

MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
FACULTATEA *ARTĂ MUZICALĂ*
DEPARTAMENTUL MUZICOLOGIE, COMPOZIȚIE ȘI JAZZ

TATIANA BEREZOVICOVA

ARMONIA:
scurt istoric al conceptelor teoretice
(din Antichitate până în sec. XIX)

Suport de curs
la disciplina *Armonia*
pentru instituțiile de învățământ muzical și
muzical-pedagogic universitar și preuniversitar



Chișinău, 2019

CZU 781.4(075)
B 47

Armonia: scurt istoric al conceptelor teoretice (din Antichitate până în sec. XIX).

Suport de curs la disciplina *Armonia* pentru instituțiile de învățământ muzical și muzical-pedagogic universitar și preuniversitar.

Autor: **Tatiana BEREZOVICOVA,**
doctor în studiul artelor, prof. univ. inter., Maestru în Artă

Redactor științific: **Victoria MELNIC,**
doctor în studiul artelor, prof. univ., Maestru în Artă

Recenzenți: **Svetlana ȚIRCUNOVA,**
doctor în studiul artelor, prof. univ., Om Emerit

Angela ROJNOVEANU,
doctor în studiul artelor, conf. univ.

Redactori literari: **Galina BUDEANU,**
membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova
Victoria TCACENCO,
doctor în studiul artelor, prof. univ. inter.

Recomandat pentru publicare de Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Proces-verbal nr. 4 din 26.06.2019

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Berezovicova, Tatiana.

Armonia: scurt istoric al conceptelor teoretice (din Antichitate până în sec. XIX) : Suport de curs la disciplina Armonia pentru instituțiile de învățământ muzical și muzical-pedagogic universitar și preuniversitar / Tatiana Berezovicova ; red. șt.: Victoria Melnic ; Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Fac. Artă Muzicală, Dep. Muziologie, Compoziție și Jazz. – Chișinău : AMTAP, 2019. – 37 p. : n. muz.

1 disc optic electronic (CD-ROM ; 700 Mb ; 52x) : sd., col.; în container, 15 x 15 cm. – Titlu preluat de pe eticheta discului. – Cerințe de sistem: Windows OS, HDD 64 Mb, PDF Reader, MS Excel. – Disponibil: <http://amtap.md/wp-content/uploads/2019/09/Berezovicova-Suport-curs-Armonia>

Adnot. : lb. rom., engl., rusă. – Referințe bibliogr. : p. 33 (40 tit.).

ISBN 978-9975-3311-3-5.

781.4(075)

B49

© **Tatiana Berezovicova**

CUPRINS

Adnotare.....	4
Аннотация.....	4
Annotation.....	5
Preliminarii.....	6
1. Armonia în tratatele teoretice din Antichitate.....	8
2. Armonia în Evul Mediu.....	10
3. Conceptele teoretice despre armonie în Renaștere. Gioseffo Zarlino.....	13
4. Tratatele teoretice ale Barocului. Teoria și practica basului continuu.....	15
5. Interpretarea armoniei în secolul al XVIII-lea. Jean-Philippe Rameau.....	18
6. Tratatele despre armonie în secolul al XIX-lea. Hugo Riemann.....	24
Încheiere.....	29
Bibliografie.....	33

Adnotare

Lucrarea de față reprezintă un suport de curs la disciplina *Armonie* și vine în ajutorul studenților și elevilor din cadrul instituțiilor de învățământ muzical superior și preuniversitar, de la specialitățile *Muzicologie* și *Compoziție*, fiind accesibilă și pentru cei ce studiază alte specialități muzicale. Lucrarea este adresată și tinerilor profesori, în primul rând, celor care predau cursul *Armonie* și au nevoie de informații ce țin de partea istorică a disciplinei.

Scopul lucrării este de a familiariza cititorul cu unele concepte teoretice care au marcat procesul de devenire și dezvoltare a armoniei – unul dintre cele mai importante mijloace ale limbajului muzical. Este evident că o broșură metodică nu poate cuprinde tot volumul de date privitoare la tema aleasă. În lucrarea propusă este trasată în linii mari calea evolutivă de conștientizare teoretică a unor fenomene din sfera armoniei muzicale, fiind schițate cele mai importante realizări teoretice în domeniul armoniei de la izvoare până la sfârșitul sec. XIX. Unele fenomene mai importante – de exemplu, teoriile lui Jean-Philippe Rameau și Hugo Riemann, sistemul de bas continuu – sunt prezentate în lucrare mai desfășurat, altele sunt doar menționate, completând astfel caracterizarea perioadelor istorice respective. Examinarea conceptelor din sec. al XX-lea nu a fost inclusă în textul de bază al lucrării din cauza volumului foarte mare de informații și a complexității problemelor teoretice care pot constitui subiectul unei elaborări aparte, ele fiind doar schițate în Încheiere, deschizând astfel perspectiva de cercetări ulterioare.

Cititorul, care va avea nevoie de informații suplimentare, poate să-și aprofundeze cunoștințele, consultând sursele prezentate în Bibliografie. În afară de textele originale ale tratatelor, pot fi recomandate și unele lucrări din domeniul esteticii, precum și studii ce abordează istoria și istoriografia armoniei [1; 2; 14; 15; 18; 20; 30; 31; 35; 38].

Cuvinte-cheie: *armonie, concept, tratat, acord, funcție, mod, bas continuu*

Аннотация

Настоящая работа представляет собой методическое пособие по дисциплине *Гармония* в помощь студентам высших и средних музыкальных учебных заведений. Она рассчитана на обучающихся по специальностям *Музыковедение* и *Композиция*, но может быть использована и студентами других музыкальных специальностей. Работа также адресована молодым педагогам, прежде всего тем, кто преподаёт курс *Гармонии* и нуждается в информации, связанной с исторической частью дисциплины.

Цель пособия – познакомить читателя с некоторыми теоретическими концепциями, которые ознаменовали путь становления и развития гармонии – одного из важнейших средств музыкального языка. Очевидно, что методическая брошюра не может вместить весь объем данных по избранной теме. В работе обозначена в общих чертах эволюция

теоретического осознания некоторых явлений в сфере музыкальной гармонии, намечены важнейшие теоретические достижения в этой области от истоков до конца XIX века. Некоторые наиболее важные явления – теории Жана-Филиппа Рамо и Гуго Римана, система генерал-баса – представлены в работе более развернуто, другие только упомянуты, дополняя, таким образом, характеристику соответствующих исторических периодов. Концепции XX века остались за рамками работы, в связи с огромным объемом информации и сложностью теоретических проблем, которые могут стать предметом отдельной разработки. Они лишь кратко перечислены в Заключение, открывая, таким образом, перспективу для дальнейших исследований.

Читатель, которому понадобится дополнительная информация, может углубить свои знания, обратившись к источникам, представленным в библиографии. Помимо оригинальных текстов трактатов, могут быть рекомендованы некоторые работы в области эстетики, а также исследования, рассматривающие вопросы истории и историографии гармонии [1; 2; 14; 15; 18; 20; 30; 31; 35; 38].

Ключевые слова: гармония, учение, трактат, аккорд, функция, лад, генерал-бас

Annotation

This work represents a course support for the discipline *Harmony* aimed to help students from the higher music institutions specialties: *Musicology* and *Composition*, being accessible as well for other musical specialties. The paper is also addressed to young mentors, who teaches the course of *Harmony* and need information related to the historical part of the discipline.

The purpose of the paper is to familiarize the reader with some theoretical concepts that marked the process of becoming and developing the harmony as one of the most important means of musical language. It is obvious that a methodical brochure cannot contain all the volume of data regarding the chosen topic. In the proposed work, the evolutionary path of theoretical awareness of some phenomena in the sphere of musical harmony is outlined, the most important theoretical achievements in the field of harmony – from the origin to the end of the 19th century – being outlined. Some more important phenomena (for example, the theories of Jean-Philippe Rameau and Hugo Riemann, the *basso continuo* system) are presented in more details, others are only mentioned, thus completing the characteristics of the respective historical periods. The concepts of the 20th century remained out of the author's attention due to the enormous volume of information and the complexity of the theoretical problems appeared during this period: it may become a topic of a special study.

The reader who will need additional information can deepen his knowledge by consulting the sources presented in the Bibliography. Apart from the original texts of the treatises, some works in the field of aesthetics can be recommended, as well as sources that study aspects of history and historiography of harmony [1; 2; 14; 15; 18; 20; 30; 31; 35; 38].

Keywords: harmony, concept, treatise, chord, function, mod, basso continuo

Preliminarii

Conceptul de armonie există de aproximativ 2500 de ani, schimbându-se mereu pe parcursul veacurilor odată cu dezvoltarea gândirii muzicale. Pe lângă muzică, cuvântul *armonie* este folosit în cele mai diverse domenii: științific-natural, filosofic, etic-psihologic, estetic etc. Fiind de origine greacă (ἀρμονία, de la verbul ἀρμύζω – *a reuni*), acest cuvânt a apărut în Antichitate, însemnând „legătură”, „convenție”, „acord”, „regulament, statutare”, „regulă”, „concordanță”, „proporționalitate”. În timpurile noastre el denotă o gamă largă de fenomene legate de organizarea universului și de viața umană, cum ar fi:

- frumusețea și perfecțiunea lumii (*armonia universului*);
- integritatea interioară a personalității (*caracterul armonios al omului, armonie în suflet, armonie între trup și suflet*);
- ordine și echilibru în lumea înconjurătoare, în sfera socială (*armonie în familie, armonie în natură, culori armonioase în haine*);
- proporționalitatea formei, combinația optimală a mijloacelor expresive într-o lucrare artistică – versul, proza, tabloul, sculptura, filmul etc.

Vom cita unele păreri despre armonie care confirmă cele expuse mai sus:

- „El este numit poet nu pentru că scrie poezie; dar scrie în versuri, adică armonizează cuvintele și sunetele, pentru că el este fiul armoniei, poetul”.

Poetul Alexandr Blok

- „Dacă adevărul este armonia ideilor, frumosul este armonia aspectelor sensibile”.

Filosoful, esteticianul Tudor Vianu

- „Acei oameni care cred că la început este posibil să se rezolve probleme materiale și apoi probleme spirituale, taie persoana în jumătate. Totul este interdependent la noi. Omul care are armonie interioară, el și lucrează diferit, și tratează oamenii din jurul lui în mod diferit”.

Protoiereul Alexandr Meni

- „Când analizăm operele de artă, folosim termeni, precum: „simetrie”, „echilibru”, „balanță”, „completitudine”, „integritate”, „unitate”, „simplitate”, „complexitate”, „contrast”. Dar nu întotdeauna ne dăm seama că toate aceste categorii reprezintă o modificare a uneia dintre categoriile estetice centrale – armonia”.

Filosoful, esteticianul, culturologul Veaceslav Șestakov

În arta muzicală termenul „armonie” a căpătat o semnificație aparte. „Încă în știința antică despre muzică, – scrie T. Berșadskaia, – alături de sfera estetică, el a fost introdus în domeniul constructiv-compozițional, „material”, în sfera mijloacelor de exprimare și, de atunci, schimbându-și conținutul concret în diferite epoci, a început să determine forma de organizare a intonării muzicale” [14, p. 8].

Muzica din Grecia era monofonă, din care cauză în calitate de elemente principale ale armoniei aici apar intervale melodice și legitățile îmbinării tonurilor în modurile monodice construite în baza tetracordurilor.

În perioada dezvoltării polifoniei (sec. VII-XVII), conceptul de armonie era legat de coordonarea tonurilor diferitelor voci în sunarea lor simultană. În polifonia vocală a Renașterii, armonia însemna un sistem de reguli de utilizare a intervalelor în formațiunile verticale.

O nouă etapă de concepere a armoniei o reprezintă Barocul (sec. XVII-XVIII) – perioada de cristalizare a acordului ca structură verticală integră, independentă, de formare a omofoniei și de dezvoltare a basului continuu, precum și de conștientizare a regulilor de succesiune a acordurilor. Armonia a fost înțeleasă ca o îmbinare a două coordonate: verticală (structura consunărilor) și orizontală (logica înșiruirii acestora). Fiind dezvoltată în urma evoluției practicii muzicale în perioada Clasicismului și Romantismului, această teorie își păstrează însemnătatea până în zilele noastre.

În teoria tradițională armonia se înțelege, în linii mari, ca un sistem de îmbinare a sunetelor în acorduri și de conexiune a acestora.

Vom mai cita câteva definiții ale armoniei:

- „domeniul de mijloace expresive ale muzicii, bazat pe combinația logică de tonuri în consunări și pe conexiunea regulată a consunărilor” [Iu. Tiulin; 32, p. 12];
- „domeniul mijloacelor de expresie muzicală bazate pe reunirea tonurilor în consunări – aceasta realizându-se conform legilor obiective ale organizării muzicale – și pe legătură firească a tonurilor și a consunărilor între ele” [G. Cocearova, V. Melnic; 1, p. 12];
- „știința și arta, al căror obiectiv constă în a studia și reglementa relațiile, observând legile funcționalității, atât în ceea ce privește acordul luat izolat cât și a înlănțuirii cu alte acorduri, precum și în raporturile sale cu melodia” [A. Pașcanu; 6, p. 10];

- „știința și disciplina (echiv. germ. *Harmonielehre*) construirii structurilor verticale (acordurilor), a înălțurii și funcțiilor lor” [Dicționar de termeni muzicali; 4, p. 39];
- „organizarea țesăturii muzicale multivocale, bazată pe coordonarea modală a tonurilor pe verticală și orizontală și exprimată în consunări și în interconexiunile acestora” [S. Grigoriev; 18, p. 10].

În sec. XX dezvoltarea gândirii muzicale a adus la apariția formelor noi de multivocalitate, la modificări radicale ale structurii verticale a țesăturii muzicale, ceea ce a dat un impuls căutării definițiilor moderne ale armoniei care ar cuprinde fenomene din arealul stilistic mai larg decât cel clasic-romantic. De exemplu, Iurii Holopov caracterizează armonia drept „o organizare de înălțime a sunetelor muzicale”, excluzând din definiție noțiunea de acord [34, p. 43]. O definiție mai cuprinzătoare aparține Nataliei Guleanițkaia: „Armonia este structura unui sistem de înălțime sonoră, determinată de componența „unităților” armonice (tonuri, intervale, acorduri) și relațiile lor funcționale” [19, p. 18]. Șirul acestora poate fi continuat.

1. Armonia în tratatele teoretice din Antichitate

În **mitologia** greacă antică, Armonia era zeița concordiei, a echilibrului și a păcii. Ca fiică a lui Ares (zeul războiului și al învrăjbirii) și a Afroditei (zeița iubirii și a frumuseții¹), Armonia a devenit întruchiparea unei îmbinări de principii contrastante.

În **filosofia** și **estetica** din Grecia Antică prin cuvântul *armonie* se exprima ideea **dialectică** de legătură și proporționalitate a întregului, bazată pe coordonarea elementelor diverse, contrastante și, adesea, contradictorii ale acestui întreg. Potrivit filosofului Heraclit (544-483 î. H.), armonia apare prin lupta contrariilor: „Divergentul converge, iar cea mai frumoasă armonie se formează din diversitate, și totul apare prin vrăjmășie” [citat după: 39, p. 28-29].

Tot în Antichitate, în teoria lui Pitagora (*Pythagoras*, în greacă: *Πυθαγόρας*; ~580~495 î.Hr.), precum și în lucrările unor gânditori din Orient, s-a format semnificația **cosmogonică** a termenului *armonia*. Conform ideilor lui Pitagora expuse de Aristotel², esența „armoniei sferelor cerești” este următoarea: „Mișcarea astrelor naște o armonie, deoarece sunetele apărute în această mișcare

¹ Conform unei alte versiuni – fiica lui Zeus și a Electrei.

² Pitagora nu a lăsat în urmă tratate scrise, învățătura lui fiind păstrată datorită urmașilor săi.

sunt mlădioase, iar viteza astrelor, calculată în funcție de distanța dintre ele, este exprimată prin raportul numeric³ de consonanțe” [16]. Grație „consonanțelor” produse, sistemul solar sună perfect, ca un cor imens (sunarea sa, însă, nefiind percepută de oameni)⁴.

În muzica antică noțiunea de armonie a fost derivată din conceptul general, filosofic și estetic al acesteia. Prima dovadă a aplicării cuvântului „armonie” într-un sens **muzical-teoretic** se remarcă în secolele V-IV î. n. În teoria elenistică cuvântul „armonie” (*harmonikē*) cuprinde o serie de semnificații speciale. Ca noțiune muzicală el poate însemna:

- Modul, ca „ordine a sunetelor care se prezintă prin amestecarea tonurilor acut și grav” [11, p. 164];

- Modul, în sens restrâns, ca o gamă (scară modală)⁵;

- Intervalul. În lucrările lui Philolaos și Platon, de exemplu, armonia muzicală este înțeleasă ca o consonanță, iar consonanța – ca o cvartă, o cvintă și o octavă, în raport cu tonul de bază. Potrivit lui Philolaos (în greacă: *Φιλόλαος*, ~480~405 î.Hr.), „armonia” este intervalul de octavă – o consonanță care rezultă din legătura dintre celelalte două consonante de bază, precum cvartă și cvintă⁶.

Pentru pitagoricieni armonia a fost legată organic de conceptul de număr. Conform lui Platon (în greacă: *Πλάτων*; 427-347 î.Hr.), cosmosul este condus de voința rațională – „sufletul lumii”. Ideile de frumusețe și de armonie sunt inseparabile de ideea rațiunii. Distanța dintre orbitele planetelor corespunde primelor trei numere, pătratelor și cuburilor lor: 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27. Dacă seria de aceste cifre va fi completată prin introducerea unor numere proporționale între ele, se va obține o secvență matematică corespunzătoare relațiilor dintre tonurile unui instrument muzical cu coarde – lira. Prin urmare, Platon susține că rotația sferelor cerești creează armonie muzicală („armonia sferelor”).

Cel mai mare teoretician al muzicii din perioada clasică a esteticii antice a fost filosoful, istoricul și profesorul Aristoxenos din Tarent (~354~300 î.Hr.), care a scris aproximativ 450 de cărți, printre care *Elementele armonicii*, *Despre melopee*, *Despre moduri*, *Despre percepția muzicii*, *Despre muzică*, *Elemente de*

³ Pentru pitagoricieni, armonia a fost caracterizată de astfel de calități, precum adevărul, frumusețea și simetria, având și o expresie numerică.

⁴ Teoria cosmologică a fost dezvoltată în sec. XVII în lucrarea *Armonia lumii* (*Harmonices mundi*, 1619) de Johann Kepler – matematician, astronom și naturalist german care a formulat și a confirmat legile mișcării planetelor.

⁵ Spre exemplu, enármon – unul din șirurile intervalice.

⁶ Este de menționat că cuvântul *ἀρμονία* în Grecia Antică a fost aplicat inclusiv într-un domeniu destul de îndepărtat de muzică, însemnând „scoaba de prindere” sau „clama de fixare” – legătura între două lucruri în construcții de nave. În această ordine de idei, noțiunea de „armonie” referitoare la interval de octavă se aseamănă cu „scoaba de prindere” ce leagă două tetracorduri – elemente caracteristice sistemului modal.

ritm, Despre instrumente etc. Cartea lui Aristoxenos, numită *Elementele armonicii* (*Elementa harmonica*), este primul studiu științific al muzicii care a ajuns până în zilele noastre. Autorul definește armonia ca o doctrină a elementelor muzicii, cum ar fi:

- speciile muzicale ale melosului (diatonic, cromatic, enarmonic);
- sunete;
- sisteme (structuri intervalice în limita cvartei, cvintei, octavei, până la un sistem complet de două octave);
- metabole (schimbări în specii, sistem, mod – modulație efectivă);
- melopee (compoziția muzicală, adică „doctrina modalităților practice” de a construi o melodie).

În interpretarea lui Aristoxenos, *armonica* ține nu numai de elemente ale teoriei muzicale, ci și de aspecte legate de practica muzicală, compunerea și interpretarea muzicii. El a refuzat tratarea matematică a intervalelor, ceea ce a fost proprie pitagoricienilor⁷. În opinia sa, pentru un muzician savant, percepția directă este prima și cea mai importantă condiție pentru cercetarea rațională ulterioară a muzicii.

Problema impactului etic al muzicii asupra oamenilor este abordată în multe tratate antice. Astfel, de exemplu, Claudius Ptolemeu (sec. I-II), în lucrarea sa *Harmonica*, leagă trei tipuri principale de consonanță, precum octava, cvinta și cvarta, de diferite capacități ale sufletului uman, bazându-se pe faptul că relațiile armonice ale sunetelor sunt reflectate în imagini mentale [24, p. 609].

2. Armonia în Evul Mediu

În Evul Mediu armonia a fost înțeleasă ca un sinonim al **muzicii**, care a fost una dintre cele șapte „arte libere” predate la universități. Aceste arte-științe au fost împărțite în două grupe: prima grupă (*trivium* legat de cunoașterea verbală) includea gramatica, retorica și dialectica, iar din cea de-a doua grupă (*quadrivium* bazat pe studii exacte, pe numere) făceau parte aritmetica, geometria, astronomia și muzica.

Conceptul de *armonie* este preluat de către teoreticienii Evului Mediu prin lucrările lui Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius (480-524), filosof,

⁷ Începând cu Aristoxenos, se poate vorbi despre existența a două direcții opuse în teoria muzicii și estetica antică: reprezentanții direcției pitagorice au fost numiți *canonici*, iar adepții lui Aristoxenos – *armonici*.

matematician și teoretician al muzicii, considerat ca ultim reprezentant al culturii romane din antichitatea târzie, făcând trecerea către scolastica Evului Mediu⁸. Boethius a introdus în circuitul bisericii creștine învățăturile lui Pitagora-Platon, conform cărora armonia muzicală are aceeași natură ca și armonia numerică a universului. În *Aritmetica* lui Boethius apare o definiție a armoniei apropiată de cea din Grecia Antică: „Tot ceea ce constă în opoziții este legat de o anumită armonie și este combinat cu ajutorul ei, pentru că armonia este unitatea multora și concordanța contradicțiilor” (*Est enim armonia plurimorum adunatio et dissentientium consensio*) [17].

O lucrare fundamentală a lui Boethius este tratatul *Fundamentele muzicii* (*De institutione musica*) care a rămas o autoritate incontestabilă pentru teoria muzicii de aproape un mileniu. Ca și anticii, Boethius tratează **muzica** ca **armonie** – cea mai înaltă expresie a esenței universului, dar, în același timp, o consideră un fel de **activitate**. În clasificarea sa (ierarhia „muzicilor”) primul loc îl ocupă *musica mundana* – o exprimare a armoniei universului, un analog al armoniei sferelor pitagoreice. A doua ipostază a perfecțiunii este *musica humana*, armonie a sufletului și a trupului uman, iar cea de-a treia este produsul unei activități umane armonioase și perfecte – *musica instrumentalis* sau „muzica interpretată”.

Una dintre cele mai reprezentative definiții ale armoniei muzicale aparține enciclopedistului spaniol, scriitorului-teolog Isidore de Sevilla (560-636): „Armonia este o mișcare proporțională a vocii, coordonare sau concordanță a diverselor sunete [ale melodiei]” [17]. Această definiție a armoniei muzicale, ca și cele similare ale altor autori, țin încă de **monofonie** (monodie).

Dezvoltarea muzicii multivocale a pus noi probleme în fața teoriei muzicii. O nouă etapă în dezvoltarea armoniei a început odată cu apariția formelor timpurii de polifonie numite *organum*. Primele exemple ale organumului ajunse la noi sunt cuprinse în tratatele teoretice anonime *Musica enchiridis* și *Scolica enchiridis*⁹ datate cu sec. IX și considerate unele dintre cele mai vechi documente ale muzicii polifonice europene. Organumul se bazează aici pe o melodie a coralului care este dublată în consonanțe perfecte: octava și cvinta. Aceleași intervale au avut, de asemenea, un rol important în muzica polifonică a școlii Notre-Dame și în perioada Ars Nova.

⁸ A. Losev scrie în această privință: „De obicei, Boethius (sec. V-VI) și Augustin (sec. IV) sunt atribuiți teoriei antice a muzicii. Dar aceștia sunt autori la fel de antici cât și medievali și trebuie să fie examinați în locul respectiv” [24, p. 612].

⁹ L. Chevalier atribuie aceste lucrări lui Huckbalduș din St. Aman [38, p. 2].

La hotarul secolelor IX-X, o contribuție semnificativă la dezvoltarea armoniei muzicale a fost adusă de călugărul benedictin flamand, scriitorul hagiografic¹⁰ și teoreticianul muzicii Hucbaldus din St. Aman (840-930)¹¹. Hucbaldus a încercat să reproducă în scrierile sale o doctrină muzical-teoretică antică, adaptând-o nevoilor practicilor contemporane bisericești. Fiind unul dintre primii care au descris sistemul de moduri gregorienii, el a tratat principiul fundamental al modurilor monodice ca o „diversitate concordantă” (*diversitas concors*). Astfel, opoziția „concordanță – discordanță” (consonanță – disonanță), raportată la armonie, a fost aplicată la polifonia timpurie.

După Hucbaldus, teoria practică a muzicii se dezvoltă în lucrările lui Guido d’Arezzo, cunoscut și ca Guido Aretinus sau Guido Monaco (990-1050). Guido a adus o mare contribuție în reformarea sistemului notării: plasând neumele vechi pe linii și între ele, el a obținut fixarea mai precisă a înălțimii sunetelor¹². De asemenea, el a devenit celebru și ca inventator al metodei de solmizare – o tehnică de intonare a melodiilor cu ajutorul silabelor aplicate pentru treptele modului. Grație inovațiilor sale, se naște compoziția – un nou gen de activitate în domeniul muzicii. Pentru prima dată, Guido formulează armonia ca **disciplină** ce ține de compoziția muzicală. În lucrarea sa, *Microlog sau Instrucțiunea scurtă în muzică* (*Micrologus id est brevis sermo in musica*, circa 1026), Guido d’Arezzo a reglementat teoria muzicii din epoca sa și a adus-o în concordanță cu practica muzicală a timpului. Un loc considerabil în carte revine aspectelor de teorie a modului, cum ar fi funcțiile modale, raportul dintre sunete, mutația modală („transformarea”) etc.

Guido d’Arezzo a stabilit principiile compoziționale ale *diafoniei* (organumului pe două voci), descriind cu exactitate structura sa de înălțime. Savantul clasifică consonanțele utilizate în organum, introduce noțiunea de „potrivire” a modurilor și stabilește, de asemenea, un șir de reguli cu privire la compoziția organumului (cadența, dublarea tonurilor, raportul și poziția vocilor etc.). Caracterizând organumul desfășurat în cvinte paralele ca unul „dur”, „strident”, Guido îl recomandă pe cel cu participarea cvartelor, terțelor mari și mici, precum și a secundelor mari, numind astfel de organum „diafonie moale” [35, p. 114].

¹⁰ Hagiografie (hagiologie): ramură a teologiei care se ocupă cu viața sfinților.

¹¹ Lucrările lui Hucbaldus includ tratatul *Musica* (după alte surse, *De harmonica institutione* – Bazele armoniei, aprox. 885) etc. Lui îi este atribuită și lucrarea *Musica enchiriadis* (*Manual de muzică*).

¹² „Trebuie remarcat, totuși, – susține R. Pospelova, – faptul că sistemul liniar a fost pregătit de predecesorii lui Guido: Pseudo Hucbaldus și alții; Guido doar l-a îmbunătățit – dar astfel, încât aproape o mie de ani este recunoscut marele reformator-raționalizator” [35, p. 111; a se vedea de asemenea: 26, p. 53-56].

„Desigur, – menționează Iu. Bîcikov, – teoria medievală a reflectat anumite aspecte ale organizării modal-armonice a creației muzicale contemporane, acumulând informații despre structura polifoniei <...>. Se desfășura un proces lung al reevaluării intervalelor consonante și disonante – recunoașterea treptată a statutului terței ca unui interval consonant. Acest lucru a influențat evaluarea verticalei, regulile combinării liniilor melodice <...>. Trecerea terței în categoria consonanțelor a reflectat restructurarea modală nu numai a verticalei, ci și a proceselor melodice, restructurarea întregului sistem de relații modale” [15, p. 10]. Noile tendințe au condus la necesitatea revizuirii substanțiale a unor postulate teoretice în știința muzicală a Renașterii.

3. Conceptele teoretice despre armonie în Renaștere. Gioseffo Zarlino

Renașterea a devenit o etapă calitativ nouă în dezvoltarea gândirii muzicale europene. Dezvoltarea polifoniei multivocale a fost determinată de o trecere treptată de la modalitate la sistemul funcțional major și minor. Începutul secolului XVI a fost marcat de reînnoirea teoriei muzicale, care a reflectat noile fenomene ale practicii muzicale.

Marele teoretician al muzicii din Epoca Renașterii, care a generalizat normele compoziției muzicale ale timpului său, a fost Gioseffo Zarlino (1517-1590) – profesor și compozitor, autor al tratatului *Bazele armoniei* (*Le istituzioni harmoniche*, 1558).

Tendința de a reînvia idealurile și canoanele antice a fost caracteristică artei renascentiste. Pentru Zarlino, care a fost un adept al esteticii eleniste, **armonia** și **muzica** sunt două fenomene identice: „Muzica nu este altceva decât armonie” – consideră savantul [citat după: 35, p. 140]. Însă Zarlino urmărește și doctrina veche cosmogonică, afirmând: „Armonia este sufletul universului”.

În timpurile lui Zarlino, în paralel cu dezvoltarea contrapunctului, se practica tot mai activ un stil nou, monodic sau „de recitativ”, bazat pe vocea melodică acompaniată de lăută, teorbă, chitarrone, harpă și alte instrumente muzicale¹³. Cu toate acestea, Zarlino se manifesta încă ca un apologet al contrapunctului, raportând noțiunea de armonie anume la contrapunct, ca tehnică compozițională. În lucrarea sa, *Bazele armoniei*, Zarlino scria: „Contrapunctul este o coerență care se naște dintr-un anumit întreg, compus din diferite părți (adică, din diverse melodii ale muzicii [multivocale]) și format de

¹³ Fiind legat, inițial, de încercările de a reînvia monodia antică grecească, procesul acesta a condus spre afirmarea stilului omofonic la începutul secolului al XVII-lea.

voci care sunt distanțate una de cealaltă prin intervale comensurabile și armonioase (ceea ce am numit-o armonia, în sensul special al cuvântului, *harmonia propria*). Se poate spune, de asemenea, că **contrapunctul este un fel de armonie**, care cuprinde diverse modificări ale sunetelor sau vocii, exprimate într-un anumit raport numeric și măsurate în timp; sau așa: este o combinație iscusită de sunete diferite, aduse la coerență” [36].

Fiind un discipol fidel al școlii lui Pitagora, Zarlino afirmă natura dialectică a armoniei care „se naște dintr-o varietate de lucruri care se iau împreună și se opun unele altora” [25, p. 466]. Analizând posibilitățile expresive și semnificația constructivă a intervalelor, el recunoaște prioritatea consonanțelor perfecte, la care tind alte intervale și cu care compoziția muzicală trebuie să înceapă, dar admite și semnificația expresivă a consonanțelor imperfecte, a căror opoziție (terță mare și cea mică) este legată cu opoziția modurilor major și minor.

Principala realizare a lui Zarlino este justificarea teoretică și estetică a trisonurilor mare și mic (conform tradiției, numite încă **concorduri**), bazată pe conceptul antic al numărului sonor (*numero sonoro*). Zarlino unul dintre primii a ajuns la ideea că anume trisonul stă la baza multivocalității. Grație lui Zarlino, a apărut cunoscuta caracteristică a trisonului major ca unul „vesel” (*harmonia allegra*) și a trisonului minor ca unul „trist” (*harmonia mesta*).

Începând cu secolul al XIII-lea, armonia s-a îmbogățit cu mai multe consunări terțare care au fost tratate ca fiind imperfecte, necesitând rezolvare. Mai târziu aceste armonii au început să fie folosite liber și, până la urmă, au devenit predominante. În muzica renascentistă rolul **trisonului** crește considerabil, ceea ce a adus la schimbarea radicală a însăși structurii și esenței sistemului armonic. La confluența secolelor XVI-XVII, ambele trisonuri au fost descrise de teologul, filozoful și teoreticianul muzical german Johannes Lippius (1585-1612). În lucrarea *Sinopsisul muzicii noi* (*Synopsis musicae novae*, 1612) el a numit trisonul „triada armonică” (lat.: *trias harmonica*), tratându-l ca „rădăcina adevărată a armoniei celei mai perfecte și depline”, „chipul și licărirea marelui mister Divin al Trinității, singura vrednică de închinare” [23].

De asemenea, J. Lippius a certificat în premieră **răsturnările acordurilor** (denumite cu cuvântul grecesc *szygia*), definind tonul principal în structura triadei ca „baza inferioară” (*ima basis*). În plus, el a identificat diferitele variante facturale ale acordurilor, precum *diffusa trias* și *aucta trias* („triada dispersată” și „triada extinsă”, ceea ce corespunde poziției largi și celei strânse).

4. Tratatetele teoretice ale Barocului. Teoria și practica basului continuu

Problemele armoniei sunt reflectate în lucrările lui Marin Mersenne (1588-1648) – călugăr, filosof, matematician și teoretician al muzicii francez, supranumit „părintele acusticii”. M. Mersenne a găsit fenomenul de armonie în tot ceea ce formează ordinea, conexiunea, proporționalitatea. Conceptul muzical-teoretic al lui Mersenne a fost format sub influența teologiei. În lucrarea *Armonia universală* (*Harmonie universelle*, 1636-1637) savantul a considerat armonia – inclusiv cea muzicală – drept un fenomen universal de manifestare externă a Divinului; el credea că matematica, care ajută la stabilirea relațiilor în seria numerică, este cea mai bună descriere a creației divine.

Totodată, preocupându-se de științele exacte, Marin Mersenne a făcut unele investigații, prin care a analizat natura sunetului, a descris instrumentele muzicale, a fundamentat consonanța și disonanța, modurile, trisonurile major și minor, scriitura armonică la patru voci, rolul basului ca voce de bază a armoniei etc.¹⁴. Potrivit lui Mersenne, armonia muzicală este asocierea sau fuzionarea a două sau mai multe voci plăcute pentru auz.

Conceptul lui Mersenne a fost în concordanță cu pozițiile și interpretările fenomenului armoniei de către alți gânditori ai timpului, printre care și Athanasius Kircher (1602-1680), autor al enciclopediei muzicale *Musurgia Universalis*, editată în 1650.

După tratatele savanților din epoca Barocului, care înțelegeau armonia ca manifestare a esenței Divine, treptat, de-a lungul timpului, aspectele teologice și cosmologice își pierd poziția dominantă, iar în prim-plan se situează înțelegerea muzicii ca artă a sunetelor care încântă simțurile.

Basul continuu

Una dintre realizările importante ale muzicii renaștentiste a fost monodia acompaniată, un gen care a contribuit la crearea stilului omofonic și la formarea sistemului tonal major-minor. La hotarul sec. XVI-XVII, aceste fenomene și-au găsit fundamentarea teoretică și practică în cadrul sistemului de notare a acompaniamentului numit *bas continuu* (ital. *basso continuo*), bas general (germ. *Generalbaß*, ital. *basso generale*) sau *bas cifrat* (ital. *basso numerato*).

¹⁴ Marin Mersenne este considerat primul care a formulat legile vibrațiilor unei coarde, a dezvăluit natura armonicilor naturale, a determinat viteza sunetului, a studiat fenomenele de ecou și rezonanță, a formulat matematic și a promovat un sistem de temperare egală, a propus propria clasificare a instrumentelor muzicale, atât occidentale cât și cele din orient. Descoperirile acustice și muzical-teoretice ale lui Marin Mersenne au servit drept bază pentru studiile ulterioare în aceste domenii ale lui Joseph Sauveur, Jean-Philippe Rameau ș.a.

Basul continuu reprezintă vocea fundamentală (de bas) a unei compoziții muzicale notată împreună de cifrele care indică suprastructura verticalei armonice sub formă de intervale și acorduri. Notele din bas împreună cu cifrajul notat au servit drept instrucțiuni pentru improvizarea acompaniamentului la orgă, cembalo (clavecin, clavicord, harpsichord) sau lăută.

Perioada de răspândire a practicii respective (începutul secolului al XVII-lea – mijlocul secolului al XVIII-lea) este deseori numită *epoca basului general*. Inventatorul acestei tehnici a fost considerat mult timp compozitorul și profesorul italian Lodovico Viadana (1560-1627), care, în prefața la prima sa culegere de concerte bisericești (*Concerti ecclesiastici*, 1602), a explicat regulile de notare și de interpretare a basului continuu. Instrucțiuni similare au fost prezentate și în alte tratate și ghiduri din sec. XVII-XVIII, cum ar fi:

- Orgă sonoră (*L'organo suonario*, 1607) de Adriano Banchieri (1568–1634).
- *Syntagma musicum* (1619) de Michael Praetorius (1571–1621).
- Principii de clavecin (*Les principes du clavecin*, 1702) de Michel de Saint-Lambert (~ sec. XVII-XVIII).
- *Ghid de bas general și compoziție* (*Handbuch bei dem Generalbaß und der Composition*, 1762) de Friedrich Marpurg (1718–1795).
- *Scurtă instrucțiune cu privire la cântarea basului general* (*Kurze Anweisung zum Generalbaßspiel*, 1791) de Daniel Gottlob Türk (1750–1813).
- *Ghid elementar de armonie și bas general* (*Elementarwerk der Harmonie und des Generalbass*, 1792-1797) de Justin Heinrich Knecht (1752–1817)¹⁵.

În teoria și practica basului continuu a fost elaborat un sistem de notare destul de dezvoltat. Simbolurile care indică structura acordului sunt unite prin termenul *signatură*. Signaturile includ cifre care marchează intervale construite de la bas și unele semne convenționale, precum accidente (semnele de alterație), semne de repetare sau prelungire a consunării sau cele de scoatere a acordurilor, unele note neacordice etc.

Principiile de notare a acordurilor¹⁶:

- fără cifre și semne – un trison diatonic fundamentat pe nota respectivă;
- 3 (10) – trison în starea melodică a terței;
- 5 – trison în starea melodică a cvintei;

¹⁵ Mai multe tratate de armonie din sec. XVII–XIX sunt descrise în lucrarea lui Lucien Chevaillier [38].

¹⁶ Informațiile mai detaliate sunt disponibile în cărți: [4, p. 56-57; 13, p. 361-362; 20, p. 95-96].

– 8 – trison în starea melodică a octavei;

– 6 – sextacord;

– $\frac{6}{4}$ sau $\frac{4}{6}$ – cvartsextacord;

– 7 sau $\frac{7}{5}$ – septacord;

– $\frac{6}{5}$ sau $\frac{6}{5 \atop 3}$ – cvintsextacord;

– $\frac{4}{3}$ sau $\frac{6}{4 \atop 3}$ – terțcvartacord;

Notarea alterațiilor:

– semnul de alterație izolat se referă la terța acordului;

– semnul de alterație plasat lângă cifră înseamnă alterarea tonului respectiv;

– cifra tăiată de jos în sus – ridicare la un semiton;

– cifra tăiată de sus în jos – coborâre la un semiton.

Notarea întârzierilor:

– 9-8 – întârzierea către prima trisonului;

– 4-3 – întârzierea către terța trisonului;

– 6-5 – întârzierea către cvinta trisonului.

Alte cifrări:

– linia orizontală indică păstrarea armoniei;

– indicația *tasto solo* (sau *t. s.*) înseamnă încetarea acordurilor.

Pentru a demonstra realizarea practică a basului cifrat, propunem un exemplu din tratatul *Arta interpretării la clavecin* (*L'Art de toucher le clavecin*, 1716) de François Couperin (1668-1733), și anume capitolul intitulat *Regulile de acompaniament ale domnului Couperin, organistul regal*, unde sunt descrise normele privind interpretarea basului continuu:

8/5/3 8/6^b/3 2/6^b/4 3/7^b/5^b 3/6/3 3/7/5^b 3/6[#]/4 3/6/4[#] 3[#]/8/5

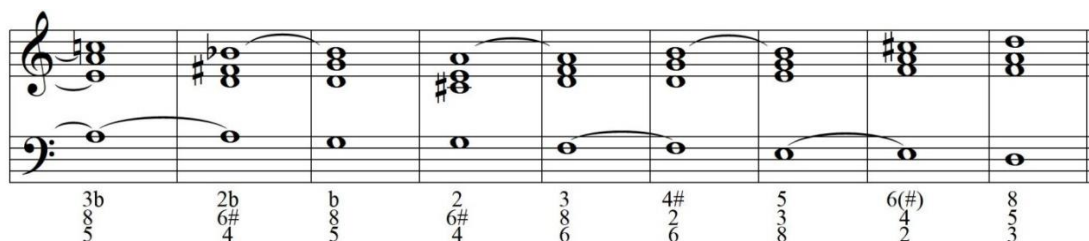


Fig. 1. Exemplul basului general descifrat de François Couperin.

Trebuie menționat faptul că cifrarea basului continuu nu întotdeauna reflectă exact toată structura acordurilor, permițând diferite variante de interpretare a acestora. În procesul de descifrare pot fi variate poziția și starea melodică a acordului, conducerea vocilor etc. Descifrând signatura dată, interpretul trebuie să se conducă de regulile stabilite ale armoniei și să se orienteze după partidele vocilor solistice. Din cauza caracterului convențional al cifrării, există mai multe variante de interpretare a vechilor partituri de către muzicienii contemporani, care își realizează sarcina reieșind din propria înțelegere a stilului lucrării.

Din punct de vedere al teoriei armoniei, basul continuu reprezintă o fază de pregătire în dezvoltarea sistemului funcțional clasic. „Este paradoxal, – remarcă Iu. Holopov în comentariile la *Regulile de acompaniament*, – dar Couperin, deși vorbește tot timpul despre acorduri și armonii, de fapt, nu gândește în categoriile acordului (în înțelegerea noastră), ci în cele ale intervalului. Aceasta și este esența armoniei basului general: vocea basului cu cifre, fiecare cifră indicând un interval; un acord, deși este considerat entitate verticală, totuși, este teoretic tratat ca un complex de intervale <...>. Pentru Couperin sextacordul și trisonul sunt consunări diferite, eterogene, în principiu” [22, p. 138].

Totuși, în ciuda caracterului său teoretic limitat, tratatele de bas continuu au constituit o etapă importantă în procesul de devenire a armoniei clasice, servind drept ghiduri valoroase pentru armonia tonală practică. În acest context, L. Diacikova susține: „Teoria basului general a privit spre viitor, contribuind la formarea verticalei, la conștientizarea fenomenelor armonice, la transformarea raporturilor intervalice în cele acordice și apoi în cele funcționale. Basul general a devenit un mijloc foarte important de tranziție de la o organizare modală la una tonală, deoarece funcția sa a fost universală: el, de fapt, a fost un centru de organizare a armoniei, texturii și arhitectonicii muzicale” [20, p. 95].

5. Interpretarea armoniei în secolul al XVIII-lea. Jean-Philippe Rameau

La începutul secolului al XVIII-lea a apărut înțelegerea armoniei ca știință despre acorduri în sistemul tonal major-minor – cea mai tradițională (cu toate că nu este unică) viziune asupra armoniei muzicale existentă până în prezent. Autorul noului sistem armonic a fost marele teoretician și compozitor Jean-Philippe Rameau (1683-1764). J.-Ph. Rameau a scris cinci tratate muzical-teoretice:

1. *Tratat de armonie redusă la principiile ei naturale* (*Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*, 1722).

2. *Noul sistem al muzicii teoretice* (*Nouveau système de musique théorique*, 1726).

3. *Originile armoniei sau Tratat de muzică teoretică și practică* (*Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique*, 1737).

4. *Demonstrarea principiului de armonie* (*Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750).

5. *Legile muzicii practice sau Metode de învățare a muzicii ... cu noi reflecții asupra principiului sonor* (*Code de musique pratique ou Méthodes pour apprendre la musique ... avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore*, 1760).

Jean-Philippe Rameau a produs o adevărată revoluție în teoria occidentală a muzicii. Majoritatea tratatelor anterioare au fost pur practice, iar Rameau a pus bazele științifice ale armoniei, încercând să deducă principiile universale ale ei din cauze naturale.

Lui Rameau îi aparține **noțiunea de acord**. Bazându-se pe teoria spectrului armonic al sunetului descoperit mai devreme de Marin Mersenne (1588-1648) și argumentat științific de fizicianul-acustic francez Joseph Sauveur (1653-1715), savantul a derivat structura terțară a acordurilor din seria armonicelor – rezonanțelor naturale ale corpurilor sonore. Aproape toate tratatele de armonie de după Jean-Philippe Rameau încep cu explicarea faptului că acordul este generat de rezonanța naturală a sunetului muzical. Încă în primul său *Tratat de armonie*, Rameau explică nașterea acordului ca provenind din rezonanța naturală a sunetului muzical. Chiar dacă unii cercetători manifestă rezerve față de rolul rezonanței, aceasta a constituit, timp de secole, baza științifică pentru explicarea unor fenomene acustice și armonice. Meritul lui Rameau constă în faptul că el a dedus acordul major ca un fenomen ce există în natură și l-a fundamentat ca o entitate, ci nu ca o sumă a intervalelor. Un sunet separat este înțeles ca un fel de armonie multivocală: el cuprinde consunarea

armonicelor sale provenite din primele șase sunete naturale care și se fac auzite. Potrivit lui Rameau, „...până acum, sunetul, luat ca subiect fizic al muzicii, a fost considerat unitar și întreg, în timp ce este triplu în esența sa” [cit. după: 35, p. 183].

Vom reaminti pe scurt în ce constă rezonanța naturală. Sunetul muzical, aparent simplu, este de fapt o complexitate sonoră, el fiind însoțit de o serie de sunete secundare numite *armonice*. Acest fenomen acustic se explică prin faptul că, odată cu vibrația unei coarde sau a unei coloane de aer în întregime, se produc și alte vibrații simultane ale unor porțiuni din coardă sau din tubul sonor. Fiecare sunet secundar adaugă față de precedentul un număr constant de vibrații (frecvențe), egal cu numărul de vibrații al sunetului fundamental (N). În cazul de față, $N = 64^{17}$:

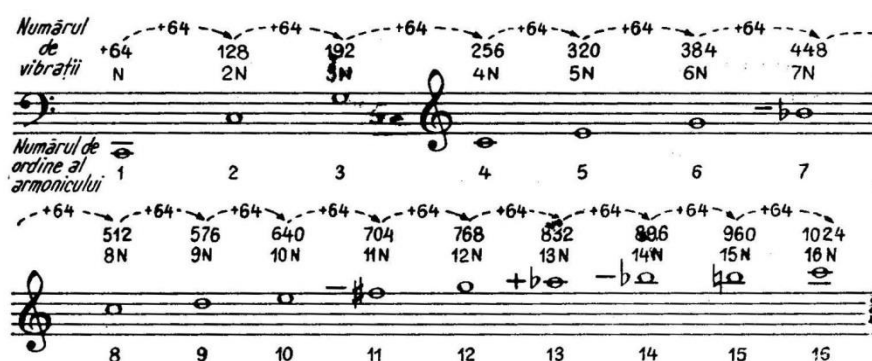


Fig. 2. Rezonanța superioară a sunetului fundamental C.

În scara construită sunetul c se repetă de 5 ori, sunetul g – de 3 ori și sunetul e – de 2 ori: anume aceste sunete sunt cele mai importante în seria de armonice, reprezentând elementele constitutive ale unui **acord major**:

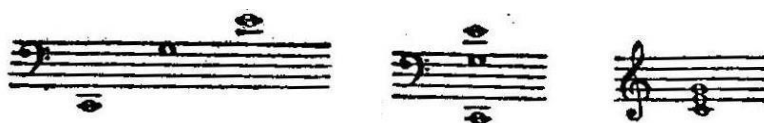


Fig. 3. Acordul major rezultat din rezonanța superioară a sunetului c_1 .

În ceea ce privește **acordul minor**, care este absent în rezonanța superioară, necesitatea de a explica proveniența lui tot pe baze naturale l-a adus pe Rameau la ideea *rezonanței inferioare*, construite după modelul celei

¹⁷ Figurile 2, 3 și 4 reproduc exemple muzicale din manualul *Armonia* de Alexandru Pașcanu [6, p. 12-14].

superioare¹⁸. În cazul dacă ar exista rezonanța inferioară, armonicile 4, 5, 6 ar forma acordul minor:

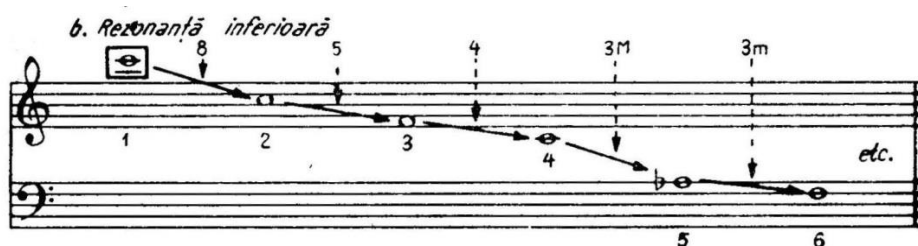


Fig. 4. „Rezonanță inferioară” a sunetului c^3 .

Una dintre consecințele paradoxale ale ipotezei de proveniență a minorului din „rezonanță inferioară” este nepotrivirea cifrării trisonurilor major și minor: trisonul $c - e - g$, spre exemplu, este notat ca ^+C (ceea ce înseamnă trison major, construit în ascendență de la sunetul C), iar trisonul $c - es - g$ este indicat ca 0g (trison minor, construit în descendență de la sunetul g). Astfel, în trisonul minor prima acordului și tonul său de bază sunt două note diferite.

J.-Ph. Rameau a pus **bazele teoriei funcționale**. În conceptul lui, a fost modificată radical noțiunea de mod care a căpătat sensul de lege și ordine a succesiunii acordurilor. Modul este interpretat ca sistem de relații între acorduri, ceea ce conduce, în esență, la tonalitatea armonică. Rameau a introdus conceptul de centru armonic (acordul perfect construit pe treapta I – *note tonique*) și a fundamentat sistemul trisonurilor principale ale majorului, atribuindu-le denumirile, precum tonica, dominantă și subdominantă (T, D, S). Anume J.-Ph. Rameau a fost cel care a teoretizat conceptul de subdominantă și a propus termenul corespunzător, bazându-se pe teoria armonicilor inferioare: „...deoarece sunetul principal face ca două cvinte să sune simultan, una deasupra și una dedesubt (le-am dat peste tot numele de dominantă și subdominantă)...” [citată după: 38, p. 46]. Potrivit lui Rameau, trisonurile majore care se află la o distanță de cvintă unul de la altul sunt strâns legate între ele. Astfel, rezonanța superioară a tonicii conține sunetele dominantei ($g - h - d$ – respectiv, armonicile nr. 3, 9 și 15), fapt ce asigură înrudirea T și D. Tonica include tonul principal al dominantei, iar tonul principal al subdominantei nu face parte din trisonul tonicii, de aceea, subdominantă contrastează față de tonică mai puternic decât dominantă. Rameau a stabilit înrudirea subdominantei cu acordurile treptei

¹⁸ Spectrul armonicilor inferioare figura încă în „conceptul dualist” al lui Zarlino. În perioada de după Rameau a fost reluat de Moritz Hauptmann (1792-1868), Arthur von Oettingen (1836-1920), Hugo Riemann (1849-1919), François-Auguste Gevaert (1828-1908), Vincent d’Indy (1851-1931) ș.a.

a II-a care se consideră ca S cu sextă adăugată (adică, cu sextă care înlocuiește cvintă: $f - a - d$ sau care este îmbinată cu trisonul subdominantei: $f - a - c - d$).

Pentru prima dată, în lucrările lui Rameau se formulează ideea grupurilor tonal-funcționale de consunări, ceea ce indică constituirea unei teorii funcționale a armoniei. „Esența acestei teorii – scrie G. Lîjov, – constă în reducerea numeroaselor forme de acorduri la mai multe clase (funcții), luând în considerare atât rolul similar pe care ele îl îndeplinesc în sistem, cât și o anumită culoare armonică expresivă a sunării care unește acordurile unei singure funcții” [35, p. 185]. „Năzuința de a sistematiza și ordona teoretic diferite rapoarte ale acordurilor deschide calea directă spre analiza armonică a unei compoziții muzicale” [35, p. 187].

Cercetând **logica succesiunilor acordice**, în primul rând, în cadrul turațiilor cadențiale, Rameau o motivează prin raportul de cvintă care, în opinia lui, este cel mai firesc. Astfel, cadența finală, cu mișcarea basului la o cvintă în jos (sau la o cvartă în sus), este numită „cadență perfectă” (*cadence parfaite*).

Cu toate acestea, savantul nu lasă fără atenție nici raporturile de secundă și de terță ale acordurilor. Mișcările basului la terță sau secundă sunt interpretate ca niște forme care modifică „cadență perfectă”, formând ceea ce în teoria clasică apare sub denumirea de „cadențe întrerupte”. Una din astfel de cadențe este numită de Rameau *cadence interrompue* ($D_7 - III$), iar cea de-a doua – *cadence rompue* ($D_7 - VI$). Diferența între acestea constă în faptul că în al doilea caz, întreruperea este mai considerabilă, aceasta duce la o „încălcare” sau chiar la „distrugerea” cadenței, „...prin urmare – scrie G. Lîjov, – sensul ei mai exact este *cadență încălcată*” [35, p. 187].

Armonizând gama diatonică ascendentă, Rameau adaugă la cele trei baze acordice ($T - D - S$) încă una: „cvinta superioară către cvinta modului”, necesară pentru armonizarea treptei a VI-a, care face parte din tetracordul superior. Astfel, apare un acord major construit pe treapta a doua (mai târziu numit de H. Riemann „dominantă dublă”). Acest acord este introdus, utilizând așa-numita „imitație de cadență”, iar însăși succesiunea care va fi mai târziu însemnată ca DD-D, este denumită „mod auxiliar”. Astfel, relațiile proprii dominantei și tonicii au fost extinse asupra treptelor II și V. În armonie, conform lui Rameau, există o dominantă către tonică (construită pe treapta a V-a) și mai multe „dominante simple”, care sunt plasate cu o cvintă mai sus de orice treaptă. Acest lucru justifică fenomenul de inflexiune sau modulație (deși acești termeni nu sunt încă utilizați).

J.-Ph. Rameau a încercat să sistematizeze toată diversitatea consunărilor și a fundamentat **teoria răsturnării acordurilor**, fixând următoarele forme ale acordului: acord perfect sau natural (trison), acord de sextă (sextacord) și acord de sextă și cvartă (cvartsextacord). Sextacordul și cvartsextacordul sunt modificări ale aceleiași armonii, a căror unitate se datorează unității tonului lor principal – basului fundamental. Astfel, Rameau a negat postulatele teoriei basului continuu, conform căreia răsturnările acordului au fost considerate acorduri diferite, ci nu forme diverse ale consunării inițiale.

De asemenea, Rameau a elaborat **teoria sunetelor acordice și neacordice**. El a diferențiat disonanțele, unele dintre ele, precum sexta în subdominantă, septima în dominantă, obținând statutul de disonanțe acordice.

Încă un aspect al armoniei abordat de către Rameau a fost **tonalitatea**. „Lucrările teoretice ale lui J.-Ph. Rameau, – afirmă Iu. Bîcikov, – au constituit acel hotar de la care studierea organizației modale a muzicii pe o lungă perioadă de timp a început să se desfășoare în forma doctrinei despre tonalitate. Cu toate că însuși Rameau nu a aplicat încă termenul în cauză, în esență, el a pus bazele acestei învățături” [15, p. 14-15].

Apreciind aportul lui Jean-Philippe Rameau în evoluția teoriei muzicii, se poate constata că el, de fapt, a pus **bazele științei clasice a armoniei**: a introdus o serie de concepte muzicale și teoretice, a prezentat armonia ca un sistem de acorduri și a descris elementele importante ale armoniei, precum basul fundamental, răsturnările acordurilor, funcțiile acordurilor, sistemul tridimensional S – D – T, cadența tonală, raportul între tonalități, formarea cercului tonalităților etc.

Faima lui J.-Ph. Rameau s-a răspândit în întreaga Europa, iar conceptul lui a devenit obiect al unor discuții aprinse. După cum susține L. Chevaillier, teoria lui Rameau, fiind una inovatoare, „...nu putea să nu trezească entuziasmul unora și neîncrederea altora. Ea a fost bazată pe experimente științifice, a operat cu numere și s-ar părea că toate mințile, care se țineau la exactitate, ar fi trebuit să o întâmpine prietenos, iar visătorii, artiștii, poeții, dimpotrivă, cu ostilitate, deoarece i-a răpit artei farmecul incertitudinii, care, poate, și este una dintre trăsăturile sale specifice” [38, p. 56]. Oricum, tratatele lui J.-Ph. Rameau au devenit o sursă importantă pentru generațiile ulterioare de teoreticieni, dând contur unei instruiți muzicale care persistă până în prezent.

Printre cei care au dezvoltat concepțiile lui J.-Ph. Rameau, bazate pe fundamentele naturale, a fost enciclopedistul-savant Jean le Rond D’Alembert (1717-1783). Lui D’Alembert îi aparțin unele tratate în domeniul acusticii

muzicale, precum și o serie de articole despre muzică publicate în *Encyclopedie* (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*). În lucrarea sa *Elemente ale muzicii teoretice și practice, în conformitate cu principiile lui Rameau* (*Elements de musique theorique et pratique, suivant les principes de m. Rameau*, 1752) el și-a pus obiectivul de a expune ideile lui Rameau într-o formă clară și accesibilă cititorului larg.

6. Tratatetele despre armonie în secolul al XIX-lea. Hugo Riemann

O contribuție semnificativă în dezvoltarea teoriei armoniei aparține lui François-Joseph Fétis (1784-1871) – muzicolog, critic, pedagog, compozitor și dirijor belgian. În cartea sa *Tratat complet de teorie și de practică a armoniei* (*Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, 1844) pentru prima dată a fost descris fenomenul instabilității și al gravitației modale. De asemenea, autorul a abordat evoluția istorică a „tonalității” prezentată în patru faze:

1. Structură monotonală (fr. *ordre unitonique*), căreia i-a fost atribuit *cantus planus*-ul gregorian, lipsit de energia mișcării, de gravitația treptelor și, prin urmare, de modulare.

2. Structură tranzitonală (fr. *ordre transitonique*), care conținea deja „energia aspirației” și atracția unor sunete spre altele. Fétis a asociat-o cu numele lui Claudio Monteverdi, care a folosit în mod conștient septacordul de dominantă cu rezolvare și fenomenul de modulație.

3. Structură pluritonală (fr. *ordre pluritonique*), legată de dezvoltarea sistemului acordic și raportată la muzica lui Mozart, Beethoven, Rossini și alți compozitori, care au utilizat septacordul de sensibilă, sistemul cromatic și modulațiile enarmonice.

4. Structură omnitonală (fr. *ordre omnitonique*), specifică muzicii compozitorilor romantici și, mai ales, a lui Berlioz și Wagner, cu „năzuința lor nestăpânită de a modula”. Acest sistem este considerat de Fétis ca o ramură care aduce la un „punct mort în dezvoltarea tonalității”, punând în pericol „unitatea tonală”.

Atitudinea teoreticienilor față de doctrina armonică a lui François-Joseph Fétis a fost controversată. Unii (ca, de exemplu, muzicologul german Hugo Riemann) au criticat pozițiile-cheie ale teoriei lui Fétis, inclusiv conceptul tonalității, care a fost tratată de el ca mod. Alții i-au moștenit ideile (printre adepți au fost: teoreticianul muzicii și compozitorul belgian Albert-Joseph

Vivier; compozitorul, interpretul și teoreticianul german Paul Hindemith; muzicologul rus Boleslav Iavorski ș.a.).

Mulți cercetători au apreciat în mod obiectiv însemnătatea tratatului lui Fétis, subliniind atât momentele pozitive cât și cele negative. „În ciuda mai multor greșeli și a utilizării insuficiente a bazei sale inițiale, – scrie L. Chevaillier, – Fétis a deschis calea spre o înțelegere corectă a armoniei; punctul său de vedere principal cu privire la corelațiile modale și subordonarea tuturor fenomenelor armonice legii gravitației modale, poate fi considerat și mai departe practic indiscutabil, deoarece este extensibil până la infinit și este capabil a se lăsa influențat de inovațiile viitoare, oricât de extraordinare ar părea acestea” [38, p. 148].

Aportul cel mai considerabil în dezvoltarea teoriei armoniei în sec. XIX îi revine lui Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919) – muzicolog, profesor, pianist, compozitor. Hugo Riemann este unul dintre fondatorii muzicologiei moderne care a adus o contribuție semnificativă la dezvoltarea mai multor domenii ale științei și anume: forma muzicală, armonia, contrapunctul, istoria muzicii, folclorul, acustica, instrumentația, istoria muzicologiei teoretice, psihologia muzicală, estetica etc.

Principalele lucrări ale lui H. Riemann în domeniul armoniei sunt următoarele:

1. *Ghid de armonie (Handbuch der Harmonielehre, 1887).*
2. *Doctrina sistematică despre modulație ca bază a doctrinei cu privire la forme muzicale (Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre, 1887).*
3. *Catehismul doctrinei despre armonie și modulație (Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre, 1890).*
4. *Armonie simplificată (Vereinfachte Harmonielehre, 1893)*¹⁹.

Hugo Riemann a fost un mare reprezentant al **școlii funcționale**, autor al unui concept teoretic, în care a rezumat bogata experiență de cercetare a predecesorilor săi, în primul rând, realizările lui J.-Ph. Rameau. Unele aspecte ale teoriei lui H. Riemann dezvoltă ideile savanților din sec. XIX, în primul rând, cele publicate în tratatele *Natura armoniei și metricii (Die Natur der Harmonik und Metrik, 1853)* de Moritz Hauptmann (1792-1868) și *Sistem de*

¹⁹ Titlul mai desfășurat al cărții – *Armonie simplificată sau doctrina funcțiilor tonale ale acordurilor (Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde)*, a apărut în ediția din 1895.

armonie în dezvoltare dualistă (Harmoniesystem in dualer Entwicklung, 1866) de Artur von Oettingen (1836-1920).

Semnificația aportului lui H. Riemann în domeniul armoniei constă în **afirmarea și dezvoltarea principiului tonal**. El a definitivat teoria funcțională a armoniei clasice, a clasificat acordurile din punct de vedere al apartenenței lor la un anumit grup funcțional, a efectuat o analiză profundă a modulației și a altor fenomene specifice armoniei tonale.

Teoria lui H. Riemann este fundamentată pe bazele naturale ale materiei sonore. Temelia armoniei este sunetul – un fenomen complex, o „sonoritate” sau „co-sunare” (*Klang*) compusă din sunetul fundamental însoțit de toate armonicele sale. Ca și J.-Ph. Rameau, H. Riemann reiese din rezonanța superioară (*Obertonen*) în argumentarea obiectivă a unui trison major și din rezonanța inferioară (*Untertonen*) – în fundamentarea trisonului minor.

O realizare foarte importantă a lui H. Riemann o constituie conceptul despre **funcția acordului**, în sensul rolului jucat de acesta în sistemul modal-tonal. Printre numeroasele armonii (acorduri) incluse în tonalitate se evidențiază „cei trei piloni ai structurii logico-armonice” – stâlpul tonicii și cei doi stâlpi ai ambelor dominante ale acesteia, adică dominantă (superioară) și subdominantă (cea inferioară). În opinia lui H. Riemann, tonica, subdominanta și dominantă (T, S, D) sunt „unicele armonii esențiale”; orice muzică tonală poate fi redusă la ele, oricât de complicate și confuze ar fi relațiile armonice.

Conceptul lui H. Riemann diferă de teoria basului general, fapt subliniat de însuși autor în felul următor: „Cifrajul meu se aseamănă cu basul general doar la înfățișare, deoarece, la fel ca acesta, indică intervalele cu cifre; scopul lui, însă, este de a exprima în mod clar însemnătatea armonică a acordului, de a da formule teoretice, și nu de a reprezenta doar un simplu conglomerat de tonuri, fără a le explica sensul, așa cum o face basul general” [cit. după: 35, p. 314]²⁰.

Printre momentele de bază ale teoriei lui H. Riemann este și tratarea dialectică a funcțiilor tonale. Astfel, în succesiunea cadențială T – S – D – T, tonica se consideră ca teză, subdominanta ca antiteză, iar rezolvarea dominantei în tonică ca sinteză²¹. Cu alte cuvinte, cele patru puncte ale cadenței tonale sunt caracterizate în felul următor: tonica – începutul; subdominanta – conflictul; dominantă – rezolvarea conflictului; tonica – întărirea, încheierea. La trisonurile

²⁰ Explicația succintă a terminologiei și cifrării aplicate de H. Riemann poate fi găsită în cartea sa *Doctrina sistematică despre modulația ca bază a doctrinei cu privire la forme muzicale* [27].

²¹ M. Kiureghian menționează că această tratare a funcțiilor tonale, în afară de toate, „arată de ce ordinea acordurilor în cadență este T-S-D-T, și nu T-D-S-T: ar fi illogic să admitem „sinteza” și apoi „antiteza” [35, p. 318].

principale se alătură și acordurile construite pe alte trepte, „însoțitoarele lor funcționale”, care le substituie sau le modifică pe cele principale. Raporturile funcționale menționate sunt puse la baza planurilor tonale ale compozițiilor muzicale. În *Doctrina sistematică despre modulația...* H. Riemann scrie: „Întreaga lucrare muzicală pare a nu fi decât o extindere uriașă a cadenței tonale” [citată după: 35, p. 327].

Lucrările lui H. Riemann conțin mai multe reguli care, până în zilele noastre, sunt utilizate în armonia „școlară”. Printre ele sunt: aranjarea acordurilor în scriitură pe patru voci (dublarea și omiterea tonurilor acordice, distanța între voci), înlănțuirea acordurilor, evitarea paralelismelor consonanțelor perfecte etc., ceea ce asigură o însemnătate practică incontestabilă a tratatelor lui Riemann.

Punctul vulnerabil al teoriei lui H. Riemann îl constituie delimitarea istorică a conceptului său care a fost bazat în exclusivitate pe practica muzicală a clasicilor vienezi și a romanticilor timpurii. Noile tendințe apărute în muzica vest-europeană la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX au rămas în afara vizorului savantului și, respectiv, nu își găsesc locul în teoria sa.

„Evaluând conceptul teoretic riemannian în general, – concluzionează M. Kiureghian, – trebuie, în primul rând, să constatăm nivelul său științific necondiționat. Deși sunt îndreptate în mod obiectiv spre trecut, problemele majore ridicate de Riemann (consonanța și disonanța, tonalitatea, funcțiile, armonia și forma, interacțiunea elementelor muzicii, în special, metrul și armonia) sunt până acum în centrul atenției teoriei. Riemann nu evită cele mai dificile probleme ale evoluției gândirii muzicale, el se gândește la ele, propunându-și răspunsurile” [35, p. 328].

Școala funcțională de armonie a fost reprezentată la confluența sec. XIX-XX, de asemenea, în lucrările teoreticianului, pedagogului și compozitorului englez Ebenezer Prout (1835-1909), precum și ale compozitorului, muzicologului și criticului muzical belgian François-Auguste Gevaert (1828-1908).

Este de menționat că numărul tratatelor de armonie apărute în sec. al XIX-lea a crescut considerabil în comparație cu perioada precedentă. Aceasta poate fi explicat prin faptul că secolul XIX a fost marcat de dezvoltarea extrem de intensă a educației muzicale²² și prin faptul că armonia a înlocuit contrapunctul

²² În toate timpurile teoria armoniei se dezvoltă într-o legătură strânsă cu practică, alimentând atât componistica cât și educația muzicală. Foarte multe tratate menționate mai sus pe paginile lucrării de față, conțin aspecte didactice, fiind utilizate în scopul instruirii tinerelor generații de muzicieni. Însă cea mai rodnică activitate în

în calitate de disciplină de bază a sistemului de învățământ muzical. Tocmai în această perioadă au fost elaborate foarte multe manuale de armonie, autorii lor fiind atât teoreticieni cât și compozitori-practici sau pedagogi. Neavând posibilitatea de a caracteriza și nici chiar de a enumera toate aceste manuale, vom menționa doar unele dintre ele care au lăsat o amprentă asupra dezvoltării practicii educaționale universale:

- *Manual de armonie și bas general conform principiilor Școlii din Mannheim (Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule, 1802)* de Georg Joseph Vogler (1749–1814).
- *Tractat de armonie (Traité d'harmonie, 1802)* de Charles-Simon Catel (1773–1830)²³.
- *Curs complet de armonie și compoziție conform unei teorii noi și generale a muzicii (Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique, 1803-1806)* de Jérôme-Joseph de Momigny (1762–1838).
- *Curs de compoziție muzicală sau Tratat complet și motivat de armonie practică (Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique, 1818)* de Antonin Rejcha (1770–1836).
- *Armonia teoretico-practică cu exemple de basso continuo atașate (Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen, 1840)* de Ziegfried Dehn (1799-1858).
- *Manual de armonie (Lehrbuch der Harmonie, 1853)* de Ernst Ferdinand Richter (1808–1879)²⁴.
- *Manual practic de armonie (Praktische Harmonielehre, 1875)* de Ludwig Bussler (1838–1901).
- *Ghid pentru studiul practic al armoniei (Руководство к практическому изучению гармонии, 1871)* de Piotr Ceaikovski (1840–1893).
- *Manual practic de armonie (Практический учебник гармонии, 1886)* de Nicolai Rimski-Korsakov (1844–1908).

acest domeniu a început să se desfășoare anume la începutul secolului al XIX-lea, devenind și mai intensă în secolul următor.

²³ Anume acest tratat a servit în calitate de manual oficial de armonie la Conservatorul din Paris, stabilind metoda de predare a acestei discipline pentru o perioadă destul de îndelungată.

²⁴ Acest manual i-a servit drept model lui P.I. Ceaikovski în procesul de elaborare a Ghidului său de armonie.

- *Doctrina compoziției muzicale practico-teoretice (Die Lehre von der Musikalischen Komposition: praktisch-theoretisch, 1887)* de Adolf Bernhard Marx (1795–1866) etc.

Încheiere

Cu toate că, conform obiectivelor propuse, expozeul nostru istoric s-a oprit la conceptele armonice din sec. al XIX-lea, ar fi incorect să ocolim cu vederea ceea ce a rămas „sub linie”. Încercăm să trecem în revistă unele tratate și nume mai importante din perioadă modernă care continuă procesul de conștientizare a problemelor armoniei, inclusiv în baza realizărilor componisticii contemporane.

O contribuție originală la dezvoltarea științei armoniei în prima jumătate a secolului al XX-lea a fost adusă de teoreticianul muzicii și pedagogul austriac Heinrich Schenker (1868-1935). În cele trei volume ale lucrării sale *Noi teorii și fantezii muzicale*, intitulate: *Manual de armonie (Harmonielehre, 1906)*, *Contrapunct (Kontrapunkt, 1910, 1922)* și *Compoziție liberă (Der freie Satz, 1935)*, autorul a elaborat o metodă originală de analiză muzicală și, în special, de analiză armonică și melodică. H. Schenker a reprezentat o compoziție multivocală ca un sistem ierarhic de **straturi** (germ. *Schichten*) care, prin eliminare succesivă (denumită de el **reducție**), pot fi reduse la o structură melodico-armonică elementară (numită *Ursatz*, adică, structură fundamentală) și, în cele din urmă, la un trison major sau minor. Printr-o analiză extrem de minuțioasă a mai multor opere importante, care reprezintă tradiția clasicoromantică, el demonstrează unitatea lor formală sub aspect armonic și melodic, deoarece fiecare lucrare, în cele din urmă, nu este altceva decât o „elaborare gigantică a tonicii” tonalității principale a operei.

O etapă importantă în dezvoltarea gândirii muzical-teoretice au constituit-o lucrările lui Ernst Kurth (1886-1946), cum ar fi: *Premisele armoniei teoretice și ale sistemului tonal (Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme, teză de profesor, 1912)* și *Armonia romantică și criza sa în „Tristanul” lui Wagner (Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan”, 1920)*. În *Armonia romantică...* Kurt urmărește evoluția

limbajului și gândirii armonice în muzica occidentală din secolul al XIX-lea, argumentând și apariția celor mai remarcabile curente stilistice postromantice ca expresionismul și impresionismul.

Mulți dintre compozitorii de vază ai secolului al XX-lea au fost autori ai unor lucrări teoretice în care nu doar explică și fundamentează principiile lor creative și estetice, ci se referă și la anumite aspecte mai specifice ale tehnologiei muzicale. Astfel, Arnold Schönberg (1874-1951), în lucrarea sa *Teoria armoniei* (*Theory of Harmony* sau *Harmonielehre*, 1911), prezintă o nouă viziune asupra noțiunilor de consonanță și disonanță, fundamentează principiul de construire a acordurilor pe cvarte care, în opinia lui, are un avantaj față de cel terțar, deși autorul încă nu părăsise în acea perioadă limitele armoniei tonale.

Una dintre cele mai semnificative și originale doctrine despre armonie îi aparține lui Paul Hindemith (1895-1963) – compozitor, altist, violonist, dirijor, pedagog și teoretician muzical german. În manualul său de compoziție (*Unterweisung im Tonsatz*, 1937-1940) el expune o teorie nouă, dar, totodată, nu o neagă și pe cea clasică. Hindemith explică legătura dintre elementele sistemului tonal, reieșind din legile naturale, fizice, și anume din fenomenul armonicilor naturale ale sunetului fundamental. Fiind un adversar ferm al atonalismului, compozitorul este promotor al unei tonalități lărgite formate nu din 7, ci din 12 sunete, fără înclinație modală (majoră sau minoră).

Încercând să creeze un instrument universal pentru analiza armonică a oricărei opere muzicale, Paul Hindemith a elaborat „teoria seriei”. Bazându-se pe legitățile scalei naturale, el a stabilit o ierarhie de sunete a „primului rând” și intervalele „celui de-al doilea rând”, calculând „copiii, nepoții și strănepoții” tonului fundamental. Hindemith a implementat sistemul său ca o unealtă pentru analiza atât a operelor muzicale din sec. XX, în primul rând, a propriilor sale creații, cât și a muzicii din alte epoci.

În a doua jumătate a secolului al XX-lea ies în evidență operele lui Carl Dahlhaus (1928-1989) – istoric, filosof, unul dintre cei mai importanți muzicologi germani ai timpului, care a studiat, în special, formarea tonalității majore-minore clasice (așa numită „tonalitatea armonică” – *armonische Tonalität*), demonstrând devenirea acesteia în muzica multivocală din Evul Mediu, Renaștere și Baroc.

O contribuție semnificativă la teoria armoniei a fost adusă de muzicologii ruși. În anul 1937, Iurii Tiulin (1893-1978) a formulat teoria alternativității (variabilității) funcțiilor tonale. În cercetările lui Victor Berkov (1907-1975)

sunt abordate problemele legate de rolul constructiv al armoniei și de evoluția ei istorică. În monografia fundamentală *Problemele armoniei clasice* (*Проблемы классической гармонии*, 1972) de Leo Mazel (1907-2000) este elucidată evoluția gândirii armonice, începând cu secolul al XVIII-lea. Un studiu solid axat pe problemele armoniei baroce aparține lui Mark Etinger (*Раннеклассическая гармония*, 1979).

Printre autorii lucrărilor științifico-didactice menționăm pe Gheorghe Katuar (1861-1926), care a publicat primul tratat teoretic de armonie din istoria muzicii ruse – *Теоретический курс гармонии* (1925), bazat pe teoria funcțională a lui Hugo Riemann. Igor Sposobin (1890-1954) este cunoscut ca profesor al Conservatorului din Moscova, care a lăsat un ciclu de lecții la armonie, editat ulterior în redacția literară a lui Iurii Holopov (*Лекции по гармонии*, 1969). A fost și autorul principal al *Cursului practic de armonie*, elaborat în 1934 în colaborare cu profesorii I. Dubovski, S. Evseev și A. Sokolov, care nu-și pierde popularitatea nici în zilele noastre, fiind reeditat permanent și aflat în uzul studenților instituțiilor de învățământ muzical (*Учебник гармонии*, supranumit „manualul brigăzii”). Compozitorul, pianistul și teoreticianul Serghei Evseev (1894-1956), profesor al Conservatorului din Moscova, a fost autorul și titularul a două cursuri speciale, precum *Armonia contemporană* (1927–1930) și *Bazele armoniei și contrapunctului în muzică rusă* (1941–1948).

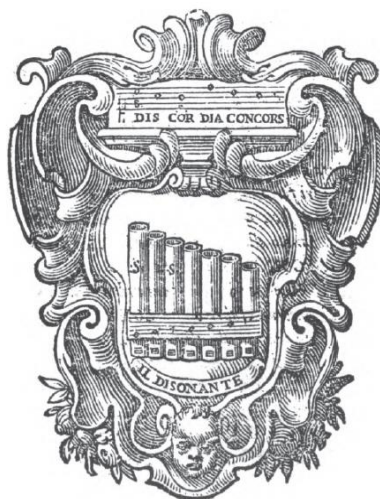
Printre cele mai importante lucrări de după 1950 se numără monografia-manual *Cursul teoretic al armoniei* (1981) scrisă de Stepan Grigoriev (1921-1993). Un rol important în dezvoltarea teoriei armoniei revine tratatelor și manualelor elaborate de Tatiana Berșadskaia, Natalia Gulianițkaya, Dmitrii Șulghin ș.a. O contribuție deosebită în evoluția muzicologiei ruse au adus-o lucrările lui Iurii Holopov (1932-2003), autor al mai multor lucrări științifice și manuale care au pus bazele teoretice ale armoniei moderne, extinzând radical limitele materialului muzical analitic.

Printre tratatele teoretice și instructiv-didactice cu privire la armonie semnate de muzicologii și compozitorii din România și Republica Moldova, numim următoarele:

- *Tratat de armonie* (1928) de Alexandru Zirra (1883–1946);
- Manualul fundamental *Tratat de armonie* (1958) de Marțian Negrea (1893–1973);

- Monografiile *Bazele modale ale cromatismului diatonic* (1966) și *Structuri și funcții în armonia modală* (1988) de Gheorghe Firca (1935–2016);
- Manualele *Armonia* pentru licee de muzică (1974, 1977) de Alexandru Pașcanu (1920–1989);
- Teza de doctor în muzicologie cu tema *De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice* (1978) susținută de Anatol Vieru (1926–1998) și pusă la baza renumitei sale *Cărți a modurilor* (1980);
- *Armonia* (1983) pentru instituțiile de învățământ muzical preuniversitar – adaptarea *Manualului de armonie* de I. Dubovski, S. Evseev, I. Sposobin și V. Sokolov realizată de muzicologul chișinăuian Loghin Țurcanu (1923–1995);
- Cursul pentru studenți *Armonie tonală* în două volume (1989, 1990) de Dan Buciuc;
- *Armonia* – manual pentru instituțiile de învățământ muzical universitar în două volume: I. *Teoria armoniei* (2001); II. *Istoria armoniei* (2003) a muzicologilor din Republica Moldova Galina Cocearova și Victoria Melnic;
- *Curs de armonie* (2006) de Alexandru Hrubaru, ș.a.

Este evident că în sec. XX au fost elaborate foarte multe lucrări în domeniul armoniei, diverse ca gen, volum, destinație: unele (monografii, articole) au un pronunțat caracter științific, altele (manuale, compendii, ghiduri) reprezintă elaborări instructiv-didactice; unele interpretează principiile de bază ale teoriei funcționale clasice, altele reprezintă concepte originale, tratând problemele armoniei în mod creativ; unele aparțin muzicologilor, reprezentanți ai școlilor teoretice, altele sunt scrise de compozitori, reflectând o viziune practică bazată pe propria tehnică compozițională. Clasificarea, analiza și descrierea mai detaliată a proceselor și evenimentelor din domeniul teoriei armoniei contemporane poate constitui obiectivul unei noi elaborări metodice.



Imagine simbolică
a Armoniei
(*discordia consors* –
discordanță în concordie)
în *Scrisorile armonice* de
Adriano Banchieri (1568-1634)

Bibliografie

1. Cocearova, G., Melnic, V. Armonia. Vol. I. Teoria armoniei. Chişinău: Museum, 2001.
2. Cocearova, G., Melnic, V. Armonia. Vol. II. Istoria armoniei. Chişinău: Museum, 2003.
3. D'Alembert, J. le Rond. Eléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de m. Rameau. Paris: David l'aîné, Le Breton, Durand, 1752. URL: [https://imslp.org/wiki/El%C3%A9ments_de_musique_th%C3%A9orique_et_pratique_\(D%27Alembert%2C_Jean_le_Rond\)](https://imslp.org/wiki/El%C3%A9ments_de_musique_th%C3%A9orique_et_pratique_(D%27Alembert%2C_Jean_le_Rond)) [vizitat: 02.05.2019].
4. Dicţionar de termeni muzicali. Bucureşti: Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1984.
5. Mersenne, M., Harmonie universelle. La théorie et la pratique de la musique. P. 1. Paris: Sebastien Cramoisy, Imprimeur ordinaire du Roi, 1636. URL: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ee/IMSLP77422-PMLP156089-MersenneM_HarmUniv_Pt1_01.pdf [vizitat: 03.04.2019].
6. Paşcanu, A. Armonia. Manual pentru anii I şi II – licee de muzică. Bucureşti: Editura didactică şi pedagogică, 1974.
7. Rameau, J.-Ph. Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels. Paris: 1726. URL: <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=92473#> [vizitat: 02.05.2019].
8. Riemann, H. Handbuch der Harmonielehre. Leipzig. 10te Aufl., 1929.
9. Rimski-Korsakov, N. Manual practic de armonie. Trad. din limba rusă de V. Iuşceanu. Bucureşti: Editura muzicală Grafoart, 2013.
10. Zarlino, G. Le institutioni harmoniche. A facsimile of the 1558 N. Y., 1965. URL: [https://imslp.org/wiki/Le_Istitutioni_Harmoniche_\(Zarlino%2C_Giosefo\)](https://imslp.org/wiki/Le_Istitutioni_Harmoniche_(Zarlino%2C_Giosefo)) [vizitat: 06.05.2019].
11. Античная музыкальная эстетика: Вступ. очерк и соб. текстов проф. А. Ф. Лосева. Москва: Музгиз, 1960.
12. Аристоксен. Элементы гармоник. Перевод и публикация В.Г. Цыпина. Москва: МГК, 1997.
13. Барсова, И. Очерки по истории партитурной нотации. Москва: МГК, 1997.
14. Бершадская, Т. Лекции по гармонии. Москва: Музыка, 1985.

15. Бычков, Ю. Из истории учений о ладе и гармонии: Лекция по курсу „История музыкально-теоретических систем”. Москва: МГИК, 1993. URL: <http://yuri317.narod.ru/pos/iul.htm> [vizitat: 08.05.2019].
16. Гармония сфер. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Гармония_сфер [vizitat: 08.05.2019].
17. Гармония. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Гармония> [vizitat: 02.05.2019].
18. Григорьев, С. Теоретический курс гармонии. Москва: Музыка, 1981.
19. Гуляницкая, Н. Введение в современную гармонию. Москва: Музыка, 1984.
20. Дьячкова, Л. Гармония в музыке IX – начала XX века : Учеб. пособие. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2007.
21. *Клавдий Птолемей*. Гармоника в трех книгах. *Порфирий*. Комментарий к „Гармонике” Птолемея. Издание подготовил В.Г. Цыпин. Москва: Научно-изд. Центр „Московская консерватория”, 2013.
22. Куперен, Ф. Искусство игры на клавесине. Москва: Музыка, 1973.
23. Липпий, Иоганн URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Липпий,_Иоганн [vizitat: 03.04.2019].
24. Лосев, А. История античной эстетики. Ранний эллинизм URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Los5/index.php [vizitat: 07.04.2019]
25. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. Москва: Музыка, 1966.
26. Пospelова, Р. Реформа нотации Гвидо Аретинского: пролог к Антифонарию. In: SATOR TENET OPERA ROTAS: Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (К 70-летию со дня рождения). Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2003, pp. 48-67.
27. Риман, Г. Систематическое учение о модуляции, как основа учения о музыкальных формах. Перевод с нем. Ю. Энгеля. Москва: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1929.
28. Риман, Г. Упрощенная гармония. Учение о тональных функциях аккордов. Перевод с немецкого с примечаниями Ю. Энгеля. Москва: Изд-во П. Юргенсона, 1901. URL: <http://www.px-pict.com/7/3/2/3/15/1.html> [vizitat: 03.04.2019].

29. Римский-Корсаков, Н. Практический учебник гармонии. Москва: Гос. муз. изд-во, 1937.
30. Рыжкин, И., Мазель, Л. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 1. Москва: Гос. муз. изд-во, 1934.
31. Способин, И. Лекции по курсу гармонии. Москва: Музыка, 1969.
32. Тюлин, Ю. Учение о гармонии. Москва: Музыка, 1966.
33. Холопов, Ю. Гармония. Теоретический курс. Москва: Музыка, 1988.
34. Холопов, Ю. Очерки современной гармонии. Москва: Музыка, 1973.
35. Холопов, Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т. и др. Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретич. и композит. факультетов муз. вузов. Москва: Издат. Дом «Композитор», 2006.
36. Царлино, Джозеффо. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Царлино,_Джозеффо [vizitat: 02.05.2019].
37. Чайковский, П. Руководство к практическому изучению гармонии. В: Чайковский П. Полн. собр. соч., т. III-а. Москва: Музгиз, 1957.
38. Шевалье, Л. История учений о гармонии. Под ред. М. Иванова-Борецкого. Москва: Гос. муз. изд-во, 1932.
39. Шестаков, В. Гармония как эстетическая категория. Москва, 1973.
40. Шестаков, В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от Античности до XVIII в. Москва: Музыка, 1975.

Tatiana BEREZOVICOVA

**ARMONIA:
scurt istoric al conceptelor teoretice
(din Antichitate până în sec. XIX)**

Suport de curs

Redactor științific: Victoria MELNIC

Chișinău, 2019