

Armonia

TEORIA ARMONIEI

I

Galina Căcearova și Victoria Melnic

MUSEUM



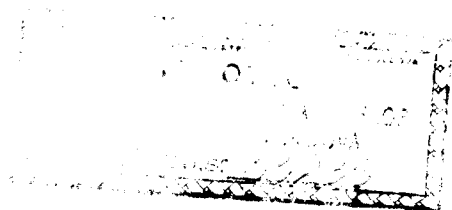
Galina Cocearova
Victoria Melnic

Armonia

Manual pentru instituțiile de învățământ muzical superior
specialitățile *muzicologie, compoziție*

I

Teoria armoniei



MUSEUM

Editat cu sprijinul Fundației Soros-Moldova

© **Galina Cocearova, Victoria Melnic**
© MUSEUM, 2001
© Coperta: **Andrei Gamarț**

ISBN 9975-906-55-9
CZU 781.4+781.6(075.8)
C 58

Machetare computerizată:
Procesarea exemplelor muzicale:
Corectare computerizată:
Redactor:

Viorica TOFAN
Victor LUCA
Dana PAIU
Silvia MAZNIC

CUPRINS

<i>Cuvânt înainte</i>	7
-----------------------------	---

Partea I

COMPARTIMENTELE FUNDAMENTALE ALE TEORIEI ARMONIEI

Capitolul 1

<i>Armonia și rolul ei în compoziția muzicală. Teoria armoniei și problemele ei de bază</i>	9
§1. Etimologia și principalele sensuri ale termenului armonia	9
§2. Armonia în muzică	10
§3. Definiția armoniei ca fenomen muzical	11
§4. Corelațiile armoniei cu alte mijloace muzicale	12
§5. Rolul armoniei în compoziția unei opere muzicale	13
§6. Teoria armoniei: compartimentele de bază	14
§7. Teoria armoniei la etapa actuală	16

Capitolul 2

<i>Teoria acordului. Fonismul armoniei. Armonia sonorică și materialul ei</i>	18
§1. Consunare și acord – unități ale limbajului armonic	18
§2. Modele structurale ale acordului	25
§3. Clasificarea acordurilor și a consunărilor	27
3.1. Clasificarea acordurilor după structura intervalică	27
3.2. Clasificarea acordurilor după calitățile sonore	31
§4. Fonismul armoniei și formele de realizare a lui în diferite contexte istorico-stilistice	32
§5. Definiția noțiunilor sonora și sonoristica. Armonia sonorică	36

Capitolul 3

<i>Sistemul modal al gândirii muzicale și organizarea modală a muzicii</i>	47
§1 Definiția noțiunii de mod și unele prolegomene ale teoriei modului	47
§2 Teoria modului în muzicologia contemporană	48

Capitolul 4

<i>Funcțiile și funcționalitatea în structura modală. Teoria alternativității funcționale</i>	53
§1. Funcționalitatea și tipologia funcțiilor. Teoria funcțiilor modal-tonale	53
§2. Forme și procedee de realizare a tonicii	56
§3. Teoria alternativității funcționale	60

Capitolul 5

<i>Factura și tipologia ei. Conducerea vocilor Figurația. Sunetele neacordice</i>	63
§1. Țesătura muzicală și modurile de organizare a ei	63
§2. Factura și textura muzicală. Componentele facturii, factorii fonici	64

§5. Clasificarea tipurilor de factură. Forme noi de factură în muzica secolului XX	68
§4. Funcționalitatea componentelor facturii. Funcțiile vocilor	73
§5. Conducerea vocilor: definiția și rolul ei în procesul formării acordurilor	74
§6. Figurația: principalele forme și tipologia lor.....	82

Capitolul 6

Armonia și forma: probleme generale	88
--	----

I. Problema relațiilor dintre armonie și formă în muzicologie.

§1. Armonia și principiile logico-constructive fundamentale ale organizării muzicale	88
--	----

II. Mijloacele armonice formative

§2. Pedala și ostinato. Punctul de orgă și notele reținute în vocile superioare	89
§3. Armonia perioadei monotonale	95
3.1. Planul tonal-funcțional al perioadei	95
3.2. Modalități de expunere a tonicii și principalele tipuri de turații armonice	96
3.3. Cadențele: clasificarea și rolul lor în formă. Cadențele întrerupte cromatice (elipsa)	96
3.4. Secvențele și alte procedee de dezvoltare armonică	99
§4. Modulația: teoria și sistematizarea	101
4.1. Procedee de trecere dintr-o tonalitate în altă	101
4.2. Clasificarea modulațiilor	102
§5. Sisteme de înrudire a tonalităților	105
§6. Structura tonală a operei muzicale	110

Partea II

TIPURI DE SISTEME SONORE

Capitolul 7

Sisteme de organizare sonoră	114
§1. Modul și tonalitatea – două principii de organizare a înălțimilor	114
§2. Mod și modalism	116
§3. Clasificarea sistemelor modale	117
§4. Tipuri de organizare modală: diatonica și cromatica (observații generale)	117
§5. Teoria scărilor sonore	119
§6. Diatonica	121
§7. Alte tipuri de organizare modală	124
§8. Cromatica și ultra-(micro-) cromatica: postulatele de bază. Cromatismul intratonal. Alterația	125
8.1. Cromatica	125
8.2. Cromatismul intratonal și intramodal (alterațional)	126
8.3. Sistemul cromatic	131
8.4. Microcromatica	134

§9. Enarmonismul: fenomenul și termenul. Enarmonia absolută și relativă.	
Formele enarmonismului	140
§10. Modulația enarmonică: teoria și tehnica realizării	142
Capitolul 8	
Structurile modale diatonice și armonia modală	145
§1. Structuri modale diatonice	145
§2. Armonia modală	147
§3. Modurile simetrice	156
Capitolul 9	
Tonalitatea și formele de descentralizare tonală.....	160
§1. Tonalitatea: fenomenul și termenul	160
§2. Concepte noi privind tonalitatea	161
§3. Forme tonale noi în practica muzicală și în teoria armoniei din secolul XX	164
§4. Atonalismul	167
§5. Dodecafonia. Principiile armoniei seriale	171
5.1. Din istoria dodecafoniei	171
5.2. Principiile tehnicii seriale	174
Capitolul 10	
Forme de sinteză modală orizontală (sisteme modale integratoare)	182
§1. Structuri modale simple (monosisteme) și complexe (sintetice)	182
§2. Structuri modale alternative	183
§3. Sisteme major-minore și minor-majore	185
3.1. Sistemele omonime	185
3.2. Acordica major-minorului și minor majorului omonim	186
3.3. Sistemele paralele	187
3.4. Sistemele monoterțare	189
3.5. Utilizarea sistemelor major-minore și minor-majore	190
Capitolul 11	
Forme de sinteză armonică și modal-tonală verticală (policombinațiile)	192
§1 Stratificarea facturii și noi forme de sinteză armonică verticală.	192
§2 Poliacordica, poliarmonia, polifuncționalitatea. Clasificarea consunărilor poliacordice	193
§3 Polimodalismul și politonalitatea. Tipuri de politonalitate	196
3.1. Tipologia politonalității	201
3.2. Geneza istorică a politonalității	205
3.3. Posibilitățile expresive ale policombinărilor	207
BIBLIOGRAFIE:	209
Lista exemplurilor muzicale:	217

Cuvânt înainte

Argument

De la primele școli muzicale particulare apărute la sfârșitul sec.XIX în Chișinău și până la momentul actual constatăm cu certitudine că instruirea muzicală profesionistă din Moldova a evoluat enorm, acumulând o bogată experiență și favorizând afirmarea școlii muzicale naționale. Astăzi putem să ne mândrim cu realizările didacticii muzicale naționale, cu tradițiile și roadele ei.

După cum se știe, succesul procesului didactic, desfășurarea lui la un nivel teoretic cuvenit, depășirea empirismului acceptabil la o etapă inițială, depind nu numai de cunoștințele, efortul și competența profesorilor, dar necesită și o bază metodică-științifică solidă, care ar asigura păstrarea și perpetuarea cunoștințelor. Pilonul unei astfel de baze îl constituie în primul rând manualele și alte materiale didactice menite să faciliteze însușirea disciplinelor predate, educația științifică a studenților, fixarea și transmiterea experienței acumulate etc.

Spre regret, până în prezent educația muzicală profesionistă din Moldova nu dispune, practic, de manuale și materiale didactice originale elaborate în conformitate cu cerințele contemporane. Pe timpuri, când Moldova făcea parte din URSS, se foloseau, de regulă, manualele trimise din "centru", care astăzi în mare măsură sunt depășite de noile realități socio-culturale și fiind scrise în limba rusă nu pot asigura instruirea în limba română. În prezent, manualele noi, originale, adaptate la situația contemporană au devenit un imperativ al timpului.

Conținutul și obiectivele principale

Pe parcursul ultimelor decenii știința muzicală s-a îmbogățit cu mai multe manuale de armonie destinate studenților de la secțiile de compoziție și muzicologie a instituțiilor de învățământ superior. Printre cele mai reușite pot fi menționate lucrările lui Iu.Holopov, V.Berkov, S.Grigoriev, N.Guleanițkaia, T.Berșadskiaia, D.Buciu, H.P.Turk ș.a. Fiecare din ele reflectă conceptul și pozițiile științifice ale autorului, tradițiile școlilor respective etc.

Până în prezent în Moldova nu a fost elaborat nici un manual original de armonie. Armonia lui L.Turcanu, folosită în instituțiile de învățământ de la noi, reprezintă, de fapt, o traducere adaptată a cunoscutului manual semnat de un grup de autori ruși I.Dubovski, S.Evseev, I.Sposobin și V.Sokolov apărut inițial în anul 1935. Având multe calități prețioase, astăzi acest manual nu reflectă noile realizări în domeniul artei și științei muzicale, apărute pe parcursul ultimelor decenii ale secolului XX și deci nu corespunde situației contemporane.

Prezentul manual de armonie, fiind primul în didactica muzicală autohtonă destinat studenților (muzicologi și compozitori) de la instituțiile de învățământ muzical superior, încearcă să îmbine tradițiile diferitelor școli didactice și științifice, să reflecte cât mai amplu cunoștințele acumulate în teoria armoniei. Considerăm că viitorii compozitori și muzicologi în paralel cu studierea cursului didactic de armonie (la un nivel superior celui din liceu) trebuie să ia cunoștință de cele mai diverse concepte și teorii științifice existente în acest domeniu nu numai în scopuri informative, ci și pentru formarea și educarea unui spirit

analitic și critic. De aceea studiul de față se situează la intersecția didacticii propriu zise și a științei, îmbinând caracterul aplicativ cu cel fundamental, trăsăturile unui manual cu cele ale unui tratat științific. Unul din scopurile propuse a fost prezentarea și generalizarea noilor căutări din arta și știința muzicală contemporană, precum și analiza, compararea și selectarea celor mai interesante și fructuoase idei privind armonia.

Alte scopuri:

- sistematizarea și lărgirea cercului tradițional de probleme abordate într-un manual de armonie;
- generalizarea cunoștințelor în domeniul armoniei concentrate în diferite manuale și materiale didactice, precum și în numeroase cercetări științifice semnate de savanți cu renume din Germania, Rusia, România, SUA, Franța etc.;
- sinteza tradițiilor diferitelor școli științifice naționale și utilizarea experienței acumulate de ele în practica didactică autohtonă;
- prezentarea și compararea diferitelor puncte de vedere asupra unei probleme în scopul cultivării unei atitudini critice a studenților față de teoriile științifice și formarea unei gândiri care ar reflecta pozițiile lor proprii;
- expunerea unor recomandări cu caracter practic etc.

Manualul reflectă conținutul cursului teoretic special de armonie predat de G. Cocearova pe parcursul mai multor ani la Universitatea de Stat a Artelor. Programă analitică a acestui curs (5) reprezintă o primă încercare de sistematizare a tuturor compartimentelor din teoria armoniei expusă în limba română. În programă a fost propus un șir de noțiuni și termeni elaborați în conformitate cu cerințele științei muzicale contemporane, care, însă, necesitau o definiție mai amplă, o argumentare mai profundă și o precizare suplimentară – obiective realizate în prezentul manual. Mulți termeni utilizați în programă și în manual reprezintă o traducere și o adaptare a noțiunilor și a termenilor respectivi din alte limbi (în special din limba rusă), deoarece în limba română nu întotdeauna pot fi găsite echivalente.

În procesul lucrului nostru în comun materialele lecțiilor au fost prelucrate, completate, redactate și îmbogățite cu unele teze și exemple muzicale noi. A suferit modificări (față de programă) și ordinea de expunere a temelor în vederea unei sistematizări mai potrivite din punct de vedere logic a materialului.

Manualul este conceput în două părți fiecare conținând câteva capitole.

Partea I reflectă principalele compartimente din teoria armoniei: structura și conținutul științei despre armonie, teoria acordului, învățătura despre mod și funcționalitate, despre factură și conducerea vocilor, despre relațiile armoniei și formei.

Partea II elucidează un șir de probleme mai concrete ale organizării sonore: tipurile sistemelor sonore, corelațiile dintre diatonică și cromatică, sistemele modal, tonal și atonal, diferite forme de sinteză modal-tonală ș.a. În aceste capitole uneori se revine asupra unor probleme abordate în partea I, în scopul concretizării lor. Astfel, structura manualului reflectă nu numai principiul sistematic de expunere a materialului, ci și cel concentric.

Exemplele muzicale (atât cele incluse în text, cât și cele menționate pe parcurs) trebuie să fie interpretate sau audiate și analizate cu atenție în procesul lecturii manualului.

Autorii

Partea I

COMPARTIMENTELE FUNDAMENTALE ALE TEORIEI ARMONIEI

Capitolul 1

Armonia și rolul ei în compoziția muzicală. Teoria armoniei și problemele ei de bază

§1. Etimologia și principalele sensuri ale termenului armonia

Termenul **armonia** este unul polisemic, adică include mai multe semnificații. Pe parcursul istoriei umanității, conținutul acestei noțiuni s-a schimbat sub aspect gnoseologic îmbogățindu-se cu sensuri noi.

Etimologia: Cuvântul *armonia* (αρμονία) este de origine greacă. Inițial semnificația lui era una foarte concretă și restrânsă, fără sensuri filosofice sau estetice speciale, denumind scoaba de prindere (în construcția vapoarelor), clama de fixare navală, legătura între două lucruri. Mai târziu el a căpătat semnificații noi, mai adânci, adesea metaforice, care se reflectă în doctrinele filosofice ale Antichității. Aici trebuie să ne amintim de faptul că grecii antici considerau muzica o parte componentă a filosofiei. Însă, noțiunea de armonie nu făcea parte doar din terminologia muzicală, ci constituia una din principalele categorii estetice generale. Ca noțiune estetică ea exprimă ideea de proporționalitate a întregului pe baza coordonării elementelor. Recurgând la terminologia filosofică putem adăuga că armonia mai înseamnă și *un anumit tip de sistematism* care există obiectiv și se reflectă în percepția noastră. Ținem să subliniem că în cazul dat – ceea ce este foarte important – noul întreg capătă și calități noi: armonia înseamnă nu doar o simplă sumă a elementelor, ci un sistem nou cu însușiri proprii, care lipsesc în fiecare element separat.

În Antichitate s-a format și semnificația cosmogonică a termenului *armonia* având și implicații muzicale. Astfel, spre exemplu, teoria pitagoreică conține idei foarte frumoase și elegante despre armonia universală, despre armonia sferelor cerești (*musica mundana*). Esența lor constă în ipoteza despre cosmosul creat după aceleași legi ca și muzica și guvernat de armonie și proporționalitate: planetele, mișcându-se pe orbitele lor generează niște sunete muzicale imperceptibile pentru muritorii de rând, întreg sistemul solar “sunând” perfect aidoma unui imens cor, toate acestea datorându-se faptului că distanțele dintre orbitele planetare se află în relații matematice care repetă proporțiile prezente în scara armonicelor naturale și relațiile frecvențelor în intervalele consonante. Idei apropiate conceptelor cosmogonice pitagoreice pot fi găsite și la gânditorii din Orient. Despre legile eterne ale armoniei scria la începutul secolului XX Inayat Khan menționând: “Sistemul cosmic funcționează după legea muzicii, legea armoniei și dacă vreodată, într-un mod oarecare această armonie în sistemul cosmic se pierde, atunci proporțional acestui fapt asupra lumii se abat nenorocirile. Scopul meu este de a atrage atenția celor care caută Adevărul asupra acelei legi muzicale, care funcționează în întreg Universul și care poate fi pe bună dreptate numită legea vieții: aceasta este legea armoniei și a proporției, legea care menține echilibrul... și integritatea Universului orientându-i

soarta spre exercitarea menirii sale... Muzica reprezintă nu doar una din realizările cele mai mărețe ale vieții, ea este însăși viața “¹.

Aceste idei sunt cuprinse în sintagma *harmonia universalis* și s-au reflectat în muzică și în literatură – în simfonia *Die Harmonie der Welt* (*Armonia Lumii*) de P.Hindemith sau în rândurile din poemul *Demon* de M.Lermontov:

“Pe oceanul fără margini,
Fără cârmă, fără vele,
Veșnice, armonioase
Plutesc coruri mii de stele...”²

Conform pitagoreicilor, noi nu percepem aceste sunete muzicale cosmice, deoarece le auzim permanent din momentul nașterii la fel cum nu percepem mișcarea planetei noastre în jurul soarelui sau mișcarea sistemului solar în spațiul cosmic.

Teoria cosmogonică a armoniei renaște în muzicologia contemporană, reflectându-se în noțiunea *cosmosul sonor*.

Există și tratarea termenului *de armonie* bazată pe ideea opusă: cuvântul *armonia* înseamnă ceva intuitiv, care se prezintă în artă ca un simbol al inefabilului, al frumuseții ce nu poate fi explicată doar cu ajutorul logicii (în mica tragedie *Mozart și Salieri* de A.Pușkin Salieri zice: “поверить алгеброй гармонию” (a verifica armonia cu ajutorul algebrei), – această formulă simbolizând o anumită problemă de creație ce nu se rezolvă prin calcule matematice).³

Astăzi cuvântul *armonia* include un spectru larg de semnificații, păstrând toate sensurile căpătate în epocile precedente, denumind atât un fenomen artistic, cât și o categorie estetică.⁴

§2. Armonia în muzică

Consultând orice dicționar sau enciclopedie muzicală aflăm că noțiunea de armonie denumește:

- concordanța dintre sunete;
- unul din mijloacele expresiei muzicale reprezentând structura verticală (spațială), generat de îmbinarea sunetelor în acorduri și consunări;
- una din ramurile muzicologiei, știința care studiază aceste îmbinări și reflectă atât probleme istorico-teoretice sau muzical-estetice, cât și unele didactico-pedagogice.

În calitate de disciplină didactică armonia se axează pe studiul acordurilor, sau, mai exact, pe studiul legilor și legităților de conexiune a sunetelor în diverse îmbinări și a raporturilor dintre îmbinările sonore.

Ca știință muzicală și compartiment al muzicologiei, armonia cuprinde diverse probleme teoretice și

¹ Инайят Хан. Мистицизм звука. Музыка. Глава 2. //Наука и религия. 1997, №.11, с.42.

² “На воздушном океане

Без руля и без ветрил

Тихо плавают в тумане

Хоры стройные светил...” (Varianta adaptată a traducerii realizate de N.Costenco și publicate în ediția: M.Lermontov Poezii și poeme, Chișinău, 1974. P.306).

³ Poate nu întâmplător criticul rus Iu.Barabaș și-a intitulat schițele despre metodologia analizei literare *Algebra și armonia* (Vezi: Барабаши Ю. Алгебра и гармония (о методологии литературоведческого анализа).-М., 1977).

⁴ Inclusiv și cea mai restrânsă semnificație – armonia ca acord sau consunare.

istorico-stilistice și se împarte respectiv în teoria și istoria armoniei. Teoria armoniei s-a format pe baza interpretării științifice a relațiilor armonice – acustice, fizice și funcționale, psihofiziologice, studiate, conform tradiției, preponderent în contextul epocii clasico-romantice, în condițiile stilului omofonic.

Astăzi, însă, problemele armoniei contemporane sau ale celei preclasice, problemele armoniei în muzica polifonică sau în tehnicile componistice moderne ocupă un loc aparte în teoria armoniei, diversificând și îmbogățind considerabil conținutul acestei discipline.

Formarea doctrinei științifice despre armonie în viziunea contemporană a fost inițiată în secolul XVIII – perioada clasicismului timpuriu, în operele lui Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Dintre cele mai importante studii ale lui Rameau pot fi numite *Tratatul de armonie* (1722), *Sistemul nou de teorie a muzicii* (1726), *Originea armoniei* (1737), *Demonstrațiile principiilor armoniei* (1750). Teoria lui Rameau, la rândul ei, se bazează pe datele acusticii muzicale, având rădăcini în experiența antică și în studiile renaștentiste (ale lui Zarlino ș.a.). “Armonia este pentru Rameau ceea ce a reprezentat ea pentru multă vreme de aici înainte: organizarea complexă a structurii sonore, pusă în slujba unei noi ordini tehnice și stilistice” (28, p.53).

Știința contemporană integrează și reinterpretează ideile lui Rameau, precum și pe cele ale precursorilor și urmașilor lui științifici.

Astăzi în teoria armoniei se profilează următoarele probleme de bază:

1. tratarea fenomenului *de armonie* și a noțiunii “armonie”;
2. aspectele factorilor armonici de bază;
3. corelațiile dintre armonie și melodie, cele dintre armonie și factură;
4. structura științei despre armonie;
5. compartimentele teoriei armoniei.

§3. Definiția armoniei ca fenomen muzical

Sursele științifice abundă în diverse definiții ale fenomenului *armonie*. Astfel, spre exemplu, în lucrările teoretice ale lui J.Ph.Rameau sau A.Serov (*Cursul tehnicii muzicale*), armonia este tratată într-un sens foarte larg – și ca organizare modală a muzicii, și ca verticalizare a intonațiilor melodice.

Autorii români ai manualelor de armonie (M.Negrea, D.Buciu, A.Pășcanu) în general nu propun definiții ale fenomenului de armonie, limitându-se doar la cel de acord (M.Negrea, spre exemplu, folosește noțiunea *de armonie* ca sinonim al cuvântului acord).

Multe definiții, parțial asemănătoare, dar totuși diferite, sunt propuse în literatura didactică și științifică rusă. Spre exemplu, conform definiției propuse de N.Guleanițkaia, armonia este “o totalitate compusă din elemente separate, care integrându-se pe baza anumitor legături funcționale, formează un întreg” (121, Lecția 1, p.6.). Definiția dată coincide în mare măsură cu definiția sistemului în filosofie și are semnificația cea mai generală.

Mai concretă pare definiția formulată de I.Sposobin, care consideră armonia ca “o coordonare specifică – modal-tonală – a sunetelor pe orizontală și verticală” (179, p. 223). Această definiție, din contra, este prea restrânsă, având legătură doar cu armonia tonală.

Eminentul savant contemporan Iu.Holopov definește *armonia* subliniind semnificația ei extrem de largă, dar specific muzicală. El consideră că armonia reprezintă “organizarea generală a muzicii sub aspectul înălțimilor sonore” (198, p.12).

T.Berșadskaia completează și precizează această definiție, constatând că armonia cuprinde acel aspect al relațiilor de înălțime dintre sunete, care se manifestă în intonarea muzicală ca simultaneitate reală sau presupusă

(103, p.12-13). Această ultimă definiție este legată direct de funcționarea legii aperccepției muzicale.¹ Pe baza acestui fenomen în muzică se realizează tendința care permite relațiilor orizontale să se transforme în relații verticale (despre această tendință scrie L.Mazel). Pe de altă parte, definiția propusă de T.Berșadskaia presupune tratarea armoniei ca factor muzical spațial.

În general, **armonia ține de domeniul mijloacelor de expresie muzicală bazate pe reunirea tonurilor în consunări aceasta realizându-se conform legilor obiective ale organizării muzicale și pe legătura firească a tonurilor și a consunărilor între ele.** Vom sublinia că definiția dată înțelege muzica nu numai ca artă de îmbinare a *sunetelor*, ci și ca artă de coordonare reglementată a *tonurilor* după înălțimile lor. *Tonos* în limba greacă înseamnă încordare, intensitate, întindere, noțiunea de intonație având aceeași rădăcină, și **armonia**, astfel, fiind **o concordanță a tonurilor și intonațiilor.**

§4. Corelațiile armoniei cu alte mijloace muzicale

O problemă importantă a teoriei armoniei o constituie relațiile armoniei cu alte mijloace de expresie muzicală. Armonia este un fenomen mult mai vechi decât știința respectivă, fiind unul din factorii muzicali de bază, unul foarte activ și specific. În ansamblul mijloacelor de expresie muzicală armonia ocupă un loc aparte. Ea este purtătorul calității timbrale și numai prin ea se realizează natura immanent muzicală. De aceea, putem afirma că în muzică armonia prezintă elementul primordial, deoarece melodia, fiind subordonată laturii ritmice, se desfășoară doar pe coordonata temporală și, ca atare, nu este un element autonom. Anume sub acest aspect sunt abordate rolul armoniei și esența muzicală naturală a ei în lucrarea *L'evoluzione della musica. A traverso la storia della cadenza perfetta* de Alfredo Casella (15). O astfel de tratare a armoniei este una "punctuală", "momentană".

Un timp îndelungat în știința muzicală sunt discuții aprinse despre corelațiile dintre armonie și melodie: care din ele anume constituie factorul inițial, primar al muzicii? Printre participanții la această discuție au fost J.J.Rousseau și A.Grétry care considerau că melodia stă pe prim plan, pe când Rameau a subliniat rolul armoniei. La sfârșitul sec.XIX V.d'Indy susținea că armonia nu este altceva decât reproducerea simultană a mai multor melodii și nu poate fi separată în utilizarea ei de melodie². Iar la începutul secolului XX, Asafiev definește ca element muzical primordial intonația (deci, și melodia), însă tot el vorbește și despre "atmosfera armonicelor" care învăluie fiecare sunet separat al melodiei. Asafiev consideră armonia ca un *rezonator al melodiei* (91, p.349), dând, totuși, preferință ultimei³.

Coordonarea melodiei și a armoniei în muzica omofonică este descrisă foarte elocvent în expresia lui L.Mazel din lucrarea *Problemele armoniei clasice*: "Melodia omofonă este regină, însă o regină engleză, care domnește, dar nu conduce" (151, p.75).

Considerăm că soluționarea problemei puse în discuție poate fi realizată numai pe calea dialectică. Carl Philipp Emanuel Bach afirma că "în sufletul ascultătorului înțelept melodia și armonia sunt inseparabile" (citată după 151).

Bineînțeles, că armonia se contopește permanent cu melodia. În același timp, însă, ea se contrapune acesteia. În rezultat, armonia este în concordanță cu melodia și totodată contrastează cu ea.

¹ Aperccepția reprezintă dependența percepției noastre de experiența muzicală anterioară. Astfel, drept temei pentru fenomenul simultaneității presupuse servește efectul aperccepției muzicale numit "urmă sonoră".

² Despre concepțiile lui V.d'Indy vezi: 154, p.22-28.

³ Aceste probleme sunt elucidate de L.Mazel în lucrarea *Problemele armoniei clasice* (151), pag.66-75.

Elementele armoniei pot fi găsite chiar și în muzica monodică, fiind prezente prin fenomenul urmei sonore, prin rezonanțele armonicelor, prin coordonarea modală. Există de asemenea melodii care au contururi armonice, melodii provenite integral din acorduri (“мелодиегармония” lui A.Skriabin, “armonia tematică” – armonic-figurativ sau linia melodică cu predominarea coordonării acordice (drept exemplu pot servi tema inițială din *Sonata lunii* de L.Beethoven).

Atât melodia cât și armonia au origine naturală.

Aptitudinea pentru muzică și în primul rând aptitudinea melodică ca o componentă a aptitudinilor muzicale, în general, este o capacitate specifică omului. Ea se realizează nu numai în muzică, dar și în procesul comunicării verbale, fapt confirmat de existența așa numitelor limbi tonale (chineză, vietnameză, unele limbi africane), în care cuvântul își schimbă semnificația odată cu schimbarea intonației.

Armonia, de asemenea, în esența ei are o bază fizico-acustică naturală concentrată în șirul armonicelor, în înrudirea acustică a tonurilor, în însușirile intervalelor etc. Însă aceste legi naturale nu sunt unicele care guvernează în armonie. Fenomene de o mare importanță pentru evoluția armoniei ne oferă și istoria muzicii: de nenumărate ori întâlnim inovații rafinate, dar în același timp și radicale, realizate de diferiți compozitori, inovații care generează noi legități armonice (spre exemplu, F.Liszt, R.Wagner, A.Skriabin, C.Debussy). Aceste exemple reprezintă factorul creativ-subiectiv în evoluția armoniei.

Relațiile dintre armonie și melodie denotă legități determinate de caracterul procesual al muzicii, inclusiv unele care demonstrează principiul sistematizării – principiu ce joacă un rol foarte important în gândirea muzicală. La diverse niveluri fenomenul dat se manifestă în mod specific: de exemplu, el poate fi observat în corelațiile staticii și dinamicii muzicale realizate în procesul coordonării surselor funcționale și coloristice ale armoniei.

De armonie, în general, și de caracterul subordonării vocilor, de coordonarea verticalei și a orizontalei, în special sunt strâns legate și problemele de factură. Astfel, cu toate că în țesătura muzicală polifonică predomină energia melodică, lineară, orizontală, evidențiată de contrastul ritmic (nu întâmplător polifonia uneori este numită și eteroritmie), totuși întotdeauna se ține cont și de coordonarea vocilor pe verticală. Spre deosebire de aceasta, în factura omofonică prevalează coordonarea sunetelor pe verticală și pe prim plan se află subordonarea vocilor, logica tonală și funcțională a succesiunii acordurilor.

Trebuie de remarcat că armonia nu are autonomie și sens propriu fără o mișcare desfășurată a vocilor, adică ea nu există în afară melodiei și a facturii. În același timp, armonia nu este un simplu sinonim al cuvântului acompaniament. Ea nu numai susține și însoțește melodia, ea guvernează melodia în sens constructiv și, într-o oarecare măsură, o emancipează. Astfel melodia omofonă, spre deosebire de monodie, nu se vede nevoită să revină permanent la centrul gravitațional al modului, la punctul de sprijin, căpătând astfel posibilități de dezvoltare mult mai mari decât melodia monodică.

§5. Rolul armoniei în compoziția unei opere muzicale

Opera muzicală reprezintă un organism complex în care sunt așezate într-o anumită ordine (com-puse) numeroase componente ale structurii și expresiei muzicale.

În general, rolul armoniei în compoziția muzicală se concentrează în jurul următorului complex de funcțiuni:

1. Armonia posedă calități formative și imprimă o formă concretă bazei logico-constructive a muzicii. Drept exemplu pot servi relațiile sintactice ale succesiunilor armonice (vezi începutul părții II din *Sonata* Nr.4 de L.Beethoven unde motivele temei reproduc relația *întrebare – răspuns*: T- D⁶₅ D₆ -T);

2. Armonia posedă calități expresive, coloristice care se realizează în astfel de fenomene ca *semantica* și *coloritul armonic*, *caracteristicitatea*, *sonorica*;

3. Însușirile modal-funcționale ale armoniei se manifestă în legătura logică a îmbinărilor sonore, în prezența formulelor armonice tipice care înlesnesc fragmentarea discursului muzical și perceperea lui. Din aceste formule binecunoscute fac parte cadențele, secvențele și alte turații armonice.

Relațiile dintre armonie și formă sunt foarte importante și se manifestă în felul următor:

1. Armonia permite formarea construcțiilor muzicale de diferite dimensiuni – de la secțiuni relativ mici pe pedala armonică în compartimentele de anacruză înaintea reprizei sau perioadei – până la diverse forme desfășurate, de proporții, inclusiv cele ciclice. Istoria majorității formelor închise mari datează tocmai cu epoca armoniei tonale clasice și a stilului omofon-armonic;

2. Armonia reglementează dezvoltarea vocilor în țesătura muzicală multivocală de orice tip; în contact cu factorul metroritmic ea contribuie la realizarea consolidării sau divizării fluxului sonor;

3. Armonia creează repere stilistice pentru auzul nostru și pentru percepția noastră estetică grație însușirilor sale coloristice și diverselor manifestări ale mijloacelor armonice în contexte artistice concrete. Anume armonia determină în mare măsură adaptarea stilistică a auzului nostru datorită cărui fapt noi avem posibilitatea de a asculta cu aceeași plăcere și satisfacție estetică muzica diferitelor epoci și stiluri. Spre exemplu, în contextul *Preludiului La major* de F.Chopin bazat pe turații autentice și armonii foarte simple, culminația prezintă o unică inflexiune (în tonalitatea treptei II, si minor) introducând pentru prima dată coloritul minorului. Acordul culminant este destul de banal $D_7 \rightarrow II$, însă fiind prezentat foarte expresiv cu densitate maximă creează o sincopă de nivel superior fiind luat într-o măsură slabă (acest preludiu, după cum se știe, reconstituie genul de mazurcă, mascând totodată calitățile de dans popular anume prin intermediul metrului de nivel superior). Un alt exemplu în acest sens poate fi *Dorința* de A.Skriabin, piesă ce reprezintă un alt stil muzical, mai «avansat» din punct de vedere armonic. Spre deosebire de *Preludiul* lui F.Chopin, această piesă operează cu acorduri disonante complexe (de la nonacorduri cu diverse alterații și până la consunări polifuncționale) reunite sub egida duplex-modului Do-Sol bemol. În ambele exemple citate armonia servește drept un semn stilistic distinctiv;

4. În muzica tonală armonia realizează funcții gramaticale, reprezentând «un sistem productiv», deoarece în armonia clasică au fost elaborate norme și legi stricte, quasi-canonice, precum legile contrapunctului stilului sever, pe baza studierii cărora devine posibilă crearea unor opere noi. Modelarea acestor legi stă la baza așa-numitei muzici pentru mașini și a programelor muzicale pentru computere și sintetizatoare.¹ Posibilitățile productive ale armoniei sunt determinate de nivelul înalt de organizare al ei și de gradul sporit de autonomie a acestui element muzical. În consecință, studierea legilor și a legităților armoniei s-a constituit ca o disciplină științifică și didactică aflată în continuă dezvoltare ce are de abordat diverse probleme.

§6. Teoria armoniei: compartimentele de bază

Ce anume studiază știința muzicală denumită *armonie*?

În estetica muzicală antică *armonie* era denumită concordanța perfectă a tonurilor gamei în cadrul unei octave. Această definiție demonstrează că noțiunea *de armonie* se referea la legăturile orizontale dintre sunete.

¹ Vezi: Запунов Р. Кибернетика и музыка.- Москва, 1971, Marcus S. Poetica matematică – București, 1986, Mašek V. Artă și matematică, București, 1972.

astfel armonia determina legitățile contopirii sunetelor modului, structurile precise ale tetracordurilor și ale combinațiilor acestora. Însă deja grecii antici au observat că intervalele muzicale simple, adică cele create de înălțarea coardelor cu lungimi aflate în raporturi numerice elementare, produc o deosebită plăcere estetică. Anume grecii antici au diferențiat intervalele consonante și cele disonante, numindu-le, corespunzător, **simfonii** și **diafonii**. Consonanțele erau considerate ca afinități între sunetele componente, ca «o contopire a sunetelor într-o impresie unică, globală», pe când disonanțele – ca eterogenități lipsite de o astfel de contopire.¹

Această poziție reflectă concepțiile estetice și filozofice antice, conform cărora armonia reprezintă unitatea extremelor (Heraclit: «Ceea ce tinde să se separe, se unește, și din tonurile cele mai diferite se compune cea mai frumoasă armonie și totul se naște din discordie»²), însă tot grecii au pus și bazele armoniei ca știință despre însușirile îmbinărilor muzicale.

Deja în Antichitate au fost conștientizate și cele două aspecte ale factorului armonic:

1. aspectul timbral-acustic sau armonic propriu-zis,
2. aspectul modal-tonal, funcțional.

Știința contemporană despre armonie cuprinde, după cum s-a menționat deja, două părți: teoria armoniei și istoria ei. Teoria armoniei, la rândul ei, conform tradiției stabilite pe parcursul a circa două secole, include câteva compartimente de bază:

- teoria acordurilor,
- teoria modului și a funcționalității,
- problemele corelațiilor între armonie și factură, realizate în conducerea vocilor (consecutivitatea vocilor).

Teoria acordurilor s-a constituit treptat, istoria ei parcurgând mai multe etape. Spre exemplu, Gioseffo Zarlino (1517-1590) – capelmaistrul Basilicii San Marco din Veneția, recunoscut drept cel mai reputat savant al Renașterii, sau călugărul franciscan Marin Mersenne (1588-1648) doar presupuneau rolul acordurilor în țesătura muzicală. În cunoscuta *Istorie a învățăturilor despre armonie* L.Chevalier notează că teoreticienii din epoca respectivă nu-și dau seama în nici un fel de importanța îmbinării intervalelor între ele. Și Zarlino, și Mersenne considerau că acordurile se formează în rezultatul stratificării sau împărțirii intervalelor (217, p.33).

Mai târziu apariția și dezvoltarea genului de operă și practica interpretativă solistică au adus în prim plan problema acompaniamentului. Începând cu sec. XVIII s-a instaurat practica și teoria basului continuu (it. *basso continuo*, germ. *Generalbass*), stilul omofonic a înlocuit aproape definitiv scriitura polifonică, pregătindu-se astfel terenul favorabil pentru crearea **armoniei** ca știință și disciplină. În teoria basului continuu, însă, predomină **concepția intervalică** a structurii acordului, conform căreia acordul era tratat ca suma intervalelor componente, îmbinările sunetelor nefiind încă tipizate și diferențiate, nu exista nici deosebirea dintre acord și îmbinarea neacordică accidentală. Practica basului continuu se reflecta în tradiția basului difrat, însemnând contextul armonic al notei respective.

Așadar, atunci când se afirmă că Jean-Philipp Rameau este, de fapt, fondatorul doctrinei contemporane a armoniei, se are în vedere că anume el a fost primul savant care a specificat că:

- acordul este o unitate;
- acordul are o structură deosebită, specifică și anume structura terțară, explicată pe baza rezonanței naturale;

¹ Vezi: *Dicționar de termeni muzicali* (22), p. 116.

² Citat după: N.Bagdasar, Virgil Bogdan, C.Narby *Antologie filosofică (filosofi străini)*. Editura Uniunii scriitorilor, 1996, pag. 21.

- acordul are o stare directă și câteva răsturnări (Rameau a propus teoria tonului fundamental și teoria răsturnărilor, marcând trăsăturile comune în grupa dată de acorduri).

Toate acestea au contribuit la afirmarea **concepției acordice** a armoniei care va predomina în epoca clasic-romantică.

Rameau a expus și unele recomandări cu privire la gruparea acordurilor în jurul centrului armonic în baza cărora la sfârșitul secolului XIX a fost elaborată **teoria funcțională**. Fondatorul acestei teorii este ilustrul muzicolog german Hugo Riemann, iar dezvoltarea și consolidarea ulterioară a ei s-a realizat în studiile unor reprezentanți ai școlilor tradițională și funcțională.

Printre cei care și-au adus aportul la dezvoltarea teoriei armoniei în secolul XX găsim numeroși muzicologi și compozitori, reprezentanți ai diferitelor școli muzicale naționale: germanii H.Schenker, E.Kurth, H.Erpf, P.Hindemith, A.Schönberg, francezii Ch.Koechlin, O.Messiaen, E.Costère, P.Boulez, americanii R.Reti, V.Persichetti, M.Babbitt și mulți alții.

Un aport considerabil în teoria armoniei aparține savanților ruși, care au abordat cele mai diverse subiecte, cuprinzând o arie foarte largă de probleme de la teoria funcțională a armoniei clasice până la multitudinea sistemelor armonice ale muzicii contemporane. Printre ei trebuie citați P.Ceaikovski, N.Rimski-Korsakov, G.Katuar, B.Iavorski, B.Asafiev, Iu.Tiulin, T.Berșadskaia, Iu.Kon, I.Sposobin, Iu.Holopov, N.Guleanițkaia și alții.

Din muzicienii români care au explorat acest domeniu trebuie numiți M.Negrea, Gh.Firca, A.Pășcanu, D.Buciu, E.Terényi, H.P.Türk, A.Vieru ș.a.

§7. Teoria armoniei la etapa actuală

Secolul XX a constituit o etapă foarte importantă și deosebit de prodigioasă în arta muzicală. Pe parcursul lui s-au perindat și au coexistat numeroase curente stilistice și tehnici de compoziție fiecare dintre ele se pretindea absolut nouă, revoluționară, negând de obicei toate experiențele și tradițiile anterioare. Chiar la începutul secolului XX cercetătorii semnalează ruina vechilor principii ce stăteau la baza organizării materialului muzical și în primul rând, «desfigurarea» sistemului tonal clasic-romantic și înlocuirea lui cu mai multe sisteme noi, organizate după alte principii. Evident, aceste inovații practice au contribuit la dezvoltarea teoriei armoniei, la îmbogățirea și diversificarea conținutului ei.

Concepția armoniei contemporane se bazează pe o nouă tratare a fenomenului și tinde să cuprindă o arie stilistică foarte largă.

Cele mai importante trăsături ale teoriei contemporane sunt:

- revenirea la concepția intervalică a acordului, ce coexistă împreună cu concepția acordică tradițională;
- noul sistem de clasificare a consunărilor;
- modificarea corelațiilor și a aprecierilor estetice tradiționale, reflectate în antinomia «consonanță – disonanță», și, în consecință, acceptarea formelor acordice noi;
- accentuarea problemelor ce apar în legătură cu relațiile reciproce dintre armonie și factură, armonie și ritm, armonie și melodie, sau, în general, lărgirea interacțiunilor, interdependenței armoniei cu alți parametri muzicali;
- evoluția și schimbarea relațiilor modal-funcționale, argumentarea și studierea noilor sisteme tonale și, mai larg, a celor compoziționale.

Teoria armoniei contemporane cuprinde un spectru foarte larg de probleme, apropiindu-se mult de teoria

compoziției.¹ Astăzi în teoria armoniei se pot evidenția următoarele domenii de preocupare (în comparație cu cele trei compartimente ale teoriei tradiționale):

1. studierea consunărilor și structurilor vertical-sonore;
2. cercetarea modurilor, sistemelor sonore și tehnicilor de compoziție;
3. elucidarea corelațiilor cu alte sisteme de organizare a discursului muzical (alte mijloacele de expresie)

cum sunt:

- tematismul,
- timbrul (sonorica, sonoristica),
- factura și registrul (densitatea sonorității, fenomenele spațiale, procedeele eterofonice etc.).

Așadar, în prezent structura teoriei armoniei se definește prin multiple calități noi. Spre regret, însă, nivelul generalizărilor în știința contemporană nu merge în pas cu vremea, cu tempoul evoluției limbajului modal-armonic, deoarece în secolul XX, în diferite țări, simultan s-au produs modificări stilistice intense, lucrările muzicale moderne deosebindu-se radical sub aspect armonic.

Normele și legitățile armonice se schimbă permanent, generând legi constructive noi. Dar aceste inovații istorico-stilistice se reflectă în muzicologie doar parțial și de obicei cu o oarecare întârziere, deoarece teoria are nevoie de timp pentru a asimila și a găsi o interpretare și explicare adecvată a fenomenelor artistice noi.

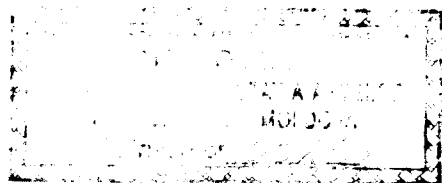
În același timp, armonia ca disciplină didactică promovează astăzi principiile instruirii și educației muzicale pe baza stilurilor istorice concrete. Acest fapt se reflectă și în existența unei terminologii specifice, ca de exemplu: sextacord napolitan, cadență picardiană, cvintele lui Mozart, treapta VI schubertiană, cadența plagală se mai numește și cadență bisericească sau eclesiastică, etc. Un alt exemplu în acest context îl constituie regula generală de interzicere a cvintelor paralele, regulă denumită de Hermann Erpf în *Studien zur Harmonie-und Klangtechnik der Neuen Musik* (1927) «atavisism muzical evitat» (ca urmă arhaică a *organum*-ului medieval).

Viziunea istorico-stilistică asupra armoniei este caracteristică pentru studiile muzicologice ale multor autori recunoscuți, printre care pot fi citați E.Kurth, R.Reti, Gh.Firca, V.Berkov, T.Berșadskiaia, N.Gulianitkaia, Iu.Holopov, V.Holopova, Iu.Kon, L.Mazel, Iu.Paisov, S.Skrebkov, S.Slonimski, Iu.Tiulin ș.a. Parțial tratarea istorică a armoniei este oglindită și în manualele românești (M.Negrea, spre exemplu, în *Tratat de armonie* (50) propune analiza introduției la opera *Tristan și Isolda* de Wagner), informații prețioase pot fi găsite și în *Tratat de teoria muzicii* de V.Giuleanu (32) sau în *Cartea modurilor* lui A.Vieru (81), lucrare ce generalizează căutările proprii ale compozitorului în domeniul scriiturii muzicale.²

Concluzionând, am dori să menționăm că în înțelegerea noastră atât practica, cât și teoria armoniei evoluționează odată cu dezvoltarea gândirii muzicale, schimbându-și permanent conținutul, modificându-se însăși definiția armoniei, structura și conținutul principalelor compartimente ale acestei științe. Și totuși, legitățile generale ale armoniei pe tot parcursul evoluției sale istorice denotă anumite repere comune care se păstrează și se perpetuează. În manualul de față ne propunem prezentarea compartimentelor de bază ale teoriei tradiționale, ținând cont de modificările survenite în armonie pe parcursul ultimului secol cu comentariile respective, precum și elucidarea unor probleme noi impuse de practica muzicală contemporană.

¹ Aceasta amintește situația existentă în trecut, când disciplina compoziție nu era divizată în diferite compartimente.

² În mod similar au procedat și O.Messiaen în *Technique de mon langage musicale* (46) sau P.Hindemith în *Unterweisung im Tonsatz* (37). Această cale, însă, nu este deloc obligatorie. Astfel, spre exemplu, A.Schönberg, fondatorul dodecafoniei, a elaborat un manual de armonie bazat pe legitățile armoniei tradiționale *Harmonielehre* (64), și lucrarea *Structural functions of harmony* (63).



Capitolul 2

Teoria acordului. Fonismul armoniei. Armonia sonoră și materialul ei

§1. Consunare și acord – unități ale limbajului armonic

După cum s-a menționat în capitolul precedent, armonia reprezintă coordonarea sunetelor pe verticală și orizontală. Din această definiție rezultă că problema asocierii tonurilor constituie una din problemele de bază ale armoniei. Deoarece armonia este «dimensiunea texturii muzicale care, prin opoziție cu melodia, reprezintă structura spațială (verticală) a acesteia» (22, p.39), pentru ea mai întâi de toate este importantă îmbinarea tonurilor pe verticală.

Verticala armonică reprezintă secționarea țesutului muzical multivocal în simultaneitate constituind una din caracteristicile tipologice ale spațiului muzical. Ea exprimă relațiile înălțimii sunetelor în spațiul muzical și accentuează momentul sunării simultane a acestora. Iu.Holopov definește verticala ca o *sunare sincronă armonioasă a tonurilor* subliniind legătura acestei noțiuni cu noțiunea de *armonie*.

Unirea tonurilor pe verticală se realizează în forma unor structuri sonore denumite **acorduri**. Constituind unitățile de bază ale limbajului armonic ele exprimă concordanța și îmbinarea sunetelor în simultaneitate. «Dacă gama este o imitație a sunetelor în forma lor orizontală, acordul este imitația sunetului în formă verticală» (A.Schönberg)¹.

Majoritatea definițiilor armoniei citate în capitolul I (inclusiv cea propusă de T.Berșadskaja citată pe p.11) reflectă, de fapt, esența conceptului de bază al armoniei clasico-romantice și anume – conceptul acordic.²

De regulă, **se numește acord structura sonoră formată din câteva sunete de înălțimi diferite emise simultan sau percepute ca simultaneitate** (reală sau condițională). Definițiile tradiționale ale acordului se rezumă de obicei la constatarea structurii terțare a lui, explicate pe baza principiului rezonanței naturale a corpurilor sonore. Astfel în majoritatea manualelor, în dicționarele și enciclopediile muzicale termenul «**acord**» denumește o combinație sonoră formată prin suprapuneri de terțe. Deoarece nu toate structurile sonore verticale prezente în muzica contemporană³ pot fi reduse la acorduri (în acest ultim și cel mai frecvent sens), în teoria armoniei a apărut necesitatea de a descrie, de a clasifica și de a defini toată varietatea îmbinărilor verticale noi apărute pe parcursul secolului XX. În acest scop adesea alături de termenul «**acord**» se folosește și termenul «**consunare**».

Acest termen are două semnificații.

Prima, mai generală, atribuie consunării înțelesul de **orice îmbinare simultană a două sau mai multe sunete** care reflectă specificul armoniei, calitatea cea mai importantă a ei realizată în verticala armonică.

Cu toate că atât acordul, cât și consunarea sunt reprezentante ale verticalei armonice, în teoria armoniei aceste două noțiuni nu sunt sinonimice. Astfel termenul *acord* denumește un caz particular, special al consunării. În același timp, exprimând fenomenul coordonării sunetelor în simultaneitate într-un mod deosebit,

¹ Citat după: 50, pag.9.

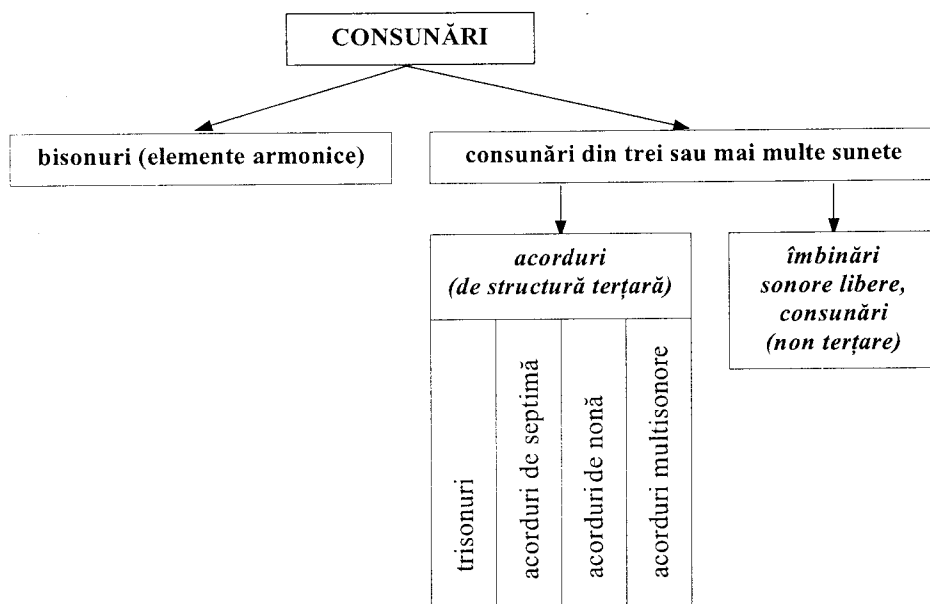
² După cum se știe, conceptul armoniei preclasice a fost unul intervalic. Gh.Firca scrie că «Zarlino, contrapunctistul, înțelegea prin armonie o asociere de sunete prin prisma intervalică» (28, pag.73), iar cel al armoniei contemporane se sprijină pe principiul interval-acordic.

³ Dar adesea și în muzica epocilor premergătoare.

acordul reprezintă consunarea de bază. În acest context, considerăm că este necesar de a face deosebire dintre acord și *îmbinările verticale accidentale* ale sunetelor.

Clasificarea consunărilor se realizează după criteriul funcției lor în sistemul armonic sau după numărul sunetelor în construcția verticală.

Clasificarea tradițională împarte toate consunările în două grupuri:



Bisonurile sunt elementele armonice care își asumă destul de frecvent rolul de acorduri (trisonul incomplet, spre exemplu). În aceste cazuri, grație fenomenului extrapolării imaginare, în contextul unei succesiuni armonice noi percepem bisonul în calitate de acord incomplet. O altă funcție a bisonurilor se manifestă în dublarea liniei melodice producând efect eterofonic. În *Cântec îngândurat* de D.Voiculescu, de exemplu, bisonurile apar pe baza unui bas ostinat. Exemplul 1.

(Exemplul 1)

Tempo giusto ($\text{♩} = 104$ cca)

mf tenuto e non legato

piu f

dim.

✕ simple

Trisonurile sunt acorduri compuse din trei sunete care pot fi situate pe terțe. Trisonurile se deosebesc după structura terțelor componente. În teoria muzicii se diferențiază:

- trisonuri cu cvinta perfectă: major – are în bază terța mare; minor – are în bază terța mică;
- trisonul mărit – cu cvinta mărită și terța mare în bază;
- trisonul micșorat – cu cvinta micșorată și terța mică în bază.

Septacordurile (acordurile de septimă) sunt formate din patru sunete care pot fi situate pe terțe. Ele se deosebesc după felul septimei și după structura trisonului ce stă la bază. Astfel există septacorduri:

- de septimă mare:
 - mare major (pe baza trisonului major);
 - mare minor (pe baza trisonului minor);
 - mărit (pe baza trisonului mărit);
- de septimă mică:
 - mic major (pe baza trisonului major);
 - mic minor (pe baza trisonului minor);
 - mic micșorat (pe baza trisonului micșorat);
- de septimă micșorată:
 - micșorat (pe baza trisonului micșorat).

Nonacordurile (acordurile de nonă) sunt formate din cinci sunete plasate pe terțe. Ele se diferențiază după mărimea nonei – mare și mic.

Acordurile multisonore de structură terțară sunt formate din șase și mai multe sunete plasate pe terțe.

Denumirile acordurilor neterțare reflectă de obicei structura intervalică a lor (de exemplu, acord de cvartă și septimă, de secundă și cvintă etc.), însă ele încă nu au fost fixate definitiv în teoria muzicii

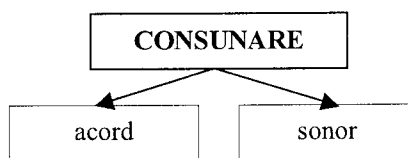
Cea de-a doua semnificație a termenului consunare are un sens mai restrâns care se dezvoltă în perechea corelativă *acord – consunare*. Aici prin consunare se înțelege o **îmbinare sonoră care nu este acord** (mai exact – nu este acord de structură terțară).

În teoria contemporană a armoniei există și o altă opinie, conform căreia orice consunare (cu orice structură intervalică) se consideră acord¹. Astfel acordurile de structură terțară reprezintă doar niște variante posibile de organizare a verticalei armonice alături de multe altele. Aceasta reflectă înlocuirea monismului structural al acordurilor, prezent în arta și în teoria muzicală în secolele XVIII-XIX, cu un pluralism și îmbină de fapt viziunile despre armonie în general precum și despre armonia secolului XX în particular.

Unii muzicologi nu folosesc deloc termenul acord, vorbind numai despre **agregate sonore**² sau **structuri vertical-armonice**. În general, putem concluziona că terminologia în acest domeniu încă nu s-a stabilizat definitiv, însă considerăm că astăzi prima divizare a agregatelor sonore trebuie să fie mai generală:

¹ *Avem în vedere și existența altor păreri (spre exemplu, Iohann Walter spunea că orice îmbinare armonioasă a sunetelor este acord).*

² *Astfel, spre exemplu, A. Pașcanu preferă noțiunea de agregat frecvent întâlnită în literatura muzicologică occidentală specificând, că acesta reprezintă «suprapunerea de sunete care nu mai corespunde acordurilor din armonia clasică» (54, vol. II, pag. 204). Nici noțiunea de consunare nici cea de agregat n-au căpătat până în prezent statutul definitiv de termen științific general acceptat. Optăm pentru consunare deoarece această noțiune, după cum s-a menționat, reflectă aspectul simultaneității. Cu toate acestea nu excludem că această noțiune poate trezi unele opinii critice din cauza prefixului con- care generează anumite asemănări cu noțiunea de consonanță precum și din cauza sensului verbului a consuna – a produce o consonanță. Ținem să precizăm că noțiunea de consunare (spre deosebire de consonanță) nu se referă la calitatea sunării, ci doar la emiterea concomitentă a sunetelor care o formează.*



Fiecare grup la rândul său va fi clasificat conform datelor științei muzicale contemporane.

În teoria armoniei sunt cunoscute mai multe definiții ale acordului bazate pe diverse criterii (forma elementelor, numărul lor și caracterul interacțiunii). Iată câteva din cele mai importante:

- Se numește acord un grup constituit din minimum trei tonuri (H.Cowell, A.Forte);
- Acordul este combinarea a două sau mai multe intervale (P.Hindemith, W.Piston), o simultaneitate de intervale (Șt.Niculescu);
- Acord este orice consunare autonoma construită după un anumit principiu logic (Iu.Holopov).

Alături de acestea există și alte opinii conform cărora orice verticală este doar o structură intervalică (L.Ulehla, R.Middleton, B.Iavorski și P.Hindemith în general au refuzat delimitarea acordurilor și îmbinărilor neacordice)¹.

Cele menționate mai sus permit de a prezenta aspectele de bază în problema acordului și anume:

- a preciza conținutul termenului *acord*;
- a examina principiul structurii verticale a acordului;
- a clasifica acordurile pe grupuri după calitățile lor specifice.

Având drept scop definirea noțiunilor **acord** și **consunare**, vom porni de la presupunerile că:

- ◆ acordul este una din formele particulare ale consunării și, în același timp, cea de bază;
- ◆ acordul este un element independent, autonom al sistemului armonic. Rolul lui în acest sistem este determinat de particularitățile structurii sale interne și a celei funcționale și de interacțiunea cu celelalte elemente ale sistemului;

◆ acordul este o entitate stabilă care se prezintă în calitate de invariantă a consunării; consunarea poate fi accidentală.

Dezvoltând conceptul acordului ca unitate structurală a țesutului muzical relativ nouă (după Rameau) în teoria armoniei s-a ajuns la concluzia că acordul realizează fenomenul corpului sonor integru, posedând anumite calități spațiale și sunare individuală.

Consunarea poate fi numită acord dacă ea corespunde următoarelor condiții:

1. are caracter unitar, monolitic;
2. poate caracteriza un anumit sistem modal-funcțional și apare ca reprezentant al acestuia;
3. are o structură intervalică stabilă și concretă;
4. este o unitate semantică care posedă o expresie și un colorit individual.

Toate aceste calități determină specificul sistemului stilistic în care funcționează acordul. Acesta relevă baza funcțională a sistemului în diferite moduri.

Aici se cer unele precizări:

1. Sub aspect structural, acordul are o construcție internă definită și o stabilitate constantă. Se poate afirma că acordul este o constantă armonică și această calitate servește drept garanție pentru unificarea structurală a diferitelor acorduri.

¹Această problemă este reflectată în: 120 [Guleanițkaia N.].

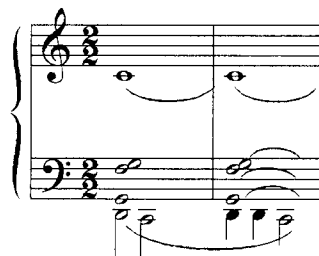
2. La baza acordurilor sistemului armonic clasico-romantic stă principiul constructiv terțar expus și argumentat în concepția lui Rameau. Construcția distinctă și precisă determină posibilitatea de a recunoaște acordul (terțar) în toate modificările sale (atât în cele neînsemnate, cât și în unele quasi autonome). Așadar, acest principiu concret generează o astfel de construcție a acordului care se caracterizează prin flexibilitate și adaptabilitate maximă¹. Grație acestei flexibilități, *acordul se numește uneori fonem al discursului muzical*² (prin analogie cu discursul verbal, unde fonemul apare atunci, când variantele de pronunțare a sunetului în diferite cuvinte sunt redade prin intermediul aceleiași litere în scriere). În acord are loc același lucru: el poate fi aranjat în diverse poziții sau răsturnări, cu diferite dublări sau omisiuni; noi putem altera sunetele acordului sau substitui tonurile lui prin note neacordice sau secundare – în toate cazurile acordul totuși se recunoaște. De aceea putem considera acordul o consunare «fonemologizată» tipizată, care în această calitate joacă un rol foarte important în dezvoltarea muzicală³.

Delimitarea acordurilor și a îmbinărilor accidentale, libere este o caracteristică stilistică importantă a limbajului muzical și stabilește unul din criteriile principale pentru determinarea calităților și particularităților de bază ale sistemului armonic.

Acordul izolat, de asemenea, stabilește și cele mai însemnate repere stilistice.

◆ În primul rând, el trezește o impresie stilistică exactă și face trimitere la un sistem modal concret. La rândul lui, fiecare sistem modal nou generează și un principiu nou al structurii acordului. Spre exemplu: – pentatonica admite folosirea acordurilor de structură terțară, a celor formate din secunde, cvarte, sau a celor de structura mixtă (C. Debussy *Lada cu jucării*, vezi exemplul 2);

(Exemplul 2)



- diatonica heptacordică preferă acordurile de structură terțară;
- cromatica introduce acordurile formate din cvarte (după opinia lui A. Schönberg).

Totuși, pentru sistemul cromatic sunt caracteristice și acordurile cu triton sau secundă, după cum o demonstrează materialul armonic constructiv din *Studiul acordic* de A. Rațiu sau din *Silabe* de T. Antoniu (vezi exemplele 3 și 4).

◆ În afară de aceasta, acordurile de tip concret fiind normative, autonome, creează «mediul armonic» respectiv. În acest caz ia naștere gravitația consunărilor accidentale față de acorduri, o anumită subordonare a lor (care, la rândul ei, determină dezvoltarea mai liberă a melodiei, înlesnește organizarea formei).

Însă criteriul cel mai important în delimitarea acordurilor de consunările neacordice accidentale se bazează pe un alt principiu esențial – principiul structural – intervalic unitar al acordului (care nu se respectă în cazul

¹ Este știut că orice sistem cu organizare mai rigidă permite mai multa libertate decât cel organizat mai slab.

² M. Negrea numește acordul «complex fonetic» (49, pag. 8)

³ S. Grigoriev subliniază acest rol și găsește analogii dintre corelația acordurilor și a îmbinărilor neacordice în discursul muzical, pe de o parte, și corelația cuvintelor și a interjecțiilor în discursul verbal, pe de altă parte (117, pag. 71).

Un poco più mosso

(Exemplul 3)

mf febbrile ¹⁾ *cresc.* *più f*
p *f* *ff* fulminante ²⁾
descrec.

(Exemplul 4)

Adagio mirror-harmony *pp* *f* *p* *mf* *f*
ff cluster chromatic
pp *p* *mf* *f* *ff* *p*
 armonie vertical-mobila
 a tempo
 attacca subito

consunărilor accidentale). Acordul posedă o anumită structuralitate, el are o structură «cristalină», stabilă, neschimbată. Această calitate asigură în modul cel mai efectiv autonomia logico-constructivă a acordului și fixarea coloritului specific al lui. Acordul este o construcție spațială rigidă, constituită istoric și bazată pe anumite legi acustice constructive.

Cu toate acestea, trebuie să se aibă în vedere că există și unele acorduri «aparente», «iluzorii» (după expresia lui I.Sposobin), adică consunări de origine lineară (provenite pe baza mișcării melodice multivocale, și anume – acorduri de pasaj, auxiliare etc.) care uneori au o structură asemănătoare cu acordurile terțare (sub aspect exterior). În armonia clasico-romantică aceste fenomene sunt condiționate de unele «libertăți» permise la dublarea sunetelor în acord sau la conducerea vocilor (de exemplu, în sextacordurile de pasaj poate fi dublată terța).

Pe de altă parte, uneori îmbinările neacordice pot substitui acordurile. În teoria armoniei consunările de acest tip se numesc «acorduri ca poziție, și nu ca esență»¹ (adeptii acestei denumiri, de fapt, sunt «prizonieri» ai obligativității structurii terțare). Practica artistică muzicală ne oferă și exemple corespunzătoare:

De exemplu în *Arabescul* Nr. 1 de C. Debussy (începutul părții mediane, vezi exemplul 5) terța septacordului este tratată ca sunet auxiliar situat între două tonuri excesoare (de cvartă).



Concluzionând cele expuse mai sus, trebuie să adăugăm că noțiunea *acord* capătă sens numai în sistemele stilistice care admit împărțirea consunărilor conform caracterului autonom sau subordonat al lor. În astfel de sisteme consunările subordonate după principiul lor constructiv (spre exemplu, cele non-terțare într-o ambianță terțară) nu pot fi considerate acorduri.

Teoria armoniei propune încă câteva variante de definiții ale acordului.

P.Kozlov în cursurile sale explică acordul ca *îmbinare a cel puțin trei sunete care se bazează pe o anumită corelație intervalică*².

T. Berșadskaja menționează că *acordul este un complex de tonuri care reprezintă o unitate logic diferențiată și constructiv integră a țesăturii muzicale*. Fiind lipsită de două precizări importante, această definiție științifică are câteva neajunsuri:

- ignoră momentul simultaneității (despre care autoarea spune în definiția proprie de armonie);
- nu conține caracteristica cantitativă și în acest caz bisonurile (care nu se diferențiază în interiorul lor) nu pot fi considerate acorduri (vezi: 103).

¹ Aici S. Grigoriev îl parafrazează pe G. Katuar.

² Această definiție a fost propusă în cursul de lecții la metodică teoriei elementare a muzicii și armoniei ținut la Institutul Muzical-Pedagogic «Gnesin» în anii 60.

Momentul pozitiv constă în faptul că Berșadskaia asociază noțiunea de acord cu textura armonică, iar consunările – cu secționarea verticală a țesutului polifonic. Autoarea subliniază că tratarea problemei «acord – consunare» depinde de forma concretă a gândirii muzicale, demonstrând o abordare funcțională a problemei.

Pe poziție funcțională se situează și N.Guleanițkaia. Ea consideră acord *îmbinarea simultană a cel puțin trei sunete care posedă o funcție structurală specifică în sistemul de înălțimi sonore* (în această definiție lipsește indicația legităților constructive), iar consunare – *orice îmbinare verticală a sunetelor nelimitată de condițiile susnumite* (121, Lecția 1, p.9). Definiția dată este importantă prin faptul că autoarea ia în considerație contextul, situația contextuală concretă.

P.Boulez tratează *acordul* într-un aspect istoric și contextual, menționând că acesta reprezintă «o noțiune atașată în esență de dezvoltarea armonică a muzicii; o superpoziție de sunete având o logică în sine, în propria lui structură, și o logică prin înălțuire, în ceea ce se numește grad de consonanță sau disonanță. În lumea tonală clasică acordurile au o funcție dependentă de ierarhia tonală; însă un acord este o entitate generalizabilă fie prin răsturnare, fie prin transpoziție. Recent acordul și-a pierdut treptat funcțiile structurale devenind un agregat sonor ales pentru posibilitățile de tensiune sau de destindere ce le oferă în dependență de registrele ocupate și de intervalele puse în joc» (14, p.281). Aceste observații reflectă evoluția acordului, evidențiind rolul lui în diferite racursuri – de la funcționalitate până la fonism.

A.Pășcanu definește acordul ca «o grupare verticală, emisiunea simultană a mai multor sunete; un agregat sonor, alcătuit din mai multe sunete simultane, cu o organizată și determinată structură sonoră și estetică» (54, vol.I, p.9,10). Este foarte important că în această definiție autorul, presupunând orice componență intervalică, subliniază structuralitatea acordului și dependența acesteia de anumite principii estetice.

§2. Modele structurale ale acordului

Modelul structural primordial, dar și universal al acordului îl reprezintă **structura terțară**, dedusă din fenomenul rezonanței naturale a corpurilor sonore formată istoric și pusă la baza concepției acordice, a teoriei răsturnărilor și a tonului fundamental (Rameau). Stabilitatea istorică a principiului terțar este un fenomen singular. Anume din această cauză principiul terțar figurează în multe studii teoretice ca principiu structural unic care definește acordul în armonia clasico-romantică¹.

Căror fapte se datorează acest caracter universal al principiului structural terțar? Diferiți savanți dau în această privință diferite explicații, majoritatea apelând la scara armonicilor naturale, primele dintre care, după cum se știe, formează modelul natural al trisonului major (acordul perfect).

După părerea lui L.Mazel, expusă în lucrarea *Problemele armoniei clasice* (151), acest universalism este condiționat de mai mulți factori:

➤ factori intonaționali: mișcarea terțară este cea mai contrastantă în comparație cu mersul treptat pe secunde. În același timp, structura terțară asigură înălțuirea melodică lină a acordurilor: mișcarea lină a vocilor se combină cu senzația clară a schimbării armoniilor datorită maximului legăturilor lineare;

➤ factori fonici: terța este consonanța care are plenisonie fonica (în comparație cu cvarta sau cvinta).

În aceeași lucrare L.Mazel scrie de asemeni despre «*principiul inducției terțare*». După părerea lui, *inducția terțară* înseamnă capacitatea sunetului de a excita în sunetele situate la o distanță de terța însușiri

¹ G.Katuar în *Cursul teoretic de armonie* (137) consideră aceasta chiar o axiomă afirmând că *acordul este consunarea care se construiește (sau poate fi construită) pe terțe*.

funcționale identice cu cele proprii, spre deosebire de sunetele situate la o secundă mai sus. În afara de aceasta, L.Mazel menționează și manifestarea în mișcarea treptată pe secunde a legii negarea negației (pasul întâi ne da secunda, pasul al doilea – terța). Conform opiniei savantului rus, sunetul situat la distanța de o secundă mai sus decât cel inițial are o funcție evident instabilă față de acesta, pe când următorul pas de secundă negând instabilitatea, generează însușiri funcționale înrudite, adică *inducția terțară*. Astfel, în mișcarea treptată pe secunde se manifestă și legea dialecticii negarea negației (primul pas – secunda – creează instabilitate, cel de-al doilea – terța – neagă această instabilitate).

Am putea să mai adăugăm că terța este consonanța cea mai învecinată cu unisonul și cel mai plenisonic din toate intervalele consonante strânse. Ea este și unica consonanță strânsă ce contrastează cu secunda creând împreună cu aceasta o pereche dialectică (disonanță – consonanță).

În *Cursul teoretic de armonie* Iu.Holopov expune mai multe observații principiale referitoare la conceptul lui L.Mazel și teoria inducției terțare (vezi:198, p.I, capit.4, §2). El menționează că depășirea instabilității creează rudenie terțară numai în sistemele în care principiul terțar este deja prezent. Astfel:

- în tetracordurile din diatonica antică grecească funcționează «ghestote» – repere modale, tonurile extreme care conturează nu terța, ci cvarta (aici putem, totuși, obiecta că modurile antice sunt monodice!);
- în pentatonică (cu tricorduri de baza) pasul al doilea induce cvarta! (De aceea în sfera pentatonicii se folosesc acorduri din cvarte și secunde);
- în modurile grecești și în cele orientale sunetul al treilea creează disonanța;
- mișcarea treptată (pe gamă) inducționează nu numai terța, ci și cvarta (în major și în minor).

Mult mai argumentată din punct de vedere logic este explicația principiului terțar pe baza rezonanței naturale a corpurilor sonore prezentă în majoritatea tratatelor de armonie începând cu secolul XVIII și până în zilele noastre și confirmată de cercetările acustice.

Revenind la sintagma «acord-consunare-fonem», ținem să menționăm încă un factor foarte important care determină universalismul structurii terțare și anume faptul că ea permite diverse modificări (răsturnarea, alterația, stratificarea tonurilor secundare etc.) care favorizează îmbogățirea limbajului armonic.

Structura terțară contribuie la realizarea celor patru însușiri importante ale armoniei clasico-romantice:

- ◆ structura de terțe impune coloritul major sau minor într-o formă foarte clară și evidentă. Deci, ea reprezintă efectiv sistemul modal concret. Iu.Holopov (199), spre exemplu, consideră că sistemul clasic major-minor se bazează pe contrastul celor două variante de terță care creează contrastul modurilor și se manifestă ca principiu estetic general. Astfel, structura terțară condiționează starea modului;
- ◆ structura terțară determină claritatea modal-funcțională a consunărilor datorită legăturii sunetelor în acord pe baza inducției terțare (L.Mazel);
- ◆ structura de terțe asigură acordul cu maxime legături line dintre sunetele acordice și neacordice. În consecință, se conturează reliefurile și fundalul pe care acordurile apar drept puncte de sprijin, drept fundament pentru consunările accidentale;
- ◆ structura terțară garantează schimbarea evidentă a acordurilor în condițiile conducerii line a vocilor.

Tendința generală de organizare terțară a verticalei este strâns legată de principiul de organizare pe secunde a orizontalei.

Structura terțară, după cum s-a menționat, are și premise acustice: acordurile terțare după construcția lor sunt apropiate de structura scării armonicele naturale. Acest fenomen este foarte important și determină unitatea și integritatea complexului armonic. Cu toate acestea, structura terțară impune și anumite restricții:

- cantitative: suprapunerea terțelor pe baza diatoniceii heptacordice are o limită, adăugarea ulterioară a sunetelor peste aceasta duce la pierderea diferențierii necesare între acorduri;
- calitative: nu toate terțele sunt potrivite ca material pentru construirea acordurilor multisonore (șirul de terțe mici sau mari, spre exemplu formează un cerc închis deja în limitele octavei);
- spatiale: condițiile facturale de asemenea influențează – uneori, destul de puternic integritatea acordului.

În muzica contemporană structura terțară a acordurilor și-a pierdut exclusivitatea, devenind una din multiplele structuri posibile. A. Schönberg (cum s-a menționat mai sus) folosește structura de cvarte pentru construirea verticalei pe baza cromaticii, A.Haba – cea de secunde (pe baza ultracromaticii), P.Hindemith subliniază rolul principiului de cvarte, însă pe baza polifoniei.

Din această cauză se impune și o noua clasificare a acordurilor și a consunărilor.

§3. Clasificarea acordurilor și a consunărilor

În teoria armoniei se folosesc două principii de clasificare a acordurilor și a consunărilor.

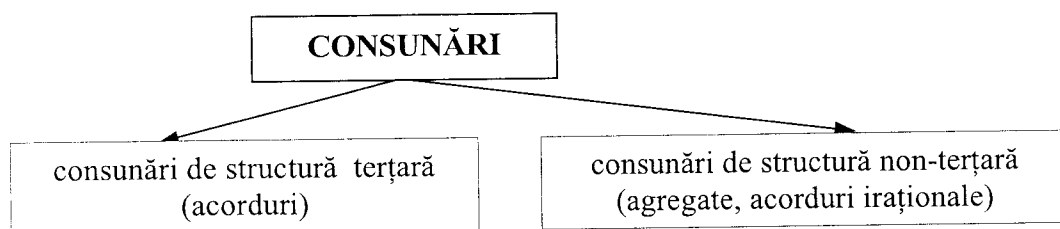
1. – după structura intervalică;
2. – după calitățile sonore.

3.1. Clasificarea acordurilor după structura intervalică

Conform acestui principiu putem reconstrui modelul tradițional al clasificării care presupune împărțirea tuturor consunărilor în două grupuri:

- consunări de structură terțară;
- consunări de structură non-terțară.

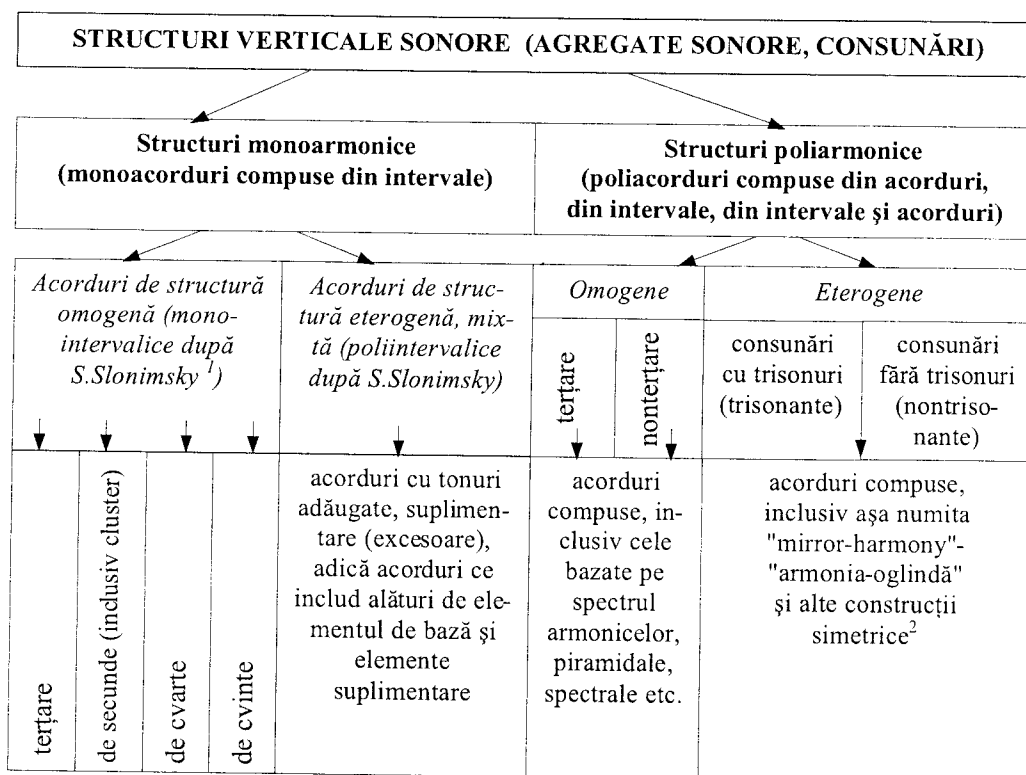
Acest principiu de clasificare se manifestă în următoarea schemă:



Pe parcursul secolului XX în teoria armoniei au apărut și alte modele de clasificare (le vom numi netradiționale) care includ acorduri de structură diversă. Aceste clasificări înlătură diferențierea acordurilor (consunări de structură terțară) și a consunărilor (toate celelalte), toate unitățile limbajului armonic numindu-se, cum s-a menționat mai sus, «agregate sonore» sau «structuri sonore verticale». Conform acestor clasificări putem diferenția două grupuri de structuri:

- structuri monoarmonice;
 - structuri poliarmonice,
- fiecare din aceste grupuri îmbrățișând mai multe feluri de acorduri.

Pentru a ilustra mai elocvent această clasificare propunem următoarea schemă:



Moderato

(Exemplul 5)

poco cresc.

mp

decresc.

p

mf

p

¹ Vezi: 174 [S.Slonimsky].

² Principiul de simetrie (inclusiv cea de oglindă) stă la baza Studiului acordic de A.Rațiu (vezi exemplul 1) și al lui S. Slonimsky. "Mirror-harmony" demonstrează acordul Pendulei din opera Cântăreața cheală de D.Voiculescu (exemplul 7).

După cum se vede, această clasificare îmbrățișează foarte multe acorduri (inclusiv pe cele multisonice).

În teoria armoniei se diferențiază astăzi mai multe forme specifice de armonie realizate în:

- armonia tematică (tonală și modală) care se bazează pe principiul integrării melodiei și armoniei (consunările apar în rezultatul suprapunerii simultane a sunetelor din formațiunile melodice);
- armonia serială (consunările sunt formate exclusiv din sunetele seriei păstrându-se și ordinea succesiunii acestora, în acest caz seria este un quasi-mod-us). Vezi exemplul 8 (A. Schönberg *Gavota* din *Suita* op.25).

Aparte se situează armonia sonorică care operează cu sonoruri.

În legătură cu noua clasificare a consunărilor și acordurilor¹ se cer a fi abordate următoarele probleme:

– există oare subdivizarea acordurilor de bază și a celor derivate (la fel cu răsturnări)?

¹Giuleanu menționează că «în prezent, știința armoniei ne prezintă o bogată paletă de acorduri din afara celor generate de conceptul tonalității clasice, precum:

- acorduri structurate pe cvarte și cvinte, utilizate mai ales în scrierea modală;
- acorduri cu trepte alterate demonstrând cromatizarea intensă a substanței armonice;
- acordul modal mixt, major-minor;
- acordurile seriale configurate după legile atonal-dodecafonice;
- agregatele (conglomeratele) sonore în care se ignoră orice ierarhizare funcțional-armonică;
- acordurile «cluster» alcătuite din suprapuneri de mai multe secunde mari și mici alăturate (în cazul clusters-urilor formate doar «pe clape negre» – și terțe [n.n.]);
- acordurile de rezonanță ale căror sunete se ierarhizează după ordinea în care apar în fenomenul rezonanței naturale;
- acordul pivot ce păstrează pe distanțe prelungite intervalele inițiale, dar prin schimbarea funcției sunetelor componente, el poate aparține, în același timp, unor tonalități diferite;
- acordul numit sugestiv piramida (cel mai mare acord al muzicii) compus din toate cele 12 sunete ale scării cromatice dispuse în 12 intervale diferite» (31, p.432).

- cum poate fi apreciat tonul fundamental în acordurile noi?¹
- cum pot fi cifrate acordurile noi? (spre exemplu, Middleton (47) propune un sistem de cifrare a acordurilor după numărul semitonurilor din componența lor).

(Exemplul 8)



În muzica contemporană un rol foarte important îl joacă factorul contextual. Aceeași consunare poate fi interpretată diferit conform:

- anturajului (Există așa numitele «acorduri-omonime». Spre exemplu, acordul din preludiul *Canope* de C. Debussy poate fi tratat ca un trison cu nonă și sextă, precum și ca acord format din cvinte (c-g-d-a-e). Vezi exemplul 9.);

(Exemplul 9)



- numărului de repetări (factorul cantitativ) care fixează în memorie rolul ei deosebit. În acest context devine important factorul constanței consunării și nu întâmplător T. Berșadskaia (103) scrie despre așa numitele acorduri de structură constantă, reținută.

Principiul structural-constructiv al acordului presupune anumite funcțiuni intra-acordice specifice ale

¹Aceasta constituie una din problemele-cheie ale teoriei lui P. Hindemith la care vom reveni într-unul din capitolele următoare.

sunetelor componente. Iu.Holopov (198, p.44) menționează că structura logică a acordurilor în armonia clasică-romantică exprimă această funcționalitate în modul următor:

Acordurile au în componența lor:

- tonul de bază (fundamentală),
- consonanțele acordice,
- disonanțele acordice (inclusiv alterațiile),
- tonurile secundare (tonuri acordice de rangul doi care spre deosebire de disonanțele acordice subminează structura terțară).

Sunetele neacordice îndeplinesc funcții extra-acordice (despre care vom vorbi în capitolul 5).

Acordul posedă și alte calități specifice definite de Iu.Holopov ca **laturi ale acordului** (198, p.46):

- liniaritatea tonurilor care se realizează prin funcționalitatea liniară a sunetelor acordice, prin apartenența lor la liniile melodice;
- funcționalitatea tonală (relația acordului cu centrul tonal – general sau local, secundar);
- fonismul acordului (sonoritatea ca atare independentă de funcția tonală).

3.2. Clasificarea acordurilor după calitățile sonore

Acest principiu al clasificării acordurilor și consunărilor este legat de un alt criteriu – criteriul calității sonore care se manifestă într-un anumit grad al intensității armonice, în nivelul **sonanței**¹ și în condiții de factură concrete.

Spre exemplu, o clasificare a acordurilor pe baza acestui criteriu este prezentă în teoria lui P.Hindemith care împarte toate acordurile în două grupuri: cele care conțin în interiorul lor triton și cele fără triton. Clasificări bazate pe calitățile sonore ale consunărilor sunt propuse de E.Křenek, V.Persichetti, L.Ulehla, Iu.Kon. Toți acești teoreticieni se referă despre caracteristicile specifice ale acordurilor – tensiunea armonica, densitatea armonică, «fluctuația armonică». Aceste expresii și noțiuni sunt foarte răspândite în teoria contemporana a armoniei și a facturii.

Nivelul tensiunii armonice, gradul ei poate fi calculat conform efectului sumar al tensiunii intervalelor incluse în componența acordului. Este evident că rolul acordului nu se rezumă doar la funcțiile lui modal-tonale. O importanță deosebită pentru limbajul armonic au și funcțiile fonice ale acordului, coloritul, culorile armonice sau ceea ce se numește **fonismul consunărilor**. Meritul elaborării teoriei fonismului precum și acest termen aparțin savantului rus Iu.Tiulin (în: 192 și 195, p.137). Cuvântul **fonism** este de origine greacă (*fono* înseamnă sunet, sunare). Această noțiune caracterizează culoarea consunărilor în sensul cel mai larg (inclusiv factorii de timbru, de registru și cei dinamici). Nivelul înalt al fonismului se numește **colorism**.

Am dori să evidențiem și o altă latură a fonismului strâns legată de imaginile fantastice sau cele umoristice care poate fi numită **caracteristicitate**.

Disonanța și consonanța sunt de asemeni termeni care reflectă fonismul armoniei. În teoria contemporană aceste două noțiuni sunt considerate relative, deoarece actualmente în muzică nu există o limită precisă între consonanță și disonanță. De aceea în teoria armoniei (de exemplu, în lucrările lui G.W.Berger și Iu.Holopov) se propune un termen integrator **sonanță** și o scară de gradare a intensității sonanțelor (vezi paragraful următor).

¹ Conform definiției propuse de G.W.Berger noțiunea generală de sonanță cuprinde «totalitatea efectelor sonore produse de entitățile intervalice înlănțuite (melodice) sau suprapuse (acordice) ..., sonanța putând avea un caracter consonantic sau disonantic, fenomenele înscrinduse în categorii calitativ opuse» (9, pag.48).

Referitor la muzica contemporană, unde fonismul ca mijloc de expresie adesea stă pe prim plan, teoria armoniei propune încă două noțiuni importante – *sonorica* și *sonoristica*, legate de problemele așa numitei *armonii sonore*.

§4. *Fonismul armoniei și formele de realizare a lui în diferite contexte istorico-stilistice*

Termenul **fonism** definește caracterul specific al sunării unui acord izolat sau al unei succesiuni de acorduri (turații armonice), indică culoarea specifică a tonalității sau a modului într-un context stilistic concret. Fonismul nu se schimbă, însă se realizează variat în dependență de condițiile contextuale (acorduri vecine, sistem armonic, tempo etc.). Despre această particularitate a armoniei determinată de percepția noastră scria E.Kurth în lucrarea sa *Armonia romantică și criza ei în opera «Tristan» de Wagner* (148), subliniind deosebirea dintre «efectul absolut al consunării» și «efectul absolut al succesiunii armonice».

Fonismul servește ca bază pentru leit-armonie, leit-tonalitate și pentru alte procedee de individualizare sau personificare a calităților timbral-armonice. Vorbind despre caracteristica fonică a armoniei trebuie să avem în vedere următorii factori:

- componența intervalică a acordului sau a complexului vertical ce influențează asupra acordului prin fonismul intervalelor componente,
- specificul poziției și a modalității de aranjare a acestui acord în spațiul muzical.

Cum s-a menționat în paragrafele precedente, în muzica contemporană antinomia «consonanță – disonanță» nu se tratează univoc, cedând locul gradării ierarhice a sonanței. Spre exemplu, E.Křenek în lucrarea sa *Exerciții de contrapunct bazate pe tehnica dodecafonică* (40, 149) diferențiază acordurile după densitatea armonică și după gradul disonanței în baza calităților fonice ale intervalelor incluse. Conform acestei gradări, acordurile din trei sunete pot aparține unuia din cele șase grupuri fonice (gradul disonanței crescând de la 1 la 6):

1. acorduri compuse din trei consonanțe;
2. cele construite din două consonanțe și o disonanță moale;
3. acorduri compuse dintr-o consonanță și două disonanțe moi;
4. acorduri cu două consonanțe și o disonanță acută;
5. acorduri cu o consonanță, o disonanță moale și o disonanță acută;
6. acordurile cele mai aspre compuse dintr-o disonanță moale și două disonanțe acute.

Tritonul, în opinia lui E.Křenek, este neutru și nu influențează fonismul acordului. P.Hindemith, după cum s-a menționat mai sus, din contra împarte acordurile în două grupuri anume, după prezența sau absența tritonului.

Iu.Holopov (199, p.137) propune un tabel de gradare diferențiată a sonanței în acordurile folosite mai des:

0.1	unison
0.2	octava
1.1	cvinta
1.2	cvarta
2.1	trisonuri consonante (majore, minore); terțe (mari și mici)
2.2.	sextacorduri (major, minor, micșorat); sexte (mari și mici); cvartsextacorduri majore și minore;

3.1.1	trisonul major (cu sextă mare)
3.1.2	trisonul minor (cu sextă mare)
3.2.1	septacordul mic major
3.2.2	septacordul mic minor
3.3	celelalte acorduri cu septimă mică fără triton și fără disonanțe acute
3/2	trisonul mărit
4.1	septacordul mic cu răsturnări
4.2	septacordul micșorat; trisonul și cvartsextacordul micșorat; triton
4.3	alte acorduri terțare cu triton și fără disonanțe acute
4.4.1	septacorduri de septimă mică cu nonă mare cu fundamentală în bas
4.4.2	la fel ca și în 4.4.1, însă în răsturnare
4.5.1	trisonuri consonante și septacordul mic minor cu tonuri secundare, fără triton și disonanțe acute cu fundamentală în bas
4.5.2	la fel ca și în 4.5.1, însă în răsturnare
4.6.1	septacordurile mic și micșorat cu nonă mică; septacorduri de septimă mare cu nonă cu fundamentală în bas
4.6.2	la fel ca și în 4.6.1, însă în răsturnare
5.1.1	septacorduri mare major, mare minor și mărit cu fundamentală trisonului consonant în bas
5.1.2	la fel ca și în 5.1.1, însă fundamentală trisonului consonant nu se află în bas
5.2.1	trison consonant cu tonuri secundare acut disonante cu fundamentală în bas
5.2.2	la fel ca și în 5.2.1, însă în răsturnare
5.3.1	acorduri de cvinte fără disonanțe acute
5.3.2	acorduri de cvarte fără disonanțe acute
5.4.1	acorduri neterțare fără triton și fără disonanțe acute cu fundamentală în bas
5.4.2	la fel ca și în 5.4.1, însă în răsturnare
5.5	acorduri terțare cu triton și disonanțe acute cu fundamentală în bas
6.1	acorduri de cvinte cu disonanțe acute
6.2	acorduri de cvarte cu disonanțe acute
7.1.1	acorduri neterțare fără triton și fără disonanțe acute cu fundamentală în bas
7.1.2	la fel ca și în 7.1.1, însă în răsturnare
8.1.1	acorduri neterțare cu triton și disonanțe acute cu fundamentală în bas
8.1.2	la fel ca și în 8.1.1, însă în răsturnare
9.1	clusters-uri diatonici
9.2	clusters-uri cromatici

În afară de aceasta, trebuie să avem în vedere și prezența consonanțelor latente în componența acordurilor disonante multisonore.

Aceeași problemă se află în atenția și a altor cercetători. Marquis, Brindle, Ulehla pe paginile cărților sale au prezentat numeroase tabele, grafice, diagrame ale fluctuației armonice în creații muzicale concrete. Savantul rus Iu.Kon în articolul *Despre un principiu al verticalei în muzica atonală* a propus o metodă de calcul a densității armonice dezvoltând ideile lui P.Hindemith (140). Amintim că scara intervalelor propusă de P.Hindemith se bazează pe legile acustice și pe «distanțarea treptată față de fundamentală» (37, p.68-70):

Inter- valul	cvinta perfectă	cvarta perfectă	terța mare	sexta mică	terța mică	sexta mare	sep- tima mică	secun- da mare	sep- tima mare	secun- da mică	triton
tonul funda- mental	jos	sus	jos	sus	jos	sus	jos	sus	jos	sus	nu are

După părerea lui P.Hindemith, în calitate de ton fundamental al acordului servește tonul fundamental al intervalului mai tare: când există două sau mai multe intervale de aceeași calitate, drept ton fundamental se consideră fundamentală intervalului de jos. Când în construcția acordului co-există în calitate de sub-acorduri consunări tari (trisonuri majore, minore și răsturnări, septacorduri majore complete sau incomplete), alegem tonul fundamental al celui mai tare subacord.

În sistemul lui Kon (de altfel, foarte interesant și elaborat la un înalt nivel științific) s-au strecurat și unele inexactități. Spre exemplu, undecima perfectă este un interval evident disonant (după Kon, consonant), duodecima perfectă este o consonanță mai perfectă decât cvinta perfectă, ea dă efectul identității funcționale cu octava perfectă sau chiar cu unisonul (Iu.Holopov scrie despre mascarea tonului inferior în duodecima perfectă). G.Bruseanin (107, p.104) face câteva observații critice referitor la teoria lui Kon, dar nici el nu ia în considerare schimbarea sonanței în intervalele mai largi decât octava (în comparație cu intervale simple).

Calitățile fonice ale sunării pot fi reliefate sau voalate în dependență de anturaj. Pe acest fenomen se bazează «efectul absolut al succesiunii armonice». Spre exemplu, succesiunea formată din trisonuri obișnuite (majore și minore) sună diferit în dependență de corelațiile modal-funcționale: trisonul minor în turația T – t sună altfel decât în succesiunea D – t. Muzicolog bulgar I.Raceva numește aceste calități «modal-fonice» («ладофонические») (vezi: 151, p.141).

E știut că corelația calităților modal-funcționale și a celor fonice ale consunărilor demonstrează dependența inversă: rolul tradițional activ al acordului în tonalitate maschează calitățile lui fonice, și, invers, calitățile timbrale specifice ale consunărilor se manifestă mai efectiv în condițiile succesiunilor armonice neobișnuite, unde logica funcțională este încălcată. Drept exemplu elocvent al acestui fenomen servește logica turației întrerupte sau logica funcțională inversată: T-D-s-T în *Introducția* la muzica pentru *Visul unei nopți de vară* de F.Mendelssohn, turația D₇-S-III-T din începutul *Preludiului* op.11 Nr.5 de A.Skriabin.

Iu.Tiulin enumără condițiile care favorizează amplificarea și intensificarea coloritului fonic:

1. emanciparea mișcării melodice a vocilor;
2. contrazicerea funcției modale sau neutralizarea ei, încălcarea legăturilor funcționale tradiționale;
3. durata destul de mare a sunării, «staticizarea consunărilor»;
4. poziția registrală și timbrală a consunărilor (drept exemplu pot servi acordurile inițiale din *Scherzo-ul h moll* de F.Chopin).

După părerea lui Iu.Tiulin, fonismul complexului armonic nu se schimbă în esență, însă poate fi realizat într-o măsură mai efectivă sau mai puțin efectivă. Așadar, fonismul reprezintă o posibilitate, o condiție integrantă și premergătoare pentru demonstrarea coloritului armonic, însă el nu este identic cu colorismul. Křenek, la rândul lui, arată dependența coloritului armonic de instrumentație și de condițiile facturii orchestrale.

Funcțiile fonice ale armoniei țin de domeniului însușirilor semantice ale muzicii, de domeniul expresivității specifice a limbajului muzical. La sfârșitul anilor 60 ai secolului XIX H.Laroș scriind despre rolul armoniei

în muzică și despre coloritul consunărilor muzicale consemna: «Cel mai insesizabil, cel mai puțin deslușit și, poate anume de aceea cel mai ademenitor pentru muzicienii geniali mijloc de caracterizare îl constituie *armonia*. Consunările ei, care trezesc în sufletul nostru o lume indefinită de stări de spirit și de simțiri ce scapă permanent de orice definiții verbale, inaccesibile chiar și pentru poezia lirică, se află într-o legătură misterioasă cu cele mai tainice, cele mai sincere și mai intime mișcări ale sufletului nostru»¹.

E.Kurth în cartea *Armonia romantică și criza ei în opera «Tristan» de Wagner* face deosebirea între însușirile impulsive și cele expresive ale consunărilor (vezi: 148), diferențiind două direcții generale:

- cea a calității energetice a consunărilor («voința»),
- cea a calității senzorial-sonore (timbrul este tratat ca factor de frânare a fluxului sonor).

În general, însușirile modal-funcționale și cele fonice ale acordului care se manifestă în dezvoltarea muzicală se găsesc în relații de unitate contrastantă demonstrând prezența în acord a legăturilor dialectice. Însușirile modal-funcționale reprezintă funcțiile logice ale armoniei, pe când cele fonice – fonismul, coloritul și expresia specifică a acordului. P.Boulez menționează (14, p.281) că dacă în muzica tonală clasică acordurile aveau în special o funcție tonală (adică aici se evidențiau în special însușirile modal-funcționale ale acordului – n.n.), ulterior ele devin agregate sonore alese pentru posibilitățile expresive și coloristice ale lor (în muzica contemporană se evidențiază mai mult latura fonică a consunărilor – n.n.).

O problemă importantă în abordarea fonismului o constituie și formele alterate ale acordului. Într-o altă lucrare a sa – *Bazele contrapunctului linear* – Kurth menționează că acordurile cu alterații favorizează intensificarea efectului coloristic concomitent cu intensificarea tinerilor modale. Această concluzie, în opinia noastră, nu intră în contradicție cu legea dependenței inverse între funcționalitate și fonism, deoarece:

1. alterația, de asemenea, modifică legăturile modal-funcționale obișnuite;
2. pe primul plan în cazul dat stă factorul efectului absolut al acordului;
3. acordurile alterate demonstrează coloritul său în mod diferit, în dependență de rezolvare;
4. acordurile alterate «se înclină» spre tonalitate (ele pot fi tonalizate), ele relevă factorii statici, oprind dezvoltarea pentru un scurt timp ceea ce, la rândul său, oferă posibilitatea de a admira armonia.

Atât particularitățile structurii consunărilor (acorduri de cvarta se deosebesc de acordurile de structură terțară; există, de pildă, și consunări «piramidale», «spectrale»), cât și caracterul specific al tonalității (starea modului, legitățile funcționale etc.) servesc drept surse pentru fonismul armonic.

Formele de realizare ale fonismului în condiții istorico-stilistice diferite sunt diverse. Putem compara procedeele lui L.Beethoven (acordul compact inițial din *Sonata patetică*, efectul contrastării tonalităților în sonata *Aurora*) cu cele ale lui F.Chopin (începutul *Scherzo*-ului h moll, primele măsuri ale *Marșului funebru* din *Sonata* b-moll sau ale *Nocturnei* cis-moll – cu omisiunea terței în primul acord și alte exemple cu armonii spectrale). În secolul XIX paralel cu creșterea interesului pentru factură, dinamică și timbru rolul fonismului devine mai mare, iar în secolul XX el se transformă treptat într-un alt fenomen – sonorica, în care însușirile registrale și timbrale ale consunărilor devin foarte importante. În secolele XIX-XX se dezvoltă și calitățile impresioniste ale facturii. E.Kurth (148, p.386-387) vorbește despre elementele facturii impresioniste prezente deja în partea II din fantezia *Călătorul* de F.Schubert. Această tendință este caracteristică și pentru F.Liszt (*Fântânele vilei d'Este*, *Pe lacul Wallenstadt*, *Pe malul pârâului*).

¹ Ларош Г. Глинка и его значение в истории музыки. Статья третья и последняя //Г.А.Ларош Избр.статьи. В.1. М.И.Глинка. Ленинград, 1974, стр.99.

În muzica contemporană interesul pentru fonism se realizează în curentul artistic numit sonoristica și, în afara de aceasta, prin intermediul instrumentelor electronice noi în muzica electronică¹.

§5. Definiția noțiunilor sonora și sonoristica. Armonia sonoră

Sonorica este unul din procedeele de organizare a materialului sonor, un sistem de mijloacele specifice ale expresiei muzicale. Ea reprezintă **o muzică a sonorităților timbral-coloristice** (*Klangmusik* în limba germană). Acest fenomen s-a constituit în mijlocul anilor 50 ai secolului XX. Unul din primii compozitori care a folosit sonorica a fost B.Bartük, apoi K.Stockhausen în fenomenul numit *muzică statică*, K.Penderecky – în *Klangfarbenfeldtechnik* (tehnica câmpurilor sonor-coloristice), H.Cowell în tehnica *clusters*-urilor.

Spre deosebire de sistemele armonice tradiționale (cel tonal-acordic sau modal), fiecare unitate fonetică a căroră (ton, interval sau acord) se deslușește clar și se aude diferențiat, armonia sonoră operează cu consunări timbral-coloristice care se percep ca o culoare unică. Aici pe primul plan se află coloritul armonic și fonismul sau momentul mișcării ca atare (în masa sonoră).

Izvoarele armoniei sonore contemporane se găsesc în muzica secolului XIX – în reproducerea dangătelor de clopote (spre exemplu, în opera *Boris Godunov* de M.Mussorgski), în căutările lui A.Skriabin (*armonie-timbru*). În ultimul caz, după opinia lui A.Karatâghin, acordul funcționează ca *monofonie*, deoarece A.Skriabin concepea armonia complexă ca fiind indivizibilă în componente. Un alt cercetător al creației skriabiniene, V.Sabaneev, susține că acesta a fost precursorul unui nou tip de formă compozițional-sonorică.

Sub aspectul dramaturgic, sonorica, de regulă, are la bază o idee programatică sau un principiu al contrastelor dinamice (denumit de Delon *ideea organizării contratimbrale*). În caz contrar, sonorica, conform opiniei lui Holopov, va genera «un discurs format exclusiv din interjecții». Destul de frecvent armonia sonoră servește drept fundal pentru alte «evenimente» muzicale, însă uneori ea poate să se «emancipeze» dând naștere unor fenomene de sine stătătoare.

Noțiunea de **sonorică** este quasi identică cu noțiunea de **timbru-colorit**, sonorismul fiind o continuare a fonismului, dar, spre deosebire de acesta, constituind un fenomen exclusiv armonic. Bazându-se pe nediferențierea tonurilor, verticala sonoră poate fi comparată cu un macro-sunet – sunet de grad superlativ.

A.Maklâghin (vezi 154 și 155) menționează că armoniile sonore se compun din:

Forme discontinue		Forme continue			
punct sonor	pată sonoră	pulsante		continuate	
		puzderie de tonuri	flux de tonuri	linie	zonă, fâșie

L.Podablonskaia (vezi:115, p.163) propune o clasificare mai simplă a structurilor timbral-sonore cu care operează sonorica diferențiind formele **orizontale** și **verticale** ale acestora. Formele orizontale se manifestă prin *timbro-linii* și *timbro-straturi*, cele verticale – prin *sonoruri* și *clusters*-uri organizate în unități structural-sintactice specifice: **blocuri** sau **faze sonore**.

¹ Printre căutările artistice și tehnice din domeniul muzicii electronice trebuie să menționăm *ANS* al lui Evgheni Morzin. Acest instrument – sintetizator electronic de sunete, numit conform inițialelor lui A.N.Skriabin – s-a aflat în anii 60 în muzeul lui Skriabin din Moscova. El funcționa ca un generator electrooptic: raza luminii traversând spre crăpătura în spectrul sunetului desenat pe sticlă nimereste într-un fotoelement care generează curentul electric și, în consecință - undele sonore. În cazul dat sunetul, sau mai precis timbrul lui, pare că ar fi «desenat» de autor. (Despre acest instrument scria revista Uniunea Sovietică, anul 1961, Nr.5. Unele probleme ale muzicii electroacustice sunt examinate în teza de licență a d. Veronica Erezanu consacrată creației lui Mihail Afanasiev, anul 1999. Chișinău).

În sonorica contemporană se folosesc cel mai frecvent două tipuri de tehnici:

1. tehnica clusters-urilor (cluster în engleză înseamnă «ciorchin, strugure», în muzică termenul fiind introdus de Henry Dixon Cowell în *New musical resources* [18]). Clusters-urile există în două forme ritmice: *cluster ca eveniment* și *cluster ca stare*. În exemplul 10 împrumutat din articolul lui Hicks (36) este reprodusă notarea clusters-urilor propusă de Cowell;

Chapter III (Exemplul 10)

grand expression

PP: *il melodie misterioasă pe o lungă*
BASSOBA SEMPRE

P. WITH ARM *il melodie misterioasă pe o lungă*
BASSOBA SEMPRE

PPP *BASSOBA SEMPRE*

2. tehnica câmpurilor armonice sau a maselor sonore (sound-mass – termen propus de Edgar Varèse). Drept exemplu poate servi *Concertul pentru pian și orchestră* nr. 3 de R. Șcedrin (cifrele 7-9; vezi exemplul 11).

Câmpul armonic se caracterizează prin anumiți parametri:

- interiori: intensitatea și densitatea;
- exteriori: hotarele și lărgimea.

În muzicologia contemporană se diferențiază trei tipuri (trei trepte) de sonorică:

1. coloristica (termen polonez), generată de colorarea timbral-instrumentală a sunărilor în orchestrație;
2. sonorica – tehnică ce operează cu consunări timbral-coloristice de nivel înalt cu o diferențiere parțială a tonurilor;

3. sonoristica – tehnică în care nu este posibilă percepția distinctă a tonurilor, adică muzica cu efecte de rumoare (zgomot).

(Exemplul 11)

The musical score is divided into two systems. The first system includes the following parts:

- Fl. I, II, III:** Flute parts with various articulations and dynamics.
- Ob. I, II:** Oboe parts, with the second oboe part marked *pp* and *fff*.
- Cl. I, II, III:** Clarinet parts.
- Cel.:** Cello part.
- Arpa:** Arpa part.
- P-no solo:** Piano solo part, marked *Solo* and *ad lib.*

The second system includes the following parts:

- V-ni I, II, III div. in 3:** Violin parts, marked *ppp* and *за подставкой*.
- V-ni II, III div. in 3:** Violin parts, marked *ppp* and *за подставкой*.
- 4 V-c. soli:** Four vocal parts, marked *ppp*.
- 8 C-b. soli:** Eight contrabass parts, marked *ppp*.

The score is marked with a box containing the number 8 at the beginning of the first system.

Sonoristica, de asemenea, este un termen polonez propus de J.Chomiński, în articolele: *Sonorystica* (Mała encyclopedia muzyki), *Technica sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia* (Muzyka, 1961, Nr.3). Chomiński scrie în aceste articole despre tendințele noi în muzica contemporană situând sonorica pe primul loc. Acestei tehnici îi sunt proprii:

1. tehnologia sunării;
2. raționalizarea timpului;
3. formarea structurilor orizontale și verticale specifice;
4. transformarea elementelor;
5. continuitatea formei.

Iu.Holopov diferențiază două tipuri de *sonorică* (199, p.198):

a) Sonorica liniilor. Ea se folosește mai des pentru realizarea peisajelor muzicale, pentru redarea coloritului fantastic-posomorât, a undelor sonore, pentru crearea fundalului vâscos în care trebuie să persiste concomitent efectul de static și de schimbător. Destul de frecvent ea apare în rezultatul dublărilor eterofonice sau a imitațiilor ce se bazează pe forme generale de mișcare, uneori se folosește aleatorica. Exemple: D.Șostakovici *Simfonia* nr.2, începutul (forme neutre), V.Silvestrov *Simfonia* nr.2 c.23 (aleatorica, «roiul de 14 voci»).

b) Sonorica consunărilor armonico-timbrale, a blocurilor factual-timbrale. Sfera largă a acestui tip se prezintă prin tehnica clusters-urilor, prin introducerea structurilor intervalice mixte, a mono- și polisonorităților.

Ca un procedeu intermediar se întrebuintează așa numita «linie îngroșată», care se formează prin intermediul dublărilor melodiei cu linii care repetă aproximativ profilul melodiei și creează împreună cu ea un interval foarte strâns. Exemple: N.Sideliniciov *Povești ruse*, partea IV *Mlaștini și bălți* (vezi și p. II, V); S.Gubaidulina *Luminos și întunecos*.

Compoziția lui V.Kutavicius (Lituania) *Variațiuni dzukiene* folosește în calitate de temă cântecul popular lituanian *Devreme zorii s-au trezit*, prezentându-l în zece variațiuni diverse, bazate pe diferite procedee de prelucrare sonorice a materialului; în variațiunea X revine melodia inițială sunând într-o factură corală realizată cu acorduri tonale.

În muzicologia contemporană există un șir de termeni speciali mențiți să definească anumite fenomene din domeniul sonoricii și sonoristicii. De exemplu:

- zgomot – zonă de tonuri nediferențiate;
- cluster – consunare care cuprinde o zonă continuantă în condițiile unui acordaj concret; blocuri sonore timbrale¹;
- sonor – consunare armonico-timbrală în afara tonurilor. Sonorul prezintă un fenomen atașat de microcromatică, ecmelică și de relațiile nedefinite sub aspectul înălțimii (spre deosebire de acorduri, sonorurile sunt indivizibile).

În sonorice există unii factori care reglează organizarea discursului muzical:

- factorul înălțimii sonore,
- factorul metroritmic,
- factorul timbral,
- factorul articulațional,
- factorul dinamic etc.

Termenul sus-menționat *ecmelica* este de origine grecească (din *εχμεληζ* ceea ce înseamnă «non-

¹ Se are în vedere atât blocul factual-timbral, cât și tipul specific de grafică a notației

armonios... în afara melosului»). Această noțiune a fost propusă de Iu. Holopov (vezi în 198, p.117-119). În viziunea savantului ecmelica este sistemul care utilizează sunete cu înălțime indefinită, un sistem format din sunete instabile sub aspectul înălțimii lor (glissandi, melismatică liberă ca înălțime, microcromatică nesisematizată, zgomote etc.).

Ecmelica reprezintă o forma premodală de organizare a înălțimilor sonore. În muzica contemporană - spre exemplu, în jazz - ecmelica se realizează prin așa numitele «dirty-tones» (tonuri murdare). În muzica academică ea se folosește cu scopuri specifice, - ca de exemplu, cele descriptive (în *Povești ruse* de N.Si-delinicov, p.V (urletele Păduroiului), în *Dangăte* de R.Șcedrin ș.a.).

Rolul deosebit al fonismului, al sonoricii și al sonoristicii impune o nouă tratare a problemelor de timp și spațiu muzical, a problemelor de ambianță acustică. În rezultat, în muzica secolului XX există multe tendințe și procedee specifice. Printre acestea trebuie să menționăm înnoirea acordajului și a paletei timbrale cu timbruri specifice (pian preparat, instrumente electronice - Termenvox, unde Martenau, ANS, sintetizatoare etc.), muzica concretă (care folosește sunetele extramuzicale, inclusiv cele aflate la nivelul proto-intonational (râsete, bocete, suspinuri, strigături, vocile pasărilor - M.Ravel, O.Messiaen, A.Raskatov)), procedeele de articulație și alte efecte sonore.

Problemele dramaturgiei timbrale, ale fonologiei muzicale au o importanță deosebită atât pentru muzicologie, cât și pentru compoziție. Spre exemplu, în fenomenul «tematismului timbral» se realizează sinteza materialului sonor individualizat. Calitățile acestui material se manifestă într-un mod neobișnuit: sonorismul este o însușire a țesutului muzical care se bazează pe caracterul specific, nediferențiat al percepției auditive, ceea ce constituie deja nu numai un fenomen acustic, ci și unul psihologic.

Modelul inițial al sonorului este un timbru natural, de aceea sonorul este tratat ca un întreg sincretic și nefracționat; în același timp el prezintă și rezultatul unei sinteze care se vizualizează în procesul analizei după partitură (acest fapt demonstrează diferența dintre fenomenele vizibile și cele audibile).

Interesul față de sonorică și sonoristică a determinat apariția unui curent nou în muzica contemporană - așa numita **muzică a timbrurilor** (termen propus de Kohoutek). Ea dispune de dramaturgie și tehnologie specifică (de montaj și mixaj) și se bazează pe contraste realizate în forma unor straturi sonorico-coloristice prin cele mai diverse procedee (aleatorice, seriale, puantilistice, modale etc.). Metamorfozele treptate ale timbrurilor se cheamă **evoluții** (după Penderecki). Vezi exemplul 12 în care este reprodus un fragment din oratoriul *Dies Irae* de K.Penderecki.

Ca exemple pot servi creațiile lui K.Penderecki (*Threni Hirosimei* o piesă sonoristică realizată într-o compoziție care îmbină trăsăturile formei de sonată cu repriză inversată și a formei concentrice), P.Boulez (*Repons* lucrare ce se bazează pe contradicțiile facturii monodice și a celei multivocale, pe principiul deplasării sunetului în spațiu, pe multiplicarea lui etc.).

În condițiile postmodernismului apar **obiectele sonore sintetice** care dau o senzație de afundare în adâncul materiei sonore. Deci, se lărgeste și spectrul fenomenelor și noțiunilor specifice, care nu sunt reflectate în terminologia tradițională, dar sunt destul de importante pentru muzicologia contemporană. Printre acestea sunt noțiunile de **câmp auditiv** (G.Orlov[164]), care se caracterizează prin diferențierea tonului și a sunetului (sunetul este un fenomen material, tonul - un element psihic, rezultatul transformării impresiilor auditive), de **fotism** (există asociații optice, legate de componența timbrală), **iluzia adâncimii fizice a spațiului, geometria câmpului sonor**.

(Exemplul 12)

The musical score for Example 12 is divided into two main sections. The upper section includes staves for:

- sxf alto 1-2**: Saxophone alto, measures 1-2.
- sxf brt**: Saxophone baritone, measures 1-2, with dynamic markings *sf p* and *sf p*.
- fg 1, 2, 3**: Flute group, measures 1-2, 3.
- cfg**: Clarinet in G, measures 1-2, 3, with dynamic markings *p*, *sf p*, *sf p*, and *sf*.
- cr 1-3, 4-6**: Cor, measures 1-3, 4-6, with dynamic markings *p* and *sf p*.

The lower section includes staves for:

- vc 1-3, 4-6, 7-10**: Violoncello, measures 1-3, 4-6, 7-10, with dynamic markings *p*, *sf p*, and *sf p*.
- vb 1-4, 5-8**: Violoncello, measures 1-4, 5-8, with dynamic markings *p*, *sf p*, and *sf p*.

The score features various dynamic markings such as *p* (piano), *sf p* (sforzando piano), and *sf* (sforzando). A vertical dashed line separates the two main sections. The lower section also includes a section labeled *arco* (arco) for the violoncello.

Reprezentanții unor culturi muzicale consideră că noi percepem în muzică nu tonurile sau timbrurile, ci «vocea magică a lumii supranaturale»; muzicologia contemporană relatează și despre problemele cosmosului muzical. Deci problema fonismului se lărgeste până la emiterea unor noi ipoteze fizico-acustice, psihologice, compoziționale, dramaturgice, filozofice etc.

Trebuie să adăugăm că în muzica anilor 60-80 ai secolului XX fonismul dintr-o însușire a armoniei se transformă într-un factor foarte important al organizării muzicale. Procedeele muzicale oferite de sonorica permit utilizarea oricăror tipuri de material sonor: astfel, în piesa *Fluorescențe* de K. Penderecki în componenta orchestrei simfonice se includ 37 de instrumente coloristice de percuție, sonorității acestor instrumente li se alătură timbrurile de sirenă, fluieratul, soneria electrică, sunetul mașinii de dactilografiat, foșnetul pergamentului, sunetul ferăstrăului care taie lemn și metal.

Comparând două metode de tratare a sunetului, propuse de două dintre cele mai răspândite tehnici componistice ale muzicii contemporane – serialismul și sonorica – menționăm: serialismul a ajuns la dezmembrarea sunetului după diferiți parametri, sonoristica, din contra – la combinatorica empirică a parametrilor sonori folosiți în scopuri expresive.

Un exemplu elocvent al «construirii sunetului» după legile compoziționale subiective este cluster-ul care exprimă ideea sintezei sub egida timbrului. După construcția lor, clusters-urile diatonice se situează la hotarele

dintre acord și sonor, însă caracterul percepției clusters-urilor în general nu este armonic, ci timbral. Sub aspectul fizic, cluster-ul reprezintă o oarecare fâșie neîntreruptă a frecvențelor. Micro-cluster-ul reprezintă o zonă unisonul orchestral. Macro-cluster-ul demonstrează diapazonul întreg al frecvențelor în mod simultan (în fizică și în teoria informației acest fenomen reprezintă așa numitul *zgomot alb*); poli-cluster-ul, cu breșe ale scării sonore, reprezintă *zgomotul colorat* (vezi exemplul 13a unde este citat un fragment din *Trei poeme de H. Mischaux* de V. Lutosławski). Cluster-ul poate reuni secunde mici și mari sau chiar microintervale în dependență de acordajul ales.

(Exemplul 13 a)

The musical score for Example 13a is a complex orchestral arrangement. It features a series of staves for various instruments, each with a cluster of notes. The instruments listed on the left are: FL. (Flute), OB. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Tr.-be con sord. (Trumpet with mutes), Cor. (Horn), Tr.-ni con sord. (Trombone with mutes), and Orch. (Orchestra). The score is marked with 'pp' (pianissimo) and 'etc.' (et cetera). Above the staves, there are six numbered arrows pointing down to specific notes, labeled 'a', 'ca', '1"', '2', '3', '4', '5', and '6'. The notes are written in a complex, non-linear fashion, suggesting a cluster of frequencies.

Există și diferite moduri de organizare a clusters-urilor în timp: prin puncte sonore statice (așa numitele *clusters-uri staționare* cu întindere constantă) sau prin tonuri cu înălțime schimbătoare (*clusters-uri mobile* cu întindere variabilă) care implică folosirea ecmelicii (*vibrato, glissando*). Efectul cluster-ului mobil într-o formă specifică se creează cu ajutorul supramultivocalității eterofonice aleatorice, ceea ce demonstrează fragmentul din partea II *Apocalypsis* a oratorului *Dies Irae* de K. Penderecki din exemplul 13b.

(Exemplul 13 b)

poco a poco rit.

CORO normale
gliss.

S

A

T

B

ff

p

fig 1-3

cfg

1

2

3

4

1

2

3

4

1-2

vc 1-10

vb 1-8

ff

attaca

Cluster-ul poate fi dezvoltat prin *tehnica progresiei complexe* – adică prin creșterea și ramificarea lui (registrală, dinamică, după densitate sau înălțime) sau prin procedeul invers de «topire» a cluster-ului până la un singur ton. Între clusters-urile și complexurile armonice obișnuite există multe fenomene intermediare. Însă în toate cazurile este interesant deja doar faptul organizării fenomenului sonor într-un mod intenționat, avându-se în vedere principiul percepției auditive care nu presupune o analiză logică.

Procesul mișcării dinspre tonuri spre zgomote se organizează ca un proces nediferențiat, fluent, sau ca un proces ce fixează atenția pe tonurile adăugate. Astfel, se poate organiza topologia spațiului muzical și dimensiunile «corpului» sonor, plasarea sunetelor și a tonurilor în spațiul muzical și transferarea lor după intenția compozitorului.

La sfârșitul acestui capitol am dori să aducem câteva exemple care prezintă îmbinarea diferitelor principii de organizare a structurilor vertical-sonore.

Rolul disonanțelor în calitate de intervale constructive în acordica contemporană poate fi observat în piesele *Parechesis* și *Paragogen* din ciclul *Syllables* de T. Antoniu. În piesa *Parechesis* (vezi exemplul 4) verticala se bazează pe fonismul septimei mari (sau a octavei micșorate) luate separat, ostinat, într-o mișcare paralelă multisonică sau în combinație cu secunda mică (ca răsturnare a septimei mari) cu elemente de cluster (în calitate de pivot ostinat), cu cvarta în calitate de osie a armoniei de oglindă. Acest interval generează diverse efecte fonice (inclusiv efectul armoniei vertical-mobile). Fonismul secundelor și al septimelor predomină și în penultimele repetări ale poliacordului de structură mixtă.

În piesa *Paragogen* (vezi exemplul 14) fonismul septimelor și a clusters-urilor se realizează într-o formă contrastantă: cluster-ul acumulat în măsura 2 constă din secunde mari, cel din măsura 10 – din semitonuri care corespund septimelor mari completate cu tritonuri și cvarte. După cum se observă, în ultimele măsuri disonanțele nu se rezolvă, iar cvarta ce formează o pedală dublă în vocile superioare joacă rolul unui pivot sonor.

(Exemplul 14)

The musical score is written for piano and bass. It features complex vertical sonorities (clusters) and dynamic contrasts. The tempo is marked 'Adagio'. The score is divided into three systems. The first system shows a piano staff with a cluster of notes (marked 'ff' and 'ppp') and a bass staff with a cluster (marked 'ppp' and 'ff'). The second system continues the clusters, with dynamic markings like 'ppp', 'mf', 'p', and 'pp'. The third system shows the clusters evolving, with a final measure featuring a double pedal point in the upper voice (marked 'ff').

Alături de clusters-urile «pe clape albe» care dublează o linie melodică, R.Hinastera în *Suita de dansuri creole* folosește în acompaniament paralelismul cvintelor perfecte (acordul de bază este D_7 cu cvartă schimbată de terță), iar ulterior introduce și acordica terțară (exemplul 15).

Allegro rustico $\text{♩} = 126$ (Exemplul 15)

Clusters-urile din piesa *Tensiune* de D.Voiculescu (exemplul 16) se contrapun lanțului de sunete ce apar într-un ritm liber evidențiind intervalele de septimă mare și secundă mică. Quasi monodia (legăturile între sunete nu sunt fixate în notație) uneori devine bivocalitate.

(Exemplul 16)

H.Cowell (vezi exemplul 10 reprodus din articolul lui Hicks) folosește clusters-urile ca acompaniament (sau contrapunct) sonor pentru melodie.

Notarea clusters-urilor în partitură poate fi realizată exact (de exemplu, în *Muzica pentru fagot și coarde* de S.Gubaidulina cluster-ul se acumulează în diferite partide instrumentale, vezi exemplul 17) sau aproximativ (ca, de exemplu, în *Anaklasis* de K.Penderecki, vezi exemplul 18).

The musical score is written for three instruments: Fagot (Bassoon), V-c (Violoncello), and C-b (Contrabasso). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems. The first system includes a Fagot part with a trill (tr) and a triplet (3), and a V-c part. The second system includes a Fagot part with a trill (tr) and a V-c part. The third system includes a Fagot part with a trill (tr) and a C-b part. The V-c part is marked 'soli' and the C-b part is marked 'soli'.

3

Archi tutti

ff

1, 2, 3 - 42

ca 25"

nv

ff

10 V-ni
8 V-la

vib. molto

pp

10 V-ni

vib. ord.

§1 Definiția noțiunii de mod și unele prolegomene ale teoriei modului

Modul reprezintă una din categoriile fundamentale ale științei muzicale, iar teoria modului este unul din compartimentele de bază ale teoriei armoniei. Axată pe elucidarea unor probleme-cheie ale armoniei, teoria modului este unul din compartimentele cele mai vechi ale științei muzicale, trăgându-și rădăcinile încă din Antichitate și dezvoltându-se pe parcursul veacurilor odată cu evoluția artei muzicale, reflectând toate schimbările parvenite în gândirea muzicală, cunoscând o diversitate de poziții estetice și științifice, astăzi ea constituie un domeniu relativ autonom și multilateral dezvoltat¹.

Noțiunea de **mod** are mai multe semnificații, însemnând și raportul proporțional între brevis și semibrevis – durate folosite în muzica medievală, și o scară melodică sau un tip de organizare a înălțimilor, o stare a tonalității, și un mijloc esențial al expresivității muzicale, care apare ca una din manifestările de bază ale caracterului organizat al sunetelor după înălțime.

Sensul cel mai general al noțiunii de mod în muzică este acela de **sistem de organizare a înălțimilor**. În acest sens conținutul noțiunii de mod (ca un anumit tip de sistematism) se apropie foarte mult de cel al noțiunii de armonie, deoarece în teoria muzicală a Greciei antice aceasta din urmă se aplica într-o manieră precisă și bine definită la înălțimea sunetelor muzicale și la maniera de a le organiza. Deci **modul** ca și **armonia** simbolizează ordinea și organizarea specifică a sunetelor. Totuși, considerând armonia (în sensul larg al cuvântului) **arta combinării și sistematizării sunetelor după înălțimea lor în simultaneitate și în consecvență** conform legilor fizico-acustice și psiho-fiziologice, pe de o parte, și, pe de altă parte – conform logicii și esteticii percepției, modul se tratează ca **un sistem de interacțiuni funcționale melodice și armonice ale sunetelor scării muzicale**, bazat pe afinitățile lor acustice și lineare. Așadar, modul prezintă un fenomen mai restrâns, incluzându-se (ca și acordica) în fenomenul general de armonie.

În prezent asistăm la o situație de confuz terminologic legată de sensurile noțiunii de mod. Confuzia apare, de fapt, încă în Evul Mediu, din momentul adoptării termenului *modus* în calitate de sinonim al celui de *tonus*. Până aproape de sfârșitul secolului XIX noțiunile de mod și tonalitate erau sinonime².

Astăzi, după cum se menționează în majoritatea enciclopediilor și dicționarelor enciclopedice³, noțiunea de *mod* se aplică într-o manieră uneori cam anarhică, unui număr considerabil de noțiuni, uneori chiar contradictorii, toate, însă legate de structura generală a sistemului melodic sau armonic. Iu. Holopov, de exemplu, menționează că noțiunea de mod (rus. *lad*) include în calitate de componente așa noțiuni ca

¹ Teoria modului este elaborată foarte efektiv în muzicologia rusă, în care se propun un șir de termeni specifici «лад», «ладовость», «ладотональность», se face deosebire principală între noțiunile de «tonică» și «устой», «модальность», «ладовость» și «тональность», «модализм» și «модальность» etc., se formulează multe observații importante asupra subiectului ales. În muzicologia europeană (inclusiv cea românească) și americană nu există nici această diversitate terminologică, nici termenul echivalent celui de «лад», folosindu-se numai noțiunea de «mod» (în limba engleză - mode, tonality) al cărei conținut nu coincide întru totul noțiunii de «lad».

² Am dori să precizăm că sensul cel mai general al ambelor noțiuni – mod și tonalitate – în mare parte coincide (el constituie subiectul capitolului de față), pe când sensul specific, mai restrâns, este foarte diferit (și va fi examinat în capitolul 6).

³ De exemplu, în Larousse de la musique, în Enciclopedia muzicală (Moscova) ș.a.

tonalitatea¹, scara și altele² (acestora le-am putea adăuga și gama). De aceea modul (în sens general) și tonalitatea sunt noțiuni non-corelative (una nu o exclude pe cealaltă).

§2 Teoria modului în muzicologia contemporană

Considerând modul «formă superioară de organizare a materiei muzicale la nivelul parametrului înălțime, prin dispunerea și succedarea ierarhizată de sunete și raporturi intervalice» (Gh.Firca), «sistematism al relațiilor de înălțime» (Iu.Holopov), putem afirma că modul este propriu tuturor fenomenelor muzicale bazate pe o oarecare organizare ierarhică a înălțimilor³ (tonalitatea fiind una din formele de realizare a modului).

Noțiunea de mod ca o noțiune ierarhică se folosește pentru definirea unor fenomene care caracterizează diferite niveluri ale gândirii muzicale.

Modul este:

- principiul general de organizare a înălțimilor;
- un sistem intonațional (care cuprinde un complex de intonații);
- un anumit tip de sistem intonațional (alături de sistemul tonal și de cel atonal);
- o structură modală;
- o scară sonoră concretă.

Începând discursul nostru despre mod în sensul cel mai larg al cuvântului și despre unele noțiuni învecinate considerăm necesar de a preciza conținutul unor termeni generali ca *organizare*, *sistem*, *structură* folosiți frecvent în lucrarea de față. Acești termeni au o importanță deosebită în teoria filozofică a sistemelor, teorie ce stă la baza metodei sistemice și a celei structuraliste în lingvistică sau în teoria literaturii, metode aplicabile, de altfel, și în teoria muzicii.

În teoria modului se disting evident trei niveluri diferite care corespund noțiunilor filosofice *organizare*, *sistem* și *structură*, fiecare dintre acestea având un conținut specific.

Organizarea reprezintă o formă de aranjare bazată pe **coordonarea** elementelor și componentelor. Noțiunile de **sistem** și **structură** se deosebesc de organizare printr-un alt principiu fundamental ce stă la baza lor – cel de **subordonare** a elementelor și componentelor.

Nu este identică nici semnificația noțiunilor mai apropiate – *sistem* și *structură*. Noțiunea de **sistem** provine de la cuvântul grecesc *συστημα* care înseamnă unire, întreg compus din părți. Sistemul reprezintă un fenomen integru, unitar, format din mai multe elemente aranjate într-un anumit fel și tratat ca un organism izolat și dezvoltat. Sistemul presupune cel mai înalt grad de integritate internă prin care se realizează cele trei calități principale ale lui:

– sistemul demonstrează ierarhia structurilor și poate fi tratat ca element al unui sistem superior mai dezvoltat, al unui macrosistem;

¹ Spre deosebire de aceasta, Gh.Firca consideră că «este firesc ca toate fenomenele de modal să fie cuprinse în noțiunea de tonalitate în sens larg opusă aceleia de tonalitate în sens restrâns. Concluzia ce se desprinde imediat este aceea că această accepțiune, a tonalității în sens larg, se răsfrânge asupra oricărei structuri, ca fiind categorie dominantă, cuprinzătoare atât a modalului cât și a tonalului restrâns, major-minor, împingând opoziția modal-tonal într-un plan secund» (28, p.59). Această poziție, însă, nu reflectă nici evoluția istorică firească a sistemelor sonore în care anume modul și nu tonalitatea se prezintă ca fenomen primar și general care cuprinde ambele categorii – modalul și tonalul – în calitate de cazuri particulare de manifestare a principiilor generale de organizare a înălțimilor definite de noțiunea mod în sens general, nici dezvoltarea muzicologiei și a terminologiei muzicologice unde (iarăși) prioritatea revine modului.

² Vezi: Холопов Ю. Лад. – Музыкальная энциклопедия, т.3. Москва, 1976.

³ Fie aceasta una scalară sau una gravitațională.

– în orice sistem se creează câteva centre de subordonare secundară reprezentate de elementele centrale ale sistemelor inferioare. Aceasta înseamnă că în cadrul sistemului dat există o ierarhie inversă: elementele sistemului pot fi tratate în calitate de subsisteme parțial autonome;

– sistemul, de regulă, se caracterizează prin legături neliniare: într-un macrosistem pot fi unite câteva sisteme diverse, variate ca tip, care se deosebesc prin însușirile și calitățile lor, legaturile lor ne fiind analogice, identice.

Sistemul se sprijină pe interdependența elementelor, pe reglementarea severă și orânduirea strictă a legăturilor constituite în baza subordonării tuturor elementelor față de elementul central, principal (EC, – după Iu.Holopov). În muzică există diferite tipuri de sisteme, începând cu sistemele închise (care nu pot fi lărgite, de exemplu, sistemul diatonic din 12 trepte în condițiile acordajului uniform-temperat dodecasonor) și terminând cu așa numitele sisteme minimale – antinomii bimembre, având în vedere sistemele opoziționale: stabilitate – instabilitate, consonanță – disonanță, etc. Retragerea unui element în aceste sisteme «binome» duce la distrugerea întregului sistem.

În orice sistem trebuie să diferențiem componența și structura, componența reprezentând mulțimea elementelor întregului, iar structura desemnând configurația lui. Termenul **structură** provine de la cuvântul latin care înseamnă construcție, legătură, ordine, dispoziție. Structura ca noțiune denumește tot ansamblul de legături interne ale sistemului, fixează principiul de bază al organizării, fiind și unul din parametrii sistemului.

Este evident că, în comparație cu termenul structură, sistemul este o noțiune cu o semnificație mai largă. Structura este o invariantă a sistemului, care generalizează trăsăturile comune ale mai multor sisteme diferite. Spre exemplu, *forma de sonată* este o noțiune aplicată atât la schema oricărei sonate în general, cât și la sonatele concrete ale lui L.Beethoven, W.A.Mozart, etc., în primul caz, însă, fiind vorba despre structura *allegro*’ului de sonată, în cazul al doilea – despre un sistem artistic realizat într-o formă concretă. Așadar, sistemul are particularități individualizate, dar și un anumit «câmp de libertate», întruchipându-se în condiții concrete, structura reprezentând doar o schemă ce exprimă un principiu constructiv.

Toate aceste noțiuni pot fi aplicate și în teoria muzicii.

Este cunoscută, de exemplu, definiția sistemului muzical sonor ca **totalitate a sunetelor utilizate în muzică**. Există, de asemenea, și alte sisteme ierarhice care, însă, sunt mai complicate:

- conștiința socială muzicală reflectată în creația muzicală concretă, într-un stil muzical concret;
- teoria muzicală ca una din componentele conștiinței sociale muzicale și o formă de transmitere a experienței profesionale, care influențează activ asupra percepției muzicale;
- sistemul artei muzicale (nivelul superior în această ierarhie), ca sistem integral ce înglobează toate mijloacele de expresie muzicală.

Principiul sistematismului în muzică înseamnă unitatea elementelor emoționale și a celor raționale, logice. Logica muzicală însă se dezvoltă într-un mod specific, ceea ce creează anumite dificultăți la perceperea sistematismului în muzică ele fiind legate de natura procesuală a ei. Procesualitatea condiționează mari greutăți la cuprinderea simultană a integrității muzicale. Atât întregul, cât și structura se manifestă în muzică (ca și în arhitectura) doar prin corelația părților.

Logica muzicală se explică ca o logică a legăturilor și relațiilor funcționale, care permite depășirea caracterului discret și a discontinuității șirului sonor, învingerea naturii temporale continue a acestuia, logica muzicală devenind baza structurării procesului muzical.

Principiul sistematismului fiind o calitate specifică, inerentă percepției noastre și muzicii, exprimă atât însușiri subiective, cât și obiective.

Capacitatea perceptiv-structurală raportată la muzică reprezintă o calitate dinamică și arată o tendință de dezvoltare, care, bineînțeles, are și anumite limite. Din această cauză legile logicii muzicale se bazează pe criteriul volumului de percepere (volumului de atenție) și dimensiunii constante a acestuia. Astfel, în muzică se respectă anumite proporții, legile simetriei, corespondențele tematice, corelațiile tonal-modale stabile. Deoarece perceperea noastră împarte întreg procesul muzical în părți, în etape contrastante, diferențiind elementele principale și cele secundare ale acestui proces, creația muzicală ni se înfățișează ca un organism izolat, ca un sistem ierarhic bazat pe sistematismul relațiilor dintre mijloacele expresive, dintre elementele limbajului muzical. Aceste relații pot fi observate la toate nivelurile sistemului și reprezintă tipul de relații subordonatoare față de un element central:

- la nivelul tematismului (EC – tema);
- la nivelul sintaxei (EC – motivul ca unitate sintactică minimală);
- la nivelul structurii compoziționale (EC – perioada ca unitate compozițională minimală);
- nivelul organizării modale (EC – centrul gravitațional al modului sau scara acestuia).

Unul din principiile logico-constructive specific muzicale este interacțiunea dialectică a tendințelor de stabilitate și instabilitate. Acest principiu s-a manifestat cel mai timpuriu în domeniul organizării înălțimilor și anume în sistemul modal al gândirii muzicale.

Noțiunea de **sistem modal** a fost propusă de Iu. Tiulin și definește unul din sistemele organizării muzicale. Ea se bazează pe legile specifice ale acusticii care funcționează în materia muzical-sonoră, precum și pe legile percepției muzicale.

Berșadskaja definește sistemul modal drept *un sistem gramatic al limbajului muzical care determină co-subordonarea «cuvintelor muzicale»* fiind o condiție importantă și necesară pentru comunicare, pentru manifestarea semanticii în muzică (103).

Așadar, *sistemul modal* este un sistem de diferențiere și subordonare reciprocă a sunetelor realizat la nivelul gândirii muzicale în genere.

Spre deosebire de *sistemul intonațional al operei muzicale*, care cuprinde tot ansamblul de corelații ale sunetelor, sistemul modal include numai elemente intonaționale tipizate și le diferențiază într-un mod logic, evidențiind latura lor calitativă, începând cu structurile modale elementare, cu cele mai simple relații funcționale și terminând cu formațiuni modale sintetice, cu diferențieri funcționale complexe. Principiile sistemului modal, exprimând legile logice ale gândirii muzicale, se manifestă la nivelul organizării modal-tonale a creației muzicale.

Sistemul modal al gândirii muzicale se manifestă prin prisma organizării modal-tonale, care, la rândul ei, este reprezentată de diferite structuri modale (modul în sens restrâns și tonalitatea fiind unele din acestea).

Dacă modul este un **principiu general** care acționează și se reflectă în sistemul modal sau tonal, **organizarea modal-tonală** pune în acțiune legea sistematismului intonațional-funcțional în domeniul fenomenelor muzicale, începând cu intonația primară până la structura modal-tonală a formelor ciclice mari. Ambele aceste categorii sunt destul de abstracte și reprezintă corelația unui principiu logic și a materializării acestuia într-o formă concretă.

La un nivel inferior în ierarhia fenomenelor modale se situează **structurile modale** care reprezintă sisteme melodic-armonice tipizate și concrete bazate pe legăturile și interacțiunile tonurilor și a consunărilor. Structurile modale exprimă în forme concrete principiul general al modului. Structura modală reprezintă o unitate constructivă axată pe autonomizarea tonului central sau a consunării centrale (în modurile tonale)

sau prin respectarea riguroasă a anumitei scări sonore (în cele modale). Pentru fiecare varietate a structurilor modale este caracteristică diferențierea funcțională bazată pe relațiile subordonării elementelor.

Structurile modale concrete, la rândul lor, pot fi destul de variate, începând cu structurile modale elementare primare, având cele mai simple relații funcționale, și terminând cu formațiuni modale sintetice care posedă o diferențiere funcțională complexă. În muzica orientală (râga indiană, mugamul, maqamul și maqomul la popoarele arabo-persane și turcice), în muzica bisericească rusă (sistemul glasurilor - ehurilor, spre exemplu, în cântarea rusa «знаменного распева») cultura muzicală a format nu numai structuri modale obișnuite, ci și sisteme de formațiuni intonațional-modale și tematice stabile, sisteme de formule intonaționale tipice.

Clasificarea structurilor modale, reieșind din diverse criterii de clasificare este propusă de S. Grigoriev (vezi 117, p.174). Ele pot fi diferențiate în felul următor:

- după tipul și potențialul artistic constructiv:
 - structuri universale
 - structuri subordonate;
- după tipul de organizare:
 - structuri simple și complexe;
 - structuri restrânse (oligotonice) și extinse;
 - structuri diatonice și cromatice;
 - structuri monotonicale și politonicale;
- după sfera de răspândire:
 - structuri proprii muzicii folclorice sau celei profesioniste;
- după tipul de factură:
 - structuri monodice și multivocale¹.

Noțiunile de mod, sistem modal și structură modală sunt foarte apropiate și definesc fenomene ierarhice interdependente.

Așadar, modul este **un sistem ce reprezintă relațiile dintre structurile melodice și armoniile specifice**. Unul din principiile generale ale relațiilor modale îl constituie diferențierea calitativă a centrului în comparație cu periferia modală. Interdependența periferiei modale și a centrului modal se definește ca **tindere și rezolvare** a elementelor instabile către centrul stabil. Pentru definirea acestor relații, V.Sereda (173, p.31-33) propune încă o noțiune cu caracter universal – **coordonarea modală**, care, în opinia savantului, se realizează în două forme: forma armonică și cea melodică.

Structura modală posedă două caracteristici esențiale:

- caracterul stabil al tipurilor de legături modale, diferențierea funcțională a tonurilor și a consunărilor;
- existența formei concrete a modului și, înainte de toate, a anumitei scări modale.

Iu. Tiulin spunea că modul este un sistem de corelații ale sunetelor scării sonore bazându-se pe legăturile potențiale reciproce ale lor. Aceste legături în general se exprimă preponderent prin subordonare, co-subordonare (соподчинение), prin tinderea sunetelor instabile spre cele stabile, prin tendința de bază – subordonarea (tinderea, gravitația) față de o tonică armonică stabilă (193). Trebuie, însă, să menționăm că structura modală arată, mai întâi de toate, relațiile funcționale reciproce între sunetele scării date în timp ce scara sonoră a modului este doar un sistem de componente sonore, «un sortiment dat de sunete» (Iu. Tiulin), folosite într-un

¹ Alte clasificări ale sistemelor și ale structurilor modale vor fi prezentate în capitolul 7.

sistem melodic dat, fără ca aceste sunete să fie supuse unei organizări determinate sau unei înălțimi fixe. Noțiunea de scară nu trebuie utilizată în locul celei de mod (lucru întâlnit în unele lucrări muzicologice), deoarece aceasta din urmă trebuie neapărat să presupună un oarecare principiu structural de organizare. Așadar, modul ca un sistem intonațional-sonor se deosebește calitativ de scară; la rândul ei, scara sonoră nu epuizează tot ansamblul relațiilor sonore care caracterizează modul, ci numai stabilește ordinea sistematică a treptelor¹. Modul este «*un fel de a fi*» aplicat scărilor muzicale (42).

Tipul concret al structurii modale se realizează în formă de tonalitate, sau, mai exact, de *modotonalitate* (ладотональность termen introdus de B.Iavorschi). Această noțiune definește structura modală într-o poziție sonoră absolută din punct de vedere al înălțimii. În acest caz modul obține o semantică și un colorit concret. Trebuie să avem în vedere că noțiunea de *modotonalitate* nu coincide cu cea de *sistem tonal* (în aspect teoretic), deoarece ultima definește un tip special de relații prezente în sistemul modal-armonic și are o semnificație specifică.

Noțiunea de modotonalitate reunește două noțiuni importante ale teoriei armoniei – modul și tonalitatea – luate separat, fiind abstracții științifice. În sens practic fiecare mod are o înălțime concretă, adică – se manifestă într-o tonalitate concretă, și, invers, fiecare tonalitate se realizează într-un mod concret. Trebuie, totuși, să avem în vedere că există și o excepție importantă – în cazurile când noțiunea de *tonalitate* definește un fenomen mai larg – sistemul tonal-armonic, caracterizând un principiu general al organizării armonice.

Concluzionând cele expuse mai sus, vom observa că se stabilește următoarea ierarhie a fenomenelor modale, care reflectă trei aspecte gnoseologice:

1. modul ca reprezentant al sistemului modal al gândirii muzicale care funcționează la nivelul conștiinței social-muzicale, al gândirii și percepției muzicale;
2. structura modal-tonală care este o întruchipare materială generală a modului, realizată în mai multe forme și variante tipizate;
3. modotonalitatea ca o formă a structurii modale; ea este individualizată, concretă, realizată în sunarea intonațională, are o stare modală concretă și o poziție exactă după înălțime.

¹ Problema corelației modului și a scării modale va fi examinată mai detaliat în capitolul 7.

Funcțiile și funcționalitatea în structura modală. Teoria alternativității funcționale

§1. Funcționalitatea și tipologia funcțiilor. Teoria funcțiilor modal-tonale

Noțiunea de **funcție** este o noțiune importantă a teoriei sistemice, care subliniază rolul interdependenței reciproce a elementelor sistemului. Acest termen provine de la cuvântul latin *functio* ce înseamnă activitate, realizare, îndeplinire, corespundere. Goethe a tratat funcția ca o «existență închipuită în acțiune»¹. În teoria literaturii noțiunea de funcție definește corelația unui element al întregii structuri cu celelalte, corelație ce susține existența structurii ca atare.

Sunetul sau acordul separat nu poartă o semnificație în sine, ci reprezintă o funcție determinată de locul și poziția ocupată într-un sistem dat. A.Paşcanu menționează că «esența funcțiunii este de natură psihică, subiectivă, ea este înveșmântarea, pe care noi o reflectăm sunetului, ajuns în conștiința noastră, într-o anumită ambianță» (54, vol.I, p.21).

Gândirea muzicală se caracterizează prin interacțiunea mai multor sisteme de organizare a materialului muzical: sistemul ritmic, sistemul armonic, sistemul timbral, compozițional etc. Fiecare din ele posedă o funcționalitate specifică care se manifestă prin diverse principii de organizare a sistemului respectiv².

Iu.Holopov (198, p.242) diferențiază câteva tipuri de funcții armonice și anume:

I. funcțiile modale (care se manifestă în sistemele modale monodice);

II. 1. funcțiile tonale (proprii muzicii din secolele XVII-XIX și de la începutul secolului XX);

2. funcțiile liniare (extrapolarea unor însușiri ale liniarismului melodic asupra acordurilor);

3. funcțiile coloristice (sau fonice);

III. alte funcții sistemice.

După cum observă Gh.Firca, «funcționalitatea este acel dat al structurii și una dintre acele noțiuni ce au evoluat odată cu schimbările petrecute în câmpul practicii muzicale, astfel încât sensul inițial – subînțeles de la începuturile afirmării armonicului dar definitiv statornicit în teoretizările riemanniene – s-a îmbogățit, aplicându-se în egală măsură unei armonii neclasice, dar derivate în continuare din aceasta, cât și unor fenomene structurale care ignoră (sau par să ignore) armonicul, dar care constituie premise importante pentru descoperirea unor noi drumuri în sânul multivocalității, implicit în cel al armonicului» (28, p.146).

În baza fiecărui sistem (inclusiv a celui modal în sens general) se află principiul dependenței funcționale între elementul central și cele derivate din el. Pașcanu scria că funcția este «caracterul, impresia produsă, sensul pe care îl acordăm, ierarhizarea și interdependența (atrakție, neutralitate sau respingere), rezultate între un sunet sau un acord prin raporturile sale cu celelalte sunete sau acorduri cu care se înlanțuie» (54, vol.I, p.21). În structura modală acest principiu se manifestă prin corelația tendințelor de stabilitate și instabilitate, a celor de izolaționism și de deschidere tonală.

În sistemul modal acționează anumite legături muzical-semantică care asigură unitatea și logica întregului și se realizează prin intermediul funcțiilor modale. Deoarece există mai multe forme de manifestare

¹ Citat după: 198, pag.236.

² În capitolul de față vor fi examinate în special funcțiile modal-armonice, celelalte tipuri de funcții fiind abordate (într-o măsură mai mare sau mai mică) în alte capitole.

a modului, există și diferite tipuri de funcții modale. Sistemática funcțiilor modale depinde de elementele sistemului modal concret.

În sistemele modale monodice și în cele modal-tonale predomină, de obicei, diverse principii de organizare a modului – modalismul (principiul scalar) și, respectiv, tonalitatea (principiul gravitațional). Uneori ele pot să se combine. Monodia, spre exemplu, manifestă însușirile sistemului melodic-modal cu o tendință reliefată spre alternanța tinerilor modale. Realizarea principiului de modalism în modurile armonice se manifestă în muzica secolelor XIX și XX în fenomenele armoniei natural modale și a celei neomodale.

Pentru aprecierea însușirilor sistemului modal (în sens general) are importanță și forma de prezentare a elementului central (EC) care poate fi un sunet sau un acord (o consunare). Respectiv, trebuie să facem deosebire între funcțiile melodice (într-un mod melodic) sau armonice (într-un sistem modal acordic, tonal). Modelul funcțional-melodic se bazează pe înconjurarea melodică a elementului central; modelul funcțional-armonic – pe evidențierea și accentuarea EC pe baza contrastului armonic.

Funcția modal-melodică definește rolul sunetului melodic generalizat în sistemul relațiilor melodice generalizate; **funcția modal-armonică** arată rolul consunării în sistemul corelațiilor anumitor consunări (a corelațiilor acordico-armonice). Funcționalitatea melodică se bazează pe legăturile lineare ale sunetelor; cea armonică – pe înrudirea acustică a sunetelor și a consunărilor.

Funcțiile modale reflectă legăturile sonore caracteristice și interdependențele dintre elemente sistemului modal-tonal. Succesiunea diverselor elemente funcționale generează combinații numite turații (cele folosite în încheieri se numesc cadențe). Schema turației funcționale armonice principale în muzica clasică (T S D T) prezintă o formă stabilă și cuprinde trei faze, care realizează principiul formei ternare a fazelor. Această triadă seamănă mult cu sistemul ternar perfect din teoria medievală, când și în domeniul ritmului măsurile și formulele ternare erau apreciate ca perfecte în conformitate cu simbolica numărului 3 (*Sancta Trinita*).

Mecanismul structurii tonale clasice se bazează pe corelațiile celor trei funcții – «balene» ale armoniei clasice – tonica, subdominanta (termenul lui J.-Ph. Rameau) și dominantă. Caracterizarea însușirilor acestor funcții este propusă de L. Mazel în lucrarea *Problemele armoniei clasice* (151), care menționează că:

1. tonica (T) este centrul stabil; dominantă (D) prezintă o instabilitate activă, orientată unilateral; subdominanta (S) arată instabilitatea liberă;

2. funcțiile au un caracter universal generând reprezentanți principali și secundari ai respectivelor grupuri funcționale (numai tonica ca purtătorul funcției primare este unică, ca argumentul în matematică, pe când dominantă și subdominanta pot crea grupuri funcționale).

Elementul central – adică T – în armonia clasică devine un model pentru construirea celorlalte acorduri acestea reproducând atât structura intervalică, cât și însușirile concrete ale T. Spre exemplu, existența celor două variante ale elementului central (terța mare și terța mică ne dau 2 variante de trisonuri) stă la baza contrastului stărilor modale, subliniind rolul majorului și al minorului ca antipozi semantici). Iu. Holopov (202) a dedus în consecința acestei antinomii a terțelor, realizate în element central, însușirile principale ale sistemului tonal clasico-romantic:

- existența a celor două stări modale (major și minor),
- predominarea scării heptatonice stabile,
- principiul monotonal al gândirii muzicale,
- structura terțară a celorlalte acorduri,
- diferențierea elementelor instabile după funcție,
- ierarhia înrudirilor tonale.

Iu. Holopov consideră ca însușirile tonal-armonice concrete ale elementelor sistemului tonal determină particularitățile lui funcționale, precum și procedeele concrete ale organizării acestui sistem. Ni se pare importantă și ipoteza savantului, conform căreia poate fi construit un sistem tonal nou bazat pe un alt element central. Drept dovadă în favoarea afirmației sale el realizează într-un mod ipotetic-deductiv sistemul tonalității disonante a lui A. Skriabin. Experimentul lui demonstrează că sistemul tonal poate evolua, modificându-se concomitent cu reînnoirea elementelor.

Învățătura despre funcțiile modal-armonice servește drept fundament al teoriei funcționale. În această teorie există anumite direcții, care tratează problema diferențierii funcționale și a repartizării acordurilor în grupuri funcționale într-un mod variat. După cum se știe, în teoria clasică tonica și celelalte funcții modale în forma lor concretă alcătuiesc sistemul complet al treptelor principale și al celor secundare în majorul natural sau armonic și în minorul natural sau armonic, ceea ce creează sistemul major+minor complet¹. În acest sistem în corelația majorului și minorului se realizează simetria acordurilor și raporturilor acestora pe baza căreia a fost propusă și teoria opoziției armonice a modurilor (A. Doljanski).

De problema distribuirii acordurilor în cele trei grupuri funcționale s-a ocupat P. Ceaikovski (216) care menționa că în major s-au format următoarele grupuri:

- grupul tonicii care cuprinde acordurile treptelor I și VI;
- grupul dominantelor care cuprinde acordurile treptelor V și III;
- grupul subdominantei care cuprinde acordurile treptelor IV, II și VI.

Această opinie se bazează pe principiul modului alternativ-paralel, caracteristic pentru cultura muzicală rusă.

B. Iavorski se află pe alte poziții (împărtășite ulterior și de M. Etinger). El consideră tonica unicul element central al modului, care este reprezentat numai prin intermediul treptei I².

Problema grupurilor funcționale o pune în discuție și L. Mazel (vezi 151, p. 272-274).

După cum se știe, în practica europeană în limitele grupurilor funcționale secundare s-a format și o scală a intensității funcționale (S: VI-IV-II; D: III-V-VII). Indiciile funcțiilor sunt binecunoscute:

- treapta III face parte din toate acordurile de tonică;
- treapta VI – din toate acordurile de subdominantă;
- treapta VII (sensibilă modului) – din toate acordurile de dominantă.

Distribuirea pe grupuri nu se limitează la aceasta și poate constitui o problemă actuală în condițiile sistemului diatonic, dar mai ales în ale celui cromatic. De exemplu, DD care reprezintă grupul acordurilor împrumutate din altă tonalitate poate servi și ca reprezentant al grupului subdominantelor cromatice din tonalitatea principală.

Tonica în calitate de element central se manifestă în condiții intonaționale și contextuale specifice. Pentru expunerea efectivă a tonicii sunt necesare:

- accentuarea metro-ritmică;
- predominarea cantitativă a acordului (sau sunetului) central realizată prin repetarea sau oprirea prelungită pe el;
- corespunderea cu stereotipul structural;

¹ Deosebit de diferitele tipuri de sisteme major-minore integratoare care vor fi examinate în capitolul 10.

² Noi împărtășim această opinie și considerăm sistemul indicațiilor bifuncționale propuse în cunoscutul Manual de armonie (125 și 75) perimat, vulnerabil și depășit.

– rolul elementului concluziv sau gravitațional al construcției muzicale. Sub acest aspect tonica poate fi realizată ca *finalis* sau ca *pol gravitațional*.

Astfel, pentru realizarea funcției tonicii au importanță atât criteriile calitative, cât și cele cantitative.

În muzica clasică-romantică tonica, de regulă, reprezintă o consunare consonantă, care indică momentele de relaxare; în muzica contemporană în calitate de tonică poate apărea orice consunare, inclusiv una disonantă.

În construcția muzicală tonica exercită un rol specific:

- exprimă stabilitate fiind un fenomen primar;
- poate caracteriza structura modală concretă – cea pe care ea o reprezintă.

Spre exemplu, starea modului major sau minor se apreciază auditiv deja după sunarea trisonului tonicii.

Există și alte condiții care determină însușirile tonicale ale consunării. Ele depind de următoarele condiții:

1. tipul acordului și starea melodică a acestuia;
2. gradul de consonanță a acordului (prezența consonanțelor reale sau a celor latente);
3. fenomenul «așteptării»: tonica apare într-un mod logic și firesc în rezultatul dezvoltării.

§2. Forme și procedee de realizare a tonicii

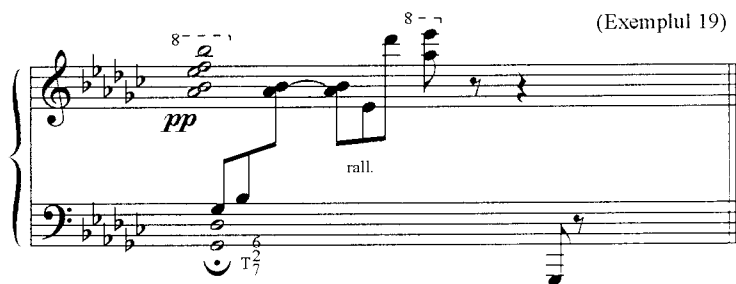
Cum am menționat mai sus, tonica nu este în mod obligatoriu o consunare consonantă (mai ales în muzica contemporană), însă ea reglementează dinamismul procesului dezvoltării armonice. În același timp, complicarea acordului de tonică reflectă legile generale ale evoluției acordicii. Îmbogățirea organizării sonore sub aspectul înălțimii are un caracter dialectic, limbajul armonic evoluționând în acest proces «în zigzag»: spre acumularea fondului intonațional-sonor și apoi prin «scoaterea complexității», spre simplificarea lui. Profilul dinamic analogic caracterizează și procesul dezvoltării armonice în compoziția muzicală. Destinderea înseamnă, de regulă, tonica.

Diversitatea de forme a consunărilor de tonică se reflectă în diferite clasificări ale acestora. I. Sposobin (vezi: 117, p.135) propune de a diferenția tonici «**veritabile**» și «**condiționale**». Tonici veritabile, în opinia savantului, sunt doar trisonurile majore și cele minore cu răsturnările lor. Tonicile condiționale sunt numite de el și tonici locale. Împărțind în linii generale poziția lui I. Sposobin, S. Grigoriev precizează că unele tonici disonante evident fac parte din grupul tonicilor veritabile. În plus, termenul «tonici condiționale locale» se întrebuițează și într-un alt context – când este vorba despre sistemele modale alternative. De aceea S. Grigoriev (117, p.136) propune o modificare a clasificării tonicilor. În opinia lui există:

1. tonici veritabile care, la rândul lor, se divizează în două grupuri:

- tonici absolute sau primare: trisonurile majore și minore complete sau incomplete;

- tonici modificate: consunări de orice grad de disonanță bazate pe trisonuri majore și minore (vezi exemplul 19 în care este citat un fragment din piesa *Ecstasy* de Franck Bridge unde sună T₇ cu sextă și secundă);



2. tonici condiționale care includ orice consunări disonante de structură terțară sau neterțară fără analogii cu trisonurile majore sau minore (vezi piesa *Lamentarea calmă* din ciclul *10 preludii* de O.Messiaen care începe și se termină cu «un acord de tip dominantă» specific pentru stilul acestui compozitor. Exemplul 20).

(Exemplul 20)

The musical score for Example 20 is a piano piece in 4/4 time, featuring complex harmonic structures and dynamic markings. The score is written for piano and includes the following elements:

- Dynamic markings:** *pp* (pianissimo), *espressif*, *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *pressez* (press), *rall* (rallentando), *a tempo*.
- Performance instructions:** *(marquez le chant et la voix interieure)* (mark the song and the inner voice).
- Harmonic structure:** The score features complex harmonic structures, including triads and chords that are not strictly triadic or non-triadic, as described in the text.
- Tempo and dynamics:** The piece starts with a *pp* dynamic and *espressif* marking. It includes a *rall* section followed by a *a tempo* section. The dynamics range from *p* to *f*, with *cresc.* and *pressez* markings indicating changes in volume and intensity.
- Notation:** The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat (B-flat). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

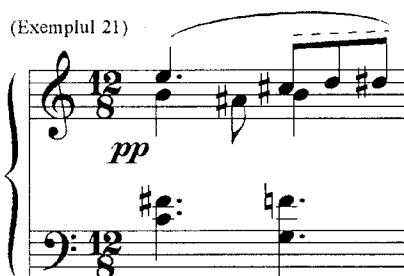


Gradul de stabilitate a modului (în sens general) în mare măsură este determinat de poziția tritonului («ладовое положение тритона»). Această problemă (poziția modală a tritonului) este o problema-cheie în discuția despre stabilitatea sau instabilitatea modului.

Rezolvarea tritonului determină și gradul de stabilitate a tonicii. Ideea rezolvării tritonului care devine un element de bază al structurii modale, a fost emisă de B.Iavorski. Concepția lui Iavorski este una intonațională, cu toate că teoria sa se numește «teoria ritmului modal»¹. Tritonul, după considerentele lui B.Iavorski, se rezolvă în două feluri: ca o structură «monom» și ca o structură «binom». Sistemul monom este binar, cel binom – ternar.

După părerea lui Gr.Viranovski (113), ideea sistemului intonațional-modal se bazează pe prezența funcțiilor acustice și a celor intonațional-melodice.

Rezolvarea dublă a tritonului oferă și posibilitatea construirii așa numitului «duplex-mod» («дважды-лад»), după Iavorski, în care există și funcții tonale specifice (T și duplex-T se află la o distantă de triton, la fel – și S și duplex-S, D și duplex-D). Exemple de tonică din duplex-major pot fi găsite din abundență în creația lui A.Skriabin (vezi exemplul 21: în piesa *Dorința* op.57 nr.1 acordul incipient este dat cu întârziere; exemplul 22: *Preludiul* op.67 nr.2 se încheie cu acordul duplex-tonicii).



¹ Ideile generale ale acestei teorii sunt expuse în: 151 (pp.276-283), în 152, 109, 111, 112 și 208.

În prezent în teoria armoniei există sisteme de indici funcționali speciali pentru cifrarea acordurilor din tonalitatea tradițională și, aparte, din cea lărgită.

*Schema indicațiilor funcționale
(după Iu. Holopov, cu precizările noastre):*

I. Semnele folosite pentru cifrarea funcțiilor tradiționale:

T – tonica, D – dominantă, S – subdominantă (trisonuri)

DD – dubla dominantă, SS – dubla subdominantă

D_7^6 – dominantseptacordul cu sextă ajustată, D_9 – dominantnonacordul

T_6 , D_6 sau S_6 – sextacordurile funcțiilor respective

^+T – tonica majoră

oT – tonica minoră

T_p , D_p , S_p – paralela (relativa) cu T , D , S

$\boxed{D} \rightarrow S$ – D secundară către S (cu rezolvare)

$\boxed{D \over S} = D$ – D secundară către S (fără rezolvare în tonica acesteia)

↓
 S

$T_p \leftarrow \boxed{D}$ – D secundară cu acțiune inversă, adică pregătită prin tonica sa

$T^{5<} \text{ sau } T^{\#5}$ – tonica cu cvinta ridicată

$T^{5>} \text{ sau } T^{\flat 5}$ – tonica cu cvinta coborâtă

$T^{<} = T^{\#3}$

$T^{>} = T^{\flat 3}$

$T^3 = T^{(-3)}$ – tonica fără terță

$S = S^{(-1)}$ – subdominantă fără primă

$^oS^{6>} = S^{\flat 1} = N_6$ sextacordul napolitan, $^{\flat 1}II_6$

II. Semnele specifice folosite pentru cifrarea funcțiilor în tonalitatea lărgită:

N – treapta a II frigidă (napolitană)

M – medianta mare (treapta a III majoră)

m – medianta mică (treapta a III $\flat$)

W – submedianta mare (treapta a VI $\flat$ în major)

w – submedianta mică (VI majoră în major)

DM – medianta mare din tonalitatea D (VII majoră în major)

L – lidică (II majoră)

A – atacta de jos (VII $\uparrow$) (VII $\#$)¹

$\forall$ – atacta de sus (II $\downarrow$) (II $\flat$)

$\angle$ – tritonantă (IV $\#$ = V $\flat$)²

¹ Atacta – termenul teoreticianului polonez T. Zelinski (vezi: Holopov, 198, pag. 404).

² Tritonantă – termenul lui Z. Karg-Elert (vezi: Holopov, 198, pag. 318).

III. Funcțiile din duplex-mod¹:

- $\mathbb{D}$ – duplex-dominanta dubla (tritonanta pentru $\mathbb{D}$)
- $\mathbb{D}$ – duplex-dominanta (tritonanta pentru $\mathbb{D}$)
- $\mathbb{S}$ – duplex-subdominanta (tritonanta pentru $\mathbb{S}$)
- $\mathbb{T}$ – duplex-tonica

§3. Teoria alternativității funcționale

Teoria alternativității modale² (încă o realizare a muzicologiei ruse, elaborată de Iu.Tiulin, vezi:193, capit.4) se bazează pe principiul variabilității funcționale realizate prin corelația factorilor integratori ai tonalității. Aceste fenomene se manifestă la două niveluri:

- fluctuația funcțională în contextul monotonal, cu tendința spre deschiderea tonală;
- tratarea funcțională ambivalentă în contextul modulației.

Deplasarea centrului sistemului la un alt nivel al ierarhiei poate fi tratată sub mai multe aspecte:

- ca schimbare a centrului tonal (modulația);
- ca dezintegrare a sistemului, dezmembrarea lui în sisteme de nivel inferior (subsisteme);
- ca procedeu ce indică necesitatea afirmării unui centru tonal superior.

Ierarhizarea structurii tonale denotă, în consecință, caracterul multilateral al relațiilor funcționale și, viceversa, relațiile funcționale multiple înseamnă o ierarhizare potențială a structurii modale.

Acest factor îngreunează rezolvarea problemei legate de corelația dintre centrul și periferia sistemului modal. În mod se pot forma centre locale – tonici locale condiționale care îndeplinesc rolul tonicilor în subsisteme, generând relații locale de subordonare internă. Aceste subsisteme sunt considerate celule modale secundare care au legi funcționale interne. La rândul lor, ele se coordonează prin intermediul legăturilor structural-funcționale cu centrul general, precum și a celor dintre ele.

Teoria alternativității funcționale decurge din ambivalența subdominantei descoperită de H.Riemann: subdominanta în contextul respectiv poate primi pentru un timp funcțiile tonicii, devenind tonicizată, adică poate produce tonicalitate temporară. În muzicologia contemporană se argumentează mobilitatea și variabilitatea fiecărui element al discursului muzical, al formei muzicale. Există și o teorie a variabilității funcțiilor alternative în forma muzicală care aparține lui V.Bobrovski (104). În teoria armoniei această idee s-a născut cu mult mai devreme, în 1937, în lucrarea lui Iu.Tiulin *Învățătura despre armonie* (193), în care sunt formulate postulatele principale:

1. capacitatea funcției fiecărui sunet sau a fiecărei consunări de a trece în antipodul său funcțional;
2. lărgirea noțiunilor de *stabil* și *instabil*;
3. relativitatea sprijinului modal și corelația dialectică dintre repaus și mișcare, dintre centralizare și deschidere modală.

Funcțiile modului ierarhizat pot fi **generale** sau **alternative, mobile** (I.Sposobin folosește termenul *funcții mobile*, având în vedere raportul cu tonica locală).

¹ Duplex-mod – «дважды-лад» – termenul lui Iavorski.

² În acest paragraf noțiunea de mod se folosește în sensul general explicat în capitolul 3 (ca sistem de organizare a înălțimilor).

Structura funcțiilor generale, principale este o structură riguroasă, extensivă, stabilă, schimbarea ei face spre modulație; structura funcțiilor alternative (variabile, fluctuante) este neconstantă, schimbătoare, flexibilă, intensivă, provocând o permanentă re-evaluare logică a elementelor.

Reinterpretarea funcțională a unui sunet sau a unei consunări, care obține semnificația de tonică locală, se tratează ca tonalizare (spre deosebire de «tonicitate», adică de calitățile tonicii principale) și generează așa numita *tonicalitate*¹, adică calitatea tonicii locale, temporare; în muzicologia rusă există doua denumiri corespunzătoare – **tonicitate** (тоничность) și **tonicalitate** (тоникальность). Tonicitatea definește existența indicilor tonicii, tonicalitatea – capacitatea de a îndeplini rolul sunetului (consunării) de sprijin temporar, **tonicalizarea** fiind procesul însușirii calităților de tonică.

Formula celei modale subordonate, secundare în condițiile alternativității funcționale poate fi realizată nu numai în sfera diatonică, ci și în cea cromatică (spre exemplu, în polidiatonică). Însă în toate cazurile este absolut evident că fenomenul alternativității, fluctuației funcționale se bazează pe similitudine, pe asemănarea funcțională a turațiilor armonice diferite în realizarea lor concretă și în condiții structurale variate.

În cazul când se manifestă funcțiile alternative, relațiile sunetelor sau consunărilor secundare imită relațiile funcțiilor principale. Acest fenomen poate fi comparat cu fenomenul inflexiunilor, însă el se realizează într-un context diatonic, pe când inflexiunea se bazează pe relațiile cromatice. Procesul alternativității funcționale se desfășoară într-un mod foarte simplu: fiecare treaptă a modului poate fi tonalizată, devenind tonică locală, temporară (atunci când există condițiile contextuale necesare). În afară de aceasta, au importanță și condițiile acustice și cele intonaționale care permit de a face analogii între relațiile acordurilor cu funcții principale, pe de o parte, și a celor cu funcții alternative, locale, pe de altă parte.

Spre exemplu, dominantă indică tinderea spre tonică bazată pe legile acustice. Fundamentală dominantei este una din primele armonici ale tonicii, iar tendința gravitației modale este orientată dinspre armonică direct spre tonul fundamental, realizând legătura de înrudire acustică de cvinte: tonurile combinatorii diferențiate intensifică în cvintă anume sunetul de jos, iar în cvartă – cel de sus. Tonica, la rândul ei, exprimă tinderea spre subdominantă (din același motiv).

Uneori, rolul funcțiilor principale în mod trezește analogii cu situația de trai în familie: sub aspect acustic tonica este derivată din subdominantă (părinții tineri sunt copii părinților bătrâni), dominantă este derivată din tonica (la rândul lor părinții tineri au copii). Astfel se creează o ierarhie: S – ca bunici, T – ca părinți, D – ca copii).

Schema relațiilor arată rolul funcțiilor principale în forma următoare:

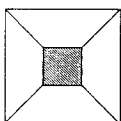
T	S	D
membrul care coordonează relațiile modale, în sensul acustic este membrul intermediar	în sensul acustic, membrul mai tare	membrul cel mai slab

unde $T=D \rightarrow S$

Există și o analogie geometrică, care poate clarifica teoria lui Iu. Tiulin. Ea este propusă în lucrarea lui L. Mazel și este ilustrată de o schemă, care poate fi tratată ambivalent în dependentă de punctul de vedere,

¹ Termenul «тоникальность» (aici – tonicalitate) provine din teoria lui Schenker. Vezi: 60. Despre teoria lui Schenker vezi: 16. Tonalizarea – în limba engleză tonicization.

– unde se afla suprafața mai apropiată, când reprezentarea volumului este dată pe plan? Un conus «tăiat» la vârf sau o cameră cu peretele din spate îndepărtat în perspectivă?



În general, ideea alternativității funcționale este destul de reală, ea corespunde unui fenomen muzical specific și se dezvoltă în practică - în structurile modale sintetice, sintetizatoare (alternative sau major-minore). Forma deosebită (verticală) a alternativității și a sintezei funcționale găsește continuare în fenomenul policombinațiilor, începând cu polifuncționalitatea și terminând cu politonalitatea.

În practica muzicală alternativitatea modală a produs și fenomenul modurilor derivate cu centrul deplasat cel mai frecvent pe D (așa numitele moduri de dominantă după terminologia lui I.Sposobin, sau moduri ambigui după A.Kușnarev). Un exemplu elocvent al modului derivat (de D) prezintă modul spaniol tipic (folosit și de J.Turina în piesa *Cordoba în sărbătoare* parțial citată în exemplul 23) L.Adam care a elaborat teoria modurilor derivate menționează printre acestea și modul de mediantă superioară (vezi 90).

(Exemplul 23)

Vivo

Factura și tipologia ei. Conducerea vocilor Figurația. Sunetele neacordice

§1. Țesătura muzicală și modurile de organizare a ei

Ansamblul componentelor sonore ale muzicii care servesc drept bază acustico-substanțială și material-intonațională formează **țesătura muzicală**.

Țesătura muzicală are două forme de structurare – organizarea și structura. **Organizarea** este un fel specific de orânduire care cuprinde tot ansamblul de procedee compoziționale concrete precum și principiile pe baza cărora se manifestă aceste procedee. În țesătura muzicală organizarea se realizează și pe verticală și pe orizontală.

Una dintre formele de organizare a țesăturii muzicale este **factura**.

Cuvântul *factura* înseamnă în limba latină prelucrare (de la *faceo* – a face, a produce, a forma, factor – cel ce face). “Prin factură muzicală se înțelege unitatea tuturor mijloacelor de expresie prezente într-o lucrare ce ajută la reliefaarea conținutului muzical”¹. Factura nu se realizează arbitrar, ci în procesul intonării. L. Mazel numește factura “stratul corporal al muzicii”. **Factura exprimă structura concretă a țesăturii muzicale**, ea este o formă de expunere a acesteia. Interpretarea facturii în calitate de structură a țesăturii muzicale se reflectă în definiția propusă de Iu. Tiulin conform căreia factura este “ansamblul procedeelelor de expunere a materialului muzical reflectat în țesătura muzicală” (194, p.6).

Totuși, **structura** țesăturii muzicale reflectă aspectul specific al organizării, deoarece demonstrează nu numai componența, dar și interacțiunea tuturor elementelor funcționale și a componentelor întregului artistic în spațiul muzical, bazându-se pe aprecierea relațiilor între acestea după proiectarea lor în percepția noastră. Aceasta reprezintă tendința sistematizatoare caracteristică pentru gândirea muzicală (la fel ca și în fenomenul modului), funcționalitatea, însă, în acest caz având un caracter specific.

Iu. Holopov (198, p.99) scrie că “factura este țesătura sonoră a lucrării muzicale luată sub aspectul construcției ei și interacțiunii vocilor componente (această noțiune include și întreg aspectul timbral al muzicii)”. Este foarte importantă și dependența facturii de percepția noastră, fenomen menționat pentru prima dată de E. Nazaikinski. Muzicologul moscovit lărgeste de asemeni și sensul noțiunii de factură până la fenomen sonor consemnând că “factura este un desen melodic-ritmic sau ornament care contopește toate elementele sonore – vocile, partițiile, straturile, planurile, celulele de factură pe verticală, orizontală, diagonală și în profunzime și care este determinat de corelația funcțională între ele”². În cartea sa *Logica compoziției muzicale* E. Nazaikinski scrie puțin altfel: “Factura este un fel de organizare muzical-spațială a sunării (spre deosebire de compoziție care organizează timpul muzical). Factura în muzică reprezintă configurația artistic-rațională, muzical-spațială a țesăturii muzicale după trei dimensiuni care diferențiază și unește tot ansamblul de componente pe verticală, orizontală și în profunzime. Ea se determină nu numai de liniile vocilor și de contururile maselor sonore, ci și de coloritul sonor și strălucirea fonică” (161, p.73).

¹ Vezi: Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București, 1974, p.106

² Definiția a fost propusă în cadrul unei lecții citite la Conservatorul din Kiev în anul 1975.

§2. *Factura și textura muzicală. Componentele facturii, factorii fonici*

T.Berșadskaja (103), bazându-se și dezvoltând ideile lui Iu.Tiulin, diferențiază noțiunile de **factură** și **textură** (conformație factuală, rus. *sklad*) ca două laturi ale țesăturii muzicale. Ea argumentează o astfel de distribuție a semnificațiilor și ambivalența acestor noțiuni prin faptul că *factura este o modalitate de expunere a materialului muzical* (reflectând acea însușire a țesăturii muzicale care este obiect al percepției senzoriale) și reprezintă o categorie spațială de formare intonațională, pe când *textura este principiul care exprimă structura, conformația țesăturii muzicale*¹.

Pornind de la aceste observații T.Berșadskaja diferențiază trei tipuri de textură muzicală:

- conformația monodică (alcătuită din tonuri);
- conformația polifonică (elementul principal este totalitatea tonurilor ca o coordonare a unităților diferențiate);
- conformația armonică (elementul de bază reprezintă o totalitate a tonurilor ca unitate integră și indivizibilă).

Această clasificare, în opinia noastră, conține câteva inexactități: Berșadskaja face deosebire între noțiunile *omofonic* și *armonic*, însă ceea ce ea consideră drept indiciu al texturii armonice ține, de fapt, de omofonie. Anume noțiunea de omofonic (și nu armonic) definește unirea vocilor și diferențierea funcțiilor lor în vocea conducătoare, principală și vocile însoțitoare.

După părerea noastră, dacă factura este o formă de expunere a materialului muzical, atunci textura reprezintă tipul facturii. Iu.Holopov spune că textura este principiul sau procedeul concret de compoziție a țesăturii muzicale, adăugând că, în fond, noțiunile de textură și factură sunt foarte apropiate (198, p.99)².

Pentru factură este caracteristică o funcționalitate constructivă, diferită de cea modal armonică, care se manifestă prin rolul elementelor de factură în țesătura muzicală.

Problemele de tipologie a facturii au fost abordate în teza de doctorat a lui A.Sokol consacrată creației lui I.Stravinski (177). În elaborarea și argumentarea conceptelor sale A.Sokol pornește de la teoria lui B.Iavorski și de la ideea esenței intonațional-modale a muzicii.

Factura este studiată și de muzicologul I.Snitkova care diferențiază trei niveluri de factură: fonic, spațial și funcțional (176).

A.Sokol menționează că «*factura este o noțiune care reflectă un anumit tip de constituție intonațională a țesăturii muzicale și este determinată de caracterul, structura internă și interacțiunea funcțională a elementelor intonaționale și a componentelor integrității muzicale*» (177, p.46).

Așadar, noțiunea de *factură* se folosește atât într-un sens mai larg, cât și într-unul mai restrâns: factura este și o formă concretă de expunere a țesăturii muzicale («o configurație individualizată a țesăturii muzicale», după E.Nazaikinski) și un anumit tip de structură a acesteia determinat de corelația funcțională a elementelor și a componentelor ei. Generalizând cele expuse, propunem următoarea definiție:

Factura este forma concretă și integră de organizare a țesăturii muzicale bazată pe percepția principiului structural, pe tipul de unitate a integrității și pe caracterul relațiilor funcționale ale elementelor și componentelor sale.

Tipologia facturii se bazează în primul rând pe principiul cantitativ. Astfel, se diferențiază factura monovocală și cea pluri (sau multi-) vocală. Factura cu o singură voce este cunoscută sub denumirea de

¹ În muzicologia românească termenul *textura* denumește «fenomenul sonor, al cărui obiecte sunt atât de aglomerat distribuite orizontal sau (și) vertical, încât conștiința auditivă este incapabilă să le mai sesizeze individual» (Niculescu Șt. 52, pag.285).

² Gh.Ciobanu în studiul Conceptul contemporan al monodiei (*Cercetări de muzicologie, Chișinău, 1998*) folosește termenul *textură* ca sinonim absolut al termenului *factură*. În literatura muzicologică engleză și americană *texture* înseamnă *factură*.

monodie sau **monofonie** (vezi exemplul 24 în care este reprodus tagul *Pasărea* de G.Narekați care prezintă o mostră de monodie folclorică. În exemplul 25 (*Anagrame* de T.Antoniu) monodia se realizează pe o bază serială). M.Skrebkova-Filatova propune și noțiunea de *subfactură* care definește o factură monotonică cu elemente de multivocalitate latentă (172, p.146). În exemplul 26 este citată pastorală *Erdenklavier* de L.Berio unde compozitorul utilizează subfactura, în unele momente ale discursului formându-se și elemente de multivocalitate.

(Exemplul 24)

The musical score consists of nine staves of music. The first staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The melody is written in a single voice, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Phrasing is indicated by long, sweeping slurs that encompass multiple measures. There are several accents placed over specific notes. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures (mostly 4/4), and a final double bar line. The dynamics shift from *mf* to piano (*p*) in the lower staves. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

(Exemplul 25)

Allegro (so schnell wie möglich)

Allegro (so schnell wie möglich)

Violino

Piano

8-----

8-----

8-----

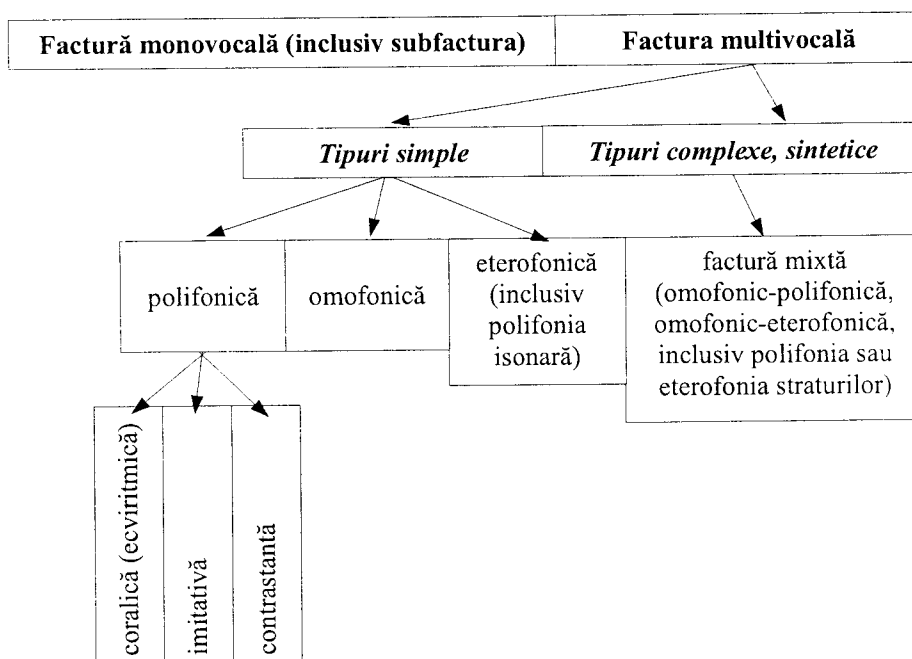
8-----

(Exemplul 26)

♩ = 50



Tipurile de factură cu mai multe voci se împart în două grupuri: tipurile de factură multivocală simple și tipurile complexe, sintetice, fiecare din aceste grupuri având și o subdiviziune internă.



Trăsătura specifică a facturii se concretizează în fenomenul orânduirii spațiului muzical în condițiile în care noi facem abstracție de aspectul temporal. Tipul concret de factură reflectă și procedeul tipizat de

expunere a tematismului, deoarece în structura tematică a unei secțiuni din forma muzicală fiecare component joacă un rol foarte important.

Gradul de unitate a integrității facturii multivocale depinde (în opinia lui Sokol) de următorii trei factori fonici:

- factorul integrator;
- factorul centralizator;
- factorul diferențiator.

Diverse tipuri de factură se caracterizează printr-o corelație aparte a acestor factori.

§3. Clasificarea tipurilor de factură. Forme noi de factură în muzica secolului XX

După cum s-a văzut din schemă, factura multivocală există în trei forme de bază: polifonia, omofonia și eterofonia.

Eterofonia reprezintă sunarea simultană a mai multor variante ale aceleiași melodii. G.Adler, R.Vallaszek, S.Skrebkov, Șt.Niculescu și alți cercetători consideră eterofonia cel mai timpuriu și autonom tip de factură multivocală. În opinia altor savanți (printre care și P.Boulez) eterofonia este doar un fenomen situat între omofonie și polifonie. Având rădăcini adânci în folclorul multor popoare (inclusiv și cel românesc) eterofonia «se constituie ca urmare a abaterilor ritmice și de intonație a vocilor de la starea de unison» (22, p.165,166) și «este o tulburare improvizatorică a cursivității unimelodice, plasată între etape de unison» (Șt.Niculescu, 52, p.274). Cercetătorul român menționează că «fenomenul cel mai general al eterofoniei, rezultat din observarea unui arhetip¹ autentic, este pendularea unui ansamblu de timbruri între două stări distincte: a) *starea contopirii* timbrurilor într-o desfășurare monotematică (la unison sau octavă) și b) *starea ramificării* timbrurilor într-o desfășurare plurimelodică – eterofonia propriu-zisă – caracterizată prin distribuția simultană, la diferite voci suprapuse, a unui același material muzical, prezentat în diverse variante pentru fiecare voce în parte și depinzând de dispoziția improvizatorică a executanților» (52, p.247). În practica muzicală contemporană renașterea eterofoniei este strâns legată de diferitele tehnici orchestrale. Un exemplu interesant de neo-eterofonie realizată printr-o imitație aleatoare prezintă dezvoltarea temei din *Cantus II* pentru violă și violoncel de M.Kopytman (exemplul 27).

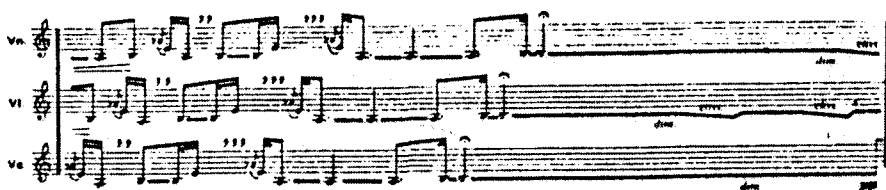
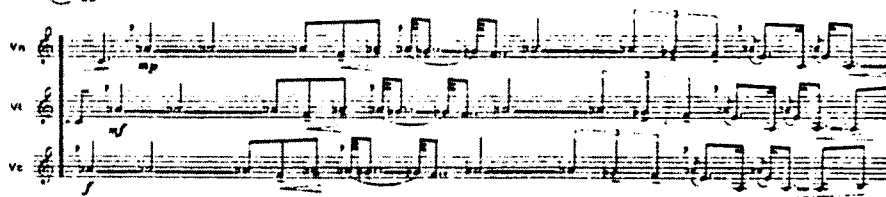
(Exemplul 27)

The image shows a musical score for two staves, Violoncel (Vc) and Violă (Vn). The score is divided into two sections, A and B. Section A starts with a wavy line and a 56-measure mark. Section B starts with a 25-measure mark. The score is written in a modern, abstract style with many notes and rests.

¹ Model tipic inițial care generează sau călăuzește crearea altor exemplare.

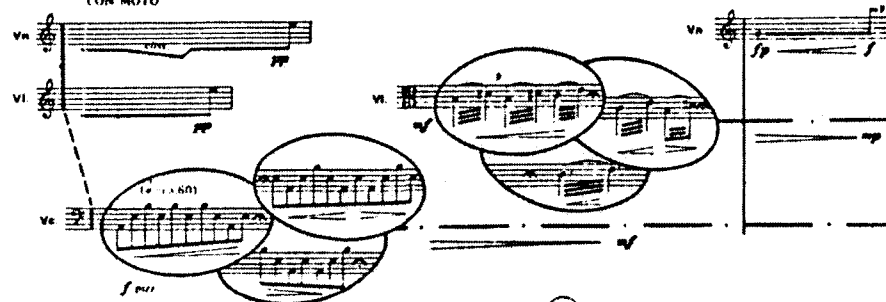


(C) 28''



(D) 14''

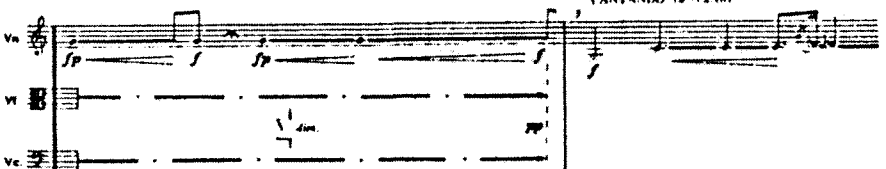
CON MOTO



(E) 12''

(F) 18''

(RITARDANDO) (A RITARDANDO)



Pentru eterofonie este caracteristică următoarea corelație a factorilor fonici:

- factorul de integrare se manifestă prin identitatea structurii modal-intonationale a vocilor (sună mai multe variante melodice și ritmice);
- factorul de diferențiere se manifestă prin deosebirile de înălțime în melodiile ce sună la diferite voci (contururile melodice nu coincid întocmai);

➤ factorul de centralizare se manifestă prin faptul că vocea melodică conducătoare determină unitatea percepției.

Principiul general al eterofoniei îl constituie dublarea variantică.

Polifonia este un tip de factură format dintr-o simultaneitate de melodii; o «superpoziție de monodii» (Șt.Niculescu). Factorii fonici se află aici în următoarea corelație:

- factorul integrator se manifestă prin coordonarea intervalică sau armonică a vocilor;
- factorul diferențiator se manifestă prin deosebiri tematice, ritmice, intonaționale între materialul expus în diferite voci, fiecare voce «având dreptul» de a expune tema;
- factorul centralizator se manifestă prin centralizarea modală sau tonală a întregului.

Principiul general al polifoniei îl constituie contrapunctarea.

Omfonia reprezintă tipul de factură multivocală alcătuit dintr-o voce melodică principală însoțită de câteva voci secundare, factorii fonici aflându-se în următoarea corelație:

- factorul integrator se manifestă în coordonarea acordic-armonică și în subordonarea elementelor de factură față de melodie;
- factorul diferențiator se manifestă prin diferențierea funcțional-structurală a vocilor;
- factorul centralizator se manifestă prin centralizarea tonală și modal-armonică.

Principiul general al omfoniei este complementarismul (complementarea reciprocă).

Îmbinarea diferitelor tipuri de factură simplă generează **factura mixtă de tip complex** (sau sintetic) în care se observă ierarhia tipurilor simple. Factura complexă se folosește, de regulă, în muzicile destinate unor formații numeroase de interpreți (cu participarea orchestrei, a corului ș.a.m.d.)

Alte clasificări ale facturii se bazează pe diverse criterii de gen, de procedee componistice etc.

De exemplu:

- După mijloacele interpretative, factura se împarte în:
 - factură vocală;
 - factură corală;
 - factură orchestrală;
 - de ansamblu etc.
- După caracterul materialului muzical, factura poate fi:
 - cu o voce;
 - cu multe voci;
 - puantilistă (vezi *Structures* de P.Boulez în exemplul 28);
 - minimalistă etc.
- După efectul sonor:
 - sonoristică;
 - stereoscopică;
 - transparentă;
 - compactă;
 - densă etc.

Toate aceste clasificări au un caracter secundar și marchează legăturile facturii cu alte mijloace de expresie muzicală.

Très Modéré (♩ = 120)

PIANER

Très Modéré (♩ = 120)

PIANO

5

16

20

Modéré, presque vif (♩ = 144)

8

Modéré presque vif (♩ = 144)

ppp

12

23

28

Un exemplu de factură imitativ-polifonică (canon dublu la 12 voci) cu un evident efect sonoristic îl prezintă fragmentul din partea II din *Concerto grosso nr.1* de A.Schnittke (exemplul 29).

Allegro (Exemplul 29)

V-no I solo *pp*

V-no II solo *pp*

1

V-no I solo

V-no II solo

V-ni I

V-ni II

În formarea unui anumit tip de factură un rol deosebit de important îl joacă ritmul (spre exemplu, contrastul ritmic sau eteroritmia a servit drept bază pentru constituirea facturii polifonice).

Înșușirile concrete ale facturii muzicale adesea capătă o însemnătate stilistică. Printre acestea trebuie menționate:

- numărul vocilor și logica schimbării acestui număr;
- poziția registrală a vocilor;
- sporirea complexității nucleului armonic cu ajutorul mijloacelor facturale (de exemplu, prin stratificare coloristică etc.).

În muzica secolul XX formele de factură se diversifică considerabil în rezultatul căutării unor procedee expresive noi întreprinse de reprezentanții diferitelor curente stilistice.

Unele din aceste forme noi sunt:

- pantematismul (termen propus de T.W.Adorno¹);
- poliostinato-ul;
- pointilism-ul (în condițiile microtematismului);
- polifonia complementar-sonoră (termen propus de V.Zaderațki referitor la lucrările lui I.Stravinski²);
- micropolifonia;
- aleatorica³;
- hipermultivocalitatea: spre exemplu, omofonic-sonorică (care operează cu clusters-uri), pointilistă și polifonică (textura⁴ sau polifonia de mase);
- polifactura etc.⁵

§4. Funcționalitatea componentelor facturii. Funcțiile vocilor

În relațiile componentelor de factură funcționalitatea se bazează pe rolul concret al fiecărui strat sau element: există un element central, primar și altele secundare, interacțiunea lor fiind variată (unele elemente se **asociază**, altele se **disociază**). O condiție indispensabilă în acest sens o constituie existența mai multor elemente, a multor planuri. Factura conține mai multe elemente și componente. E.Nazaikinski diferențiază următoarele componente ale facturii:

- vocea, partida, planul, celula de factură;
- vocea melodică, melodia;
- pedala, ostinato;
- acompaniamentul.

În factura multivocală elementele îndeplinesc funcții melodice diferite. Astfel A.Mutli diferențiază (151, p.198-246):

¹ Vezi: 1, pag.250 și 377.

² Vezi: Задеpaцкuй В. Полифоническое мышление И.Стравинского. Москва, 1980.

³ L.Podablonskaia (vezi 115) menționează că aleatorica și sonorica reprezintă tipuri de tehnici de compoziție bazate pe plasticitatea sonoră timbral-facturală și sunt determinate de un tip absolut nou de factură însușirea principală a căreia îl constituie caracterul nediferențiat al vocilor țesăturii sonore.

⁴ A nu se confunda cu noțiunea de textură în sensul propus de Berșadskaja și de alți cercetători și foarte apropiat de noțiunea factură.

⁵ Parțial aceste forme de factură sunt descrise de V.Holopova (213).

1) dublarea (prin terțe, sexte, sextacorduri, cvartsextacorduri, acorduri multisonore) care creează «melodii cu multe voci», «straturi armonice separate»¹ etc.;

2) vocea melodică principală;

3) basul principal;

4) mișcarea contrară (în raport cu melodia sau cu dublările acesteia);

5) contrapunctul armonic,

6) pedala, sunetele ținute sau ostinato.

Iu. Holopov (198, p.101-102) propune o altă clasificare a funcțiilor facturale ale vocilor:

1) melodia sau vocea principală;

2) basul;

3) vocile armonice de mijloc;

4) contrapunctul;

5) sunetul ținut;

6) dublarea;

7) alte funcții (de exemplu, isonul sau vocea însoțitoare; *proposta* și *risposta*; *vox principalis* și *vox organalis*, strat sonor etc.).

Pentru factură au o mare importanță următorii factori fonici:

1. volumul spațiului sonor;

2. contururile vocilor extreme;

3. densitatea.

§5. Conducerea vocilor: definiția și rolul ei în procesul formării acordurilor

Conducerea vocilor reprezintă mișcarea lineară a unei voci precum și mișcarea simultană a mai multor voci sau elemente de factură.² **Conducerea vocilor este o formă a orizontalei armonice care exprimă legătura linear-melodică a consunărilor.** Ea se supune legităților modal-funcționale sau chiar a celor melodice propriu-zise. În corelația acestora poate exista un echilibru sau din contra, un dezechilibru. Conducerea vocilor joacă un rol important în procesul formării acordurilor și a consunărilor noi. Majoritatea acordurilor disonante au o origine neacordică și au apărut pe baza conducerii vocilor. Allen Forte (30) menționează trei procedee de formare a acordurilor disonante:

1. procedeul armonic (prin intermediul inversării basului);

2. procedeul melodic (pe baza mișcării treptate a vocilor și/sau a figurației melodice);

3. procedeul ritmic (disonanțele apar în rezultatul întârzierilor).

Mișcarea unei voci izolate naște profilul vocii melodice și în acest caz pe prim plan stă procesul de tranziție de la un ton spre altul, procesul înlănțuirii intonațional-melodice a tonurilor. Acest fel de conducere a vocilor se caracterizează prin pasul intonațional și prin ponderabilitate vocală (termen propus de B. Asafiev). Iu. Tiulin și N. Privano expun o caracteristică a însușirilor vocal-melodice a diferitelor intervale (a se vedea 196, §2 artic.1, secț.II)

¹ Termen propus de S. Grigoriev în lucrarea: Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. Москва, 1961.

² Se poate vorbi și despre conducerea vocilor la un nivel mai înalt care se produce în îmbinarea grupurilor de voci.

Legitățile de dezvoltare a vocii melodice sunt legate de criteriul plasticității vocale. Aceasta la rândul ei este bazată pe mai mulți factori:

1. alternarea mișcării treptate și a salturilor;
2. alternarea mișcării ascendente și descendente;
3. compensarea salturilor;
4. predominarea mișcării treptate asupra celei prin salturi;
5. formarea valului melodic (sau a valurilor melodice) prin existența unei culminații comune.

În muzică există diferite tipuri de mișcare și de conducere a vocii.

➤ După profilul melodic poate fi:

- mișcare lină;
- mișcare prin salturi.¹

➤ După forma realizării conducerea vocii poate fi:

- reală;
- latentă (bazată pe efectul urmei sonore reflectând coordonarea mintală a tonurilor care nu sunt legate printr-o trecere intonațională directă).

Normele de conducere a vocilor considerate clasice provin din legitățile acustice. Un rol deosebit în factura multivocală (sub aspectul conducerii vocilor) revine vocilor extreme care creează configurația, contururile spațiului sonor într-o țesătură muzicală concretă. P.Hindemith a numit aceste voci extreme «bivocalitate generală», Iu.Holopov – «bivocalitate de contur». O importanță deosebită are profilul vocii de sus care de obicei este vocea principală a fluxului sonor și vocea cea mai individualizată în percepția noastră. Toate acestea explică interzicerea paralelismului ascuns al consonanțelor perfecte în vocile extreme.

Sunt cunoscute câteva tipuri de mișcare simultană a vocilor:

- directă (inclusiv cea paralelă);
- contrară (inclusiv cea contrapareală);
- oblică.

Toate cele trei tipuri de mișcare a vocilor (sau a straturilor de factură) se pot demonstra prin fragmentul din piesa *Coral* din *Suita pentru pian* op.18 de G.Enescu (exemplul 30).

a tempo tranqu.

(Exemplul 30)

¹ Ambele există în formă absolută sau relativă. Spre exemplu, în melodica stilului sever terța este considerată salt și conducerea lină (treptată) a vocilor se produce doar prin secunde. Spre deosebire de aceasta, în pentatonică mișcarea treptată permite și pasul la terță (ceea ce, a propo, îngreunează predarea polifoniei stilului sever în China).



Mișcarea paralelă cere o atenție deosebită, deoarece ea servește la îngroșarea timbrală a vocilor și la accentuarea elementului mai complicat al facturii prin intermediul «mixtului» (după expresia lui H.Erpf). În acest caz vocile sunt diferențiate după rolul lor și împărțite în voci reale și voci de dublaj dând naștere fenomenului numit «conducerea vocilor în formă de panglică». Despre paralelismul consonanțelor în practica și în teoria muzicală au consemnat I.Sposobin (180), Iu.Tiulin și N.Privano (196). Exemple elocvente în acest sens ne oferă atât creația muzicală academică (vezi fragmentele din *Regard de l'Esprit* (exemplul 31), din *Regard du Temps* (exemplul 32), din *Fantezie burlescă* (exemplul 33) de O.Messiaen, din *Toccata* de G.Petrassi (exemplul 34), din *Ostinato* de B.Bartók (exemplul 35)), cât și cea de jazz (*Răcoare și desfătare* de B.Taylor) (exemplul 36).

Très modéré, Tempo rubato (♩=104) (Exemplul 31)

fff

(Thème de joie) 1)
(dans un grand transport de joie)

Encore plus modéré (♩=100)

ff expressif.

16

16

16

16

pp

m.d.

m.d.

16

16

mf

p

8

ff

f

ff

f

ff

f

8

f

p

ff

m.d.

8

Musical score for piano, measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The right hand features a melody of eighth notes, while the left hand plays a bass line with triplets. Dynamics include *sf* and *ff*.

(Exemplul 34)

Musical score for piano, measures 5-8. The right hand has a rapid sixteenth-note passage. The left hand has a steady bass line. Dynamics include *sf* and triplets are marked.

Vivacissimo ♩ = 176 - 188

(Exemplul 35)

Musical score for piano, measures 9-12. The tempo is **Vivacissimo** (♩ = 176 - 188). The right hand has a melody with slurs and accents. The left hand has a steady bass line. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, and *sf*.

Slow and moody

(Exemplul 36)

Întrebuințarea paralelismului consonanțelor perfecte în stilul clasico-romantic se admite doar ca excepție, spre exemplu, în turațiile de trecere cu D^4_3 , în cadențe (cvintele lui Mozart, octavele contraparalele), în muzica contemporană, însă, paralelismul se folosește ca un procedeu destul de efectiv realizat în diferite forme (inclusiv și paralelismul de disonanțe). Paralelisme reale de terțe mari și apoi de trisonuri mărite imprimă un caracter modernist stilului *Sonatei pentru pian* op.1 de A.Berg (exemplul 37), măsurile inițiale enunțând contrastul sonorităților «romantice» (septacordurile mici-micșorate cu cvarte) și a celor «expresioniste» (cvarta perfectă plus triton) conturate deja în intonația incipientă. În compartimentul *Langsames Tempo* apar paralelisme acordurilor de cvarte (*breiter... wieder, accelerando*).



(Exemplul 37 b)



Exemple de disonanțe paralele care produc un efect exotic și de virtuozație sunt propuse de J.Chomiński care citează mai multe fragmente selectate din studiile de A.Skriabin (op.65. nr.1 cu none paralele în schimb de octave) și de K.Szymanowski (op.33 nr.2 cu secunde paralele în schimb de terțe). Vezi exemplele 38 și 39.

Alte exemple din studiile lui A.Skriabin sunt propuse de Z.Lissa (din op.65 nr.2 cu paralelisme de septime mari și din op.65 nr.3 cu paralelisme de cvinte). În toate exemplele citate, procedeele pianistice sunt determinate, după părerea noastră, de specificul acordului inițial: în studiul nr.1 (vezi exemplul 38)

(Exemplul 38)



acesta este ${}^{15}D_9$, aranjat în așa fel că intervalul de nonă să fie situat între nona și terța acordului; în studiul nr.2 intervalul de septimă rezultă din combinarea septimei și sextei acordului; în studiul nr.3 cvinta perfectă apare în rezultatul îmbinării nonei cu sexta, apoi a sextei cu terța (vezi exemplele 40 și 41).

Andantio soave (Exemplul 39)

(Allegretto) (Exemplul 40)

Molto vivace (Exemplul 41)

În teoria contemporană a armoniei elementele dublării (care sunt în esența lor foarte apropiate de eterofonie) pot fi definite ca:

- dublare exactă (sau reală) în cazul păstrării intervalului dublării;
- dublare variancică (sau tonală)¹ în cazul când mărimea cantitativă a intervalului dublării se păstrează doar aproximativ.

¹ Denumirile «reală» și «tonală» sunt propuse de V.Persichetti în The Twentieth-Century Harmony (55).

Alături de formele tradiționale de conducere a vocilor există mai multe procedee de conducere liberă (numite și procedee de emancipare a conducerii vocilor):

- conducerea polifonică care apare în cazurile când melodia se «eliberează» de tinderile modale obișnuite, permițându-se și schimbarea poziției acordului;
- conducerea complexă apare când vocile de jos urmează mișcarea prin salturi a vocii superioare.

În armonia contemporană în conducerea vocilor-straturilor poate fi realizat principiul liniarismului factual (spre exemplu, în discordanța armonică dintre melodie și acompaniament). Un exemplu interesant de rearmonizare variantică multiplă a aceleiași fraze melodice pe baza liniarismului oferă fragmentul din *Caietul roman* de A.Honegger (exemplul 42).

(Exemplul 42)

§6. Figurația: principalele forme și tipologia lor

Funcțiile melodice ale vocilor în țesătura muzicală se realizează în două forme:

1. melodia propriu zisă (cantilena);
2. figurația melodică (ornamentica).

Astfel, muzicologul polonez J.Chomiński în studiile sale¹ diferențiază două tipuri melodice: **cantabilă** (sau cantilenă) și **figurativă** (pasaj-ornamentală). Ambele tipuri le demonstrează fragmentul din poemul *Ciudățenia* op.63 nr.2 de A.Skriabin citat de Chomiński (vezi exemplul 43). Iu.Tiulin menționează că figurația melodică de pasaj sau cea cantabilă în mare măsură depind de tempo. În anul 1926 despre aceste forme ale figurației melodice scria H.Mersmann (în *Angewandte Musikästhetik*. Berlin, 1926) diferențiind melodica figurativă și cea cantilenă.

¹ Vezi: З.Лисса Шопен и Скрябин //Русско-польские музыкальные связи. Москва, 1963, pag.314 și Хоминьский Ю. Скрябин и Шимановский // ibid pag.387.

gracieux, delicat

avec une étrangeté subite algu

étrangeté

7 6 5 5 19

În teoria contemporană a armoniei figurația se explică ca una din formele complicării expunerii acordului și se împarte în trei grupuri:

- figurația ritmică (care se bazează pe repetarea ritmizată a acordului în forme ritmice diferite);
- figurația armonică (care implică sunetele acordice, vezi fragmentul din *Melodie* din *Suita* pentru pian op.18 de Enescu reprodus în exemplul 44);
- figurația melodică (care implică alături de sunetele acordice și alte sunete adiacente numite neacordice).

Andantino

dolce espress.

mp

mezza voce

poco

Con grazia

(senza rigore)

(a tempo)

mp

7



Alături de aceste forme de figurație poate fi menționată și stratificarea coloristică obținută prin dublarea (triplarea ș.a.m.d.) a sunetelor acordice sau neacordice în diferite voci și în diferite registre. Efectul stratificării coloristice este strâns legat de poliarmonie trezind analogii cu rezonanța sonoră. Drept exemplu în acest sens poate servi piesa *Carillon Nocturnes* din aceeași suită de G.Enescu (vezi exemplul 45).

(Exemplul 45)

senza rigore

Figurația melodică se realizează printr-un complex de procedee diferite. Pentru figurația melodică cantabilă sunt caracteristice toate tipurile de sunete neacordice, dar mai ales întârzierile și sunetele de trecere. În figurația melodică pasaj-ornamentală un rol important îl joacă sunetele de trecere, cele auxiliare și «notele armonice».

Iu. Tiulin vorbește și despre existența unor forme mixte de figurație numite ornament melodic-armonic. Acesta poate apărea în diferite cazuri, ca de exemplu:

- atunci când figurația armonică include și stratificarea coloristică a sunetelor neacordice;
- când într-o figurație melodică se împletesc câteva elemente armonice figuraționale (F.Chopin *Fantezie-impromptu*);
- când figurația melodică alternează cu cea armonică.

Figurația melodică poate fi **strictă** și **liberă**. Ea se bazează pe diverse forme de sunete neacordice, adică sunete străine acordului dat și legate de cele acordice de obicei printr-un mers treptat. Sunetele

neacordice pot apărea la o singură voce numindu-se în acest caz simple, dar și în câteva voci simultan (duble, triple, cvadruple, multiple). Ele joacă un rol deosebit în țesătura muzicală, influențând activ armonia. Esența lor se manifestă în proprietățile lineare. Ele accentuează linearismul creând disonanțe suplimentare. În afară de aceasta sunetele neacordice:

1. activează, înviorază dezvoltarea melodică și cea ritmică a vocilor (A.Karastoianov în *Armonia polifonică* (133) scrie despre înviorarea vocilor, despre polifonizarea lor prin intermediul figurației melodice);
2. complică verticala armonică;
3. modifică structura acordurilor. De sunetele neacordice genetic sunt legate:
 - a) acordurile alterate (formate din mișcarea cromatică de pasaj);
 - b) acordurile cu tonuri acordice secundare (adăugate, de schimb, invadatoare). În muzicologia americană există concepția «tonurilor excesoare» propusă de Roger Sessions (65) care menționează de asemeni și tonurile secundare, întâmplătoare, adăugătoare, de substituie. În muzica epocii barocului (la D.Scarlatti, J.S.Bach) exista și așa numita *acciacatura*, adică sunetul invadator: în muzica secolului XX se folosesc *concordanțele* (termen propus de J.Chomiński¹) adică disonanțele invadatoare;
4. creează consunări neacordice (apogiaturi, consunări pasagere, auxiliare, adiacente etc.) sau acorduri aparente. Unul din exemplele celebre la acest capitol este așa numitul «Tristan-acord» care poate fi explicat ca un terțcvartacord de dublă dominantă cu cvinta coborâtă și cu întârziere ascendentă către septima acordului;
5. caracterizează efectiv stilul compozitorului (spre exemplu, stilul melodic cu multiple întârzieri este caracteristic în mare măsură pentru P.Ceaikovski, C.Franck, R.Wagner).

Figurația melodică strictă dispune de următoarele procedee:

- întârzierile (suspensiile) pregătite;
- sunetele de trecere (de pasaj, pasagere) diatonice;
- sunetele auxiliare (de schimb, broderii, ajutătoare);
- anticipația.

Figurația liberă se realizează prin intermediul:

- apogiaturii (întârzierea nepregătită);
- sunetelor de trecere cromatice;
- sunetelor auxiliare luate sau părăsite prin salt, inclusiv *echappe*-ul;
- formelor mixte (spre exemplu, anticipația întârzierii, broderiile la întârziere sau anticipație etc.);
- sunetelor neacordice grupate;
- sunetelor neacordice cu rezolvare figurată².

Existența sunetelor neacordice este determinată de predominarea principiului terțar al structurii verticalei armonice³.

¹ Vezi: Хоминьский Ю. *op.cit.* și în: Кон Ю. О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов (p.123-124).

² Examinarea amănunțită a metodelor de utilizare a figurației melodice se realizează în manualele de armonie pentru licee și colegii.

³ Putem cu certitudine afirma că acest termen are sens, mai cu seamă, în contextul armoniei clasic-romantice, însă își pierde parțial valoarea în condițiile stilistice ale multor curente din muzica secolului XX. De aceea A.Schönberg considera că «nu există sunete străine de acord... sunete străine de acord sunt acele sunete, pe care teoreticienii n-au reușit să le includă în sistemul lor armonico-voceal după 74 pag.180).

sunete neacordice (numite de Iu.Holopov și instabilități lineare primare) se folosesc după anumite reguli primare care un loc important ocupă:

- regula sunetului ocupat (în special în cazul întârzierilor);
- interzicerea paralelismelor (sunetele neacordice pot genera cazuri suplimentare de paralelisme și nu maschează paralelismul existent între sunetele acordice);
- poziția acordului (în tempo rapid melodia poate fi îndepărtată temporar de la celelalte voci la o distanță ce depășește octava).

Tempoul rapid reduce de asemeni și restricțiile impuse de regula sunetului ocupat, care însă trebuie respectată într-o muzică mai lentă deoarece contradicțiile dintre întârziere (sau nota de schimb) și sunetul ocupat sunt mai evidente.

Este importantă și poziția sunetului ocupat, și funcția lui în acord. Situația este diferită dacă acesta este:

- a) prima, terța sau cvinta acordului (prima sună mai bine, cvinta – mai rău, terța – rău);
- b) situat mai sus sau mai jos, în bas, în vocile medii sau în melodie. Dacă sunetul neacordic este situat la o distanță mai mare decât octava și tonul ocupat este în bas el nu împiedică percepere integră a armoniei. În sextacorduri (când terța se află în bas) înconjurarea tonului ocupat se admite doar în cazurile când dublarea terței este justificată. Înconjurarea terței pe fundalul sunetului ocupat în vocile de mijloc, de regulă, este evitată.

În toate cazurile sunt de preferat întârzierile (sau broderiile) duble sau alegerea altor sunete acordice pentru dublare. În lucrările didactice se interzice categoric înconjurarea sunetului ocupat în cazurile când:

- sunetul ocupat coincide cu sunetul rezolvării;
- sunetul ocupat este situat mai sus decât sunetul neacordic respectiv.

Procedeele de figurație melodică împreună cu factorii ritmici (așa numita ritmică reciproc-complementară) favorizează dezvoltarea și autonomizarea vocilor țesăturii muzicale și îmbogățesc foarte intens armonia. În secolul XX apar și forme noi de figurație melodică. O.Messiaen, spre exemplu, lărgeste chiar noțiunea de *sunete neacordice*, substituind sunetul prin grupuri de tonuri ceea ce creează grupuri neacordice auxiliare, pasagere etc., precum și pedale armonice. Vezi: O.Messiaen *Piesa de Crăciun* nr.13 (exemplul 46).

(Exemplul 46)



Rall. molto Au mouvement

The first system of the musical score consists of two staves, piano (top) and bass (bottom). The piano staff begins with a *ppp* dynamic and a *cresc.* marking. The bass staff has a *ppp* dynamic. The tempo changes from *Rall. molto* to *Au mouvement*. The key signature is B-flat major (two flats). The music features complex chordal textures and melodic lines.

The second system of the musical score consists of two staves, piano (top) and bass (bottom). The piano staff begins with a *mf* dynamic and a *p* marking. The bass staff has a *pp* dynamic. The tempo is *Au mouvement*. The key signature is B-flat major (two flats). The music features complex chordal textures and melodic lines. There are fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a *12* marking above the piano staff. A *8** marking is present below the bass staff.

I. Problema relațiilor dintre armonie și formă în muzicologie.

§1. *Armonia și principiile logico-constructive fundamentale ale organizării muzicale*

Problemele formei și corelațiile ei cu armonia ocupă un loc important în majoritatea manualelor și studiilor consacrate atât armoniei, cât și formei. Printre acestea am putea numi: *Învățătura sistematică despre modulație ca bază a învățaturii despre formele muzicale* semnată de H.Riemann (168), *Structura cadențelor la Beethoven* de H.Naumann (49), *Evoluția muzicii. Traversând istoria cadenței perfecte* de A.Casella (15), *Manualul de armonie* de N.Rimski-Korsakov (169), *Mijloacele armonice de constituire a formei* de V.Berkov (102) și multe altele.

Majoritatea autorilor citați mai sus menționează că unul dintre cei mai activi factori formativi este armonia tonală. Acțiunea ei se manifestă într-o anumită succesiune a armoniilor în perioadă, în corelațiile turațiilor armonice, în planul tonal al lucrărilor muzicale, în relațiile funcționale și modale, în procedeele de modulație, în cadențe, în secvențe etc. Există și principii dramaturgice mai generale, quasi totale, care exprimă corelațiile acordurilor în compoziția întregului după structura intervalică, nivelul complexității sau al sonanței. În același rând stau și așa fenomene ca leitarmonia, leittonalitatea, monoarmonismul, varierea armonică, ostinato și punctul de orgă.

V.Berkov în lucrarea citată mai sus menționează toate mijloacele armonice participante la procesul formativ împărțindu-le după raza funcționării în mijloace mari și mici. Printre mijloacele mari se numără planul tonal (sau structura tonală), punctul de orgă, ostinato-ul, leitarmonia etc. Autorul subliniază în mod special că fiecare dintre aceste mijloace armonice trebuie să fie evaluat în raport cu întregul muzical și părțile lui.

Savantul rus S.Grigoriev pune problema într-un aspect mai larg ținând cont de principiile logico-constructive ale organizării muzicale și de corelațiile coordonatelor spațiale și temporale ale muzicii. Printre principiile formative ale armoniei el evidențiază:

- 1) principiul polarizării și sintezei fenomenelor de același nivel;
- 2) principiul renovării intonațional-semantică nelimitate a structurilor sonore identice;
- 3) principiul subordonării în corelația părților întregului muzical (117, Capit.II, §2-9).

Iu.Holopov, abordând aceleași probleme, scrie că «forma muzicală întotdeauna este și o construcție armonică bine definită. Cea mai înaltă valoare a armoniei se exprimă prin capacitatea ei de a contribui la constituirea formei, prin funcțiile ei structurale» (196, p.61). Printre mijloacele formative ale armoniei trebuie numite:

1. tonalitatea;
2. deosebirea dintre aflarea într-o tonalitate și schimbarea acesteia;
3. deosebirile structurilor armonice.

Pornind de la legea excedentului (a depășirii) Iu.Holopov subliniază rolul special a principiului non-repetabilității structurilor armonice.

II. Mijloacele armonice formative

§2. Pedala și ostinato. Punctul de orgă și notele reținute în vocile superioare

Pedala este unul din multiplele mijloace formative ale armoniei precum și o modalitate de îmbogățire a facturii. Acest procedeu este cunoscut sub diferite denumiri: în germană *Orgelpunkt*, în franceză *Pedale*, în engleză *Pedale point*. Fenomene înrudite cu pedala sunt ostinato-ul și notele reținute în vocile superioare.

Pedala demonstrează un mod specific de complexitate armonică și este creat prin intermediul interacțiunilor elementelor de factură. Pedala îndeplinește o funcție specială în factură generând o conducere oblică a vocilor de nivel superior și creând forme rudimentare de factură mixtă (sintetică). Pedala este considerată unul din factorii cei mai importanți ai evoluției istorice a armoniei. S.Taneev a menționat că dintre toate formele de conducere a vocilor anume conducerea oblică permite disonarea cea mai acută.

Pedala reprezintă un sunet, un interval sau un complex multisonor ținut, repetat sau figurat ritmic pe al cărui fundal se expun construcțiile melodico-armonice. Spre exemplu, în piesa *În grotă* din *Agelul montan* de E.Grieg în procesul varierii melodiei-ostinato se folosesc diferite forme de pedală, inclusiv cele figurate. Pedala poate fi inferioară, intermediară sau superioară. Situată în bas, ea exercită o puternică influență funcțională asupra tuturor acordurilor ce sună în stratul superior, «reducând în final cele mai îndepărtate acorduri la cel din care ea face parte» (22, p.371). Anume în acest sens funcțional și mai ales în formele ornamentate sau figurate pedala este considerată sinonim cu noțiunea **punct de orgă**.

În pedală se realizează principiile dialectice. Fiind un fenomen static, ea admite, însă, și unele elemente dinamice. Pedala servește în calitate de fundal pentru elementele dinamice, împiedicând într-o măsură trecerea dezvoltarea liberă a lor, singură suportând la rândul ei și influența acestora. Dezvoltarea ce are loc pe fonul pedalei poate fi realizată atât în condițiile unei singure tonalități, cât și în condițiile schimbării tonalităților (de exemplu, în secvențe).

Unul din indicii cei mai specifici ai pedalei este aceea contradicție structurală și funcțional-armonică care apare în rezultatul separării mai clare a elementelor de factură, pe de o parte, și a pedalei, pe de altă parte.

Originile pedalei le găsim în formele rudimentare de multivocalitate, în special în forma organum-ului medieval denumită *organum suspensum* (sec.XI, tratatul lui Guido d'Arezzo), în construcția unor instrumente idiofone, cordofone, aerofone (de exemplu, drâmba, cimpoiul ș.a.), în tradiția vocalizării bivocale solistice la unele popoare din Extremul Orient și de pe Altai. Influența acestor practici populare asupra muzicii profesionale aduce cu sine folosirea diferitelor tipuri de pedale, a sunetelor ținute (bourdon), a coardelor libere etc. (spre exemplu, în genul de *musette* ceea ce se observă în piesa omonimă din *Suita* op.25 de A.Schönberg cu alternanța pedalelor pe cvinta perfectă și pe triton. Vezi exemplul 47).

Adesea pedala și punctul de orgă se folosesc pentru imitarea dangătului de clopote (pentru redarea sonorității clopoțelilor se folosește, de regulă, ostinato în vocile superioare). Astfel de exemple din abundență sunt prezente în creația lui M.Mussorgski, Rahmaninov ș.a. În piesa *Clopotele tristeții și lacrimile despărțirii* de O.Messiaen acest procedeu este determinat de program, la fel – și în *Piesa de Crăciun nr.13* (vezi exemplele 48 și 49).

Rascher

(Exemplul 47)

Musical score for Exemplul 47, featuring piano and forte dynamics, accents, and a tempo change. The score is written for piano and includes a variety of dynamic markings such as *fp*, *f*, *pp*, *p*, *sf*, *ff*, *pp*, *fp*, and *sf*. It also includes accents (*acc.*) and a tempo change (*rit.*). The score is divided into three systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system shows a piano introduction with *fp* and *f* dynamics. The second system features a piano section with *ff*, *f*, *pp*, *p*, *sf*, and *sf* dynamics. The third system includes a piano section with *sf*, *pp*, *fp*, and *sf* dynamics, followed by a tempo change to *rit.* and a final piano section with *sf* dynamics.

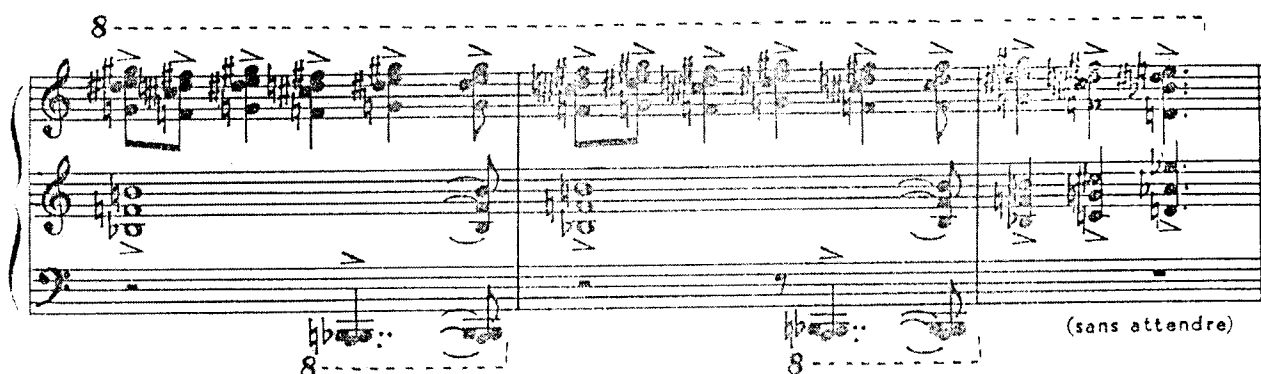
Très lent

(Exemplul 48)

Musical score for Exemplul 48, featuring a very slow tempo (*Très lent*) and piano dynamics. The score is written for piano and includes a variety of dynamic markings such as *pp* and *p*. It also includes a tempo change (*Très lent*). The score is divided into three systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system shows a piano introduction with *pp* and *p* dynamics. The second system features a piano section with *pp* and *p* dynamics. The third system includes a piano section with *pp* and *p* dynamics, followed by a tempo change to *Très lent* and a final piano section with *pp* and *p* dynamics.



(Exemplul 49)



Forma cea mai timpurie de pedală – nota ținută în bas – este și cea mai răspândită, pedalele mediane sau superioare întâlnindu-se mai rar. Durata pedalei poate fi variată – de la 1-2 măsuri până la secțiuni destul de mari. Spre exemplu, *Scena amorțelii* din opera *Ruslan și Ludmila* de M.Glinka conține o pedală care durează 69 de măsuri. Există și părți întregi ale formelor ciclice, piese de sine stătătoare, scene de operă desfășurate integral pe fonul pedalei.

Un exemplu foarte interesant de pedală care durează toată introducerea (136 de măsuri) și apoi încă 21 de măsuri după ridicarea cortinei fără să aducă nici o contradicție funcțională găsim în opera *Aurul Rinului* de R.Wagner. Acesta este un caz de «admirație» armonică aproape unic în practica muzicală. Din lucrările muzicale integral menținute pe punct de orgă putem menționa *Berceuse* de F.Chopin, *Cântecul oaspetelui indian* din opera *Sadko* de N.Rimski-Korsakov, preludiul *Voiles* de C.Debussy ș.a.

Pedala este un fenomen strâns legat de figurația melodică. De exemplu, întârzierile multiple repetate sau ținute în vocile superioare creează un efect asemănător cu cel al punctului de orgă (vezi fragmentul din *Preludiul* op.11 nr.7 de A.Skriabin din exemplul 50), la fel și turațiile auxiliare pe bas ținut.

Metodele de utilizare a pedalei au fost elaborate în conformitate cu legile mișcării oblice de nivel superior. De o mare importanță sunt momentele includerii și excluderii (începutul și întreruperea) pedalei. Regula «clasică» cere ca pedala să fie introdusă și întreruptă prin acorduri monofuncționale. Una din formele specifice o reprezintă pedala invadatoare care începe printr-un acord polifuncțional și care se folosește în practica muzicală contemporană. În majoritatea cazurilor, însă, pedala reprezintă momentul

tare al armoniei (ictusul) și trebuie să fie introdusă pe timpul tare al măsurii. În momentul întreruperii pedala se rezolvă, de regulă, cu rezolvarea disonanțelor, cu un grad înalt de coordonare ritmică a vocilor, cu evitarea polifonizării facturii.



Pedala pe dominantă poate fi suspendată printr-o turație întreruptă (ca de exemplu, în *Romeo și Giulietta* de P.Ceaikovski la începutul grupului secundar unde au loc un șir de turații eliptice).

Numărul vocilor în condițiile punctului de orgă este variabil; într-o factură la patru voci se folosesc de obicei acordurile incomplete (fără cvintă, uneori fără terță). Este preferabilă o conducere lină a vocilor, adesea se utilizează mișcarea paralelă. În procesul analizei armonice nu se specifică răsturnările acordurilor, deoarece predomină evident funcția basului (pedalei). Pe pedală pot apărea orice fel de armonii – de la cele mai simple și până la inflexiuni și modulații destul de îndepărtate, secvențe, acuitatea contradicției lor, însă, depinde de felul pedalei. Spre exemplu, pedala pe dominantă permite armonii mai disonante, mai acute decât cea pe tonică care posedă o plenitudine fonică mai moale.

Eficiența punctului de orgă este legată de acțiunea unor factori opuși. Pentru acest procedeu sunt caracteristice:

1. contrastul simultan dintre elementele stabile și mobile;
2. separarea factuală;
3. separarea funcțional-armonică;
4. îmbogățirea structurii vertical-armonice și a celei fonice;
5. apariția polifuncționalității (adică consunările polifuncționale pot fi tratate ca consunări emancipate din punctul de orgă);
6. un rol formativ specific cu o rază largă de acțiune (asemeni funcției modale a tonalității).

Pedala aduce o semnificație funcțională proprie construcției muzicale și reprezintă un procedeu coloristic efectiv care se folosește adesea în calitate de fundal sau element local. Exemple: M.Mussorgski *Castelul vechi* din ciclul *Tablouri dintr-o expoziție*; imitarea dangătului de clopot în lucrări de A.Borodin, N.Rimski-Korsakov, A.Skriabin, F.Liszt. Toate calitățile susmenționate garantează țesăturii muzicale unele însușiri coloristice și dinamice foarte specifice bazate pe fenomenul pedalei (și a punctului de orgă).

Un important rol ritmico-dinamic îl joacă pedala figurată (la F.Chopin, F.Liszt) care în unele cazuri se apropie de ostinato (F.Liszt *Marș funebru*¹).

Ostinati în muzica lui I.Stravinski, B.Bartók, S.Prokofiev și a altor compozitori din secolul XX au fost pregătite de tehnica punctului de orgă și au anticipat la rândul lor tehnica centrului sonor, efectul stereoscopic

¹ În acest exemplu pedala figurată îndeplinește funcția elementului central al structurii armonice și în același timp și funcția de element constructiv suplimentar.

...sunării, cel de profunzime a spațiului sonor. Un exemplu de ostinato triplu ca element caracteristic muzicii populare prezintă piesa *Ostinato* de B.Bartók (vezi exemplul 35).

Există mai multe clasificări ale pedalei. Una din ele a fost propusă de V.Berkov care grupează pedalele în conform următoarelor criterii:

- după componența sonoră;
- după rolul în formă;
- după semnificația funcțională;
- după poziția registrală și rolul în țesătura muzicală;
- după aspectul facturii și cel al conducerii vocilor.

Schema ce urmează include principalele varietăți de pedale diferențiate după diverse criterii:

Compo- nența sonoră			Rolul în formă		Semnificația funcțională			Aspectul factu- ral și de condu- cere a vocilor				Poziția registrală					
Simplă	Dublă	Triplă și multiplă	Inițială	Finală	Pregătitoare înainte de repriză sau codă (de pre-ictus)	T	D	M	reală		latentă		Punct de orgă	ostinati și sunete ținute în vocile de sus (medii și superioare)			
						D	T					Pedala		Ostinato			
						T	D										
Pe alte trepte																	
Pedala														Punct de orgă			
Punctul de orgă																	
Sunet (sau consunare) repetat																	
Ostinato armonic sau melodic																	
Punct de orgă														Punct de orgă			
figurată ritmic																	
ținută																	
melodic																	
armonic																	

Pedalele bazate pe figurația multisonică (duble, triple, multiple) sunt asemănătoare cu ostinato și reprezintă mai des o alternanță a sunetelor în diapazonul octavei, cvartei, cvintei sau o figură melodică formată din sunetele trisonului, tremolo etc. De exemplu, partea mediană din *Poloneza La bemol major* de F.Chopin sau *Cortegiul funerar* de F.Liszt prezintă figurația melodică în combinație cu punctul de orgă dublu T_D completat prin intermediul mișcării treptate.

Pedalele figurate melodic reprezintă componente importante ale unei facturii polifonizate. Pedalele contribuie la procesul de variere armonică realizându-și calitățile lor fonice, coloristice și expresive prin recolorarea sunetului separat sau a unei scurte turații melodice.

Din punct de vedere funcțional putem diferenția pedalele pe tonică, pe dominantă, pe cele două mediantesau pe alte trepte. Pedalele pe T și D s-au format mai devreme decât celelalte tipuri și sunt cele mai răspândite. Având o semnificație modal-funcțională specifică, ele se localizează în formă în mod diferențiat și joacă un rol diferit în compoziția lucrării.

Astfel:

– în secțiunile inițiale, expositive sau în cele finale pedalele contribuie la acumularea și concentrarea stabilității și sunt asociate cu efectul repausului în muzică. În aceste cazuri se folosesc de obicei pedalele pe tonică;

– în secțiunile mediane, dezvoltătoare sau în cele introductive pedalele sunt menite să mărească efectul instabilității care se asociază cu tensiunea, cu «așteptarea». În aceste cazuri se folosesc de obicei pedalele pe dominantă.

Uneori, însă, funcția modală a punctului de orgă nu coincide cu funcția compozițională a ei. Spre exemplu, piesa *La picioarele tale* de E.Grieg debutează cu o pedală pe D, pre-ictusul se realizează pe pedala de triton, iar în repriză se reia principiul funcțional de D ca bază a temei principale. Un exemplu asemănător ne oferă *Cvartetul nr.6* de D.Șostakovici unde punctul de orgă pe D predomină de la început, iar în repriză el se deplasează pe treapta VI coborâtă modului armonic Sol major. Pedala pe D în expoziție se folosește și în Sonata nr.9 pentru vioară și pian de L.Beethoven; în repriză – în sonata *Appassionata* (p.I) de L.Beethoven, în *Simfonia nr.3* (p.I) de J.Brahms ș.a. În toate aceste cazuri pedala este ambivalentă și realizează fenomenul fluctuației modal-funcționale – tonalizarea pedalei pe D sau M, reinterpretarea pedalei pe T sau M în funcție de D.

Pedala pe mediantă poate realiza și principiul alternativității modal-paralele (de aceea în minor cel mai des se folosește pedala pe medianta superioară, iar în major – pe cea inferioară). Iată câteva exemple care argumentează cele expuse mai sus: A.Borodin *Corul fetelor polovcene* din actul II al operei *Cneazul Igor* (pedala pe terța tonicii lui Fa major apoi este reinterpretată ca dominantă tonalității paralele); S.Prokofiev *Sonata pentru pian nr.6*, final (pedala pe treapta III din Do major apoi se tratează ca dominantă lui la minor).

Unul din exemplele cele mai timpurii și cele mai cunoscute de pedală pe medianta superioară găsim în *Simfonia nr.3* de R.Schumann.

Legătura între tonalitățile paralele se realizează prin intermediul pedalei pe medianta superioară în partea II din *Simfonia nr.6* de P.Ceaikovski (secțiunea mediană a acestui vals se bazează pe tonica părților extreme), în partea lentă a *Concertului pentru vioară* de D.Kabalevski ș.a.

Uneori se întâlnesc pedale și pe alte trepte, ca de exemplu: în *Simfonia nr.5* de P.Ceaikovski (în p.II pe treapta IV ca bas a D₂, în final pe aceeași treaptă însă deja ca S); în corul din actul final al operei *Mireasa Țarului* de N.Rimski-Korsakov (pe S); în *Cvartetul nr.6* de D.Șostakovici (pe treapta VI coborâtă); în *Serenada op.3* de S.Rahmaninov (pe treapta IV).

Din pedalele duble cele monofuncționale D_T sunt mai frecvente decât cele bifuncționale T_D . Un exemplu al primului caz găsim la începutul *Simfoniei nr.6* de L.Beethoven, al celui de-al doilea – trecerea către finalul *Simfoniei nr.5* de L.Beethoven. În partea lentă (secțiunea mediană) a *Simfoniei nr.9* de D.Șostakovici găsim o pedală dublă formată din treptele I și III. Pedala triplă formată din cvinte se folosește în finalul *Simfoniei nr.6* de L.Beethoven. Un exemplu de pedală cvadruplă ne oferă *Mefisto-Valsul nr.1* de F.Liszt. Această pedală este compusă din trei cvinte și imită acordajul orchestrei din cârciumă.

Pedala mediană și superioară se întâlnește mai rar și de obicei în formă de notă ținută sau repetată. Acest fenomen nu creează un strat autonom al facturii (cu excepția ostinato-ului) și se realizează în diferite forme (simple și figurate – ritmic, melodic sau armonic). Mai frecvent el se bazează pe funcția dominantei, mai rar pe cea a tonicii. Iată câteva exemple de note ținute în vocile medii sau superioare: A.Borodin *Aria cneazului Igor* din opera omonimă, romanța *Для берегов отчизны дальней*, L.Beethoven *Sonata nr.7* pentru pian (partea lentă), D.Șostakovici *Preludiul Do major* din ciclul *Preludii și fugi op.87*, J.Brahms *Intermezzo op.117 Mi bemol major*, M.Ravel *Copilul și minunea*, D.Șostakovici *Concertul pentru vioară*

Orchestra nr.1 etc. Uneori pe aceeași treaptă tratată ca pedală se construiește tot compartimentul sau se tratează piesa integral (de exemplu, *Preludiul Re bemol major* de F.Chopin), în alte cazuri pedala se ține doar câteva măsuri (de exemplu, preludiul *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* de C.Debussey). Destinată în vocile superioare se folosește în scena *Romeo și Giulietta înaintea despărțirii* din baletul *Romeo și Giulietta* de S.Prokofiev, în piesa *Spânzurătoarea* din ciclul *Gaspard de la nuit* de M.Ravel.

§3. Armonia perioadei monotonale

3.1. Planul tonal-funcțional al perioadei

Armonia și legile sistemului tonal-funcțional joacă un rol foarte important în structura formelor muzicale, și mai ales în structura perioadei. Fiind forma de expunere a unei idei muzicale terminate, perioada este în același timp și cea mai mică formă din cele existente și principala «unitate de construcție» pentru formele mai mari.

În primul caz forma perioadei prezintă o structură mai complexă și mai diversă. De regulă, ea se caracterizează prin câteva calități specifice:

- dimensiuni relativ mai mari;
- o cantitate mai mare de părți componente (propoziții, fraze, motive etc.);
- existența unor compartimente extracompoziționale (introduceri, încheieri);
- prezența unor secțiuni suplimentare apărute în rezultatul lărgirii interioare sau exterioare;
- posibilitatea de a include material melodic și armonic contrastant, de a crea analogii cu forma tripartită sau (în corelațiile tonale) cu cea de sonată;
- structura tonal-armonică închisă.

În cel de-al doilea caz perioada este construită mai simplu și se caracterizează prin:

- structură relativ simplă și laconică;
- factori modal-armonici mai concentrați și mai evidenți;
- poate avea o structură tonal-armonică deschisă încheindu-se cu o semicadență sau cu o modulație.

Perioada închisă, sub aspect armonic, este monotonală, însă poate include o serie de inflexiuni în diferite tonalități. În aceste cazuri ea se numește perioadă modulațională.

Structura tematică a perioadei se bazează pe repetarea motivelor, a armoniilor și a succesiunilor armonice, pe corespondența tematică a propozițiilor. O astfel de perioadă se numește perioadă de structură repetată. Ca variantă a ei apare perioada de structură progresivă (formată din secvențe ca, de exemplu, în partea II din *Sonata nr.3 pentru pian* de L.Beethoven). Există de asemenea și perioade contrastante, propozițiile cărora prezintă material tematic diferit.

Perioada se construiește conform unui principiu modal-funcțional specific. Baza acestei construcții o reprezintă formula armonică tradițională TDST care îndeplinește aceeași funcție și în unele forme mai mari (bipartită veche, sonată etc.). Distribuția inflexiunilor în perioada clasico-romantică are și ea o anumită ordine prestabilită care de asemenea corespunde formulei funcționale tradiționale. Această ordine asigură și condițiile necesare pentru realizarea culminației în care de obicei se folosesc acordurile sau turațiile armonice mai pregnante care încă n-au sunat, în diferite forme se accentuează funcția subdominantei (ca acord și ca tonalitate).

3.2. Modalități de expunere a tonicii și principalele tipuri de turații armonice

Funcția tonicii în perioadă se realizează în diferite moduri:

- tonica se expune prin acordul inițial într-o formă stabilă;
- tonica apare în rezultatul rezolvării funcțiilor instabile, uneori sunând doar ca o aluzie sau o rezolvare nerealizată (F.Chopin *Preludiul nr.2*);
- tonica apare numai la sfârșit în calitate de acord final;
- tonica inițială se neagă pe parcursul dezvoltării ulterioare restabilindu-se mai târziu (*Aurora* de L.Beethoven) sau doar la sfârșit.

Baza structurală a perioadei o constituie bilanțul factorilor de integritate și de separare a formei, echilibrul factorilor expozitivi și ai celor dezvoltatori.

3.3. Cadentele: clasificarea și rolul lor în formă. Cadentele întrerupte cromatice (elipsa)

Principalii factori structural-compoziționali ai perioadei sunt **cadentele**. Cadența reprezintă o succesiune tipizată care încheie o construcție muzicală. Acest termen provine de la cuvântul italian *cadere* – a cădea. Rotația funcțională circulară în cadență indică și fixează tonica tonalității și realizează divizarea sintactică a perioadei.

Cadentele se împart în câteva grupuri reieșind din următoarele criterii:

1. gradul definitivării construcției muzicale:
 - a. cadența completă care se termină pe T poate fi perfectă (tonica în stare directă, în măsura tare, în stare melodică de primă fiind pregătită prin mersul «tare» al basului la cvartă sau cvintă și de funcția de D sau S) sau imperfectă (atunci când este încălcată una din condițiile cadenței perfecte);
 - b. semicadența care nu se termină cu T ci cu o altă funcție (D sau S);
2. conținutul funcțional:
 - a. cadența plagală (bisericească) cu participarea subdominantei;
 - b. cadența autentică cu participarea dominantei;
 - c. cadența compusă (ca o variantă a cele autentice) cu participarea tuturor funcțiilor;
 - d. cadența întreruptă (cu trecerea dominantei în acorduri de subdominantă sau în D secundare, fără rezolvarea ei într-o tonică);
 - e. cadența frigidă ca realizare a principiului minorului complet (natural + armonic) t-d-s-D-t;
3. locul și rolul în formă:
 - a. cadența de mijloc (la sfârșitul propozițiilor);
 - b. cadența de încheiere sau finală (la sfârșitul perioadei);
 - c. cadența suplimentară (apare după tonică);
 - d. cadența lărgită (înlocuiește încheierea și dă un impuls pentru o dezvoltare suplimentară);

Principiul cadențelor (și al turațiilor) întrerupte¹ se realizează atât în formă diatonică, cât și în formă cromatică. Acest ultim caz a primit denumirea de **cadență** (sau turație) **eliptică**² sau elipsă (termen propus

¹ H.P.Türk numește acest tip de cadențe *cadente evitate (în major)* și *cadente dramatice (în minor)* menționând că uneori se folosește și termenul *cadență înșelătoare* (74, p.117).

² N.Rimski-Korsakov denumea astfel de turații *pseudosuccesiuni* (ложные последовательности). Iu.Holopov propune o altă noțiune – *turații cromatice întrerupte*.

de G.Katuar în *Cursul teoretic de armonie* și utilizat apoi și în alte manuale de armonie, inclusiv în 125).

Cadențele întrerupte (diatonice și cromatice) prezintă una din modalitățile de lărgire a formei și stimulează dezvoltarea continuă (Exemplu: *Nocturna do minor* de F.Chopin). «Cadențele evitate au o importanță armonică constructivă. O posibilitate de încheiere este pregătită, dar nu este folosită. Este un efect foarte puternic întrucât, permite o nouă pregătire a încheierii, realizată cu tensiunea sporită a repetării» consemna Schöenberg¹. Turațiile eliptice pot fi prezentate în forma unor «lănțișoare de dominante» care se realizează în cadențe la trecerea D₇ (în loc de rezolvarea în T) în D₇ către S și au primit denumirea de **retardație** (de exemplu, în *Preludiul mi bemol minor* din volumul I al *Clavecinului bine temperat* de Bach). Această cadență reprezintă un caz specific al elipsei.

Turația eliptică apare în rezultatul omisiunii rezolvării așteptate și substituirea acordului așteptat printr-un alt acord (de obicei disonant) dintr-o altă tonalitate. În acest fenomen al elipsei un rol important joacă efectul surprinderii, încălcării «așteptării» și inerției percepției auditive. În muzică elipsa s-a realizat mai des în sfera dinamică, registrală, în aspectul tempoului sau al formei. Pentru armonie, însă, acest efect este foarte specific și pregnant, deoarece este legat de procesul rezolvării acordurilor sau de schimbarea tonalității (în acest ultim caz efectul elipsei este asemănător cu cel al unei modulații enarmonice bruște sau a modulației melodic-armonice).

Riemann explică fenomenul elipsei bazându-se pe efectul spontaneității și omisiunii funcționale. În unele manuale (de exemplu, la L.Țurcanu) elipsa se tratează ca înlocuire și ca omisiune realizate concomitent.

Fenomenul de elipsă există și în literatură termenul «însemnând» omiterea unui cuvânt sau a unei propoziții fie din nevoia de concizie, fie cu intenții expresive:

*Sufletele-n pătratul zilei se conjugă
Pașii lor sunt muzici, imnurile – rugă.
(Ion Barbu)*

Totuși, pentru caracteristica elipsei în muzică este important nu atât faptul omisiunii ca atare, ci mai cu seamă efectul de surpriză și realizarea logicii de joc. Fenomenul elipsei este bazat pe încălcarea legilor extrapolării muzical-stilistice, pe capacitatea noastră de a lucra (în cazul de față – de a percepe muzica) cu reflecție anticipată și este legat de natura aperceptivă a logicii muzicale.

Elipsa armonică reprezintă trecerea unui acord instabil dintr-o oarecare tonalitate fără rezolvare într-un acord instabil dintr-o altă tonalitate. De regulă, disonanța trece în disonanță. Condițiile necesare pentru realizarea efectului eliptic creează un complex obligatoriu de reguli care poate fi reprezentat în felul următor:

1. încălcarea logicii funcționale, a «așteptărilor» funcționale sau tonale;
2. încălcarea legii clasice a obligativității rezolvării disonanței în consonanță;
3. «abolirea» și reorientarea tinerilor modale (deoarece cel puțin o voce merge contrar tinderii).

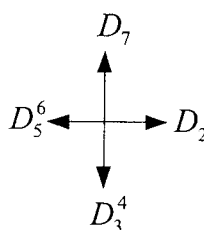
Mai des elipsa se bazează pe mișcarea cromatică descendentă decât pe cea ascendentă. În cadență efectul elipsei se realizează în modul cel mai efectiv, deoarece cadența creează stereotipuri și încălcarea lor se arată mai reliefat.

¹ Citat după: 74, pag.123.

Formele eliptice există în câteva variante tipice reprezentate în următoarea schemă:

prima tonalitate	a doua tonalitate
D	D
S	D
D	S
S	S
(preponderent disonante)	(preponderent disonante)

Forma cea mai răspândită de realizare a elipsei o constituie **lănțișorul de dominante** (lănțișorul de septacorduri) menționat mai sus care se bazează pe dezvoltarea progresivă a turației $D - D \rightarrow S$ cu alternanța septacordurilor în stare directă sau a înlănțuirii septacordurilor după «legea crucii» (septacordul trece în terțcvartacord și viceversa, iar cvintsextacordul în secundacord și viceversa).



În acest caz se realizează o secvență transpontană care se deplasează pe secunde mari în jos. Exemple de lăncișoare de dominante găsim în *Visurile dragostei (Nocturna nr.2)* de F.Liszt, în *Mazurka op.6 nr.1* de F.Chopin, în *Nocturna* de E.Grieg etc. Procedul elipsei este foarte caracteristic melodiei infinite a lui R.Wagner.

Există și alte variante de cadențe în dependență de forma și de tipul facturii, ca de exemplu, așa numitele «cadențe mobile» întâlnite în țesătura polifonică sau «cadențele invadatoare» care indică începutul temei în momentul încheierii construcției muzicale precedente.

Cadențele păstrează legătura modal-funcțională reciprocă la distanță, garantând integritatea formei perioadei și realizează principiul sintactic al articulării unui discurs muzical.

Pe parcursul evoluției formelor și a dezvoltării limbajului muzical rolul cadențelor n-a rămas intact realizându-se ambivalent, dialectic: atât ca stereotip, cât și ca un compartiment foarte important în forma muzicală în care se realizează înnoirea limbajului muzical.

Cadența îndeplinește două funcții semnificative:

1. funcționează ca un «semn de punctuație» fiind un element stilistic indicativ și totodată un simbol intonațional și melodic-armonic generalizator;
2. indică încheierea compartimentului, a temei, a secțiunii formei muzicale și este un centrul al renovării intonaționale.

Multe acorduri și succesiuni armonice au intrat în practica muzicală și în «lexiconul» armonic inițial în sfera cadențială (ca printr-o poartă simbolică), deoarece fiecare acord nou (sau succesiune nouă) sună mai pregnant pe fonul acordurilor și turațiilor tradiționale, stereotipice. Anume această cale de dezvoltare a muzicii este analizată de către A.Casella în lucrarea *Evoluția muzicii. Parcurgând istoria cadenței perfecte* (15).

3.4. Secvențele și alte procedee de dezvoltare armonică

O altă modalitate importantă de dezvoltare armonică în forma muzicală o reprezintă **secvența** deseori utilizată și în perioadă. Acest termen provine de la italianul *sequenza* ceea ce înseamnă succesiune. Secvența armonică (cunoscută și sub denumirile de progresie sau marș armonic) constă în deplasarea singulară sau multiplă a unei construcții muzicale (model, inel) la o altă înălțime. Secvența se caracterizează prin câțiva parametri:

1. pasul (intervalul la care se deplasează modelul);
2. direcția deplasării (ascendentă sau descendentă);
3. factura și rolul modelului secvenței în țesătura muzicală. Aceasta poate fi:
 - melodică,
 - armonică sau
 - polifonică (contrapunctică sau canonică);
4. numărul de inele;
5. dimensiunile și construcția modelului (închis sau deschis, monotonal sau modulatoriu etc.);
6. organizarea modal-tonală:
 - diatonică,
 - modulatorie (cromatică și transpontană);
7. gradul de rigoare:
 - stricte,
 - libere.

Secvența are multe asemănări cu cadența (Rameau spunea că «secvența este o imitare a cadenței»). Însă în același timp Mersmann menționează că «secvența se opune cadenței. Cadența poate fi privită ca simbol al armoniei statice, pe când secvența este simbolul armoniei dinamice»¹. La hotarele dintre inele ca și în cadență funcționează legea limitelor formei. În anumite condiții care depind de profunzimea cezurii, de tempo, de gradul disonanței acordurilor între inele se admite conducerea liberă a vocilor – paralelisme, salturile, contrarietățile (relațiile false), acordurile pot fi nerezolvate.

Clasificarea secvențelor se poate realiza în mai multe feluri. Unii teoreticieni (de exemplu, autorii cunoscutului *Manual de armonie*, 125) diferențiază trei tipuri de secvențe: diatonice, cromatice și modulatorii; V.Berkov (102) propune trei variante de grupare a secvențelor:

1. diatonice – cromatice;
2. modulatorii – nemodulatorii;
3. cu inflexiuni – fără inflexiuni.

I.Sposobin diferențiază secvențele tonale și cele modulatorii (care se transpun fie pe diferite trepte ale tonalității, fie pe trepte analoage din tonalități diferite).

S.Grigoriev împarte secvențele în următoarele două grupuri:

- intratonale (diatonice);
- modulatorii.

A.Miasoedov² propune o altă clasificare:

1. secvențe diatonice;

¹ Citat după 74, pag. 151.

² Vezi: Мясоедов А. Учебник гармонии. Москва, 1980.

2. secvențe cromatice:

– care se transpun în tonalități înrudite;

– care se transpun pe intervale egale.

În manualele și tratatele românești se diferențiază progresele tonale și cele modulatorii.

Clasificarea care a primit cea mai mare răspândire în practica contemporană a fost propusă de B.Alexeev

(92) care împarte secvențele în:

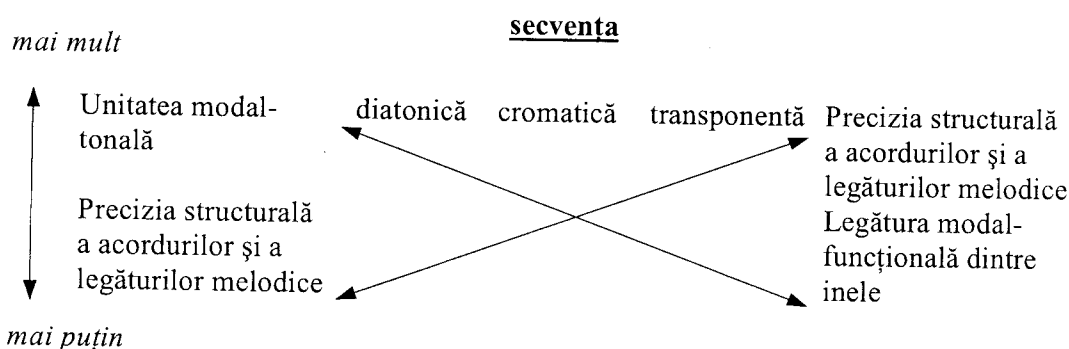
1. tonale (diatonice);

2. modulatorii care pot fi:

– cromatice (se transpun în tonalitățile de înrudire diatonică);

– transponente (se deplasează pe intervale egale, fără schimbări, în orice tonalități).

Există o dependență inversă între precizia reproducerii modelului pe de o parte și legătura funcțională și tonală a inelelor pe de alta ceea ce poate fi redat în următoarea schemă:



Secvențele reprezintă o modalitate eficientă de dinamizare a discursului muzical și un procedeu de variere armonică, însă uneori ele sunt apreciate ca un mijloc inert. Ele se folosesc atât pentru expunerea și elaborarea materialului, cât și pentru colorarea armonică¹. «Secvența armonică – scria A.Schönberg – este un mijloc, folosit cu predilecție pentru conturarea formei, întrucât, garantează o continuitate, servind, printr-o expunere lărgită, capacității de percepere muzicală»².

Secvențele modulatorii transponente pe terțe pot crea așa numitele «șiruri terțare» (după terminologia lui I.Sposobin – șiruri terțar-cromatice). La rândul lor pedalele și ostinato au multe trăsături comune cu secvențele sub aspectul de variere modal-funcțională și coloristică a armoniei.

În teoria armoniei se semnalează și secvențe de nivel superior denumite de S.Grigoriev «deplasări consecvente»³ prin extrapolarea expresiei propuse de N.Rimski-Korsakov «repetări consecvente». Aceste noțiuni definesc secțiunile relativ mari ale formei aflate în corelații analoage cu inelele secvenței transponente.

În procesul formativității compoziționale și sintactice întâlnim și alte procedee armonice: varierea

¹ Sub acest aspect am dori să atragem atenția asupra tratării coloristice a inelelor de secvență în lucrările lui Rimski-Korsakov și Scriabin – compozitori înzestrați cu «cauz colorat».

² Citat după 74, pag 172.

³ Vezi: Григорьев С. О мелодике Н.А.Римского-Корсакова. Москва, 1961.

armonică, leitarmonia, leittonalitatea, monoarmonismul (în opinia lui V.Berkov – armonia caracteristică care predomină în discursul muzical sau care joacă rolul leitarmoniei într-o creație muzicală sau într-un compartiment al acesteia). În forma muzicală o structură logică poate fi organizată și prin intermediul modulației și respectiv – a structurii tonale.

§4. Modulația: teoria și sistematizarea

4.1. Procedee de trecere dintr-o tonalitate în alta¹

Problemele modulației și formeii se află într-o strânsă legătură reciprocă. Ele au fost cercetate de către mulți savanți cu renume ca, de exemplu, H.Riemann *Învățătura despre modulație ca bază a formeii muzicale* (168), Iu.Holopov *Noțiunea de modulație în legătură cu problemele corelației modulației și ale constituirii formeii la Beethoven* (206) ș.a.

Esența procesuală, temporală a muzicii este baza manifestării fenomenelor de stabilitate și instabilitate, de mișcare și de statică realizate sub aspectul specific al structurii armonice – tonal închise sau tonal deschise. Ambele forme participă la procesul de formare a discursului muzical manifestându-se la diverse niveluri (inclusiv la nivelul structurii tonale). Într-o astfel de situație corelațiile dialectice existente între aceste două tendințe opuse pot fi definite ca doi factori interni ai tonalității:

5. factorul centralizator care reprezintă o mișcare spre tonică ca o manifestare a tendinței spre structura armonică tonal închisă;

6. factorul descentralizator care reprezintă mișcarea de la tonică spre periferia tonală ca manifestare a tendinței spre structura armonică tonal deschisă.

Caracterul tonal deschis se realizează în două forme:

1. schimbarea, deplasarea tonicii cu condiția păstrării scării modale (fluctuația modal-tonală);
2. schimbarea scării modale cu condiția păstrării tonicii (modulația modală).

Modulația, de obicei, este definită ca *un proces de trecere de la o tonalitate la alta, ca schimbare a unui centru tonal (sau modal) cu altul²*.

Funcționarea tonicii în calitate de factor centralizator evident și destul de puternic este un criteriu necesar și o condiție obligatorie pentru existența tonalității ca sistem integru și relativ închis. Se consideră că acest criteriu imprimă o formă concretă caracterului constant al percepției muzicale.

E.Nazaikinski a menționat rolul specific al *modus*-ului ca al unei stări deosebite. Percepția modului este bazată pe capacitatea umană de a percepe însușirile stabile ale obiectului. Astfel, sub aspectul percepției muzicale modulația reprezintă o încălcare a *modus*-ului (161).

T.Berșadskaja (103) înțelege prin modulație *o schimbare a structurii inițial stabilite*.

V.Bobrovski (104) argumentează ideea de *modulație în formă*, A.Milka (159) vorbește despre *modulația structurală*, Șt.Niculescu (22, p.307) – despre cea *sintactică*. Astfel, putem constata că **modulația** în sens

¹ Problemele modulației sunt pe larg abordate în lucrarea: [145] Кочарова Г. Вопросы теории модуляции и тонального родства. Кишинев, 1993.

² Termenul de modulație având o etimologie ce-și trage rădăcinile din teoria modului trezește anumite obiecții din partea unor savanți care consideră această noțiune improprie pentru sistemul tonal. Astfel D.Cuclin propune termenii de tonulație și tono-modulație care ar defini trecerea de la o tonalitate la alta fără schimbarea modului (La – Mi) și, respectiv, cu schimbarea acestuia (la – Mi) [22, pag.307].

larg înseamnă **schimbarea, trecerea de la o stare (o formă) a configurației discursului muzical la alta.**

Unul din cele mai importante nivele de manifestare a modulației este nivelul funcțiilor modal-tonale alternative care se găsesc în interiorul sferei de acțiune a tonicii principale. În tonalitatea principală această sferă de acțiune centralizatoare cuprinde și structurile modal-tonale destul de complexe și ramificate ca, de exemplu, cele alternative sau major-minore.

Orice altă încălcare mai intensivă a indicilor structurii modal-tonale noi cu o tonică activă este o manifestare a caracterului modulatoriu (de modulaționalitate) la nivelul modulației. Caracterul modulatoriu definește tendința generală de schimbare, pe când modulația este o manifestare concretă a acestei tendințe și reprezintă unul din mijloacele cele mai importante ale procesului formativității muzicale.

Modulația se bazează pe percepția factorului constant în condițiile abundenței informaționale; expunerea datelor excedente antrenate în procesul percepției garantează un contrast necesar a elementelor stabile (constante) și mobile (schimbătoare).

4.2. Clasificarea modulațiilor

Modulația poate fi **diatonică** (denumită și alternanță sau fluctuație modal-tonală) sau **cromatică** (modulația propriu-zisă); **pasageră** (inflexiune) și **definitivă** (întărită prin cadență). Iu.Holopov (198, p.444-450) explică modulația pasageră în baza tonicalizării fluctuant-funcționale a diferitelor funcții ale tonalității.

Modulație (în sensul general) este orice apariție a tonalității noi indiferent de:

- procedeele prin care se realizează;
- durata și profunzimea implicării în tonalitatea nouă;
- prezența sau absența fixării tonalității noi.

Tipurile de modulație se definesc în dependență de:

- plasarea modulației în formă și tipul ei (trecere definitivă într-o tonalitate nouă, inflexiune, contrapunere tonală, modulație pasageră);
- efectul generat de apariția tonalității noi: modulația treptată (lină) sau bruscă (subită, neașteptată);
- forma expunerii facturale a elementului (melodică sau armonică);
- rolul în procesul dramaturgic al dezvoltării tonale;
- corelația cu tematismul;
- mijloacele de legătură a tonalităților;
- tipul sistemului tonal (diatonic sau cromatic);
- gradul de definitivare.

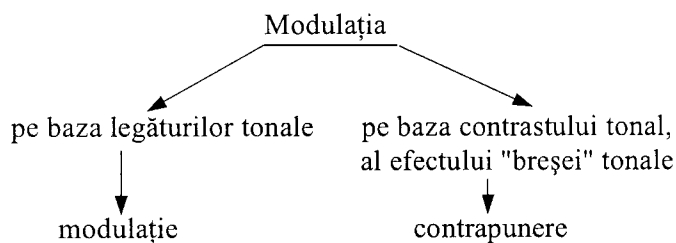
Esența modulației depinde de următorii factori:

1. gradul de îndepărtare de la centrul tonal principal;
2. durata de sunare a tonalității noi;
3. intensitatea mișcării tonale (tempoul schimbărilor tonale).

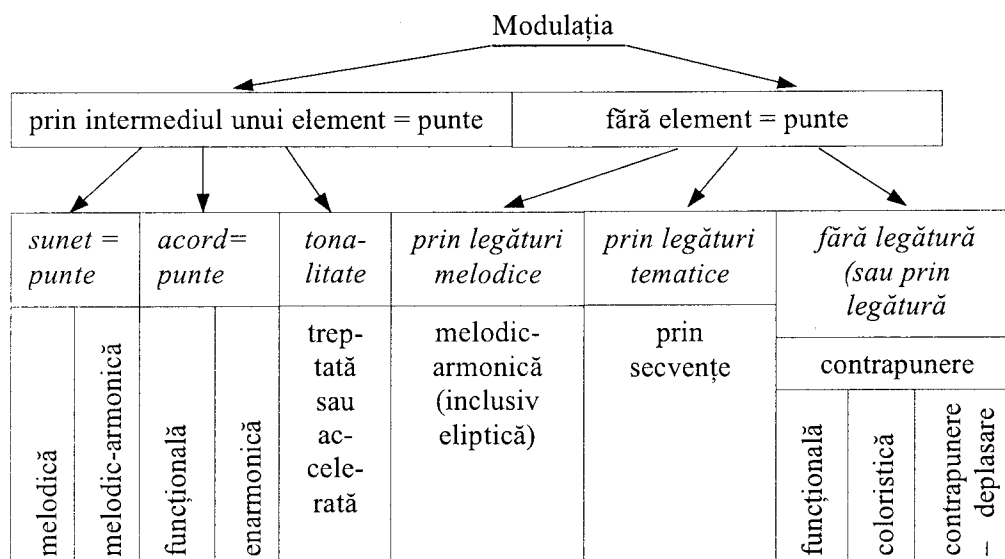
Mijloacele prin intermediul cărora se realizează o modulație nu exprimă esența fenomenului de modulație.

Modulațiile pot fi clasificate reieșind din mai multe criterii diferite ceea ce se observă în următoarele scheme:

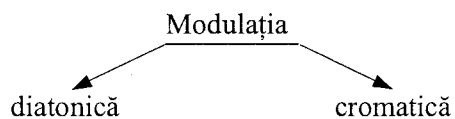
I.



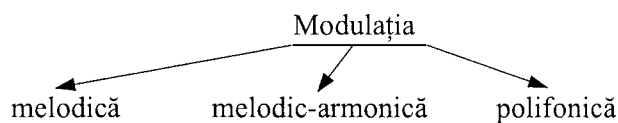
II. După mijloacele legăturii tonale



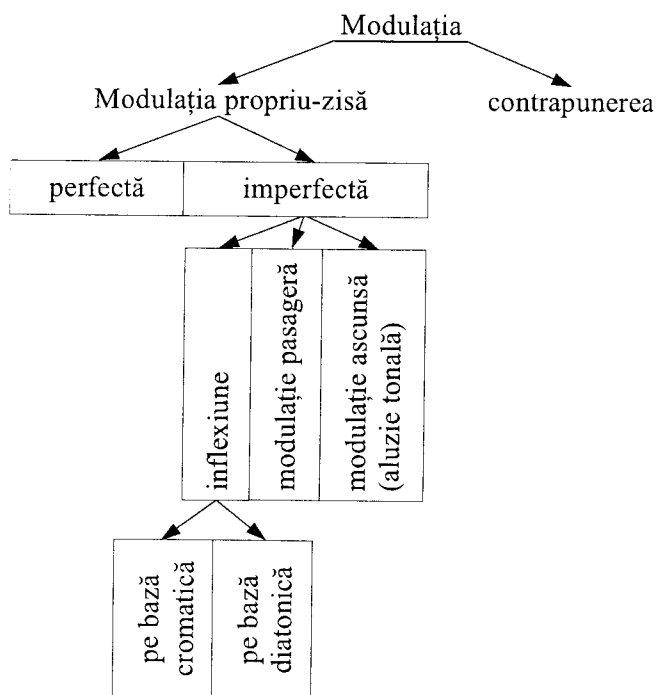
III. După tipul sistemului modal



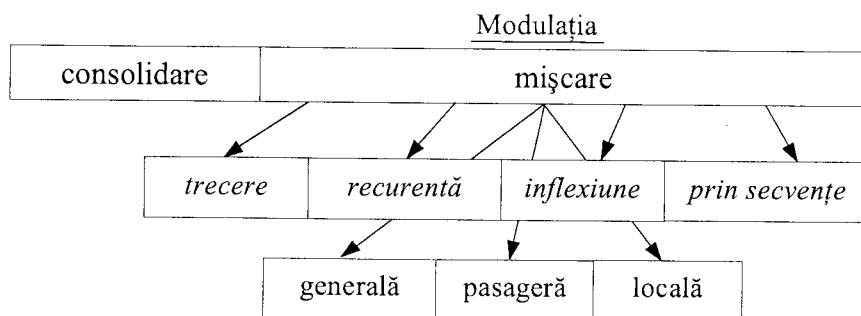
IV. După factură



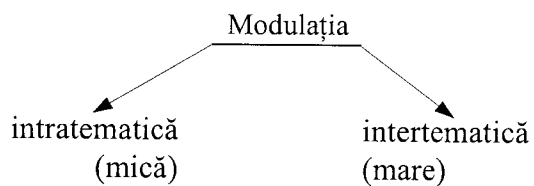
V. După relațiile cu forma



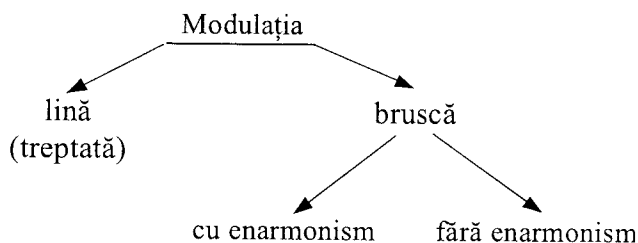
VI. După funcțiile dramaturgice



VII. În corelație cu tematismul



VIII. După modalitatea de apariție a noii tonalități



Evident, pot exista și alte criterii de clasificare și, respectiv, alte tipuri de modulații (de exemplu, modulație recurentă, modulație multitreptată etc.).

§5. Sisteme de înrudire a tonalităților

Mijloacele de realizare a modulației, tehnica și procedeele de trecere dintr-o tonalitate în alta adesea sunt determinate de gradul de înrudire în care se află tonalitățile.

Sistematizarea tonalităților după gradul lor de înrudire are un anumit scop: de a stabili și de a repartiza tonalitățile după caracterul relațiilor ce apar între ele în procesul modulației. Acest lucru este una din condițiile necesare pentru elaborarea teoriei modulației și teoriei structurii tonale a operei muzicale.

Toate clasificările tonalităților propuse de diferiți savanți se bazează pe principiul repartizării tuturor tonalităților în două zone tonale: tonalitățile înrudite și cele neînrudite (sau mai corect – înrudite indirect), sau tonalitățile apropiate și cele îndepărtate.

Sistematizarea tonalităților după gradul de înrudire a fost întreprinsă încă la sfârșitul secolului XVIII. Acest sistem cuprinde cinci (uneori șase) tonalități înrudite în major și în minor. Este foarte important să evidențiem faptul că din aceste tonalități înrudite făcea parte și tonalitatea omonimă.

Odată cu evoluția armoniei se mărea și cercul tonalităților, se modificau părerile despre relațiile dintre acestea. Astfel în opinia lui A.B.Marx (1839):

- primul grad de înrudire cuprinde tonalitățile ale căror game se deosebesc de cea inițială cu un sunet (tonalitățile dominantei, subdominantei și a relativei) și tonalitatea omonimă;
- al doilea cuprinde tonalitățile aflate în aceeași rudenie față de tonalitățile gradului întâi (adică D-dur, e-moll, B-dur și d-moll pentru C-dur);
- al treilea – în mod analogic față de tonalitățile gradului II etc.(vezi: 198, p.238)

În anii 80 ai secolului XIX N.Rimski-Korsakov propune un sistem bazat pe existența sau inexistența trisonurilor comune între două tonalități (având în vedere variantele naturală și armonică ale modului). În opinia lui toate tonalitățile se repartizează în grupuri corespunzătoare reieșind din gradul de legătură a lor cu tonalitatea inițială:

- I. reunește 6 tonalități ale căror tonici se compun din sunetele gamei tonalității inițiale;
- II. reunește 12 tonalități care au câte 1-2 trisonuri comune cu tonalitatea principală, însă acestea nu sunt tonici;
- III. reunește 5 tonalități (fără substituiri enarmonice) care nu au nici un trison comun cu tonalitatea inițială.

Pe poziții asemănătoare se bazează și clasificarea tonalităților întreprinsă de Iu.Tiulin, care însă consideră

că tonalitatea omonimă, fiind doar o variantă modală a celei inițiale trebuie inclusă în gradul I. Pentru astfel de cazuri savantul rus propune noțiunea de înrudire (și modulație) modală.¹

G.Katuar propune o altă clasificare:

- gradul I reunește 5 tonalități (relativa, tonalitățile dominantei și ale subdominantei cu relativele lor) care au nu mai puțin de două trisonuri comune cu tonalitatea inițială;
- gradul II reunește 4 tonalități care au câte două trisonuri comune cu tonalitatea inițială (cele cu diferența de două semne);
- gradul III reunește toate celelalte tonalități deoarece acestea nu au trisonuri comune cu tonalitatea inițială în condițiile sistemului diatonic.

B.Iavorski clasifică tonalitățile în baza relațiilor generate de triton:

- gradul I cuprinde 10 tonalități (4 de aceeași înclinație modală cu tonalitatea inițială și 6 opuse) sunetele tonicii cărora nu conțin tritonul față de tonica tonalității inițiale;
- gradul II cuprinde celelalte 13 tonalități neînrudite cu cea principală.

A.Mutli (în problemarul său) împarte toate tonalitățile de asemeni în două grade de înrudire, însă în alt mod:

- gradul I cuprinde, în afara tonalităților de înrudire diatonică și pe cele ale sistemului major-minor paralel, adică tonalitatea majoră pe treapta III în major și tonalitatea minoră pe treapta VI din minor;
- gradul II cuprinde tonalitățile ale căror tonici au cel puțin câte un sunet comun cu trisonurile tonicii, dominantei sau subdominantei tonalității inițiale (în acest caz tonalitățile subdominantei minore din major și a dominantei majore din minor aparțin ambelor grade). El scrie de asemeni și despre tonalitățile mai îndepărtate.

Există, de asemeni, și sisteme de înrudire care conțin patru grade (în manualul de armonie (125) semnat de grupul de autori I.Dubovski, C.Evseev, I.Sposobin, V.Sokolov):

- I. cuprinde tonalitățile de înrudire diatonică;
- II. cuprinde tonalitățile cu diferența de două semne;
- III. cuprinde tonalitățile cu diferența de 3-5 semne;
- IV. cuprinde tonalitățile îndepărtate.

B.Alexeev, în culegerea sa de probleme (92), împarte tonalitățile de asemeni în patru grade de înrudire:

- I. primul reunește tonalitățile de înrudire diatonică;
- II. al doilea – tonalitățile de înrudire cromatică;
- III. al treilea – cele de înrudire major-minoră;
- IV. al patrulea – tonalitățile îndepărtate.

În crestomația de analize armonice de S.Skrebkov și O.Skrebkova, tonalitățile se împart conform:

- I. înrudirii diatonice;
- II. înrudirii alteraționale;
- III. înrudirii major-minore (apropiate și îndepărtate).

I.Dubovski (în studiul *Modulația*, 1965 [124]) adaugă și noțiunea de înrudire enarmonică care formează încă două grade de înrudire (al IV și al V) și așa numitul «al doilea cerc de înrudire» care reunește toate tonalitățile majore și minore, apropiate și îndepărtate, legătura dintre ele fiind posibilă datorită schimbării de direcție a tinderilor sensibilelor.

¹ V.Giuleanu interpretează modulația la omonimă ca o schimbare a modului.

I.Sposobin¹ a propus două variante de sistematizare a tonalităților. Prima din ele include trei grade de înrudire:

- I. reunește 5 tonalități de înrudire diatonică;
- II. reunește tonalitățile de înrudire major-minoră: câte 5 tonalități cu diferența de două semne plus tonalitatea subdominantei minore pentru major și cea a dominantei majore pentru minor;
- III. reunește 12 tonalități de înrudire cromatică (fără substituiri enarmonice).

A doua variantă este mai detaliată și include 6 grade:

- I. cuprinde 5 tonalități de înrudire diatonică;
- II. reunește doar două tonalități de înrudire semidiatonică: subdominante minoră pentru major și dominantă majoră pentru minor;
- III. reunește tonalitățile de înrudire major-minoră omonimă: tonalitatea omonimă și tonalitățile de înrudire diatonică cu aceasta;

IV. cuprinde tonalitățile de înrudire major-minoră paralelă: tonalitatea majoră de pe treapta III pentru major și tonalitatea minoră de pe treapta VI pentru minor;

V. conține doar tonalitatea napolitanei aflată în relații de înrudire semidiatonică cu tonalitatea inițială;

VI. cuprinde toate celelalte tonalități aflate în relații de înrudire cromatică cu tonalitatea inițială.

Muzicologul M.Iglițki (130) argumentează în mod matematic că sistemul de înrudire a tonalităților propus de N.Rimski-Korsakov este cel mai reușit. El subliniază faptul înrudirii reciproce și propune o metodă grafică pentru realizarea planurilor modulaționale.

În susținerea teoriei lui N.Rimski-Korsakov se pronunță și L.Mazel (151), menționând că logica acestui sistem se bazează pe principiul inducției matematice totale. În favoarea acestei teorii sunt următoarele fapte:

- simetria internă totală a planurilor modulaționale (din major și din minor) care determină la rândul ei simetria modalităților tehnice și constructive, indiferent se folosesc ele sau nu;
- gradul de înrudire indică și numărul pașilor necesari pentru o modulație treptată (lină).

În același timp L.Mazel reunește într-un grup special tonalitățile de înrudire major-minoră (omonimă, paralelă și monotertară) care creează efecte coloristice deosebite în relație cu tonalitatea inițială.

O altă părere expune Iu.Holopov (198, p.239) care, fără a nega numeroasele calități pozitive ale sistemului lui N.Rimski-Korsakov, menționează că acesta nu ține cont de practica artistică mai ales în ceea ce privește legăturile tonalităților îndepărtate. Iu.Holopov critică de asemeni și regulile înaintate față de planurile modulaționale expuse de N.Rimski-Korsakov (de exemplu, interzicerea pasului multiplu la același interval). Iu.Holopov susține opinia lui Iu.Tiulin referitor la tonalitatea omonimă și opinează că trecerea în această tonalitate reprezintă o inflexiune modală și nu tonală.

În muzica secolului XX structura tonalității a suferit schimbări considerabile care impun la rândul lor și schimbări în sistemele de înrudire a tonalităților. Acest fapt este reflectat și în teoria armoniei. Astfel, spre exemplu:

- V.Persichetti (55) notează că în tonalitățile dodecacordice orice tonalitate nouă poate fi introdusă prin intermediul oricărui acord, deoarece toate acordurile tonalităților cromatice sunt comune. Aceasta simplifică procesul de trecere dintr-o tonalitate în alta.
- N.Tiftikidi (189) propune o teorie a sistemelor monotertare și cromatice și un sistem de înrudire

¹ Vezi: 180, pag.35-39, 132-134 și 169.

... și cromatic-omonimă. El argumentează opinia sa prin ideea tonalităților monotertare emisă de S. Karg-Eiert și dezvoltată de L. Mazel, S. Skrebkov, A. Doljanski ș.a. Teoria lui Tiftikidi conține în opinia noastră un element prețios – ideea despre așa numitele funcții intermediare, «bivalente» (de exemplu, funcția tritonantă).

➤ P. Hindemith recurge la principiul înruderii acustice a tonicilor și elaborează sistematizarea tonalităților pe baza scării intervalelor (de la cvartă până la triton). Acest sistem este realizat în formă artistică în ciclul *Ludus tonalis*.

➤ V. Rukavișnikov (170) propune un sistem format din două grade de înrudire având în vedere relațiile tonale contemporane. Alături de toate tipurile existente de înrudire el propune și noțiunea de înrudire semitonice. Astfel, primul grad de înrudire în opinia acestui muzicolog cuprinde cele 6 tonalități care tradițional fac parte din acest grad de înrudire la care se adaugă încă câte trei tonalități aflate în relații de înrudire semitonice (pentru major – tonalitățile majoră și minoră de pe treapta VII și cea majoră napolitană, pentru minor – tonalitățile majoră și minoră de pe treapta a doua napolitană și tonalitatea majoră de pe treapta a șaptea ridicată) și câte trei tonalități de înrudire major-minoră (pentru major – tonalitățile majore de pe treptele III și a VI coborâtă și minorul omonim, pentru minor – tonalitățile minore de pe treptele VI și a III ridicată și majorul omonim); gradul doi include: 5 tonalități incluse în gradul trei, conform sistemului lui N. Rimski-Korsakov cărora li se adaugă încă 6 tonalități: pentru major – tonalitățile de pe treptele III și VII coborâte, ale dublei și triplei dominante, cele ale dominantei minore și a dublei subdominante minore, pentru minor – tonalitățile minore de pe treptele III și VII, tonalitățile minore ale dublei și triplei dominante, cea a dublei dominante și a subdominatei majore.

S. Grigoriev cu toate că nu propune un sistem original al gradelor de înrudire aduce totuși un aport considerabil, în opinia noastră, la teoria generală stabilind principiul de bază a înruderii tonale și criteriile modal-funcționale principale și secundare ale acesteia. S. Grigoriev menționează că gradul de înrudire este cu atât mai apropiat cu cât legătura tonal-funcțională între tonalități este mai simplă. Printre factorii suplimentari savantul numește:

- contextul istorico-stilistic;
 - coincidențele în componența scărilor sonore;
 - tipul scărilor sonore (diatonice sau cromatice);
 - modalitatea de legătură a tonalităților;
 - gradul de claritate a corelațiilor modale care depinde de plasarea tonalității într-un context muzical concret;
 - ireversibilitatea înruderii tonale care reiese din ireversibilitatea funcțională (117, capit. XIV, §4).
- Și alți teoreticieni au întreprins anumiți pași în direcția completării și dezvoltării teoriei despre înrudirea tonală. Printre aceștia îi putem numi pe L. Rudolf, R. Taube ș.a. Criteriile de înrudire a tonalităților propuse de ei sunt următoarele:

- acordurile comune (ca rezultat al coincidențelor de sunete în componența diferitelor scări sonore);
- corelația modal-funcțională a tonicilor.

Există de asemenea încercări bazate pe relațiile tonalităților într-un cadran tonal deschis (fără înlocuiri enarmonice) și pe clasificarea gradelor de înrudire după numărul pașilor în procesul modulației. În practica muzicală, totuși, de regulă se folosește enarmonismul de notare, substituirea enarmonică a tonalităților cu scopul simplificării relațiilor pseudo-complicate. Efectul fonic, însă, se schimbă în dependență de planul

Planul al modulației. Între tonalitățile îndepărtate există posibilitatea realizării modulației în mai multe variante. De exemplu:

As→c→G→a→E; As→f→C→a→E; As→des=cis→E

În acest context este interesantă observația lui Doljanski¹ care consideră că repriza primei părți a sonatei beethoveniene *Aurora* începe în la cvadruplu bemol minor.

Planul tonal în notația Urtext:

As=gis E - e - (C) - c - As - Des - b - Ges=Fis - h - G - C | f (repriza)

Același plan tonal în viziunea lui Doljanski (fără substituirile enarmonice):

As Fes-fes-(Deses)-deses-Heseses-Eseses-ceses-Aseses-deseses-Heseseses-Eseseses- | aseseses (repriza)

Toate sistemele de înrudire a tonalităților citate mai sus au fost elaborate pe baza modurilor natural și armonic ale majorului și minorului. Ieșirea dincolo de limitele tonale și modale tradiționale generează alte criterii de rudenie tonală. Așadar, pentru modurile diatonice deosebite, pentru major-minorul de diferite specii, pentru diatonica dodecacordică trebuie elaborate alte sisteme de înrudire tonală (ca, de exemplu, în *Ludus tonalis* de P.Hindemith).

Unul dintre principiile de înrudire bazate pe alte criterii decât cele tradiționale este principiul axelor tonale cu poli și contrapoli propus de E.Lendvai conform căruia orice tonalitate pol poate fi înlocuită pe plan modulatoriu prin tonalitatea contrapol. Un alt sistem este cel bazat pe înrudirea tonală prin terțe mari și mici (și nu pe cvinte) expus de H.Grabner. Conform acestui sistem toate tonalitățile pot fi împărțite în două grupuri conform înrudirii directe sau indirecte.

Sistemul de înrudire prin terțe mari.

Înrudire directă:

major: Do - Mi; Do - La bemol (Sol diez);

minor: la - do diez (re bemol); la - fa.

Înrudire indirectă:

major: Mi - La bemol (Sol diez) prin Do;

minor: fa cu do diez (re bemol) prin la.

Sistemul de înrudire prin terțe mici.

Înrudire directă:

major: Do - La; Do - Mi bemol;

minor: la - fa diez; la - do.

Înrudire indirectă:

major: Do - Fa diez prin Mi bemol sau prin La; Mi bemol - La prin Do sau prin Fa diez;

minor: la - mi bemol prin do sau prin fa diez; fa diez - do prin la sau mi bemol.

În sistemul de înrudire prin terțe mari se reflectă nu numai relațiile tonalităților secundare față de cea principală (înrudire directă), ci și relațiile dintre tonalitățile secundare (înrudire indirectă).

¹ Vezi: [166] Должанский А. О тональном плане первой части Аппassionаты //Проблемы лада. Москва, 1972. P.15.

În dodecafonie și serialism un rol similar cu modulația îl joacă transpozițiile, funcția elementului comun îndeplinind-o uneori o punte intermediară formată dintr-un grup de sunete seriale.

În muzica contemporană se manifestă tendința de «lărgire a criteriilor clasice de apropiere dintre tonalități și implicit a câmpului modulațional» (V.Giuleanu).

Teoria contemporană tratează problemele înrudirii tonale ținând cont de contextul stilistic. În legătură cu aceasta Iu.Holopov menționează că sistemele vechi pretindeau să fie sisteme generale, deoarece generale erau înseși structurile tonale, pe când cele noi reies în muzica secolului XX din individualizarea structurilor tonale și prezintă înrudirea tonală nu ca un fapt general, ci ca unul individual (205).

§6. Structura tonală a operei muzicale

Compoziția muzicală este un sistem în care sunt prezente funcțiile comunicative, tectonice, semantice și structurale. Aceste funcții stau la baza structurii tonale a unei opere muzicale. Structura tonală a unei lucrări muzicale exprimată în planul modulațional (planul tonal) este una din formele de organizare care se formează în rezultatul distribuției și alternanței tonalităților după un anumit principiu.

Procesul dezvoltării într-o formă muzicală reprezintă un ciclu tonal integru care include toate schimbările tonale introduse cu scopul apropierii sau a îndepărtării de centrul tonal. Anume din această cauză studierea structurilor tonale se bazează pe constatarea principiului general al dezvoltării tonale. Așadar, problema științifică nu se limitează doar la fixarea planului tonal, deoarece planul tonal prezintă un fenomen mai complex. Succesiunea tonalităților este organizată conștient în jurul tonalității integratoare – macrotonică în scop funcțional și coloristic și, la rândul ei, organizează procesul de constituire a formei muzicale. Iu.Holopov susține că planul tonal este arta de a folosi însușirile tonalităților după principiul contrastului (și al analogiei – conform antinomiei cunoscute a lui B.Asafiev [n.n.]).

Conceptul structurii tonale bazat pe metoda modal-funcțională a fost elaborat de eminentul savant și compozitor rus S.Taneev și expus în scrisorile acestuia către Amani și în lucrările muzicologilor urmași ai lui Taneev F.Arzamanov, V.Berkov, V.Beleaev¹.

Concluziile principale formulate pe baza acestei teorii sunt foarte importante pentru fundamentarea teoriei armoniei și formei muzicale. Ele țin de:

- unitatea internă a dezvoltării tonale, care se bazează pe organizarea procesului modulatoriu prin intermediul tonalității integratoare care reprezintă centrul structurii și organizează subordonarea altor tonalități;
- legitățile modal-funcționale descoperite în structura modală care funcționează în succesiunea tonalităților.

Așadar, tonalitatea este considerată funcție modală de nivel superior și participă la acest nivel în sistematizarea funcțională. Structura tonală arată o ierarhie mai complexă și mai stratificată decât ierarhia fenomenelor funcționale în mod.

S.Taneev a subliniat și fenomenul legăturii dintre structura tonală și alte aspecte ale formativității muzicale (tematismul, sistemele ritmic și dinamic etc.). Spre exemplu:

- dinamismul modulației depinde de specificul planului tonal: planurile tonale plagale sunt mai calme, mai liniștite, pe când cele autentice sunt mai intense, mai dinamice;

¹ Vezi: Арзаманов Ф. [94] Schemele de pe pag.84-86, Берков В. Учебник гармонии Римского-Корсакова. Москва, 1953, Белев В. «Анализ модуляции в сонатах Бетховена» С.И.Танеева //Русская книга о Бетховене. Москва, 1927.

• conținutul tematic este strâns legat de mișcarea modulatorie și viceversa. Aceste legături se realizează în forme diferite în dependență de:

- corespunderea cu forma;
- rapiditatea procesului modulatoriu;
- durata sunării tonalității;
- echilibrul sau dezechilibrul în corelația tonalităților.

S.Taneev propune și o metodă grafică care se folosește pentru construirea planurilor modulatorii precum și schemele compoziționale și tabelul legităților care funcționează în planurile tonale clasice. El a elaborat atât schema expoziției și a tratării în forma de sonată, precum și schemele tratărilor din sonatele lui L.Beethoven.

Mai târziu această teorie a fost dezvoltată în lucrările lui Iu.Holopov care, reieșind din principiul tonalității integratoare, propune ideea de macrotonalitate (tonalitatea tonalităților). El susține că structura tonală reprezintă o totalitate integră a legăturilor tonale privite în dezvoltarea lor¹. În opinia lui Iu.Holopov în formele modulatorii clasice există câteva legități de bază:

1. predomină principiul irepetabilității tonalităților;
2. este prezentă o modulație generală compusă din mai multe modulații-elemente;
3. dinamismul modulației depinde de proporțiile temporale reliefate prin intermediul corelațiilor tonale precum și de gradul înrudirii tonalităților.

Iu.Holopov (206) propune un sistem de semne și o schemă pentru fixarea planurilor tonale.



tonalitatea integratoare (macrotonalitatea);



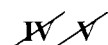
tonalitățile subordonate;



- 1) semnificația funcțională în relație cu centrul tonal principal;
- 2) tonalitatea generală locală;



inflexiunea;



funcția secundară în inflexiune.

Teoria structurii tonale a operei muzicale a fost dezvoltată și de către S.Grigoriev (117, capit.XVIII) care ajunge la câteva concluzii importante:

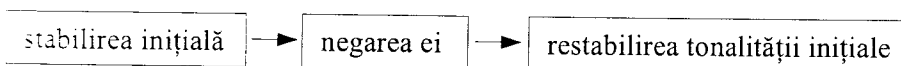
♦ în funcționalitatea tonală de nivel superior se manifestă atât funcțiile principale cât și cele alternative reproducându-se astfel (la un nivel superior) sistemul de organizare a unei structuri modale obișnuite. De exemplu, tonalitatea grupului secundar dintr-o formă sonată prezintă un fel de tonică locală, păstrând în același timp și o funcție secundară (de nivel superior) în planul tonal general;

♦ funcționalitatea tonală acționează la trei nivele ierarhice: succesiunea tonurilor, a consunărilor și a tonalităților;

♦ rolul tritonului și al secunde mărite în calitate de stimulatori ai procesului modulatoriu este destul de important;

Vezi: Холопов Ю. Выразительность тональных структур у П.И.Чайковского //Проблемы музыкальной науки. В.2. Москва. 1973.

- ◆ modulația reprezintă un proces constituit din trei faze:



Așadar, modulația este un proces cu structură ondulantă (sinusoidală, circulară, spiralată) care organizează percepția fiind legat de următoarele principii generale:

- principiul formativității (contrastul cu încheierea prin intermediul temei repetate),
- principiul dezvoltării funcționale circulare (T – ne tonica – T...);

- ◆ despre acțiunea celor doi factori de bază ai structurii tonale:

1. factorul tonal-funcțional, structural-logic;

2. factorul fonic, expresiv-coloristic (de exemplu, antiteza tonalităților re major și re minor în *Requiemul* de Mozart, semantica tonalității si minor în creația lui Bach etc.) care poate genera fenomenul de leittonalitate (Iu. Holopov, de exemplu, menționează rolul tonalităților mi minor ca leittonalitate a lui Lenski, Re bemol major – a Tatianeii, Si bemol major – al lui Oneghin în opera *Evghenii Oneghin* de P. Ceaikovski ș.a.). În legătură cu factorul fonic S. Grigoriev propune și noțiunea de **fonism tonal** diferențiind astfel funcțiile tonale (modale) de cele fonice ale tonalităților în structura tonală a operei muzicale.

◆ interacțiunea factorilor modal-funcționali și ai celor fonici reprezintă principiul constructiv de bază a structurii tonale.

Așadar, contururile structurii tonale a unei opere muzicale ni se înfățișează ca un proces format din trei etape:

1. etapa stabilității inițiale care coincide cu expunerea tonalității principale a lucrării;
2. etapa contrastului și a dezvoltării care se manifestă prin încălcarea stabilității inițiale;
3. etapa de reconstituire a stabilității realizată prin revenirea la tonalitatea principală – factor integrator și unificator al întregii forme.

Aceste legități se realizează în toate formele muzicii tonale începând cu cele de miniatură și terminând cu formele ciclice. Schema clasică a «turației tonal-funcționale» este bazată pe succesiunea T-D-S-T.

În secolul XIX apar modificări ale structurilor tonale clasice – proces strâns legat de creșterea ponderii însușirilor fonice, expresive și coloristice ale tonalităților. Schimbarea structurilor modale (tonale), interacțiunea și cromatizarea lor aduc schimbări și în caracterul funcționării lor în calitate de componente ale unor structuri de nivel superior, deoarece schimbarea elementelor unui sistem, după cum se știe, impune și schimbări în structura sistemului.

În diferite stiluri culoarea tonală se tratează în corespundere cu semantica ei bine definită, fiecare tonalitate trezind asociații destul de concrete. Spre exemplu, tema secundară a părții I a sonatei *Aurora* de L. Beethoven aduce o înșeninare a coloritului grație tonalității Mi major aflată în relații de major-minor paralel cu tonalitatea principală Do major (în repriză tema secundară va suna în tonalitatea La major aflată în relații de major-minor paralel-omonim cu tonalitatea principală). Relațiile terțare major-minore în general au un caracter coloristic pregnant.

Culorile tonale pot fi strălucitoare, mate, luminoase, sumbre, dramatice etc., tratarea și percepția coloritului tonal, însă, fiind niște fenomene absolut individuale și subiective, fiecare compozitor preferă anumite culori. Spre exemplu, este cunoscut rolul dramatic al tonalității sol minor în creația lui W.A. Mozart sau a tonalității do minor la L. Beethoven.

Alături de aceasta există și semnificații tradiționale ale tonalităților proprii unor anumite epoci. De

exemplu, în perioada barocului tonalitatea si minor era tratată ca o tonalitate sumbră, tragică, «neagră», Re major din contra era o tonalitate strălucitoare, «festivă».

Foarte subiectivă este și percepția coloritului tonal. Spre exemplu, la N.Rimski-Korsakov tonalitatea Fa major se asocia cu culoarea verde, pe când A.Skriabin o auzea roșie, Mi major în viziunea lui N.Rimski-Korsakov este culoarea mării deschise etc.

În *Metodica teoriei muzicii și a solfegiului* A.Ostrovski menționează un șir de lucrări muzicale compuse în diferite tonalități care corespund diferitelor expresii emoționale și coloritului tonal și celui orchestral (conform opiniei lui F.A.Gaewart expuse în *Curs metodic de orchestrare* și reieșind din însușirile acustice ale instrumentelor)¹.

Tonalitățile cu diezi au un colorit deschis, cele cu bemoli – unul mai obscur. Are importanță și corelația dintre tonalități. Gaewart scrie: «Impresia psihologică produsă prin intermediul tonului nu este absolută fiind coordonată cu legile analogice celor care funcționează în procesul utilizării culorilor. Culoarea albă este mai albă în vecinătate cu culoarea neagră; anume așa tonul cu diez al Sol majorului va părea palid, șters după sunarea Mi majorului sau a Si majorului»². Gaewart atrage atenția și asupra faptului că expresia tonalităților minore este mai unilaterală, definitivă și obscură. El propune unele caracteristici ale tonalităților (în viziunea lui, ce-i drept, cam naive):

Do major – ferm, hotărât;	La major – bucuros, luminos;
Fa major – liniștit, duios;	Mi major – radios, intens;
Sol major – vesel, lejer;	Fa diez major – aspru;
Re major – strălucitor, zgomotos;	Re bemol major – impozant, sever;
Si major – viguros, scânteietor;	Mi bemol major – maiestuos, robust;
Si bemol major – mândru, bogat;	La bemol major – plăcut, tainic etc.

Observăm că problemele structurii tonale prezintă un mare interes practic fiind strâns legate de scopurile componistice concrete (atât tehnologice cât și estetice). Cititorul interesat poate face cunoștință cu planurile tonale ale unor lucrări muzicale care au fost publicate în manualul de armonie al lui V.Berkov (100, p.III, art.3).

Analizând relațiile din structura tonală, trebuie să avem în vedere încă o particularitate legată de practica sistemului egal-temperat european. În condițiile temperației uniforme pentru facilitarea scrierii deseori se folosesc substituirile enarmonice ale tonalităților. Această calitate a enarmonismului numită pseudoenarmonism sau enarmonism de notare șterge toate nuanțările de colorit între tonalități și Sol bemol majorul sună absolut identic cu Fa diez majorul, însă compozitorul poate sublinia diversitatea coloritului prin diferite planuri modulaționale. Uneori în muzica compozitorilor romantici au loc situații specifice: planul tonal se construiește indirect, ajungându-se la tonalități apropiate prin tonalități mai îndepărtate.

¹ Vezi: Островский А. Методика теории музыки и сольфеджио. Москва, 1970, стр.48.

² Vezi: Ф.О.Геварт Методический курс оркестровки. Москва.Лейпциг,1900, стр.107-108.

Partea II

TIPURI DE SISTEME SONORE

Capitolul 7

Sisteme de organizare sonoră

§1. Modul și tonalitatea – două principii de organizare a înălțimilor

În sensul larg al cuvântului **modul este una din formele de realizare a logicii muzicale**. În capitolul 3 am stabilit că sistemul modal funcționează ambivalent – ca mod în sensul larg al cuvântului și ca o structură modală, ca schemă a relațiilor dintre treptele modale. V.Beleaev definește modul ca “generalizare a tipurilor de mișcare” (99). Această observație este foarte importantă deoarece reflectă faptul formării lui istorice în rezultatul sistematizării experienței sociale a trecutului acumulată în practica artistică. În general modul se bazează pe principiul apercepției, însă modul unei opere muzicale concrete se manifestă și ca un sistem percepțional. E.Alexeev în lucrarea *Probleme de constituire a modului* definește modul ca “intercondiționare funcțională reciprocă a tuturor sunetelor-repere ale structurii sonore, formată în rezultatul dezvoltării istorice a unui anumit tip melodic și în procesul constituirii intonaționale a unui model concret” (93, p.115). Este evident că această definiție corespunde doar modurilor melodice de proveniență folclorică și nu fenomenului în sensul general al noțiunii de mod.

Vom cita și alte definiții ale modului, care conțin explicații adăugătoare.

Iu.Bickov consideră că modul este un fenomen al limbajului muzical creat pe o bază reală - cea fizică, care, însă, manifestă și o înclinație spre rezultatul ideal – produsul activității artistice și reflectarea fenomenului psihic (109, 110, 111).

G.W.Berger susține că modul este “materia sonoră încadrată într-o anumită ordine cu scop artistic, ordinea necesară creației ca proces complex în slujba expunerii unui conținut de idei” (9, p.8).

Iu.Holopov menționează două semnificații ale acestui termen: una – muzical-estetică și cealaltă – muzical-teoretică. În sens muzical-estetic general modul este o “concordanță a tonurilor sistemului dat plăcută pentru auz și această semnificație practic coincide cu semnificația general-estetică a noțiunii de armonie”. În sens mai restrâns (muzical-teoretic) modul reprezintă “proiecția primei semnificații asupra relațiilor concrete dintre sunete unde concordanța se manifestă în legătura logică a sunetelor” (198, p.28).

I.Sposobin numește mod “totalitatea sunetelor care, pe baza afinității dintre ele, sunt reunite într-un sistem care are o tonică. Pentru moduri este caracteristică afinitatea dintre sunete și nu pur și simplu raporturile lor sub aspectul înălțimii” (67, p.90)

Considerăm, că toate aceste definiții au mult comun subliniind specificul general al modului reflectat în esența termenului: mod înseamnă *modus*, adică un tip de “atmosferă” sonoră care poate fi analizată sub diverse aspecte – tehnologic sau estetic¹.

¹ În muzicologia rusă termenul *modus* se folosește nu numai într-un sens mai restrâns ca tabelă scalară a modului, ci și într-unul mai larg menționat de E.Nazaikinski (vezi pag 71).

În armonie categoria de mod (în sens tehnologic) indică preponderent direcția orizontală a coordonării armonice. S.Grigoriev, spre exemplu, propunând definiția acestui fenomen, precizează că modul prezintă un principiu constructiv general al organizării muzicale, care se exprimă în interacțiunile dialectice dintre stabilitate și instabilitate și care creează baza logică a tuturor fenomenelor intonațional-semanticale ale muzicii (117, 123).

Foarte important este și faptul că la baza semanticii modale stă intonația muzicală (întocmai cum la baza semanticii operei muzicale stă tema).

În capitolul trei am menționat faptul că noțiunile *mod* și *tonalitate* în sensul cel mai general al conținutului lor au mult comun. În același timp, în sensul mai restrâns, ele se prezintă ca noțiuni opuse care definesc două modalități de organizare a materialului muzical sub aspectul înălțimii bazate pe principii logice și constructive diferite – modalismul și funcționalismul tonal, care generează două sisteme armonice diferite - sistemul modal și sistemul tonal¹.

În opinia lui V.Giuleanu “noțiunea de mod reprezintă un sistem de relații și structuri melodice și armonice specifice, deosebite de cele tonale și atonale, decurgând din creația populară și cea cultă influențată de aceasta”, pe când tonalitatea – “fenomenul gravitației și convergenței a sunetelor compoziției muzicale spre un centru sonor denumit tonică”. Muzicologul român menționează că “în conceptul modal modul constituie echivalentul conceptului de tonalitate în sistemul tonal; ca atare el nu trebuie confundat cu aceeași noțiune din teoria tonalității, unde modul servește drept atribut al gamei (gama de mod major și de mod minor)” (32, p. 234, 404, 408).

Deosebiri esențiale dintre tonalitate și mod (sau, mai bine zis, dintre tonalism și modalism²) în opinia lui Iu.Holopov (198, p.220) se exprimă prin următoarea comparație:

- modalismul are o bază scalară obligatorie pe când dominarea centrului se respectă într-o măsură diferită;
- tonalitatea se sprijină pe dominarea strictă a centrului, iar baza scalară se respectă într-o măsură diferită.

Un exemplu care demonstrează în mod convingător principiul modal îl reprezintă melodiile medievale ruse în care lipsește gravitația tonală, ba chiar mai mult, ele nu permit gravitație sau tindere modală activă. Scara modului este stabilă **GAH cde fga bc'd'** și se bazează pe tricorduri.

Iu.Holopov este de părerea că armonia modală se bazează pe principiul scării modale care servește drept bază pentru construcțiile acordice și nu pe principiul tonului sau al acordului central care definește armonia tonală. Astfel, spre exemplu, armonia acordică renaștentistă este o armonie modală bazată pe utilizarea modurilor medievale, iar în muzica contemporană acest principiu se realizează prin formele armoniei neomodale (198, p.219)³.

Reieșind din deosebirile existente între tonalism și modalism, Gh.Firca diferențiază două tipuri de armonie: armonia tonal-funcțională și cea modală. El consideră armonicul o “categorie preponderent și global aflată

¹ În lucrarea lui Sorin Vulcu “Sur quelques nouveaux aspects dans la problématique des modes (Muzica, 1992, nr.4) se propune un tabel comparativ al proprietăților caracteristice ale celor două sisteme, care demonstrează foarte elocvent asemănările și deosebirile existente între sistemele tonal și modal.

² În muzicologia rusă termenul modalism definește cazurile de realizare accidentală, episodică a însușirilor naturale modale într-un context tonal, ca, de exemplu, în muzica lui Bach.

³ Într-o anumită măsură principiul de modalism se realizează și în tehnica serială bazată pe ideea scării sonore (în cazul de față – seria) ca element central.

sub imperiul verticalității, supusă variatelor concretizări istorice, este acea subcategorie care prefigurează anume structuri și funcții specifice, particulare. Armonia clasică, bunăoară, se caracterizează în cadrul verticalității, printr-o structură specific acordică, de tipul trisonului și cuprinde în sfera funcționalității raporturile, ierarhiile și dinamica ce decurg din tripolaritatea tonală T(onica) – S(ubdominanta) – D(ominanta). Armonia modală este acea specie a armonicului ce are ca expresie acordică trisonul, dar și structurile de alt tip (bazate pe cvartă, cvintă, secundă etc.), iar ca funcționalitate, raporturile, ierarhiile și dinamica ce decurg din diferite particularizări ale melodicii modale” (28, p.22). “Într-un anume sens, modalul constituie o categorie antinomică și egală în rang cu tonalul mai ales cu tonalitatea proprie armoniei funcționale” (28, p.59). Evident, autorul subînțelege în această definiție două tipuri diferite de funcționalism realizate în modurile monodice, pe de o parte, sau în armonia natural modală și, pe de altă parte, în structurile tonal armonice (tonale).

Corelațiile dintre modalism și tonalitate în diferite perioade istorice s-au manifestat în forme diferite. Reieșind din acest fapt, T.Baranova (96, p.65) delimitează următoarele etape în evoluția muzicii vest-europene:

- modalismul (Evul Mediu, Ars Nova și epoca Renașterii);
 - apariția unor elemente ale tonalității în interiorul modalismului (Renașterea);
 - delimitarea modalismului în interiorul sistemului tonal deja constituit (Baroc);
 - tonalitatea clasică majoră + minoră (sfârșitul secolului XVII – secolul XIX);
 - apariția unor elemente neomodale în interiorul sistemului tonal (mijlocul secolului XIX);
 - emanciparea structurilor modale, existența paralelă a lor cu tonalitatea și cu noile tehnici de compoziție;
- diferitele tipuri de structuri sintetice: modalism cu trăsături tonale și viceversa – structuri tonale cu trăsături modale (sfârșitul secolului XIX – secolul XX).

§2. *Mod și modalism*

Dacă modul în sensul general al acestei noțiuni presupune a fi un sistem de organizare a înălțimilor la baza căruia pot fi diferite principii, modul în sens restrâns definește una din structurile acestui sistem clădită pe principiile modalismului.

N.Guleanițkaia subliniază că noțiunile de *mod* (în sens general – n.n.) și *modalism* se corelează după principiul corelației noțiunilor generale și particulare. Modul este o modalitate concretă de organizare a țesăturii muzicale exprimat printr-o anumită scară sonoră. Modalismul reprezintă o caracteristică generală a stării sistemului sonor exprimat prin intermediul mijloacelor de organizare modală și creează o ambianță sonoră specifică (118, p.71). În același timp în tratarea modalismului există și alte opinii determinate uneori de criteriile stilistice. Astfel, spre exemplu, V.Timaru (73, p.127) consideră că “modalismul, ca organizare sonoră, a fost generat de o practică monodică” și se manifestă cel mai pregnant anume în condițiile monodiei. El este organizat de principiul scalar (adică prin predominarea scării specifice a modului)¹. Scara modului de obicei se respectă cu mare rigurozitate. Legitățile modului se realizează atât pe orizontală (în melodie), cât și pe verticală (în acorduri și în turațiile acordice caracteristice).

În teoria armoniei se diferențiază două tipuri de modalism:

- modalismul monodic;

¹ Și în acest sens muzica modală adesea se opune muzicii tonale.

– modalismul multivocal realizat ca tonalitate sau atonalitate modală.

Primul din aceste tipuri este propriu muzicii monodice populare și culte. Modalismul monodic guvernează întreaga Antichitate, el este caracteristic pentru monodia gregoriană și cea bizantină, pentru culturile muzicale orientale (cea indiană, arabo-persană, turcă ș.a.).

Modalismul multivocal se întâlnește în muzica polifonică a Evului mediu și a Renașterii (prima epocă modală) și în multe lucrări muzicale apărute la sfârșitul secolului XIX și în secolul XX (epoca neomodală). Expansiunea modalului în muzica secolului XX a generat apariția în diferite limbi europene a unui nou termen – **modalitate** (franc. *modalité*, engl. *modality*, rus. *modal'nosti*, germ. *Modalität*, ital. *modalita*, span. *modalidad*) menit să definească în opoziție cu tonalitatea o sintaxă muzicală în care se utilizează alte scări decât majorul sau minorul clasic¹, precum și un astfel de tip de organizare a înălțimilor care presupune integrarea orizontalei și a verticalei pe baza scării sonore comune.

§3. Clasificarea sistemelor modale

Există mai multe clasificări ale sistemelor modale, una din cele mai reușite, în opinia noastră, fiind cea a lui Iu. Holopov (198). Este evident că în alcătuirea clasificării sale savantul se bazează pe așa numitele genuri intervalice. El diferențiază:

I. Sisteme modale asimetrice:

1. Oligotonica² (sisteme formate dintr-un număr relativ mic de trepte) – sisteme primare:

- organizate prin trepte alăturate și salturi intervalice (bitonii, tritonii, tetratonii etc.);
- numai prin trepte alăturate (bicordii, tricordii, tetracordii etc.).

2. Diatonica:

- incompletă (penta- și hexacordică);
- completă (sisteme heptacordice construite pe cvinte).

3. Sisteme mixte (omogene și eterogene, intermediare, compuse);

II. Sisteme modale simetrice (sisteme modale periodice, circulare, scări sonore geometrize, moduri cu transpoziție limitată):

4. Moduri simetrice (bazate pe împărțirea octavei în 12 semitonuri egale) formate din tronsoane³ (segmente).

§4. Tipuri de organizare modală: diatonica și cromatică (observații generale)

Caracteristicile importante ale modului (ale tipului de sistem modal) sunt legate de două categorii de bază care formează antinomia **diatonica – cromatică**. Aceste categorii ale gândirii muzicale reflectă legitatea logică a procesului muzical istoric. Majoritatea confuziilor terminologice apar datorită tratării noțiunilor doar în raport cu o singură formă a gândirii armonice – tonalitatea armonică care este caracteristică doar pentru o anumită etapă istorică a evoluției artei muzicale.

¹ Despre diferite tratări ale noțiunii de modalism (și/sau modalitate) vezi: Баранова Т. Понятие модальности в современном теоретическом музыкознании. Москва, 1980.

² V. Giuleanu le numește oligocordii.

³ Modulile simetrice vor fi examinate în capitolul 8.

Problema relațiilor dintre diatonică și cromatică, de asemenea se pune în mod variat. Etapa actuală este legată de o nouă tratare a acestor categorii modale și, în consecință, de utilizarea unei terminologii noi. Aceasta se referă, mai cu seamă, la sistemele dodecasonore. În teoria armoniei există mai mulți termeni desemnând aceste fenomene, ca de exemplu: diatonica lărgită, mod diatonic dodecacordic, polidiatonica, tonalitatea cromatică, hemitonica, eterotonica, diatonica heptacordică variantică, diatonica instabilă, diacromatica ș.a. Din această cauză problemele diatonicii și cromaticii se cer a fi examinate de pe poziții metodologice noi.

În prezent există două concepții despre diatonică și cromatică bazate pe diferite metode de tratare a acestor probleme:

- metoda sistematico-intervalică (structurală) având la bază principiul structurii intervalice diferite a scării sonore (în viziunea lui Iu.Holopov – genuri intervalice);
- metoda funcțional-modală având la bază fenomenul semnificației modale definitive a sunetelor scării sonore. Unele sunete au o semnificație modală principală, altele joacă rolul treptelor secundare fiind cromatice, alterate, variabile, instabile față de treptele principale stabile¹.

Unele precizări în tratarea acestor probleme oferă L.Mazel care face deosebirea dintre sunetele sistemului modal, pe de o parte, și treptele modului – pe de alta.

Există și alte opinii științifice bazate pe analiza unor procese și fenomene apărute în practica muzicală în secolul XX. În prezent cromatică nu se consideră un fenomen legat obligatoriu de alterație. În muzica contemporană adesea nu se face diferențierea treptelor scării modale conform celor două categorii tradiționale (trepte principale, stabile și trepte secundare, instabile). Diatonica la fel nu se realizează în forme obișnuite. Spre exemplu, în dodecafonie, în polidiatonică, în polimodalism sau în politonalism, în sistemul simetric al lui B.Bartók și în unele sisteme sintetice există alți factori.

Noțiunile de *diatonică* și *cromatică* corespund, înainte de toate, celor două sfere intonațional-semantice ale limbajului muzical. Sub aspect științific ele sunt legate de clasificarea structurilor modale și a scărilor sonore ale acestora.

În vederea precizării acestor noțiuni trebuie să demarcăm două fenomene de bază – **modul** și **scara sonoră** a modului care reflectă două nivele de semnificație. Noțiunea de mod corespunde nivelului superior (sistemului intonațional), pe când scara sonoră a modului indică un nivel ierarhic inferior (schema componenței sonore a modului) sistematizând treptele modului într-o ordine anumită.

Modul este un sistem intonațional viu și mobil care apare în rezultatul evoluției istorice, evoluând la rândul său mai departe. Modul se realizează în forma unor structuri modale cu o componență sonoră diversă.

Scara sonoră se formează în rezultatul selecției formalizate a elementelor din sistemul intonațional modal.

Modul include intonațiile care posedă o semantică specifică și o expresie aparte, creează legături asociative și reflectă legile logice universale proprii gândirii umane. Scara sonoră este o schemă abstractizată care ignorează însușirile semantice ale muzicii.

Nu sunt identice nici noțiunile de **mod** și **gamă**, gama fiind doar o formă de expunere a scării modale într-o anumită ordine a înălțimilor în limitele octavei (ascendent sau descendent de la tonică până la tonică).

Fenomenul modului se bazează pe:

- logica apercepției (conform ideii lui Iu.Tiulin, procesul percepției directe a înălțimilor muzicale funcționează pe baza experienței auditive precedente);

¹ Spre exemplu, Tiulin scrie despre natura variativ-alterațională a cromaticii.

- legea afinității acustice a sunetelor;
- accentuarea metrică și ritmică a sunetelor de sprijin ale sistemului modal.

Scara sonoră este doar o totalitate a sunetelor incluse în componența modului concret, o scală a tonurilor care formează materia sonoră a muzicii, o componentă sistematizată a treptelor din structura modală dată luată *in abstracto* de legitățile modale interne.

Înțelegerea fenomenului modal presupune și o altă sistematizare a sunetelor și a acordurilor modului – cea funcțională – și de aceea Iu.Holopov ajunge la concluzia că noțiunea de mod este echivalentă cu noțiunea de sistem tonal (205, p.26).

Majoritatea definițiilor noțiunii de mod (I.Sposobin, Iu.Tiulin, A.Doljanski, Iu.Holopov, E.Alexeev, N.Guleanițkaia, Iu.Bîckov) reflectă cei trei indici de bază ai sistematismului modal:

1. deosebirea dintre noțiunile treaptă și sunet al modului (spre exemplu, minorul complet are 7 trepte, însă 9 sunete);
2. existența centrului sonor predominant care servește drept centru al sistemului modal (în dependență de forma modului el se realizează în mod variat: centrul unui mod melodic este un sunet, centrul unui mod armonic – o consunare);
3. diferențierea logică a elementelor sub forma funcționalității modale (împărțirea elementelor după factorul stabilității sau a instabilității, împărțirea celor instabile după însușirile lor etc.).

În ceea ce privește indiciul al doilea, trebuie să menționăm că modul poate fi prezentat și fără o tonică stabilă bine definită sau având două (sau trei) centre ca, spre exemplu, în modurile alternative, în structurile politonice și polimodale. În ultimele cazuri apar sisteme modale ierarhice bazate pe principiul sintezei modale (sisteme integratoare, spre deosebire de sistemele modale primare).

§5. Teoria scării sonore

Corelația categoriilor mod și scară modală se exprimă în legături reciproce strânse, care însă nu înseamnă identitatea acestor fenomene, deoarece ele caracterizează diferite nivele ale organizației sonore. Modul nu există fără o scară modală, care este o componentă importantă, inalienabilă a modului, o față a structurii intonaționale a modului, care, însă, nu poate fi echivalată cu acesta.

B.Asafiev scria: “Cu toate că scara sonoră nu epuizează esența modului, el nu există fără scara sonoră, pe când aceasta poate exista și fără mod” (95, p.282).

Teoria scării sonore a fost elaborată de A.Doljanski (123) care diferențiază scările sonore după componență și după numărul de trepte. Conform acestei clasificări există scări sonore eterotreptate și lărgite; complete (heptacordice) și incomplete (reduse). Astfel, se poate vorbi despre patru categorii de scări sonore:

1. scări sonore complete eterotreptate;
2. scări sonore incomplete eterotreptate;
3. scări sonore complete lărgite;
4. scări sonore incomplete lărgite.

Doljanski propune încă câteva noțiuni legate de teoria scărilor sonore:

- scări lărgite prin diferite alterări ale aceleiași trepte;
- scări enarmonice;
- scări succesive;
- scări încrucișate.

Autorul subliniază că “teoria scărilor sonore este deficientă, însă obligatorie ca o primă treaptă în procesul studierii sistemelor modale noi”.

Avantajul acestei teorii constă în diferențierea scărilor acustice și a celor modale. În opinia lui Doljanski scara sonoră acustică se construiește din tonuri, adică din sunete cu înălțimi diferite, pe când scara modală constă din treptele modului.

În teoria armoniei există și alte clasificări ale scărilor sonore bazate pe alte criterii decât cele propuse de A.Doljanski ca, de exemplu, scări hemitonice și anhemitonice (cu semitonuri sau fără), simetrice și asimetrice, diatonice și cromatice etc.

Această din urmă diferențiere (scări diatonice și cromatice) este cea mai importantă.

Reieșind din principiul structural, S.Grigoriev (117, p.242) propune următoarele criterii de delimitare a scărilor diatonice:

1. precizia limitelor cantitative (de la doi până la șapte);
2. caracterul închis al sistemului sonor;
3. relațiile stabile dintre tonuri și trepte, prezența treptelor invariante.

Iulia Kaț în articolul *Despre principiile clasificării diatonicii și cromatice* (138) abordează aceste probleme dintr-un alt aspect. Ea diferențiază noțiunile de mod și scară modală ca elemente structurale și funcționale ale modului. Cercetătoarea subliniază și deosebirile dintre scara sonoră a operei date și scara sonoră ca mulțime limitată și constituită istoric, realizată ca structură sonoră a sistemului temperat și specifică stilului dat. Iu.Kaț fundamentează concluziile sale pe criteriile modale și funcționale, însă relațiile dintre diatonică și cromatică pot fi tratate în mod diferit în funcție de abordarea scării sonore.

Pe de o parte, scărilor sonore se diferențiază după structura intervalică. De pildă, diatonica se caracterizează prin:

- principiul organizării sunetelor situate pe cvinte perfecte și înrudite acustic;
- baza heptacordică, scara conținând nu mai mult de șapte trepte;
- mișcarea treptată formată din alternarea într-un anumit fel a secundelor mari și mici.

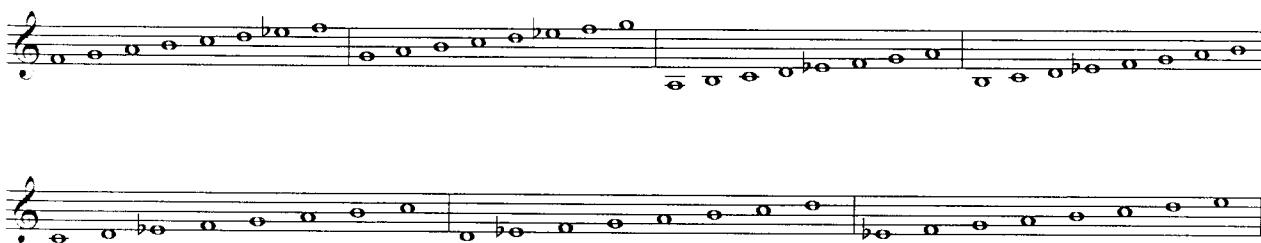
O altă metodă de tratare a acestei probleme este determinată de diferitele tipuri de funcționare a sunetelor în scărilor modale. Există două tipuri de coordonare modală: coordonare diatonică și cromatică. În legătură cu aceasta Iu.Kaț propune noțiunea de moduri fundamentale și derivate (respectiv – diatonice și cromatice). Ea nu numai consideră că componența intervalică bine definită servește drept indiciu al modului diatonic (spre deosebire de opiniile lui A.Doljanski sau Iu.Holopov), ci înaintează ipoteza existenței unor valențe funcționale subliniind posibilitatea alegerii libere a direcției și a intervalului de rezolvare a tinderii treptelor instabile. Iu.Kaț consideră că în scara cromatică treptele derivate sunt legate de rezolvarea melodică la un semiton spre treapta fundamentală vecină, adică, tinderea lor fiind monoorientată. În diatonică, din contra, după tindere fiecare treaptă instabilă poate fi orientată destul de flexibil, nefiind strict legată de treapta rezolvării.

Aceeși scară sonoră poate fi tratată atât diatonic, cât și cromatic în dependență de tipul funcționării acestei scări. Acest concept explică mecanismul tonalității diatonice dodecacordice a lui P.Hindemith bazată pe sistemul egal-temperat. Caracterul “comportării modale” a treptelor tonalității cromatice diatonizate diferă de “comportarea” treptelor sistemului cromatic al romantismului tardiv (la R.Wagner, F.Liszt ș.a.). Însă diatonica dodecacordică evident, este o noțiune convențională. Acest tip de sistem reprezintă fenomenul “diatonicii lărgite” și utilizarea noțiunii de diatonică în acest caz trezește anumite obiecții din partea altor savanți (Iu.Holopov, S.Grigoriev).

Așadar, există două tipuri fundamentale de scări sonore: diatonica și cromatica. Fiecare din ele poate fi realizat în forme variate conform componenței diferite a treptelor. Ambele sisteme se află în raport primar – secundar (diatonica fiind primară, cromatica – secundară). Această corelație este specifică și caracteristică pentru multe culturi muzicale. Sub aspectul componenței sonore, diatonica este organizată mai precis și mai rigid, cromatica fiind un sistem deschis, formele diatonicii sunt mai stabile, mai constante, cele ale cromaticii – mai variabile, mai instabile.

În ceea ce privește folclorul, aici mai frecvente sunt tipurile de intonare diatonică, însă uneori se întâlnește și așa numitul cromatism la distanță. Un exemplu elocvent al clasificării scărilor diatonice și cromatice în etnomuzicologia română îl prezintă următoarele scheme (vezi exemplul 51)¹.

(Exemplul 51)



Iu. Tiulin și E. Fedosova menționează geneza diatonică a unor moduri nediatonice și, respectiv, a uneia din orientările muzicii contemporane – polimodalismul, când pe baza cromaticii apare coordonarea diatonică de nivel superior – între treptele cromatice.

§6. Diatonica

Diatonica completă se compune azi dintr-o parte mai veche și una relativ nouă, în rezultat apărând două straturi de moduri diatonice: modurile vechi (*modus*-urile) cu caracter melodic și modurile mai noi cu caracter armonic. Caracteristica comună a tuturor modurilor diatonice este faptul că fiecare treaptă este reprezentată doar printr-o singură variantă.

Scara modurilor diatonice de bază este completă, adică heptacordică și se caracterizează prin următoarele indicii:

- șirul celor șapte sunete aranjate pe cvinte (șase pași);
- fiind situate în diapazonul octavei (în formă de gamă) sunetele scării sonore sunt aranjate pe secunde mari și mici (în acest caz se demonstrează curentul acustic legat de concepțiile lui Gevaert-Katuar și Kotlearevski).

Intervalele și acordurile monotipice au în limitele diatonicii complete un specific deosebit al structurii: ele sunt echivalente după numărul treptelor cuprinse, însă diferă după numărul tonurilor și semitonurilor. Diatonica, având puține trepte, denotă, totuși, o diversitate de corelații calitative între acestea; în cromatică numărul sunetelor este mai mare, însă deosebirile calitative ale treptelor sunt mai puțin reliefate (inclusiv

¹ Schemele au fost preluate din: Gh. Oprea, *L. Agapie Folclor muzical românesc. București, 1983, pag. 125, 127.*

în cazurile când cromatica devine bază sistematică a țesutului muzical). Pe parcursul evoluției istorice a sistemului modal-armonic diatonica și cromatica s-au aflat în raporturi diferite.

În sistemul modal grecesc (sistemul teleion) clădit pe principiul sumei tetracordurilor descendente au predominat modurile diatonice de geneză melodică. Ce-i drept, știința elină oferă și exemple ale altor tetracorduri: tetracordul cromatic care are în componența sa o secundă mărită – trihemitonus (formula $1\frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$, mișcare descendentă); tetracordul enarmonic care are în componența sa sferturi de ton – diesis (formula $2 - \frac{1}{4} - \frac{1}{4}$, mișcare descendentă).

Structura modurilor antice se bazează pe identitatea tetracordurilor. Sub aspect exterior aceste moduri sunt moduri octaviante, însă acest diapazon apare în rezultatul însumării tetracordurilor.

Modurile medievale bizantine formează sistemul numit octoih constituit din două grupuri de moduri heptacordice: modurile autentice și cele plagale.

Modurile autentice reunesc:

1. protus (dorios, α alfa);
2. deuterus (phrygios β beta);
3. tritus (lydios χ gama);
4. tetartus (mixolydios, δ delta);

Modurile plagale sunt:

5. plagius proti (hypodorios);
6. plagius deuteri (hypophrygios);
7. plagius triti (hypolydios);
8. plagius tetrarti (hypomixolydios).

Sistemul modurilor gregoriene (modurile bisericești sau ecleziastice) inițial includea, de asemeni, câte patru moduri autentice și plagale, însă în sec. XVI celor 8 moduri li se adaugă încă câte două moduri autentice și plagale (ionic și eolic), formând un sistem dodecamodal descris în tratatul *Dodekachordon* (1547) lui Glarean (1488-1563). Modurile plagale reprezintă hypo-formele modurilor autentice. În codificarea lui Glarean în diagrame apar, de fapt, 14 moduri (6 autentice, 6 *hypo* (plagale) și 2 *hyper*: *hyperphrygius* și *hyperædius*).

Conform opiniei lui Glarean modurile octaviante sunt divizate în două tetracorduri ascendente (spre deosebire de modurile eline completate din tetracorduri). În practica acelor timpuri prevalează diatonismul, tritonul fiind considerat “diabolus in musica”. Cu toate acestea în madrigalele lui Gesualdo și Marenzio (sec.XVI) apare și “stilul cromatic” (ce-i drept, ca un fenomen secundar).

În muzica bisericească rusă este folosită scara-etalon denumită în vechea teorie rusească “obihodnâi zvukoriad” care este o scară mixtodiatică supraoctaviană cu terțe disjuncte, compusă din asocierea tricordurilor identice (rus. soglasie) cu structură ton-ton-semiton¹. Această scară **GAH cde fga bc₁d₁** cu semitonul în calitate de interval de legătură (care se mai numește și gama lui Șaidurov) se folosește în câteva variante cu diferite tonuri de sprijin:

- de la sol – așa numitul mod mare de obihod;
- de la la – modul mic de obihod;
- de la si – modul micșorat de obihod (rus. укосенный).

Supraoctaviană este și scara diatonică completă din muzica armeană (vezi exemplul 52).

Epoca sistemului major-minor apare în rezultatul modificării și unificării modurilor în unica structură a tonalității major-minore. Ea se caracterizează prin stabilirea definitivă a varietăților majorului și minorului clasic și prin cromatizarea ulterioară a lor.

¹ G. Firca consideră că acest sistem modal, ca și sistemul trifonic bizantin se bazează pe asocierea tricord-tetracord (28, pag.171, 196, 372).

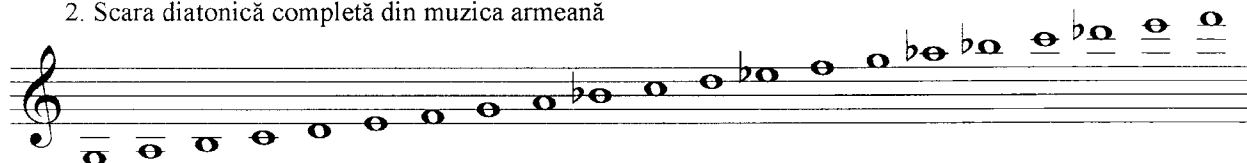
Scări supraoctaviante

(Exemplul 52)

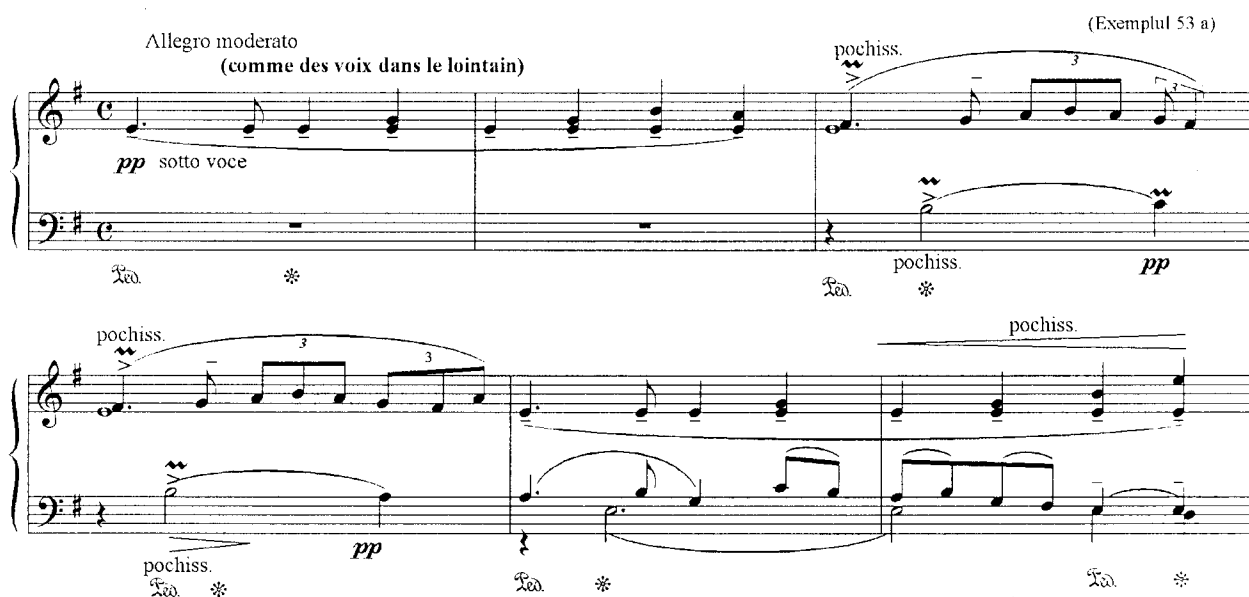
1. Gama lui Șaidurov



2. Scara diatonică completă din muzica armeană



Următoarea etapă a dezvoltării sistemului modal începe în secolul XIX când se folosește diferențierea accentuată a diatonicii și a cromaticii în scopuri coloristice și dramaturgice. Contrastul modal devine un mijloc specific în realizarea contrastului stilistic. În cadrul aceleiași stil adesea se polarizează două sfere de expresie muzicală: stilul rigid și cel rafinat. În operele lui R.Schumann, F.Liszt, R.Wagner, N.Rimski-Korsakov, M.Mussorgski și mai târziu în secolul XX în ale lui S.Rahmaninov, S.Prokofiev, M.Ravel, A.Honegger ș.a. diatonica cu vechile moduri reprezenta stilul rigid, vechi, folcloric, sublim. O altă metodă este sinteza diatonicii și cromaticii în diverse forme verticale și orizontale. Un exemplu elocvent al sintezei orizontale a diatonicii și cromaticii prezintă piesa *Voix de la steppe* din *Suita pentru pian* op.18 de G.Enescu (vezi exemplul 53 a și b).



(Exemplul 53 b)

Predominarea diatonicii sau a cromaticii în stilul unui compozitor concret, într-o anumită lucrare muzicală, corelațiile cantitative între diatonică și cromatică pot servi atât ca indiciu calitativ caracteristic al stilului, cât și ca procedeu dramaturgic. Diatonica și cromatica sunt fenomene și noțiuni interdependente și condiționate reciproc. A. Vieru menționează că «fiecare mod are în același timp un anumit grad de diatonie și de cromaticism; la cele intens cromatice diatonica este foarte redusă, la cele diatonice cromaticismul este foarte redus» (82, p.48).

§7 Alte tipuri de organizare modală

Alături de diatonică și cromatică există și alte forme de sisteme sonore.

După structura intervalică a scării modale se diferențiază moduri:

- ecmelice (sisteme de înălțimi instabile sau nediferențiate, fără fixarea precisă a înălțimii);
- anhemitonice (fără semitonuri);
- diatonice (și mixodiatonice);
- hemiolice (cu secunde mărite);
- cromatice (cu succesiuni din două și mai multe semitonuri);
- microcromatice (cu utilizarea intervalelor mai mici decât semitonul);
- mixte¹.

«În muzică noțiunea de mod înseamnă structură, mai cu seamă – structura unei scări de sunete» – susține

¹Clasificare propusă de Holopov (198, pag. 37-39).

G.W.Berger (9, p.8), iar fenomenul (de mod) se realizează în diverse structuri modale în conformitate cu diferite principii care stau la baza logicii generale, universale, adică la baza sistematismului modal al gândirii muzicale.

Există și alte clasificări care accentuează anumite tipuri de organizare a sistemelor modale diferențiindu-le conform diferitelor criterii în:

- sisteme *centralizate* (în care se manifestă o puternică tindere a treptelor instabile spre cele stabile) și *descentralizate* (în care această tindere este mult mai slabă)¹;
- sistemele *gravitaționale* (cu tindere spre tonică) și cele *non-gravitaționale* (atonale)²;
- sisteme *majore* și *minore*;
- sisteme modale *proprii muzicii monodice* (modurile propriu zise) și cele *caracteristice pentru multivocalitate* (sisteme modal-armonice)³;
- sisteme *modale* sau *melodice*⁴ (inclusiv *neomodale* în care se manifestă primatul structurii scalare,) și *tonale* sau *armonice* (inclusiv *neotonale*, bazate pe principiul tinderii spre sunetul sau acordul central)⁵;

Cu toate acestea anume diatonica și cromatica reprezintă fenomenele și noțiunile cele mai fundamentale.

§8. Cromatica și ultra-(micro-) cromatica: postulatele de bază. Cromatismul intratonal. Alterația

8.1. Cromatica

Cromatica (de la grecescul *χρῶμα* *hroma* – culoare), în comparație cu scara diatonică, reprezintă o suprastructură care conține variante ale treptelor fundamentale apărute în rezultatul procesului de diviziune a tonurilor în semitonuri. Cromatica oferă posibilitatea de formare a unor sunete și consunări suplimentare noi în cadrul structurii modale. Pe parcursul evoluției istorice a structurilor modale ea apare inițial ca un procedeu secundar care împodobește țesutul muzical în formă melodică. Sub aspectul modului, cromatica servește drept mijloc important de acutizare a tinderilor melodice modale, deoarece ea «precizează» direcția gravitației treptelor instabile. Cromatica nu adaugă trepte noi, ci doar creează variante ale treptelor modului.

Indiciile de bază ale cromaticii sunt următoarele:

1. fracționarea tonului în două semitonuri;
2. apariția treptelor derivate;
3. ieșirea în afara limitelor șirului heptacordic de cvinte.

Cromatica se realizează în două forme principale:

- cromatismul melodic bazat pe principiul fracționării tonului în procesul alterației neacordice;
- cromatismul armonic bazat pe implicarea acordurilor din alte tonalități în tonalitatea dată, conducând spre fenomenul lărgirii tonalității în procesul alterației acordice.

¹ Clasificare propusă în lucrarea lui L.Adam (90).

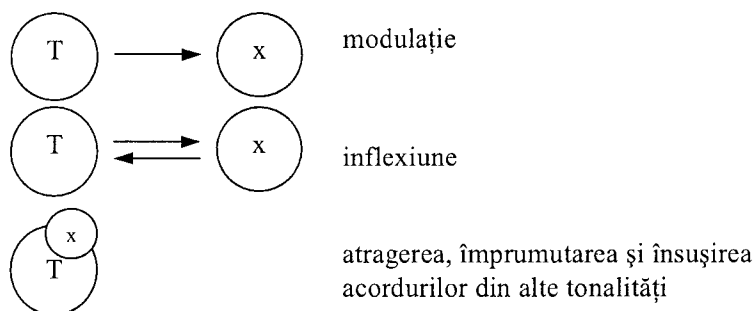
² Clasificare propusă de V.Giuleanu (31)

³ Această clasificare aparține lui Iu.Tiulin și este expusă în 192, pag.95.

⁴ Tautologia se datorează faptului că în limba rusă noțiunile de *lad* și *mod* nu sunt identice, prima fiind sinonimică cu *modul* în sensul cel mai general (ca sistem de organizare a înălțimilor), iar cea de-a doua reprezentând una din variantele posibile ale acestei organizări.

⁵ Clasificare propusă de Iu.Holopov (198, pag. 29).

Mecanismul atragerii și împrumutării acordurilor cromatice din alte tonalități este reflectat în următoarea schemă:



În acest proces sunt implicați mai mulți factori: profunzimea, depărtarea și durate abaterilor de la tonalitatea principală spre cea nouă precum și caracterul procedeele de trecere de la o tonalitate spre alta.

Rezultatele funcționării cromaticii sunt variate și se manifestă în cele două tipuri de cromatism: a) cromatismul intratonal (apărut pe baza alterației intratonale sau intramodale) și b) cromatismul modulant. Pe de o parte, cromatica contribuie la stabilizarea centrului tonal exprimând tendința «închiderii tonale»; pe de altă parte, cromatica poate favoriza negarea centrului tonal inițial și ieșirea din limitele tonalității date. În acest fel se realizează tendința modulatorie în forma cea mai intensivă – modulația propriu zisă.

Cromatismul intratonal se caracterizează prin alterarea semitonică a treptelor instabile ale modului cu scopul de a le apropia de treapta stabilă, de a acutiza tinerile și de a intensifica funcția acordului.

Cromatismul modulant ține nu numai de treptele instabile, ci mai cu seamă de cele stabile care intră în componența unui acord de tonică; chiar schimbarea lor reorientează direcțiile gravitației și, respectiv, modifică funcția consunării. Așadar, cromatismul modulant este direct legat de trecerea dintr-o tonalitate spre alta. Chiar și simplul împrumut al unor acorduri izolate din altă tonalitate prin intermediul cromatizării lărgeste tonalitatea dată. «Cine modulează, acela pleacă din loc; cine lărgeste tonalitatea, acela întinde mâinile spre dreapta sau spre stânga, sau chiar și în ambele părți simultan» scria Giulio Bas¹.

Iu.Holopov (198, p.140-144) propune o altă clasificare a cromatismului diferențiind cromatismul:

1. modulant;
2. subsistemic (în inflexiuni);
3. de sensibilă;
4. alterațional;
5. mixt;
6. autonom sau natural.

M.Negrea diferențiază de asemeni cromatismul real și cel latent, alterația relativă și cea absolută² (50). Gh.Firca scrie despre cromatismul diatonic (25).

8.2. Cromatismul intratonal și intramodal (alterațional)

Acest tip de cromatism se mai numește și **alterație** sau **cromatică alterațională**. Termenul *alterație* (sau *alterare*) cunoaște câteva sensuri. În timp ce cromatismul este un fenomen modal, alterația este scrierea sau reprezentarea grafică a cromatismului prin intermediul unor semne convenționale. În acest sens, alterație

¹ Citat după: 217, pag. 197.

² Aceste fenomene coincid parțial cu așa numitele «acorduri cromatice ca poziție» și «acorduri cromatice ca esență» în viziunea lui G.Katuar.

este orice schimbare cromatică a treptei diatonice exprimată în denumire și în notare (indiferent de cauza schimbării). O altă semnificație a termenului *alterație* coincide cu sensul noțiunii *cromatism intratonal*. Acest ultim sens generează și un antonim *dezalterația*, definind revenirea treptei alterate la varianta diatonică inițială, prin aceasta negându-se, anulându-se alterația.

Cromatismul intratonal apare grație grupului de alterații acutizând tinderile spre sunetele acordului de tonică și creând o serie de acorduri alterate caracteristice care sunt diferențiate după direcția tinderilor funcționale.

Iu.Tiulin deosebește două tipuri de alterații modale:

1. alterațiile ce au ca scop acutizarea tinderii sunetelor instabile;
2. alterațiile ce atenuează mersul melodic la secundă mărită în unele succesiuni armonice (de exemplu, VI - VI# - VII# în minor).

Alterările intratonale se realizează pe baza treptelor instabile situate la distanță de un ton de treptele stabile. De aceea există și posibilitatea cromatizării diferite a unor trepte care în același timp pot fi și urcate și coborâte (dublu-alterate). Acest fenomen este posibil atât în condițiile majorului, cât și ale minorului. Astfel, în major poate fi alterată în sens ascendent și în sens descendent treapta II, în minor – treapta IV.

Schema alterațiilor poate fi reprezentată în felul următor:

Major: II $\flat$, II $\sharp$; IV $\sharp$, VI $\flat$

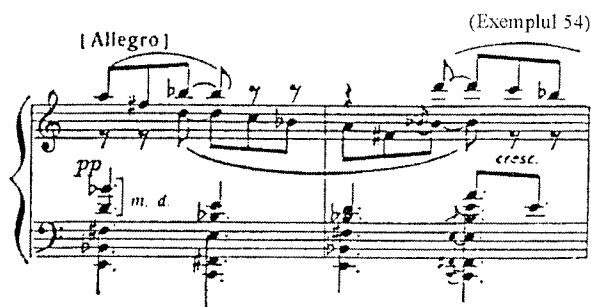
Minor: II $\flat$, IV $\flat$, IV $\sharp$; VI $\sharp$, VII $\sharp$

Uneori, în condițiile unor succesiuni de mixturi notarea sunetelor cromatice poate fi liberă (extramodală).

Tipurile de bază ale acordurilor alterate s-au constituit într-o anumită ordine cronologică:

1. inițial au apărut acordurile cu un singur sunet alterat;
 2. mai târziu – acordurile cu câteva sunete alterate (acorduri dublu-alterate, ca de exemplu, DD $\flat_5^{\sharp 1}$);
 3. apoi – cele cu alterația dublă a aceluiași sunet (de exemplu, $\sharp^5\flat_5D_4^6$);
 4. au urmat acordurile în care coexistă alterația și substituirea aceluiași sunet (de exemplu, $\flat^5D_7^6$).
- Exemple elocvente de îmbinare a alterațiilor $\sharp^5\flat_5D_9^1$ sau $\flat^6_5D_9$ pot fi găsite în creația lui A.Skriabin (acordul lui Prometeu din *Sonata nr.7* pentru pian, exemplul 54) și K.Szymanowski (finalul *Simfoniei nr.3*, exemplul 55).

5. acordurile ce conțin variantele diatonică și cromatică ale aceluiași sunet.



Acordurile alterate au suferit schimbări la diferite etape ale dezvoltării istorice a artei muzicale. La etapa I acordul alterat era pregătit de varianta sa diatonică, ceea ce indică caracterul subordonat, dependent

¹ Acest acord cuprinde sunetele modulii mărit.

al acordului alterat față de forma diatonică. Acordurile alterate cel mai frecvent apar în rezultatul figurației melodice de pasaj¹.

(Exemplul 55)

The musical score for Example 55 is arranged in a multi-staff format. The instruments and parts include:

- Fl.** (Flute): Treble clef, playing a melodic line.
- Tr-ne Tuba** (Trumpet and Tuba): Bass clef, playing a supporting line.
- Timp** (Timpani): Bass clef, playing a rhythmic pattern with triplets.
- P-tti** (Percussion): Bass clef, playing a low, sustained note.
- Ar.** (Arpeggiator): Treble and Bass clefs, playing a complex, arpeggiated accompaniment.
- P-fie** (Piano Forte): Treble and Bass clefs, playing a melodic line with dynamic markings like *pp* and *ad.*
- Ten. solo** (Tenor Solo): Treble clef, singing the lyrics "no. cy tej".
- Coro** (Chorus): Treble clef, singing the lyrics "O nie spi j dru. hu no. cy tej".
- V-ni I-II** (Violins I and II): Treble clef, playing a melodic line.
- V-le** (Viola): Treble clef, playing a supporting line.
- V-c** (Violoncello): Bass clef, playing a supporting line.
- C-b** (Contrabass): Bass clef, playing a supporting line.

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamic markings (*pp*, *ad.*), and lyrics in Romanian. The bottom of the score features a key signature change from $\sharp 5$ to $\flat 5$ and a D_3 marking.

¹ În secolul XVI în Italia apare așa numitul madrigal cromatic practicat de compozitorii L. Marenzio, G. di Venosa, Vicentino ș.a. El se bazează pe cromatismul armonic și pe succesiunea liberă a acordurilor bazată pe anumite forme de conducere a vocilor. Pe atunci, însă, încă nu era vorba de cromatism modal (sau tonal), deoarece sistemul tonal încă nu a fost constituit. În opinia lui Lowinsky muzica sec. XVI era o muzică atonală (Tonality and Atonality in XVI-th Century Music. Berkley, 1961[44]). Pe parcursul perioadelor ce au urmat (până în secolul XX) căutările madrigaliștilor au fost negate și date uitării.

Pe parcursul celei de-a doua etape acordurile alterate capătă o poziție autonomă față de cele diatonice mai ales în secolul XIX) și pot fi introduse fără pregătire. Multe acorduri alterate capătă o anumită amprentă semantică care se fixează în conștiința muzicală. În consecința dezvoltării sistemelor modale și a emancipării disonanței apar de asemeni și forme mai rare și mai complicate de alterație. Secolul XIX este timpul stabilității relative a acordurilor alterate.

Mai târziu, la etapa III (în secolul XX) apar formele cele mai complicate de armonii alterate. Acordurile alterate devin adesea «semne» stilistice distinctive. Spre exemplu, pentru stilurile lui E.Grieg sau A.Skriabin este foarte caracteristic fonismul cvintsextacordului mic-micșorat cu terța coborâtă (cvintsextacordul dublu mărit) folosit și la începutul *Preludiului op.31 nr.4* de A.Skriabin (exemplul 56).

Lento (Exemplul 56)

3hDD VII₆
mic

În această perioadă se semnalează de asemeni și revenirea acordurilor alterate la nivelul de consunări neacordice accidentale, fenomen legat de creșterea rolului polifoniei, de modificarea bazei modale, de acutizarea tinderilor sensibile. Apar consunările liniare (auxiliare, pasagere) situate în raporturi de semiton cu acordurile de rezolvare. Uneori funcția modală a acestor consunări se manifestă și se evidențiază prin intermediul mersului activ al basului la cvartă sau la cvintă (de exemplu, $D_7^{\#7}_{\#5}$ în muzica lui S.Prokofiev).

Toate acordurile formate pe baza cromatismului intratonal se repartizează în două grupe conform fonismului lor:

I – acorduri care demonstrează efectul absolut al consunării;

II – acorduri ce demonstrează într-o măsură mai mare fonismul succesiunii armonice, în condițiile tonale.

Acordurile alterate au o sonoritate clară și caracteristică, fapt care i-a permis lui G.Katuar să vorbească despre acorduri cromatice în esență și după poziție (iar lui M.Negrea despre alterația absolută și relativă¹).

Acordurile cromatice ca esență au o structură intervalică neobișnuită, sună foarte specific și nu pot fi construite în contextul diatonicii heptacordice (de exemplu, $D_9^{\#5}_{b5}$).

Acordurile cromatice ca poziție coincid cu acordurile diatonice obișnuite (trisonul, septacordul), nu conțin intervale mărite sau micșorate cu excepția tritonului (de exemplu, DD_7 sau acordul napolitan).

Cele mai vechi și cele mai răspândite acorduri alterate sunt cele cu sextă mărită (sau terță micșorată). Aceste acorduri aparțin grupurilor funcționale de dominantă și subdominantă. Din acordurile alterate ale grupului de subdominantă fac parte acordurile de dublă dominantă (care pot fi, la rândul lor, alterate), acordurile alterate de treapta II (de exemplu, $II_5^{\#1}$ în major, armonia napolitană în diversele ei forme. Acordurile alterate

¹ Vezi: 50, p.II, capit.I.

ale grupului de dominată sunt D_7 sau D_9 cu cvinta coborâtă sau ridicată (ca în *Preludiul op. 48 nr. 4* de A. Scriabin, vezi exemplul 57) și VII₇ cu terța coborâtă sau ridicată. Acestea sunt examinate destul de minuțios în majoritatea manualelor de armonie.



Generalizând cele expuse, am dori să menționăm încă câteva aspecte importante în viziunea noastră legate de fenomenul alterației:

1. în construcția acordurilor alterate se folosește principiul analogiilor fonice: destul de frecvent ele coincid după sunare cu septacordul mic major (obișnuit sau alterat), septacordul mic minor sau cel micșorat;
2. din punctul de vedere al funcționalității modale acordurile alterate pot fi tratate polisemantic. Principiul analogiilor fonice (în condițiile sistemului egal temperat) permite utilizarea acestor acorduri pentru realizarea modulațiilor enarmonice. În aceste cazuri acordurile alterate în diferite tonalități se rezolvă diferit (în dependență de funcția lor). Poziția tonal-modală a consunărilor și rezolvarea neașteptată a lor au generat o serie de termeni respectivi ca, de exemplu, dominantseptacord fals (N. Rimski-Korsakov), pseudotrison (I. Sposobin);
3. ortografia acordurilor alterate nu corespunde în mod obligatoriu poziției modale adevărate a acordurilor și atunci gravitația sunetului se apreciază după direcția rezolvării (sunetul tinde spre sunetul în care se rezolvă). Mai rar se atestă o rezolvare contrar tinderii (în cazul dezalterației, de exemplu);
4. cum a fost menționat mai sus, acordurile alterate apar inițial pe bază melodică în rezultatul utilizării mișcării cromatice de pasaj. Mai târziu unele trepte cromatice au căpătat statutul de trepte convențional diatonice (VII[#] din minor, VI^b din major), păstrând totodată caracterul mai cromatizat al sunării (cu toate că uneori ele predomină net asupra variantelor diatonice, mai ales în cazul VII[#] în minor). Aceste trepte convențional diatonice, de regulă, nu se notează în mod special, de aceea acordurile care conțin în același timp și treptele convențional diatonice și cele alterate sună foarte specific subliniind simultan contrastul diatonicii naturale și al cromaticii (de exemplu, $^{\#5}_{15} VII^6_4$ natural);
5. alterația subliniază rolul fonismului în acord, deoarece acordul alterat este mai caracteristic, are un colorit mai specific, o sunare mai «picantă», «condimentată». Complexele verticale alterate demonstrează o tendință de stratificare a lor în sens coloristic. Alterația având ca scop acutizarea tinderilor melodico-modale nu numai intensifică legăturile modal-funcționale ale acordurilor, ci și le maschează în același timp (în cazurile «efectului absolut al consunării»). Din această cauză forma nealterată a acordului deseori este mai activă, mai intensă decât forma alterată izolată fonic, pierzând mobilitatea și posibilitățile de a demonstra calitățile funcționale ale acordului. Efectul fonic neobișnuit frânează procesul dezvoltării funcțional-armonice.

Cromatismul este legat și de niște reguli specifice de conducere a vocilor. Astfel, nu se admite falsă relație (contrarietatea) care se poate evita prin apariția treptei alterate în aceeași voce cu treapta diatonică. În cazul dublării sunetului cromatizat vocea-dubură trebuie condusă prin mișcare opusă la un interval ce nu

depășește un ton (în caz contrar apar așa numitele semicontrarietăți). Momentele introducerii și mutării acordurilor alterate, turațiile de trecere ce includ astfel de acorduri cer o atenție deosebită. În momentul rezolvării, conducerea vocilor corespunde regulilor de rezolvare a intervalelor cromatice.

Cromatismul caracterizează procesul de îmbogățire cromatică a modurilor diatonice, lărgirea componenței scalare a acestora, ducând către cromatică numită de Iu.Holopov «gen cromatic» (198, p.II, capit.8, §14) și inclusă în sistemul genurilor intervalice alături de ecmelică, pentatonică, diatonică, mixtadiatonică, hemiolică și microcromatică (sau enarmonică).

8.3. Sistemul cromatic

În lucrările muzicale din epoca romantismului și mai ales în cele din secolul XX se face semnalată o foarte puternică cromatizare a limbajului muzical. Acest fenomen nu apare spontan, ci este pregătit treptat pe parcursul evoluției istorice a artei muzicale. În mare măsură cromatismul devine posibil datorită existenței acordajului egal-temperat, care generează enarmonismul, ambivalența tinerilor și impulsionează dezvoltarea sistemelor modale.

Cromatizarea limbajului muzical se realizează în următoarele trei direcții:

1. prin împrumutul dominantelor și a subdominantelor secundare (din alte tonalități);
2. prin întrepătrunderea modurilor omonime sau a celor cu tonici diferite;
3. pe calea alterației intratonale.

În teoria armoniei se diferențiază trei tipuri de sisteme cromatice:

I. sistemul major-minor integrator cu 10 trepte (Gevaert – Katuar) care cuprinde 9 cvinte pornind de la **as** în sus (major-minor) sau 9 cvarte de la **as** în jos (minor-major);

II. sistemul cromatic cu 12 trepte (totalul cromatic);

III. sistemul cromatic cu 17 trepte (supracomplet)¹. Ideea unui astfel de sistem aparține teoreticianului italian din sec.XV Prosdocimo de Beldemandis (vezi 179, p.139). Ea a fost fundamentată și dezvoltată în lucrările teoretice ale lui Fr.A.Gevaert, G.Katuar ș.a. Scara acestui sistem se construiește pe cvinte și include șase scări dodecatreptate:

1. de la **f** până la **ais** (include toată diatonica și sunetele cu diezi) – o scară cu colorit major intens;
- 2.–5. încă 4 scări, fiecare din ele fiind deplasată la o cvintă în jos astfel adăugându-se sunetele cu bemoli și micșorându-se numărul celor cu diezi;
6. de la **ges** până la **h** (include toată diatonica și sunetele cu bemoli) – o scară cu colorit minor intens.

În sistemul cromatic supracomplet există trei specii de intervale: diatonice, cromatice și micro(ultra) cromatice; este prezent enarmonismul treptelor.

Conceptul teoretic al lui Gevaert și Katuar care lărgeste sistemul cromatic până la forma scării cu 17 trepte:

- propune modelul sistemului cromatic în calitate de structură modal-tonală integră;
- propune un sistem cu o componență acordică extinsă formată pe baza major-minorului.

Ideea tonalității cromatice cu 17 trepte are premise istorice în practica artistică a compozitorilor romantici și în armonia cromatică a romantismului².

¹ Iu.Kaț numește scara ultracromatică din 17 sunete «scară sonoră supracompletă».

² Este curios faptul că în anul 1813 compozitorul și teoreticianul francez J.Momigny în lucrarea *La seule vraie théorie de la musique* susținea că fiecare tonalitate conține 27 de sunete: 7 diatonice, 10 cromatice și 10 enarmonice. Toate aceste sunete pot fi utilizate fără a depăși tonalitatea dată și fără a ieși din limitele ei (despre aceasta vezi: 156 [V.Melnic], pag.5).

Sistemele cromatice din 12 trepte exclud intervalele mai mici decât semitonul și presupun coincidența enarmonică a treptelor.

Unele concepte teoretice proclamă cromatizarea țesutului muzical ca direcție magistrală (și aproape unică) în evoluția istorică a limbajului muzical în general și a armoniei în particular. Adepții acestor concepte tratează diatonica ca un caz secundar al cromaticii, ca o parte a sistemului cromatic. O astfel de poziție, însă, este anistorică, deoarece cromatica reprezintă o suprastructură față de diatonică¹. Sistemele diatonic și cromatic există paralel și pot interacționa în diverse forme mixte (de la sinteza diferitelor forme ale diatonice și până la sinteza diatonicii și cromaticii pe orizontală și pe verticală).

Totalul cromatic (din 12 trepte) nu prea se folosește în practica muzicală în calitate de sistem tonal. Și totuși, exemple de utilizare a lui în această calitate pot fi găsite în creațiile lui P.Hindemith, B.Bartók, S.Prokofiev², P.Hindemith fiind și autorul cunoscutului concept al tonalității cromatice diatonizate.

În practica muzicală tonalitatea cromatică (ca formă a tonalității lărgite) nu are o formă modală stabilă și nu formează un fenomen constant. Mai frecvent sistemul tonal cromatic este împărțit în celule tonale scurte legate prin punți tranzitive. În aceste cazuri, dacă tendința modulatorie predomină asupra tendinței închiderii tonale, apare cromatica în sensul complet al acestei noțiuni (în creațiile lui Wagner, Reger realizându-se ca «tonalitate a tonalităților»).

Toate tipurile de sisteme cromatice dodecatreptate sunt **monotonicele**.

Sistemul cromatic politonal-modulatoriu bazat pe sinteza sistemelor diatonice generează polidiatonica³.

Autonomia deplină a celor 12 trepte ale sistemului tonal cromatic în practică nu este posibilă. Asemeni verticalei multisonore care în percepția noastră se dezintegrează într-un șir de acorduri simple, sistemul tonal cromatic se împarte în mai multe inele-subsisteme. Acest fenomen este determinat de mulțimea specifică a acordicii și de nediferențierea funcțională definitivă a periferiei modale. Anume de aceea P.Hindemith a elaborat clasificarea acordurilor (diferențiate după prezența sau absența tritonului în componența lor) și a propus conceptul despre fluctuația armonică.

Condițiile necesare pentru existența calităților proprii unei structuri tonale închise și integre în tonalitatea cromatică lipsesc, deoarece multitudinea legăturilor funcționale interne se substituie aici cu schema exterioară a corelațiilor sonore monotipice și este aproape imposibil de a păstra senzația centrului tonal unic (ca în tema fugii h moll din vol.I a CBT de Bach numită uneori temă dodecafonică). De aceea în astfel de cazuri pentru confirmarea centrului tonal sunt necesare mijloace suplimentare (de exemplu, ostinato, revenirea frecventă la același centru tonal, etc.)⁴.

Introducerea cromaticii în practica muzicală a secolelor XIX și XX a fost realizată pe baza utilizării multilaterale a consunărilor:

1. folosirea dominantelor și a subdominantelor secundare (W.Klein le numește «armonii extratonale»);
2. folosirea turațiilor întrerupte cromatice (a succesiunilor false, eliptice);

¹ Ogolev menționează că gibbonul în stare de excitație maximă produce sunete cromatice în diapazonul octavei trăgând din acest fapt concluzia că cromatica este un fenomen nu mai puțin natural decât diatonica.

² Tonalitatea din operele lui S.Prokofiev este studiată de Iu.Holopov (care o numește tonalitate cromatică) și de M.Skorik (numind-o tonalitate dodecatreptată), ambii cercetători tratând-o ca o cromatică diatonizată. Acest fenomen se mai numește «diacromatică» (L.Karkliniș) și «cromatică» (Holopov).

³ El nu numește polidiatonică un alt fenomen: expunerea tuturor diatonicelor normative în ordine succesivă, pe când E.Fedosova scrie despre natura polidiatonică a gândirii modale a lui Șostakoviici.

⁴ Fenomena tonală astfel de situații sunt relativ rare. Un exemplu în acest sens îl reprezintă sfârșitul Requiemului de H.Berlioz.

3. folosirea consunărilor alterate;
4. utilizarea şirurilor terţare de consunări, a secvenţelor modulante cu transpoziţia strictă a inelelor;
5. utilizarea succesiunilor intertonale şi extratonale;
6. utilizarea modurilor simetrice (cu transpoziţie limitată) etc.

În tonalitatea cromatică un rol foarte important îl are principiul simetriei. Au fost emise mai multe teorii care argumentează în diverse moduri manifestarea acestui principiu. Una din ele a fost elaborată de muzicologul maghiar E.Lendvai cu referinţă la creaţia lui Bartók¹. Această teorie se bazează pe ideea axelor de simetrie, pe principiul secţiunii de aur şi pe progresiunea lui Fibonacci².

În teoria armoniei au fost elaborate numeroase concepte despre cromatică. Unul din ele aparţine lui Anatol Loquin (*Essai philosophique sur les principes de la tonalité moderne: L'harmonie rendu claire*) care consideră că muzica contemporană se bazează pe gama cromatică împărţită în 12 semitonuri egale care formează un sistem din 17 trepte tonale, propunând şi denumirile respective:

- I – tonica (do)
- II – tonica ridicată (do diez)
- III – supertonica coborâtă (re bemol)
- IV – supertonica (re)
- V – supertonica ridicată (re diez)
- VI – medianta minoră (mi bemol)
- VII – medianta majoră (mi)
- VIII – subdominanta (fa)
- IX – subdominanta ridicată (fa diez)
- X – dominantă coborâtă (sol bemol)
- XI – dominantă (sol)
- XII – dominantă ridicată (sol diez)
- XIII – superdominantă minoră (la bemol)
- XIV – superdominantă majoră (la)
- XV – superdominantă ridicată (la diez)
- XVI – sensibilă rigidă (si bemol)
- XVII – sensibilă (si)

V.Rozati (1892) în studiul *Studii sull' armonia* propune un sistem cromatic care presupune intervale supraultracromatice ajungându-se până la cvadruplibemoli.

B.Weigl (1881) cataloghează toate consunările cromatice posibile începând cu trisonurile (56) şi terminând cu acordurile din 12 sunete.

Ştiinţa muzicală italiană a elaborat numeroase concepte ale tonalităţii cromatice. Printre ele am putea menţiona ideile originale despre «acordul de poziţie» (*accordo di posa*) şi acordurile cromatice, observaţiile propuse de Jacopo Settaccioli referitor la «gama – enigma» lui G.Verdi din *Quattro pezzi sacri*; reflecţiile lui Domenico Alaleone despre gamele cromatice şi aşa numita tonalitate neutră; teoria modului cromatic lărgit

¹ Despre teoria lui Lendvai scrie V.Holopova [212], şi Giuleanu [32].

² Leonardo Fibonacci (sec.XIII) a inventat un şir numeric fiecare cifră a căruia rezultă din suma a două numere precedente (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 etc.).

propusă de Giulio Bas; observațiile asupra genezei modului cromatic pe bază bimodală, ideile despre transferul tetracordurilor, despre îmbinarea tetracordurilor relative ale lui Alberto Gentile și altele¹.

8.4. Microcromatica

Și totuși, teoriile care stabilesc limitele cantitative pentru numărul treptelor cromatice, în opinia noastră, sunt speculative, deoarece, spre deosebire de diatonică care într-adevăr se limitează la un număr de 7 trepte, cromatică în această privință este un sistem deschis, numărul de trepte al ei fiind nereglamentat – fie neajungând până la limită, fie depășind-o.

Alături de cromatică se situează și **micro**(sau **ultra**)-**cromatismul** bazat pe lărgirea totalului cromatic până la 17 (apoi și mai multe) sunete². Microcromatica reprezintă un cromatism de nivel secund apărut, de obicei, pe bază melodică. Microcromatica armonică este legată de fenomenul enarmonismului, microcromatismele reprezentând alterarea sunetelor cromatice. Cel mai frecvent microcromatismul rezultă din contopirea a două fenomene:

1. utilizarea sunetelor neacordice de nivel secund;
2. predominarea funcționalității melodice modale.

Interesul față de microcromatică se realizează în sistemele cromatice inventate în secolul XX care se caracterizează printr-un număr relativ mare de trepte³.

Acordajul egal temperat din 24 de trepte (exemplul 58 a) este cunoscut grație ideii propuse de compozitorul ceh A.Haba (34). Această temperație bicromatică se bazează pe sferturi de ton. A.Haba a fondat în 1923 la Praga un conservator menit să promoveze muzica prin sferturi de ton, a construit instrumente muzicale speciale⁴. Un alt ceh preocupat de microcromatică a fost Karel Risinger (vezi 59). În lucrările sale el propune alte sisteme de microintervale bazate pe treimi și șesimi de ton (*tretinaton* și *șestinator*). În anii 20 ai secolului XX în Rusia Gheorghii Rimski-Korsakov a construit un instrument acordat cu sferturi de ton și a compus câteva lucrări muzicale pentru el⁵. În România D.Cuclin a elaborat o teorie proprie a microcromaticii și a propus construcția unei orgi cromatice care prevedea diviziunea octavei în 53 de come. Compozitorul și teoreticianul mexican Julian Carillo a inventat sistemul *El Sonido-13* în care octava este divizată în 96 microintervale⁶. Scara sonoră propusă de A.Doljanski include 88 de sunete. P.Meșcianinov a elaborat sisteme temperate din 72 și 108 trepte⁷.

Sursele microcromaticii se găsesc în practica folclorică (mersul prin intervale înguste netemperate, acordajele multitreptate uniforme (temperate) și neuniforme (netemperate)), în practica și teoria muzicii antice grecești, în teoria modurilor orientale (în muzica arabo-persană se folosește scara sonoră orientală formată din 17 trepte organizată pe baza pentatonicii, în cea hindusă – modurile cu 22 de *șruti*, microintervalele sunt

¹ Mai detaliat despre aceasta vezi 217, pag.194-204.

² Unul din primii muzicieni care a emis ipoteza posibilității utilizării unor intervale mai mici decât semitonul a fost compozitorul și teoreticianul francez de origine cehă Antonin Reicha, care încă în anii 20 ai secolului XIX în *Traité de Haute Composition Musicale* propune folosirea sferturilor de ton prezente din abundență în muzica Greciei Antice, acestea, în opinia lui Reicha, ar îmbogăți considerabil posibilitățile expresive ale limbajului muzical contemporan. Despre tratatul lui Reicha vezi: 156.

³ Spre exemplu, sistemul lui I. Vișnegradski numără 24 de trepte.

⁴ În laboratorul acustic al Conservatorului din Moscova se află un pian acordat cu sferturi de ton.

⁵ El este și autorul studiului *Обоснование четвертитоновой музыкальной системы*, publicat în anul 1925 în culegerea *De musica*. Pe atunci la Conservatorul din Sankt-Petersburg exista un cenaclu care a reunit compozitorii promotori ai muzicii bicromatice (cu sferturi de ton). Despre Gheorghii Rimski-Korsakov vezi de asemeni în 217, p.211.

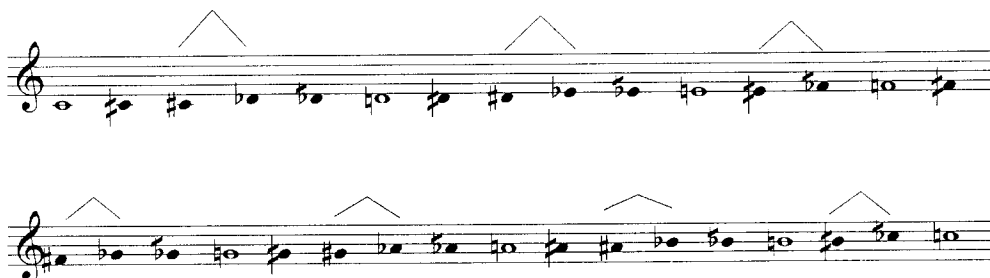
⁶ Despre acest fapt vezi: Пласидо Доминго. Мои первые 40 лет. М. 1989, стр.268.

⁷ În anul 1967 în Institutul muzical-pedagogic Gnesin din Moscova V.Dorodnișin a susținut teza de licență (conducător științific Iu.Rags, recenzent – E.Nazaikinski) al cărei subiect îl constituie diversele sisteme multitreptate egal-temperate. În cadrul susținerii autorul a prezentat aceste sisteme în sunarea lor reală.

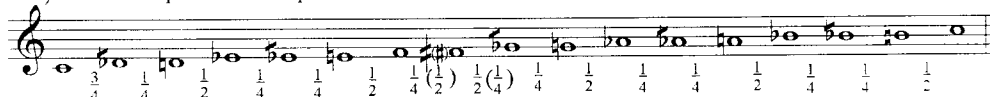
prezente și în modurile sistemului *Maqam* și ale sistemului *Dastgiah*, precum și în cele de *raga*, vezi exemplele 58b, 59, 60 și 61).

a) Scara din sferturi de ton (sistem cu 24 de trepte)

(Exemplul 58)



b) Scara arabo-persană cu 17 trepte



♯ semidies (1/4 ton)

♭ semibemol (1/4 ton)

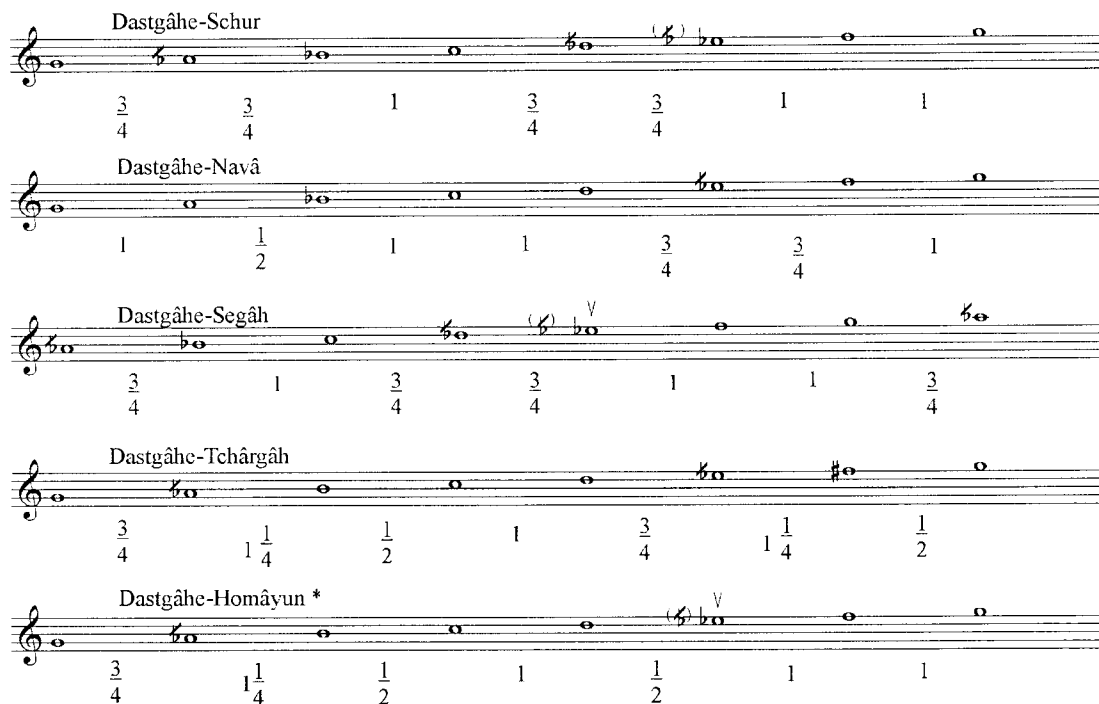
în unele cazuri se întrebuițează și semnele

3/4 ton ↑

3/4 ton ↓

Modurile "Dastgâhe"

(Exemplul 59)



* aceeași scară modală pe alt sprijin crează modul Chuchter

Modurile "Maqâm"

Rast

Nawathar

Hijaz Kar

Bayati

Hijaz

Saba

Sikah

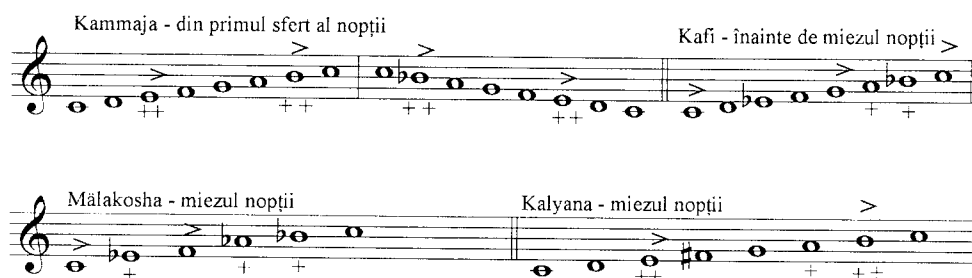
Modurile "raga"

(Exemplul 61)

Lalita - primele ore ale dimineții **Vibhasa** - de la răsăritul soarelui **Bhairava** - principalul mod al dimineții

Bhairavi - din timpul dimineții **Todi** - din timpul dimineții **Saranga** - de la amiază

Shri - de după amiază **Puravi** - la sfârșitul zilei



Premisele acustice ale microcromaticii există demult. Teoreticienii antici propun două metode pentru stabilirea microintervalurilor:

1. metoda ciclică bazată pe acordajul netemperat alcătuit din cvinte [3:2] și cvarte [4:3] perfecte care nu formează însă octava perfectă – sistemul lui Pitagora;
2. metoda disjunctivă bazată pe împărțirea coardei monocordului în intervale obținute prin fracții formate din cifre vecine (5:4 – terța mare, 6:5 – terța mică etc.), intervalele mai mici decât cvarta fiind altele decât în sistemul pitagoreic.

Istoria muzicii europene și culturile muzicale extraeuropene demonstrează elocvent perspectivele dezvoltării scărilor muzicale microcromatice. În anii 10 ai secolului XX A.Avraamov a emis ideea omnitonalității ultracromatice, în anii 30 apare conceptul supratonalității bazat pe ideea microtemperației propus și promovat de J.Yasser (88). El consideră supratonalitatea un fel de tonalitate care, depășind limitele acordajului dodecatreptat, va fi tonalitatea viitorului. Microtemperația devine un obiect de experiențe artistice pentru mulți compozitori (Ch.Ives, I.Stravinski¹). G.Enescu a utilizat sferturile de ton în opera *Oedip*, în *Sonata nr.3 pentru vioară și pian* (vezi exemplul 62). Ulterior mai mulți compozitori aparținând diferitelor școli componistice au folosit în creația lor microintervalele (A.Schnittke, P.Bentoiu, W.Lutosławski și mulți alții).



¹ Într-un interviu I.Stravinski a fost întrebat dacă există în opinia lui vre-un element muzical care mai permite o dezvoltare și o prelucrare radicală. Compozitorul a răspuns «Da, înălțimea. Aș risca să prevestesc faptul că înălțimea determină principalele deosebiri dintre «muzica viitorului» și muzica noastră. În această privință situația de la mijlocul secolului XX poate fi comparată cu situația de la mijlocul secolului XVI când (după ce Villaert și alții au demonstrat necesitatea temperării uniforme) au început mărețele experiențe cu înălțimea: instrumentul cu sferturi de ton construit de Zarlino, archicembalo-ul lui Vicentino presupunând împărțirea octavei în 39 de intervale egale și altele... Acum, însă, urechile noastre sunt pregătite mai bine pentru experiențe de acest gen – urechile mele, cel puțin... Nu demult am asistat la reprezentarea piesei Karamatengu la Osaka și am început să mă familiarizez cu flautul No. Mai târziu, într-un restaurant, pe neașteptate am auzit un flaut obișnuit interpretând muzică obișnuită (uniform temperată) și am fost surprins (pe lângă muzică, cred că am reușit să mă sustrag de la ea) de sărăcia deprimantă a acordajului» (Memories and Commentaries. Igor Stravinsky and Robert Craft. London, 1959, pag.121).

Alte metode de notare a microcromaticii sunt propuse în schemele modurilor *Maqam* și *Dastgyah*, precum și a celor de *raga* (vezi exemplele 59 b - 61).

§9. *Enarmonismul: fenomenul și termenul. Enarmonia absolută și relativă.* *Formele enarmonismului*

Termenul **enarmonism** provine de la cuvântul grecesc *εναρμονισμός* ceea ce înseamnă coordonat, acordat, ajustat. În știința muzicală elină acest termen definea alcătuirea tetracordului care conținea două sferturi de ton. În teoria muzicii europene (occidentale) termenul se atribuie sunetelor de aceeași înălțime denumite diferit. Totuși, problema nu se epuizează prin această afirmație.

Fenomenul enarmonismului (în acest ultim sens) prezintă un mare interes și este determinat de proprietățile acordajului uniform-temperat, care, la rândul său, a fost un rezultat al evoluției istorice a instrumentelor muzicale. Știința muzicală a stabilit că nivelul de dezvoltare a mijloacelor de interpretare și legile compoziției muzicale interacționează și se influențează reciproc. Mijloacele interpretative pot să impulsioneze sau din contra să stopeze dezvoltarea anumitor genuri de muzică; compoziția la rândul ei poate stimula perfecționarea instrumentelor (drept exemplu în acest sens poate fi menționată perioada «instrumentalizării» artei sonore și înlocuirea polifoniei vocale a stilului sever cu cea instrumentală a stilului liber). Dezvoltarea măiestriei interpretative instrumentale a condus la necesitatea fixării obligatorii a scării sonore «etajate» a instrumentelor cu acordaj fix, care ar putea satisface auzul muzical atât în plan melodic, cât și în plan vertical armonic. Procedeele modulațiilor armonice au determinat necesitatea (și iminența!) temperării uniforme.

Primele experiențe în această direcție se întreprind încă în Antichitate (școala pitagoreică) și sunt continuate în epocile ce urmează (Ramis de Pareja sec.XV, Mersenne sec.XVII) pentru a fi definitivare în secolul XVII prin eforturile organistului german Andreas Werckmeister care a elaborat sistemul egal temperat cu 12 semitonuri în octavă. Egalizarea semitonurilor a contribuit la simplificarea (dar și desăvârșirea) construcției instrumentelor muzicale cu claviatură și a făcut posibilă enarmonia. În sistemul lui Werckmeister este realizat compromisul dintre verticală și orizontală prin dezacordarea (strângerea) cvintei perfecte (naturale) unificând sunarea tuturor tonalităților.

Fenomenul și istoria temperării constituie subiectul broșurii lui N.Șerman (218) și al studiului muzicologului și compozitorului A.Volkonski *Bazele temperării* (114) în care sunt cercetate premisele practice și științifice ale temperării, sunt citate numeroase exemple muzicale printre care un interes deosebit îl prezintă ciclurile de piese în toate tonalitățile: Pachelbel *Suite pentru clavier*; I.-K.Fisher *Ariadna musica*, Suppig *Labirintus musicus*, B.H.Weber *Clavecinul bine temperat* și altele, încercările compozitorilor francezi (L.Chaumont, J.Ph.Rameau, J.J.Rousseau, D'Alambert) și italieni (A.Mayone, G.M.Trabaci). A.Volkonski menționează că Bach în cunoscutul său ciclu *Clavecinul bine temperat* nu s-a folosit de ideea lui Werckmeister deoarece fiii compozitorului au avut o «scabie modulațională» care și l-a inspirat pe Bach.

A.Volkonski trece în revistă și diversele experiențe științifice. Spre exemplu, Vincenzo Galilei (1520-1591) în anul 1868 a inventat busola bazată pe relațiile frecvențelor 18/17; Mersenne în *Harmonie Universelle* (1636) propune două tipuri de claviaturi: una perfectă cu 18 și 26 de taste și alta foarte perfectă cu 31 de taste în spațiul de octavă; în muzeul din Bologna se află un archicembalo cu 31 de taste (7 albe, celelalte negre fiecare din ele având 4 gradații, între tastele mi și fa, și și do situându-se câte o tastă suplimentară care împarte semitonul în jumătate).

Sistemul uniform temperat din 12 semitonuri a fost precedat de unele sisteme de temperare neuniformă

cum am menționat mai sus, în muzica arabo-persană există un sistem din 17 intervale, în cea indiană – din 22 intervale inegale), de afirmarea ideii de divizare a octavei în 12 părți (12 trepte înălțimea cărora poate fi schimbată) în epocile anterioare inventării lui¹. Temperarea uniformă este una din formele în care se reflectă «instrumentalizarea» practicii muzicale (pentru muzica vocală fiind mai firesc sistemul natural). Cifra 12 a fost considerată cea mai potrivită din mai multe motive. În primul rând, deoarece semitonul este intervalul cel mai mic din intervalele naturale, fiind comod și în calitate de unitate de măsură pentru intervalele mai mari. În al doilea rând, numărul 12 – par și pluridivizionar – favorizează stabilitatea sistemului enarmonic în care același sunet sau complex sonor poate îndeplini diferite funcții în dependență de situația contextuală concretă.

Temperarea uniformă nu «garantează» cele mai bune rezultate ale sonorității structurilor verticale, însă ea asigură un rezultat identic acceptabil în toate cazurile, ceea ce compensează într-o anumită măsură unele neajunsuri în sunarea acordurilor. Natura auzului nostru (noi percepem sunetele nu ca pe niște puncte sonore cu o înălțime absolut precisă, ci doar ca pe niște sonorități cu înălțime aproximativă situate în limitele unei zone de frecvențe) de asemenea asigură condiții pentru «compromisul auditiv» inventat de A. Werckmeister prin dezacordarea cvintei perfecte naturale (pitagoreice). În rezultat, scara uniform temperată dodecatreptată reglează și uniformizează întreg sistemul muzical.

În general, fenomenul enarmoniei se manifestă nu numai prin sunarea identică a sunetelor, ci și a acordurilor și a tonalităților notate și denumite diferit.

Teoria muzicală românească diferențiază două tipuri de enarmonie:

1. sonoră (sau fizică) care poate fi:
 - a) absolută (în cazul temperării uniforme);
 - b) relativă (în cazul temperării neuniforme);
2. funcțională (sau psihică).

Teoria muzicală rusă distinge de asemenea două tipuri de enarmonie, însă diferite de cele citate mai sus:

1. enarmonie tonală (sau pseudoenarmonie, enarmonie de notare², substituie enarmonică) care se realizează într-o formă aparentă, pasivă în cazurile când nu se schimbă funcția sau structura intervalică a elementului;
2. enarmonie modulatorie (reală, reinterpretare enarmonică, enarmonie comativă) care se realizează în formă activă atunci când sonoritatea (acordul) se revaluează, reorientându-și tinerile, schimbându-și funcția tonală, structura intervalică etc.

Enarmonia diversifică și îmbogățește posibilitățile expresive și coloristice ale armoniei. Percepția auditivă «zonală»³ înlesnește utilizarea sistemului uniform temperat dodecatreptat și a interpretării multiaspectuale a consunărilor oferite de acest sistem, precum și a fenomenelor expresive noi generate de enarmonie.

În partiturile lucrărilor muzicale egalarea enarmonică nu se indică de obicei, fixându-se doar una din semnificațiile sonorității, cealaltă fiind doar subînțeleasă. Uneori compozitorii apelează la notația mixtă. În sistemul tonal cromatic notația precisă nu are prea mare importanță, deoarece în condițiile acestui sistem nu există acorduri care să nu fie comune pentru toate tonalitățile (inclusiv «gemenii» lor enarmonici).

Enarmonia generează efectul pseudoacordurilor diferite, al analogiilor fonice. Cu toate acestea, enarmonismul bazat pe reinterpretarea structurii intervalice a consunării schimbă destul de brusc funcția tonală a

¹ În China antică (epoca Tiang, anii 908-618 înaintea erei noastre) exista o scară dodecatreptată divizată în două grupuri a câte 6 sunete – Yang și Yin (masculine și feminine).

² Echivalent cu termenul eterografica utilizat în limba română.

³ A se vedea lucrarea lui N. Garbuzov Зонная природа музыкального слуха. Изд. АН СССР, 1948.

acordului respectiv. În aceste cazuri apar tineri tonale noi sau cele precedente sunt reorientate într-o altă direcție.

§10. Modulația enarmonică: teoria și tehnica realizării

Enarmonia poate fi folosită în procesul modulatoriu, servind atât pentru modulația perfectă, cât și pentru cea imperfectă (inflexiune). Modulația enarmonică este unul din tipurile de modulație prin acord-punte, însă spre deosebire de modulația funcțională de acest fel acordul – punte în cazul de față este unul disonant. Modulația enarmonică este o modulație bruscă cu efect neașteptat, deoarece acordul-punte (acordul comun) se reinterpretează radical fiind concomitent și acord modulatoriu.

Modulația enarmonică se caracterizează prin trei caracteristici importante care se manifestă în «punctul» tranziției enarmonice:

1. modificarea structurii intervalice interne a consunării;
2. reorientarea tinerilor tonale;
3. schimbarea semnificației funcționale a acordului (ultima este mai puțin obligatorie).

Există mai multe variante posibile de egalare a consunărilor:

- ◆ un acord se egalează enarmonic cu un alt acord:
 - un acord alterat se egalează cu un acord nealterat;
 - un acord nealterat se egalează cu un acord alterat;
 - un acord alterat se egalează cu un alt acord alterat;
 - un acord nealterat se egalează cu un alt acord nealterat;
- ◆ un acord se egalează enarmonic cu o îmbinare accidentală;
- ◆ o îmbinare accidentală se egalează enarmonic cu un acord;
- ◆ o îmbinare accidentală se egalează enarmonic cu o altă îmbinare accidentală.

Egalarea enarmonică este retroversibilă, fapt confirmat de măsurile 140-148 din finalul *Sonatei pentru pian nr.2* de L.Beethoven care prezintă un exemplu de modulație enarmonică din La bemol major spre Fa major și apoi din nou spre tonalități cu diezi (și minor = tonalitatea treptei II din La major, vezi exemplul 64).

În practica muzicală de obicei se folosesc două grupuri de consunări care creează analogii fonice potrivite pentru modulația enarmonică¹.

Primul grup include consunări «geometrizate» cu structură intervalică omogenă, formate în rezultatul divizării octavei în câteva părți egale. Acestea sunt:

1. tritonul care poate avea două variante de notare diferite;
2. trisonul mărit cu trei variante de notare diferite;
3. septacordul micșorat cu patru variante de notare diferite;
4. gama hexatonică sau varianta verticalizată a acesteia nonacordul de dominantă cu cvinta coborâtă și ridicată cu șase variante de notare;
5. acordul universal din 12 sunete (dodecacord după terminologia lui Holopov²) cu 12 variante de notare.

Trăsătura comună a tuturor sonorităților din acest grup o constituie unificarea acordurilor și a răsturnărilor acestora (sunarea acordului în stare directă coincide cu sunarea tuturor răsturnărilor lui).

¹ Variantele detaliate a egalărilor enarmonice mai frecvente sunt expuse în Culegerea de probleme la armonie de B.Alexeev (92).

² Termenul a fost propus verbal în cadrul susținerii tezei de doctorat a d-nei G.Cocearova la AȘ din Ucraina, Kiev, în 1981.



Cele mai răspândite acorduri din acest grup sunt acordul de septimă micșorată¹ și trisonul mărit.

Septacordul micșorat poate fi tratat ca septacord de sensibilă în oricare din răsturnările sale (ele toate fiind identice după sunare), ca septacord de sensibilă către subdominantă și ca septacord de sensibilă către dominantă. Deoarece în sistemul temperat nu sunt posibile decât trei septacorduri micșorate diferite, toate ele sunt comune pentru cele 24 de tonalități, septacordul micșorat fiind un acord universal prin intermediul căruia se poate ușor ajunge în orice tonalitate.

Trisonul mărit poate avea următoarele semnificații:

$D^{\sharp 5}$ în major; D^6 în minor; III armonică în minor;

$^{\flat 1}VI$ în major armonic; $^{\flat 1}IV$ în minor; $^{\flat 1}II$ în major natural și minor melodic.

Grupul doi include consunările în care analogia fonică se bazează pe egalitatea enarmonică a intervalelor diatonice cu cele cromatice (și viceversa), cea mai răspândită fiind egalitatea fonică a septimei mici și a sextei mărite.

De regulă, pentru modulația enarmonică se folosesc **acordurile de sextă mărită** situate la un semiton mai sus de fiecare dintre sunetele trisonului tonicii. Există și aici două cazuri de egalitate fonică a acordului în stare directă cu răsturnările lui: $^{\flat 5}D_7 \approx ^{\flat 5}D^4_3$; $^{\flat 5}D^6_5 \approx ^{\flat 1}D_2$. Acest tip de modulație se numește *modulație enarmonică prin intermediul dominantseptacordului*, care poate fi folosit atât în stare directă, cât și în răsturnări.

În cazurile cele mai răspândite de modulații enarmonice prin intermediul unor acorduri disonante:

D_7 poate fi tratat ca VII_7 în minor natural; DD_7 sau se egalează enarmonic cu: $^{\flat 3}VII^5_5$ (de D sau de DD): $^{\sharp 1}II^6_5$ în major; $^{\flat 5}DD^4_3$ în major; $^{\flat 5}VII^4_{3 \text{ micș}}$ în minor. O variantă mai rară a acestei forme de enarmonism o găsim în fragmentul din nr.7 din *Muzica de balet* de Șostakovici cu o egalare inversă: $^{\flat 5}VII^4_3$ din sol minor = D_7 din Mi major (exemplul 65);

D_2 se tratează ca: $^{\flat 3}VII_7$ (de D sau de DD); $^{\sharp 1}II_7$; $^{\flat 5}DD^6_5$ în major; $^{\flat 5}VII^6_5$ în minor;

respectiv: $D_7^{\flat 5} = DD_7^{\flat 5}$; $^{\sharp 3}VII_7 \text{ micș}$ în major; $^{\flat 5}D$ (sau DD) 4_3 ; $^{\sharp 3}VII^4_3$ în major

$D_7^{\sharp 5} = D_7^6$ în minor, $^{\flat 3}VII^6_{5 \text{ micș}}$ (de D sau de DD), $^{\flat 3}II^6_5$ în minor, $^{\sharp 5}VII^6_4$ în minor natural, $^{\sharp 5}D^6_2$, $^{\sharp 5}S$ în minor, $^{\sharp 1}II_6$ în major;

¹ Procedeele de modulație prin intermediul septacordului micșorat sunt expuse în multe manuale de armonie pentru licee și colegii de muzică și nu considerăm necesar de a le reproduce și în manualul nostru.

a tempo
stacc. simile

$bVII \frac{4}{3} =$
 $=D7$

Este posibilă utilizarea alături de dominantseptacordul principal și a celor secundare ceea ce asigură un caracter universal acestui tip de modulație.

În mod asemănător se realizează modulația enarmonică prin intermediul enarmoniei altor acorduri, ca de exemplu, trisonurile majore și minore, septacordul mic-micșorat și cel mic minor. Astfel:

Trisonul minor poate fi egalat cu: $^{-5}VII_2^4$ în minor, $^{#3}VII_2^{-5}$ în major, $^{b7}D_2^{-5}$ în minor;

Trisonul major poate fi egalat cu: $^{b5}VII_3^4$ în minor, $^{#1}II_5^{-3}$ în major;

Septacordul mic-micșorat poate fi prezentat ca: II_7 , VII_7 mic (și de DD) și egalat cu “Tristan-acord”, “acordul lui Rahmaninov”, $^{b7}d_2$ în minor, $^{#1}DD_2$, $^{#5}VII_{2micș.,\#1}$, ^{b1}S în minor melodic, ^{b1}DD în major, $^{b7}III_{2major}$, $^{b5}D_3^4$ în minor.

Septacordul mic-minor poate fi prezentat ca: II_7 , III_7 , VI_7 în major, t_7 , s_7 , d_7 în minor și egalat cu: $^{#1}II_5^6$ în major, $^{b5}VII_3^6$ în minor, $^{b7}III_2^4$ în major armonic, $^{b7}D_2$ în minor, $^{#3}VII_{2micș.}$ în major.

D_9 mare poate fi egalat cu: $^{#3}VII_3^6$ în minor.

$^{b5}D_9$ mare poate fi egalat cu: $^{#5}D_3^4$ în minor.

$^{#5}D_9$ mare poate fi egalat cu: D_9^6 în minor, $^{#3}VII_{5mic}^6$ (reinterpretarea enarmonică a deferitor varietăți de D_9 este prezentă în *Dorința* de A.Skriabin, vezi exemplul 21).

Alte semnificații ale acordurilor în contextul modulațiilor enarmonice vezi în [92].

§1. Structuri modale diatonice

Termenul **diatonica** provine de la grecescul δια τονος “peste ton” sau διατονικοζ “trecând de la ton la ton”. Scara diatonică se deosebește prin structura asimetrică a gamei. Acest fel de scară se numește și “scară eterotreptată completă” (A.Doljanski). Ea conține, de regulă, 7 trepte, reprezentate de o singură variantă. În componența diatonicii intră și alte forme modale:

– așa numita *diatonică incompletă* (oligotonia, oligocordia, pentatonia, pentacordia, hexacordia) sau modurile de ambitus restrâns. Atât diatonica completă (heptatonică) cât și cea incompletă reprezintă sfera diatonicii severe (stricte);

– *diatonica convențională* sau modificată cromatic conținând o serie de cromatismе care substituie treptele diatonice (IV#, VII# în minor; VI♭ și VII♭ în major) în modurile armonice și melodice.

Scările modurilor diatonice complete (heptacordice) constau din două tetracorduri înălțuite la distanța de o secundă (mare sau mică). În muzica europeană se folosesc 4 tipuri de tetracorduri diatonice care reprezintă elementele primare ale diatonicii:

- ionic (ton-ton-semiton);
- doric (ton-semiton-ton);
- frigic (semiton-ton-ton);
- lidic (ton-ton-ton).

Originea acestor tetracorduri este legată de construcția unificată a instrumentelor muzicale antice, bazată pe acordajul de cvarte și pe subîmpărțirea coardelor. În teoria antică tetracordurile erau construite în mișcare descendentă, în cea medievală – ascendent (din această cauză modurile omonime grecești și medievale nu corespund).

Diferite feluri de diatonică formează structurile modale diatonice unele dintre care au o răspândire aproape universală, altele – una episodică. Gh.Firca (28, p.148) menționează că “starea diatonică a modurilor constituie una din expresiile cele mai elocvente ale universalului prin ordinea care îl guvernează, *legitimitatea diversității în unitate* (modurile înseși față cu întregul sistem diatonic)”.

În cadrul structurii modale se evidențiază formele fundamentale (modurile naturale) și cele suplimentare care impun unele nuanțe melodico-armonice caracteristice (modurile melodice și armonice). Apariția formelor suplimentare convențional-diatonice este legată de diferite etape ale evoluției armoniei (spre exemplu, minorul armonic apare mai devreme decât majorul armonic; majorul melodic pătrunde în practica componistică abia la sfârșitul secolului al XIX-lea, pe când majorul natural este cunoscut încă din evul mediu).

Istoria armoniei sub aspectul problemelor modalului este descrisă în studiul lui Iu.Tiulin *Învățătura despre armonie* (193, cap.III, §12). Pe parcursul întregii perioade de dezvoltare a culturii muzicale diatonica a fost o bază universală a gândirii muzicale realizându-se în forme variate în diferite stiluri muzicale.

În estetica elină modurile aparțineau diatonicii stricte și se caracterizau prin anumite culori specifice. Astfel, conform teoriei etosului modal, modul doric este cel care corespunde eroicului; frigicul are un caracter extatic, orgiastic; ionicul este erotic, liric; modul lidic – relaxant. Calitatea relațiilor intonative ale diatonicii posedă o anumită bogăție și flexibilitate atât în ceea ce privește melodia, cât și armonia. Această

„poziție” a diatonicii printre toate tipurile de scări existente este unică. Spre exemplu, în condițiile diferitelor stiluri se păstrează formula diatonică a turației frigice care permite o armonizare variată reieșind din contextul stilistic concret:

- fiecare sunet poate fi tratat ca prima, terța, cvinta sau septima acordului;
- fiecare sunet poate fi repetat sau prelungit și armonizat prin diferite acorduri (sau mutări ale acordului); acordurile la rândul lor, pot fi mutate.

Conștiința muzicală obișnuită consideră diatonica reprezentant al unei structuri modale generalizate care se deosebește prin semantică caracteristică și colorit specific. Spre exemplu, poetul rus N.Lvov are o poezie denumită *Muzica sau heptatonica*, titlul căruia subliniază analogia respectivă. Scara sonoră *pe clape albe* a devenit parcă un simbol al tuturor structurilor modale heptatonice. Adesea se vorbește despre șapte note muzicale și șapte culori ale curcubeului¹.

Modurile diatonice sunt monodice după originea lor și au următoarele caracteristici:

- finalis,
- ambitus,
- repercussa.

Ele sunt moduri octaviante și au sprijinul intonațional principal realizat în forma sunetului fundamental și în condițiile diapazonului suficient – sprijinul al doilea, secundar, situat în raport de cvartă sau cvintă (mai rar de terță) față de sprijinul principal. Ambele puncte de sprijin formează carcasa modului (Iu.Tiulin, 193, p.82). Conform teoriei modurilor gregoriene, acest fapt determină împărțirea modurilor în două grupuri: moduri autentice și moduri plagale. Modurile autentice conțin nu mai mult de trei sunete situate sub finalis.

Clasificarea generală a modurilor heptatonice se bazează pe următoarele principii:

- componența sonoră comună, ca în exemplul 66;
- tonica comună;
- șirul de cvinte.

Cel mai frecvent se folosește gruparea modurilor în:

- moduri monocomponente (cu aceeași componență);
- moduri omonime.

(Exemplul 66)

Diatonica heptatonică (completă)

¹ Simbolica numărului 7 este specifică și pentru sistemele muzicale orientale. Ravi Shankar relatează că în raga se folosesc șapte note: sa, re, ga, ma, pa, dha, ni. Aceste șapte silabe corespund celor șapte tonuri de saptaca, gama vedică indiană: sa (tonica) înseamnă suflet, ri – cap, ga – mâni, ma – piept, pa – gât, dha – coapse, ni – picioare.

În practică există ambele variante și anume:

- alternanța scării în modurile heptatonice omonime;
- schimbarea tonicilor (tonica fluctuantă) în condițiile păstrării scării, ceea ce poate genera modul alternativ sau modulația modală (ca, de exemplu, în fuga Do major din ciclul lui D.Șostakovici).

Modurile diatonice heptacordice au diferite denumiri: moduri populare, vechi, bisericești, ecleziastice, medievale, specific-diatonice, diatonice deosebite, gregoriene, antice, eline, grecești, monodice, naturale, modusuri.

În perioadele mai timpurii diatonica se realiza în forme oligotonice, adică în forma unor moduri și turații melodice specifice cu un ambitus restrâns.

Există, de asemeni, și un grup de moduri pentatonice.

Diatonica strictă se realizează nu numai în formele incomplete sau în majorul și minorul natural, ci și în armonia modală preclasică, în tonalitatea secolului XIX, în tonalitatea modală (natural-modală) și în armonia modală a secolului XX.

§2. Armonia modală

Începând cu secolul XIX sfera modurilor naturale heptacordice este legată de așa numita “armonie natural-modală” folosită, de obicei, în două racursiuri:

1. pentru re-crearea coloritului melodic-armonic de spirit folcloric sau național-specific în contextul muzicii “academice” tradiționale;
2. pentru stilizarea manierei arhaice.

Ambele aceste racursiuri demonstrează posibilitățile asociative ale modurilor diatonice. Spre deosebire de modurile medievale (*modus*-urile) scărilor sonore normative ale cărora formează un sistem modal dezvoltat, în muzica secolelor XIX și XX modurile heptacordice se folosesc episodic, aducând o prospețime și o expresivitate neașteptată a sunării. Armonia natural-modală nu formează aici un sistem autonom integru, servind însă, ca mijloc de accentuare a contrastului modurilor naturale cu majorul și minorul sau cu modurile simetrice sau hemiolice. Turațiile natural-modale într-o măsură oarecare sunt predispuse spre subordonare față de major și minor și explicate ca variante ale acestora din urmă. Iu.Tiulin scrie despre “naturalizarea modurilor europene” și consideră armonia natural-modală un element ce nu are o suficientă certitudine definitivă din punct de vedere funcțional și tonal și activitate funcțională necesară pentru formele mari, realizând, însă legăturile funcționale alternative ale acordurilor.

Însușirile modurilor naturale în armonia secolului XIX (în comparație cu epocile precedente) demonstrează o tratare vertical-armonică a acestora (modurile antice și cele folclorice au o natură monodică, armonia modală a stilului sever se bazează pe legile polifoniei). De aici rezultă deosebirile între modul eolic și minorul natural. Ultimul se caracterizează prin anumite tipuri de cadențe și împrumută atât turații plagale specifice muzicii populare, cât și turații autentice caracteristice muzicii culte. Minorul natural se folosește episodic în sisteme complexe mai dezvoltate. Un exemplu de stilizare cu turație frigidă în bas găsim în *Preludiul* nr.4 din ciclul *Preludii și fugi* de G.Cebotarean (vezi exemplul 67).

În legătură cu aceasta I.Sposobin scrie că așa numitele turații frigice nici de cum nu sunt caracteristice minorului natural (179). De fapt, ele se includ în minorul complet, ceea ce se accentuează prin terminația pa dominantă majoră, prin rezolvarea treptei a VII naturale în jos, în treapta a VI. Pentru minorul natural sunt în mod special caracteristice:

1. rezolvarea plagală (doar treapta a IV poate fi rezolvată în tonică prin salt);

Preludiu (Exemplul 67)

Andante

Fuga

Moderato

2. prezența turațiilor funcționale alternative care creează subsisteme locale (spre exemplu, succesiunea III-IV-VII naturală sună la fel ca și turația T-S-D a tonalității paralele);

3. mișcarea acordului trepte VII în sus spre T.

Succesiunile tipice pentru minorul natural:

T-IV-VII nat.-T; T-IV-III₆ nat.-T; T-IV-V nat.-T; T-IV-VII₆ nat.-T.

Un exemplu de minor natural exotic găsim în *Marșul turcesc* din opera *Ruslan și Ludmila* de M.Glinka.

Acordica modurilor naturale se formează ca un complex de trisonuri, septacorduri și, posibil, nonacorduri, consunări polifuncționale, armonii non-terțare (inclusiv multisonore). Particularitățile armoniei natural-modale în muzica “academică” manifestă printr-o întrebuințare specifică a septacordurilor și nonacordurilor, a diferitelor tipuri de rezolvare a lor. Regulile de înlanțuire a trisonurilor (înlanțuirea armonică și cea melodică) sunt binecunoscute, însă trebuie să avem în vedere și formula universală de rezolvare a septacordului în trison propusă de I.Sposobin: “Fiecare septacord poate fi rezolvat în orice trison din aceeași tonalitate, cu excepția celor două incluse în componența lui” (179, p.82). Conform acestui principiu, există cinci variante de rezolvare a septacordului în trison grupate în două tipuri de bază:

- cel autentic (atunci când septima se rezolvă prin mers treptat în jos);
- cel plagal (atunci când septima rămâne pe loc).

Rezolvările autentice se realizează după următoarele modele:

1. V_7-T (basul mergând la o cvintă în jos);
2. V_7-VI , VII_7-T (basul mișcându-se la secundă în sus);
3. V_7-III_6 (basul stând pe loc, raportul primelor fiind în relații de terță).

Modelele 2 și 3 demonstrează turații întrerupte și relații de mediantă.

Rezolvările plagale se realizează după următoarele modele:

1. II_7-T_6 , V_7-IV_6 , VI_7-V_6 (basul mergând la secundă în sus, raportul fundamentalelor fiind de secundă);
2. IV_7-T , VI_7-III (basul mergând la o cvartă în jos).

În condițiile modurilor diatonice orice septacord poate trece în alt acord de septimă. Există trei feluri de rezolvări autentice și plagale, cea mai tipică fiind rezolvarea după modelul II_7-V_7 (basul mergând la o cvintă în jos)¹. Specificul și caracterul, posibilitățile acordurilor în condițiile modurilor diatonice deosebite se manifestă nu numai în structura acordurilor (de obicei aici sunt prezente variantele obișnuite ale trisonurilor și ale septacordurilor care se folosesc în major și în minor), ci mai ales turațiile armonice care subliniază zona intonațională specifică pentru modul diatonic concret. În comparație cu majorul sau minorul, coloritul modurilor vechi servește ca factor pregnant pentru accentuarea sau nuanțarea anumitor compartimente. Nu întâmplător cunoscutul folclorist rus A. Kastalski folosește expresii de tipul “major lidic”, “minor frigic” etc. tratând modurile naturale ca variante coloristice ale majorului și minorului (după normele stilistice ale secolelor XIX-XX). În sens istoric o astfel de tratare trebuie considerată un anacronism. Deoarece modurile heptatonice monodice sunt forme modale timpurii care își au propria lor autonomie și nu sunt derivate din major sau minor.

Pe baza modurilor diatonice heptacordice care contrastează cu majorul și minorul sau cu modurile simetrice se realizează dramaturgia modală specifică. Spre exemplu, părțile extreme ale preludiului *Voiles* de C. Debussy sunt concepute în modul anhemitonic mărit (realizat în forma scării prin tonuri și a complexelor acordice constituite din sunetele acestei scări). În episodul median al piesei acest mod este contrapus pentatonicii (de asemeni anhemitonice).

Efectul cel mai pregnant se obține prin confruntarea sunării modurilor diatonice și a majorului sau minorului obișnuit (vezi fragmentul din *Concertstück* pentru violă și pian de G. Enescu din exemplul 68).

(Exemplul 68)

The image shows a musical score for Alto and Piano. The Alto part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It is marked 'Assez animé' and 'Grave'. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It is marked 'Assez animé' and 'p'. The score shows a sequence of chords and melodic lines for both instruments, with some measures containing complex harmonic structures.

¹ Sposobin ibid.

Modurile diatonice se caracterizează prin următorii factori:

1. majoritatea structurilor heptatonice diatonice sunt lipsite de raporturi semitonice între tonică și treapta VII datorită cărui fapt sensibilă nu mai realizează o tindere activă spre tonică;
2. poziția modală a tritonului este deplasată și nu confirmă centrul gravitațional pe tonică, ba chiar mai multe, unele moduri (spre exemplu, lidicul) au tritonul bazat pe tonică ceea ce le face instabile în comparație cu majorul sau minorul;
3. treptele specifice și corelațiile lor cu tonica sunt foarte caracteristice, au un colorit aparte și generează intonații specifice reflectate și într-o terminologie specifică: de exemplu, secunda frigidă, sexta dorică, septima mixolidică (septima aeriană) etc. Acest colorit specific reprezintă și caracterul național al muzicii. Astfel modul lidic, spre exemplu, se întâlnește în folclorul muzical polonez, modul doric – în folclorul norvegian. Compozitorii adesea folosesc modurile în calitate de “semne stilistice” (*Poloneza* din *Boris Godunov* de M.Mussorgski este scrisă în modul lidic, *Cântecul oaspetelui vareag* din *Sadko* de N.Rimski-Korsakov – în cel doric exemplele putând fi continuate).

În muzica contemporană modurile diatonice renasc și în formă melodică. De exemplu, în *Fuga Do major* de D.Șostakovici pomenită mai sus toate cele șapte moduri diatonice apar consecutiv. Acesta este un exemplu remarcabil și unic în felul său, însă nicidecum singurul în panorama muzicii secolului XX. V.Persichetti în cartea sa *The Twentieth-Century Harmony* enumără mai multe exemple interesante de utilizare a modurilor diatonice printre care *Concerto grosso nr.1* de E.Bloch, *Pelléas și Melisande*, *Cvartetul nr.3*, *Sonata pentru flaut, violă și harpă* de C.Debussy, *Concertul gregorian* de O.Respighi, *Socrates* și *Gymnopedie nr.2* de E.Satie, *Șapte sonete de Michelangelo* de B.Britten ș.a.

Armonizarea modurilor diatonice este destul de convențională și este determinată de tradițiile mai târzii ale gândirii muzicale (de exemplu, armonia natural-modală se realizează conform regulilor armoniei funcționale terțare).

Sistematica modurilor heptacordice paralele se bazează pe următoarele indicii:

1. toate cele șapte moduri diatonice se realizează prin dispoziția sunetelor pe cvinte perfecte, în practică, însă, se folosesc mai mult doar șase din ele care au în calitate de tonică un trison consonant și se deosebesc după starea modală;

2. în acest caz are loc creșterea sau din contra diminuarea coloritului major (pe clape albe spre stânga) sau minor (pe clape albe spre dreapta) al modurilor.

Proprietățile tonalității modale sunt legate de:

1. acordica caracteristică;

2. turațiile modale tipice:

– treapta IV lidică (ridică în comparație cu majorul obișnuit) se rezolvă în jos;

– treapta II frigică (coborâtă față de minorul tradițional) se rezolvă în sus;

– treapta VI dorică (ridică) se rezolvă în jos;

– treapta VII mixolidică (coborâtă) se rezolvă în sus ceea ce demonstrează faptul că aceste trepte nici de cum nu sunt ridicate sau coborâte, altfel vorbind, derivate de la treptele majorului sau minorului ca în cazul treptelor alterate și terminologia respectivă denaturează esența modurilor diatonice;

3. turațiile armonice formate din acorduri specifice care conțin treptele specifice ale modurilor. Aceste acorduri pot fi înălțuite cu tonica sau între ele.

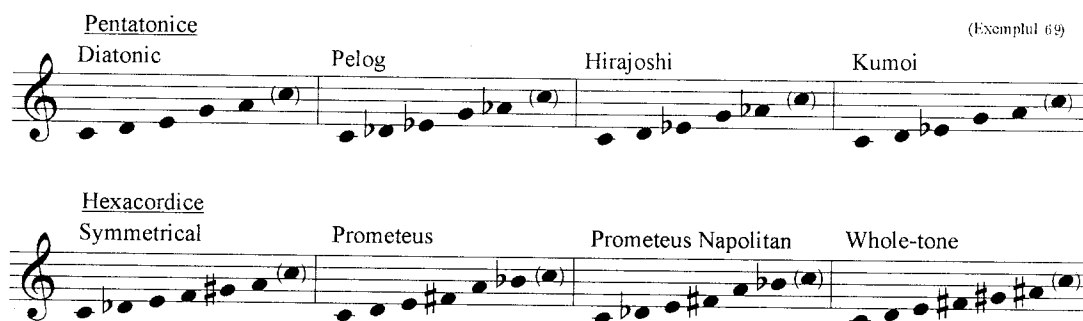
În legătură cu poziția modală a tritonului și cu absența tinderilor sensibile acute acordurile, în aceste succesiuni, arată o evidentă slăbiciune a centrului gravitațional. De aceea, conform legilor funcționale obișnuite, tonica trebuie să fie fixată cu ajutorul unor procedee specifice cum ar fi, de exemplu, accentuarea poziției metrice sau “cantitatea” sunării tonicii. Acest fapt este unul din motivele care explică rolul secundar (episodic) al modurilor diatonice heptacordice în panorama formelor modale mai stabile și universale ale majorului și minorului.

Succesiunile armonice tipice pentru modurile diatonice pot înlesni procesul modulatoriu generând acorduri quasi comune. De exemplu, modulația din Do major spre mi minor poate fi realizată prin intermediul trisonului treptei a II din mi frigid care corespunde cu trisonul S din do major. Sfera modurilor diatonice specifice încorporează și structurile modale pentatonice considerate adesea structuri diatonice incomplete (ceea ce, de fapt, este un anacronism, deoarece pentatonica este o formă modală mai timpurie față de diatonica heptacordică). Grupul modurilor pentatonice până în prezent și-a păstrat autonomia în multe culturi muzicale. Pentatonica este un sistem modal răspândit în folclorul multor popoare din cele mai diferite regiuni ale Terrei (China, Scoția, Mongolia, Iacutia, popoarele ce locuiesc pe malurile Volgăi, indienii din America de Nord, popoarele ugro-fine, genurile folclorice vechi ale rușilor etc.).

Pentatonica este un sistem modal multifuncțional: arhaic, exotic, uzual, obișnuit și pentru viața contemporană. Ea reprezintă și un anumit fel de acordaj al instrumentelor muzicale. De exemplu, instrumentul oriental tar este acordat conform scării pentatonice (împărțite apoi în 17 trepte). În sens istoric pentatonica poate fi numită strămoș al modurilor diatonice, un fel de “pra-” sau “proto-diatonică”. În China antică cele cinci sunete ale pentatonicii reprezentau cele cinci stihii naturale: focul, vântul, pământul, apa, aerul (în altă variantă focul, lemnul, apa, pământul, metalul); erau asociate cu cinci puncte cardinale (nord, sud, est, vest și centru); cu culorile, cu planetele (Mercur – do, Jupiter – re, Saturn – mi, Venus – sol, Marte – la) precum și cu alte fenomene.

V.Giuleanu (32) enumără toate formele posibile de pentatonică: anhemitonică (fără semitonuri), hemitonică

(exemple de pentatonică hemitonice propune V.Persichetti, vezi exemplul 69), mixtă (amestec de elemente anhemitonice și hemitonice), cromatică (cu secundă mărită în structură). Iu.Holopov (198, p.II, capit.8, §3) propune o altă clasificare a pentatonicii diferențiind pentatonica anhemitonice (tipul de bază), cea hemitonice, mixtă (cu hemiditonuri) și temperată (în care octava este împărțită în cinci părți aproximativ egale care nu coincid nici cu tonurile, nici cu hemiditonurile).



Pentatonica anhemitonice poate fi de cinci feluri diferențiate după poziția tonicii. În toate cazurile, însă, structura scării pentatonice se bazează pe înlănțuirea tricordurilor. Verticala armonică în condițiile pentatonicii are anumite trăsături caracteristice deosebite de cea tradițională. Întrucât în sistemul pentatonic mersul la terță este un mers treptat, această însușire melodică, lineară schimbă modalitatea de construire a acordurilor. Pentru pentatonice sunt caracteristice acordurile de cvarte, cele de cvarte și secunde, deși nu se exclud nici consunările terțare (spre exemplu, în preludiul lui C.Debussy *Catedrala scufundată* se folosește V_{11} ca acord format din suprapunerea în simultaneitate a trisonului de dominantă și a septacordului treptei II.

Normele obișnuite ale relațiilor funcționale caracteristice pentru major și minor, de asemenea, nu sunt potrivite pentru pentatonice. Aici predomină cea mai simplă corelațiile din cele posibile, adică tonica – ne-tonica, sunet de sprijin – sunete instabile. În pentatonica anhemitonice lipsesc și tinerile semitonice.

În muzica academică melodiile pentatonice se armonizează de obicei într-o manieră destul de liberă (de exemplu, preludiul *Fata cu părul de culoarea inului* a lui C.Debussy, romanța *Liliacul* de S.Rahmaninov) sau, conform principiului modal, cu acorduri construite din materialul sonor al modului respectiv. Compozitorii folosesc cel mai frecvent cele două forme ale pentatonicii care amintesc de major și minor și oferă posibilitatea construirii unor trisonuri (major și respectiv, minor) pe treapta I a modului. Tonica pentatonicii majore constă din treptele I-III-IV, iar a cele minore din treptele I-III-V. Turațiile posibile în condițiile pentatonicii majore sunt cele plagale, deoarece aici lipsește dominantă obișnuită (turația principală include T și VI, VI₇ ca T⁶); în pentatonica minoră din contra lipsește subdominantă, de aceea aici se folosesc turații autentice (T-III).

Pentatonica poate interacționa cu alte forme modale rezultând în consecință niște structuri modale sintetice cu tot spectrul de acorduri caracteristice.

Pentatonica creează o ambianță sonoră foarte specifică de calm și severitate sau din contra de exotism și este folosită adesea în scopuri coloristice (A.Borodin: *Simfonia nr.2*, romanța *Prințesa adormită*, C.Debussy: *Cântec de leagăn pentru un elefant (Jumbo)* din ciclul *Caiet pentru copii*, *Norii*, *Claire de lune* din *Suita bergamască*, *Marea*, preludiul *Ministrel* și multe altele, M.Ravel: *Pagoda*, opera-balet *Copilul și minunea* s.a. G.Puccini operele *Turandot*, *Cio-cio-san* etc.).

În muzica secolului XX structurile modale diatonice au căpătat o răspândire mult mai largă față ce

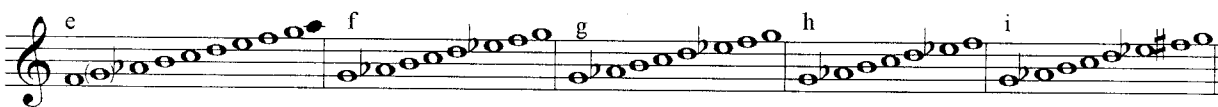
epocile anterioare și varietățile lor mai rare au devenit egale în drepturi cu cele mai universale. Pe baza lor pot apărea diverse structuri modale alternative. În consecință, modurile diatonice denotă și un caracter sintetic. Spre exemplu, Bartók destul de des folosește modul lidico-mixolidic, modurile populare românești de asemeni adesea integrează diferite moduri diatonice¹. În muzica orientală rolul modurilor diatonice îl joacă modurile cu secundă mărită (ghenamisonice, conform terminologiei lui A.Gorkovenko sau hemiolice, după Iu.Holopov). Un exemplu interesant în acest context îl prezintă *Fuga nr.4* din ciclul polifonic semnat de G.Cebotarean (vezi exemplul 67). Uneori în componența modurilor diatonice pot apărea alterații suplimentare specifice (vezi exemplul 70 cu schemele modurilor folclorice cromatice). În muzica contemporană se realizează de asemeni și sinteza modurilor în formă orizontală – polidiatonica², sau verticală – polimodalism³.

Cromaticul 1

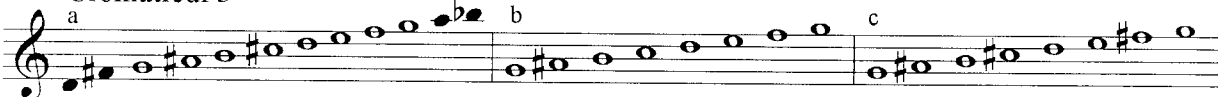
(Exemplul 70)



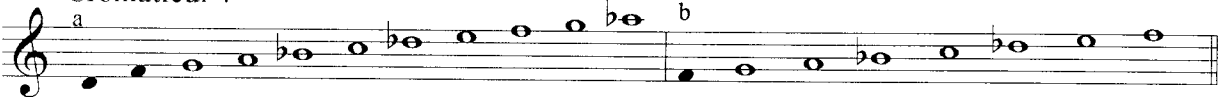
Cromaticul 2



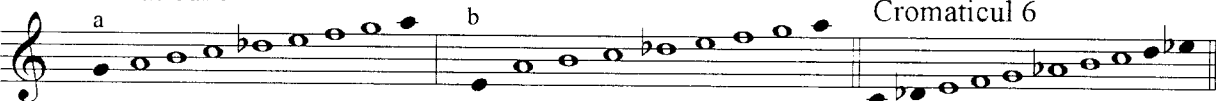
Cromaticul 3



Cromaticul 4



Cromaticul 5



Cromaticul 6



¹ Holopov numește aceste forme *mixodiatonică* (199, pag.131)

² În opinia lui Iu.Kon polidiatonica se manifestă prin expunerea succesivă a diatonicilor heptacordice normative incluse în sisteme diatonice lărgite (major-minore) sau în sisteme cromatice (Kon.Io. I. Ладогармоническая организация как выбор и сочетание. II. Звуковой материал //Ю.Кон Вопросы анализа современной музыки. Л.1982, стр.43.

³ În limba română, spre deosebire de limba rusă, nu există termeni specifici pentru definirea a două forme de sinteză verticală a modurilor rezultate pe de o parte din îmbinarea modurilor diatonice monotonicale (reflectată în termenul *poliladovosti*) și, pe de altă parte, din îmbinarea modurilor sintetice (reflectată în termenul *polimodalnosti*).

Fixarea diverselor scări modale se află în centrul atenției multor savanți. V.Persichetti, spre exemplu, propune schemele formațiunilor modale sintetice alături de diferite hexacorduri (inclusiv inventate și artificiale) din muzica contemporană. Vezi exemplul 71.

Formațiuni modale sintetice

(Exemplul 71)

Super Locrian Neapolitan Minor Neapolitan Major

Oriental Enigmatic Double Harmonic

Hungarian Minor Locrian Major Lydian Minor

Overtone Leading Whole-tone Hungarian Major

Eight-tone Spanish Symmetrical

Armonia modală capătă posibilități noi în condițiile modalismului contemporan datorită modificărilor în legile succesiunilor armonice. Astfel:

- dispăre predominarea structurii T-S-D sau se înnoiește componența sonoră a ei;
- legăturile lineare între acorduri și melodizarea conducerii vocilor încep să joace un rol deosebit;
- tinerile stereotipice și legăturile fundamentale se retrag în planul doi.

Prelucrarea melodiilor populare se realizează prin diferite metode componistice. Una din ele – completarea scării modale, construirea acordurilor de structură terțară într-un context modal fluctuant sau în modurile mixtadiatonice este folosită de L.Gurov în prelucrarea cântecului *Of, pădure* (exemplul 72).

mf Of, pa - du - re - n iar - ba moa -

The first system of the musical score. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics 'Of, pa - du - re - n iar - ba moa -'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

le Ian a - plea - c - a ta - le poa - le

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'le Ian a - plea - c - a ta - le poa - le'. The piano accompaniment continues with chords and a melodic line. The time signature changes to 3/4 for the first measure of this system.

ian a - plea - ca'ti - poa - le le Sa'mi a co par ar - me le

The third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'ian a - plea - ca'ti - poa - le le Sa'mi a co par ar - me le'. The piano accompaniment continues with chords and a melodic line. The time signature changes to 3/4 for the first measure of this system.

sfârșitul
Fa - ra cru - ce si mor-mant.

The fourth system of the musical score, marked 'sfârșitul' (the end). The vocal line concludes with the lyrics 'Fa - ra cru - ce si mor-mant.'. The piano accompaniment concludes with chords and a melodic line. The time signature changes to 3/4 for the first measure of this system.

§3. Modurile simetrice

Principiul modalismului se realizează într-o formă specifică în **modurile simetrice** introduse în practica muzicală în secolul XIX ca moduri circulare artificiale, special inventate. Modurile simetrice sunt prezente într-o diversitate de forme în muzica secolului XX. Aceste moduri, formând baza neomodalismului, au constituit subiectul unor exegeze teoretice întreprinse de B.Iavorski, O.Messiaen¹, V.Giuleanu, Iu.Holopov ș.a.

Premisele modurilor simetrice se găsesc în muzica secolelor anterioare în:

- secvențele transponente care se deplasează pe intervale egale;
- șirurile terțare (din terțe mari sau mici);
- figurația melodico-armonică a consunărilor simetrice;
- enarmonismul consunărilor simetrice;
- succesiuni de acorduri de aceeași structură cu raporturi intervalice egale (preponderent terțe mari sau mici).

Conform observațiilor lui Holopov, unul din exemplele cele mai timpurii de utilizare a modului simetric 1:2:1:2:1:2:1:2 îl găsim în *Sarabanda* din *Suita engleză* nr.3 de J.S.Bach. Mai târziu au apărut și alte variante ale modurilor simetrice.

➤ Modul 1 se obține prin divizarea octavei în 6 grupe simetrice a câte 2 sunete fiecare (identic cu scara hexatonică). Are doar două transpoziții. (c-d-e-fis-gis-ais)

➤ Modul 2 provine din divizarea octavei în 4 grupe periodice simetrice (tronsoane) alcătuite fiecare din 3 sunete în structura semiton ton. El are trei transpoziții. (c-d-es-f-fis-gis-a-h)

➤ Modul 3 provine din divizarea octavei în 3 grupe periodice simetrice de 4 sunete fiecare în structura: ton, semiton, semiton. Are 4 transpoziții. (c-d-es-e-fis-g-as-b-h)

➤ Modul 4 alcătuit din 2 grupe periodice fiecare grupă fiind cuprinsă în cadrul unei cvarte mărite. Are 6 transpoziții. c-des-d-f-fis-g-as-h-c

➤ Modul 5 c-des-f-fis-g-h-c

➤ Modul 6 c-d-e-f-fis-gis-ais-h-c

➤ Modul 7 c-des-d-es-f-fis-g-as-a-g-c².

Fenomenul neomodalismului este prezent și în **modurile cu transpoziție limitată** în sistematizarea lui O.Messiaen (46), formațiuni modale ce apar frecvent în creația acestui compozitor:

I. c-d-e-fis-gis-b-c;

II. c-des-es-e-fis-g-a-b-c;

III. c-d-es-e-fis-g-as-b-h-c;

IV. c-des-d-f-fis-as-h-c;

V. c-des-f-fis-g-h-c;

VI. c-d-e-f-fis-gis-ais-h-c;

VII. c-des-d-es-f-fis-g-as-a-h-c (vezi exemplul 73).

Iu.Holopov propune o sistematizare proprie a modurilor simetrice, divizându-le în 4 grupuri:

I – modul hexatonic (din tonuri întregi 2.2) 12:6;

II – modul micșorat (ton-semiton 2.1 și 1.2) 12:4;

¹ O.Messiaen numește aceste formațiuni modale moduri cu transpoziție limitată.

² Sistematizarea modurilor simetrice a fost preluată din: V.Giuleanu Tratat de teorie a muzicii. pag.520-524.

III – modurile mărite (3.1 și 2.1.1) 12:3;

IV – modurile tritonice (5.1, 4.1.1, 3.2.1, 1.2.3, 3.1.1.1, 2.2.1.1, 2.1.1.1.1) 12:2 (vezi exemplul 74).

Moduri cu transpoziție limitată

(Exemplul 73)

I 2 transpoziții

II 3 transpoziții

III 4 transpoziții

IV 6 transpoziții

V 6 transpoziții

VI 6 transpoziții

VII 6 transpoziții

Modurile simetrice (clasificarea lui Iu. Holopov)

(Exemplul 74)

FS - formula structurală

M - numărul de semitonuri di fiecare trison

EC - elementul central al modului

Tipul I : modul hexatonic FS 12:6, M 2 (gama prin tonuri)

EC

Tipul II: modul micșorat FS 12:4, M 3 (gama lui Rimsky-Korsakov sau gama lui Chopin)

EC

Tipul III : modurile mărite FS 12:3, M 4

Modul 3:1 (1:3)

Modul 2:1:1, 1:2:1, 1:1:2 (gama lui Cerepnin)

EC

Tipul IV : modurile tritonante FS 12:2, M 6 (duplex-moduri)

EC

Modul 5:1 (1:5)

Modul 4:1:1, 1:1:4

modul 3:2:1, 2:1:3, 1:3:2 Modul 1:2:3, 3:1:2, 2:3:1 Modul 3:1:1:1, 1:3:1:1, 1:1:3:1, 1:1:1:3
(duplex dur sau gama lui Petruška) (duplex moll)

modul 2:2:1:1, 2:1:1:2, 1:2:2:1, 1:1:2:1 (duplex ionic) tetracord ionic Modul 2:1:1:1:1, 1:2:1:1:1, 1:1:1:2:1, 1:1:1:1:2 tetracord ionic

Principiul simetriei se realizează de asemeni în gama cromatică dodecatreptată.

Întrebuințarea intenționată a modurilor simetrice a fost inițiată de compozitorii ruși în secolul XIX. Sunt binecunoscute și foarte elocvente exemplele din muzica rusă care demonstrează folosirea scărilor geometrizate cu scopuri dramaturgice: în opera *Ruslan și Ludmila* de M.Glinka (1842) scara modală simetrică este folosită cu scopul polarizării lumii reale (redate prin intermediul mijloacelor modale tradiționale) și lumii fantastice¹ (întruchipate în gama prin tonuri – gama lui Cernomor). P.Ceaikovski utilizează scara 2:1:2:1:2:1:2:1 și șirul terțar (pe terțe mici) în *Simfonia nr.6*, p.I și în opera *Dama de pică* (tabloul VII, scena cu fantoma contesei, modul mărit). N.Rimski-Korsakov descori a apelat la mijloacele expresive a modurilor simetrice: în *Koșcei cel fără de moarte* (scena viscolului) – 2:1; în *Cocoșelul de aur* (introducția la actul II) – 12:6 (gama prin tonuri); în *Sadko* (tabloul II) – 12:4 (modul micșorat, gama lui F.Chopin sau modul lui N.Rimski-Korsakov); în *Fata de zăpadă* (tema Mumii pădurii) – 12:3 (modul mărit); în *Șeherezada* (p.II, secțiunea mediană) – 12:2 (modul tritonice). În creația lui I.Stravinski de asemeni găsim numeroase exemple de utilizare a modurilor simetrice: 12:6 – în piesa *Faunul* din suita *Faunul și păstorița*; 12:4 – în *Focuri de artificii, Sărbătoarea primăverii, Simfonia în trei mișcări*; 12:3 la fel ca și trisonul mărit – mai rar; 12:2 – în tema lui Petruška, în mai multe scene din *Pasărea de foc* (*Capturarea Păsării de foc, Regnul lui Koșcei* ș.a.).

Există numeroase exemple interesante și în muzica occidentală printre care am dori să menționăm gama prin tonuri (hexacordica) prezentă și în piesa nr.3 din ciclul *Patru piese pentru clarinet și pian op.5* de A.Berg (exemplul 75). Atmosfera sonoră și acordica specifică a modului mărit creează un efect static în sus-menționatul preludiu *Voiles* de C.Debussy, precum și, parțial, în unele piese din creația târzie a lui F. Liszt (în piesa *Norii cenușii* observăm sunarea accentuată a trisonurilor mărite, în piesa *Destin!* se folosesc paralelisme de trisonuri mărite și mișcarea pe pentacordul din tonuri întregi).

(Exemplul 75)

¹ În general, modurile simetrice foarte des servesc pentru întruchiparea imaginilor fantastice, ireale.



În practica și în teoria muzicală din jumătatea a doua a secolului XX au fost realizate mai multe sisteme modale diatonice și cromatice. Merită atenție și crearea modurilor artificiale, inventate, care prezintă o trăsătură specifică a neomodalismului. În acest sens este destul de semnificativ aportul compozitorilor români care s-au preocupat foarte mult de dezvoltarea modalismului. Spre exemplu, G.W.Berger propune un sistem din 12 moduri elaborat pe principiile secțiunii de aur și a șirurilor matematice ale lui L.Fibonacci (8). A.Vieru a proclamat predominarea principiului modal în muzica contemporană și a realizat un sistem modal pe baza șirurilor de numere prime, pe baza structurii grupurilor algebrice, a principiilor algoritmice. El menționează și rolul sporit al simetriei (inclusiv al palindromului) în structurile modale (81).

§1. Tonalitatea: fenomenul și termenul

Termenul **tonalitate** (la fel ca și cel de *mod*) are mai multe sensuri care reflectă diferite poziții în tratarea problemei.

Pe de o parte, **tonalitatea înseamnă un sistem bazat pe legăturile și coordonarea tonurilor și a consunărilor după înălțime**. În acest sens conținutul termenilor *tonalitate* și *mod* sunt practic identice (V.Beleaev, N.Roslaveț, C.Dahlhaus, H.Pfrogner, F.Neumann, Berry, B.Asafiev considerau modul ca o anumită organizare a sunetelor, bazată pe interacțiunile dintre acestea, realizată în conformitate cu sistemul intonațional al epocii date).

Pe de altă parte, semnificația termenului *tonalitate* se bazează pe criteriul **existenței centrului sonor realizat în formă de sunet sau de consunare** (stabil sau mobil). Această poziție o împărtășesc G.Katuar, R.Reti, G.Frommel, F.Schadler, M.Tarakanov. *Modul*, însă, se referă mai mult la modalitatea de repartizare a intervalelor în jurul acestei tonici.

Termenul *tonalitate* are rădăcini încă în secolul XVIII. Cuvântul *tonal* apare în tratatul lui L.A.Sabbatini ca sinonim al cuvântului *unitate*. Gh.Firca (vezi 22, p.488) menționează că mult timp se considera că “paternitatea termenului îi revine lui F.Fétis, dar cercetările mai noi (Seeger, Holopov) i-o atribuie lui H.J.Castil-Blaze (*Dictionnaire de la musique moderne*, 1821)”, care înțelege tonalitatea ca “însușire a modului muzical care se manifestă prin întrebuintarea treptelor lui esențiale”¹.

- Una din primele definiții ale tonalității propusă de F.Fétis (conform căreia tonalitatea reprezintă “reunirea raporturilor necesare, succesive sau simultane, ale sunetelor gamei”²) încă nu conține o referință la existența obligatorie a unei tonici (sunet central) care devine astfel un centru gravitațional, o înălțime absolută față de care se raportează și căreia i se subordonează toate celelalte înălțimi.

Una din definițiile clasice ale tonalității a fost propusă de H.Riemann care consideră tonalitatea “semnificație particulară pe care acordurile o dețin prin raportarea lor la un punct central, tonica” (citată după 28, p.62). Dezvoltând acest concept în *Noul dicționar al lui Riemann* cunoscutul muzicolog german C.Dahlhaus propune o nouă definiție a tonalității: “tonalitatea este diferențierea funcțională și subordonarea tonurilor și a acordurilor, gruparea tonurilor și a acordurilor în jurul centrului gravitațional – în jurul tonicii”.

E.Kurth menționează că “noțiunea de tonalitate înseamnă relația unitară a sunetelor față de tonica centrală și, de aceea, ea se manifestă în două situații: prima, în existența momentelor comune de încheiere [definitivă], a doua, în existența sau cel puțin în *reconstituirea ideală* a unui centru al tonalității” (148, p.273).

Tonalitatea ar putea fi definită ca un sistem de conexiuni ce există între elemente în raport cu un element central – tonica. Foarte mult timp în teoria muzicii noțiunea de tonalitate era identificată doar cu unul din sensurile mai restrânse ale acesteia și anume cu “sistemul de legături funcțional diferențiate între înălțimi centralizate ierarhic pe baza unui trison consonant și a funcțiunilor armonice clasice - T, D,

¹ Vezi: Holopov *Iu.* 198, subsolul pag. 218.

² Vezi: 22, pag.488.

și S” (29, p. 218). Astfel, noțiunea de tonalitate se limita doar la tonalitatea armonică, la sistemul majorului și al minorului care au dominat în secolele XVII-XIX și păstrându-și importanța și în secolul XX.

Iu. Holopov subliniază faptul că principiul tonalității în sensul strict al cuvântului este principiul acordului central și al gravității spre acest acord (spre deosebire de principiul scalar propriu modului). De aceea tonalitatea “se deosebește esențial de alte sisteme intonaționale prin *felul și caracterul relațiilor funcționale de care este guvernată* – relații ce se statornicesc pe coordonate verticale, adică în *armonie*” (32, p.408). Nu întâmplător savantul rus folosește noțiunea de *sisteme tonal-armonice* ca sinonim al tonalității.

E. Křenek propune o tratare mai largă a tonalității definind-o ca “o metodă de stabilire a unor relații recunoscutibile între elementele muzicale” și în acest sens sistemul tonalităților majore și minore ar constitui doar unul din aspectele tonalității (149, p.131).

Noțiunea de mod aplicată sistemului tonal mai definește încă și așa numitele stări ale tonalității (înclinații modale) determinate de poziția terței față de tonică. Tonalitatea clasică cunoaște două stări de bază: starea majoră (generată de relația de terță mare) și cea minoră (generată de relația de terță mică).

Majorul și minorul sunt două categorii universale care caracterizează sistemele modale și cele tonale. Corelațiile dintre ele se caracterizează prin unitate și în același timp prin diversitate. Unitatea lor se datorează mecanismului funcțional foarte asemănător, în mare măsură chiar identic, bazat pe triada funcțională tonică – dominată – subdominată (ale căror trisonuri, după cum se știe, în major sunt majore, iar în minor – minore). Deosebirile între major și minor nu pot fi reduse doar la contrastul emoțiilor de bucurie (atribuite majorului) și tristețe (atribuite minorului). Cercetătorii menționează că majorul în general este un sistem mai constant, dar totodată și mai mobil decât minorul. S. Grigoriev menționează că majorului mai mult îi este proprie energia mișcării, pe când minorului – energia expresiei (117, p.180). În sens constructiv relația dintre major și minor demonstrează legile simetriei inverse care stă la baza teoriei despre opoziția armonică a modurilor (emisă de A. Doljanski).

§2. Concepte noi privind tonalitatea

Iu. Holopov avertizează asupra pericolului absolutizării unui singur tip de tonalitate din toate cele existente sau posibile ceea ce poate duce la o tratare simplistă, primitivă a fenomenului. El menționează că noțiunea de tonalitate presupune “existența unui anumit principiu de ordine în orice sistem de relații intonaționale”¹ și că acest principiu nu se reduce neapărat doar la triada funcțională clasică T, D, S.

Deja Fétis vorbește despre diferite tipuri de tonalitate care corespund diferitelor trepte ale procesului de evoluție istorică a muzicii:

1. Unitonalitate – tonalitatea gregorianului, caracterizată prin lipsa “atracției” și a “tinderii”, absența modulației;

2. Tranzitalitate – tonalitatea modernă, stabilită în vremea lui C. Monteverdi, caracterizată prin dezvoltarea modurilor bisericești și prin afirmarea sistemului major-minor cu prezența modulațiilor în tonalitățile înrudite;

3. Pluritalitate – tonalitatea pluritonică a muzicii lui J. Haydn și W. A. Mozart, caracterizată prin posibilități armonice deja echivoce, ale căror scop îl constituie adesea schimbările neașteptate și modulațiile în tonalitățile îndepărtate;

¹ Vezi: Холопов Ю. Тональность //Музыкальная энциклопедия. Т.5, кол.565. Москва, 1981.

4. Omnitonalitate – tonalitatea omnitonică a muzicii de după 1800, în care acordurile pot aparține tuturor tonalităților și se pot rezolva în orice alt acord¹.

Pe poziții asemănătoare se situează și G.Frommel² care de asemeni clasifică formele tonale luând în considerație evoluția istorică a tonalității:

- tonalitatea funcțională diatonică și cromatică major-minoră (baroc, clasicism, romantism);
- tonalitatea modală (medievală, renașcentistă, folclorică, impresionistă și contemporană);
- tonalitatea modal-cromatică (la Orlando di Lasso, Gesualdo di Venosa și la contemporani);
- tonalitatea planată (das Schwebende Tonalität)³;
- politonalitatea;
- pantonalitatea.

Clasificarea lui Frommel relevă că în secolul XX concepția tonalității evoluează mult tinzând să cuprindă fenomenele noi apărute în practica muzicală și să reflecte alte tipuri de relații tonale. Astfel apar termeni ca *tonalitate lărgită*, *pantonalitate*, *omnitonalitate*, *supertonalitate*, *politonalitate*, *tonalitate nouă*, *tonalitate modernă*, *tonalitate modală*, *tonalitate cromatică* etc. și se formează concepte noi despre tonalitate⁴:

➤ tonalitatea lărgită (după ideea lui H.Riemann):

– fri-tonalitate (L.Saminski), sistemul cromatic nou (G.Katuar), tonalitate cromatică nouă (V.Beleaev), supratonalitate (J.Yasser), tonalitate cromatică (P.Hindemith), tonalitate lărgită (C.Kohouteck), tonalitate cromatică dodecacordică (Iu.Holopov);

➤ tonalitatea cu sprijin mobil (alternativ):

– tonalitate planată, tonalitate suspendată, pantonalitate (R.Reti, A.Schönberg), modul cromatic alternativ (S.Skrebkov), tonalitate liberă (S.Karg-Elert), tonalitate posibilă (D.Gostomski), atonalitate (în tratarea lui Iu.Holopov), tonalitate cu tonica dispersată (M.Tarakanov);

➤ tonalitatea cu element central disonant:

– tonalitatea lui A.Skriabin, politonalitate (la D.Milhaud și A.Casella), “principiul nou al tonalității”, cu “sintetacorduri” (N.Roslaveț), tonalitate disonantă (Iu.Holopov);

➤ tonalitatea modală (organizată pe principiul unei scării modale, spre deosebire de tonalitatea tonocentrică), bazată pe scări modale deosebite:

– tonalitate modală (G.Frommel), tonalitate modală nouă (D.Vincent);

➤ tonalitatea dodecafonica (A.Schönberg, J.Rufer, care a considerat seria “purătoare a tonalității noi”, Iu.Holopov).

Teoria tonalității noi și conceptele existente în acest domeniu sunt descrise în lucrările lui Iu.Holopov și M.Katunean, însă unul dintre primii muzicologi ruși care au abordat tema în cauză a fost L.Saminski. El menționează despre modurile mixte de tip liber-sintetic – **fridur** și **frimoll** (probabil de la englezul *free* - liber).

¹ A se vedea: Firca, 28, pag.63. S.Taneev în introducerea la studiul său Contrapunctul mobil al stilului sever menționează că în muzica polifonică bazată pe modurile bisericești orice acord putea urma după oricare altul. Vezi: Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. Москва, 1959, pag.9-10.

² Vezi: Katunean M., 135, 136.

³ A.Schönberg scria despre das Schwebende Tonalität în Harmonielehre următoarele: “Simțul contemporan al formei nu necesită o claritate hiperbolizată atinsă prin intermediul caracterului bine definit al tonalității. Piesa poate fi percepută și fără arătarea tonului de bază, și în acest caz tonalitatea va fi planată. Multe exemple demonstrează că unitatea nu se pierde de la faptul că tonalitatea este doar schițată sau doar ștearsă complet”. În unele lucrări termenul respectiv este atribuit lui A.Webern. Vezi: А.Веберн. Лекции о музыке. Письма. М.1975.

⁴ Toate acestea manifestă conceptele noi despre tonalitate care au fost studiate în lucrările lui Iu.Holopov. M.Katunean ș.a. Vezi: 135, 136, 203, 207.

În anii 20 ai secolului XX ia naștere și ideea lui N.Roslaveț, care a proclamat “principiul nou al tonalității” bazat pe 12 trepte, care, de fapt, este un principiu tonal preserial: nu se admite dublarea octaviană, “sintetacordurile” se desfășoară atât pe orizontală cât și pe verticală (ceea ce corespunde cu “armonia-melodie” a lui A.Skriabin).

O teorie nouă a tonalității a creat și V.Beleaev. El a propus un principiu unitar al evoluției armoniei:

1. gama cu 12 semitonuri;
2. tonica disonantă.

Despre “modul semitonurilor” (“полутоновый лад”) a scris Asafiev, iar despre conceptul tonalității dodecacordice a relatat A.Ogoleveț¹.

Nu demult a fost formulată și teoria “stărilor tonale”, bazată pe ideea lui Schönberg dezvoltată în teza de doctorat a muzicologului T.Mdivani (1957) și în cursul de armonie al lui Iu.Holopov (198). Conform acestei teorii starea tonală se exprimă într-un mod pozitiv sau negativ (“-” sau “+”) în cei patru indici tonali:

- centrul, elementul central al sistemului (C),
- tonica, adică realizarea sonoră a centrului (T),
- sonanța (S),
- funcțiile (F),

Diversele variante de combinare a acestor indici generează 10 stări ale tonalității.

În grupul I (C⁺) intră:

1. Tonalitatea funcțională [C⁺ T⁺ S⁺ F⁺] – un singur centru tonal, tonică evidentă, disonanțele se rezolvă în consonanțe, structură funcțională tradițională, directă (TSdT):

- a) strictă (în varianta diatonică)
- b) lărgită prin folosirea acordurilor sistemului majoro-minor;
- c) lărgită prin folosirea acordurilor pe toate cele 12 trepte ale gamei cromatice;

În grupul II (C⁺) intră:

2. Tonalitatea afânată (*locker* în limba germana) [C⁺ T⁺ S⁺ F⁻] – un singur centru, tonică evidentă, disonanțele se rezolvă în consonanțe, însă funcțiile nu indică tonica;

3. Tonalitatea disonantă [C⁺ T⁺ S⁻ F⁺] – un singur centru, tonică evidentă, disonanța nu este subordonată consonanței, structură funcțională tradițională;

4. Tonalitatea planată sau atonalitate [C⁺ T⁻ S⁺ F⁺] – un singur centru, tonica nu apare, disonanța poate fi atât subordonată cât și liberă, structură funcțională tradițională;

În grupul III (C^{1/2+}) intră:

5. Tonalitatea inversivă [C^{1/2} T⁺ S⁺ F⁺] – totul în aparență este ca în tonalitatea funcțională obișnuită, însă sau începutul nu dă senzația de tonică, sau la sfârșit tonica nu apare, sau și începutul și sfârșitul nu sunt pe tonică;

6. Tonalitatea alternativă [C¹⁻² T⁺ S⁺ F⁺] – începutul este într-o tonalitate, iar sfârșitul – în alta;

¹ Vezi: Оголевцев А. 162 și 163.

În grupul IV (C^-) intră:

7. Tonalitatea fluctuantă [$C^{1-2-3} T^+ S^+ F^-$] – tonica se manifestă slab, centrul se schimbă cu fiecare acord stabil, funcțiile nu indică tonica generală;

8. Tonalitatea polivalentă [$C^{1-2} T^+ S^+ F^-$] – armoniile sunt clare, însă pot fi determinate concomitent în două tonalități;

9. Tonalitatea suspendată [$C^{\text{indefinit}} T^- S^- F^-$] – apartenența tonală a fiecărui acord în parte este clară, însă lipsește o tonică comună;

(C^{1+}

În grupul V (C^{2+}) intră:

10. Politonalitatea $\left[\begin{matrix} C^{1+} & T^+ & S^+ & F^+ \\ C^{2+} & T^+ & S^+ & F^+ \end{matrix} \right]$ concomitent sună două tonalități reprezentate prin propriile lor acorduri.

Toate aceste stări ale tonalității reprezintă părțile unui fenomen complex, dar integru numit pantonalitate care definește tonalitatea romantismului târziu, constituind în același timp și baza armonică a muzicii dodecafonică și a altor fenomene ale muzicii secolului XX. Ideea pantonalității a fost argumentată de muzicologul american R. Reti în lucrarea *Tonalitatea în muzica contemporană* (1967).

Fenomenele tonale noi se definesc și ca *sisteme modale complexe* (E. Alexandrova), ca susnumita *pantonalitate* sau *tonalitate lărgită* (engl. – *extended tonality*) sau *omnitonalitate*. V. Giuleanu scrie despre «sisteme tono-modale integrate (de sinteză) care reprezintă o categorie de formațiuni intonaționale cu funcționalitate muzicală complexă, în care se află înglobat (sintetizat) fondul sonor, diatonic și cromatic, al mai multor sisteme, de diferite structuri întrebunțate mai înainte în compoziția tradițională» (32, p.490)

Tonalitatea lărgită, îmbogățită de cromatică în toate varietățile ei, reprezintă o etapă intermediară a procesului de formare a sistemului cromatic contemporan pe baza major-minorului, iar termenul respectiv «circumscrie un fenomen care, în mod firesc, ar fi luat naștere în cadrul tonalității restrânse» (28, p.65).

§3. *Forme tonale noi în practica muzicală și în teoria armoniei din secolul XX*

În muzica secolului XIX în procesul dezvoltării armonice uneori apar episoade în care predomină instabilitatea în sensul cel mai larg al cuvântului. Aici are loc căutarea sprijinului tonal sau mișcarea îndelungată de la un sprijin spre altul, de la o zonă tonală spre alta, creându-se efectul descentralizării tonale și al instabilității propriu-zise. Considerând aceste zone tonale funcții de nivel superior (tonalități de D sau de S), putem spune că ele prezintă «ne-tonica» de nivel superior. În aceste cazuri este imposibil de a determina atât tonalitatea principală, cât și funcțiile concrete.

Premisele acestui fenomen pot fi observate în:

1. accelerarea mișcării modulatorii;
2. caracterul indefinit al apartenenței tonale a acordului;
3. egalitatea în drepturi a tuturor etapelor dezvoltării tonale.

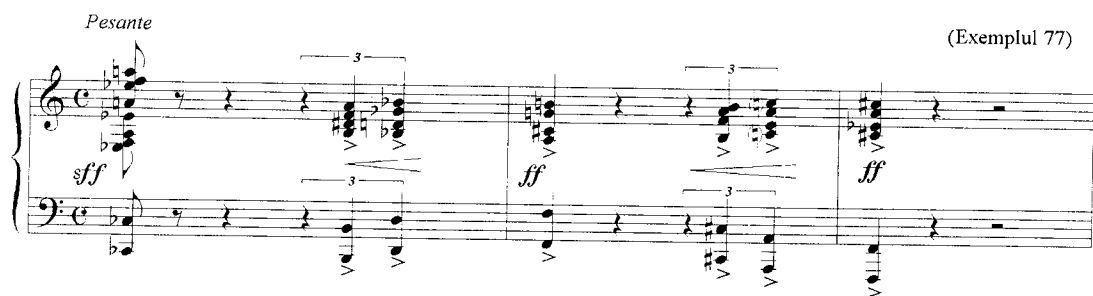
Unul din primele exemple în acest sens o demonstrează introducția din poemul simfonic *Francesca da Rimini* de P. Ceaikovski (exemplul 76).



Muzicologul V.Berkov definește aceste fenomene ca «incertitudine modal-tonală relativă»¹, iar Iu. Tiulin le numește formațiuni «intertonale» și «extratonale» (192, p.166).

Principiul tonal se realizează aici într-o formă indirectă, mijlocită – aidoma «regizorului în afara cadrului» (Iu. Tiulin). În teoria armoniei această formă tonală a primit mai multe denumiri, inclusiv «das Schwebende Tonalität» – tonalitate planată. Un factor foarte activ în procesul apariției formațiunilor extra- și intertonale îl reprezintă conducerea vocilor. Rolul ei crește prin predominarea mișcării line, treptate (ascendente, descendente, contrare) – mai des în vocile extreme, dar și în cele interioare.

Un exemplu tradițional (citad de V.Berkov) este fragmentul din *Simfonia* Nr. 6 de N.Miaskovski (vezi exemplul 77).



¹ Vezi: Берков В. Об относительной ладотональной неопределенности //Музыка и современность. В.5. Москва, 1967.



După părerea lui Iu. Tiulin, **extratonalitatea** este o noțiune mai largă decât **intertonalitatea**. Extratonalitatea reprezintă o fază intermediară (un fel de zonă modulațională) fără un centru tonal evident. Poziția acestei zone descentralizate între două tonalități concrete exprimă ideea de extratonalitate în formă parțială și este numită intertonalitate.

Un exemplu mai simplu de intertonalitate îl reprezintă, în opinia lui Iu. Tiulin, așa numitul «lănțișor de dominante». În aceste lănțișoare, tonicile tonalităților nu participă direct la procesul dezvoltării armonice, iar septacordurile care trec unul în altul fără a se rezolva exprimă doar câteva scurte aluzii tonale (F. Chopin *Studiu Nr. 1*, E. Grieg *Nocturnă*). Tinderea spre consunarea tonal-centralizatoare este evidentă, însă reperele modal-armonice sunt mascate deoarece rezolvarea nu se realizează, ci se substituie prin tinderea spre o altă tonică subînțeleasă. În acest context trebuie menționate și modulațiile enarmonice și cele melodico-armonice (inclusiv cele eliptice) realizate în condiții «extremale», când rapiditatea și frecvența schimbărilor tonale determină instabilitatea și generează «incertitudinea tonală relativă». Una din consecințele acestui fenomen este prescurtarea și accelerarea procesului modulatoriu care se realizează prin diverse procedee de amânare a tonicii.

Termenul **extratonalitate** (preluat de Iu. Tiulin) a fost propus în *Harmonielehre* de Bruno Weigl (1925) care dezvoltă la rândul lui o idee mai timpurie a lui E. Kurth. Principiul «construcției extratonale» confirmă următorul postulat: după fiecare acord poate urma orice alt acord¹.

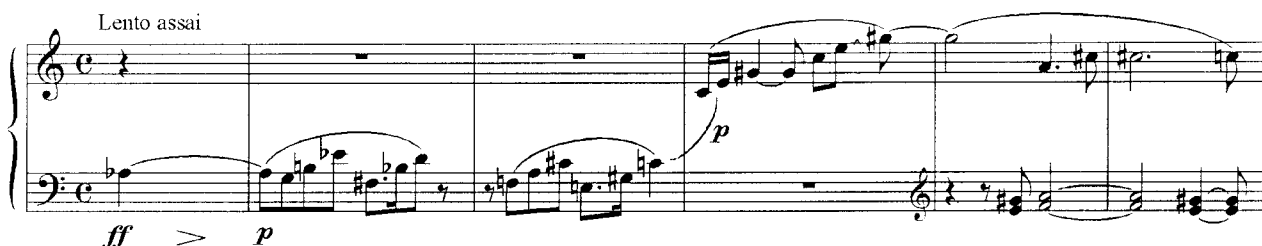
¹ În acest sens poate fi tratată ca atonală și muzica pre-tonală. Spre exemplu, E. Lowinsky în cartea sa *Tonality and Atonality in the XVI-th Century Music* (44) scrie despre fenomene «atonale» în muzica stilului sever și în creațiile madrigaliștilor italieni. În același context am citat mai sus observația lui Taneev (din prefața la *Contrapunctul mobil* al stilului sever) care într-o oarecare măsură corespunde acestei opinii a lui E. Lowinsky.

Formațiunile extratonale, de obicei, se divizează în două grupuri:

1. formațiuni bazate pe un principiu constructiv-armonic concret – adică, formațiuni organizate. Aici se folosesc consunările «geometrizate» sau simetrice – așa numitele «acorduri-peregrini» sub aspect tonal (septacordul micșorat, trisonul mărit), modurile derivate, șirurile terțare etc., care reprezintă diferite forme de deplasare sistematizată a consunărilor similare pe intervale egale (vezi exemplul 78: F.Liszt simfonia *Faust*, temă pre-dodecafonică);

2. formațiuni libere reglementate parțial prin logica conducerii vocilor (F.Liszt *Bagatela fără tonalitate* – 1883; S.Prokofiev *Viziuni fugitive* op.22 Nr. 4, 19).

(Exemplul 78)



Datorită liniarismului, țesutul muzical devine fluctuant, vâscos, ceea ce contribuie la diminuarea rolului constructiv al pilonilor armonici și modal-tonali, la sporirea incertitudinii tonale. Un rol important în acest proces îl joacă și emanciparea disonanței, precum și neutralizarea semitonurilor în contextul scării dodecacordice egal-temperate.

În procesul de descentralizare tonală predomină evident formele cromatice, însă în anumite condiții are loc și descentralizarea diatonicii.

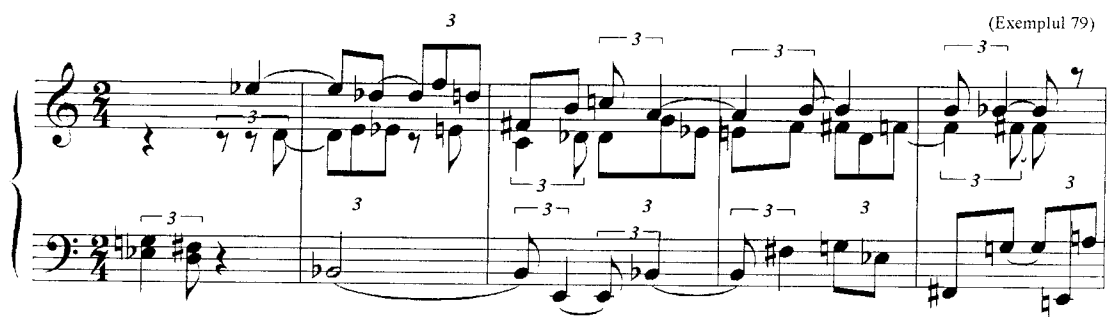
În manifestările sale extreme sau în cazul absolutizării și tratării în calitate de sistem universal principiul general al extratonalității se apropie de atonalism. Totuși, formațiunile inter- și extratonale servesc drept factori suplimentari și nuanțatori față de organizarea modal-tonală bine definită. Uneori, extratonalitatea este organizată și pe baza principiului constructiv al centrului sonor confirmat, de exemplu, prin ostinato. Așadar, spre deosebire de atonalism, extratonalitatea în unele cazuri poate avea o structură internă asemănătoare cu cea modală.

§4. Atonalismul

Atonalitatea¹ este un fenomen legat de formarea unui nou tip de sistem muzical, diferit de cel al tonalităților, și anume – atonalismul – bazat pe negarea intenționată a centrului tonal. Un exemplu de atonalism găsim în piesa nr.1 din ciclul *Șase piese pentru orchestră mare* op.6 de A.Webern (vezi exemplul 79). Atonalismul a fost pregătit treptat în procesul dezvoltării istorice a muzicii:

- prin slăbirea coeziunii interne a componentelor tonalității;
- prin cromatizarea totală a acesteia, prin emanciparea disonanței;
- prin principiul contrapunctic al scrierii muzicale;
- prin descentralizarea modului (vezi piesa *Așteptare* de A.Schönberg din exemplul 80).

¹ Atonalitate – lipsă de tonalitate; metodă de compoziție muzicală bazată pe evitarea tonalității. Atonalismul este un principiu care neagă tonalitatea.



(Exemplul 80)

♩ = 58

Got-tes-wie-zen... so - der Weg ist breit...

pp Hr. esp. p Hr. p

În teoria muzicii unul din primii prevestitori ai atonalismului a fost Anatol Loquin care, după cum s-a menționat mai sus, a scris despre folosirea liberă a tuturor celor 12 sunete ale gamei cromatice egal-temperate propunând și o listă a acordurilor atonale. A.Loquin a expus axioma principală a atonalismului și a *Zwölftonemusik*-ului: «Este foarte posibil că scara sonoră a muzicii viitoare (la fel ca și cea a artei muzicale primordiale) nu va aparține nici unei tonalități». Tabelul consunărilor, propus de A.Loquin, conține 2048 combinații și 399 feluri de acorduri (217, p.168-170).

Atonalismul se bazează pe negarea atât a tonalității propriu-zise, cât și a modului ca sistem de tineri spre un centru modal principal, pe proclamarea egalității în drepturi a tuturor sunetelor. Un astfel de sistem nu a fost posibil decât în condițiile acordajului egal-temperat format din 12 trepte.

În teoria armoniei sunt semnalate următoarele forme de atonalism:

- ◆ atonalism liber (spontan),
- ◆ atonalism strict (organizat),
- ◆ atonalism mixt (o formă intermediară, care se bazează pe sinteza trăsăturilor celor două forme sus-menționate).

Forma de bază a atonalismului organizat este reprezentată prin sistemul și metoda dodecafoniei lui A.Schönberg. Trebuie menționat faptul că însuși A.Schönberg n-a folosit termenul «atonalitate» preferându-și acestuia termenul «pantonalitate». El a considerat că atâta timp cât muzica folosește tonuri noțiunea de «atonalitate» este lipsită de orice sens (mai târziu această părere a fost susținută și argumentată de Iu.Holopov).

¹ Această ultimă formă are și denumirea de «dodecacordica liberă» și deseori operează doar cu șiruri dodecacordice fără a se recurge la principiile tehnicii dodecafonice. Exemple: D.Șostakovici Cvatetele Nr. 12, 13, Simfonia Nr. 14.

În general, această definiție negativă intră în contradicție cu metoda cunoașterii științifice. De aceea, spre exemplu, Rencițki a propus pentru definirea fenomenului în cauză o altă noțiune – «atonalitate». A.Schönberg, la rândul lui, considera că *Zwölftonmusik* prezintă funcții tonale noi, însă încă inconștiente. În acest context putem invoca și părerea lui Iu.Holopov care indică asupra unui grup de creații muzicale considerate atonale care au totuși un sprijin, un centru reprezentând o înălțime concretă:

F.Liszt *Bagatela fără tonalitate* – H,

A.Schönberg *Cvartetul Nr.3* – C,

A.Berg *Wozzeck* – G,

A.Skriabin *Sonata Nr. 6* pentru pian – A,

A.Schnittke *Concertul pentru violino și orchestră Nr. 2* – G,

E.Denisov *Concertul pentru violoncel și orchestră* – D.

T.Filatova (197) a găsit unele repere tonale în ciclul *Cartea grădinilor suspendate* op.15, XI de A.Schönberg. Cercetătoarea propune și schema relațiilor funcționale specifice pentru tonalitatea cromatică (vezi exemplul 81). Tehnica centrului (reprezentat de sunetul ostinat **la**) înlesnește perceperea piesei nr.1 din ciclul *Patru piese pentru clarinet și pian* op.5 de A.Berg. Sunetul **mi** formând intervalul «tare» de cvartă servește drept reper latent secund (vezi exemplul 82).

Sehr ruhig $\text{♩} = 48$ (Exemplul 81)

III VII V_9 VII V_7 V_7^6 V_7 D T

Mulți alți compozitori și muzicologi de asemeni au luat atitudine negativă față de termenul «**atonalitate**». P.Hindemith, I.Stravinski, A.Haba, G.Erpf, V.Beleaev, M.Tarakanov, C.Dahlhaus, compozitorii noii școli vieneze contestau acest termen, din cauza absurdității lui. Leichtentritt deja în anul 1928 spunea că «observatorii leneși și superficiali au botezat cu termenul atonalism totul ceea ce nu înțeleg». Casella a precizat: «Atonalitatea reprezintă negarea scăării diatonice și a trisonului tonicii» (131) – așadar, prin acest termen se neagă doar un tip foarte concret al legăturilor sonore și al fenomenului tonal, adică sistemul majorului și al minorului clasicoromantic.

Pe de altă parte, uneori expresiile «fără tonalitate», «armonii extratonale» etc. caracterizează fenomene departe de a fi extremale. Spre exemplu, N.Rimski-Korsakov a constatat existența armoniilor «în afara limitelor acordajului»; W.Klein relatează despre armonii «în afara tonalității» (extratonale), având în vedere acordurile împrumutate din alte tonalități (dominantele sau subdominantele secundare care participă în inflexiuni).

Atonalitatea ca un fenomen estetic există numai în raport cu tonalitatea clasicoromantică, ca antipodul acesteia, conform principiului negativ și esteticii «evitării». Întrucât atonalitatea este «voalarea tonalității», efectul ei se sprijină pe simțul tonal, pe percepția educată pe legitățile stilului armonic respectiv. Mai târziu, când disonanța emancipată și cromatismul au devenit o regulă a limbajului armonic, atonalitatea a fost tratată numai ca o descentralizare. Este elocvent faptul că în condițiile pluralismul stilistic din secolul XX, când nu mai există nici un sistem unic de norme în teoria armoniei sunt propuse noțiuni opozite: «tonalitatea liberă» (S.Karg-Elert) și «atonalitatea liberă» (Badings) – caracterizând aceleași fenomene ale muzicii noi, însă de pe poziții diferite¹. *Sonata pentru pian nr.1* de A.Berg este un exemplul care poate confirma această afirmație. Compartimentele atonale (preponderent în secțiunile de dezvoltare *Rascher als Tempo, Nicht Schleppen*) se îmbină aici cu cele tonale (începutul, *Tempo I* ș.a.).

¹ Informațiile despre noile concepte tonale și despre premisele dodecafoniei au fost luate din lucrările lui Iu.Holopov, M.Katunean, N.Kurbatskaia.

§5. Dodecafonia. Principiile armoniei seriale

5.1. Din istoria dodecafoniei

Sistemul dodecafonic a fost elaborat treptat, provenind din tehnica şirurilor sonore şi din cea serială pre-dodecafonica. Precursorii dodecafonismului în muzica secolului XX au fost C.Ives, M.Bruch, J.M.Hauer.

H.Pfrogner menţionează că «drumul [către gama şi sistemul dodecafonic – n.n] se scindează ... în următoarele secţiuni:

1. Unitatea (Einheit) diatonică: reliefaarea treptată a entităţii: «scară heptatonică» până la instaurarea sistemului de moduri bisericeşti;

2. Pluritatea (Vielheit) cromatică: infinita diferenţiere a ordinii diatonice heptatonice;

3. Totalitatea (Ganzheit) enarmonică: definitiva cuprindere a principiului lui şapte prin doisprezece» (citată după 28, p.64).

Distanţa temporală între atonalitatea liberă şi cea serială a cuprins aproape 15 ani. Primele creaţii care reprezintă de fapt frontiera între aceste două fenomene sunt considerate piesele pentru pian de A.Schönberg (*Vals* op.23 şi *Serenada* op.24), *Concertul de cameră* de A.Berg şi *Canonul* op.16 de A.Webern apărute în anii 1921-1925. C.Kohouteck relatează de asemeni despre *Cvartetul de coarde* (1914) şi *Cântecul de gheaţă* pentru orchestra simfonică semnate de Efim Golîşev ca despre primele compoziţii dodecafonice care au fost interpretate în public (la Berlin în 1920).

Iu.Holopov¹ a propus o periodizare a dodecafoniei şi a serialismului în muzica secolului XX evidenţiind:

1. anii 1910-1912 – etapa unor pre-forme:

– acordice – A.Skriabin *Prometeu* (1910),

– modale – I.Stravinski *Pasarea de foc*, cc.22-29 (1910),

– tehnica şirului – A.Berg ciclul vocal *Liedurile de Altenberg*, No 5 (1912);

2. anii 1913-1925 – etapa timpurie:

– N.Roslaveţ, ciclul vocal *Trei compoziţii*, liedul *Tu n-ai plecat* (1913),

– A.Webern *Piesa orchestrală* Nr.1 (1913) – prima creaţie serial-dodecafonica,

– J.M.Hauer – creaţiile sfârşitului anilor 10, tehnica tropilor – din 1921,

– E.Golîşev *Trio pentru instrumente cu coarde* cu elementele tehnicii de serii (mijlocul anilor 10, publicat – 1925),

– A.Schönberg op. 23-25, din 1921-1923 – tehnica de serii.

3. anii 1933–1945 perioada în care tehnica dodecafonică a fost interzisă de către oficialităţile Germaniei fasciste;

4. anii 1945-1949;

5. 1949-1950 serialismul:

– O.Messiaen *Patru studii ritmice* (1949-1950);

6. după 1950 serialismul se dezvoltă în creaţiile lui K.Stockhausen (formele cele mai consecvente ale serialismului au pregătit puantismul şi tehnica statistică), P.Boulez, L.Nono.

Webern a proclamat dodecafonia ca fiind sfârşitul muzicii tonale şi «calea spre muzica nouă» realizată prin valorificarea «spaţiului sonor» şi prin manifestarea «straturilor structurale ale logicii»².

¹ Vezi: Музыкально-теоретические системы. Программа. Сост. Ю.Холопов. Москва, 1982.

² Ibid.

În evoluția conceptelor despre muzica serială un interes deosebit prezintă personalitatea compozitorului austriac Josef Mathias Hauer (1883-1953), care a creat independent de A.Schönberg un propriu sistem dodecasonor. Hauer a scris *Învățătura despre tropi* (*Die Lehre von den Tropen*), în anii 20 ai secolului XX el printre primii a întrebuințat și regulile aleatoricii, a propus o variantă proprie de reformă a notației muzicale care ar corespunde sistemului egal temperat din 12 sunete, excluzând semnele alterației.

În anii 1919-1924 J.M.Hauer a elaborat unul din primele sisteme de organizare modală a materialului muzical din secolul XX. Metoda lui deosebită de cea dodecafonică, are totuși și câteva momente comune cu aceasta. Spre exemplu, aceleași sunete trebuie să fie situate la o depărtare cât mai mare unul de altul – ceea ce este în concordanță cu ideea atonalității. Despre sistemul lui Hauer relatează elevul său Hermann Heiss în articolul intitulat *Cosmosul muzical al lui J.M.Hauer* și Iu.Kudreașov în studiul *Învățătura despre tropi a lui J.M.Hauer* (146).

Ideea centrală a acestei teorii o constituie concepția despre melos și **învățătura despre tropi**. Hauer consideră formele monodice ca fiind niște forme fundamentale, pramuzicale. El numește epoca multivocalității medievale eră a haosului, în care elementele ritmice și tonale au suprimat melosul. Instrumentele temperate (pianul, orga, celesta) Hauer le consideră *«instrumente atonale»*, având în vedere dominarea sistemului dodecacordic egal-temperat.

Organizarea cromatică a materialului muzical pe baza sistemului acordajului dodecacordic egal-temperat este opusă celei diatonice (bazate pe scara armonicelor naturale). Alături de acestea teoria lui Hauer tratează intervalele ca anumite *«culori sonore»* (*«Klangfarbe»*).¹

După Hauer, sistemul sonor egal-temperat dodecacordic prezintă o mulțime intervalico-coloristică. Toate intervalele creează un cerc «sonor-coloristic» închis din 12 trepte situate pe cvarte sau cvinte. În acest cerc intervalic funcționează principiul echilibrului armonic de culori, acutizând contrastul dintre C (alb) și Fis (negru)². Spectrul culorilor și al tonalităților este redat în următoarea schemă:

C	G	D	A	E	H Ces	Fis Ges	Cis Des	As	Es	B	F	C
alb	galben	oranj	roșu-chinovar	roșu-aprins	purpuriu	negru	violet-albastru	albastru-ultramarin	verde-albastru	verde-chinovar	verde-galben	alb

Sistemul lui J.M.Hauer se bazează pe hexacorduri și conține 44 de șiruri sonore, fiecare din 12 sunete. Tropii care substituie tonalitățile obișnuite sunt divizate în două hexacorduri (Yin și Yang) situate la o oarecare distanță (de la secunda mică până la sexta mare). Deja în creațiile sale timpurii din anii 1912-1915 Hauer utilizează șirurile dodecasonore și metoda dodecafonică (sub impresia *Pieselor pentru pian* op.11 de Schönberg, 1913). În ciclul *Șapte piese pentru pian* op. 3 Hauer a folosit principiul dodecafonic fără expunerea obligatorie

¹ Anume conform acestui curent se dezvoltă ideea lui Hauer în creația de Hans Florey, compozitorul austriac contemporan, care le-a prezentat în Chișinău, la Festivalul VI «Zilele muzicii noi», în concertul grupului Varwe musica.

² Despre relațiile sunet-culoare vezi încă: Галеев Б. Скрыбин и идея видимой музыки //Музыка и современность. В.6, М.1969.

a tuturor celor 12 sunete în mod succesiv. Combinările sunetelor în tropi pot genera 479 001 600 de variante: $(12!)^1 + 518\,400$ de variante derivate cu ajutorul permutațiilor jumătăților + 6 220 800 de variante melodice (după deplasarea octavianță a sunetelor) + variantele create prin schimbările reciproce a jumătăților. Cele 7 sunete diatonice formează în opinia lui Hauer «un trop natural» (considerat trop de nivel superior). Heiss împarte toți tropii lui Hauer în 4 categorii, conform numărului de antipozi tritonanți în grupuri sau între ele.

Sistemul lui Hauer este o invenție logică și nu întâmplător însuși compozitorul s-a considerat «inginer muzical», declarându-și teoria «un triumf al spiritului omenesc». Acest exemplu arată că procedeele constructive de organizare a materialului sonor în muzica atonală au un caracter logic extramuzical.

Într-un context atonal armonia își pierde însușirile sale logico-constructive, factorii fundamentali ai sistematizării neutralizându-se. Printre ei – și factorii de contrast care se exprimă ca perechi antinomice:

1. consonanță – disonanță,
2. stabilitate – instabilitate,
3. diatonică – cromatică (ca două forme modale),
4. acord – îmbinare neacordică,
5. monoarmonie – poliarmonie (în muzica atonală există numai «complexe duo[con]sonante» - «дuosозвучные комплексы», după Iu.Kudreașov).

Acest fenomen este foarte important în creațiile de formă amplă. Absența factorilor sus-menționați poate fi compensată prin prezența altor factori regulatorii:

– fonism, intensitate armonică, fluctuație armonică (conform gradului densității) în țesutul muzical – dinamica lor constituind un factor destul de important în muzica atonală (vezi: P.Hindemith, E.Křenek, Iu.Kon);

- contraste timbrale, de factură, de dinamică, de registru;
- procedee polifonice de transformare tematică, de variere și dezvoltare în calitate de factori cardinali pentru alcătuirea formei compoziționale;
- unificare tematică;
- unificare modală (după principiul modal și după scara sonoră).

De aceea în muzica atonală se manifestă tendința spre miniaturizarea formei. Structurile cele mai răspândite în muzica atonală, de obicei, sunt reprezentate în suite, variațiuni, cicluri de miniaturi; pentru forma amplă se cere a fi folosit poliserialismul (ca în opera *Lulu* de A.Berg).

Deseori în piesele atonale în baza formei sunt puse principiile compoziționale proprii diferitelor forme și genuri polifonice precum și diverse principii de simetrie (directă, tranzitivă sau inversă). Spre exemplu, în *Variațiunile* op.27 de A.Webern variațiunea a III-a reflecta în mod specific principiul de gigă (ca în suitele lui J.S.Bach): compartimentul II se bazează pe inversarea compartimentului I [$\rightarrow$ $\leftarrow$], ca în oglindă; ideea de simetrie se realizează și într-o temă simetrică. Un alt exemplu îl prezintă *Simfonia* op.21 de A.Webern care se bazează pe o serie alcătuită din două părți: segmentul hexacordal + același fragment în recurență transpus la triton.

Principiile fundamentale de organizare ale muzicii seriale s-au stabilit mai ales în creația compozitorilor noii școli vieneze – Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern. Acești compozitori adesea au fost învinuiți de faptul că metoda serială duce spre o formalizare prea rigidă a discursului muzical, însă nici

¹ Aici semnul exclamării (!) indică semnul matematic factorial.

Schönberg nici elevii săi n-au negat niciodată principiul libertății creative. Părintele dodecafoniei a spus odată: «creațiile mele sunt **compoziții** dodecafonice și nu **compoziții dodecafonice**», declarând astfel că a propus doar o metodă de compoziție și nu o dogmă sau o lege severă care nu tolerează nici o abatere de la «litera» ei.

Dodecafoniștii nou-vienezi au fost urmași de compozitorul american Milton Babbitt (n.1916). El este avangardist și, după adoptarea tehnicii dodecafonice în varianta lui A.Schönberg, M.Babbitt creează propria-i «**set-theory**»¹. Cuvântul «set» în limba engleză are mai multe sensuri (în teoria muzicii el înseamnă «șir», în matematică – «mulțime»; M.Babbitt folosește noțiunea de set în diverse semnificații reunind în ea celelalte două noțiuni – șir și serie – ca diferite niveluri ierarhice ale aceluiași fenomen). În teoria lui Babbitt *set*-ul reprezintă o unitate formalizată care poate fi tratată conform metodelor logicii matematice și teoriei mulțimilor. Operând cu «set-theory», M.Babbitt propune și termenii respectivi:

- pitch-class (clasa înălțimilor),
- pitch-content (conținutul înălțimilor).

El folosește mai multe noțiuni din domeniul logicii formale, precum și unele noțiuni sintactice (combinatorica, conjuncția, disjuncția) care indică operațiunile realizate în factură în procesul prelucrării set-ului. Acest proces destul de complicat este legat de diverși parametri – înălțime, durată, articulație, registru, timbru (*Trei compoziții pentru pian, Variațiuni semi-simple*).

M.Babbitt «împrumută» și niște procedee din tehnica lui Webern ca, de exemplu, pointilismul, tehnica «șirurilor deduse». Compozitorul caută un sens muzical în structură urmând principiul formal. Astfel, ia naștere o teorie abstractă bazată pe o metodă deductivă în care prevalează rațiunea.

Babbitt reconstituie ierarhia structuralistă: submulțime – mulțime – mulțime universală ca mulțime a mulțimilor («set of sets»). Concepția muzical-teoretică a lui Babbitt a servit drept bază a metodei de analiză distributivă, răspândită în muzicologia americană.

5.2. Principiile tehnicii seriale

În viziunea lui Schönberg, principiul de bază al tehnicii seriale constă în existența unei idei unificatoare care generează toate celelalte idei. Rolul acestei idei îi revine **seriei** compuse din cele 12 sunete ale gamei cromatice egale în drepturi (die Reihe; O – *original* sau P – *prima, primus*).

Numărul combinațiilor sonore este (la fel ca și în teoria tropilor lui Hauer) 479 001 600 (deci, aproximativ 500 de milioane), însă calculul matematic se situează în afara limitelor muzicale, deoarece aceste combinații sonore sunt artificiale și nu coincid cu intonațiile naturale. E.Křenek în *Studies in Counterpoint based on the Twelve-tone Technique* (manualul cel mai timpuriu de dodecafonie) propune un set de reguli esențiale.

În construirea seriei se va evita:

1. mișcarea melodică pe cvinte și terțe care poate crea mai mult decât 2 trisonuri (majore sau minore);
2. succesiunea sunetelor care aparțin scării diatonice;
3. repetarea aceluiași interval;
4. succesiunea sunetelor după modelul cadențial.

În scriitura monofonică se admit câteva repetări ale sunetelor și anume:

- repetarea sunetului în aceeași octavă,

¹ Babbitt M. Set structures as a compositional determinant // *Journal of music theory*, 1961, April (6). Despre Babbitt și teoria lui vezi: 119 (Гуляницкая Н.) și 215 (Цареградская Т.).

- repetarea sunetului în tril,
- repetarea sunetului în tremolo,
- în cazuri cu note auxiliare.

În acordică repetările sunetelor sunt posibile în următoarele cazuri:

- atunci când în paralel cu dezvoltarea seriei în alte voci în acompaniament apare o figură-ostinato;
- când această repetare apare în rezultatul interpolării (incrustației) altui material (sau a unei noi forme a seriei) între sunetele șirului.

Șirul sonor (seria) se selectează astfel, încât să fie posibil de a folosi intervale diferite sau principiul relațiilor simetrice. În compoziția seriei există și criterii estetice. Spre exemplu, A.Webern, A.Schönberg și A.Berg considerau crearea șirului o descoperire fericită care arată finețea și exigența gustului artistic.

Există și serii care generează un context tonal sau permit utilizarea elementelor tonalității libere (așa numitele «serii cu implicații tonale») – ca, de exemplu, în *Concertul pentru vioara și orchestră* de A.Berg. Această serie conține trisonurile major, minor, mărit, micșorat, câteva septacorduri (mic-major și altele), tetracordul lidic, gama prin tonuri¹. Exemplul 83.

(Exemplul 83)

The musical notation consists of three staves. The first staff, labeled 'seria (0)', shows a sequence of 12 notes in a treble clef, numbered 1 through 12. The second staff, labeled 'I 0', shows a sequence of 12 notes in a treble clef. The third staff, labeled 'Preludiu: introducere', shows a sequence of 12 notes in a bass clef, numbered 1 through 12. The notes are connected by lines, indicating a continuous melodic line.

P.Boulez în studiul *Penser la musique aujourd'hui* (13) propune o clasificare a seriilor, realizată pe baza criteriului simetriei. Astfel există serii:

- ◆ total simetrice (divizate în figuri izomorfe);
- ◆ parțial simetrice (sau parțial asimetrice);
- ◆ total asimetrice.

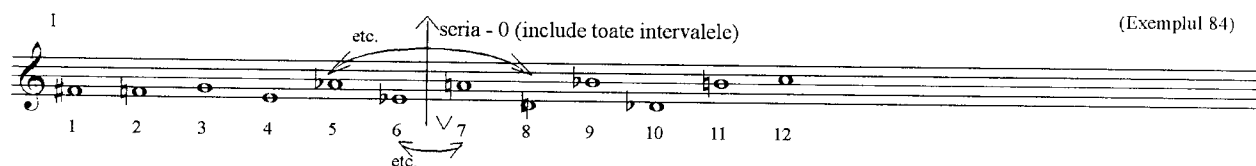
Exemple de serii simetrice deseori se găsesc în creația lui A.Webern:

- *Cvartet* op.28 (modelul intervalic 0123),
- *Concert* op.24 (modelul intervalic 014, cu 4 «subreih»).

Conform principiului simetriei «de oglindă», de palindrom, sunt organizate seriile în *Simfonia* op.21, *Cantata* op.29, *Variațiuni pentru orchestră* op.30 de A.Webern.

¹ Aceeași temă-serie a fost inclusă în finalul Sonatei pentru vioară de Șostakovici (cifra 80). Apărând în succesiune ascendentă primele șase sunete se păstrează, celelalte fiind apoi recombinate în următoarea ordine: 1 2 3 4 5 6 8 12 7 9 11 10.

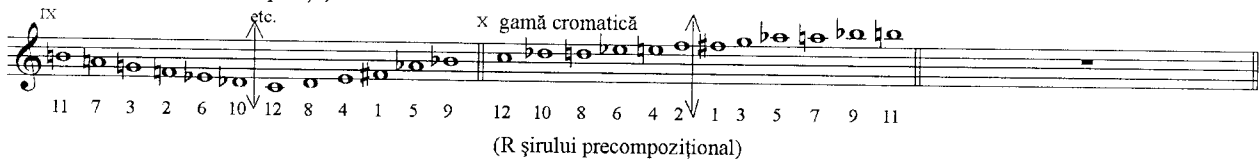
Există și serii «totalintervalice» care conțin toate intervalele (All-Interval Reihen). În exemplul 84 este citată seria din *Studiul nr.4* din cele *Patru studii ritmice* de O.Messiaen.



Serii derivate din 0 (I) și din varianta precedentă (III din II, IV din III etc.)



(modul I în ambele transpoziții)



Tehnica serială se bazează pe principiul combinatoricii și pe tehnica metamorfozelor seriei conform legilor dezvoltării polifonice.

Formele seriale există în 4 variante:

1. seria-bazis – O (original), P (primus),
2. inversarea seriei – I (inversia, inversion, inversus),
3. recurența seriei – R (retroversus, retrospectivus, retrograde, crebs),
4. inversarea recurenței (sau recurența inversată) – RI, IR (retrograde inversion).

Fiecare formă poate apărea în transpoziție, astfel obținându-se 48 de versiuni ale seriei. Poziția concretă de înălțime se marchează reieșind din numărul semitonurilor față de sunetul inițial. De exemplu, dacă seria în varianta sa inițială începe cu sunetul do atunci P de la do = P₀, P de la do diez = P₁, de la re = P₂ etc.

De obicei, versiunile seriale ale șișului se întrebuintează conform unui plan elaborat în prealabil. Ele pot fi înscrise în schema numită «patratul magic». Acesta cuprinde întreg complexul formelor seriale în toate transpozițiile, altfel vorbind o matriță a tuturor variantelor seriale. El este simetric și corespunde cu palindromul preferat al lui Webern:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Spre exemplu, patratul magic poate fi reprezentat în forma următoare:

I	P →												← R
↓	g	fis	a	as	c	cis	ais	h	es	d	f	e	↓
	as	g	b	a	cis	d	h	c	e	dis	fis	f	
	f	e	g	fis	ais	h	gis	a	des	c	es	d	
	fis	f	as	g	h	c	a	b	d	cis	e	dis	
	d	cis	e	es	g	gis	f	fis	b	a	c	h	
	cis	c	es	d	fis	g	e	f	a	gis	h	b	
	e	dis	fis	f	a	b	g	gis	c	h	d	cis	
	dis	d	f	e	gis	a	fis	g	h	b	cis	c	
	h	b	cis	c	e	f	d	es	g	fis	a	gis	
	c	h	d	cis	f	fis	dis	e	as	g	b	a	
	a	gis	h	b	d	es	c	cis	f	e	g	fis	
	b	a	c	h	es	e	cis	d	fis	f	as	g	
↑	RI ←												↑
RI	P →												← RI

(A. Webern seria din Cvartetul de coarde op. 28)

$P \Rightarrow \Leftarrow R$

$I \Rightarrow \Leftarrow RI$ (IR)

În construcția acestei serii se manifestă unele momente specifice:

seria se împarte în trei tronsoane (segmente) simetrice: primele și ultimele 4 sunete prezintă micro-seria P (O), care înconjoară tronsonul central care prezintă I (inversia) lor. În consecință, această simetrie determină coincidența P cu RI. În afară de aceasta, în patratul magic pot fi observate două cazuri ce oferă posibilitatea folosirii monogramei BACH atât de mult preferată de Webern și de mulți alți compozitori.

Variantele seriei se combină. Spre exemplu, în *Simfonia* op.21 de Webern partea a II-a se construiește în forma unui canon dublu:

$I_3 + P$	$I_9 + P_7$
în vocile extreme	în vocile de mijloc, -
apoi urmează o reflectare exactă a ei “în oglindă”.	

Aceasta tehnică rămâne în afara limitelor percepției auditive (deoarece expunerea variantelor se face cu schimbări în desenul ritmic, în articulare etc.).

Alte forme derivate ale seriei s-au creat mai târziu. Ele se bazează pe regruparea tonurilor șirului:

1. permutarea (selecția + schimbarea ordinii sunetelor în șir); forma cea mai elementară fiind: “fiecare al doilea ton”:

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

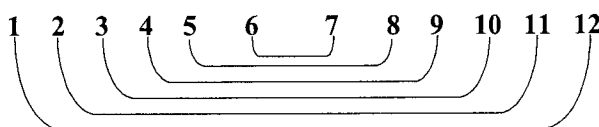
Ordinea "fiecare al V, VII, XI ton" creează așa numita "serie circulară". Toate celelalte forme implică de-a repetarea sunetelor în limitele șirului.

Exemple de permutație se găsesc în opera *Lulu* de Berg;

2. rotația (pe care a pus în uz Křenek) și contra-rotația (Eimert).

În rotație primul sunet devine ultim (procedeul acesta este folosit într-un mod sistematic și progresiv, seria dezvoltându-se în faze regulate); în contra-rotație, invers, ultimul sunet devine cel dintâi.

Messiaen în Studiul No 4 din *Quatre etudes pour piano* prevede tehnica total-serială. El inventează șirul "interseriuilor" în care fiecare versiune următoare se realizează ca o variantă a versiunii precedente prin citirea sunetelor sale în raport cu axul de simetrie dintre cele două jumătăți (segmente hexacordale) în direcții contrare – de la stânga la dreapta și invers:



Eimert în *Lehrbuch der Zwölftonetechnik* scrie și despre alte forme de variere a seriei:

1. interpolarea (implicarea tonurilor suplimentare);
2. selecția (selectarea sunetelor din diferite șiruri);
3. segmentarea și schimbarea poziției părților seriei.

Componenta cea mai elaborată a tehnicii dodecafonice este polifonia (nu neapărat realizată în factura polifonică, însă prezentă ca principiu de unificare, dar și de modificare a țesutului muzical. Nu întâmplător A.Schönberg (62) spunea: „Eu am aflat la Bach arta de a deduce totul din unu (aus Einem)“. La fel ca în polifonie, toată țesătura dodecafonică crește din germenul inițial – seria.

Metoda dodecafonică se caracterizează prin următoarele principii de bază:

- 1) utilizarea „resurselor sonore“:
 - folosirea liberă a scării dodecacordice;
 - interzicerea predominării oricărui sunet;
 - distribuirea celor 12 trepte pe orizontală și verticală;
- 2) tinderea spre unificarea țesutului muzical, tratarea lui tematică, modală;
- 3) negarea tonalității și evitarea tuturor însușirilor care pot trezi chiar și aluzii tonale (spre exemplu, revenirea la tonul inițial, la unison, utilizarea consonanțelor).

Aidoma scării sonore a modului, seria prezintă nivelul pre-compozițional al demersului componistic.

Exista 2 metode de prezentare compozițională a șirului:

- în formă orizontală (lineară, melodică),
- în formă verticală (în mod polifonic sau în simultaneitate armonică).

Această integrație a orizontalei și verticalei este realizată de un principiu modal: seria joacă rolul scării modale însă într-o nouă interpretare, deoarece toate sunetele sunt egale în drepturi și lipsește tonul central. O altă deosebire constă în faptul că seria se realizează pe baza cromaticii dodecacordice.

Problemele armoniei dodecafonice sunt destul de dificile și nu au fost expuse în toată complexitatea lor în literatura muzicologică.

De armonia serială este legată noțiunea de „armonie dodecacordică“ – „dodecafonică“. După E.Kone

(*Analysis today// Problems of Modern Music*. New-York, 1960, p.42), muzica dodecafonică este „persistent a-trisonantă”. Concepția polifonică determină existența unor structuri sonore verticale care sub aspect exterior seamănă cu acordurile, însă de fapt sunt doar combinații ale sunetelor din serie apărute în rezultatul „simultaneității sonore” și nu controlează dezvoltarea armonică. Unele din aceste complexe verticale pot avea o poziție predominantă (fie din punct de vedere al structurii constante, fie datorită repetării).

Verticalizarea șirului (prezentarea verticală a seriei) se bazează pe metoda segmentării seriei și a formelor derivate ale acesteia (cu distribuirea strictă sau liberă a sunetelor) și pe principiul complementarității atât în interiorul stratului armonic, cât și în raport cu melodia (vezi exemplul 8, *Gavota* din *Suita pentru pian op.25* de A.Schönberg).

Structura acordurilor depinde de serie. Aceasta poate fi folosită parțial prin segmentarea ei și combinarea sunetelor șirului (celor învecinate sau îndepărtate) în diverse variante. De regulă, verticalizarea seriei se produce în două forme:

1. conform ordinii sunetelor în serie (sau în formele derivate ale ei),
2. conform segmentării seriei și distribuirii libere a sunetelor.

Există și o a treia formă care combină procedeele sus-menționate.

Repartizarea elementelor seriei se realizează în mod liber sau strict, păstrându-se însă obligatoriu principiul „armoniei complementare” în modul următor:

1. Agregatele sonore conțin sunete care lipsesc în melodie (deci, armonia dodecafonică nu reflectă perspectiva potențial armonică a melodiei, cum are loc în armonia clasică. Dimpotrivă, ea realizează principiul contrapunctic).

2. Fiecare consunare următoare conține sunetele care lipsesc în agregatele sonore precedente (ce seamănă într-o măsură oarecare cu înnoirea ciclică a componenței sonore în succesiunea clasică T S D T).

Principiul înnoirii ciclice și permanente funcționează atât în orizontală, cât și în verticală, logica succesiunii acordice (sau intervalice) fiind reglementată de șirul fixat. În general, însă, principiul structural sever reduce posibilitățile armoniei dodecafonice.

În muzica neotonală („dodecacordica liberă”) nu există această dependență stilistică, iar logica succesiunii armonice este reglementată de fonism, de intensitatea armonică, de dinamică, ritm, articulație etc.

Problemele teoretice legate de armonia serială încă nu sunt soluționate pe deplin, mai ales următoarele:

1. „catalogizarea” acordurilor (circa 400, excluzând răsturnările posibile);
2. măsurarea gradului intensității armonice (conceptul intervalic consonant-disonant al măsurării este încă insuficient deoarece nu se corelează obiectiv cu practica artistică);
3. însușirile timbral-sonoristice ale consunărilor și transformarea lor în consunări modificate etc.

La începutul anilor 20 ai secolului trecut, tehnica serială elaborată se întrebuințează într-o manieră individualizată în creația multor compozitorilor europeni și americani: H.Eisler, E.Křeneck, R.Liebermann, B.Blacher, N.Henze, K.Stockhausen, L.Dallapiccola, R.Leybowitz, O.Messiaen, H.Searle, W.Liutosławsky, K.Serocky, R.Sessions, L.Nono, P.Boulez; parțial la A.Copland, I.Stravinsky.

Diverse probleme ale muzicii seriale au fost examinate în numeroase studii științifice scrise în diferite limbi: Leybowitz (franceză), Adorno, Reich, Jelinek, Rufer, Eimert (germană), Křenek, Babbitt, Searle, Perle, Brindle (engleză), Laul, Denisov, Guleanițkaia, Holopova, Kurbatskaia, Diacikova, Tarakanov (rusă), în traducere în limba rusa – Kohouteck, în română – I.Anghel. O.Varga, V.Giuleanu, O.Nemescu ș.a.

Serialismul ortodox bazat pe serializarea exclusiv a înălțimilor s-a dezvoltat ulterior transformându-

se în serialism integral (cu reglementarea tuturor parametrilor muzicali). Pe de altă parte, se poate menționa și o reducere a interesului față de dodecafonie care s-a manifestat în fenomenul dodecacordicii libere.

Dodecafonismul ortodoxal se folosește în muzica contemporană destul de rar, însă într-un anumit context muzical el poate genera sau efectul haosului, al izolării elementelor, sau, din contra, pe cel al coordonării mecanice, al formalizării totale. De aceea, el se întrebuițează ca un mijloc dramaturgic special pentru sublinierea ideii de lipsă a „armoniei sferelor“, a dramatismului deosebit (ca în *Cântecul dramatic* de S.Slonimski).

Tehnica serială se folosește uneori și pe bază tonală (ca în piesa *Coral* din ciclul *Șase tablouri-improvizații* pentru pian de A.Babadjanian), pe baza tonalității lărgite sau a atonalismului liber (A.Berg în *Concertul pentru vioară și orchestră* prezentând seria care include, după cum s-a menționat deja, toate felurile de trisonuri și septacorduri, încrustează în dezvoltarea muzicală o temă tonală preluată din coralul *Es ist genug* de Bach¹, vezi exemplul 85). Tratarea quasi tonală (cu elemente din Sol major-minor) este evidentă și în tema din *Variațiunile pentru pian* de E.Denisov (exemplul 86).

(Exemplul 85)



(Exemplul 86)



În publicațiile din anii 50-60 apărute în URSS, au fost expuse păreri influențate de ideologia totalitarismului de tipul: „dodecafonie este cacofonie“, sau „orientarea ideologică a dodecafoniei nu corespunde esteticii realismului socialist, deoarece muzica realistă este numai cea tonală“. E.Denisov în articolul *Dodecafonie și problemele tehnicii componistice contemporane* contrazice aceste opinii menționând că „metodele tehnice nu au nici o semnificație estetică“. Această afirmație nu neagă însă faptul că problemele dodecafoniei trebuie să fie examinate atât sub aspectul compozițional, cât și sub cel estetic-artistic.

Din punct de vedere istoric, atonalismul poate fi apreciat ca:

1. un sistem specific al gândirii muzicale care se deosebește în mod principal de sistemele modale ale epocilor trecute fiind una din cuceririle secolului XX generat de evoluția armoniei (aceasta părere decurge din ipoteza despre existența diferitelor sisteme ale gândirii muzicale);

¹ Despre acest citat folosit de A.Berg scrie V.Holopova în articolul О композиционных принципах скрипичного концерта А.Берга. М.: 1969 (211).

2. o tonalitate de tip nou, un sistem tonal renovat, completat și lărgit. Această formă tonală nouă este determinată în mod istoric fiind o continuitate firească a formelor mai vechi ale tonalității;

3. rezultat al implementării unei tehnici de compoziție supraordonate (în cazul dat atonalismul și dodecafonia devin niște ramuri cu perspective destul de limitate).

Atonalitatea denotă și neajunsuri cardinale – monotonie stilistică, uniformitate, lipsa specificității naționale. Este destul de dificilă și analiza creațiilor atonale în scopul aprecierii obiective a esenței lor artistice, a valorii lor estetice.

§1. Structuri modale simple (monosisteme) și complexe (sintetice)

Teoria funcțiilor alternative susține că un sunet sau o consunare poate prelua temporar funcția tonicii devenind centru al unui subsistem subordonat centrului tonal principal. Acest fenomen corespunde inflexiunii diatonice. Alternativitatea funcțională, în sensul larg al cuvântului, demonstrează tendința modulatorie într-o formă concretă. Aceeași tendință, realizată la un nivel mai înalt, generează sisteme modale ierarhice noi cum este, de exemplu, alternativitatea modal-tonală care interacționează cu structura modală principală. Condițiile necesare pentru apariția structurilor noi sunt:

1. creșterea interesului pentru tonicile secundare (locale);
2. relativa lor egalare în drepturi cu centrul tonal principal.

Fenomenul alternativității modal-tonale realizează principiul deschiderii tonale (al modulației în sensul cel mai general) prezent ca tendință în fenomenul alternativității funcționale (intratonale). Din punct de vedere tonal, modurile alternative sunt deschise. Principiul alternativității modale se manifestă prin prezența a două sau mai multe centre tonale diferite care apar unul după altul. În jurul acestor centre se grupează toate celelalte componente melodice și armonice ale structurii modale. Fenomenul în cauză este legat de tendința asimilării și integrării modale pe care se bazează structurile modale complexe (sintetice).

Structurile modale complexe pot fi:

- compuse din cele simple;
- îmbogățite cu elementele acestora.

Printre ele există și structuri complexe cu indici caracteristici care constau din câteva structuri componente și funcționează atât în formă verticală (polimodalism), cât și în formă orizontală (polidiatonică).

Structurile modale alternative se realizează în forma unor structuri policentrice (mai precis – bicentrice) bazate pe principiul sintezei modale orizontale. Un alt exemplu de sinteză modală orizontală îl reprezintă sistemele major-minore integratoare.

Pe baza structurilor modale sintetice poate fi atins nivelul cel mai înalt de sinteză modală în cazul când se unesc diferite tipuri de sisteme sintetice ierarhice (spre exemplu, în major-minorul paralel-omonim sunt îmbinate major-minorul paralel și cel omonim, major-minorul monoterțar se bazează pe principiul tonalității largite¹ etc.).

Toate structurile modale complexe (spre deosebire de cele simple) au un colorit specific, favorizează detalizarea calităților fonice și, în consecință, prezintă posibilități expresive mai largi. Factorii lor funcționali și constructiv-dramatici, însă, sunt atenuați și, respectiv, principiile formative se manifestă mai slab. În schimb, structurile modale complexe conțin o bogăție de nuanțe, de detalii psihologice fine, de mijloace expresive eficiente pentru redarea unor «peisaje» muzicale folosite de către compozitorii romantici mai ales în scopuri estetice. Secolul XX este perioada formării și dezvoltării acestor structuri modale în muzica academică, ele

¹ A se vedea teoria sistemelor monoterțare și tonal-cromatică în lucrările lui N. Tiftikidi inspirate de ideile lui S. Karg-Elert, L. Mazel, S. Skrebkov, A. Orfeev. a fost primul savant care a publicat în limba rusă lucrări în care se abordează această temă: Мазель Л. О расширении понятия одноименной тональности //СМ 1957. №2. Și mai târziu revine în Мазель Л. Об однотерцовых тональностях //Л.Мазель Статьи по теории и анализу музыки. М.1982.

fiind cultivate de obicei în condițiile tempourilor lente sau moderate, deoarece anume în aceste condiții expresivitatea și coloritul lor apar mai pronunțat.

De fapt, premisele pentru alternativitatea modal-tonală există și în fenomene mai timpurii, ca de exemplu, în modurile vechi monodice și în practica muzicală folclorică. Aceste condiții sunt determinate în mare măsură de așa numitele mutații modale existente în modurile melodice. Deosebirea principială între modurile melodice și cele armonice nu se reduce doar la forma expunerii funcției (în armonie funcția este reprezentată de consunări, în melodie – de un sunet separat), ci și la forma relațiilor modale.

Spre exemplu, în modurile armonice relațiile funcționale principale sunt bazate pe legăturile acustice (raporturile de cvartă și cvintă), în modurile monodice, însă, în prim plan se află legăturile linear-melodice bazate în primul rând pe fenomenele fiziologice (fundamentul cărora este în muzica vocală). În modurile armonice relațiile modal-funcționale sunt mai stabile și mai uniforme ceea ce favorizează manifestarea rolului foarte activ al modulației, deoarece în acest caz se reinterpretează un acord sau un grup de acorduri. Modurile monodice, deși mai puțin stabile din punct de vedere al legăturilor funcționale și al structurii scării sonore, sunt polimorfe și denotă o mai mare varietate a tipurilor de conjugări modale, deoarece pe baza aceleiași scări modale pot fi formate diferite moduri în funcție de poziția tonicii, de dispoziția sunetelor secundare de sprijin, de forma aranjării tonicii. Din această cauză noțiunea de centralizare în condițiile modurilor monodice este relativă și adesea efectul mutației modale uneori se realizează pur și simplu prin accentuarea ritmică a noului sunet.

O slăbire a centrului modal este evidentă și la corelația sunetelor secundare de sprijin cu tonica. În modurile monodice *repercussa* (ulterior dominantă) reprezintă o antiteză a *finalis*-ului, un sunet de sprijin concurent. În modurile armonice, dominantă, din contra, este o funcție instabilă care subliniază cel mai tare tinderea spre centrul gravitațional – tonica, stimulând dezvoltarea. Totuși, uneori ea poate servi și ca sprijin concurent (în așa numitele moduri de dominantă).

T.Berșadskaia a sesizat că în modul centralizat stabilitatea poate fi concentrată într-un singur punct al modului. Deci, alternativitatea modal-tonală se aseamănă cu schimbarea centrului tonal, cu schimbarea de poziție a tonicii și creează sunete secundare de sprijin.

Modurile naturale monodice sunt potențial politonice. În modurile medievale sprijinul principal de cele mai multe ori nu era fixat (de aceea, după cum s-a menționat mai sus, în ele nu există tonică, ci numai așa numitul *finalis*). Modurile populare (și cele monodice) în armonia naturală modală demonstrează rolul lor subordonat prin fenomenul alternativității despre care menționează N.Rimski-Korsakov («re doric artificial cu modulație spre do»).

§2. *Structuri modale alternative*

Alternativitatea dezvoltată a funcțiilor și simultaneitatea proceselor modulatorii care reprezintă însușirile caracteristice ale modurilor monodice se reflectă și în muzica contemporană. Spre exemplu, în serialism o oprire mai lungă pe unul dintre sunetele seriei atrage atenția ascultătorului spre acest sunet în modul cel mai efectiv și neașteptat.

Structura modală alternativă generează maximumul deschiderii și minimumul închiderii tonale. În același timp structura dată este integră, această integritate apărând datorită următorilor factori:

1. dacă printre componentele macrostructurii se numără modurile heptacordice specifice care au un centru slab, tendința modulatorie (de deschidere tonală) se realizează foarte efectiv și se produce subordonația modală (F.Chopin *Mazurka op.24 nr.2 do major*);

2. în formă are loc, de regulă, subordonarea secțiunilor și a compartimentelor (ce-i drept, în forma specifică caracteristică muzicii populare tonalitățile componente se găsesc în secțiunile quasi autonome ale formei (strofele) și în aceste cazuri poate apărea o egalitate relativă a tonicilor locale cu tonica inițială: AB, ABABAB, ABA).

În general, structura modală alternativă este un fenomen caracteristic pentru muzica populară și reprezintă o formă răspândită de organizare modal-tonală. În muzica profesionistă din secolele XIX-XX ea se realizează în mod divers.

Alternativitatea, în sensul cel mai larg al cuvântului, se manifestă în două forme:

1. cu păstrarea centrului modal, adică a tonicii, scara sonoră fiind mobilă. În aceste cazuri apare așa numitul cromatism la distanță (cromatică modală nesistematică, după expresia lui A.Kastalski, vezi: 198, p.207);

2. cu păstrarea scării modale, centru modal putând fi schimbat astfel realizându-se principiul tonicii mobile (sau fluctuante).

I.Sposobin a menționat că alternativitatea modal-tonală în practica muzicală a secolelor XIX-XX se prezintă în 4 forme:

- alternanța diferitelor variante ale aceluiași mod (fără schimbarea stării formei modale);
- alternanța majorului și a minorului;
- schimbarea centrului modal în contextul unei scări sonore unificate a modurilor (fenomen ce seamănă cu modulația diatonică) – mai des, a modurilor paralel-alternative;
- alternanța minorului și a majorului situat la un ton mai jos (și viceversa)¹.

Alternativitatea este perceptibilă mai ales în cazurile când inițial predomină o tonică și apoi – alta, ambele rânduindu-se pe parcursul lucrării muzicale.

Corelațiile cele mai tipice între tonici sunt următoarele:

- în major: deplasarea spre treapta $\overline{\text{VI}}$, V, II (M.Glinka, *Dansul turcesc* din opera *Ruslan și Ludmila*);
- în minor: deplasarea spre treapta $\overline{\text{III}}$, V, VII sau IV (mai rar)².

Legătura dintre modurile paralele în structura alternativă este realizată de următorii factori obiectivi:

- simetria inversă în raporturile dintre tonici (este cunoscută teoria așa numitelor opoziții armonice ale modurilor emisă de A.Doljanski care include și simetria în relațiile altor elemente);
- prezența celor două sunete comune în tonicile modurilor paralele și, în general, comunitatea componentelor sonore.

S.Grigoriev (116) menționează că în muzica populară și în cea profesionistă structurile alternative se manifestă în mod diferit, fapt reflectat în următoarea schemă:

În muzica populară

- formele tonicilor sunt unificate (sau sunetele, sau acordurile - mai ales trisonurile);

În muzica profesionistă

- tonica poate fi prezentată prin forme diverse: sunet, acord (trison), uneori – prezentarea indirectă a tonalității prin intermediul funcțiilor instabile D și S

¹ Sposobin I. 179, paragr.4.

² Ibidem.

- ❑ numărul de componente a tonalităților (și respectiv, a tonicilor) este limitat;
- ❑ tonalitățile componente sunt diatonice sau se bazează pe diatonica incompletă;
- ❑ nu se folosește
- ❑ pot fi prezente multe tonici și tonalități componente;
- ❑ tonalitățile componente pot avea forme convențional-diatonice sau cromatizate;
- ❑ alternativitatea modală se realizează prin alternanța directă, nemijlocită a tonicilor (ca în *Preludiul sol major* de S.Rahmaninov).

§3. Sisteme major-minore și minor-majore

Penetrația reciprocă a modurilor, interacțiunea lor în scopul constituirii unor sisteme sintetice complexe se realizează nu numai în forma șirurilor modale alternative, ci și în forma unor sisteme integratoare denumite **sisteme major-minore**.

Iu.Holopov diferențiază două tipuri de mixaj modal: omogen și eterogen (198, p.206). Sub acest aspect sistemele alternative pot reprezenta ambele tipuri, pe când mixajul modal pe baza majorului și a minorului aparține doar celui de-al doilea tip care reunește modurile europene unificate.

Spre deosebire de structurile modale alternative, sistemele major-minore au unele însușiri specifice:

1. este evidentă predominarea unei anumite stări modale, a sprijinului modal principal și a modului de sprijin;
2. de regulă, se îmbină formele modale condițional-diatonice (armonice și melodice) și nu cele naturale;
3. monotonalitatea sistemelor major-minore presupune și contrastul formelor armonice ale tonicii (spre exemplu, se folosește alternanța tonicilor omonime), spre deosebire de politonalitatea modurilor alternative cu sprijine relativ echivalente;
4. sinteza modală se realizează în formă tonal-armonică.

Sistemele major-minore țin de domeniul cromaticii deoarece reprezintă forme de largire a tonalității¹. Spre exemplu, scara cvintelor în sistemul major-minor omonim conține 10 sunete (dacă includem și treapta II coborâtă – 11).

3.1. Sistemele omonime

Sistemele major-minore există în diferite variante. Cel mai răspândit este sistemul major-minor bazat pe interacțiunea modurilor omonime.

Major-minorul omonim reprezintă o structură modală complexă care include în componența sa treptele și acordurile tipice din modurile omonime în forma naturală. Această specie a major-minorului este condiționată istoric. Premisele cele mai importante pentru interacționarea modurilor omonime se bazează pe practica muzicală.

1. în muzicile mai vechi exista o tradiție de încheiere a lucrărilor muzicale scrise într-o tonalitate minoră cu trisonul tonicii majore omonime (așa numita cadență picardiană);
2. crearea efectului de ecou (ca în *Sonata Sol major* de D.Scarlatti, vezi exemplul 87);
3. pe parcursul evoluției modurile majore și minore devin echivalente în sens constructiv și se apropie

¹ G.Katuar consideră aceste sisteme un fenomen intermediar între diatonică și cromatică.

mult unul de altul. La etapa inițială a acestei interacțiuni au apărut formele armonice și cele melodice, mai târziu au fost antrenate și acordurile mai caracteristice ale modurilor omonime;

4. alterația de asemeni creează condiții pentru apropierea reciprocă a majorului și a minorului (treapta III din major coincide enarmonic cu IV coborâtă din minor, treapta II ridicată din major coincide enarmonic cu treapta II din minor);

5. ideea sintezei modale a fost pregătită de modurile populare care conțin trepte variabile (modurile cu scara instabilă), de modurile supraoctaviante, modurile cu structură complexă;

6. în madrigalul italian există cazuri de contrapunere alăturată a trisonurilor majore și minore de pe aceleași trepte.



Tendința spre modulare în cadrul sistemelor major-minore se manifestă mai slab decât în cazul tonalităților obișnuite, unde odată cu schimbarea scării sonore se schimbă și tonica.

Una din caracteristicile principale ale sistemelor major-minore este prezența treptelor «duble» (aceiași treaptă este prezentă în două variante).

În major-minorul omonim coexistă elementele modale eterogene care pot fi împărțite în două categorii (după I.Sposobin):

1. elemente care nu conțin terța tonicii (ele nu sunt elemente caracteristice și se folosesc în modurile armonice și melodice);

2. elemente în care terța tonicii este substituită prin terța tonicii omonime. În aceste cazuri, de obicei are loc alternanța treptelor modale semnificative care sunt indici ai modului și creează colorarea modală (de exemplu, C. Debussy *Clair de lune*).

Sistemele major-minorului și minor-majorului omonim se compun dintr-un set de acorduri mult mai larg decât celelalte varietăți ale sistemelor major-minore.

3.2. Acordica major-minorului și minor majorului omonim

Pentru major-minorul și minor-majorul omonim cele mai caracteristice sunt trisonurile (mai rar septacordurile și nonacordurile), deoarece complexitatea relațiilor funcționale trebuie să fie compensată prin simplificarea acordurilor.

Primul grup de acorduri (care se folosesc de asemeni și în majorul armonic și nu includ terța trisonului tonicii omonime) este reprezentat de:

- în major-minor: acordul dominantei minore și al treptei VII naturale;
- în minor-major: acordul subdominantei majore și al treptei II a minorului melodic;

Al doilea grup de acorduri (fiecare având în componența sa terța tonicii) este format din:

- în major-minor: trisonurile și septacordurile treptelor VI și III coborâte, ale tonicii omonime și septacordul subdominantei;
- în minor-major: trisonurile și septacordurile treptelor VI și III ridicate, ale tonicii omonime și septacordul subdominantei majore.

Acordurile modului omonim pot forma o succesiune armonică autonomă relativ dezvoltată, adică – un adevărat subsistem în cadrul structurii major-minore (sau minor-majore) ca în piesa *Melodie* din *Suita pentru pian op. 18* de G.Enescu, unde Sol major-minor se realizează în măsurile 7-9 prin $\text{VI}_2 - \text{t}_3$, răsturnarea a patra a $\text{IV}_6 - \text{t}_7$ (vezi exemplul 44). Pe baza unor subsisteme de acest fel în componența major-minorului pătrunde și acordul treptei a II napolitane, care formal nu aparține acestui sistem modal. Armonia napolitană se tratează în teoria armoniei în mai multe feluri (în dependență de context și modul de expunere):

1. ca treapta VI a tonalității de subdominantă (mai rar ca subdominantă a tonalității treptei a VI) mai ales dacă apare în cadrul unei inflexiuni «întrerupte»;
2. ca subdominantă cu sextă mică (după H.Riemann);
3. ca rezultat al alterației acordului treptei a II;
4. ca aprofundare cromatică a sferei diatonice (după cercul de cvinte).

Conform definiției lui G.Katuar acordul napolitan se consideră acord «cromatic după poziție» și nu în esență¹.

În turațiile cele mai caracteristice din sistemele major-minore se confruntă direct sau indirect variantele aceleiași trepte. Spre exemplu:

- se realizează contrastul sunării trisonului minor al treptei VI și al celui major de pe treapta VI coborâtă (L.Beethoven *Sonata nr.26*, p.II, M.Mussorgski *Po-nad Donom*). O astfel de corelație a trisonurilor creează relații monotertare;
- apare așa numita «licărire» a tonicilor omonime realizată prin alăturarea celor două variante ale acordului tonicii (L.Beethoven *Sonata nr.16*, tema secundară și încheierea p.I, N.Rimski-Korsakov *Cântecul oaspetelui indian* din opera *Sadko* și alte numeroase exemple «în stil oriental», F.Liszt *Bucurie și durere* etc.).

În secolele XIX și XX efectul generat de înlocuirea tonicii prin omonimă se extinde și asupra altor acorduri. Variante modale ale trisonurilor apar pe toate treptele. Acest fenomen se explică prin interacțiunea diferitelor varietăți ale sistemelor major-minore generând un sistem major-minor de nivel superior.

3.3. Sistemele paralele

Sistemele major-minore paralele cuprind structurile modale sintetice formate în rezultatul împrumutului de acorduri din tonalitățile paralele în forma lor armonică. Una din premisele acestui proces este egalitatea enarmonică a treptei VI coborâte (treaptă caracteristică a majorului armonic) cu treapta VII ridicată (treaptă caracteristică a minorului armonic) a tonalității paralele. Implicațiile care au loc în cazurile concrete sunt următoarele:

¹ Această opinie provine din teoria armoniei din secolul XIX și extrapolează ideea expusă în manualul de armonie semnat de Augustin Savar care scria despre «acordurile alterate după structură și cele alterate după poziție».

1. în major-minorul paralel apar acordurile cu terță mare de pe treapta III care corespund acordurilor dominantei armonice din tonalitatea paralelă (vezi exemplele 88 și 89 în care sunt citate fragmente din partea II a *Sonatei op.143* de Schubert și din partea II a *Concertului pentru pian nr.2* de Rahmaninov);

2. în minor-majorul paralel apar:

– trisonul minor al treptei VI (așa numitul acord schubertian) care corespunde trisonului subdominantei armonice din tonalitatea paralelă (Rahmaninov *Preludiu sol diez minor*). În tonalitatea minoră de bază acest acord este un pseudo-trison (fiind notat conform ortografiei minorului cu treapta VII ridicată, dar nu cu treapta VI coborâtă);

– acordul lui Rahmaninov¹ derivat din armonia treptei VI a lui Schubert (cu subterță), care poate fi explicat ca septacordul treptei II din majorul armonic paralel. În tonalitatea principală el se notează ca VII⁴₃ cu cvartă sau, mai rar, în altă răsturnare, ca VII₂ cu cvartă. La rezolvarea acestui septacord Rahmaninov a preferat și un mers melodic specific când treapta VII ridicată se rezolvă prin salt ascendent în treapta III.

Andante (Exemplul 88)

III dur
9

(Exemplul 89)

III dur
7
T

(Exemplul 90)

VI schubertiană acordul lui
Rahmaninov

¹ Acest termen propus de Berkov prezintă un anacronism, deoarece acordul dat se folosește și în creația lui Liszt (vezi fragmentul din piesa *Gânditorul* citat în exemplul 90 în care se folosesc acordurile schubertian și rahmanian), Rimsky-Korsakov, Skriabin etc. Totuși, pentru Rahmaninov el devine un semn stilistic distinctiv.

Corelațiile major-minore se extrapolează și asupra sferei legăturilor tonale (de exemplu, în partea I a sonatei *Aurora* de L.Beethoven). Acordurile caracteristice ale sistemelor major-minore se folosesc în procesul modulatoriu dând naștere unui tip specific de modulație – modulația funcțională accelerată (bruscă). Așadar, legitățile sistemelor major-minore se manifestă atât în procedeele modulatorii, cât și în planurile modulațiilor. Aici se reflectă și legile sistemelor major-minore de nivel superior.

3.4. Sistemele monotertare

În secolele XIX-XX apar și se dezvoltă **sistemele major-minore și minor-majore monotertare** cu tonici «cromatic-omonime» (N.Tiftikidi). Ele apar în rezultatul împrumutului de acorduri din tonalitatea de mod opus situată la un semiton de tonalitatea de bază. Trisonurile tonicii din ambele tonalități conțin aceeași terță. În sistemele major-minore monotertare funcționalitatea se realizează în mod variat. Spre exemplu, funcția tritonice este ambiguă fiind intermediară între dominantă și subdominantă. În dependență de context, ea poate fi tratată ca o variantă a dominantei sau a subdominantei bazată pe combinarea legăturilor omonime și monotertare. Spre exemplu, în major tritonanta este majoră fiind concomitent omonima subdominantei monotertare și monotertara dominantei omonime.

Un exemplu de ambiguitate funcțională îl reprezintă și tonica monotertară a majorului, care coincide cu acordul napolitan minor.

După cum s-a menționat mai sus, ideea relațiilor monotertare a fost propusă de S.Karg-Elert și preluată de savanții ruși S.Skrebkov, L.Mazel, N.Tiftikidi. Acesta din urmă propune și o altă denumire pentru sistemele monotertare – sisteme cromatic-omonime.

Sistemele monotertare sunt o variantă a sistemelor major-minore (sau minor-majore) și se bazează pe interacțiunea sistemelor major-minore mai simple.

Sistemele major-minore au constituit subiectul studiului mai multor teoreticieni, printre care și L.Adam (90). El propune următoarea clasificare a tuturor fenomenelor de integrare modală:

♦ Major-minor:

1. major-minor omonim (gr.I: VI $\flat$, III; gr.II: d, VII $\flat$, s, II $\flat$) – sistem modal sintetic de nivelul I;
2. major-minor paralel (III_(7,9) majoră) – sistem modal sintetic de nivelul II;
3. major-minor omonim-paralel (VI $\flat$ = V $\sharp$, VII $\sharp$ ₃^{#3} micș.) – sistem modal sintetic de nivelul III;
4. major-minor monotertar (T cromatic-omonimă, V $\sharp$ în major) – sistem monotertar de nivelul I;
5. major-minor integral (VI $\flat$, III majoră) – sistem modal sintetic de nivelele I și II;

♦ Minor-major:

1. minor-major omonim (III $\sharp$, II melodică, IV majoră) – sistem modal sintetic de nivelul I;
2. minor major paralel (VI lui Schubert, armonia lui Rahmaninov IV $\flat$ ₇^{b5}) – sistem modal sintetic de nivelul II;
3. minor-major omonim-paralel (IV $\flat$, V $\flat$) – sistem modal sintetic de nivelul III;
4. minor-major monotertar (T cromatic-omonimă, IV $\flat$ ₅^{b5}, V $\flat$ ₅^{b5}) – sistem monotertar de nivelul I;
5. minor-major integral (VI lui Schubert, III $\sharp$) – sistem modal sintetic de nivelele I și II.

3.5. Utilizarea sistemelor major-minore și minor-majore

Sistemele major-minore se folosesc mai ales în scopuri expresive sau coloristice. Posibilitățile diverselor varietăți ale major-minorului sunt diferite. Spre exemplu, major-minorul paralel are un colorit mai “majorizat” decât majorul obișnuit; minor-majorul paralel – din contra sună mai “minorizat”, mai sumbru și chiar tragic în comparație cu minorul obișnuit.

Major-minorul omonim conține mai multe trisonuri majore ceea ce favorizează crearea efectului clar, luminos, major; uneori, însă, datorită tonicii omonime apare efectul invers de tristețe și caracterul elegic al sonorităților. Minor-majorul omonim posedă un colorit sever, sobru, puțin posomorât.

Pe baza interacțiunii diferitelor sisteme major-minore se formează uneori sisteme ierarhizate de nivel superior: **major-minorul integral**¹ sau **complet** (cu trisonul major pe treapta III, cu trisonuri minore pe treapta VI coborâtă și III ridicată).

Alte forme ale sistemelor major-minore sunt legate de așa numitele “mediante cromatice deosebite” (V.Berkov). Berkov include în această grupă trisonurile: major pe treapta III și VI² (în major-minor), minor pe treapta VI (în minor-major), pe treapta III (în minor-major)³.

Reunirea diferitelor varietăți ale major-minorului creează condiții pentru așa numitele **șiruri terțare** și **cercuri** sau **cicluri terțare**. Exemple: R.Schumann *Noveleta F-dur* (F-Des-A-F), Liszt *Studiu Des-dur* (Des-A-F-Des), A.Skriabin *Poemul op.32 Nr.2* (D-Ges-B-D) N.Rimski-Korsakov *Antar* (tema păsării Ruh se dezvoltă ca o secvență cu pasul de terță mare al cărei inel constă din trisonul tonicii și acordul lui Schubert, vezi exemplul 91), S.Prokofiev *Romeo și Giuletta* scena *Giuletta – fetița* (C-As-E-C). Deseori apar așa numitele repetări (deplasări) consecvente⁴.



Principiul șirurilor terțare nu este un principiu modal, aici predomină inerția dezvoltării prin secvență, ideea simetriei sonore și a construcției geometrizeate. Șirurile terțare ascendente și descendente sunt succesiuni care seamănă cu secvențele transponente; ele conțin inele armonice aflate în raporturi de terță mică sau mare, se bazează pe corelațiile major-minore și creează un colorit specific. Șirurile terțare care revin la inelul inițial în altă octavă se numesc circulare.

Același fenomen stă și la baza unor fenomene muzicale specifice:

1. construcții atonale sau tonal (modal) indefinite;
2. moduri simetrice cu o structură modală deosebită și o tonică specifică (spre exemplu, în formă de trison mărit sau septacord micșorat). Unele din ele au fost descrise în lucrările lui B.Iavorski (modul micșorat, modul mărit, modul catenat [цепной], modul dublu catenat [дважды цепной] și altele).

¹ L.Gurov numește acest sistem major-minorul paralel-omonim (vezi: 90).

² Aceasta este acordul tonicii omonime din tonalitatea paralelă, dar și ca triplă dominantă (Liszt *liedul Oh, quand je dors*).

³ Aceasta este acordul tonicii omonime din tonalitatea paralelă (astfel de corelații tonale folosește Beethoven în sonata Patetica: do-minor – mi bemol minor), dar poate fi tratat și ca triplă subdominantă.

⁴ Despre deplasări consecvente scrie S.Grigoriev în: 116.

Formațiunile modale de acest fel oferă posibilitatea de a crea efecte fonice pregnante și foarte coloristice. Adesea ele servesc pentru redarea coloritului fantastic sau de basm și anume în acest scop au fost întrebuințate de mulți compozitori ruși (M.Glinka în opera *Ruslan și Ludmila* pentru caracteristica lui Cernomor, N.Rimski-Korsakov în *Koșcei Nemuritorul* pentru chipul Koșceevnei, în *Sadko* – Volhova etc.).

Prelucrarea lor ornamental-melodică o realizează, de obicei, gama simetrică (ton-semiton sau hexatonică). Relațiile funcționale prezente în aceste moduri sunt cele mai simple tonica – netonica și destul de slabe și, în consecință, calitățile lor constructiv-dinamice sunt foarte limitate. De aceea utilizarea lor este caracteristică mai mult pentru compartimentele introductive, pentru punți, de asemeni – este preferată pentru teme cu colorit peisajistic.

Formele construcțiilor simetrice sunt diverse:

1. succesiuni formate din consunări analoage situate la o distanță de intervale egale;
2. succesiuni de consunări analoage aflate în raport de terțe mici și mari (alternativ);
3. succesiuni de septacorduri micșorate aflate în raport de terță mare sau trisonuri mărite în raport de terță mică.

§1 Stratificarea facturii și noi forme de sinteză armonică verticală.

Sinteza funcțională și modală se realizează nu numai în forme orizontale – ca în structurile alternative sau în cele major-minore. În factura polimelodică și în cea complexă este posibil de a crea și anumite forme specifice de sinteză verticală. Aceste forme sintetice se bazează pe principiul dramaturgic de *stretto* și pe stratificarea facturii multivocale grație căreia se realizează separarea întregului în straturi și în planuri sonore. Berșadskaja definește acest fenomen ca *polistratificare*, alți teoreticieni vorbesc despre *policominații* sau *poliformațiuni*¹, despre *polifonia straturilor* etc. Toți acești termeni indică un anumit grad de contradicție a elementelor pentru care au importanță următorii factori:

1. contrastul principiilor de structură;
2. contrastul funcțional;
3. contrastul tipurilor de organizare modală;
4. contrastul tonal.

Alături de acești factori care ar putea fi numiți (convențional) principali există și o serie de factori secundari:

- contrastul de registre;
- contrastul timbral;
- contrastul factual.

Polistratificarea apare în condițiile suprapunerii de elemente omogene sau eterogene:

<u>Monodie</u>	<u>Polifonie</u>	<u>Eterofonie</u>	
Monodie	Polifonie	Eterofonie	
<u>Monodie</u>	<u>Polifonie</u>	<u>Eterofonie</u>	
Omofonie	Omofonie	Omofonie	ș.a.

Diferitele policominații nu formează un sistem armonic principal nou, ci fac parte din complexul de procedee ale tehnicii tonale și pot fi considerate ca o suprastructură mai târzie. Trăsătura comună a tuturor policominațiilor este forma vertical-armonică a organizării sonore, deși originea lor provine din gândirea muzicală polifonică. Stratificarea factuală are și o fundamentare acustică, bazându-se pe natura fizică a sunetului, pe caracterul biplan al acordicii. Geneza polistratificărilor este legată de asemeni de pedală și de ostinato.

În armonie polistratificările se realizează în diverse forme:

1. poliacordica provenită din contradicția structural-acordică a elementelor;
2. polifuncționalitatea bazată pe contradicția funcțională a elementelor;
3. polimodalismul format pe baza contradicției modale;
4. politonalitatea generată de contradicția tonală.

¹ Termen propus de M.Kopytman, se folosește în lucrările lui S.Stoeanov pentru caracterizarea spațiului muzical (vezi: 182).

Poliacordica și **polifuncționalitatea** alcătuiesc **poliarmonia**. Tratat în sens larg acest termen tinde să cuprindă toate fenomenele legate de polistratificare, adică toate policombinările. Însă, ca excepție, există și unele policombinații bazate pe monoarmonie (spre exemplu, unele forme de politonalitate melodică).

Diferite forme de policombinații pot coexista și pot fi îmbinate în diverse variante: poliacordica și polifuncționalitatea, polimodalismul și politonalitatea, poliacordica și politonalitatea etc. Toate poliformațiunile în comparație cu formațiunile similare simple au însușiri specifice expresive, constructive și coloristice. În plus, ele (mai ales politonalitatea) pot fi și semne stilistice distinctive proprii pentru stilul mai multor compozitori. Astfel, adesea se vorbește despre politonalitatea lui Milhaud, de cea a lui Stravinski sau a altor compozitori.

§2 Poliacordica, poliarmonia, polifuncționalitatea.

Clasificarea consunărilor poliacordice

Una din cele mai timpurii forme de poliarmonie este polifuncționalitatea ale cărei rădăcini se trag din suprapunerile funcțiilor pedalei și ale acordurilor din stratul superior, din multiple întârzieri și anticipații care adesea formează contradicții funcționale cu acordul de bază. Poliacordica, din contra, este una din formele târzii ale poliarmoniei.

Clasificarea poliacordurilor se poate realiza reieșind din următoarele criterii:

1. după gradul de identitate a elementelor combinând:

- ◆ poliacorduri terțare și nonterțare;
- ◆ omogene și eterogene;
- ◆ trisonante și nontrisonante;

2. după tipul organizării modale:

- ◆ diatonice;
- ◆ cromatice.

N.Guleanițkaia (118) propune o altă clasificare a poliacordurilor:

Poliacorduri

trisonante			nontrisonante	
bi-trisonante ¹	tri-trisonante	poli-trisonante	omogene	eterogene
			cu septacorduri	trison + alte consunări
			cu cvartacorduri	oricare alte combinații ²
			cu acorduri de secunde	

¹ Vezi exemplele de poliarmonie bi-tritonantă de sensibilă în finalul Concertului pentru pian și orchestră de A.Haceaturean (exemplul 92) sau din piesa Ipanema din Ciclul Dansuri braziliene de D. Milhaud (exemplul 93).

² Un astfel de exemplu realizează O.Messiaen în Piesa de Crăciun nr. 13 cu scopul obținerii efectului de rezonanță imitând dangătul clopotelor prin îmbinarea unui cluster și a unui acord format din cvinta perfectă și triton în stratul inferior cu mișcarea paralelă a acordurilor de octavă micșorată în stratul superior (vezi exemplul 94).

Allegro brillante

(Exemplul 92)

Two systems of piano music. The first system is in 2/4 time, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a common time signature. The music is marked *f* (forte). The second system is also in 2/4 time, with a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a common time signature. The music is marked *f* (forte).

Allegro brillante

Continuation of the musical score for Exemplul 92, Allegro brillante. It consists of two systems of piano music. The first system is in 2/4 time, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a common time signature. The music is marked *f* (forte). The second system is also in 2/4 time, with a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a common time signature. The music is marked *f* (forte).

Nerveux

(Exemplul 93)

A single system of piano music in 2/4 time, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a common time signature. The music is marked *f* (forte).

Tres vif, joyeux (J. 168)

(Exemplul 94)

Two systems of piano music. The first system is in 2/4 time, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a common time signature. The music is marked *ff* (fortissimo). The second system is also in 2/4 time, with a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a common time signature. The music is marked *ff* (fortissimo). The text "(comme des cloches)" is written below the first system. The text "8" is written below the second system.

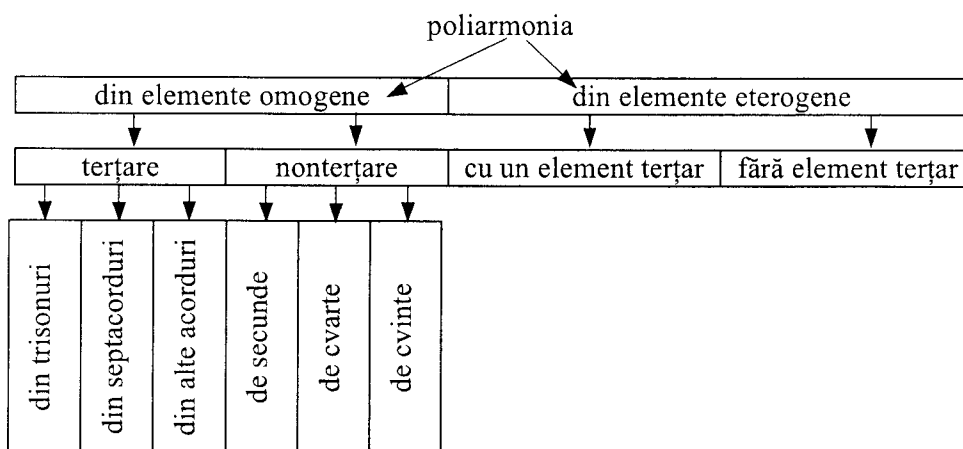
D.Șulghin (219) diferențiază următoarele tipuri de poliacorduri:

1. acorduri polimelodice (melodii multivocale) poliarmonia cărora se bazează pe îngroșarea acordică a melodiei¹;
2. acorduri poliarmonice;
3. poliacorduri melodico-armonice (pe baza sintezei primelor două forme).

Poliarmonia în opinia lui diferă:

- după natura tonală: monotonală sau politonală;
- după numărul vocilor;
- după gradul de contrast între elemente.

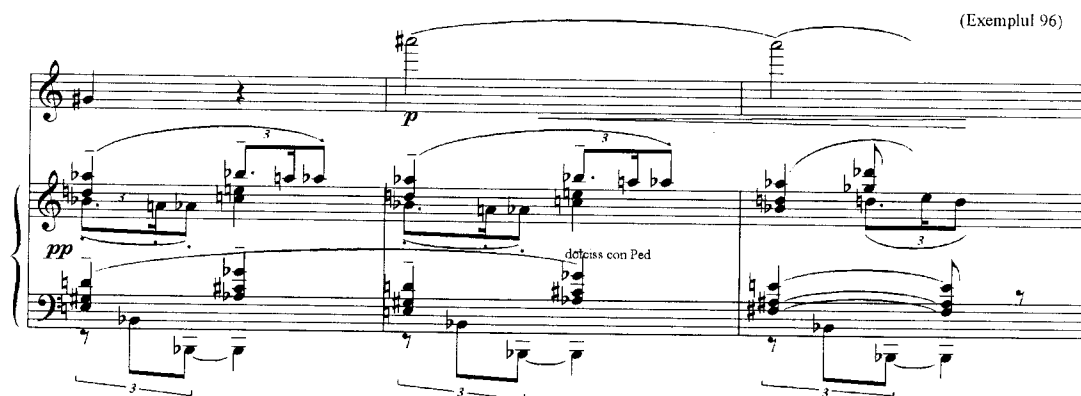
În consecință, clasificarea consunărilor poliarmonice poate fi prezentată în felul următor:



Cazuri particulare de poliarmonie sunt și așa numitele “vitralii sonore”, “armoniile rezonante” (Messiaen) și “mirror-harmony” (de exemplu, tema pendulei din opera *Cântăreața cheală* de D.Voiculescu citată în exemplul 7). Efectul poliarmonic de rezonanță se observă în piesa *Clopotele tristeții și lacrimile despărțirii* de O.Messiaen (exemplul 95). Prezintă interes și așa numita “multiplicare a subacordurilor” folosită în piesa *Narcis* din ciclul *Mituri* op.30 de K.Szymanowski (exemplul 96). Acest fragment prezintă și un caz de “armonie vertical-mobilă” care denotă o tratare contrapunctică a armoniei și linearismul factual.



¹ Acest fenomen are multe trăsături comune cu mixturile – procedee proprii inițial pentru eterofonie.



§3 Polimodalismul și politonalitatea. Tipuri de politonalitate

Resursele expresive ale metodelor politonale au fost exploatate în creațiile multor compozitori ai secolului XX. Deși promotorul politonalității se consideră D.Milhaud, acest fenomen a avut mai mulți precursori în persoana unor compozitori ca Ch.Ives, C.Debussy, M.Ravel, R.Strauss ș.a., iar concomitent cu D.Milhaud politonalitatea a fost practică și teoretizată de mai mulți contemporani ai săi ca A.Casella, B.Britten, P.Hindemith, M.de Falla, A.Honegger, B.Bartok, D.Șostakovici, S.Prokofiev, W.Lutoslawski, M.Jora, R.Șcedrin, S.Slonimski ș.a. După aproximativ trei decenii interesul față de politonalitate treptat se diminuează.

Fiecare formă de policonbinații își are specificul său. Politonalitatea, spre exemplu, în comparație cu celelalte forme de policonbinații, este politonală (adică are mai multe tonici care coexistă simultan).

Unii teoreticieni de obicei nu diferențiază poliarmonia și politonalitatea sau armonia politonală, ceea ce în viziunea noastră nu este corect. Noțiunea de poliarmonie fiind mai largă, armonia politonală doar parțial coincide cu poliarmonia (există politonalitate constituită pe baza monoarmoniei, la fel și poliarmonie monotonală).

În opinia lui Paisov poliarmonia reprezintă sfera de acțiune a poliacordurilor, a consunărilor polistratificate, în timp ce politonalitatea este una din formele de organizare tonală realizată cu sau fără participarea poliarmoniei (165, p.40). Rădăcina *armonia* a termenului **poliarmonie** este sinonimică cu *consunarea*, deci *poliarmonia* coincide cu *policonsunarea* și reprezintă o “combinaire verticală a diferitelor formațiuni armonice”. Combinarea elementelor de structură intervalică diferită se numește **poliacordică**; a celor cu funcții diferite – **polifuncționalitate**.

Polimodalismul reprezintă “dispunerea simultană a două sau mai multe linii melodice aparținând fiecare unui mod” (22, p.384). De regulă, polimodalismul are o bază monotonică și reprezintă combinarea simultană a diferitelor formațiuni modale cu tonica comună (omonime). Aceste moduri componente au scări modale diferite și adesea reprezintă forme modale opuse (contrare). Polimodalismul există în câteva variante:

1. se suprapun diferite variante ale aceluiași mod (de exemplu, Bach *Concertul brandenburgic nr.1* p.II, vezi exemplul 97);
2. se suprapun majorul și minorul omonim (F.Chopin *Studiul nr.2*);
3. se suprapun diferite moduri diatonice (M.Ravel *Concertul pentru pian Sol major*, p.I, vezi exemplul 98);
4. se suprapun diferite moduri simetrice (O.Messiaen *20 de priviri asupra Pruncului Isus*, nr.5).



În muzica secolului XX polimodalismul se întrebuițează foarte divers. La B.Bartók el apare pe baza sistemului major-minor polimodal, la N.Miaskovski – pe baza acordurilor cu terțe diferite, la M.Ravel – pe baza poliarmoniei etc.

Polimodalismul poate fi și o formă specifică a politonalității în cazul când constă din îmbinarea a două sau mai multe moduri (inclusiv ale celor simetrice sau a unor moduri diatonice specifice) cu tonici diferite (de exemplu, O.Messiaen *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau*)¹.

Politonalitatea este forma cea mai dezvoltată a policonbinațiilor. Ea apare în rezultatul îmbinării verticale

¹ În limba rusă se diferențiază noțiunile poliladovosti și polimodal 'nosti, primul definind structura modală complexă care reunește elementele unor moduri diferite cu tonică comună, iar cel secund – o formă de îmbinare simultană a modurilor simetrice.

² Am dori să menționăm faptul că acest studiu a fost publicat în traducere rusă în anul 1926 precedat de o notă introductivă de I.Glebov (B.Asafiev).

a două sau mai multe tonalități diferite și relativ autonome. Tonalitățile componente sunt egale în drepturi și denotă relații funcționale destul de dezvoltate. Noțiunea de politonalitate apare pentru prima dată în *Tratatul despre armonia ultracontemporană* de L.Villiermin (84). În lucrarea *Politonalitate și atonalitate* A.Casella (131, p.10)¹ politonalitatea se definește (puțin cam beletristic) “modulație în simultaneitate”, evidențiindu-se prin aceasta posibilitatea de a combina simultan fenomene care până atunci puteau fi combinate doar succesiv. De fapt, sinteza verticală de acest tip este proprie tuturor policominațiilor.

Politonalitatea este o formă specifică a sistemului tonal bazată pe sinteza zonelor tonale relativ autonome (subtonalități), care formează o unitate integră în funcție de corelațiile dintre stabilitate și instabilitate, de tipul scărilor sonore, de metoda divizării în factură. Exemplu: D.Milhaud *Paineras* din ciclul *Dansuri braziliene*.

Politonalitatea poate fi folosită ca un procedeu de dezvoltarea și în sistemul modal. Criteriul fundamental al politonalității îl constituie autonomia subtonalităților, fiecare din ele necesitând un anumit nivel de dezvoltare a relațiilor funcționale (indiciul principal îl prezintă turația armonică autonomă care constă din cel puțin două funcții diferite în fiecare din tonalitățile componente). Așadar, pentru politonalitate sunt necesare următoarele condiții obligatorii:

1. prezența politonicii – consunare care joacă rolul de centru al sistemului politonal și este compusă din tonicile tuturor subtonalităților;

2. prezența a cel puțin două funcții tonale în fiecare subtonalitate.

L.Diackova (126, p.248) mai adaugă acestor criterii de bază încă două:

- prezența unui ton de sprijin stabil în fiecare subtonalitate;

- prezența scărilor modale stabile în fiecare subtonalitate.

Cea mai răspândită formă a politonalității o constituie bitonalitatea.

Pentru politonalitate este necesară încă o condiție constructivă importantă și anume – simplitatea, laconismul, claritatea structurii interioare din fiecare strat component, fapt ce compensează într-o anumită măsură complexitatea generală și înlesnește percepția întregului. Politonalitatea care antrenează acorduri multisonore sau subtonalități intensiv cromatizate se percepe mai lesne vizual decât auditiv, la fel ca și politonalitatea cu multe straturi componente. Încă D.Milhaud a atenționat asupra apropierei complexelor politonale multisonore de atonalitate¹. Iu.Paisov aduce un exemplu din *Concertino-buff* de S.Slonimski în al cărui compartiment final sună simultan 12 trisonuri majore construite pe toate treptele gamei cromatice – combinație ce creează un vădit efect atonal.

A.Pășcanu scrie: “În această privință e bine să ne reamintim o constatare științifică a psihologiei, care a observat că omul nu poate urmări conștient simultan mai mult de două fapte (obiecte sau acțiuni). Ceea ce depășește această cifră se sesizează interminant – succesiv, preavizat, cu ajutorul partiturii, contopindu-se într-o imagine globală” (54, vol.II, p.256). Cu toate acestea există și o excepție: politonalitatea melodică care poate conține și mai multe elemente. Un exemplu ce vine să susțină această afirmație oferă partea II a *Simfoniei nr.4* de D.Șostakoviici care începe cu propoziția expusă în d-moll la Fl.picc, urmată de risposta la Fl. – în es-moll, la Cl. – în e-moll, la Cl.basso – în f-moll ș.a.m.d. În acest exemplu politonalitatea se percepe

¹ În acest context am dori să cităm opinia lui M.Eisikovits, care considera politonalismul pe de o parte “un compromis atonalului” ce “acționează în sensul prelungirii, supraviețuirii tonalului, iar pe de alta vedea în el “un concept antagonist noțiunii tonalului” (la fel ca și atonalul – n.n). El scrie: “Tonalul exprimă unitate, claritate, excluzând ambiguitatea, confuzia, duplicitatea. Reprezintă echilibru, ordine într-o orbită gravitațională închisă, în timp ce politonalismul pare a exprima negarea tuturor acestor atribute...În timp ce tonalul degajă certitudine, bitonalul voalează, încețoșează” (M.Eisikovits Introducere în polifonia vocală a secolului XX. – București, 1976. Pag.45).

efectiv grație temei scoase în relief prin procedeul imitației. Alte exemple de politonalitate cu 3-4 componente pot fi urmărite în creațiile lui D.Milhaud (*Hoeforele, Eumenidele* ș.a.¹), S.Prokofiev (*Cvintetul op.39* p.IV). Efectul sumar al mai multor componente explică și opinia lui R.Reti care considera politonalitatea una din formele pantonalității. Aproximativ aceeași idee este expusă și de A.Casella care scria despre “confirmarea tipului principal al scării”. El observă că senzația tonală rezultantă se naște indirect prin mixajul culorilor tonale al mai multor straturi care interacționând generează o tonalitate asociativă prezentă doar în percepția noastră auditivă, nefiind notată în partitură².

Calitățile tonicale ale politonicii, de asemeni se manifestă mai efectiv în politonalitatea formată din cel mult 3-4 componente. Politonica este de obicei o consunare disonantă de aceea una din condițiile necesare ale politonalității o constituie anume posibilitatea de a avea o tonică disonantă. Noțiunea de politonică demonstrează tratarea vertical-armonică a politonalității.

În politonalism se realizează nu numai contradicția reciprocă a subtonalităților: percepția noastră, sprijinindu-se pe experiența auditivă precedentă assemblează subtonalitățile într-o structură unitară. Sistematismul și monismul gândirii noastre modale determină perceperea sistemului tonal de nivel superior în a cărui ierarhie se reunesc câteva subtonalități destul de dezvoltate și autonome. În funcție de gradul de autonomie și de subordonare, însușirile proprii ale subtonalităților pot fi reliefate sau, din contra, pot trece pe planul doi sau chiar pot dispărea (în acest caz diferitele planuri armonice nu sunt neapărat egale în drepturi). Realizându-se permanent în paralel cu percepția echivocă, polivalentă, fenomenul de unificare determină un fel de joc auditiv care provoacă și numeroase discuții teoretice.

Este cunoscută tema secundară din partea I a *Simfoniei nr.10* de D.Șostakovici în care se folosește dublarea exactă a două elemente: două linii paralele care formează un complex melodic politonal și acompaniamentul armonic care influențează puternic melodiile. Tonalitatea integratoare a acestui exemplu este E dur, politonalitatea melodică funcționând ca unul din elementele monoarmoniei, monotonica conținând ambele tonici melodice. Acest exemplu prezintă politonalitatea ca o formă specifică de factură în expunerea tonalității largite³.

O situație similară se observă și în fragmentul din partea IV a *Dansurilor simfonice* de P.Rivlis (vezi exemplul 99): un ostinato dublu afirmă tonalitatea Si bemol major pe când tema monodică cu ramificații eterofonice prezintă succesiv celulele modului alternativ care poate fi tratat sub egida La major-minorului cromatizat.

În teoria armoniei încă nu au fost elaborate criteriile care ar caracteriza tonalitatea integratoare. Și totuși există unii factori ce se manifestă în rezultatul îmbinării subtonalităților care nu trebuie neglijăți. Rezultatul integrării tonalităților într-un complex politonal depinde de:

1. prezența centrului tonal și modurile de expunere a acestuia;

¹ Politonalitatea policomponentă la D.Milhaud adesea este o politonalitate melodică, straturile căreia de regulă sunt puternic contrastante.

² “Auzul adună impresiile obținute de la sunarea mai multor straturi sonore în unul singur. În rezultatul distingerii deslușite a numărului vocilor îmbinate într-un întreg politonal ele se contopesc într-o singură tonalitate dominantă. Fenomenul spectrului tonal generat de percepția straturilor tonal diferențiate readuce auzul la percepția tonală, ce-i drept, la o percepție cu caracter deosebit în procesul căreia auzul singur descoperă tonalitatea și nu o primește ca un fapt dat sau chiar impus. Nașterea tonalității generatoare pe parcursul auditei sonorităților tonal diferențiate dinamizează și dezvoltă senzația tonală” – scria B.Asaiev în articolul Despre politonalism publicat în revista *Sovremenniaia muzăca* 1925, nr.7. P. 10-11. B.Van der Linde expune o opinie foarte asemănătoare menționând că “procesul poate fi politonal, rezultatul, însă, este întotdeauna monotonal” vezi: 80, p.3).

³ Nu este întâmplător că anume această temă (la fel ca și tema din *Sarcasmul nr.3* de Prokofiev) a stârnit discuții polemice în jurul politonalismului susținute pe paginile revistei *Sovetskaia muzăca* în anii 1957-1958 în care au fost antrenați savanții V.Berkov și S.Skrebkov. În această privință am dori să atenționăm asupra faptului că orice sistem ierarhic poate fi analizat atât din punctul de vedere al însușirilor pe care le au elementele sale, cât și din cel al însușirilor întregului, acestea uneori acționând opus.

2. tipul organizării modale și rezultatul modal general (comun). Astfel, fragmentul politonal din *Preludiul* op.34 nr.10 de D.Șostakovici prezintă un exemplu de corelații tipice pentru major-minorul omonim (vezi exemplul 100);

3. tipul politonalității, factura și modul de integrare a subtonalităților;

4. bilanțul tensiunii armonice și corelația funcțională a acordurilor în poliarmonie;

5. rolul armoniei politonale în procesul formativ.

(Exemplul 99)

(Exemplul 100)

Alături de acești factori trebuie menționați încă doi factori suplimentari:

- prezența sunetelor apropiate sau depărtate în raport cu tonica (pe cercul de cvinte);
- corelația intervalico-modală a subtonalităților (ca, de exemplu, în episodul secund din *Pavana* de M. Ravel).

Un fenomen de o mare importanță pentru politonalitate îl constituie relațiile dialectice dintre laturile opuse, realizate prin interacțiunea autonomiei și subordonării componentelor ce formează politonalitatea. În cazul predominării uneia din laturi putem semnală un șir de fenomene intermediare între monotonalitate și politonalitatea propriu zisă: politonalitatea latentă, pseudopolitonalitatea ș.a. Pentru aprecierea politonalității efective foarte important este criteriul auditiv.

3.1. Tipologia politonalității

Principiul de politonalism se realizează în diverse tipuri de politonalitate. Clasificarea lor a fost întreprinsă de mai multe ori, deși nu în toate cazurile s-a soldat cu succes. Clasificarea primară se bazează pe criteriul de factură, autorii propunând diferite denumiri pentru tipurile de politonalitate diferențiate după acest principiu.

În opinia lui A. Casella (131) politonalitatea poate fi **armonică** sau **melodică**.

D. Milhaud (157) deosebește politonalitatea **acordică** și cea **contrapunctică**.

K. Sikorski (65) vorbește despre politonalitatea **armonică**, **melodică** și **mixtă** (melodico-armonică).

O clasificare mai exhaustivă și mai detaliată a politonalității (una din cele mai reușite în opinia noastră) a fost întreprinsă de Iu. Paisov (165) care diferențiază politonalitatea:

I. După rolul în compoziție:

- a) ca sistem (sistematică)¹ sau
- b) ca procedeu local;

II. După gradul de organizare:

- a) organizată sau
- b) liberă;

III. După formele de expunere:

- a) melodică (cel mai timpuriu exemplu se consideră: B. Bartók *Bagatela nr. 1* 1908)
- b) armonică
- c) mixtă;

IV. După corelația modal-intervalică a subtonicilor și a scărilor sonore raportul subtonalităților fiind de:

- terță
- cvintă
- secundă
- triton.

În acest ultim caz apare și factorul corelației funcționale a subtonicilor, care nu a fost specificat în lucrarea lui Iu. Paisov și anume – geneza subtonalităților determinată de două tipuri de relații:

- scizionarea tonicală a trisonului subtonicii inferioare pe elemente intervalice care astfel devin autonome și se transformă în subtonici. Acest fenomen are loc în politonalitatea cu subtonicile aflate în raport de

¹ Exemple de politonalitate sistematică, intenționată (în care se subliniază notația bitonală) pot fi găsite în creația lui Ravel: Sonata pentru vioară și violoncel, p. I; duetul Căinii și a Ceainicului din opera-balet Copilul și minunea etc. (vezi exemplele 101, 102).

terță sau cvintă. În acest caz politonica posedă capacități integratoare destul de reliefate deoarece pe baza aceluiași mod sau pe baza sistemului major-minor apar forme de politonalitate mai stabile și mai întregi;

– scizionarea de sensibilă: subtonica se formează prin tonicalizarea sensibilelor pentru sunetele alese din componența ei. Aceste tipuri de politonalitate sunt cele mai intense, cele mai aspre sub aspect fonic deoarece sunt generate de relațiile de secundă sau triton între subtonicile componente care creează un puternic efect coloristic sau de conflict. Combinarea ambelor tipuri se manifestă în relația subtonalităților monotertare ca în *Preludiul* semnat de Iu.Tiulin (la minor – La bemol major): exemplul 103;

[Tres vif ♩ = 160] (Exemplul 101)

(Exemplul 102)



(Exemplul 103)

Începutul

Con moto $\text{♩} = 80$

p *mp*

sim.

Sfârșitul *poco a*

p

poco accel.

string. *sf* *p* *sf* *ff* *p*

V. După tipul sistemului modal integrator:

- din punctul de vedere al raportului tonal-modal;
 - din punctul de vedere al caracterului subtonalităților:
- politonalitate diatonică
 - politonalitate cromatică;

VI. După formele de manifestare:

- a) politonalitate latentă (ascunsă) sau pseudopolitonalitate
- b) politonalitate evidentă sau reală.

În muzica clasicismului se întâlnește, de regulă, doar politonalismul latent, existând doar rare excepții una dintre care o constituie politonalismul real în sextetul lui W.A.Mozart *Dorfmusikanten* politonica căruia conține trisonurile tonicii din 5 tonalități majore (Fa, Sol, La, Mi bemol și Re).

Între pseudopolitonalitate și politonalitatea latentă există anumite deosebiri:

- în politonalitatea latentă (la Bach, de exemplu) stratificarea politonală se realizează pe fundalul (mono)tonalității principale (vezi exemplul 104 în care este citat un fragment din *Duetul nr.2* de J.S.Bach);
- în pseudopolitonalitate, din contra, componentele politonale sunt separate sub aspect exterior, interacționând reciproc sub aspect fonic.

(Exemplul 104)



VII. după numărul componentelor se diferențiază:

- a) bitonalitatea¹
- b) politonalitatea².

Clasificarea politonalității poate fi realizată și conform rolului ei în forma generală a lucrării sau în contextul stilistic. O astfel de clasificare a fost întreprinsă de L.Diackova vizavi de politonalitatea în lucrările lui I.Stravinski. Ea diferențiază:

- politonalitatea **expoziitivă** de armonizare;
- politonalitatea **modulatorie**;
- politonalitatea **variantic-dezvoltatoare** (127).

Rolul politonalității în forma muzicală se manifestă în mod variat, politonalitatea servind:

- pentru modulație (vezi fragmentul din nr.7 din *Muzica de balet* de D.Șostakovici din exemplul 105);
- pentru contrast nuanțator;

¹ În calitate de tonalități componente bitonalitatea foarte des conține subtonalități "pe clape albe" și subtonalități "pe clape negre".

² Exemple de politonalitate policomponentă: Nunta de I.Stravinski (cifrele [90] – [93], finalul operei Eumenidele de D.Milhaud (politonalitate compusă din 4 subtonalități).

➤ pentru “acumularea” planului tonal (exemplu: W.Lutosławsky *Concert pentru orchestră*, partea I *Intrada* unde are loc stratificarea tonalităților expuse și politonalitatea organizată după logica de *crescendo*: d+f+a+c ș.a.m.d.), etc.

(Exemplul 105)



3.2. Geneza istorică a politonalității

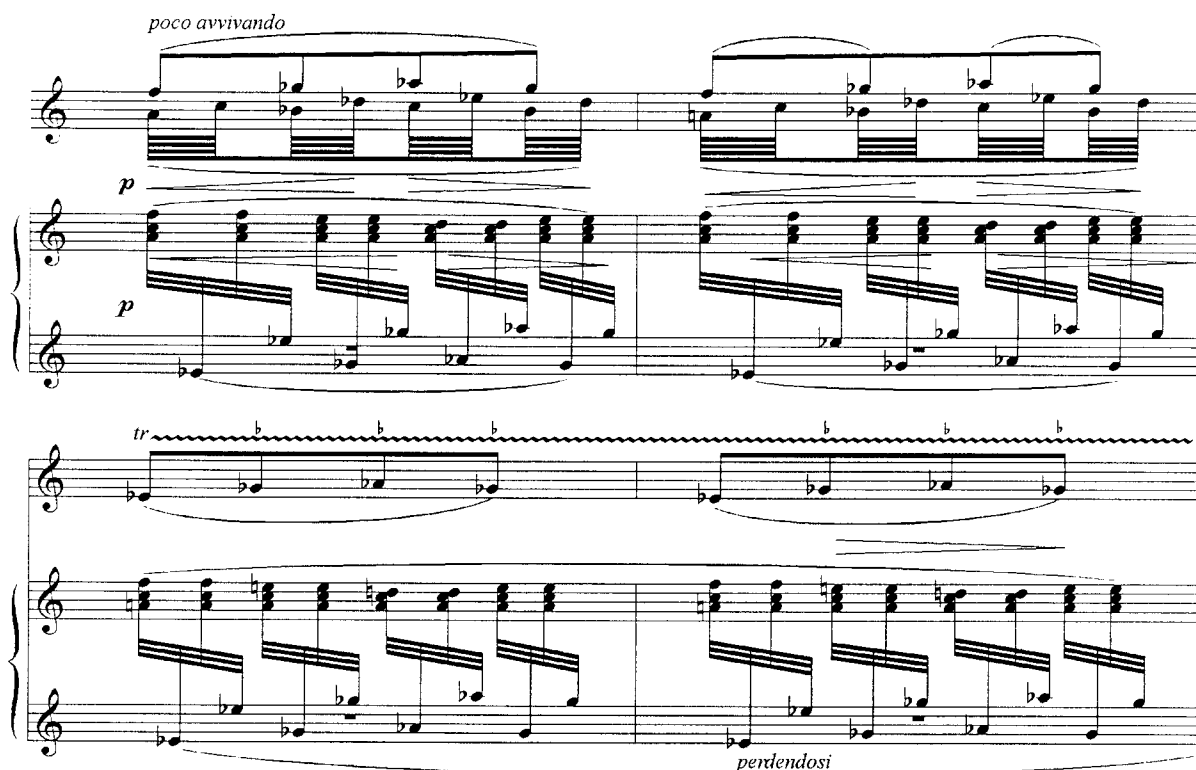
Politonalitatea ca fenomen stilistic nu este o invenție artificială, ea având mai multe premise istorice și fiind pregătită de:

- ◆ politonalitatea folclorică (la Bartók, în sutartines din folclorul lituanian etc.);
- ◆ politonalitatea coloristică (“pe clape albe” și “pe clape negre” la C.Debussy *Neguri*, I.Stravinski *Petrușka*, A.Haceaturean *Dansul cu săbii* din baletul *Gaiană*, V.Rotaru *Suita simplă pentru pian p.III Pe albe și pe negre*). Un exemplu interesant în acest context îl prezintă piesa *Fântâna Aretuzei* din ciclul *Mituri* de K.Szymanowski care combină pentatonica “neagră” și diatonica “albă” (vezi exemplul 106);
- ◆ gândirea polifonică și cea armonică multiplană exprimată prin:
 - polimodalism;
 - stratificarea melodică a armoniei;

Poco allegro

(Exemplul 106)





- polimelodism;
- dublări și mixturi acordice;
- pedală și ostinato;
- polifuncționalitate;
- acorduri terțare multisonore (cu tendința spre stratificare internă);
- ♦ posibilitățile noi oferite de utilizarea tonicilor disonante (complexe sau convenționale);
- ♦ alternanța funcțională (primele forme politonale, după cum se știe, au fost bazate pe sinteza subtonalităților paralele – un fenomen asemănător cu modul paralel-alternativ);
- ♦ modurile de structură geometrizată formate din celule modale analogice;
- ♦ cromatizarea scării modale;
- ♦ scizionarea tonicală a trisonului tonicii (ca în *Nocturna* de E.Grieg unde poate fi observat un “embrion” al politonalității C – a armonice (cu enarmonismul as=gis) pe baza fluctuațiilor dintre majorul și minorul paralel în diferite straturi facturale).

Din punct de vedere istoric, politonalitatea se formează ca un mijloc specific de expresie în situația în care părțile separate ale complexului vertical sunt autonome și reprezentate de scări melodice diverse. În muzica barocului și a clasicismului se întâlnesc uneori exemple de “politonalitate intuitivă”¹.

Un procedeu tradițional pentru clasicism este polifuncționalitatea care, de regulă, apare în acordurile grupului de dominantă (chiar și dominantnonacordul poate fi explicat ca un acord polifuncțional obținut pe

¹ Iu.Tiulin semnalează prezența unor exemple de polimodalism, poliarmonie și politonalitate în muzica lui J.S.Bach (a se vedea articolul *Armonia contemporană și originile ei istorice* exemple nr. 25, 28, 39, 40 din 192). În *Învățătura despre armonie* el menționează despre așa numitele “contrarietăți simultane” aducând exemple din creația lui J.S.Bach, W.A.Mozart, L.Beethoven (193, cap.VII § 11).

baza îmbinării trisonului dominantei cu trisonul treptei II) sau pe baza pedalei de dominantă. Consunările polifuncționale de dominantă realizează principiul gravitației funcționale mai intens, având tendința de a acutiza tinerile și de a complica verticala, ele oferă posibilitatea modificării armoniei fără schimbarea funcției. Chiar pedala și notele reținute la fel ca și mișcarea oblică a vocilor sunt, după observația lui S.Taneev, tolerante față de sonoritățile aspre, picante.

Există mai multe feluri de dominante multisonore polifuncționale, mai ales combinații de S_D în forme diatonice și cromatice; se întâlnesc, de asemeni și tonici polifuncționale (D_T în sfârșitul secțiunii inițiale din *Poemul op.32 nr.1* de A.Skriabin). Acordurile terțare multisonore pot fi tratate ca acorduri polifuncționale (deși până în secolul XX ele reprezentau structuri unitare, monolitice).

3.3. Posibilitățile expresive ale policombinărilor

Diversele mijloace politonale și polifuncționale conțin multiple resurse coloristice. Fiind folosite alături de procedeele monoarmonice, ele creează un puternic contrast cu acestea și pot servi unor scopuri diferite. Ele se utilizează pentru:

1. efect coloristic-timbral apărut în urma armonizării cu consunări paralele ce aparțin diferitelor tonalități, ceea ce creează adâncime și trezește analogii cu antinomia *linie – dungă*;

2. scopuri formative care asigură contrastele necesare pentru dramaturgia lucrării (spre exemplu, pentru îmbinarea a două construcții muzicale eterotonale în calitate de mijloc contrastant “compus” intermediar față de “simplitatea” monoarmonică generală în *Plimbarea cu barca* de B.Bartók);

3. extinderea posibilităților tonale și cromatizarea tonalității. Pentru politonalitate este caracteristică o structură modală eterogenă. Integrarea subtonalităților are loc, de obicei, pe o bază modală diferită:

– duplex major (ca în *Sonata nr.5* de S.Prokofiev) sau duplex minor;

– major-minor monoterțar sau paralel (ca în partea II din *Simfonia nr.10* de D.Milhaud (a moll + As dur), în scena nr.7 din baletul *Fiul răătăcitor* de S.Prokofiev etc.)

– tonalitate cromatică sau atonalitate liberă;

4. crearea efectului “stereoscopic” (B.Bartók *Schițe*)

5. obținerea unor diverse nuanțe de colorit specific (liric, expresiv-dramatic, satiric sau umoristic etc.);

6. crearea efectelor exotice, politonalitatea ca truc (în încheierea susmenționatului sextet de W.A.Mozart *Dorfmusikanten* numit și *Glumă muzicală*¹ sună concomitent tonicile din 5 tonalități repartizate pe diferite partide instrumente:

Corni – F dur

Violino I – G dur

Violino II – A dur

Viola – Es dur

Violoncello – B dur

Un alt exemplu “exotic” este prezent în Cvartetele nr.14 și 15 de D.Milhaud care pot fi interpretate și ca două lucrări diferite, dar și ca un *Octet*²; partițiile viorii și a pianului din *Sonata pentru vioară și pian* de M.Ravel sunt scrise în tonalități diferite);

7. efectul de ecou (D.Șostakovici *Sonata pentru pian nr.2*).

¹ Acesta și multe alte exemple de politonalitate sunt citate în lucrarea lui Iu.Paisov, precum și în numeroasele studii despre politonalism.

² Acest exemplu este citat în cartea lui C.Kohoutek, exemplul 80. p.93

* * *

Paragraful despre politonalitate încheie (destul de convențional) acest compartiment al manualului nostru prezentând una din inovațiile importante ale tehnicilor de compoziție din secolul XX – astăzi deja rămas în trecut. Sarcina ulterioară este determinată de racursiurile istorico-stilistice ale armoniei care se vor contura, sperăm, mai reliefat în viziunea noastră la începutul acestui nou mileniu.

BIBLIOGRAFIE:

1. Adorno T.W. *Vers une musique informelle...//Quasi una fantasia. Musicalische Schritten II.* Frankfurt am Main, 1963.
2. Alexandru T. *Armonie și polifonie în cântecul popular românesc* // Tiberiu Alexandru, Folcloristică, organologie, muzicologie, vol II. București, 1971.
3. Anghel I. *De la sonor la grafic: spiritul geometric al creației lui A.Webern* //Muzica, 1991, nr.3.
4. *Anthology of Twentieth-Century Music.* Compiled by prof. Mark Kopytman. Jerusalem, 1990.
5. *Armonia. Programă-conspect.* Alcătuitor G.Cocearov. P. I. Teoria armoniei. Chișinău, 1998. P.II. Istoria armoniei. Chișinău, 2000.
6. Babbitt M. *Set structures as a compositional determinant* // *Journal of music theory*, 1961, April.
7. Benkö A. *Contribuții la problema evoluției materialului fonic* // *Lucrări de muzicologie*. Vol.5. Cluj-Napoca, 1969.
8. Berger G.W. *Armonia. Posibilități și limite* // Muzica, 1964, nr.7.
9. Berger G.W. *Dimensiuni modale.* București, 1979..
10. Berger G.W. *Structuri sonore și aspectele lor armonice* // Muzica, 1969, nr. 9,10.
11. Buciu D. *Armonia tonală.* Vol.I-II. București, 1990.
12. Buciu D. *Elemente de scriitură modală.* București,1981.
13. Boulez P. *Penser la musique aujourd'hui.* Lausanne, 1964.
14. Boulez P. *Relevés d'apprenti.* Paris, 1966.
15. Casella A. *L'evoluzione della musica. A traverso la storia della cadenza perfetta.* London, 1919.
16. Ceamurean H. *H.Schenker – pro și contra* //Muzica- 1996. Nr.2.
17. Chomiński J. *Technica sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia* //Muzyka, 1961, Nr.3.
18. Ciobanu Gh. *Istoricul clasificării modurilor* // *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. Vol.II. București, 1978.
19. Comes L. *Les modalisme chez Palestrina* //Muzica, 1992, nr.1.
20. Cowell H.D. *New musical resources.* New-York, 1969.
21. Cuclin D. *Introducere în sistemul "sferturilor de ton"* //Muzica, 1957, nr.2.
22. *Dicționar de termeni muzicali.* București, 1984.
23. Dunwell W. *The Evolution of Twentieth-Century Harmony.* London, 1960.
24. Eisikovits M. *Introducere în polifonia vocală a secolului XX.* București, 1976.
25. Firca G. *Bazele modale ale cromatismului diatonic.* București, 1966.
26. Firca Gh. *Criterii de stabilire a unei tipologii în armonia modală* // *Studii de muzicologie*, vol.VIII, București, 1972.
27. Firca Gh. *Cromatismul bartokian. Organicitate modală și sistem* // *Bela Bartok și muzica românească.* București, 1976.
28. Firca G. *Structuri și funcții în armonia modală.* București, 1988.
29. Forte A. *Contemporary Tone-Structures.* Columbia University. New-York, 1955.
30. Forte A. *Tonal Harmony. Concept and practice.* New-York, 1962.
31. Gevaert F. *Traité d'harmonie théorique et pratique.* I-II. 1905, 1907.

32. Giuleanu V. *Tratat de teoria muzicii*. București, 1986.
33. Giuleanu V., Iușceanu V. *Tratat de teorie a muzicii*. Vol.I. București, 1963.
34. Haba A. *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel und Zwölftel-Tonsystem*. Leipzig, 1927.
35. Haba A. *Probleme actuale ale creației și unele referiri la muzica românească* //Muzica, 1957, nr.1.
36. Hicks M. *Cowell's Clusters* //The Musical Quarterly. 1993. Vol.77. Nr.3.
37. Hindemith P. *Inițiere în compoziție*. București, 1967.
38. Holopov Iu. *Observații asupra armoniei contemporane* //Probleme de muzică. nr.2. București, 1962.
39. Jagamos I. *Sisteme tonale în Microcosmos de B.Bartók* //Lucrări de muzicologie. Vol 2. Cluj-Napoca, 1966.
40. Křenek E. *Studies in Counterpoint (Based on the Twelve-tone Technique)*. New-York, 1940.
41. Kone E. *Analysis today// Problems of Modern Music*.- New-York.- 1960
42. *Larousse de la Musique*. Paris, 1993.
43. Leib N. *Structura acordică cu sensibile, polimodalism și politonalism în creația muzicală românească* //Studii de muzicologie. Vol. IX, 1973. Vol. XII, 1975.
44. Lowinsky H. *Tonality and Atonality in XVI-th Century Music*. Berkley, 1961.
45. Mersmann H. *Angewandte Musikästhetik*. Berlin, 1926.
46. Messiaen O. *Technique de mon langage musicale*. Paris, 1944.
47. Middleton R. *Harmony in modern countrepont*. Boston, 1967.
48. Mîrza T. *Cadențe modale finale în cântecul popular românesc* //Studii de muzicologie. Vol.II. București, 1966.
49. Naumann H. *Strukturkadenzen bei Beethoven*. Meissen, 1931.
50. Negrea M. *Tratat de armonie*. București, 1958.
51. Nemescu O. *Serialismul vienez și consecințele sale asupra muzicii secolului XX* //Muzica, 1997, nr.4.
52. Niculescu Ș. *Reflecții despre muzică*. București, 1980.
53. Ocneanu G. *Originea modurilor medievale. Relația lor cu muzica antică greacă I, II* //Studii de muzicologie. Vol.IX, 1978. Vol.XIV, 1979
54. Pașcanu A. *Armonia*. Vol.I-II. București, 1982.
55. Persichetti V. *Twentieth-Century harmony. Creative aspects and practice*. New-York, 1961.
56. Popovici D. *Muzica Renașterii italiene*. București, 1978.
57. Rațiu A. *Le systeme harmonique de Skriabin* // Muzica, 1973 nr.3
58. Rațiu A., Stroe A. *Modurile împătează melodia* //Muzica, 1959, nr.6.
59. Risinger K. *Intervalovy mikrokosmos. Hudebne teoreticke zaklady novych tonovych systemu*. Praha, 1971.
60. Schenker H. *Harmony*. Chicago, 1954.
61. Schering A. *Geschichte der Musik in beispilen*. Leipzig, 1931.
62. Schoenberg A. *Style and Idea*. New-York, 1950.
63. Schoenberg A. *Structural functions of harmony*. New-York, 1954.
64. Schönberg A. *Harmonielehre*. 3 Aufl. Wien, 1922.
65. Sessions R. *Armonic Practice*. New-York, 1952.
66. Sikorski K. *Harmonia. I - II - III*, Krakow, 1948- 1949.
67. Sposobin I. *Teoria elementară a muzicii*. București, 1959.

68. Terényi E. *Armonia – factor determinant al evoluției culturii muzicale europene* // *Lucrări de muzicologie*. Vol 10-11. Cluj-Napoca, 1979.
69. Terényi E. *Structuri de straturi acordice în muzica secolului XX* // *Lucrări de muzicologie*. Vol 6. Cluj-Napoca, 1970.
70. Terényi E. *Succesiuni acordice specifice muzicii moderne* // *Lucrări de muzicologie*. Vol 5. Cluj-Napoca, 1969.
71. Terényi E. *Tipuri de clusters* // *Lucrări de muzicologie*. Vol 7. Cluj-Napoca, 1971.
72. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol.1-20. London - New-York - Hong-Kong, 1981-1995.
73. Timaru V. O evoluție a organizărilor sonore din prima jumătate a secolului al XX-lea // *Lucrări de muzicologie*. Vol 10-11. Cluj-Napoca, 1979.
74. Turk H.P. *Curs de armonie*. Vol.I Cluj-Napoca, 1991.
75. Țurcanu L. *Trad. și adaptarea manualului: Dubovski I, Evseev S., Sposobin I., Sokolov V. Armonie*. Chișinău, 1983.
76. Ulehla L. *Contemporary Harmony. Romanticism through the twelve-tone row*. New-York, 1966.
77. Vancea Z. *Despre tonalitate* // *Studii și eseuri muzicale* București, 1974.
78. Vancea Z. *Polifonia modernă* // *Muzica*, 1980. Nr.4.
79. Vancea Z. *Problema tonalității în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic* // *Muzica*, 1959 nr.9, 11, 12.
80. Van der Linde B. *Politonicity: Another case of Atonality?* Pretoria, 1969.
81. Vieru A. *Cartea modurilor*. București, 1982.
82. Vieru A. *Muzica «cealaltă»* // *Muzica*, 1998, nr.4.
83. Vieru A. *Privire retrospectivă asupra teoriei modurilor* // *Muzica*, 1998, nr.3.
84. Villermin L. *Traité d' "harmony ultra-moderne"*. Paris, 1911.
85. Voiculescu D. *Asupra nomenclaturii și clasificării sunetelor străine de acord* // *Lucrări de muzicologie*. Vol 7. Cluj-Napoca, 1971.
86. Vulcu S. *Sur quelques nouveaux aspects dans la problematique des modes* // *Muzica*, 1992, nr.4.
87. Webern A. *Calea spre muzica nouă*. București, 1988.
88. Yasser J. *A theory of evolving tonality*. New-York, 1932.
89. Авраамов А. *Ультрахроматизм или омнитональность* // *Музыкальный современник*. 1916. №№ 4,5.
90. Адам Л. *История развития ладовых систем*. Кишинев, 1987.
91. Адам Л. *Эллипсис*. Кишинев, 1983.
92. Алексеев Б. *Задачи по гармонии*. Изд.2. Москва, 19
93. Алексеев Э. *Проблемы формирования лада*. Москва, 1976.
94. Арзаманов А. *Танеев – преподаватель курса музыкальных форм*. Москва, 1963.
95. Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград, 1971.
96. Баранова Т. *Проблемы модальной гармонии в современном учебном курсе* // *Современная музыка в теоретических курсах вуза. Сб.трудов ГМПИ им.Гнесиных*. В.51. Москва, 1980.
97. Барский В. *Хроматика как один из основополагающих принципов звуковысотной организации в современной науке о гармонии* // *Музыка. Научн.-реф.сб. Информкультура*. Москва, 1982.
98. Беляев В. *Анализ модуляций в сонатах Бетховена* // *Русская книга о Бетховене*. Москва, 1927.

99. Беляев В. *Статьи о музыкальном фольклоре и древней письменности*. Москва, 1971.
100. Берков В. *Гармония*. Ч.1. Москва, 1962; ч.2. Москва, 1964; ч.3. Москва, 1966.
101. Берков В. *Избранные статьи и исследования*. Москва, 1977.
102. Берков В. *Формообразующие средства гармонии*. Москва, 1971.
103. Бершадская Т. *Лекции по гармонии*. Ленинград, 1978.
104. Бобровский В. *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва, 1978.
105. Бочкарева О. *О некоторых формах диатоники в современной музыке* //Музыка и современность. В.7. Москва, 1971.
106. Брайнин-Пассек В. *Письмо ученому соседу о некоторых возможностях микрохроматической композиции в связи с предполагаемыми перспективами эволюции музыкального языка* // Музыкальная Академия. 1977. №3.
107. Брусянин Г. *Нужна большая точность* // Советская музыка. 1977, №2.
108. Булез П. *Шенберг мертв* //Музыка. Миф. Бытие. Москва, 1995.
109. Бычков Ю. *Из истории учений о ладе и гармонии*. Москва, 1993.
110. Бычков Ю. *О проявлении лада в конкретном музыкальном опыте* //Проблемы высотной и ритмической организации музыки. Сб.трудов ГМПИ им.Гнесиных. В.50. Москва, 1980.
111. Бычков Ю. *О системном характере ладовой организации в музыке*. Автореф. дисс...канд. искусствоведения. Вильнюс, 1988.
112. Бычков Ю., Глядешкина З. *Ладовая организация и композиционная структура музыкального произведения в теории Б.Яворского*
113. Вирановский Г. *О возможности дальнейшего развития теории ладовых функций* //Проблемы лада. Москва, 1972.
114. Волконский А. *Основы темперации*. Москва, 1998.
115. *Гармония и полифония (многоголосие)* //Музыкальное образование: историко-теоретическая подготовка учителя музыки. Программы дисциплин предметной подготовки по специальности 030.700 – Музыкальное образование. Москва, 1999.
116. Григорьев С. *Гармония. Программа-конспект курса*. Москва, 1974.
117. Григорьев С. *Теоретический курс гармонии*. Москва, 1981.
118. Гуляницкая Н. *Введение в современную гармонию*. Москва, 1984.
119. Гуляницкая Н. *Гармония и методы рационализации в музыке 50-х годов (интерпретация и критика)*. Москва, 1982.
120. Гуляницкая Н. *Проблемы аккорда в современной гармонии: О некоторых англо-американских концепциях* //Вопросы м-ведения. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.18. М.1976.
121. Гуляницкая Н. *Современная гармония. Лекции 1-5*. Москва, 1977.
122. Денисов Э. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва, 1986.
123. Должанский А. *Некоторые вопросы теории лада* //Проблемы лада. Москва, 1972.
124. Дубовский И. *Модуляция*. Москва, 1965.
125. Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. *Учебник гармонии*. Москва, 198
126. Дьячкова Л. *Гармония в музыке XX века*. Москва, 1994.
127. Дьячкова Л. *Политональность в творчестве Стравинского* //Аопросы теории музыки. В.2. Москва, 1970.

128. Златоверховников Б. *О диалектике лада и звукоряда* // *Вопросы методологии теоретического музыкознания*. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.66. М.1983.
129. Ивашкин А. *Модальность звукорядов в современной музыке* // *Вопросы музыкального анализа*. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.28. М.1976.
130. Иглицкий М. *Родство тональностей и задача об отыскании модуляционных планов* // *Муз. искусство и наука*. В.2. Москва, 1973.
131. *Из минувших времен... посвящается И.А.Вышнеградскому* // *Музыкальная Академия*. 1992. №2.
132. Казелла А. *Политональность и атональность*. Ленинград, 1926.
133. Карастоянов А. *Полифоническая гармония*. Москва, 1964.
134. Каратыгин В. *Избранные статьи*. Москва-Ленинград, 1955.
135. Катунян М. *К изучению новых тональных систем* // *Проблемы муз.науки*. В.5. Москва, 1983.
136. Катунян М. *Эволюция понятия тональности и новые гармонические явления в советской музыке*. Автореф. дисс...канд. искусствоведения. Москва, 1983.
137. Катуар Г. *Теоретический курс гармонии*. Ч.1,2. Москва, 1924-1925.
138. Кац Ю. *О принципах классификации диатоники и хроматики* // *Вопросы теории и эстетики музыки*. В.14. Ленинград, 1975.
139. Когоутек Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. Москва, 1976.
140. Кон Ю. *Вопросы анализа современной музыки*. Ленинград, 1982.
141. Кон Ю. *Об одном свойстве вертикали в атональной музыке* // *Музыка и современность*. В.7. Москва, 1971.
142. Кон Ю. *Об увеличенных ладах* // *Проблемы лада*. Москва, 1972.
143. Кон Ю. *О некоторых общих основах языка тональной музыки XX века*. Автореф. дисс...доктора искусствоведения. Москва, 1987.
144. Котляревскій І. *Діатоніка та хроматика як категорії музичного мислення*. Київ, 1971.
145. Кочарова Г. *Вопросы теории модуляции и тонального родства*. Кишинев, 1993.
146. Кудряшов Ю. *Учение о тропах Й.-М.Хауэра* // *Проблемы музыкальной науки*. В.5. Москва, 1983.
147. Курбатская С. *Серийная техника: вопросы истории, теории, эстетики*. Москва, 1996.
148. Курт Э. *Романтическая гармония и её кризис в Тристане Вагнера*. Москва, 1975.
149. Кшпенек Э. *Упражнения в контрапункте, основанные на двенадцатитоновой технике* // *Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции*. Сб.трудов МГДОЛК им.Чайковского. Москва, 1992.
150. Лисса З. *Шопен и Скрябин* // *Русско-польские музыкальные связи*. Москва, 1963.
151. Мазель Л. *Проблемы классической гармонии*. Москва, 1972.
152. Мазель Л., Рыжкин И. *Очерки по истории теоретического музыкознания*. Вып.1,2. Москва, 1934, 1939.
153. Мазель Л., Цуккерман В. *Анализ музыкальных произведений*. Москва, 1976.
154. Маклыгин А. *Сонорика в музыке советских композиторов*. Автореф. дисс...канд. искусствоведения. Москва, 1985.
155. Маклыгин А. *Фактурные формы сонорной музыки* // *Laudamus*. Москва, 1992.
156. Мелник В. *Музыкально-теоретическая наука во Франции XIX века*. Кишинев, 1992.

157. Мдивани Т. *Проблемы позднеромантической гармонии в творчестве австро-немецких композиторов конца XIX – начала XX века*. Автореф. дисс...канд. искусствоведения. Минск, 1983.
158. Мийо Д. *Атональность и политональность* //К новым берегам 1923, №3.
159. Милка А. *Теоретические основы функциональности в музыке*. Ленинград, 1982.
160. Мутли А. *Мелодические функции голосов многоголосной музыки* //Проблемы организации музыкального произведения. Сб. научн. трудов МГДОЛК им.Чайковского. Москва, 1979.
161. Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*. Москва, 1982.
162. Оголевец А. *Основы гармонического языка*. Москва-Ленинград, 1941.
163. Оголевец А. *Введение в современное музыкальное мышление*. Москва, 1946.
164. Орлов Г. *Древо жизни*. Вашингтон; Санкт-Петербург, 1992.
165. Паисов Ю. *Политональность в современной музыке*. Москва, 1977.
166. *Проблемы лада*. Сб.статей. Москва, 1972.
167. Рети Р. *Тональность в современной музыке*. Ленинград, 1968.
168. Риман Г. *Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах*. Москва, 1898.
169. Римский-Корсаков Н. *Учебник гармонии. Практический учебник гармонии*. ПСС Лит.произв. и переписка. Т.4. Москва, 1960.
170. Рукавишников В. *Некоторые дополнения и уточнения системы тонального родства Н.А.Римского-Корсакова и возможные пути ее развития* //Вопросы теории музыки. В.3. Москва, 1975.
171. Саминский Л. *О гармонических корнях и руслах современной музыки* //Музыка.-№ 218.
172. Скребкова-Филагова М. *Фактура в музыке*. Москва, 1985.
173. Середа В. *Основные компоненты музыкальной системы* //Вопросы теории музыки. В.3. Москва, 1975.
174. Слонимский С. *Симфонии Прокофьева. Опыт исследования*. Москва – Ленинград, 1964.
175. Сниткова И. *О новых принципах фактурной организации в современной музыке*. Автореф. дисс...канд. искусствоведения. Вильнюс, 1986.
176. Сниткова И. *Специфика «полифонической» структуры сверхмногоголосия* //Современное искусство музыкальной композиции. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.79. М.1985.
177. Сокол А. *Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях И.Стравинского*. Автореф. дисс...канд. искусствоведения. Киев, 1976.
178. Соколов А. *Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества*. Москва, 1992.
179. Способин И. *Лекции по курсу гармонии*. Москва, 1969.
180. Способин И.В. *Музыкант. Педагог. Ученый*. Москва, 1967.
181. Степанов А. *О различных системах родства тональностей (из истории русской и советской музыкально-теоретической педагогики)* //Вопросы музыковедения. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.1. М.1972.
182. Стоянов С. *Вопросы динамики музыкального пространства*. Автореф. дисс...канд. искусствоведения. Киев, 1982.
183. Стоянов П. *Вопросы формирования лада и мелодики в молдавской народной песне*. Кишинев, 1990.
184. Стоянов П. *Полисочетания в Микрокосмосе Белы Бартока* //Известия АН МССР. Кишинев, 1974. №1

185. Танеев С. *Из научно-педагогического наследия*. Москва, 1967.
186. Танеев С. *Подвижной контрапункт строгого письма*. Москва, 1959.
187. Тараканов М. *Новая тональность в музыке XX века* // *Проблемы Музыкальной науки*. В.1. Москва, 1972.
188. Таубе Р. *О системах тонального родства* // *Научно-методич. записки саратовской консерватории*. В.3. Саратов, 1959.
189. Тифтикиди Н. *Теория одностерцовой и тональной хроматической системы* // *Вопросы теории музыки*. В.2. Москва, 1970.
190. Тюлин Ю. *Краткий теоретический курс гармонии*. Ленинград, 1960.
191. Тюлин Ю. *Натуральные и альтерационные лады*. Москва, 1971.
192. Тюлин Ю. *Современная гармония и ее историческое происхождение* // *Теоретические проблемы музыки XX века*. В.1.-Москва, 1967.
193. Тюлин Ю. *Учение о гармонии*. Москва, 1966.
194. Тюлин Ю. *Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации*. Кн.1 Музыкальная фактура. Москва, 1976.
195. Тюлин Ю. *Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации*. Кн.2 Мелодическая фигурация. Москва, 1977.
196. Тюлин Ю., Привано Н. *Теоретические основы гармонии*. Москва, 1965.
197. Филатова Т. *К проблеме генезиса и эволюции явления «атональности»* // *Проблемы историко-стилевой эволюции: гармония, форма, жанр*. Новосибирск, 1994.
198. Холопов Ю. *Гармония. Теоретический курс*. Москва, 1988.
199. Холопов Ю. *Задания по гармонии*. Москва, 1983.
200. Холопов Ю. *Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления* // *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. Москва, 1982.
201. Холопов Ю. *Кто изобрел 12-тоновую технику?* // *Проблемы истории австро-немецкой музыки*. Сб. трудов ГМПИ им.Гнесиных. В.70. М.1983.
202. Холопов Ю. *Об общих логических принципах современной гармонии* // *Музыка и современность*. В.8. Москва, 1974.
203. Холопов Ю. *Об эволюции европейской тональной системы* // *Проблемы лада*. Москва, 1972.
204. Холопов Ю. *О трех зарубежных системах гармонии* // *Музыка и современность*. В.4. Москва, 1966.
205. Холопов Ю. *Очерки современной гармонии*. Москва, 1974.
206. Холопов Ю. *Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена* // *Бетховен*. Сб.статей. В.1. Москва, 1971.
207. Холопов Ю. *Проблема новой тональности в русском и советском теоретическом музыкознании* // *Вопросы методологии советского музыкознания*. Сб.научн.трудов МГДОЛК им.Чайковского. Москва, 1981.
208. Холопов Ю. *Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Месссиана* // *Музыка и современность*. В.7. Москва, 1971.
209. Холопов Ю. *Современные черты гармонии Прокофьева*. Москва, 1967.
210. Холопов Ю. *Функциональный метод анализа современной гармонии* // *Теоретические проблемы музыки XX века*. В.2. Москва, 1978.

211. Холопова В. *О композиционных принципах Скрипичного концерта А.Берга* // Музыка и современность. В.6. Москва, 1969.
212. Холопова В. *О теории Э.Лендваи* // Проблемы музыкальной науки. В.1. Москва, 1972.
213. Холопова В. *Фактура*. Москва, 1979.
214. Хоминьский Й. *История гармонії та контрапункту*. В 2 т. Київ, 1975, 1979.
215. Цареградская Т. *Критический анализ композиционных методов П.Булеза, К.Штокхаузена, М.Бэббитта: К проблеме изучения музыкального авангарда 50-х годов* Автореф. дисс...канд. искусствоведения. Вильнюс, 1988.
216. Чайковский П. *Руководство к практическому изучению гармонии. Краткий учебник гармонии*. ПСС Лит.произв. и переписка. Т.7. Москва, 1957.
217. Шевалье Л. *История учений о гармонии*. Москва, 1931.
218. Шерман Н. *Формирование равномерно-темперированного строя*. Москва, 1964.
219. Шульгин Д. *Теоретические основы современной гармонии*. Москва, 1994.
220. Этингер М. *Гармония и полифония* // Советская музыка, 1962. №12.

Lista exemplelor muzicale:

- Exemplul 1. D.Voiculescu *Cântec îngândurat*
Exemplul 2. C.Debussy *Lada cu jucării*
Exemplul 3. A.Rațiu *Studiu acordic*
Exemplul 4. T.Antoniu *Parechesis* din ciclul *Syllabes*
Exemplul 5. C.Debussy *Arabescul* Nr. 1
Exemplul 6. A.Rațiu *Studiului acordic*
Exemplul 7. D.Voiculescu *Cântăreața cheală*
Exemplul 8 A.Schönberg *Gavota* din *Suita* op.25
Exemplul 9. C.Debussy *Canope*
Exemplul 10 împrumutat din articolul lui Hicks reproduce notarea clusters-urilor propusă de Cowell;
Exemplul 11. R.Șcedrin *Concert pentru pian și orchestră* nr. 3
Exemplul 12. K.Penderecki *Dies Irae*
Exemplul 13 a. V.Lutosławski *Trei poeme de H.Mischaux*** ; b. K.Penderecki *Dies Irae*
Exemplul 14. T.Antoniu *Paragogen* din ciclul *Syllabes*
Exemplul 15. R.Hinastera *Suita de dansuri creole*
Exemplul 16. D.Voiculescu *Tensiune*
Exemplul 17. S.Gubaidulina *Muzica pentru fagot și coarde***
Exemplul 18. K.Penderecki *Anaklasis***
Exemplul 19. F.Bridge *Ecstasy*
Exemplul 20. O.Messiaen *Lamentarea calmă* din ciclul *10 preludii*
Exemplul 21. A.Skriabin *Dorința* op.57 nr.1
Exemplul 22. A.Skriabin *Preludiul* op.67 nr.2
Exemplul 23. J.Turina *Cordoba în sărbătoare*
Exemplul 24. G.Narekați *Pasărea*
Exemplul 25. T.Antoniu *Anagrame* din ciclul *Syllabes*
Exemplul 26. L.Berio *Erdenklavier*
Exemplul 27. M.Kopytman *Cantus II**
Exemplul 28. P.Boulez *Structures**
Exemplul 29. A.Schnittke *Concerto grosso* nr.1**
Exemplul 30. G.Enescu *Coral* din *Suita pentru pian* op.18
Exemplul 31. O.Messiaen *Regard de l'Esprit*
Exemplul 32. O.Messiaen *Regard du Temps*
Exemplul 33. O.Messiaen *Fantezie burlescă*
Exemplul 34. G.Petrassi *Toccata*
Exemplul 35. B.Bartók *Ostinato*
Exemplul 36. B.Taylor *Cool and Caressing*
Exemplul 37. A.Berg *Sonata pentru pian* op.1
Exemplul 38. A.Skriabin *Studiul* op.65. nr.1
Exemplul 39. K.Szymanowski *Studiul* op.33 nr.2
Exemplul 40. A.Skriabin *Studiul* op.65 nr.2
Exemplul 41. A.Skriabin *Studiul* op.65 nr.3

- Exemplul 42. A.Honegger *Caietul roman*
- Exemplul 43. A.Skriabin *Ciudățenie* op.63 nr.2
- Exemplul 44. G.Enescu *Melodie* din *Suita* pentru pian op.18
- Exemplul 45. G.Enescu *Carillon Nocturnes* din aceeași suită
- Exemplul 46. O.Messiaen *Piesa de Crăciun* nr.13
- Exemplul 47. A.Schönberg *Musette* din *Suita* op.25
- Exemplul 48. O.Messiaen *Clopoțele tristeții și lacrimile despărțirii*
- Exemplul 49. O.Messiaen *Piesa de Crăciun* nr.13
- Exemplul 50. A.Skriabin *Preludiul* op.11 nr.7
- Exemplul 51. Schema scărilor diatonice din: Gh.Oprea, L.Agapie *Folclor muzical românesc*. București, 1983, pag. 125.
- Exemplul 52. Scara de *obihod* și modul diatonic din muzica armeană
- Exemplul 53. G.Enescu *Voix de la steppe* din *Suita* pentru pian op.18
- Exemplul 54. A.Skriabin *Sonata* nr.7
- Exemplul 55. K.Szymanowski *Finalul Simfoniei* nr.3
- Exemplul 56. A.Skriabin *Preludiul* op.31 nr.4
- Exemplul 57. A.Skriabin *Preludiul* op.48 nr.4
- Exemplul 58 a. Scara bicromatică; b. Scara arabo-persană cu 17 trepte
- Exemplul 59. Modurile *Maqam*
- Exemplul 60. Modurile *Dastgiah*
- Exemplul 61. Modurile *raga*
- Exemplul 62. G.Enescu *Sonata* nr.3 pentru vioară și pian
- Exemplul 63. A.Vieru *Cvartetul de coarde* nr.3
- Exemplul 64. L.van Beethoven *Sonata* pentru pian nr.2
- Exemplul 65. D.Șostakovici *Muzica de balet*
- Exemplul 66. Modurile diatonice
- Exemplul 67. G.Cebotarean *Preludiul și fuga* nr.4 din ciclul *Preludii și fugi*
- Exemplul 68. G.Enescu *Conzertstück* pentru violă și pian
- Exemplul 69. Modurile pentatonice ale lui V.Persichetti
- Exemplul 70. Schemele modurilor folclorice cromatice preluate din: Gh.Oprea, L.Agapie *Folclor muzical românesc*. București, 1983, pag. 127.
- Exemplul 71. Modurile sintetice ale lui V.Persichetti
- Exemplul 72. L.Gurov *Prelucrarea cântecului Of, pădure*
- Exemplul 73. Modurile de transpoziție limitată ale lui O. Messiaen
- Exemplul 74. Modurile simetrice după Iu.Holopov
- Exemplul 75. A.Berg *Piesa* nr.3 din *Patru piese pentru clarinet și pian* op.5
- Exemplul 76. P.Ceaikovski *Francesca da Rimini*
- Exemplul 77. N.Miaskovski *Simfonia* Nr. 6
- Exemplul 78. F.Liszt *Simfonia Faust*
- Exemplul 79. A.Webern *Șase piese pentru orchestră mare* op.6
- Exemplul 80. A.Schönberg *Așteptare*
- Exemplul 81. A.Schönberg *Cartea grădinilor suspendate* op.15, XI
- Exemplul 82. A.Berg *Piesa* nr.1 din *Patru piese pentru clarinet și pian* op.5

- Exemplul 83. A.Berg *Concert pentru vioara și orchestră*
Exemplul 84. Seria din *Studiul nr.4* din cele *Patru studii ritmice* de O.Messiaen
Exemplul 85. Tema coralului *Es ist genug* de J.S.Bach din *Concertul pentru vioară* de Berg
Exemplul 86. Seria din *Variațiunile pentru pian* de E.Denisov
Exemplul 87. D.Scarlatti *Sonata Sol major*
Exemplul 88. F.Schubert Partea II a *Sonatei op.143*
Exemplul 89. S.Rahmaninov Partea II a *Concertului pentru pian nr.2*
Exemplul 90. F.Liszt *Il Pensieroso*
Exemplul 91. Tema păsării Ruh din poemul *Antar* de N.Rimski-Korsakov
Exemplul 92. A.Haceaturean *Concert pentru pian și orchestră*
Exemplul 93. D.Milhaud *Ipanema* din ciclul *Dansuri braziliene*
Exemplul 94. O.Messiaen *Piesa de Crăciun nr.13*
Exemplul 95. O.Messiaen *Clopotele tristeții și lacrimile despărțirii*
Exemplul 96. K.Szymanowski *Narcis* din ciclul *Mituri op.30*
Exemplul 97. J.S.Bach *Concertul brandenburgic nr.1*
Exemplul 98. M.Ravel *Concertul pentru pian Sol major*
Exemplul 99. P.Rivlis *Dansuri simfonice*
Exemplul 100. D. Șostakovici *Preludiul op.34 nr.10*
Exemplul 101. M.Ravel *Sonata pentru vioară și violoncel*
Exemplul 102. M.Ravel *Duetul Căinii și a Ceainicului* din opera-balet *Copilul și minunea*
Exemplul 103. Iu.Tiulin *Preludiu politonal*
Exemplul 104. J.S.Bach *Duetul nr.2*
Exemplul 105. D.Șostakovici *Muzica de balet*
Exemplul 106. K.Szymanowski *Fântâna Aretuzei* din cilul *Mituri*

Exemplele însemnate cu * au fost preluate din: *Anthology of Twentieth Century Music compiled by prof.Mark Kopytman. Jerusalem, 1990*, iar cele însemnate cu ** din: Сниткова Н. Специфика «полифонической» структуры сверхмногоголосия //Современное искусство музыкальной композиции. Сб.трудов ГМПИ им.Гнесиных. Москва, 1985. Стр.53-60.

Аннотация

Предлагаемый читателям труд охватывает первый крупный раздел (Теория гармонии) наиболее сложного специального курса гармонии. Он опирается на действующую программу и лекции, читаемые Г.Кочаровой на протяжении двух десятилетий для музыковедов и композиторов в единственном музыкальном вузе Молдовы. В нем впервые в республике реализуется задача создания отечественного учебника на румынском языке, отличающегося к тому же не только дидактически-прикладным, но и фундаментально-научным характером. Целью авторов стало отражение, обобщение и интерпретация как широко апробированных положений, так и современных научных концепций – в особенности, в отношении гармонии XX века.

В первом из двух частей учебника излагаются и подвергаются анализу основные понятия и проблемы теории гармонии, в соответствии с основными ее разделами: аккордика и сонорная гармония, лад и функциональность, фактура и голосоведение, факторы связи гармонии и формы. Вторая часть посвящена обзору основных типов звуковых систем, включая средства микрохроматики и формы ладогармонического и тонального синтеза, симметричные структуры и основы серийной техники.

Издание снабжено обширным списком литературы и нотными примерами.

Annotation

This book includes the initial part (Theory of Harmony) of the complex professional course of harmony presented for the students (musicologists and composers) of the Moldavian State University of Arts during more than 20 years. The authors try to create the first Moldavian autochthonal manual, which answers not only didactic, applied purposes but also the fundamental scientific ones. The objective of the authors is to reflect, generalize and to interpret both widely approved facts, and modern science concepts, especially in the sphere of contemporary harmony.

The manual contains two sections. In the first section the authors describe and analyze the basic concepts and problems from the principal divisions of harmony (chords, sound aggregates and sonorities; mode and functional system; texture and voice conducting; correlation of harmony and form). The second section of the book presents the review of the main sound system models, including the microchromatics, symmetrical modal structures, some forms of modal and tonal synthesis, serial techniques, etc.

The issue is provided with voluminous bibliographical list and musical examples.