între un tetracord mixolidic-ionic, în partea I a melodiei, pentru ca în partea a II-a să acționeze pentacordul istic.)

- Aspectul hexacordal locric pare a fi inexistent în cântece, convenind astfel că cea mai largă formulă modală locrică rămâne cea pentacordală.

Ca și în cazul modurilor tetracordale și pentacordale, modurile hexacordale pot fi aflate și în stare cromatică⁴⁸⁶:

⁴⁸⁶ Tratarea exhaustivă a stărilor (aspectelor) cromatice ale hexacordului se va face în cadrul unui paragraf separat: "Moduri cromatice".

Este un mod care apare în melodii de stil nou:

Moderato, poco rubato (♩=88) 200 cântece si doine, nr.194

Ma-ră pema- gi-nea ta Ma-ra - mures Ma-ră pe mar - gi-nea

Neavând o frecvență mare în trecut, câștigă repede teren și se răspândește, datorită educației tonal-funcționale a poporului nostru, în ultimul secol. Adesea treapta a VII-a este instabilă, alternând astfel cu modul mixolidic, cu care se înrudește.

Formule specifice modului ionic⁴⁸⁹:

- inițiale

- la cezuri

Formule cadențiale finale⁴⁹⁰ pe treapta I:

și pe treapta a II-a:

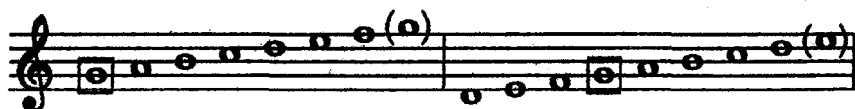
⁴⁸⁹ Formulele melodice și cadențiale sunt redată după Nicola, R. I., Mârza, Tr., Szenik, I., op.cit., anexa de la p.16.

⁴⁹⁰ Asupra cedențelor finale se va reveni într-un paragraf special.

Formula de acordaj:⁴⁹¹



2. Modul (aspectul) mixolidic și hipomixolidic, are scara:



Este un mod reprezentat de un bogat fond melodic în toată țara și în toate straturile evolutive:

N. Ursu, op.cit., p.249

Pă - pă ru - gă, ru - gă, la iese de nie u - dă

Cu gă lea - ta, 'lea - ta, Pes - te toa - tă gloa - ta

Bum - bu rel d - ar gin - tu, Var - să - l pe pă mân - tu,

Ploa - ie, Doam - ne, ploa - ie, Lo - cul să se moa - ie.

(N.B. Să se observe constituirea modului dintr-un pentacord, re-do-si-la-sol, în prima secțiune a melodiei, pentru ca secțiunea a doua să completeze modul cu tricordul superior, prin transpoziție motivică).

Melodiile mixolidicului fac cadențe finale și pe alte trepte decât treapta I:

Andantino

Nicola-Mârza-Szenik, op.cit., nr.83

(Si) Bo-ii-n câmp si ieu la mândra (păi) Bo-ii-n câmp si

⁴⁹¹ Formula de acordaj, necesară momentului predării în școală a modurilor, va fi dată aici doar orientativ, ea putând fi oricând reformulată astfel încât să creeze cât mai bine atmosfera modală a melodiei ce urmează a fi cântată.



(N.B. Să se observe fondul pentatonic re-mi-sol-la-si-re-mi, de asemeni procesul de totalizare a modului din două segmente: tetracord - hexacord).

Modul mixolidic poate apare cu treptele a VII-a și a IV-a instabile, cu forme prin care se înrudește cu ionicul:



sau cu treptele a IV-a și a VI-a variabile, înrudindu-se cu acusticul I.

Iată și un exemplu de melodie hipomixolidică:



Formule melodice caracteristice mixolidicului:



Formule de cadențe finale: 

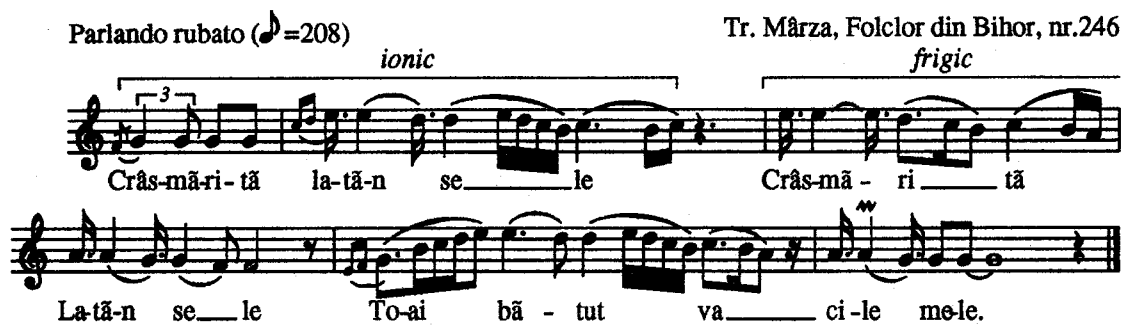
Schema de acordaj: 

3. Modul lidic, cu toată scara sa de 7 sunete:  , este

practic neîntâlnit în melodii. Dacă totuși fenomenul se întâmplă, atunci este vorba fie de o îngemănare cu ionicul, ca în cazul acestei melodii din Bihor:

Parlando rubato (♩=208) Tr. Mârza, Folclor din Bihor, nr.246

ionic *frigic*



fie, în melodiile instrumentelor aerofone, rezultând din combinarea cu mixolidicul și acusticul I:

♩=232 (♩=116) Folclor muzical din zona Huedin, nr.404



hexacord lidic *ionic - acustic I*

Mai completă (și mai clară) apare heptacordia hipolidică:



în melodii totuși sporadice, precum această colindă băănățeană:

S. Drăgoi, Monografia muzicală a com. Belint, nr.27

Allegretto

1. La li-ya-dă sub ce-ta-te Mândru ju-ne ca-lu-siba-te Roa-tă ma-re ca să joa-ce.
2. Si-l în-fră-nă si-l în-toar-ce

Așa cum s-a anticipat, cele mai multe melodii cu caracteristici lidice (cvartă mărită) se axează pe pentatonica hemitonice bihoreană sau se limitează la hexacord. Dacă totuși modul heptacordic apare (în formulările arătate mai sus), elementele specifice se mențin. Adică, vehicularea zonei tetracordului cu cvarta mărită (fa-sol-la-si) precum și cadența finală pe treapta a II-a (sol), cadența bihoreană. În consecință, se vor revedea formulele melodice hexacordale, la care se adaugă încă o treaptă (mi) care nu modifică structural formulele.

Pentru realizarea formulei de acordaj se va lărgi același model hexacordal.

4. Modul (aspecul) **doric**⁴⁹², reprezentat de schema:

este un mod cu mare frecvență în melodia românească în toate genurile folclorice și pe toată întinderea țării:

E. Comisel, Folclor muzical, p.102, nr.156

Foa-ie ver-de ca mo-lo-tru, Foa-ie ver-de ca mo-lo-tru
Se cear-tă cu cul cu cor-bul, Se cear-tă cu cul cu cor-bul.

Apare și cu treapta a IV-a ridicată (în zona sub-carpatică):

Moderato

200 cântece si doine, nr.34

ce, Floare ver-de trei lă-mâi, mări Dragmi-a fost dea

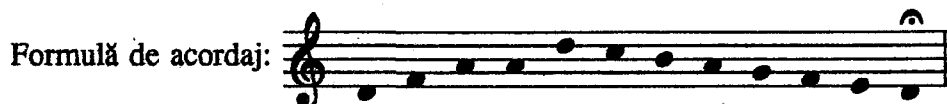
⁴⁹² Modul doric nu are formă hipo datorită identității celor două tetracorduri.



Formule melodice:



Formule de cadență finală:



5. Modul (aspectul) frigid cu toată scara sa este

întâlnit în Moldova, Bucovina:

Andante 200 cântece si doine, nr.108

Foa- ie ver - de grâu mă-runt Mân-dro, tu m-ai o - mō - rât

Mân-dra, mân-dra si iar mân-dra Mân-dra, mân-dra si iar mân-dra.

și întâmplător și în alte zone:

Parlando (♩=198) Folclor muzical din zona Huedin, nr.69

Vai, tă - tu - tu mneu, Vai că dra - gul mneu De ce te-ai su- pă- ra- tu

Si ne-ai lă - sa - tu Ai tă - tu - turneu Ai, la ce bu - nu
Cum te-i mâ - ni - e - tu ta - tă..... Că te ta' stră - gă - mu ai
De trei zi - le Si nu ne spui ne-mi-că.

(N.B. Să se observe că în cazul primului exemplu, modul se stratifică din două unități: un hexacord melodic pe sol și un pentacord frigid pe mi; iar în al doilea exemplu pentacordul inițial pare de-a dreptul străin de restul melodiei care se bazează pe tetracordul la-sol-fa-mi. În ambele cazuri se întrevade clar fondul oligocordic și pentatonic).

Formule melodice frigide:

- de incipit:

- de cezură:

Formule cadențiale⁴⁹³:

Formulă de acordaj:

6. Modul (aspectul) eolic exprimat schematic prin scara:

sau

este rezultat din melodii al căror fond pentatonic este adesea vizibil:

⁴⁹³ Insistăm în a se reține ca tiparul cadențial frigid (asupra căruia se va reveni) este întâlnit în toate zonele folclorice ale țării.

Moderato poco rubato

200 cântece si doine, nr.196



Apare și cu structură pendulatorie major-minoră și cu trepte mobile:

♩=116

Folclor muz. din zona Huedin, nr.403



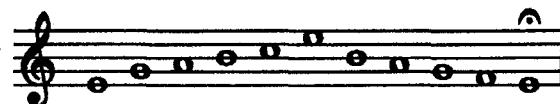
Formule melodice:

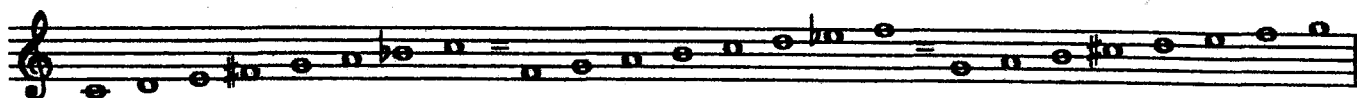


Formule cadențiale:



Formula de acordaj:



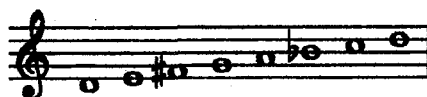
7. Modul (aspectul) acustic I⁴⁹⁴, cu scara:

ca și hexacordul acustic își are geneza în intonațiile instrumentelor aerofone (tilincă, fluier, bucium, cimpoi), dar care au fost preluate și vocal:

Parlando rubato (♩=272) Tr. Mârza, Folclor muz. din Bihor, nr.230

Cân - tă, na - nă cân _____ tă ia _____ ră
 ei Căn _____ tăna - nă cân _____ tă ia _____ ră
 Ho _____ ră ce-ai cân - tat a - sa - ră.

Formulele melodice și de cadențare sunt înrudite cu ale modului lidic.

8. Modul (aspectul) acustic II⁴⁹⁵ are scara:

Cu scara heptacordică întreagă este rar întâlnit în cântecul românesc⁴⁹⁶



Pentru aspectele heptacordice locric și istic (acustic III⁴⁹⁷) nu se află melodii care să acopere scara întreagă, în consecință ele vor lipsi din tabloul modurilor heptacordice, unde figurau conform teoriei tradiționale. Apar deci numai la moduri (aspecte) pentacordale.

⁴⁹⁴ Numit în teoria tradițională mod mixt, lidiano-mixolidian.

⁴⁹⁵ Numit în teoria tradițională mod major-melodic.

⁴⁹⁶ Citat după Mârza, Tr., Cadențe modale finale în cântecul popular românesc, în "Studii de muzicologie", vol.II, Ed. muzicală, București, 1956, p.95

⁴⁹⁷ Numit în teoria tradițională mod minor micșorat, iar de către G. Breazul doric neocromatic.

Așadar, modurile (aspectele) heptacordice reprezentate de melosul folcloric românec sunt: ionic, mixolidic, doric, frigid, eolic, acustic I și II⁴⁹⁸. Aspectele cromatice ale heptacordului vor fi tratate în cadrul paragrafului "Moduri cromatice".

Modalități de cadențare finală în folclorul românesc

În procesul prezentării categoriilor modale (oligocordii, pentatonii, hexatonii, heptatonii) cu aspectele lor (ionice, dorice, frigice, lidice, mixolidice, eolice, locrice, acustic I, II sau III) s-a atins ici și colo și problema cadențelor finale. Exemplele muzicale date s-au ales de regulă din cele care cadențau pe treapta I.

Dar tabloul cadențelor finale trebuie completat prin cuprinderea exhaustivă a tuturor modalităților specifice de cadențare finală din cântecul românesc, așa cum au fost ele sistematizate de folcloristul Traian Mârza⁴⁹⁹, și anume:

1) Aspectul lidic autentic (pentacordic, hexacordic, heptacordic), de asemenea pentatonica hemitonice bihoreană *fa-sol-si-do-re* precum și acusticul I (hexaton, heptacord)

fac cadență pe treapta a II-a  în formule de implică tetracordul cvartei

mărite (*fa-sol-la-si*), căpătând astfel o anume specificitate unică ce a determinat pe folcloriști să o numească **cadența bihoreană**⁵⁰⁰:

Tr. Mârza, Folclor muz. din Bihor, nr.232

Parlando rubato (♩=144)



cadența bihoreană tr.II

Aspectul hipolidic (hexacord, heptacord) cadențează numai pe treapta I.

⁴⁹⁸ Tr. Mârza propune orînduirea modurilor în funcție de caracteristicile lor majore și minore astfel: lidic (excesiv major), ionic (major), mixolidic, doric, eolic (major-minore descrescător), frigid (perfect minor), locrice (excesiv minor). Vezi Mârza, Tr., *Cadențe modale...*, p.101.

⁴⁹⁹ În lucrarea amintită: *Cadențe modale...* Întrucât autorul prezintă ordinea aspectelor modale în baza unei anumite logici (logica atenuării caracteristicilor modale de la majore la minore), logică în care sunt implicate și cadențele, se va respecta și aici această eșalonare.

⁵⁰⁰ Cadența e numită mixolidică (Tr. Mârza).

2) Aspectele ionic și hipoionic (heptacordic) fac pe:

- treapta a II-a - cadență dorică⁵⁰¹:

Andantino 100 melodii de jocuri din Ardeal, nr.10

cadență dorică tr.II

- treapta a IV-a - cadența eolică sau frigidă⁵⁰²

Moderato 200 cântece si doine, nr.36

cadență eolică tr. VI

Andante rubato (♩=80) 200 cântece si doine, nr.30

cadență frigidă tr. VI

⁵⁰¹ Cadența dorică (și pe tr.I) e realizată totdeauna cu subton (direct sau virtual):

⁵⁰² Deosebirea dintre cadența eolică și frigidă (pe treapta a VI-a) constă în raportul de ton, respectiv semiton descendent către finală:

3) Aspectele mixolidic și hipomixolidic (tetracordic, pentacordic, hexacordic, heptacordic) fac pe:

- treapta a II-a - cadență dorică sau frigică:

N. Ursu, op.cit., nr.9

Scoa-lă gaz - dă, nu dur - mi, Dom-nului Doam-ne Că nu-i vre-mea de dur-mit.

cad. dorică tr.II

S. Drăgoi, Monogr. Belint, p.22

Pe-un picior de pla-iu Pe-o gu-ră de ra - iu Ia-tă vin în ca - le
Se co-bor la va - le Trei tur - mede oi cu treicio-bă - nei.

cad. frigică tr.II

(N.B. La acest tipar de cadență se încadrează deci toate melodiile cu scări tetracordice,

pentacordice și hexacordice: scări ce au

fost numite mixolidice-ionice, dar care trebuie socotite mixolidice în virtutea faptului că modul mixolidic este mai vechi și mai frecvent în folclor decât ionicul).

- treapta a VI-a - cadență frigică sau eolică:

200 cântece si doine, nr.61

Moderato (♩=85)

Frun - ză ver-de bob a-ven, S-ama - u-zit, be - deo, eu, măi
S-am a - u - zit, ba - deo, eu că te cear-tă mă ta rău, mă.

cad. frigică tr.VI

200 cântece si doine ,nr.47

Andante

Foa-ie ver-de mă-ră ci-ne, măi,măi Ci-ne-i mai stră.

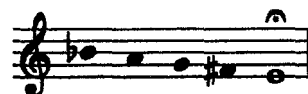


4) Aspectul acustic II, "major-melodic" (hexacord și heptacord), face pe treapta a II-a cadență istică⁵⁰³ sau frigică (și eventual locrică⁵⁰⁴):

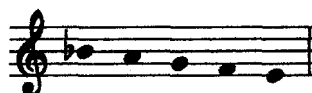
Cf. Mârza, Tr., Cadente modale ..., p.101



a. Cadența istică este cea care folosește pentacordul istic:



b. Cadența locrică va folosi pentacordul locric:



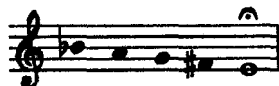
(N.B. În cazul acestei melodii se poate pune problema unei alternări modale: un pentacord doric alterat, cu un hexacord acustic IV. În ce privește cadența, se poate aprecia că ea este locrică în accepțiunea tetracordului  dar formula melodică cadențială

e tipic frigică).

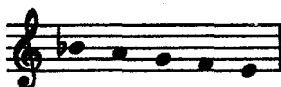
5) Aspectul doric (pentacordal, hexacordal, heptacordal) face (uneori) pe:

- treapta a II-a - cadență frigică:

⁵⁰³ Cadența istică este cea care folosește pentacordul istic:



⁵⁰⁴ Cadența locrică va folosi pentacordul locric:



N. Ursu, op.cit., nr.110

La fă-gă-dă - u E - vii - re, Flo - ri. le dal - be La fă-gă-dă - u E - vii.
cad. frigică tr.II

- treapta I - cadență istică (mai rar):

Kiriac, Cântece pop. rom., nr.128

$\text{♩} = 69$

păi, Si-amzis foa - ie trei măs - li - ne, Si-amzis foa - ie
trei măs - li - ne Câ - te fo - curi sunt pi
lu - me Nici un foc nu ar - de bi - ne.
cad. istică tr.I

6) Aspectul eolic (hexacordic și heptacordic) face pe treapta I cadență frigică, locrică sau istică:

200 cântece si doine, nr.124

Andante

Măi, pu - iu - li, di di - par - ti, Măi pu - iu - li di di - par - ti
Să - mi tri - miti pu - ti - nă car - ti Să - mi tri - miti pu - ti - nă car - ti.
cad. frigică

E. Comisel, Folclor muzical, p.105

Parlando rubato $\text{♩} = 184$

e, I - ni - nioa - ră ca la mi - ne si, Nu mai da Doam -
ne, la ni - me' Numai da Doam - ne, la ni - me.
cad. locrică

(N.B. Acest fel de cadență locrică poate fi considerat drept cadență frigică).

200 cântece si doine, nr.110

Allegro ma non troppo

Flo - ri - ci - că de pe ses, Te-am în - dră - git du - pă mers

Allegro ma non troppo 200 cântece si doine, nr.110

Flo - ri - ci - că de pe ses, Te-am în - dră - git du - pă mers

Că ti-e mer - reu le - gă - nat La i - ni - mă m-ai se - cat.

cad. istică

moduri), iar cadența e locrică:

Andante Musicescu, Coruri, "Răsai lună"

Foa-ie ver-de fir de nal-bă, Foa-ie ver-de fir de nal-bă

Ră-sa-i lu-nă mai de gra-bă Ră-sa-i lu-nă mai de gra-bă.

cad. locrică

Sistemul de cadențare finală reprezintă o trăsătură stilistică foarte importantă (alături de formulele melodice), conservând aspecte specifice care fac să se distingă felul în care folclorul românesc se exprimă printr-un sistem tonal căruia îi dă identitate tocmai prin aceste modalități statornice de a-i exploata posibilitățile de melodizare; sau, raționând invers, cântul popular românesc, prin felul cum și-a încheiat structura sonoră, denotă principii de formulare care generează un sistem tonal cu anume caracteristici particulare, între care un loc important îl ocupă și aceste modalități de cadențare.

Cromatismul în muzica populară românească

Muzica populară românească este în esență sa diatonică. Cromatismul care, în procesul evoluției s-a întretesut în cadrul diatonic (în mod firesc ca necesitate expresivă, sau, în mod violent ca influență intensă din afară) s-a supus unor legități melodice care îi conferă acea calitate ce se exprimă foarte bine în expresia de "cromatism diatonic"⁵⁰⁵.

O lege generală: cromatismul folcloric nu survine niciodată ca pas cromatic succesiv,

⁵⁰⁵ Aparține lui Gh. Firca această formulare, care tinde să se impună, pentru a desemna principiile unui cromatism specific culturilor monodice.

Formulele în care se utilizează cromatismul în folclorul românesc sunt următoarele:

- a) cromatismul distanțial (de pantă melodică sau de cadență).
- b) moduri cromatice,
- c) alternări de aspecte modale (schimbarea aspectelor modale în cuprinsul aceleiași melodii sau în cadență).

a) **Cromatismul distanțial** se naște din acea alterare a unei trepte la o distanță oarecare după apariția sa în stare naturală, fără să se producă o schimbare de aspect modal. Cromatismul distanțial apare în 3 stări:

- alterații de pantă melodică: adică alternarea treptei naturale cu forma sa cromatică, în funcție de direcția pantei, purtând și denumirea de treaptă variabilă sau

oscilantă: *Andante, poco rubato* 200 cântece si doine, nr.127

Foa-ie ver-de ca bo-bu, Do - ru-le, dor

- alterații de cadență, produse în special de cadența frigică, locrică sau istică⁵⁰⁷ (adesea asemenea cadențe apărând și la cezurile interne);

- alterații ca sensibile, de influență tonal-funcțională, întâlnite îndeosebi în

cântecele instrumentale (lăutărești): $\text{♩} = 190-200$

De reținut că în cazul cromatismului distanțial nu se produce modificarea aspectului modal (nu "modulează").

b) **Modurile (aspectele) cromatice** sunt considerate acele moduri a căror scară conține una sau două secunde mărite.

În procesul studiului modurilor oligocordice, tetracordice și pentatonice s-au tratat și aspectele lor cromatice. Nu s-a procedat la fel și în cazul modurilor hexacordice și heptacordice deoarece, pe de o parte problema lor e mai complexă, iar pe de altă parte, teoria tradițională le prezintă adesea ca un capitol independent⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ A se vedea exemplele de cadență frigică, locrică și istică date în paragraful anterior.

⁵⁰⁸ Trebuie subliniat faptul că în teoria tratatelor și manualelor de școală, studiul modurilor cromatice (heptacordice) ocupă un spațiu important, dar rigoarea științifică a abordării lor nu e pe măsura atenției care le este acordată. Începând cu nomenclatura care li se aplică (major cu tr. II și IV urcate și VII coborâtă, mixolidic cu tr. II coborâtă, minor micșorat, minor cu tr. IV și VII urcate etc.) exprimând o înțelegere echivocă, și

Cea mai științifică exegeză asupra modurilor cromatice (în procesul căreia sunt luate în considerare și melodiile cromatice care nu totdeauna acoperă heptacordul, deci tetracordice, pentacordice, pentatonice, hexacordice, hexatonice) îi aparține lui Gh. Ciobanu⁵⁰⁹.

Conform studiului său, modurile cromatice sunt următoarele:

- **Modul cromatic 1**, cu secundă mărită între treptele 3-4, schematizat în scările



este cel mai răspândit.

Schema a⁵¹⁰ se întâlnește în bocete și colinde (în Banat, Transilvania, Maramureș) și în doine, repertoriul păstoresc, balade, cântece de nuntă, cântece propriu-zise, dansuri, cântece de stea etc. (pe tot cuprinsul țării). Ambitusul scărilor melodiilor este de pentacord, hexacord, heptacord:



Schema b⁵¹¹ se află în creațiile lăutărești din sec.XVIII-XIX, din Muntenia și Oltenia:



terminând cu exemplificări bazate pe melodii contrafăcute de autorii respectivelor lucrări, se vedește o comoditate a cercetării care compromise însuși subiectul.

⁵⁰⁹ Vezi Ciobanu, Gh., op. cit., studiul Modurile cromatice..., p.74.

⁵¹⁰ Asemănătoare ehului VI psaltic (pe sol) și scării karnatice kīmovasanthā indiene.

⁵¹¹ Asemănătoare scării karnatice canmukaprya.

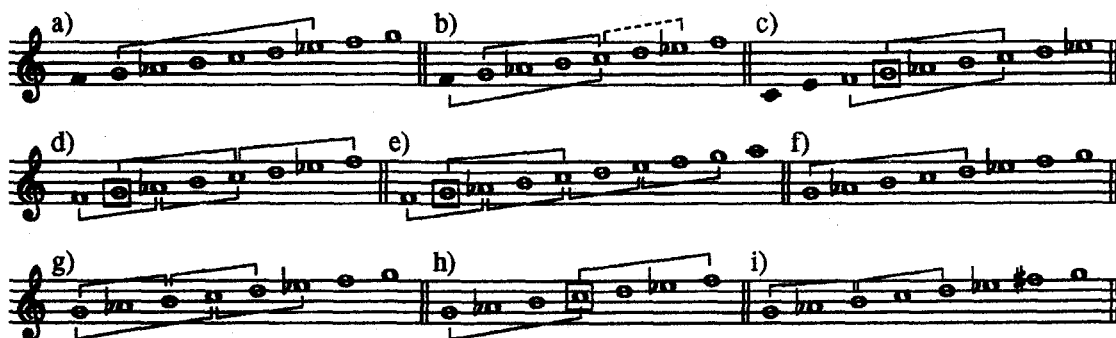
Schema c^{512} o întâlnim în aceleași producții, dar sporadic.

Schema d^{513} , denumită și “gama țigănească”⁵¹⁴, se află în dansuri, câteva balade și în folclorul orășenesc (Muntenia și Moldova):

Gh. Ciobanu, op.cit., p.96



- Modul cromatic 2, cu secundă mărită între treptele 2-3 poate avea scările:



Schema a^{515} e prezentă în colinde, bocete și cântece de vifleim, cu ambitus de cvartă, cvintă (tetracord, pentacord), în Banat, Transilvania și Muntenia; iar ca ambitus variabil (de la tetracord la nonocord) în balade și cântece propriu-zise (din Banat, Muntenia, Moldova):

⁵¹² Asemănătoare scării karnatice dhîrmovati.

⁵¹³ Asemănătoare scării psaltice Hisar și scării karnatice çimhandra.

⁵¹⁴ Ideea eronată că acest mod cromatic este de origine țigănească a fost infirmată de Gh. Ciobanu, care demonstrează că originea lui este persano-arabă (vezi Ciobanu, Gh., op.cit., studiul “Despre așa numita gamă țigănească”).

⁵¹⁵ Identică cu scara ehului VI psaltic, a makamului turk hidjaz și scara karnatică vakhulabharna.

$\text{♩} = 166$ S. Drăgoi, Monografia Belint, p.68

Sa de-mi, Doam-ne ci-ne-mi sa - de Sa-de-mi Pe - tru-n căm - pul ver - de
Co - lo sus la ră - să - ri - tu Un-de soa - re s-a i - vi - tu.

(b)

Schema b^{516} se află în colinde și cântece propriu-zise (Banat, Muntenia, Moldova):

Moderato 200 cântece si doine, nr.85

Foa-ie ver - de de-unbu-jor, măi Foa-ie ver - de de-unbu-jor, măi
Tran-da - fir de pe ră - zor, măi măi, măi măi, măi, măi, măi
Cu mij - lo - cul ro - si - lor măi, of, of, of, măi, măi, măi.

(N.B. Melodiile cu această scară adesea dau în final impresia unei cadențe pe treapta a II-a, ceea ce ar însemna în fapt cromaticul 1 a, cu cadență pe treapta a II-a).

Schemele c, d, e, pot fi întâlnite în colinde și cântece propriu-zise (Oltenia, Banat):

Andante ($\text{♩} = 80$) S. Drăgoi, 313 colinde, nr.94

Fe - ri - ceau de e - lu Bo - ie - rul bă - tră - nu Dai Dom - nu - lui, Doamne.
Fe - ri - ceau de e - lu Bo - ie - rul bă - tră - nu Dai Dom - nu - lui, Doamne.

(N.B. Problema este aceeași ca și la modul 2b).

Schema f^{517} e comună unor balade, cântece și mai ales dansuri urbane din secolele XVIII-XIX.

⁵¹⁶ Identică cu scara ehului VI din unele cântări care nu cadenează pe tr. a II-a.

⁵¹⁷ Asemănătoare ehului VII psaltic (cu structura pentacord-tetracord și tetracord-pentacord).

Schema g^{518} apare în melodii ca o îmbinare de elemente ale scărilor a și f. Prezintă în colinde și cântece de stea (Banat, Transilvania), balade, (Oltenia), cântece de nuntă (Muntenia), cântece propriu-zise (Banat, Muntenia):

$\text{♩} = 166$ S. Drăgoi, Monografia Belint, p.54

Stri-gă-mi Doamne ci-ne-mi stri-gă Ju-ne-lui bu-nu Stri-gă-mi d-al-but de-m-pă-ra-tu.

Schema h poate fi extrasă din cântece de stea și cântece propriu-zise din Banat și Moldova.

Schema i^{519} , cu două secunde mărite, se găsește în balade, cântece și dansuri orășenești din secolele XVIII-XIX.

Moderato A. Pann, Cântece de lume

Pă-nă când nu te iu-beam, Do-ru-le, do-ru-le,
Un-de mă cul-cam dor-meam Do-ru-le, do-ru-le.

- Modul cromatic 3 are secundă mărită între treptele 1-2:

a) b) c)

Schema a^{520} se află în repertoriul păstoresc (Muntenia, Transilvania de sud și est), în balade și doine de dragoste (Muntenia), cântece propriu-zise (Muntenia, Oltenia), în melodii de strigat (Năsăud), în dansuri (Oltenia, Muntenia, Dobrogea):

⁵¹⁸ Identică cu scara modală a cântărilor stihirice ale ehului VI psaltic.

⁵¹⁹ Asemănătoare cu makamul turc hidjaskiar, cu scara karnatică mīyamalavaganla și makamul hidjaz arabo-persan.

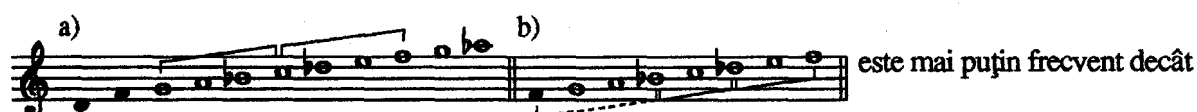
⁵²⁰ Similară cu scara karnatică niṣikabharna.



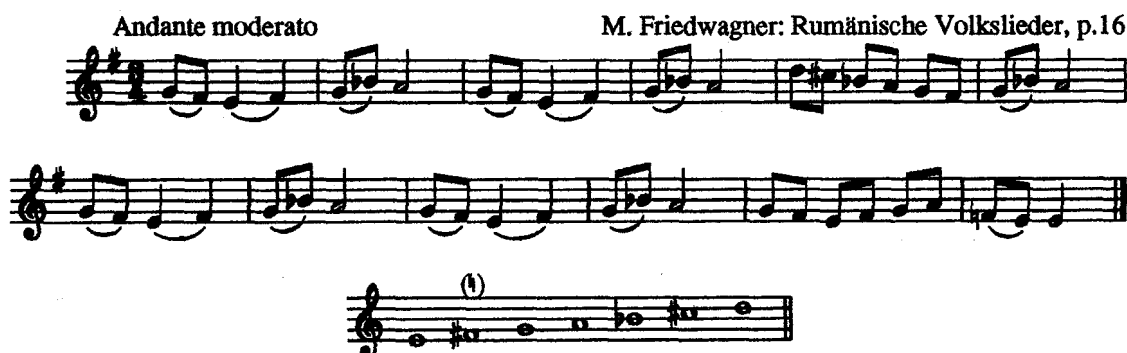
Schema b^{521} e mai puțin răspândită. Se află numai în Muntenia (în melodii de nuntă, balade, cântece propriu-zise).

Schema c^{522} aparține numai creațiilor lăutărești (dansuri) din sec. XIX, din Muntenia.

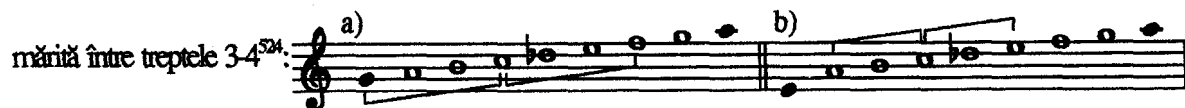
- Modul cromatic 4, cu cvintă micșorată (I-V) și secundă mărită între 5-6⁵²³:



modurile cromatice anterioare. Poate fi sintetizat din unele melodii de baladă (Oltenia, Muntenia, Moldova), cântece de nuntă (Moldova), cântece propriu-zise (Muntenia, Oltenia, Moldova, Transilvania de sud) și dansuri (Muntenia):



- Modul cromatic 5 are două secunde mici consecutive (între 2-3, 3-4) și secundă mărită între treptele 3-4⁵²⁴.



⁵²¹ Asemănătoare cu scara karnatică vīgadeçavīri.

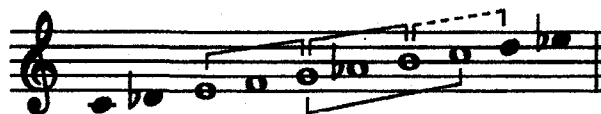
⁵²² Asemănătoare cu scara karnatică kosala.

⁵²³ Asemănătoare cu scara unor cântări din ehul VI psaltic și makamul turk kardjagar.

⁵²⁴ Identică cu makamul turc saba (sapa).

Se află numai în melodii de dans și cântece de creație urbană din sec. XVIII-XIX sub influența orientală.

- **Modul 6 cromatic** are secundă mărită între treptele 4-5⁵²⁵:



arie de circulație mare dar frecvență foarte mică. Se află în doina de dragoste (Muntenia), cântecul propriu-zis (Muntenia, Oltenia).

Tot ca moduri cromatice pot figura "majorul armonic"⁵²⁶ și "minorul armonic" (Gh. Ciobanu) dar care se întâlnesc foarte rar în folclor:

Moderato 200 cântece si doine, nr.24

Foa- ie ver _____ de yi - o - rea As da bo _____ ii
De s-ar vin _____ de dra-gos-tea

si va - ca Of, of, of, Si as cum - pă - ra dra-gos - tea Of.

Privind prezența modurilor cromatice în folclorul românesc, Gh. Ciobanu arată că ele sunt influență orientală din etape diferite; astfel există un strat vechi (încă din vremea dacilor) de influență arabo-persană (cromaticul 1a și 2a), un strat mediu (evul mediu) de influență bizantină (2g, 3a, 4) și un strat nou (sec. XVII-XIX) de influență turco-arabo-persană (1b-c-d, 3e-f, 3b-c, 5, 6).

Varietatea mare a scărilor cromatice s-a realizat însă și în baza unui **principiu general de plasare** a secunde mărite în modurile diatonice, în locurile unde sunt **secunde mari consecutive**, una fiind înlocuită cu o secundă mărită. De aici și posibilitatea ca melodia să folosească atât treapta alterată cât și pe cea naturală, oscilând între structura unui mod cromatic și a unuia diatonic (cu aceeași bază).

Evoluția actuală a folclorului vedește însă o tendință de renunțare (parțială) la excesul de secundă mărită în melodii, deci, implicit, la unele scări cromatice.

⁵²⁵ Identică cu makamul huzan și scara ehului II psaltic.

⁵²⁶ Identică cu scara makamului turk suzinak.

c) **Alternarea aspectelor modale**⁵²⁷. Adesea, melodiile populare nu sunt unimodale, ci utilizează în cuprinsul lor 2-3 aspecte modale succesive, de exemplu mixolidic-doric-istic. Deci alternarea modală înseamnă un fel de “modulație”, dar fără a implica o zonă de trecere. Modurile se succed prin alăturare, desigur, în baza unor elemente comune ale lor⁵²⁸. Din această alăturare reies și trepte care într-o formațiune sunt naturale iar în cealaltă alterate, rezultând în totalul melodiei cromatisme:

Allegro 200 cântece si doine, nr.88

acustic I mixolidic cromatic I

Cum se vede, în melodie se îngemănează 3 aspecte modale: acustic I pe sol, mixolidic pe sol și cromatic I pe mi. Se pot enumera o seamă de alternări de aspecte modale, așa cum se întâlnesc mai frecvent în melodia noastră populară⁵²⁹:

- lidic cu acustic I, II, eolic;
- ionic cu lidic, mixolidic, eolic;
- mixolidic cu ionic, acustic I, II, istic;
- doric cu ionic, eolic, acustic II, istic;
- eolic cu doric, istic;
- frigic cu istic;
- acustic I cu mixolidic, ionic etc.

⁵²⁷ Se folosește expresia de alternare modală în lipsă de alta mai adecvată și totuși pentru evitarea altora mai echivoce ca: fluctuație modală, schimbare modală etc.

⁵²⁸ Sub aspectul înrudirii modurilor, Tr. Mârza sustine direcția decreșterii de la aspectele majore la cele minore, în ordinea: lidic-acustic ionic-mixolidic-(acustic II)-doric-eolic-frigic-istic-locric. Conform acestei ordini, înrudirea fiecărui mod este posibilă cu cele vecine (din dreapta și din stânga). Vezi Mârza, Tr., Cadențe modale..., p. 101.

⁵²⁹ Un studiu exhaustiv al alternărilor modale și realizarea unui tablou complet al lor ar releva probabil niște particularități generale ale acestui principiu creator.

Iată câteva exemple:

Folclor muzical din zona Huedin, nr.397

$\text{♩} = 288$

lidic hipomix. (sol) sau ionic (re)

tetraton hex. mixolidic

Folclor muz. din zona Huedin, nr.429

$\text{♩} = 264$

tetracord doric tricord heptacord doric

(N.B. Melodia din acest ultim exemplu se poate considera în întregime în heptacordul doric (do-do), apreciindu-se că inițial se acționează cu segmente modale (sol-do, fa-lat), pentru ca în final să se totalizeze heptacordul doric).

Alte două cântece vin să exemplifice procedeul alternării modale:

Moderato 200 cântece si doine, nr.122

Fo-i - li - tă do- uă a - ce Fo-i - li - tă do- uă , a - ce

Te ducipu - iu - le, să - ra - ce Lea - no Eu, de do - rul tău, ce-oifa - ce măi.

pent. doric pent. istic

Andante Nicola-Mârza-Szenik, op.cit., nr.86

ai Toa-tă zi-ua la os-păt, măi Toa - tă zi-ua la os - pă, măi

si Că - ne - pa sa - de - nco - tet, măi Că - ne - pa sa - de - nco - tet, măi.

pentaton heptacord doric

(N.B. Această melodie are substract pentatonic *mi-sol-la-si-re*. În asemenea cazuri, adesea rândurile melodice se axează pe piloni diferiți, creând zone modale diferite).

Principiul alternării aspectelor modale, împreună cu modalitățile de cadențare finală, constituie formele esențiale de variație modală în folclor.

Cele trei forme în care e vehiculat cromatismul de către melodia populară românească: cromatism distanțial, moduri cromatice și alternări modale (cromatice) sunt tot atâtea mijloace de îmbogățire coloristică, grefate pe fundamentul diatonic.

Sistemul tonal al muzicii populare românești, privit în retrospectiva studiului său, oferă imaginea unei complexități în care totuși ordinea domnește în conexiunile sale multiple. Înțelegerea și însușirea în detaliile sale cele mai particulare și specifice, în cadrul unui proces viu, acela al cântării însăși, trebuie să fie preocuparea oricărui muzician, în scopul menținerii⁵³⁰ și valorificării folclorului nostru în contextul muzical universal.

⁵³⁰ Problema menținerii și perpetuării cântării modale populare este imperioasă, căci impactul sistemului tonal folcloric românesc cu sistemul tonal-funcțional promovat cu precădere de educația muzicală actuală și mass-media din ultimele două secole, provoacă un serios proces de pauperizare a modalului popular, soldat fie cu dispariția definitivă a unui important fond melodic vechi, fie cu reformularea cântecelor în spiritul tonalității. Astfel, folclorul trăiește o etapă de bruscare a evoluției sale firești milenare, care îl angajează pe un drum fără întoarcere, acela al dispariției diversității modale care-i conferea atâta bogăție și valoare. Desigur, munca de culegere care s-a făcut și se face, salvează de la uitare o mare parte a repertoriului vechi, dar această muncă nu s-a făcut cu intensitatea și perseverența necesară, astfel încât deja în zilele noastre o mare cantitate melodică e

Schema sistemului tonal al muzicii populare românești

Categoria modală	Moduri		Aspecte (de scară)
oligocordii	<u>cordii:</u>	monocord	
		bicord	- anhemitonic - hemitonic
		tricord	- anhemitonic - hemitonic (2)
		tetracord	- mixolidic (ionic) - doric (eolic) - frigic - lidic - acustic IV - cromatice (2)
		pentacord	- mixolidic (ionic) - doric (eolic) - frigic - lidic - mixolidic - locric - acustic III (istric) - cromatice (3)
	<u>tonii:</u>	biton	- terță, cvartă, cvintă
		triton	- ton + terță mică - ton + cvartă perfectă - cvartă + cvartă - terță + terță - semiton + terță mare
		tetraton	- 14 scări (E. Comișel)
pentatonii	anhemitonice 1		- I, II, III, IV, V
	anhemitonice 2		- I, II, (III), (IV), V
	hemitonice		- bihoreană - maramureșeană

pierdută și procesul de pierdere e în continuă desfășurare.

hexafonii	hexacordice	- mixolidic (ionic) - doric - frigic - lidic - eolic - acustic II - acustic III (istic) - cromatice (6)
	hexatonice	- I, II
heptacordii	heptacordice	- ionic - doric - frigic - lidic - mixolidic - eolic - acustic I - acustic II - cromatice (6)

Probleme de analiză modală a melodiilor populare

Analiza modală a unei melodii necesită acceptarea unei ordini de operațiuni logice care să scruteze materialul de la fond către suprafață, astfel:

- 1) Se stabilește categoria modală la care aparține melodia (oligocordii, pentatonii, hexatonii, heptatonii) prin prisma scării care se constituie din melodie.
- 2) În cazul melodiilor oligocordice și pentatonice se stabilește aspectul modal.
- 3) În cazul melodiilor cu mod extins (hexafonii, heptacordii) se observă:
 - dacă modul are substrat oligocordic sau pentatonic;
 - dacă este unitar sau constituit din unități micromodale (oligocordice) independente.
- 4) În cazul melodiilor ce prezintă alterații se constată:
 - dacă este cromatism distanțial;
 - dacă este un mod (aspect) cromatic;
 - dacă este alternare modală.

Există cazuri de melodii care prezintă situații modale ambigue, fiind posibile două sau

chiar trei interpretări sub aspect modal⁵³¹ ca în cântecul acesta:

Andante 200 cântece si doine, nr.124

Măi, pu-iu - li di di - par - ti, Măi, pu-iu - li di di - par - ti
Să-mi trimiti pu - ti - nă car - ti, Să-mi trimiti pu - ti - nă car - ti.

care poate fi considerat într-un heptacord ionic pe **sol** cu cadență frigidă la treapta a VI-a, sau într-un heptacord eolic pe **mi** cu cadență frigidă la treapta I. Ambele posibilități trebuie acceptate.

Tot la fel pot deruta unele surprinzătoare micromutații modale sau asocieri de formule melodice cu caractere modale diferite. În aceste situații analiza modală trebuie să adopte elasticitate în explicarea elementelor, luând în considerare posibilitățile ilimitate de combinație caracteristice folclorului, fără a respecta legi dinainte fixate, dar totdeauna fără a ieși din cadrul elementelor modale prestabilite. De pildă, în această melodie:

Andantino 200 cântece si doine, nr.78

Foa-iever-de, trei sul-fi-ne, Dragti-a fost, pui - că de mi-ne Dar mai dragmi-
e de ti-ne, Pui-cu-li-ta mea Dar maidragmi-e de ti-ne, of, of, of.

se amestecă aspectele cromatic 1, eolic, istic și frigid. Astfel, primele două rânduri melodice recompun modul cromatic 1 pe **mi**⁵³², dar cu cadență frigidă; rândul III și refrenul se constituie pe un tetracord mixolidic-ionic (**sol-la-si becar-do**), dar în contextul general, tetracordul respectiv încadrat în scara pe **mi** totalizează un hexacord eolic (**mi-fa diez-sol-la-si becar-do**); ultimul rând melodic prezintă un pentacord istic (**si bemol-la-sol-fa diez-mi**) dar cadența e frigidă (cu **fa becar**).

În consecință, analiza modală trebuie să ia în considerare toate elementele ce

⁵³¹ În asemenea cazuri se naste întrebarea dacă educația tonal-funcțională a auzului nostru mai poate discerne centrul modal în baza unor subtilități specific modale, sau simțul tonicii ne-a îngustat sau ne-a deformat această capacitate.

⁵³² La origine a fost probabil un istic, do diez venind mai târziu în melodie, el putând fi înlocuit cu re.

contribuie la constituirea melodică și mai ales felul în care se îmbină ele⁵³³, oferind astfel datele de fond pentru elucidarea modală.

Și tot analiza modală sprijină constituirea acelei formule intonaționale prin care se intră în atmosfera modală a melodiei respective (asemeni apehematelor bizantine).

Analiza modală presupune însă însușirea apriorică a tuturor problemelor sistemului tonal al muzicii populare românești.

⁵³³ Analiza modală determină și metodologia predării în școală a unei melodii folclorice, axând procesul instructiv pe elementele esențiale modale generale și particulare.

Cuprins

CUVÂNT INTRODUCATIV	3
PROLEGOMENE	7
SISTEME TONALE (Prospecții)	16
<u>SISTEME TONALE ALE MUZICII PRIMITIVE: OLIGOCORDII ȘI PENTATONII</u>	19
<u>PREZENTA INTONAȚIILOR OLIGOCORDICE ȘI PENTATONICE ARHAICE ÎN MELODIA CULTURILOR MUZICALE ULTERIOARE</u>	35
SISTEME TONALE ALE POPOARELOR ANTICE	49
A. Sistemul tonal al Chinei antice	50
B. Sisteme tonale indiene antice	54
C. Sisteme tonale traco-dace	72
D. Sistemul tonal elin (grecesc) antic	87
SISTEME TONALE ALE CULTURII MUZICALE CREȘTINE	98
A. <u>Modurile (ehurile, glasurile) bizantine</u>	100
a) Ehurile (modurile) medio-bizantine	103
b) Glasurile (ehurile, modurile) neo-bizantine	121
B. <u>Modurile gregoriene</u>	167
SISTEME TONALE ALE MUZICII CAVALEREȘTI	178
MODURILE POLIFONIEI VOCALE A RENĂȘTERII	185
<u>SISTEMUL TONAL-FUNCȚIONAL (TONALITATEA)</u>	200
SISTEME TONALE MODERNE	250
A. Sisteme tonale moderne din prima jumătate a sec. XX	252
a) Sistemul atonal (dodecafonic, serial)	252
b) Sisteme neomodale (modal-cromatic)	261
- Sistemul tonal-modal al lui Béla Bartók	267
- Modurile cu transpoziție limitată ale lui Olivier Messiaen	275
- Elemente de gândire neomodală în creația lui Igor Stravinski	281
- Concepția neomodală a lui George Enescu	283
B. Sistemele tonale din a doua jumătate a secolului XX (Creația contemporană)	307
- Heterofonia	310
SISTEME TONALE ALE MUZICII POPULARE ROMÂNEȘTI	326