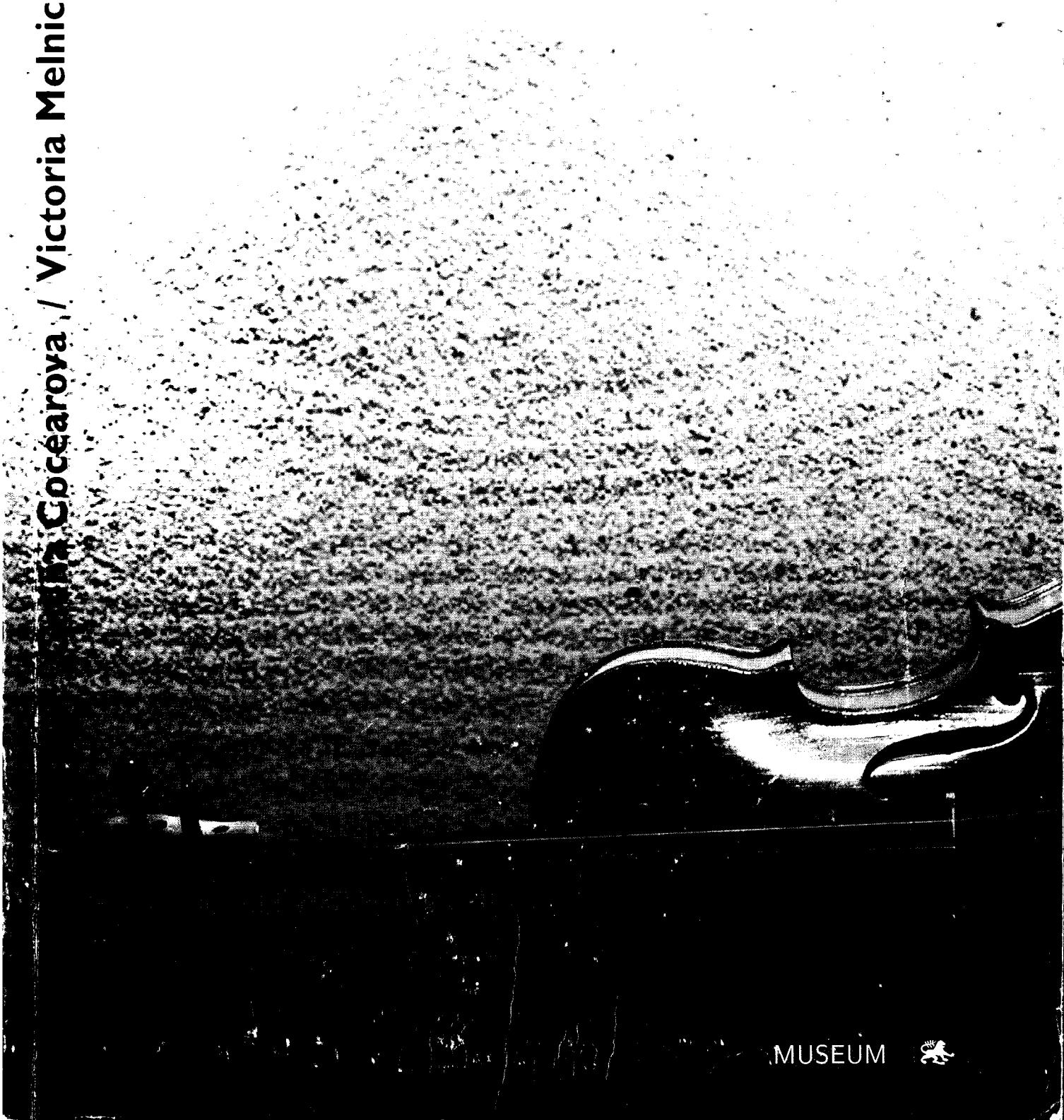
78144
C 58

Armonia

ISTORIA ARMONIEI II

Ina Cocearova / Victoria Melnic



MUSEUM

Galina Cocearova
Victoria Melnic

Armonia

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

II

Istoria armoniei

3465

MUSEUM

CZU: 781.4/.7(075.8)
C 58

Editat cu sprijinul Fundației Soros-Moldova

© **Galina Cocearova, Victoria Melnic**
© MUSEUM, 2003
© Coperta: **Andrei Gamarț**

Machetare computerizată: **Victor LUCA**
Procesarea exemplelor muzicale: **Victor LUCA**
Redactor: **Nicolae FABIAN**

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții
Cocearova, Galina
Armonia: Man. pentru instituțiile de învățământ muzical superior specialitățile muzicologie, compoziție/Galina Cocearova, Victoria Melnic. - Ch.: Museum, 2003 (Combinatul Poligr.).
Vol. 2. - Istoria armoniei. - 2003. -344p
ISBN 9975-906-80-X
500 ex.

781.4/.7(075.8)

ISBN 9975-906-80-X

Combinatul Poligrafic, str.P.Movilă, 35, Chișinău.
Departamentul Activități Editoriale, Poligrafie și Aprovizionare cu Cărți.
Comanda nr. 30437

Cuprins

Din partea autorilor 7

Introducere 9

Istoria armoniei: principalele probleme şi metodele de abordare a lor 9

Capitolul I 17

Evoluţia armoniei de la începuturi până în prima jumătate a secolului XVII 17

§ 1. Apariţia şi dezvoltarea armoniei în condiţiile monodiei şi a eterofoniei 17

§ 2. Constituirea trăsăturilor fundamentale ale armoniei europene 22

în muzica Evului Mediu şi a Renaşterii timpurii 22

§ 3. Secolul XVI – etapă importantă în dezvoltarea teoriei şi a practicii armoniei. Zarlino, Glareanus. Armonia în condiţiile polifoniei vocale (corale) a stilului sever. Armonia în creaţia madrigaliştilor italieni C.Monteverdi, L.Marenzio, Gesualdo di Venosa 35

§ 4. Specificul armoniei vest-europene a secolului XVII. Fenomenul basso continuo. Armonia în perioada de constituire a stilului omofon-armonic 50

Capitolul II 54

Armonia în muzica secolului XVII şi a primei jumătăţi a secolului XVIII 54

§ 1. Barocul, preclasicismul, clasicismul timpuriu 54

§ 2. Armonia barocului şi a clasicismului timpuriu (sau armonia preclasică) 57

§ 3. Aportul lui J.S.Bach în evoluţia armoniei (inventivitatea ca principiu al gândirii muzicale). Polifonia armonic fundamentată. 75

§ 4. J.Ph.Rameau şi conceptul acordic al armoniei 91

Capitolul III 99

Armonia clasicismului vienez 99

§ 1. Armonia în condiţiile stabilirii definitive a stilului omofon-armonic. Armonia şi forma. Corelaţiile dintre melodie şi armonie 99

§ 2. Caracteristica particularităţilor limbajului armonic în creaţiile lui J.Haydn şi W.A.Mozart 103

§ 3. Armonia lui L.Beethoven – culminaţie a armoniei clasicismului vienez 115

§ 4. Premisele armoniei romantismului 120

Capitolul IV 123

Armonia în muzica europeană a secolului XIX 123

Capitolul V 133
Armonia compozitorilor romantici 133
§ 1. Limbajul armonic al lui F.Schubert 133
§ 2. Armonia în creaţiile lui C.M.Weber, F.Mendelssohn şi R.Schumann. 138
§ 3. Particularităţile armoniei lui F.Chopin 141
§ 4. F.Liszt – un deschizător de drumuri pe tărâmul armoniei 145
§ 5. R.Wagner şi armonia romantismului târziu 151
§ 6. Trăsăturile stilistice ale armoniei lui J.Brahms, A.Bruckner şi G.Mahler. 154
§ 7. Specificitatea armoniei lui E.Grieg 156

Capitolul VI 163
Armonia în creaţia compozitorilor ruşi 163
§ 1. Constituirea şcolii componistice ruse în secolul XIX şi izvoarele ei 163
§ 2. Armonia lui M.Glinka 167
§ 3. Particularităţile armoniei lui A.Borodin 171
§ 4. Specificitatea armoniei lui M.Musorgski 174
§ 5. Armonia în creaţia lui N.Rimski-Korsakov 177
§ 6. Limbajul armonic al lui P.Ceaikovski 182
§ 7. Evoluţia armoniei în creaţia lui A.Skriabin 186
§ 8. Continuarea tradiţiilor armoniei romantice în creaţia lui S.Rahmaninov 194

Capitolul VII 201
Armonia impresionismului muzical 201
§ 1. Estetica şi bazele filosofice ale impresionismului 201
§ 2. Colorismul muzical – trăsătura de bază a armoniei impresioniste 202
§ 3. Armonia impresioniştilor francezi: C.Debussy şi M.Ravel. 204
§ 4. Trăsăturile stilistice ale impresionismului în creaţia altor compozitori 208

Capitolul VIII 214
Armonia în muzica secolului XX. Observaţii generale 214

Capitolul IX 233
Armonia în creaţia lui I.Stravinski şi B.Bartók 233
§ 1. Stilul armonic al lui I.Stravinski. 233
§ 2. Armonia în creaţia lui B.Bartók. 240

Capitolul X 247
Armonia în creaţia compozitorilor francezi din secolul XX 247
§ 1. Inovaţiile armonice ale lui D.Milhaud 247
§ 2. Armonia lui A.Honegger 252
§ 3. Stilul armonic al lui F.Poulenc 254

§ 4. Sistemul armonic al lui O.Messiaen 257
§ 5. Limbajul armonic al lui P.Boulez 260

Capitolul XI 264
Armonia în creaţia compozitorilor şcolii austro-germane 264

§ 1. Armonia în creaţia reprezentanţilor noii şcoli vieneze: A.Schönberg, A.Berg şi A.Webern 264
§ 2. Sistemul armonic al lui P.Hindemith. 270
§3. Armonia lui C.Orff 274

Capitolul XII 279
Armonia în creaţia compozitorilor sovietici 279

§ 1. Inovaţiile armonice ale lui S.Prokofiev 280
§ 2. Armonia lui N.Miaskovski 284
§ 3. Limbajul armonic al lui D.Şostakovici 287
§ 4. Specificitatea armoniei lui A.Haciaturian 291

Capitolul XIII 297
Armonia în creaţia compozitorilor englezi şi americani din secolul XX şi a reprezentanţilor avangardismului anilor 50-60 şi ai postavangardei 297

§ 1. Armonia compozitorilor englezi 297
§2. Aportul compozitorilor americani la dezvoltarea armoniei 298
§ 3. Armonia în creaţia compozitorilor reprezentanţi ai avangardismului anilor 50-60 şi ai postavangardei 303

Capitolul XIV 320
Armonia în creaţia compozitorilor din România şi Republica Moldova 320

§ 1. Preliminarii 320
§ 2. Stilul armonic al lui G.Enescu 321
§ 3. Particularităţile teoriei şi practicii armoniei în creaţia compozitorilor români 327
§4. Armonia în creaţia compozitorilor din Republica Moldova 333

Din partea autorilor

Cartea propusă atenției Dumneavoastră, fiind o continuare firească a **Teoriei armoniei**, *constituie partea a doua a manualului de armonie destinat studenților instituțiilor de învățământ muzical superior și reflectă conținutul cursului special de armonie predat de prof. G.Cocearova pe parcursul mai multor ani la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. În procesul de elaborare a manualului materialele cursului au fost completate și îmbogățite considerabil cu scopul de a oferi studenților informații cât se poate de ample din istoria armoniei, care ar întregi cunoștințele lor în domeniul armoniei.*

Axat pe aspectul istoric, manualul presupune o alternare a capitolelor cu un caracter universal în care ne-am propus elucidarea unor trăsături stilistice generale specifice anumitor perioade istorice sau curente artistice și a capitolelor monografice, consacrate limbajului armonic al unor compozitori concreți. Aceasta va permite atât stabilirea bazei stilistice comune și a lexicului armonic normativ pentru epoca sau stilul dat, cât și evidențierea utilizării individuale a lor în creația mai multor compozitori ce aparțin aceleiași școli sau orientări stilistice.

Cu toate că pentru stabilirea legităților generale ale stilurilor artistice știința muzicală apelează de obicei la metoda inductivă, care permite formularea observațiilor și a concluziilor cu caracter de sinteză pe baza analizei și cercetării unor fenomene concrete, pentru expunerea materialului în manualul de față am ales metoda deductivă pornind de la prezentarea generalizată a stilului armonic al diferitelor epoci și urmărind concretizarea și ilustrarea afirmațiilor prin descrierea limbajului armonic al unor compozitori – reprezentanți ai stilului dat.

Marea majoritate a manualelor de armonie elaborate în diferite timpuri și pe diferite meridiane ale globului este axată mai mult pe problemele teoriei armoniei, istoria acestui domeniu rămânând oarecum în umbră sau situându-se pe planul doi. Nu vom greși afirmând că până în prezent încă nu a fost elaborat nici un manual de istorie a armoniei, care ar generaliza și ar sistematiza informațiile și cunoștințele despre evoluția gândirii armonice acumulate de-a lungul secolelor. Deși muzicologia contemporană dispune de numeroase cercetări și studii referitoare la limbajul armonic inerent diferitelor epocilor stilistice și al multor compozitori, lucrările științifice de sinteză în acest domeniu sunt foarte puține. Printre acestea trebuie menționată, în primul rând, cercetarea savantului polonez J.Chominski Istoria armoniei și a contrapunctului, *anumite generalizări se conțin și în unele studii monografice ca, de exemplu, cel al lui E.Kurth despre armonia lui Wagner, cel al lui Iu.Holopov despre armonia lui Prokofiev ș.a. În procesul de elaborare a acestui manual am urmărit și un scop istoriografic încercând să reflectăm în el starea reală a istoriei armoniei ca știință și să sintetizăm informațiile acumulate în acest domeniu la ora actuală.*

Pentru a nu extinde volumul și așa destul de mare al manualului am decis să limităm numărul de exemple muzicale reproduse în text doar la cele mai puțin accesibile, solicitând cititorului consultarea, audierea și analizarea lucrărilor muzicale la care se fac trimiteri pe parcursul expunerii. Multe din ele sunt preluate din studiile și articolele deja publicate, fiind însă niște exemple de referință, considerăm: cunoașterea lor este absolut indispensabilă viitorilor muzicieni profesioniști.

Pentru facilitarea lecturii și a trimiterilor, bibliografia selectivă este plasată la sfârșitul fiecărui capitol.

Autorii

Introducere

Istoria armoniei: principalele probleme şi metodele de abordare a lor

După cum se ştie, ştiinţa despre armonie cuprinde două compartimente – teoria armoniei şi istoria ei. Obiectul de studiu al teoriei armoniei îl constituie examinarea mijloacelor de expresie de care dispune armonia şi a sistemului de legături sonore sub aspect (în primul rând) compoziţional şi tehnologic. Acestui compartiment, însă, nu-i este străin nici aspectul istoric, deoarece evoluţia limbajului armonic reliefează o desfăşurare istorică definită de o îmbogăţire treptată. În plus, alături de tratarea diacronică în teoria armoniei este prezentă (ce-i drept, într-o măsură mai mică) şi cea sincronică legată de analiza unor fenomene stilistice şi culturale eterogene, a unor variante "dialectale", a diferitelor sisteme sonore (ceea ce devine actual mai cu seamă în contextul studierii tehnicilor şi a sistemelor de compoziţie noi apărute pe parcursul secolului XX). Şi totuşi, observaţiile şi concluziile cu un caracter istoric oferite de teoria armoniei nu sunt suficiente. De aceea, putem afirma pe bună dreptate că istoria armoniei are propriul obiect de studiu şi elucidează, pe de o parte, evoluţia armoniei – un proces de acumulare treptată a complexităţii mijloacelor armonice, de dezvoltare paralelă a unor "fluxuri" stilistice izvorâte din tendinţele şi particularităţile (stadiale, naţionale etc.) principale ale armoniei. Pe de altă parte, istoria armoniei presupune examinarea unor fenomene stilistice concrete caracteristice pentru anumite orientări artistice, şcoli componistice sau compozitori.

Aici, însă, cercetătorul sau profesorul se va confrunta cu numeroase dificultăţi nu numai din cauza noianului de materiale ce trebuie reflectat, ci şi din cauza că istoria armoniei, în pofida unui număr considerabil de studii speciale consacrate examinării limbajului armonic al unor epoci stilistice şi al unor compozitori[1], constituie astăzi un domeniu mai puţin elaborat şi explorat decât alte compartimente ale ştiinţei muzicale. Până în prezent nu există nici un manual de istorie a armoniei cu toate că savantul polonez J.Chominski a elaborat o investigaţie de sinteză în acest domeniu (*Istoria armoniei şi a contrapunctului*). Informaţii preţioase şi unele observaţii cu privire la istoria armoniei pot fi găsite în lucrările muzicologice cu un caracter general axate pe cele mai diverse probleme ale teoriei, esteticii şi istoriei muzicii, precum şi în monografiile consacrate creaţiei diferiţilor compozitori.

Toate acestea, însă, nu au un caracter sistematic şi nu vom greşi afirmând că istoria armoniei ca ştiinţă se situează mai curând încă la etapa de acumulare a faptelor, generalizarea cărora abia urmează a fi făcută. Din start am dori să subliniem că doar analiza empirică sau simpla descriere a acestor fapte nu sunt suficiente şi necesită a fi completate de sintetizarea, interpretarea logică şi generalizarea fenomenelor separate. Aceasta devine şi mai important în cazul unei evaluări a tendinţelor dezvoltării armoniei într-o anumită

[1] Printre acestea am dori să menţionăm cartea lui E.Kurth *Armonia romantică şi criza ei în opera* Tristan *de Wagner,* studiile lui A. Casella *L'evoluzione della musica. A traverso la storia della cadenza perfetta.* London, 1919; *Политональность и атональность.* Ленинград, 1926), lucrările lui R.Reti (*Тональность в современной музыке.* Ленинград, 1968) şi a lui C.Kohoutek (*Техника композиции в музыке XX века.* Москва,1976), schiţele monografice despre armonia lui Beethoven şi a lui Glinka semnate de V.Berkov, investigaţiile consacrate limbajului armonic al diferiţilor compozitori elaborate de Iu.Tiulin, N.Guleaniţkaia, V.Dernova, A.Raţiu, E.Terényi, L.Diacikova, T.Bersadskaia, L.Karklinş, M.Etingher, Iu.Holopov şi mulţi alţii. Generalizarea unor tendinţe istorice ale evoluţiei armoniei putem găsi şi în programa cursului de armonie elaborată de S.Grigoriev.

epocă istorică, atunci când pe fondul lor trebuie evidențiată năzuința de bază care indică linia magistrală a dezvoltării muzicii, principalele ei obiective artistice și constructive ale artei în epoca respectivă.

Astfel, pe parcursul mai multor etape stilistice (începând cu apariția armoniei în condițiile polifoniei rudimentare și terminând cu epoca clasicismului vienez) s-au cristalizat și au atins un înalt grad de maturitate însușirile modal-funcționale ale armoniei, care reflectă latura logic-constructivă a muzicii. Mai târziu, începând cu secolul XIX (ultima perioadă a creației lui Beethoven și la compozitorii romantici) în prim-plan tot mai mult se situează particularitățile coloritului modal-armonic care reflectă aspectul expresiv-pitoresc al muzicii. Ajungând la un echilibru relativ, în condițiile unor curente stilistice ale secolului XX, ambele linii își schimbă rolul și corelația. Astfel, de exemplu, în creația compozitorilor impresioniști, în lucrările muzicale sonoristice predomină pitorescul sau caracteristicitatea, acea atmosferă sonoră deosebită care se realizează cu ajutorul unor mijloace armonice specifice.

Istoria armoniei, aidoma oricărei științe istorice, se naște pe baza unității a două metode de descriere și investigare științifică: metoda istorico-stilistică, pe de o parte, și cea logico-generalizatoare, pe de alta. O simplă constatare a faptelor, studierea diferitelor stiluri armonice fără stabilirea corelațiilor logice între ele nu poate genera un tablou veridic multiplan cu o perspectivă temporală, cu adevărat istorică. Pe de altă parte sunt insuficiente, iar uneori chiar inadmisibile, și ipotezele sau concluziile logice care nu au un fundament real și nu se sprijină pe fapte artistice concrete.

În același timp, studierea primilor pași în dezvoltarea muzicii (inclusiv apariția armoniei la etapele timpurii ale evoluției artei muzicale) se realizează adesea ipotetic, deoarece savanții nu dispun, practic, de documente istorice muzicale ale acelor timpuri. În știință s-au afirmat anumite metode de investigație care permit stabilirea faptelor pentru argumentarea ipotezelor emise doar pe baza unor probe indirecte. Astfel, ***metoda arheologică*** permite de a face anumite concluzii pe baza rămășițelor unor instrumente muzicale arhaice sau a imaginilor acestora descoperite de arheologi. De exemplu, imaginea unui flaut cu două tuburi vorbește despre practicarea cântării pe două voci în epoca respectivă. Uneori arheologii furnizează și exponate mai serioase. Astfel în anul 1920, în timpul săpăturilor în regiunea peșterilor Duni Chuani din China, a fost găsită o scândură din lemn pe care erau imprimate niște semne muzicale străvechi descifrate ulterior de savanții universității din La Cjou. Anume așa omenirea a obținut posibilitatea de a auzi una din cele mai antice opere muzicale – o melodie din timpurile dinastiei Khani (până la anul 220 î.e.n.) interpretată la vechiul instrument chinez de tipul lăutei – pipa. O mostră similară este și renumita scolia Seichilia păstrată pe o piatră funerară și devenită una dintre cele mai prețioase mărturii ale artei muzicale antice.

Ultimele două exemple demonstrează și aplicarea ***metodei paleografice***. Esența căutărilor în acest domeniu este foarte bine redată de scriitorul I.Andronikov în povestirea *Soluția unei taine milenare*. Lucrând asupra descifrării unor manuscrise vechi savantul georgian Pavel Ingorocva (eroul povestirii lui Andronikov) a descoperit niște semne foarte apropiate după aspectul lor cu semnele notației muzicale bizantine, însă totuși diferite de acestea. Ingorocva a presupus că semnele descoperite de el nu sunt altceva decât exemple de notație muzicală georgiană veche. Savantul le-a restabilit pur ipotetic și le-a transcris în notație modernă. Reproducerea sonoră a rezultatului s-a dovedit a fi atât de convingătoare, încât ipoteza lui Ingorocva a fost confirmată și recunoscută unanim.

Metodele arheologiei și paleografiei muzicale, însă, adesea nu sunt suficiente și alături de ele se folosesc și alte moduri de investigare, ca de exemplu, ***metoda etnografic-comparativă*** bazată pe studierea practicii muzicale a unor grupuri etnice aflate și azi la un nivel de dezvoltare socială apropiat de cel

din epoca primitivă sau pur şi simplu izolate de influenţele culturale exterioare în virtutea unor cauze geografice, istorice sau de alt ordin. În aşa fel savanţii încearcă să descopere anumite trăsături "conservate" ale muzicii străvechi, să definească ipoteze despre etapele timpurii ale evoluţiei culturii muzicale. În acest context am vrea să amintim despre lucrarea etnomuzicologului austriac Ernst Hornbostel *Despre muzica poporului Kubu (Uber die Musik der Kubu)* citată de Iu.Tiulin[2] în care autorul face o analiză comparativă a melodiilor poporului Kubu, ce locuieşte pe insula Sumatra, şi a unor exemple muzicale ce aparţin tribului Vedda (de pe insula Ceylon) situat la un nivel mai avansat al orânduirii sociale şi ajunge la următoarea concluzie paradoxală: melodia *kubu*, mai complexă sub aspect intonativ decât melodia *vedda*, este mai slab organizată sub aspect modal decât aceasta din urmă care demonstrează un nivel mai superior al gândirii modale, deoarece, după cum afirmă Hornbostel, în procesul evoluţiei relaţiile sonore şi intonative sunt supuse selecţiei, tipizării şi generalizării.

Metoda comparativă ajută şi în studiul muzicii antichităţii. Se ştie că arta muzicală a acestei epoci era cu predilecţie monodică, deci, legităţile care o guvernau ar putea fi "deduse" din observaţiile asupra culturilor muzicale monodice ale popoarelor din Asia sau din alte părţi ale globului care au păstrat şi au perpetuat însemnele tradiţiilor străvechi. "O sursă foarte importantă în acest sens, după cum afirmă V. Ocneanu, constituie muzica ebraică. Caracterele tradiţionale ale acestei muzici se regăsesc nu numai în cântarea sinagogală, în muzica ebraică actuală, ci şi în muzica cultă medievală bizantină sau gregoriană"[3].

O aplicare interesantă a metodei comparative găsim în lucrările muzicologului moscovit T.Vladîşevskaia[4], în care observaţiile asupra caracterului şi particularităţilor vechii muzici bisericeşti din Rusia se fac nu numai pe baza investigaţiilor arheologice şi paleografice asupra manuscriselor medievale, ci şi pe a studierii tradiţiilor păstrate şi astăzi de către practicanţii ritului vechi (de altfel, destul de numeroşi şi în Moldova).

Un excurs în trecutul îndepărtat se realizează şi pe baza studierii genurilor şi a speciilor artei muzicale canonice, care în virtutea caracterului tipic sunt foarte puţin supuse schimbărilor istorice şi păstrează legături evidente cu timpul apariţiei lor. În acest sens, un interes deosebit prezintă genurile străvechi ale creaţiei muzicale populare şi genurile muzicii bisericeşti. În general, menţionăm că aplicarea metodei comparative pentru studierea etapelor timpurii ale evoluţiei armoniei este posibilă graţie faptului că muzica diferitelor popoare, în pofida tuturor particularităţilor şi a deosebirilor naţionale, se supune unor legităţi universale comune.

Şi totuşi, aprecierea fenomenelor muzicale ale trecutului, de pe poziţiile ştiinţei istorice contemporane, nu poate fi incontestabilă şi ireproşabilă, în primul rând, în virtutea veridicităţii insuficiente a datelor, a dispersării acestora, a caracterului ocazional al faptelor de care dispune astăzi ştiinţa muzicală şi a tratării adesea subiective a lor. În al doilea rând – din motivul divergenţelor existente între teorie şi practică determinate, în special, de apariţia relativ târzie (în comparaţie cu alte domenii) a notaţiei muzicale, de imperfecţiunea şi imprecizia ei la anumite etape ale evoluţiei muzicii. De aici – existenţa diferitelor variante de descifrare, uneori contradictorii, dificultatea diferenţierii textului muzical de cel literar. Este bine cunoscut că sistemele vechi de notaţie muzicală aveau un caracter aproximativ condiţionat de tradiţia transmiterii orale a melodiilor pierdute sau puternic deformate cu trecerea timpului. Un astfel de caracter avea, de exemplu, notaţia folosită în *hazele* armene descifrate relativ recent ş.a.

---

[2] Тюлин Ю. *Учение о гармонии.* Москва,1966, p.I, capit.III, §7.

[3] V. Ocneanu *Istoria muzicii universale.* Iaşi, 1999, p.40.

[4] Владышевская Т. *К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства* //Из истории русской и советской музыки. Вып.2. Москва, 1976.

În plus, nici cele mai vechi monumente de scriitură muzicală nu permit reconstituirea întregii panorame a artei muzicale antice, deoarece exemplele cele mai timpurii de notație au apărut în muzica bisericească, notarea muzicii laice sau a celei populare din epocile respective lipsind cu desăvârșire. Aceasta generează anumite limite pentru cercetător care este nevoit să apeleze doar la capodoperele muzicale provenite dintr-o singură sferă (și aceasta foarte specifică).

Există și o altă problemă esența căreia constă în faptul că teoria și estetica muzicală a trecutului nu întotdeauna corespund întru totul practicii muzicale. Mostrele de cântări monodice și polifonice vechi ajunse până la noi nu coincid exact descrierilor prezente în tratatele teoretice, tot așa cum nici o schemă abstractă nu poate să corespundă întocmai cu arta vie.

Exemplu în acest sens poate servi starea sistemului modal. Pe parcursul secolelor, începând cu Antichitatea, în teoria muzicii exista un sistem modal format din moduri autentice și plagale elaborat și argumentat pa baza legităților acustice, în timp ce mostrele de muzică veche ajunse până la noi descoperă prezența unor altfel de formațiuni modale.

Un alt exemplu de divergență între teorie și practică ne demonstrează cunoscuta apreciere a terței ca disonanță în teoria muzicală aproape până în secolul XVI, pe când practica muzicală folosește acest interval liber, ca o consonanță începând cu secolul XIII. În tratatele teoretice medievale și renascentiste nu găsim nici o informație despre genurile muzicale populare sau laice, ele canonizând, de fapt, legile muzicii sacre.

Analizând exemplele muzicale reproduse în vechile tratate trebuie să diferențiem schemele ce ilustrează și argumentează ipotezele și raționamentele autorului și fragmentele unor opere muzicale reale, ceea ce nu întotdeauna este foarte ușor, însă absolut necesar[5]. Toate aceste dificultăți formează în istoria armoniei un cerc de probleme specifice legate de sfera genurilor muzicii vechi.

Anumite probleme pot apărea și în procesul studierii stilurilor armonice ale altor epoci istorice și se referă în special la epocile de cotitură, care generează așa-numitele stiluri "tranzitive". Istoria dezvoltării armoniei nu se desfășoară rectiliniu, ci reprezintă un proces cu ascensiuni intensive, dar și cu declinuri, un proces în care tranzițiile lente alternează cu salturi bruște aidoma unor rupturi, proces ce amintește "teoria catastrofelor" care posedă, însă, un caracter mai general.

Schimbarea epocilor artistice nu se produce momentan și perioadele de trecere de la o epocă la alta reprezintă vaste zone temporale, hotarele cărora sunt destul de convenționale. În interiorul lor coexistă, de obicei, fenomene armonice "vechi" și "noi", căutările mijloacelor de expresie inedite deseori producându-se pe mai multe direcții până nu se întrerup căile cu perspective limitate și nu se produce sinteza diferitelor tendințe prin care se determină direcția magistrală de dezvoltare a artei muzicale în general și a armoniei în particular.

Problema corelației mijloacelor armonice "vechi" și "noi" permite de a evidenția caracterul multiaspectual și complex al conștiinței muzicale. În același timp noutatea stilistică poate fi obținută pe mai multe căi în virtutea manifestării feluritelor tipuri de inovație:

- utilizând mijloace armonice principial inedite, adică folosind inovația radicală;
- îmbogățind limbajul armonic prin intermediul întrebuințării originale a unor forme de consunări și de succesiuni armonice deja existente, care, însă, în condițiile unor contexte noi, capătă alte semnificații și interpretări neașteptate, adică apelând la așa-numita inovație tradițională.

[5] Pentru comparație să ne închipuim pe o clipă o situație similară din viitor, când vre-un savant, dorind să-și creeze o imagine a muzicii secolului XX, o va face pe baza analizei exemplelor și a schemelor din manualele contemporane de armonie.

Continuitatea stilurilor armonice are o însemnătate fundamentală în evoluția limbajului muzical determinând funcția comunicativă a artei noi, fenomenele inedite jucând un rol secundar, iar hiperbolizarea însemnătății lor poate avea doar un caracter temporar (în majoritatea cazurilor ele pătrund în lexiconul mijloacelor de expresie ca niște condiții particulare sau ca niște componente noi ale unor sisteme mai generale). Treptat elementele noi capătă o semantică proprie în timp ce elementele tradiționale ale limbajului armonic pot releva lesnicios o semantică nouă, uneori chiar neașteptată (suficient să comparăm armonizarea turației frigice din armonia clasic-romantică cu paralelismele "de estradă" în expunerea acestei succesiuni în muzica ușoară contemporană).

Problema corelației între vechi și nou în armonie este pusă destul de acut anume în condițiile stilurilor tranzitive menționate mai sus. Am dori să amintim observația lui Iu.Holopov despre ciclicitatea seculară în apariția tendințelor modernismului muzical[6]. Primul ciclu (secolele XIV-XVI) a demarat odată cu declarația lui Philippe de Vitry despre Ars Nova; peste 300 de ani, în 1601, Caccini publică culegerea de arii cu o denumire semnificativă *Le nuove musiche*[7], în care foarte consecvent este menținut stilul omofonic; la hotarul secolelor XIX-XX tendințele moderniste încep a se manifesta cu o nouă forță, generând apariția *muzicii noi* (*modern music*).

Am putea adăuga că studierea evoluției societății umane denotă aceeași ciclicitate de 300 de ani, care, credem, este legată în mod direct cu așa-numitele "perioade glaciare mici": încălzirile globale, care alternează cu acestea, generează condiții economice favorabile pentru dezvoltarea științei, culturii și artelor, pe când perioadele de răcire, dimpotrivă, înseamnă un declin în toate domeniile (cum a fost, de exemplu, în Evul Mediu când știința și artele se dezvoltau doar între pereții mănăstirilor).

Secolul XX prin diversele tendințe de *retro* și *neo* a propus o nouă viziune asupra "vechiului" la care am reveni în capitolele consacrate armoniei contemporane.

Principiul ***continuității*** demonstrează aspectul ***diacronic*** de studiere a evoluției armoniei. În același timp, un rol destul de important în istoria armoniei îl joacă și analiza ***sincronică*** a fenomenelor stilistic eterogene coexistente în același perimetru istoric. Un interes deosebit în acest context prezintă studierea mijloacelor proprii culturilor muzicale extraeuropene paralel cu stilurile armonice europocentriste. Cu regret, particularitățile modale și armonice ale muzicii popoarelor indigene ale Asiei, Africii, Australiei sau Americii rămân în afara ariei noastre de preocupări și sunt abordate doar în legătură cu utilizarea lor în creația compozitorilor Europei și (într-o măsură mai mică) a Americii de Nord cu scopul analizei multilaterale a stilului fiecăruia din ei. De altfel, orice fenomen al istoriei armoniei trebuie supus unei analize multilaterale în procesul căreia, mai întâi de toate, se cer evidențiate principiile tipice pentru o anumită epocă ce se manifestă în toate stilurile individuale, oricât de diferite și irepetabile ar fi ele. Pe fondul acestor trăsături tipice comune este mai ușor de a observa și deosebirile realizate la nivel de manifestare particulară a unor legități generale. Este suficient de a compara stilurile armonice ale compozitorilor care au trăit și au activat aproximativ în aceeași perioadă: Liszt, Wagner și Brahms în secolul XIX, sau Debussy, Rahmaninov și Prokofiev în secolul XX.

În general, după cum observă S.Grigoriev[8], în limitele fiecărei epoci sau a fiecărui stil individual al gândirii armonice se îmbină trei straturi care definesc, respectiv, trei tipuri de fenomene armonice. Unul

---

[6] Vezi: Холопов Ю. *Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления* //Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Москва, 1982.

[7] Despre aceasta scrie V.Konen în prefața la studiul muzicologului R.Kunițkaia consacrat creației compozitorilor francezi din secolul XX (Куницкая Р. *Французские композиторы XX века*. Москва, 1989).

[8] Vezi programa cursului de armonie elaborată de S.Grigoriev.

din ele cuprinde elementele muzical-stilistice care au o importanță primordială pentru trasarea liniei magistrale a dezvoltării limbajului armonic în epoca respectivă. Ele sunt determinate direct de particularitățile formelor și a genurilor muzicale dominante, de conceptele estetice ale diferitelor orientări stilistice sau școli componistice, de specificul național sau de stilul individual al compozitorului. În toate cazurile, însă, însemnătatea primordială revine acelor semne stilistice, care alcătuiesc, conform opiniei lui B.Asafiev, "lexiconul intonativ al epocii". Fenomenele de acest fel sunt în esența lor destul de flexibile și mobile, renovarea lor mergând în pas cu schimbarea și transformarea sarcinilor artistice.

Un alt nivel descoperă acele legi stabile, care acționează pe parcursul mai multor etape de dezvoltare a armoniei relevând caracterul lor general cultural. În armonia europeană a acestui grup de principii generalizatoare îi pot fi atribuite principiile structurale ale acordului, ale modului și ale tonalității care, indiferent de deosebirile stilistice, fac parte din lexicul muzical universal, corespund logicii prestabilite a turațiilor muzicale și sunt prezente în creațiile tuturor compozitorilor. Evident, și aceste mijloace evoluează, însă acest proces se produce foarte lent (de exemplu, și Bach, și Mozart, și Grieg utilizează acorduri de structură terțară, care, în funcție de contextul stilistic, sună de fiece dată diferit). În acest caz evoluția armoniei se apreciază de pe poziții general-stilistice.

Unul din criteriile fundamentale ale artei muzicale străvechi este principiul ostinato, care, după cum menționează S.Skrebkov[9], domină până în secolul XX. În dimensiunea modală aceasta se manifestă prin prevalarea formulei "stabil – instabil – stabil", în organizarea verticalei stabilitatea fiind asigurată de unisonul care pe parcurs se poate sciziona în intervale, recăpătând ulterior rolul său de centru gravitațional.

Pentru etapele mai târzii, conform opiniei savantului rus, devine caracteristică manifestarea principiului alternativității care îmbină modul, factura și forma până la momentul apariției în secolul XVI a sistemului modal centralizat, care va guverna de aici încolo arta muzicală europeană.

După cum se observă, și în acest domeniu al fenomenelor armonice evoluția se produce destul de lent.

Cel de-al treilea nivel al ierarhiei istorice a armoniei îl constituie acele fenomene, care depășesc limitele cercului mijloacelor de expresie obișnuite pentru stilul compozitorului (sau cel al epocii). Ele par excepții sau procedee ocazionale, contemporanii apreciindu-le uneori chiar și ca greșeli de notare și doar după scurgerea anilor aceste fenomene se estimează ca profeții ale viitorului. Drept exemple în acest sens pot servi policombinațiile ce apar în lucrările lui Bach, Mozart sau Beethoven, "ciudățeniile" armonice ale lui Gesualdo, văzute într-o nouă lumină în secolul XX, sau exemplele de utilizare a alterării coborâtoare a treptei IV în minor la Mozart (folosită chiar și pentru modulație enarmonică prin intermediul septacordului de dominantă când VII $^{4}_{3}{}^{\flat 5}$= D_7) etc. Aceste excepții pe parcurs pot primi statutul de normă sau, din contra, pot dispărea fie pentru totdeauna, fie pentru un timp reapărând într-un alt context stilistic. În acest context ni se pare justificată noțiunea de "maturitate stilistică" a mijloacelor armonice propusă de V.Berkov: un oarecare procedeu sau element de scriitură se formează devenind la un stadiu anumit normativ și apoi, epuizându-și resursele expresive se retrage în planul secund sau pur și simplu este scos din uz. Anume aceasta determină longevitatea unor mijloace armonice față de altele.

Structura complexă și multiplană a componentelor gândirii armonice se reflectă și în stilurile armonice luate separat, analiza cărora în plan comparativ sau succesiv constituind, de fapt, conținutul de bază al istoriei armoniei. Din acest motiv și reieșind din principiile metodei sistemice atunci când caracterizăm oricare stil individual, trebuie să ținem cont neapărat de corelațiile generalului și a particularului realizate, pe de o parte, prin concordanța sau neconcordanța semnelor stilului dat cu stilul epocii și, pe de altă parte,

[9] Vezi lucrarea: Скребков С. *Художественные принципы музыкальных стилей*. Москва, 1973.

prin structura internă a lui ca raport dintre laturile stabile şi cele mobile ale armoniei. În cazul când gândirea armonică a compozitorului se schimbă lent şi stilul lui se caracterizează printr-o unitate relativă putem consemna existenţa unor stiluri denumite de V.Dneprov ***analitice***. Însă foarte frecvent întâlnim stiluri ***sintetice*** aidoma celui al lui Şostakovici sau Stravinski şi atunci o apreciere univocă a stilului respectiv devine, practic, imposibilă. În astfel de cazuri devine foarte importantă analiza stilistică prin prisma corelaţiei trăsăturilor de stil stabile cu cele mobile, deoarece o astfel de abordare permite reflectarea schimbărilor din domeniul armoniei pe parcursul evoluţiei artistice a compozitorului.

De altfel, caracterul istoric al stilului armonic se manifestă nu numai în stilurile sintetice. Compozitorii ingevivi (de exemplu Liszt sau Verdi) în perioada târzie a creaţiei manifestă o tendinţă spre căutarea noilor căi de dezvoltare a armoniei, spre renovarea limbajului armonic. În mod similar surzenia lui Beethoven, rupându-l de atmosfera sonoră a epocii în care domina lexicul clasicist normativ, l-a condus spre o gândire armonică nouă apropiată celei romantice.

Aşadar, cursul de istorie a armoniei generalizând evoluţia stilurilor armonice europocentriste este menit de a le prezenta în forma unui sistem ierarhic multiplan, evidenţiind concomitent diversitatea artişti- lor care le-au generat.

Metoda logic-generalizatoare bazată pe universalitatea trăsăturilor caracteristice ale stilurilor armonice completează expunerea proprie ***metodei stilistic-descriptive*** a studierii particularităţilor gândirii armonice ale celor mai importanţi compozitori din diferite epoci istorice, situată în prim-planul acestui curs. Prezentarea temelor în manualul de faţă se realizează, însă, într-o ordine inversă: de la general la particular, materialul fiind expus în conformitate cu succesiunea cronologică a stilurilor diferitelor epoci, iniţial sub aspectul legităţilor fundamentale ale artei muzicale:

- perioada I: de la izvoarele armoniei în multivocalitatea timpurie până la epoca Renaşterii şi Baroc (începutul secolului XVII), până la perioada constituirii armoniei clasice timpurii;
- perioada II: epoca clasicismului vienez, etapă definitorie în aprecierea rolului armoniei în compoziţia muzicală (jumătatea a doua a secolului XVIII - începutul secolului XIX);
- perioada III: armonia romantismului (secolul XIX – începutul secolului XX) cu diferenţierea geografică a sferelor de influenţă în cele vest- şi est-europene, manifestarea concretă în creaţia diferiţilor compozitori;
- perioada IV: armonia impresionismului muzical (sfârşitul secolului XIX – începutul secolului XX) şi apoi studierea armoniei în panorama curentelor stilistice şi a fenomenelor artistice ale secolului XX.

Alături de capitolele în care se prezintă o analiză a anumitor stiluri armonice generale, manualul conţine şi o serie de capitole monografice în care se conturează figurile diferiţilor compozitori cu caracteristica stilurilor armonice individuale ale acestora.

Capitolul I

Evoluția armoniei de la începuturi până în prima jumătate a secolului XVII

După cum s-a menționat în volumul I al prezentului manual, **armonia** este una din noțiunile de bază ale artei și ale teoriei muzicii, noțiune ce poate fi asociată, practic, oricărui fenomen muzical. Cu toate acestea, termenul *armonie* este atașat în primul rând de fenomenul multivocalității, definind structura sonoră a acesteia, și mai concret – de stilul omofon-armonic în care armonia (funcțională) devine unul din factorii principali, pe care se sprijină compoziția muzicală.

Calea parcursă de muzica europeană până la constituirea funcționalității tonale și a stilului omofon-armonic în creația compozitorilor din secolul XVII este foarte lungă. Ea cuprinde o vastă perioadă de timp pornind de la primele exemple de polifonie rudimentară, de la formele primitive și elementare de gândire modală al căror potențial structural (la stadiul respectiv) era încă foarte slab și până la afirmarea sistemului modal-funcțional dezvoltat al majorului și minorului, care operează cu numeroase și variate acorduri, stabilește norme de mișcare a vocilor etc. Pe parcursul acestei perioade s-a dezvoltat și s-a îmbogățit esențial nu numai practica, ci și teoria armoniei. Ea a cuprins atât conceptele gânditorilor antici și tratatele medievale, cât și un șir de sisteme teoretice elaborate de cei mai mari savanți și muzicieni inovatori ai Renașterii, printre care Zarlino, Vicentino, Glareanus, fiind încoronate de conceptul lui Rameau – cucerire notorie a secolului XVIII.

În istoria armoniei se observă nu numai tendința dezvoltării consecvente, succesive a limbajului armonic în direcția sporirii complexității mijloacelor modale și a celor acordice, tendință ce relevă accelerarea și intensificarea treptată a procesului artistic, ci și unele momente de cotitură, de ruptură în care se produc schimbările epocilor stilistice.

Toată perioada de constituire a gândirii armonice și a stilului omofon-armonic se împarte tradițional în câteva etape reunite sub egida formării și manifestării, mai întâi de toate, a **principiilor constructive** ale armoniei ce definesc logica lucrării muzicale. Prima etapă (cea mai îndelungată și cea mai puțin studiată[10]) este determinată de apariția și maturizarea simțului armonic, de conștientizarea calităților verticalei armonice și a legăturilor modale (despre care putem judeca în mare măsură doar indirect).

§ 1. Apariția și dezvoltarea armoniei în condițiile monodiei și a eterofoniei

În liniile cele mai generale, savanții presupun că în condițiile artei muzicale străvechi (principiile generale ale căreia, după cum se știe, erau caracterul improvizatoric, oralitatea și funcționarea în calitate de element al culturii sincretice) modul se formează foarte treptat, inițial pe baza diferențierii **stabilității** și **instabilității**. Aceasta din urmă este încă funcțional indefinită și se apreciază doar ca o "zonă de instabilitate" (A.Dubinina[11]). Astfel se constituie treptat structurile modale oligotonice care vor deveni ulterior

[10] Problemele legate de studierea formelor timpurii de manifestare a armoniei și despre metodele ce permit completarea spațiilor albe în acest domeniu au fost parțial abordate în Introducere.

[11] Vezi 7, pag.150.

34656

fundamentul unor moduri mai dezvoltate. Apărute pe baza cântării la unison în condițiile facturii monodice, aceste structuri reprezintă rezultatul sumării și asocierii unor formule melodice scurte repetate ostinat sau variat. Aici, modul se dezvoltă în primul rând pe coordonata orizontală, ceea ce nu exclude și unele momente spontane de stratificare verticală.

Dacă examinăm separat tendința de formare a fenomenelor armonice sub aspectul orizontalei și al verticalei putem presupune că formele primare, elementare de scări modale apăreau în urma lărgirii treptate a diapazonului intonării, începând cu psalmodierea tonului principal repetat și mai apoi cu înconjurarea lui cu secunde. Conform principiului "ultimul predomină" tonul final devenea cel de sprijin. Ulterior s-a adăugat și saltul melodic (la terță sau cvartă), care trebuia să fie completat prin mișcare treptată. În aceste condiții este foarte important criteriul sistemului intonațional: intonarea stabilă, scalară (ca semn al gândirii modale deja formate) este o cucerire mai târzie a practicii muzicale decât intonarea ecmelică, nedeterminată scalar[12]. Nu întâmplător teoria antică a sistemelor intonative și teoria modurilor antice apar ca rezultat al unei practici muzicale îndelungate, ba chiar pe baza unei profesări **instrumentale** deja formate în care, evident, predomină intonarea scalară.

Sistemul intonațional are importanță și în aspectul verticalei, componentele căreia inițial au fost intervalele (un fel de pre-elemente armonice) și nu acordurile[13].

Formarea intervalelor a mers, probabil, pe două căi. Prima din ele o reprezintă fenomenul ce poate fi definit ca "unison de tessitură" (expresie propusă de S.Slonimski[14]): sunarea diferitelor voci în aceeași poziție generează o diferență de cvintă[15], interval care prevalează în condițiile bivocalității timpurii și se manifestă în organumul paralel. În asemenea cazuri predomină principiul de bază al eterofoniei – dublarea melodiei, care generează deosebiri de înălțime conștientizate treptat[16].

La fel de treptat s-au conștientizat și calitățile consonantice ale unor astfel de consunări care favorizau organizarea vocilor melodice separate într-un tot întreg. În teoria greacă despre intervalele consonante – concordanțe – ele sunt numite *simfonii*. În tratatul *De musica* Boetius atribuie acestui grup octava, cvarta și cvinta. Anume intervalele consonante primare și nu trisonurile (sau alte îmbinări din trei sau patru sunete) prezintă forme rudimentare de armonie.

Cea de-a doua cale de constituire a intervalelor este legată de alte forme de intonare eterofonică bazate fie pe scizionarea unisonului, generată de dublarea variantică a melodiei cu revenirea ulterioară la unison (în aceste cazuri sunt posibile și disonanțe accidentale, și unele forme de încrucișare a vocilor), fie pe burdon (care păstrează "amprentă" sonoră a sunetului precedent în urma ramificării prin salt a melodiei). Aceste forme de bivocalitate rudimentară îmbină intervalele consonante și cele disonante, generând uneori chiar și paralelisme de disonanțe păstrate până în prezent în practica folclorică a unor popoare (de exemplu, în folclorul lituanian este cunoscut genul de *sutartines* pentru care verticala disonantă este o normă[17]). În

[12] În acest sens E.Alexeev în studiul său asupra folclorului iacut (5) indică unele forme specifice de scări modale instabile generate de predominarea naturii perceptive a intonării în această tradiție.

[13] B.Asafiev menționa, pe bună dreptate, că toată istoria armoniei vest-europene începe anume de la conștientizarea intervalelor.

[14] Expresie folosită în raport cu paralelismul cvintelor perfecte în *Execuția lui Stepan Razin* de D.Șostakovici.

[15] Este suficient de a compara diapazonul basului și al tenorului, sau, respectiv, cel de soprano și de alto.

[16] Nu întâmplător vocea principală devine cea inferioară, sunetele din vocea superioară fiind percepute mai curând ca armonicile sunetelor din vocea de jos.

[17] Acest gen este unul imitativ și forma lui clasică – *treines* – nu este altceva decât un canon strict nterpretat de trei cântăreți.

polifonia rudimentară, la fel ca şi în practica folclorică bazată pe principii improvizatorice[18], intervalele se nasc spontan.

În acelaşi timp istoria artei demonstrează că evoluţia ei întotdeauna este legată de canonizarea legilor şi a procedeelor conştientizate. Uneori caracterul normativ poate fi explicat prin influenţa şi autoritatea unei personalităţi concrete ca, de exemplu, în legenda despre faimosul rege chinez Fu-Si, inventator de instrumente muzicale care a stabilit regulile de întrebuinţare ale sistemului sonor[19]. În alte cazuri ea este determinată de încercările de a încadra legile muzicii în sistemul ştiinţific general. De aici – matematizarea muzicii care se datorează, în opinia lui D.Zoltay, renunţării la perceperea magică, ezoterică a lumii precum şi tendinţei conştiente spre scientism (13, p.17).

"Totul este armonie şi număr" – acest principiu este promovat consecvent de mai mulţi gânditori antici, însă cele mai cunoscute şi mai importante pentru noi sunt căutările lui Pitagora şi ale adepţilor şcolii lui care demonstrează şi argumentează cu ajutorul experienţelor pe monocord ideea lui Heraclit despre armonie ca o lege cosmică existenţială şi ca principiu al sistemului muzical. În rezultat, materia muzicală, care se prezintă ca mişcare a sonorităţii, se manifestă, pe de o parte, ca ceva legat, continuu, pe de alta – ca ceva întrerupt, intervalic (13, p.19, 23). În aşa fel, în Antichitate se formează atât estetica muzicală, cât şi acustica, fapt ce argumentează o dată în plus caracterul normativ al generalizărilor ştiinţifice.

În Antichitate devine normativ şi sistemul de moduri numit "perfect". Fondat pe baza celor cinci tetracorduri şi fiind rezultatul practicii în domeniul *musica instrumentalis*[20], acest sistem prezintă principiile estetice normative concomitent cu cele etice. Astfel Platon în dialogul *Timeu*, reieşind din concepţiile pitagoreenilor despre analogiile dintre armonia cosmică şi cea muzicală, dezvoltă ideea heptacordului lesbic. În alt dialog *Fileu* el compară direct armonia cu viaţa unui instrument muzical subliniind primatul şi forma ideală a existenţei armoniei. "Armonia într-o lyră acordată este ceva invizibil, imaterial, minunat şi divin, iar singură lyra şi corzile ei sunt corpul, adică ceva material, complicat, pământesc şi asemănător cu muritorul" (26 , p.24, 25).

"Cel mai caracteristic factor al structurii muzicale monodice îl constituie formulele melodice. O formulă melodică este o grupare de relaţii de înălţime muzicală (adesea şi de durată) care se impune în cadrul unei melodii prin repetabilitatea ei. Reluarea presupune şi variabilitate, care însă nu afectează profilul esenţial al formulei... tocmai aceste formule melodice sunt purtătoare ale acelui ethos specific fiecărui mod"(3, p.23). Despre natura ethosului muzical vorbesc direct Aristotel, Damon (învăţătorul de muzică al lui Pericle şi Socrate) ş.a. Analizând tetracordurile Platon scrie că armonia dorică exprimă caracterul masculin şi fermitatea, cea frigică – înţelepciunea paşnică şi cumpătarea, cea ionică – feminitatea şi desfătarea lipsită de voinţă (26 , pag. 43).

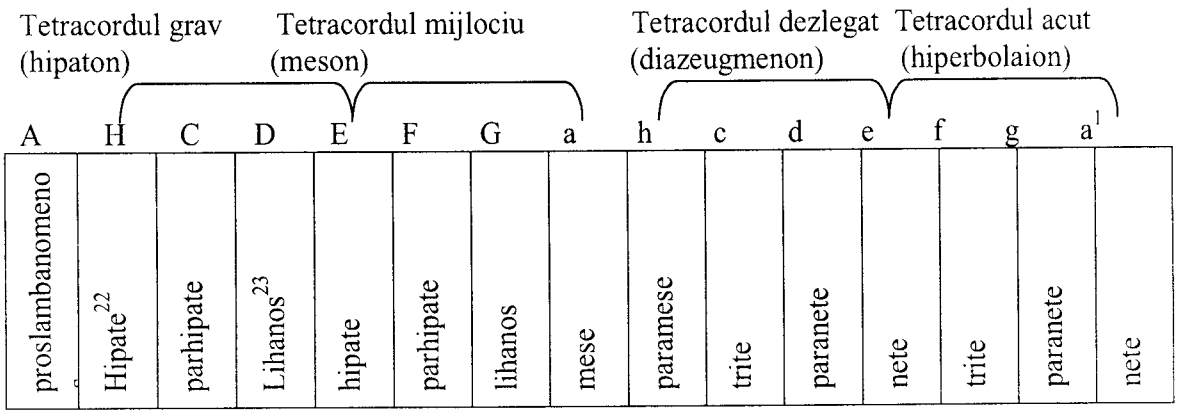
Acest fapt i-a permis lui Iu.Tiulin să traseze paralele între dezvoltarea armoniei în muzica populară şi în formele de polifonie rudimentară. Vezi: Тюлин Ю. *О зарождении и развитии гармонии в народной музыке* //Вопросы теории музыки. В.2, Москва, 1970. P.7. În aceeaşi lucrare pe pag.11 autorul exprimă îndoieli despre caracterul exclusiv monodic al muzicii Greciei Antice, considerând că însăşi practica acordării sunetelor la un instrument cordofon cu coarde ciupite trebuia să formeze imaginea îmbinărilor consonante şi disonante.

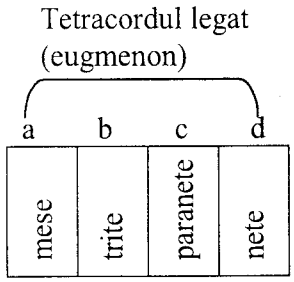
D Zoltay care relatează despre acest fapt face trimitere la memoriile misionarului francez M.Amiot: *Memoires sur la Musique des Chinois tant ancient que moderne. Par M.Amiot, Missionaire a Pekin (Memoires concernant Histoire de Chinois. Bd.VI, 1779).* Vezi: 13, đ.15.

Boetius scria despre existenţa a trei tipuri de muzică: *musica mundana, musica humana* şi *musica instrumentalis* (26 , p.164), prima prezentând muzica cosmică, celestă sau armonia universului; cea de-a doua – muzica umană sau armonia corpului şi a spiritului uman. Aceste muzici nu pot fi auzite de muritorii de rând. Cea de-a treia este singura desluşită şi de urechea omului - muzica sonoră vocală şi instrumentală.

Cititorului contemporan îi vom aminti că denumirile modurilor în sistemul antic nu corespund scărilor cu aceleaşi denumiri cunoscute de noi graţie relaţiilor inversate între ele: tetracordurile antice se construiau descendent conform corzilor lirei şi poziţiei degetelor mâinilor.

Σύστημα τέλειον άμετάβολον (sistema teleion ametabolon) –
sistemul perfect şi fără de transformări[21]:





În acelaşi timp, după cum menţionează E.Gherţman, "majoritatea teoreticienilor antici (cu rare excepţii) nu erau interesaţi de logica formelor modale", ei încercau doar să înţeleagă parametrii intervalici şi acustici ai materialului muzical. Mai târziu, însă, în rezultatul asimilării teoretice a formelor intervalice din practica muzicală şi într-o strânsă legătură cu creaţia artistică apare sistemul intonaţional pitagoreic (8, p.74, 88).

Teoria modurilor, reflecţiile gânditorilor antici despre intervale şi despre natura lor, au constituit un aport considerabil şi în teoria diatonicii şi a cromaticii, precum şi în istoria temperării generând mai multe sisteme intonaţionale cel mai răspândit şi mai longeviv dintre care a fost sistemul pitagoreic (anume acest fapt explică evitarea îndelungată a terţei în cadenţa finală). Un precursor al sistemului temperat contemporan poate fi considerat Aristoxenos (apreciat de R.Westfal un fel de Bach elin[24]) care a inventat un sistem tonal propriu compus din 13 tonalităţi situate la distanţă de un semiton (8, p.201)[25].

[21] Schema sistemului este reprodusă din: 8, pag.29. Această lucrare conţine de asemenea informaţii cuprinzătoare despre corelaţiile dintre tetracorduri şi octavă, despre funcţionalitatea tonurilor modului, despre proveniența denumirilor modurilor etc.

[22] Numele tonurilor din interiorul tetracordului se datorau o parte tehnicii execuţiei, o altă parte poziţiei ocupate în sistem.

[23] La Nicomah *lihanos* este numit *hipermesa* adică aflat de asupra la *mesa*.

[24] (8, cap.IV)

[25] Spre deosebire de aceasta J.Chominski menţionează la Aristoxenos 15 game-tropuri (vol.I, p.56).

Toate aceste căutări, reflecţii şi idei ale anticilor se bazau pe monodie, deoarece Aristotel spunea că "două sunete se acoperă şi intră în conflict unul cu altul"[26]. Însă "avangarda" elină, apărută în sec. V-IV î.e.n., tinde să îmbogăţească sunarea generală a muzicii pe contul utilizării mai multor coarde, fapt apreciat de contemporani ca un semn al declinului. Astfel, de exemplu, decretul eforilor spartani (citat de Boetius) proclamă: "Timotei din Milet, venit de curând în oraşul nostru, neglijează muza antică şi modifică kitara cu 7 coarde introducând multisonoritatea care dăunează auzului tinerilor prin melos complicat, deşert şi josnic" (8, p.206-208).

Tradiţia ordonării formelor modale şi canonizării acestora s-a păstrat şi mai târziu în practica şi în teoria muzicală bizantină. Aici, în continuarea tradiţiilor începute de regii biblici David şi Solomon, a fost stabilit sistemul de ehuri "clasificate în secolul al VI-lea de către Sever din Antiohia în lucrarea sa "*Octoechos*". În secolul al VIII-lea, Ioan Damaschinul, considerat mult timp drept primul autor al unui "*Octoechos*" alcătuieşte o antologie cu acelaşi titlu, după modelul lui Sever (3, 41). Anume astfel în teoria medievală a luat fiinţă conceptul sistemului tonal care s-a răspândit ulterior într-o formă modificată şi în Apus (3, p.183).

După cum menţionează cercetătorii teoriei muzicale bizantine, sistemul celor 8 ehuri sau "tonuri bisericeşti" fixează diferite niveluri de înălţime ale scării în diapazonul d – d^1, structura intervalică a scării diferitelor ehuri nu a fost analizată în mod special. Ieromonahul Gavriil sublinia că "există opt ehuri şi nu mai multe, şi ar fi imposibil ca cineva să mai inventeze ceva suplimentar. Totul ce se cântă poate fi armonizat într-unul din cele 8 ehuri" (3, p.183).

Denumirile ehurilor provin de la variantele latinizate ale numeralelor greceşti într-un mod asemănător celui folosit de Iu.Holopov în schema sistemului elin antic *sýstema téleion*, transcriind cu caractere latine denumirile greceşti ale tetracordurilor şi ale treptelor modale în felul următor (23, p.31):

Nete	(a1)	joasă[27]	tetracordul adăugatelor (hyperbolaion)
Paranete	(g1)	alături de cea joasă	
Trite	(f1)	a treia	
Nete	(e1)	joasă	tetracordul dezlegatelor (diezeugmenon)
Paranete	(d1)	alături de cea joasă	
Trite	(c1)	a treia	
Paramese	(h)	alături de cea mijlocie	
Mese	(a)	mijlocie	tetracordul mijlociilor (meson)
Lichanos	(g)	degetul arătător	
Parahypate	(f)	alături de cea acută	
Hypate	(e)	acută	tetracordul acutelor (hypaton)
Lichanos	(d)	degetul arătător	
Parahypate	(c)	alături de cea acută	
Hypate	(H)	acută	
Proslambanomenos	(A)	adăugată[28]	

[26] Citat după 2, p.47.

[27] Aceste denumiri indică coardele kitarei, astfel acuta (adică coarda care sună acut) se numeşte joasă deoarece este mai scurtă decât coardele acute care sunt mai lungi. Uneori, însă, după cum menţionează Iu.Holopov, se întâlnesc şi traduceri în sens opus care corespund sunării coardelor: nete – acută, hypate – joasă. Anume acest fapt explică deosebirile dintre schema lui Holopov şi cea propusă de Gherţman.

[28] După cum se poate observa, această schemă diferă puţin de cea propusă de E.Gherţman, citată mai sus.

"Noţiunea de mod bizantin sau eh nu poate fi privită rigid, doar ca o scară. Coordonatele principale în construcţia şi în identificarea unui eh sunt: scara, funcţiile treptelor, cadenţele melodice, sistemul, genul şi mai ales formulele caracteristice" (3, 43), care determină specificul modului într-un context monodic. Din secolul XIII ehurile poartă numele topice greceşti, fapt, care, după cum menţionează G.Ocneanu, "nu înseamnă că ele ar corespunde modurilor greceşti, aşa cum se consideră uneori în teoria actuală" (3, p.43).

Iu.Holopov evidenţiază principiul tetracordic şi organizarea orizontal-melodic ce stau la baza sistemului modal bizantin şi îl compară cu sistemul medieval al celor opt moduri gregoriene sau bisericeşti care a dominat în tratatele teoretice până în secolul XVI[29]. Provenite din coralurile medievale, modurile gregoriene, asemenea celor bizantine, reprezintă un sistem modal bazat pe diatonică octaviantă şi presupune existenţa celor două forme a scărilor modale – autentică şi plagală (hypo). Caracterul monodic al acestui sistem este determinat de tradiţia interpretării cântărilor bisericeşti de cor bărbătesc la unison, predominând cântarea antifonă şi cea responsorială, existând de asemeni şi un complex de intonaţii tipizate (recitarea pe un singur ton sau înconjurarea acestuia cu secunde) care se dezvoltau variantic [30].

§ 2. Constituirea trăsăturilor fundamentale ale armoniei europene în muzica Evului Mediu şi a Renaşterii timpurii

După cum afirmă cercetătorii, trecerea de la monodie la multivocalitate şi stabilirea polifoniei în muzica vest-europeană (în primul rând, în cea bisericească) s-a produs foarte lent şi a cuprins secolele VI – X[31]. Pentru prima dată despre multivocalitate scrie episcopul Isidor de Sevilia (? - 636), însă primele exemple de polifonie rudimentară datează cu secolul X până atunci existând doar mai multe tratate teoretice în care intervalele sunt considerate consunări şi împărţite în două categorii: **consonanţe** sau **simfonii** (octava, cvinta, cvarta şi derivatele din acestea[32]) şi **disonanţe** sau **diafonii** (celelalte).

Fără a intra în toate detaliile polifoniei bisericeşti vom elucida doar cele mai importante momente ale evoluţiei ei. Din start am vrea să menţionăm, că în pofida tuturor deosebirilor existente între legile cântării profesioniste şi a celei populare, unul dintre cele mai vechi monumente de cântare neunisonică organumul liber englez *Ut tuo propitiatus* se bazează pe tradiţia populară a cântării pe două voci transferată în practica bisericească (exemplul 1). "Girardus Cambriensis, călugăr din secolul XIII, în *Descriptio Cambriae*, afirmă că, spre deosebire de felul cum se cântă în Franţa melodiile populare pe o singură voce, în Wales, locul său de naştere, oamenii din popor acompaniază melodiile în terţe paralele" (9, p.367). Mult mai devreme de aceasta, în secolul IX, John Scotus Erigena (după alte izvoare Johannes Eriugena ? – 880) afirmă şi el "că polifonia era un stil frecvent în Scoţia" (2, p.49). El scria că "sunetele muzicale reunindu-se după regulile înţelepte ale artei muzicale dau o anumită plăcere naturală" (naturalem quamdam dulcedinem reddent), denumind acest fenomen organicul melos[33].

---

[29] Iu.Holopov menţionează că introducerea foarte târzie a modurilor "noi" (ionic şi eolic) în sistemul modurilor bisericeşti este doar o dovadă a conservatismului teoriei medievale deoarece în practica muzicală atât a evului mediu cât şi a Renaşterii se întâlneau de fapt 12 moduri. Sistemul modurilor bisericeşti este descris mai detaliat în capitolul 7 din prima parte *Teoria armoniei* a manualului nostru. Despre tratarea estetică a modurilor vezi: 26, d.34.

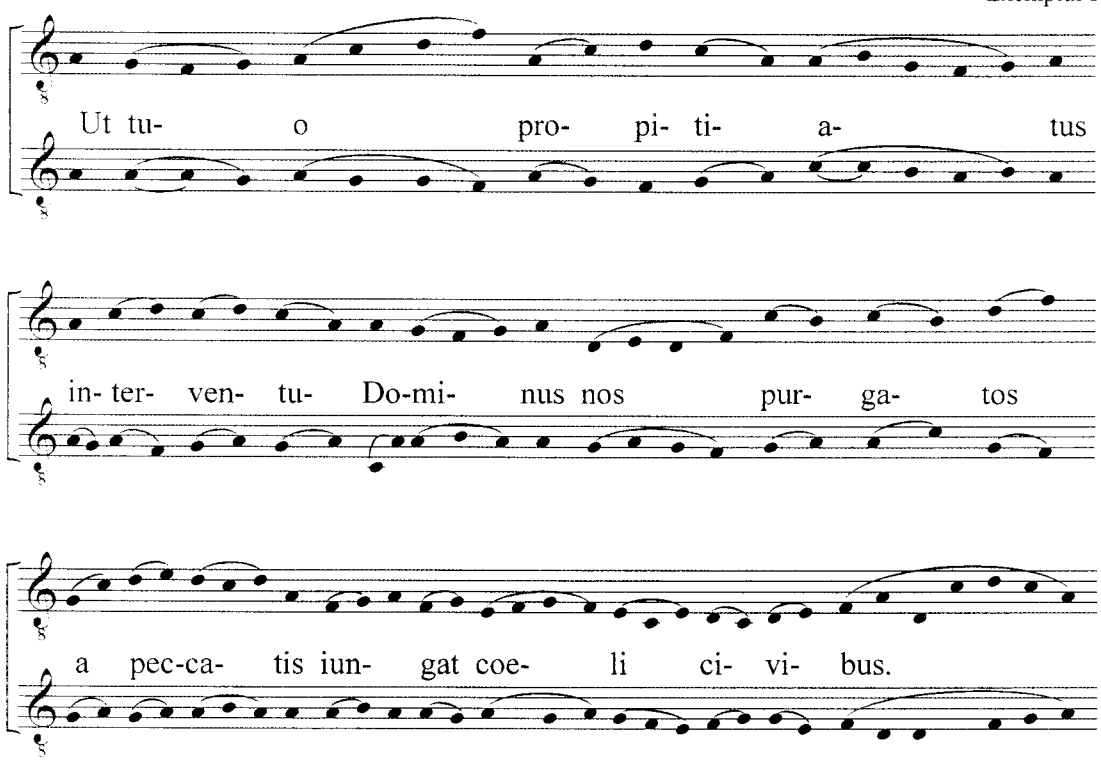
[30] În cântările bisericeşti ruse la fel predomină melodia treptată cu o organizare tricordică a intonaţiilor. În rezultat, aici prevalează o structură modală – aşa-numitul mod de *obihod* care există în trei variante. Mai detaliat despre aceasta vezi partea I a Manualului.

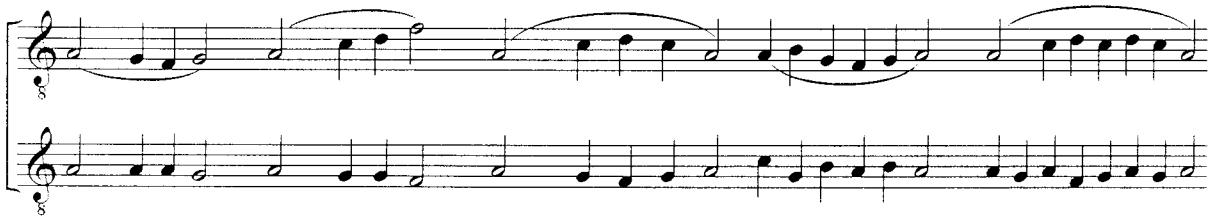
[31] Această problemă este reflectată foarte amplu în lucrările lui J.Chominski (24), ale lui Iu.Holopov, Iu.Evdokimova (11) şi în alte studii consacrate istoriei polifoniei şi a armoniei.

[32] S.Grigoriev menţionează că intervale mai mari decât octava în monumentele secolelor X-XI nu se întâlnesc.

[33] Citat după: 14, p.36.

Exemplul 1



Acelaşi fragment în notare metrică contemporană

Exemplele cele mai timpurii de cântare pe două voci din muzica medievală profesionistă datează din secolele X-XI şi poartă denumirea de **organum** sau **diafonie** (graţie caracterului dual al muzicii). Ele au fost descrise în tratatul *Musica enchiriadis* "atribuit mult timp lui Hucbald, dar care aparţine în realitate lui Ogier (Chailley J. *4000 ani de muzică*. Bucureşti, 1967, p.39 şi 85) şi datează din sec al IX" (3, 74). Organumul are la bază o melodie gregoriană citată la tenor (*vox principalis*) însoţită într-o voce paralelă (*vox organalis*) prin consonanţe perfecte (cvarte[34] sau cvinte cu posibile dublări la octavă). Desenul ritmic nu era indicat cu precizie, însă vocile nu se deosebeau sub aspect ritmic (*punctum contra punctum*). Aici se realizează principiul dublării eterofonice (adică interpretarea aceleeaşi melodii paralel la diferite înălţimi aidoma sunării concomitente a două variante ale ei). Acest tip de organum se numeşte **paralel**.

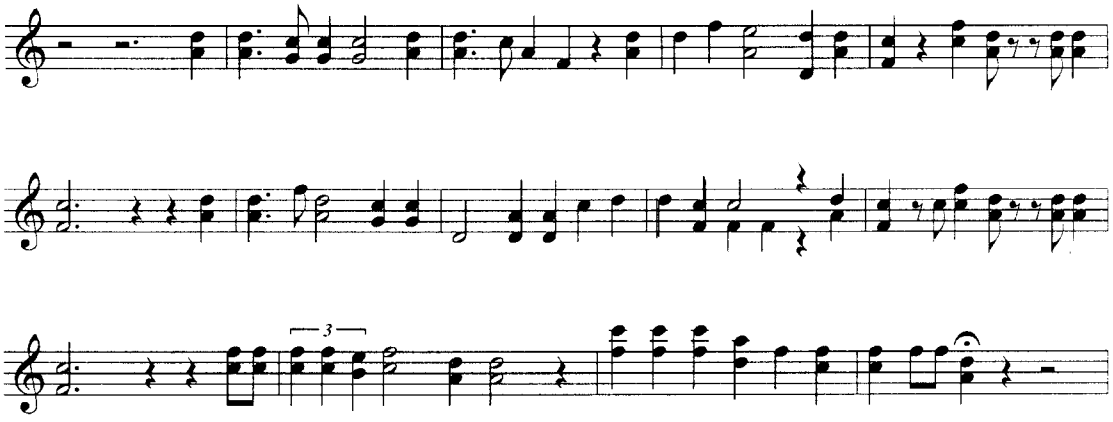
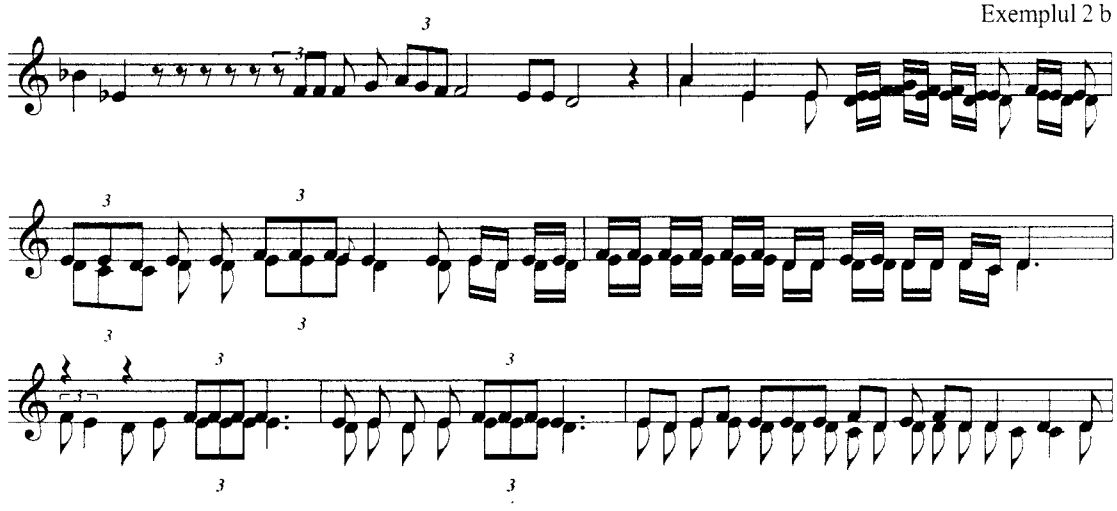
Mai târziu (mijlocul secolului XI) a apărut şi aşa-numitul **organum liber** (neparalel) vocile căruia sunt de asemeni monoritmice, însă se desfăşoară independent una de alta, utilizându-se mişcarea oblică,

[34] *Diaphonia seu organum constat exemplu diatessorum symphonia naturaliter derivar* (diafonia sau organumul constă din consunarea naturală a cvartelor). Citat din Hucbald după: 14, p.36.

contrară, încrucişările vocilor. Întregul se sprijină pe vocea de jos în care se reproduce coralul gregorian, un rol organizator important revenindu-le consonanţelor.

Alături de aceste forme la sfârşitul sec. XI – începutul sec. XII este cunoscut şi **organumul melismatic** ştiut şi sub denumirea de *organum suspensum* (la Guido d'Arezzo) sau ***diaphonia basilica*** (la Johann de Muris) vocea superioară a căruia include şi figuri melismatice, şi se deosebeşte printr-o libertate şi individualitate mult mai pronunţată. În acest tip de organum se depăşeşte uniformitatea ritmică a vocilor caracteristică pentru formele mai timpurii. Aici, de asemeni, apare tendinţa spre autonomia vocilor şi astfel se pun bazele principiului contrapunctării şi ale polifoniei contrastante. Direcţionarea mişcării spre suportul de octavă sau de unison marchează germenii viitoarelor cadenţe[35].

Este curios faptul că exemplele de cântări la două voci imprimate la indigenii din Australia şi din Ţara de foc şi la negrii Vascuma citate de J.Chominski (exemplul 2 preluat din 24, vol I, p.16-17) sunt foarte asemănătoare cu diferitele forme de organum şi prezintă diverse variante de factură eterofonică[36]. J.Chominski expune, de asemeni, şi istoria studierii izvoarelor polifoniei, inclusiv a organumului, menţionând că

Exemplul 2 a

Exemplul 2 b

[35] Vezi exemplele nr. 6, 7 şi 8 din 19; 12 şi 14 din 11.

[36] Tot acolo sunt reproduse şi câteva exemple din muzica popoarelor din Orient (Java, Laos, Siam ş.a.), din Africa şi din Caucaz.

...menul respectiv îi aparţine lui Regino din Prün (tratatul *De harmonia institutione*)[37]. Autorul scrie că în ... IX-XI în Europa existau două centre de multivocalitate: cel englez şi cel franco-italian. Pentru ...ganumul franco-italian este caracteristică desfăşurarea vocilor prin cvarte şi cvinte paralele[38]. Sonorita... cvartelor şi cvintelor paralele proprie organumului se deosebeşte printr-un fonism atât de specific, ...ât în timpurile ulterioare în polifonia stilului sever şi apoi în armonia clasică paralelismele consona...lor perfecte au fost interzise şi se evitau (mai târziu ele au apărut din nou în muzica secolului XX ca un ...n arhaic sau folcloric[39] şi sunt folosite de rând cu alte procedee cu scopuri expresive sau coloristice).

Pentru Anglia este mai specifică o altă variantă a organumului numită **gymel** (de la *cantus gemellus* ...că cântare geamănă) care presupune mişcarea paralelă prin terţe. Această verticală terţară anticipează ...l cel mai răspândit ulterior de structură a acordurilor. "Mulţi cercetători sunt dispuşi a crede că leagă... polifoniei ar fi fost insulele britanice. Într-adevăr, afirmaţia este întărită şi de un exemplu de polifonie ...pulară *Canonul de vară* pe şase voci, un produs timpuriu al cărui notaţie datează din primul sfert al ...olului XIII" (9, p.367).

În secolul XIII apare o nouă varietate a organumului denumită **faux-bourdon** (bas fals) care prezintă ...mbinare a mişcării prin cvarte şi cvinte paralele cu cea prin terţe (formându-se consunări de felul ...tacordurilor) şi cuprinde deja trei voci. Anume acest tip de multivocalitate este caracteristic pentru Ars ...tiqua (Adam de la Halle, Leoninus, Perotinus).

Înlocuirea verticalei bazate pe consonanţe perfecte caracteristice pentru organum cu cea formată din ...ţe proprie gymelului şi faux-bourdonului a însemnat o importantă reorientare a auzului şi într-o ...mită măsură şi o cotitură stilistică.

Alături de formele de multivocalitate paralelă (organum, gymel, faux-bourdon) se practică şi ...ntarea contraparalelă organizată sub aspect metric, care a primit denumirea de **discant**[40], iar în cazurile ...nd melodia se plasa de-asupra coralului gregorian – **general discant**. Prioritatea în utilizarea consec...entă a mişcării contrare aparţine francezilor şi, după toate probabilităţile, călugărilor din *maitrise*-a ...edralei parisiene. Acest tip de multivocalitate este atestat deja în secolul XI, iar din secolul XII datează ...ă mai veche teorie a discantului expusă în tratatul francez (reprodus de Coussemaker) *Quiconques veut ...schanter* (Cine doreşte să discanteze). Regulile principale ale discantului cereau ca vocea însoţitoare ...dică discantul) să respecte mişcarea contrară faţă de cantus firmus prin octave şi cvinte[41].

Aşadar, până în secolele XII-XIII naşterea şi dezvoltarea armoniei în condiţiile polifoniei rudimen...re indică asupra apariţiei unor calităţi noi care lipseau în monodie. Verticala armonică având un fonism ...pecific genera efecte caracteristice şi noi legături funcţionale bazate pe anumite legităţi acustice.

Procesul de interacţiune a vocilor este determinat de cele două direcţii din dezvoltarea limbajului armonic ...espre care consemnează B.Asafaiev. Prima din ele este legată de "developarea" treptată a potenţialului armo...celor naturale când la baza sistemului de vibraţie a treptelor modale este pus principiul "armonia ca rezona...or". Verticala generată de mişcarea vocilor şi de îmbinarea acestora în consunări este caracteristica definitorie a ...eleilalte direcţii (este cunoscută expresia lui B.Asafiev "armonia clasică – lava răcită a polifoniei gotice").

...u.Holopov (vezi *Enciclopedia muzicală*, vol 4, pag.78-79) scrie că termenul *organicum melos* apropiat după sens noţiunii de organum ...entru prima dată apare la John Scotus Erigena în *De divisione naturae* (an. 866)

...u.Holopov numeşte epoca organumului şi a modalismului medieval timpuriu *epoca cvartei*. Vezi Кюрегян Т. *Музыкально-теоретическая ...темa Ю.Н.Холопова* //Laudamus, Москва, 1992, p.22.

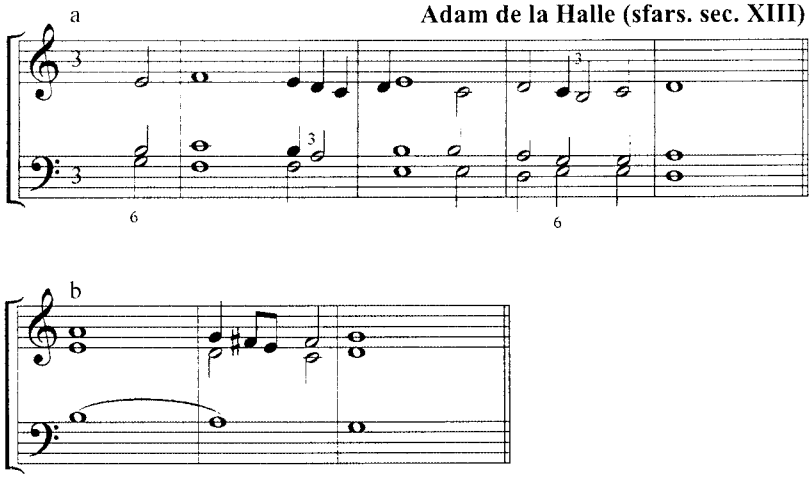
Paralelismul consonanţelor perfecte este caracteristic unor culturi populare (de exemplu, celei georgiene).

După cum afirmă M.Ivanov-Boreţki (14, subsolul p.38), denumirea provine de la adăugarea sufixului latin *dis* la cuvântul *cantus* (cântare ...respectiv cântare diferită).

Vezi: 14 , p.38.

În acelaşi timp, în polifonie în prim-plan se situează detaşarea, diferenţierea şi individualizarea tot mai pronunţată a vocilor şi nu dimensiunea verticală a organizării muzicale. Ce-i drept, în multivocalitatea timpurie din secolele XI-XIII trecerea de la eterofonie la polifonie doar se schiţează, pentru a se realiza pe deplin mai târziu. O manifestare elocventă a acestui proces îl prezintă diferenţierea funcţională treptată a vocilor însoţită şi de constituirea principalelor legităţi modal-funcţionale. Astfel încă în secolul XII sunt trasate turaţiile cadenţiale la trei voci (*clausule*) – prototipul viitoarelor cadenţe autentice. Aceste formule (în care de regulă participă sextacordul treptei VII şi tonica iniţial fără terţă, mai târziu – cu terţă, însă fără cvintă) îşi vor menţine importanţa de-a lungul secolelor până la epoca barocului (exemplul 3, vezi de

Exemplul 3

Adam de la Halle (sfars. sec. XIII)

asemeni exemplul 10). Pentru acest stil în general este caracteristică verticala bazată pe consonanţe perfecte, însă şi intervalele disonante capătă drepturi aproape egale cu consonanţele şi nu cer încă o rezolvare obligatorie (cum va fi în stilul sever).

Cu toate că în creaţiile polifonice din secolul XII se observă o concordanţă generală a vocilor, aici încă nu funcţionează principiul corelării geminate a liniilor melodice, care va apărea în motetul vechi francez din secolul XIII scris pe trei voci în care sună trei melodii cu trei texte diferite în care se îmbină cântările gregoriene şi melodiile laice. Disocierea textelor, a melodiilor şi a modurilor acestora pe verticală era o manifestare a gândirii preponderent lineare, orizontale (rudiment al monodiei) şi genera o folosire mai liberă a consunărilor disonante.

În secolul XIII apar elemente noi şi în formele organale. Ele sunt determinate în primul rând de linearismul melodic, de tehnica schimbului de voci (Stimmtausch)[42]. În clausule tot mai rar se foloseşte paralelismul cvintelor, cvartelor sau a octavelor. Încă de la sfârşitul secolului XII se întâlnesc lucrări muzicale scrise la patru voci (exemplul 4: conductus-ul[43] *Veris ad imperia* care prezintă o prelucrare a vechiului cântec provansal *A l'entrada del lens clar*).

După cum menţionează J.Chominski (24, I, p.226) organumul triplum şi quadruplum încheie această primă etapă triseculară în dezvoltarea multivocalităţii.

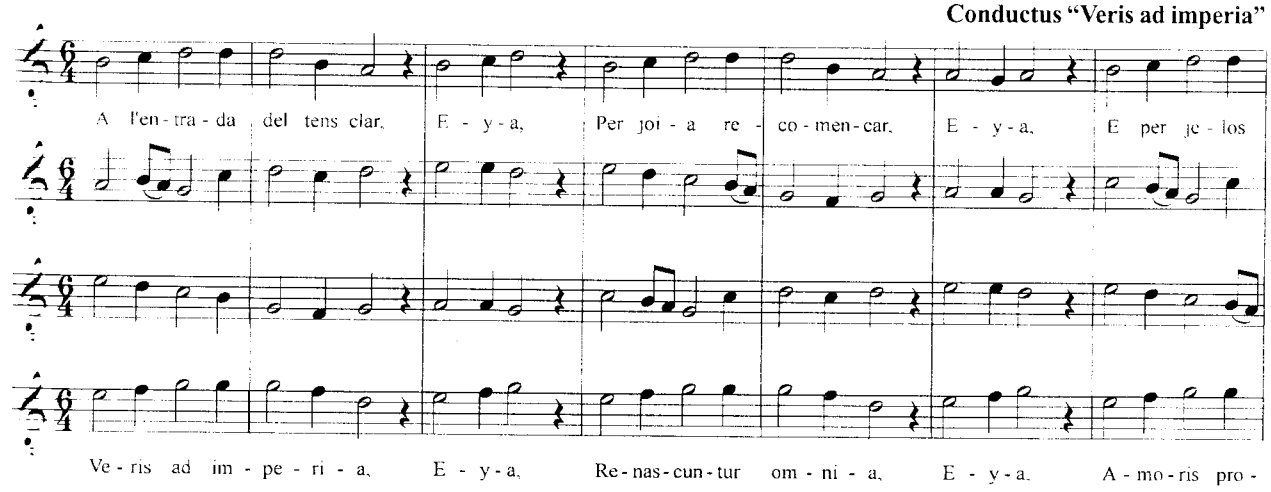
În epoca lui Perotinus (sfârşitul secolului XII – primul sfert al secolului XIII) se stabilesc principalele

[42] Despre aceasta vezi: 24 , vol. I, p.165, 171.

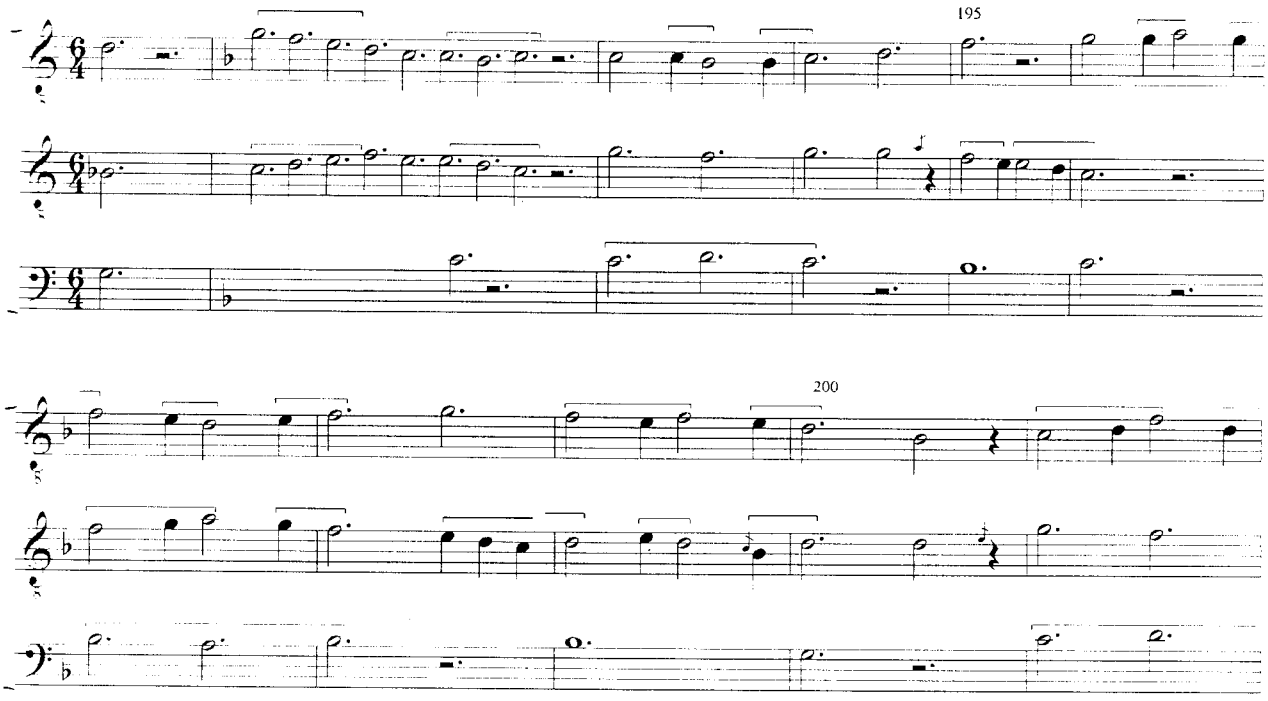
[43] Pentru *conductus*-uri, după cum menţionează Iu.Evdokimova, este caracteristic stilul de discant (11, p.43).

Exemplul 4

Conductus "Veris ad imperia"



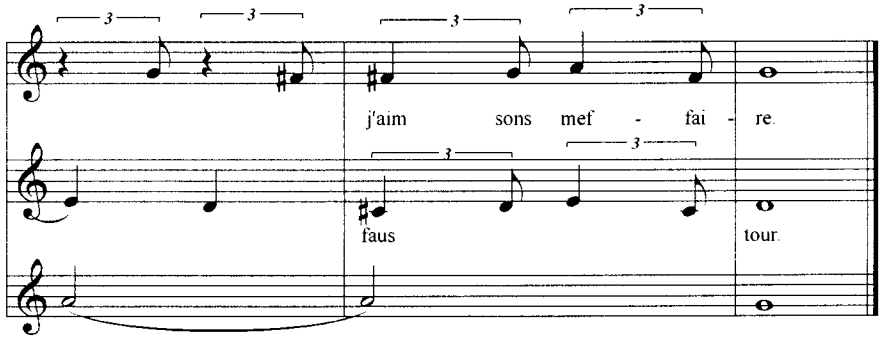
Exemplul 5

Pascha nostrum

puri de factură polifonică, în rezultatul ritmizării tenorului apar consunări sumare "preponderent cvarte cvinte cu dublarea oricărei voci... Foarte rar se întâlnesc trisonuri complete sau terțe și sexte dublate exemplul 5), însă destul de frecvent – consunări disonante care apar din suma a două perechi de voci fiecare din vocile superioare cu tenorul) compuse după normele organumului liber la două voci respectându-se măsura disonanțelor și consonanțelor imperfecte admisibile în stilul respectiv. Unele îmbinări disonante apar din reunirea perechii de intervale consonante (de exemplu, cvarta cu tenorul și cvinta

cu tenorul...) şi putem spune că sunt normative... În scriitura la patru voci verticala devine şi mai disonantă... Acestea sunt şi disonanţele medievale "clasice" (de tipul îmbinării de cvarte şi cvinte descrise mai sus), şi disonanţele libere apariţia cărora nu este deloc condiţionată" (11, p.54).

În acelaşi timp, în formulele de tip cadenţial se afirmă treptat senzaţia unităţii verticalei armonice şi, într-o anumită măsură, se conştientizează caracterului normativ al sonorităţii acordurilor terţare, care se impun ca forme acordice de bază. Cadenţele sunt anume acele compartimente ale fluxului muzical unde în memoria ascultătorului, într-o măsură sporită, se întipăresc impresiile sonore stereotipice. În rest, însă, în succesiunile acordice practic nu se sesizează legităţile armonice şi doar în secolele XIII-XIV se observă unele semne ce indică apariţia trăsăturilor caracteristice majorului şi minorului. De exemplu, în minor adesea se introduce cromatizarea sensibilelor către treptele întâia şi a cincea care în multe cazuri sunt îmbinate în cadrul aceleiaşi consunări (exemplul 6).

Exemplul 6
G.de Machaut. Motetul "Tant doucement"
(Sfârşitul)



Secolul XIV este însemnat de constituirea principiilor Ars Nova (*Artis Novae*) reprezentanţii cei mai de seamă ai căreia sunt Philippe de Vitry (1291-1361), Guillaume de Machaut (1300-1377) şi Francesco Landino (1325-1397). Arta acestei epoci are un caracter vocal-instrumental şi se distinge prin dezvoltarea genurilor laice. Factura pieselor muzicale este de regulă la 2, 3 sau 4 voci.

În domeniul organizării modale pentru Ars Nova este caracteristică "o sinteză între vechi şi nou, specifică atât în plan orizontal cât şi vertical. Vechile moduri gregoriene care în teorie sunt încă în uz, suferă modificări considerabile, prin introducerea frecventă a alteraţiilor, care au mai ales rol de sensibile. Acestea apar cel mai des în preajma T şi D creând o polarizare a treptelor modificate către prima şi a cincea; această dependenţă a unor trepte faţă de altele sugerează funcţionalitatea şi lasă să se întrevadă viitorul sistem tonal" (3, p.91-92).

Ideile fundamentale ale Ars Nova şi însuşi termenul au fost formulate de către Ph. de Vitry în tratatul omonim apărut în 1325. În prim-plan aici se situează problemele notaţiei, principiile ritmicei mensurale (sau proporţionale), precum şi observaţiile asupra rolului semitonului în *musica ficta*[44]. "Vitry are meritul de a fi dat atenţie şi notei sensibile, acceptând ca deosebit de firească alunecarea prin intervalul de semiton la nota de bază a unui mod şi preconizând astfel viitoarea dominaţie a majorului şi minorului din creaţia muzicală admite ca firesti şi alteraţiile survenite în fluenţa melodică (accidenţii), imaginând semne speciale pentru marcarea acestora (viitorii diezi şi bemoli) şi demonstrând astfel adeziunea sa la nevoia de culoare, de lărgire prin cromatizare a modurilor diatonice" (4, p.80). În creaţia muzicală Vitry

[44] "Clericii numeau muzica în care interveneau tendinţe de cromatizare *Musica falsa* sau *ficta*, în opoziţie cu muzica diatonică pură, considerată *naturală, adevărată*" (4, subsolul pag.80).

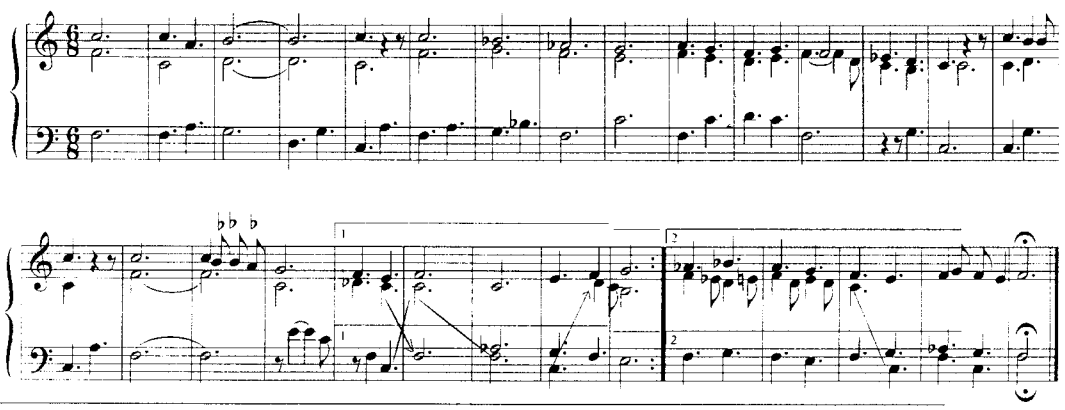
preferință motetului izoritmic fapt ce poate servi ca mărturie a creşterii rolului raționalismului nu numai în teorie, ci şi în practica artistică a timpului.

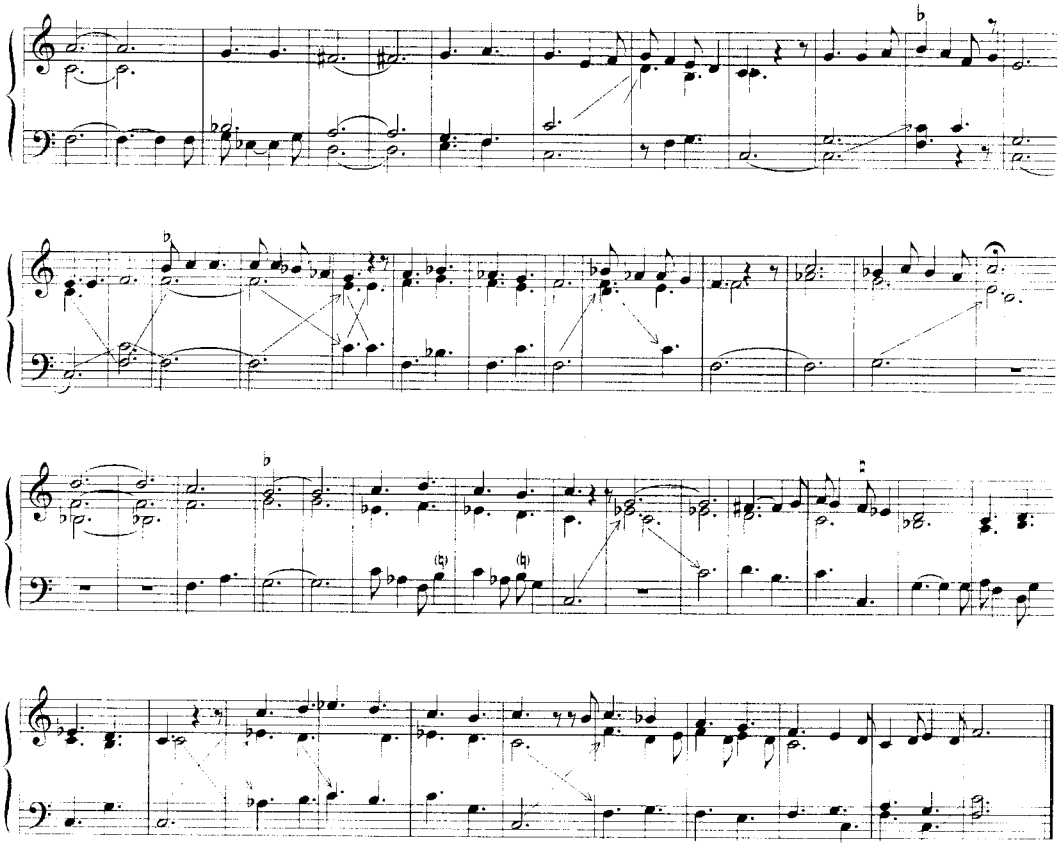
Armonia acestei perioade se află într-o legătură strânsă cu procesul de constituire a formei muzicale în cadrul căruia se cristalizează aspectul modal-tonal al lucrării. Pilonul de bază al acestei muzici îl constituie armonica ce include sensibilele cromatice către treapta stabilă principală sau intermediară, mecanismul "tonal" fiind bazat pe rolul conducător al sensibilelor. "Atracția creată între treptele sensibilizate... şi cele mediat alăturate... este de altă natură decât aceea de ordin melodic, care se manifestă între intervalele mici succesive... Ea este întemeiată pe principiul drumului celui mai scurt în ordine armonică şi condiționată de atracția armonicelor superioare ale unui sunet. Această atracție se produce în punctele de cezură – momentele ale discursului muzical, uneori fiind prezentă chiar la două voci simultan" (3, p.92).

Verticala compozițiilor muzicale din Ars Nova corespunde perfect idealurilor esteticii medievale care cerea de la muzicieni întruchiparea unor imagini de renunțare deplină la plăcerile pământeşti, realizarea unor sonorități "lipsite de orice tensiune, acuitate şi încordare ce erau obținute prin intermediul folosirii din abundență a consonanțelor perfecte – cvarte, cvinte, octave; uneori apărând şi terțele, iar mai rareu – sextele" (19, p.59).

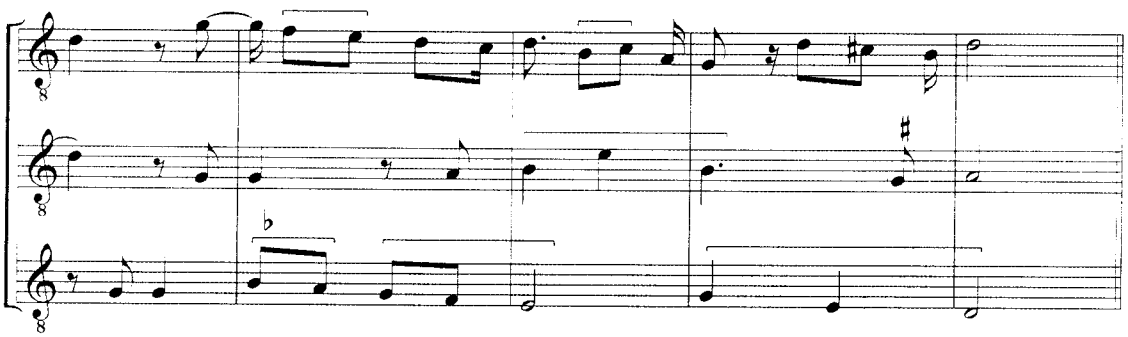
Încă în secolul XII Francon de Cologne "admite folosirea terței pe care o consideră consonanță imperfectă, iar alții, ca Johann de Muris şi Hieronimus de Moravia, admit şi sextele" (2, p.49). În urma lui Philippe de Vitry promovează noua concepție a consonanțelor incluzând-o ca parte componentă a tratatului său. Astfel, "trisonurile, adică acordurile formate prin suprapunerea a două terțe, care apăreau doar accidental în *Ars antiqua*, provocate de întâlnirile verticale întâmplătoare ale unor voci cu un mers melodic orizontal obligat, sunt folosite acum conştient atât în cuprinsul frazelor melodice, cât şi în cadențe. Fără a deveni însă într-atât de frecvent ca vechiul tip de cadențe – de cvarte, cvinte şi octave – păstrate încă în uz, noul tip devine suficient de prezent pentru a da un alt caracter muzicii" (3, p.93). Se conştientizează necesitatea rezolvării disonanțelor în consonanțe[45]. Un exemplu interesant de *musica ficta* prezintă rondeau *Bonte bialte* (exemplul 7) semnat de compozitorul şi poetul Jean Cesaris (sfârşitul secolului XIV) în care se remarcă salturile la intervale mari (nona şi decima) şi abundența alterațiilor (toate semnele de alterație cu excepția celor plasate de asupra portativului sunt prezente în textul original)[46].

Exemplul 7

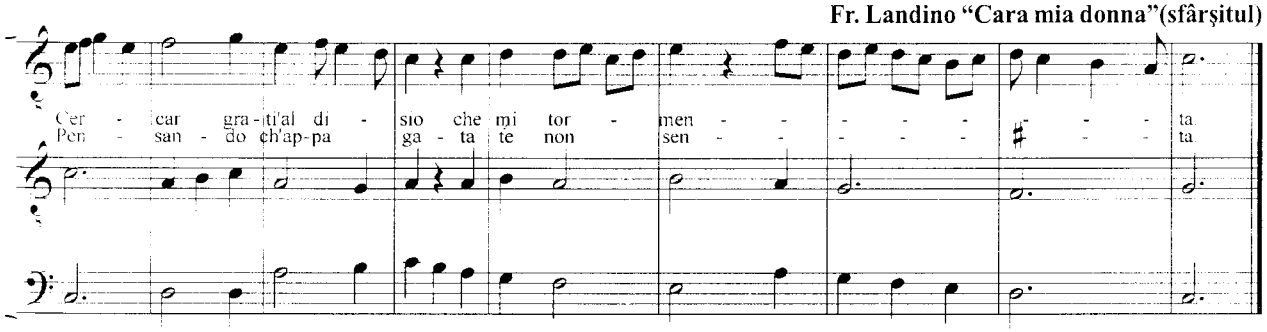
Jean Cesaris. Rondeau "Bonte bialte"

Ph.de Vitry scrie: "*Falsa musica non est intutilis, imo est necessaria per bonam consonantiam evidendam*" (muzica falsă este necesară pentru evidențierea bună a consonanței). Citat după: 24 , I, 298.

Exemplu reprodus din: 14 , Nr.25. P.73

Un alt nume – Fr.Landino – este evocat în istoria armoniei în legătură cu un anumit tip de cadență, care, însă, după cum menționează cercetătorii englezi C.Parrish şi J.F.Ohl, cu toate că a primit denumirea de "cadența lui Landino", nu este deloc un privilegiu al compozitorului fiind pe larg utilizată şi de contemporanii lui. În această cadență vocea de sus se mişcă de la sensibilă în jos spre treapta VI rezolvându-se apoi prin salt în tonică (exemplul 8).

Ars Nova şi-a atins apogeul în creația lui G. de Machaut care a reuşit să concentreze toate particularitățile cele mai caracteristice ale acestei epoci. Armonia motetelor şi a baladelor lui G. de Machaut este

Exemplul 8 a
Fr. Landini

Exemplul 8 b

Fr. Landino "Cara mia donna"(sfârşitul)



...nsiderată de cercetători ca apogeu al dezvoltării modal-tonale a muzicii secolului XIV[47], deoarece anume ...ci compozitorul se apropie cel mai mult de diatonica modală strictă, ba chiar mai mult, el depăşeşte limi...e heptatonicei şi demonstrează o măiestrită tehnică de conducere a vocilor. "Muzicienii zilelor noastre, ...re apreciază muzica din Ars Nova, eliberaţi de prejudecăţile ritmului metric şi ale armoniei tonale, îl ...nsideră pe Machaut unul dintre cei mai mari compozitori ai tuturor timpurilor" (P.Boulez)[48].

G. de Machaut a fost şi autorul primei mise complete la patru voci[49] compuse în anul 1364 (vezi ...emplul 13 (p.34) din 19). "Misa lui Machaut prezintă o importanţă istorică mai ales prin forţa expresivă ...muzicii, prin îndrăznelile stilistice pe care le prezintă. Limbajul său nu ocoleşte prohibitele cromatisme ...e îl conduc la modulaţii surprinzătoare pentru epoca în care a trăit. Remarcabilă prin relieful desenelor ...lifonice, compoziţia lui Machaut prezintă pentru prima dată o viziune verticală a conducerii lor, sprijinită deseori pe coloane sonore ce anticipează gândirea acordică" (4, p.83). În muzica misei găsim numeroase "urme" ale gândirii muzicale medievale, dar şi "profeţii" ale celei renascentiste.

"În ansamblul polifonic al secolului al XIV-lea se remarcă nu numai noua componenţă a acordurilor, ...şi faptul că între ele încep să apară anumite relaţii tipice; se nasc astfel unităţi verticale caracteristice ...mai mari, cuprinzând cel puţin două acorduri consecutive" (3, p.93).

La hotarele secolelor XIV-XV în perioada de tranziţie de la Ars Nova spre Renaşterea timpurie are ...e o diferenţiere stilistică care, în opinia lui W.Apel, se produce pe trei direcţii: "stadia stilului lui Ma...haut", stilul manierist şi stilul nou sau modern. Toate aceste stiluri au existat în muzica franceză (sau la ...nii compozitori italieni aflaţi sub influenţa acesteia) aproape în paralel, manifestându-se prin dezvol...area şi îmbogăţirea principiilor lui Machaut[50], atingând un apogeu al complexităţii ritmice şi de factură[51] ...apoi spre simplificarea scriiturii şi formarea stilului nou[52] (11, capit. VII, §1).

Această apreciere, însă, apare în a doua jumătate a secolului XX odată cu înţelegerea faptului că nici un sistem sonor nu poate fi absolutizat ...tratat ca normă universal valabilă, că "limbajul unei epoci este imposibil de a fi înţeles prin limbajul altei epoci". În alte timpuri existau şi ...e opinii. Citând opinia lui F.Clement expusă în 1872 conform căreia "compoziţiile lui Machaut abundă de greşeli armonice" Gh.Firca ...enţionează pe bună dreptate că "este caraghios să vezi relevându-se greşeli de armonie în muzica unei epoci în care noţiunea însăşi de ...monie este de neconceput, la cel mai mare polifonist al secolului XIV – acelaşi Machaut căruia astăzi îi atribuim meritul de a fi primul care ...avut presentimentul acordului în intermitenţele contrapunctului" (Firca Gh. *Muzicologia contemporană şi problemele limbajului muzical* Studii de muzicologie, vol.2, Bucureşti, 1968.).

Citat după: 1, p.55.

Din secolul XIV au mai ajuns până la noi câteva exemple de mise complete, acestea însă sunt anonime şi cunoscute după denumirile calităţilor unde au fost găsite: Misa din Tourne, Misa din Barcelona şi Misa din Touluse.

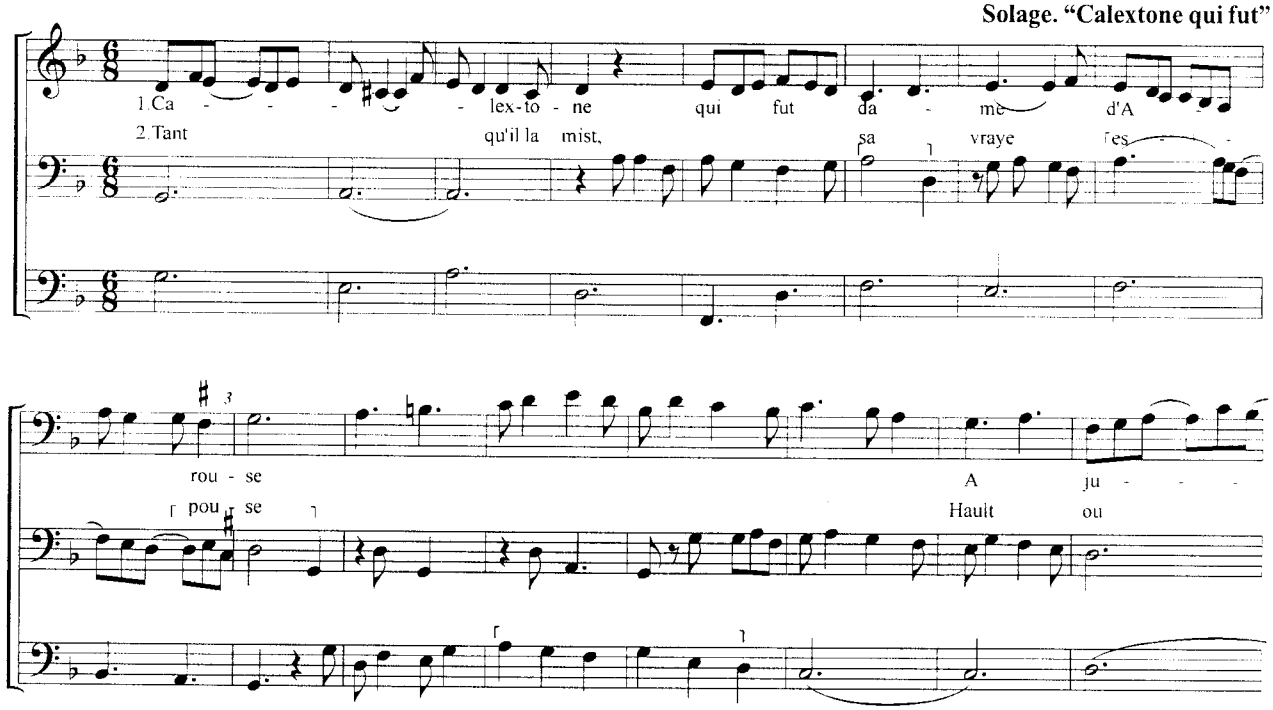
De exemplu, la Solage sau la Vaillant.

Numeroase exemple ale manierismului sunt cuprinse în Codicele din Tourné (1413-1434); printre compozitorii reprezentanţi ai acestui stil ...numără Senleches, Trebor, Matheus da Peruso, Antonello şi Philipoctus da Caserta.

Stilul nou poate fi observat atât în Italia (în creaţia lui J.Ciconia), cât şi în Franţa (şcoala burgundă).

Verticala armonică, după observațiile muzicologilor, începe să influențeze într-o anumită măsură conducerea vocilor, fapt apreciat de I.Evdokimova drept o mărturie a formării unui nou concept al armoniei și al polifoniei (ibid)[53]. Astfel în balada *Callextone qui fut* de Solage cercetătoarea observă prezența trisonurilor complete și a sextacordurilor care expun foarte evident tonalitatea, menționează stabilirea anumitor norme de rezolvare melodică a disonanțelor (exemplul 9).

Exemplul 9

Solage. "Calextone qui fut"

Stilul rafinat și subtil al compozițiilor manieriste se evidențiază printr-o libertate sporită în conducerea vocilor ce generează numeroase disonanțe tratate destul de liber (inclusiv disonanțe paralele sau cele apărute prin încrucișarea vocilor). Doar cadențele, unde observăm o coordonare sporită a vocilor pe verticală, se percep ca niște piloni pe care se sprijină întreg edificiul sonor. Stilul nou, păstrând doar unele rafinamente ale manierismului, generează o nouă atitudine față de disonanțe, care, de regulă, sunt pregătite și rezolvate (aproape la fel ca în stilul "clasic" palestrinian) sau se percep ca melismele (11, p.212).

Secolul XV dominat de polifonia stilului sever se caracterizează printr-o sunare mai amplă, mai armonioasă a țesăturii muzicale. "Duritățile" armonice proprii muzicii din epocile anterioare se întâlnesc mult mai rar, verticala formată din cvarte și cvinte joacă un alt rol fiind deplasate în zonele cadențiale (cu toate că își păstrează însemnătatea și cadența de tipul VII_6 – T fără terță. Vezi cadența finală din *Kyrie* din misa *Se la face ay pale* de G.Dufay reprodusă în exemplul nr.15 din 19). Apar și cadențele mediane (exemplul nr.16 din 19).

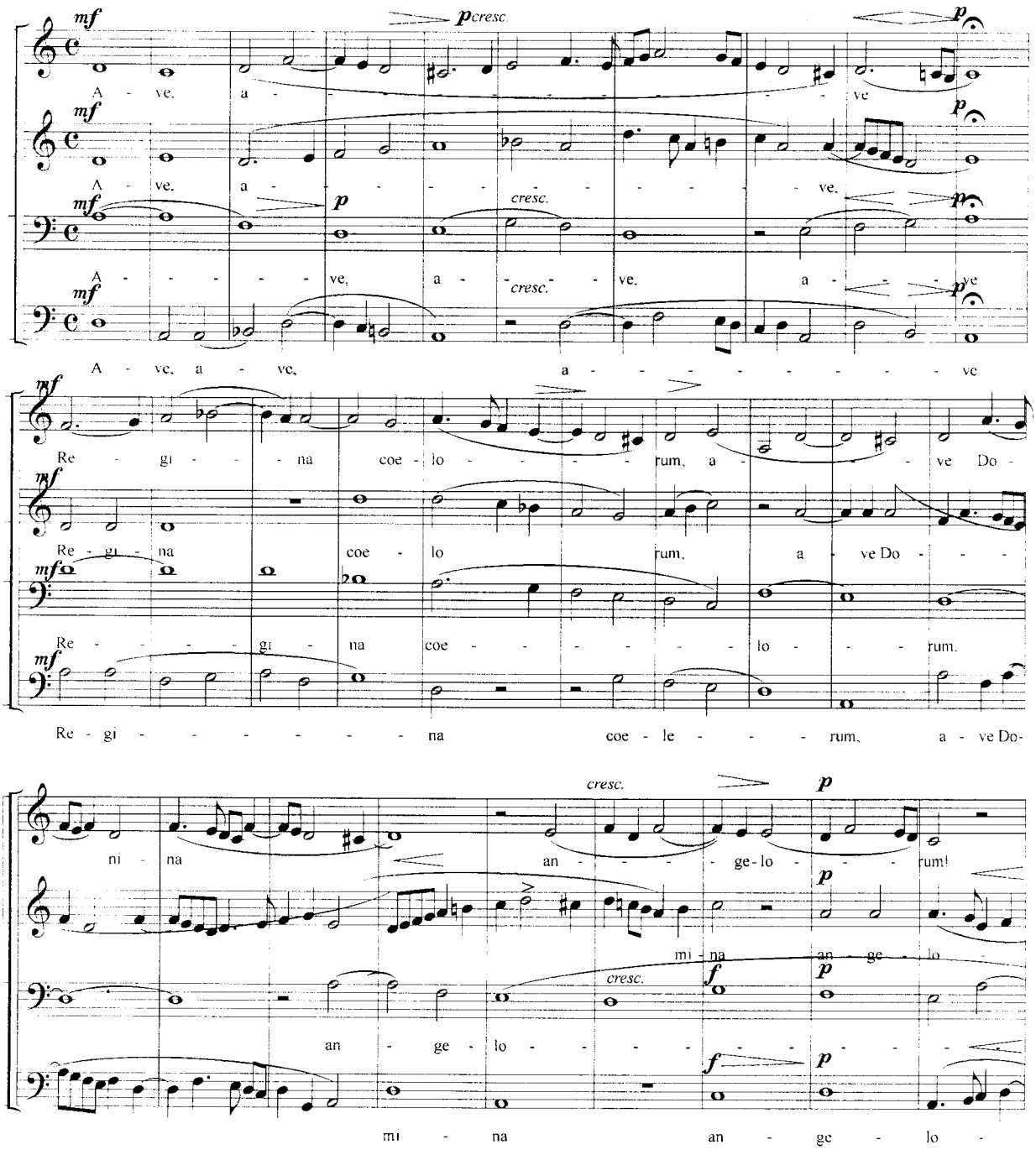
La Dufay (școala burgundă), Dunstable[54] (școala engleză), Ockeghem (școala franco-flamandă) apar deja unele legități funcționale care mărturisesc formarea trăsăturilor unui stil armonic mai matur

[53] De fapt, în acest context ar fi mai corect să vorbim despre armonia polifonică (sau despre polifonia armonică), adică despre un nou raport al armoniei cu factura și deoarece armonia și polifonia sunt noțiuni nu întru totul corelative mai precisă ar fi perechea omofonie – polifonie.

[54] După expresia lui Ch.van der Borren "Dunstable primul a împăcat melodia și armonia, care până atunci erau ca două surori vitrege" (citat după 20, p.63). Aceasta se datorează întrebuințării mai frecvente a consonanțelor imperfecte și a faux-bourdonului, evitării paralelismelor de cvinte și octave, care în ansamblu creează sonorități mai plăcute și mai armonioase decât la contemporanii lui de pe continent.

...voltat pe baza polifoniei (exemplul 10). Acest stil este apreciat de cercetători ca unul "panconsonant" ... p.212-216).

Exemplul 10

J.Obreht. Motetul "Ave Maria"

În jumătatea a doua a secolului XV, după cum consemnează Parrish şi Ohl, criteriile stilistice se modifică astfel încât stilul lui Dufay pare arhaic în comparaţie cu cel al lui Josquin des Près (vezi 19, p.50). În creaţiile acestui compozitor modul este foarte evident şi stabil[55], fiind reprezentat prin demonstrarea scării şi a sunetelor ei de sprijin în consunările verticale care sună foarte curat şi armonios. Iu.Evdokimova menţionează frumuseţea aparte a armoniei diatonice minore în misele *L'homme arme, Ut, re, mi* ş.a., "individualizarea intonaţiilor şi a turaţiilor armonice în sistemul unei armonii dezvoltate şi interpretate într-o manieră proprie" (12, p.262). Această individualizare se realizează pe fundalul normelor tipice ale stilului sever care a dominat în muzica vest-europeană pe parcursul secolelor XV-XVI înlocuind scriitura complementar-contrapunctică a secolelor XII-XIII[56]. "La Josquin suprapunerile verticale aparţin epocii Renaşterii atât prin conţinutul fiecărui acord în parte, cât şi prin înlănţuirea lor; cadenţe de IV-V-I, I-IV-I, împreună cu sensibilizarea frecventă a treptei VII oglindesc o gândire modală în care se nasc şi germenii sistemului tonal" (3, p.111).

Aşadar, în secolul XV se poate vorbi despre formarea treptată a percepţiei acordice a multivocalităţii şi a diferenţierii acordurilor şi a tonurilor figurative, precum şi despre conştientizarea disonanţelor (a întârzierilor şi a notelor de pasaj), despre folosirea sincopelor. Se recomandă, de asemenea, evitarea paralelismelor de consonanţe perfecte (24, p.472-473).

Stilul vocal a cappella din secolul XV îşi găseşte reflectarea şi în tratatele teoretice ale lui Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti*, 1447), Gafori (*Practica musicae*, 1496) ş.a. (24, p.61-75). Astfel, expunând regulile de utilizare a disonanţelor, Tinctoris subliniază dependenţa acestora de metoda contrapunctării ritmice (spre exemplu, în tehnica *punctum contra punctum* disonanţele sunt interzise, pe când în *prolatio*, în anumite condiţii ele se permit). Tot el menţionează că în unele secţiuni ale formei se dă predilecţie consonanţelor perfecte, în altele – celor imperfecte. În tratatele timpului se acordă atenţie şi modurilor, în special problemei transpoziţiei modurilor bisericeşti şi în legătură cu aceasta – aşa-numitei *musica ficta* [57]. Cel mai mult se discută semnele de armură.

În general, în epoca stilului sever dezvoltat pe baza polifoniei corale imitative la 4-6 voci sfera modală evoluează pe calea centralizării treptate a modurilor diatonice cu evidenţierea precisă a stării lor majore sau minore. "Deocamdată, conceptul modal este atotstăpânitor, dar în cadrul său se profilează caractere diferite faţă de acelea pe care le avea în stadiile anterioare. Tipul de consonanţe ce stătea la baza polifoniei la începutul dezvoltării sale – de cvartă, cvintă şi octavă – a făcut treptat loc noilor consonanţe de terţă şi sextă; acestea din urmă, admise doar ca imperfecte în Ars Nova, au devenit tot mai frecvente în creaţia şcolii franco-flamande, uneori în cadenţe, dar mai ales în cuprinsul discursului muzical. Deja la răscrucea veacurilor XV şi XVI, în creaţia lui Josquin des Près, noile consonanţe le-au eliminat pe cele vechi, care au rămas doar ca excepţii în muzica ce reprezintă apogeul Renaşterii" (3, p.117).

Verticala se conştientizează ca fiind compusă din consunări unitare – acorduri de structură terţară. Relaţiile de tonică – dominantă determină cu predilecţie intrările vocilor în tehnica imitativă ceea ce contribuie la stabilirea direcţionării autentice a compartimentelor expozitive şi în muzica epocilor ulterioare. Turaţiile cadenţiale capătă o claritate funcţională autentică şi plagală tot mai evidentă, în timp ce pe parcursul dezvoltării între acorduri predomină legăturile de secundă şi de terţă provenite din logica conducerii vocilor. Şi totuşi, după cum menţionează S.Skrebkov "legea acordurilor este consonanţa şi nu funcţia".

---

[55] Pare semnificativ că Glarean în tratatul său *Dodecachordon* aduce drept exemplu motetul lui Josquin *Parce, Domine*.

[56] Mai detaliat despre diferenţierea conceptelor cu privire la polifonia stilului sever şi apoi şi a celui liber vezi: 12, p.277.

[57] Despre una dintre aceste teorii vezi: Лебедев С. *Учение о хроматике Маркетто из Падуи //Проблемы теории западно-европейской музыки (XII-XVII вв)*. Труды ГМПИ им.Гнесиных. в.65. Москва, 1983. Ń.34-59.

În același timp se relevă și dorința de a obține sonorități cât se poate de pline, armonii somptuoase pe ...ul sporirii numărului de voci până la 8-12. Din această epocă datează cunoscutul canon la 36 de voci ... *gratias* atribuit lui Ocheghem. Acest canon este și primul exemplu de motet realizat integral într-o ...tură acordică.

Un alt exemplu interesant în acest context este motetul *Quia habitat in adjutorio* la 24 de voci semnat ... Josquin des Prčs în care pe alocuri sună toate cele 24 de voci (pe când la Ocheghem real sună doar ... Exemplele citate, precum și altele asemănătoare, sunt o mărturie a tendinței generale a timpului spre ...flectare cât mai amplă a simțurilor.

Fenomenul multivocalității a influențat și asupra sistemului modal generând armonia modală – o ...ă manifestare a calităților modurilor medievale. "Modurile polifonice ale Renașterii constituie o etapă ...perioară a limbajului modal, în care această zestre este dusă la apogeu printr-o exploatare multilaterală ...alorificare maximă a tuturor valențelor de care dispune. Și în domeniul modurilor Renașterea închide ...tr-o culminație o epocă, pentru a deschide una nouă" (1, p.111). Schimbările pot fi observate chiar în ...ențe: dacă în evul mediu elementul principal al modului era reprezentat de *finalis*, în epoca Renașterii ...ielerile se fac fie pe consonanțe perfecte cu dublări de sunete, fie pe trisonuri majore modificând ...fel problema *finalis*-ului și promovând în această calitate câteva sunete. Diferențierea modurilor ...entice și plagale își pierde treptat însemnătatea, deoarece nici *ambitusul* nu se mai întrebuințează la fel ...strict sau este prezent în diferite voci în diverse variante. *Repercussa* își mai menține rolul de ...ecurentă a *finalis*-ului în melodie, însă funcțiile ei sunt diminuate esențial, fiind treptat înlocuite de noi ...ii – acordurile de pe treptele IV și V.

Un factor important al procesului de constituire a modurilor devine năzuința de a obține sonoritatea ...ă a trisonurilor consonante și a răsturnărilor acestora. Cu toate acestea, acordul ca entitate separată s-a ...stientizat doar spre sfârșitul epocii Renașterii, până atunci în armonie predominând principiul inter-...ic al coordonării verticale provenit din îmbinările perechilor de voci și a reunirilor de perechi (nu ...împlător teoria modului la Glareanus se bazează pe percepția vocii separate). Doar la Zarlino pentru ...ma dată găsim tratarea trisonurilor major și minor ca acorduri obținute pe baza divizării părților cvintei ...ind din proporțiile aritmetice sau armonice. Unii savanți (de exemplu, S.Skrebkov[58]) totuși consideră ...la Palestrina trisonurile deja nu prezintă o sumă de intervale consonante, ci demonstrează o calitate ...ă de îmbinare armonică, adică – sunt tratate ca acorduri.

§ 3. Secolul XVI – etapă importantă în dezvoltarea teoriei și a practicii armoniei. Zarlino, Glareanus. Armonia în condițiile polifoniei vocale (corale) a stilului sever. Armonia în creația madrigaliștilor italieni C.Monteverdi, L.Marenzio, Gesualdo di Venosa

Oferindu-ne exemple de gândire polifonică foarte elevată, secolul XVI a constituit și o epocă foarte ...portantă în evoluția teoriei și practicei armoniei. Aici se relevă cu maximă claritate particularitățile ...bajului armonic al Renașterii (25, p.26). Printre acestea L.Chevalier menționează astfel de fenomene ca ...orirea necesității de rezolvare a sensibilei, care reprezintă un indiciu evident al emancipării sentimentului ...nal ca bază a armoniei, existența și fixarea în uz a normelor armonice de bază. Astfel devin normative:

- trisonul în stare directă;
- sextacordul (adesea ca întârziere spre cvintă);

---

[58] Vezi: Скребков С. *Художественные принципы музыкальных стилей.* Москва, 1973, p. 82-83.

- cvartsextacordul, de regulă ca rezultat al întârzierii (se ştie, că în stilul sever cvarta cu basul se consideră disonanţă şi, deci, trebuie neapărat să fie pregătită);
- întârzierile: septima, sexta, cvarta spre terţă, nona spre octavă;
- notele auxiliare şi cele de pasaj;
- cambiata ieşită treptat din uz;
- formulele de cadenţe complete;
- simetria construcţiilor şi secvenţele;
- în organizarea modală atrag atenţia modulaţiile la dominantă cu alterarea treptei IV ca sensibilă a dominantei;
- "lupta" între vechile moduri bisericeşti şi modul major[59].

O oarecare bază pentru aceste fenomene ofereau şi tratatele teoretice ale timpului, cel mai cu seamă lucrările lui Gioseffo Zarlino (1517 - 1590) - capelmaistrul Basilicii San Marco din Venetia după Cypriano de Rore. În cunoscutul său tratat *Istitutioni harmoniche* (1558) Zarlino oferă o fundamentare fizic-acustică a calităţilor consonante ale terţei mari care îmbinată cu cvinta perfectă generează armonia perfectă (trisonul major), explică deosebirile între major şi minor reieşind din divizarea coardei[60].

O altă lucrare teoretică de referinţă parvenită din secolul XVI este tratatul lui Glareanus *Dodecachordon* apărut în 1547. În acest tratat a fost instituit sistemul modal lărgit ce cuprindea 12 moduri (spre deosebire de cel tradiţional care include doar 8) legiferând astfel alături de modurile vechi majorul şi minorul care primesc denumirea de ionian şi, respectiv, eolian. "Dacă până acum acestea făceau parte din rândul plagalelor (ca hipodorian şi hipolidian), acum ele trec în rândul autenticelor (fiind însoţite la rândul lor, de alte două plagale), ceea ce denotă frecvenţa cu care se impuseseră în practica vremii (3, p.120). Exemplele muzicale din acest tratat, după cum menţionează Parrish şi Ohl, reprezintă de fapt o preţioasă antologie de capodopere ale secolului XV (19, p.51).

Zarlino a preluat sistemul modal de la Glareanus, plasând însă modul ionic pe locul întâi în timp ce eolicul nimereşte pe locul şase, fapt ce poate fi explicat prin rolul sporit al majorului în perioada respectivă. Tratatele lui Zarlino (cel sus menţionat precum şi *Dimostrationi harmoniche* apărut în 1571) permit să constatăm elaborarea unei teorii proprii în domeniile armoniei şi al contrapunctului în care autorul propune o clasificare a intervalelor consonante după nivelul plenisoniei, militează pentru interzicerea paralelismului consonanţelor perfecte, discută diverse cazuri de utilizare a consonanţelor perfecte (admisibile, corecte sau interzise) şi a disonanţelor etc.[61]

În secolul XVI activează numeroşi compozitori care au lăsat un tezaur bogat de capodopere polifonice. În acest context, în primul rând, trebuie pomeniţi Palestrina şi Lasso, creaţia cărora oferă numeroase exemple de multivocalitate acordică completă (spre sfârşitul secolului XVI cea mai practicată este scriitura la cinci voci) în care se păstrează principiul de organizare modal (în care, după cum se ştie, fiecare voce se desfăşoară conform tonului, ambitusului şi a condiţiilor sale proprii) cu toate că numărul modurilor întrucâtva se reduce şi în prim-plan se afirmă tot mai mult modurile ionic şi eolic. "În general, într-o multivocalitate de acest tip rolul primordial revine logicii desfăşurării orizontale a liniilor melodice, verticala fiind coordonată doar prin legături intervalice"[62]. Tot mai evident se mani-

[59] O metodă de analiză a armoniei modale a sec. XVI este propusă de către Iu.Holopov în partea I a lucrării *Analiza armonică* (21, p.10-27) unde poate fi găsită de asemeni şi o listă a lucrărilor teoretice respective.

[60] 21, p.31. Teoria lui Zarlino este expusă şi la Chominski (24, vol II, p.281-287).

[61] Despre sistemele teoretice ale lui Glarean şi Zarlino vezi de asemeni: 26, p.150-161, 13, p.126, 176-178.

[62] Симакова Н. *Письменные работы по контрапункту строгого стиля* (manuscris).

...tă sistemul funcțional de relații modale, legăturile de cvartă și cvintă predomină asupra celor de ...tă și secundă nu numai în cadențe, ci și în interiorul construcțiilor muzicale. Treptat se schițează ...ferențierea funcțiilor de T, D și S (vezi exemplul nr.17 din 19). Și totuși, în muzica renascentistă ...domină încă sistemul modal, cu toate că modurile polifonice "îmbină însușirile lineare ale vechilor ...ci monodice cu unele însușiri verticale ale viitoarei epoci armonice... și oferă o cale deschisă spre ...e două tonalități ale armoniei clasice (1, p.100).

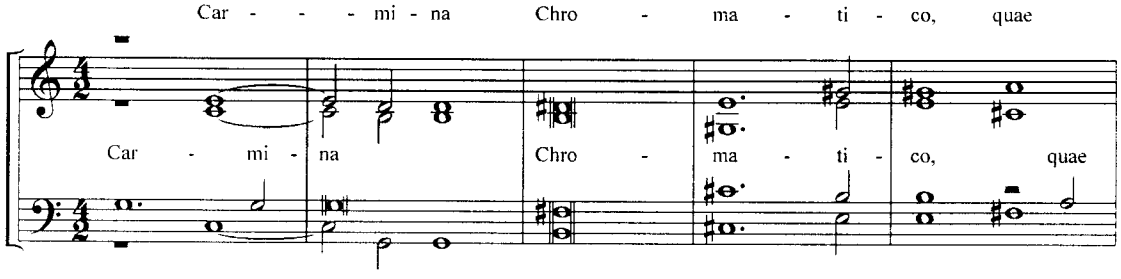
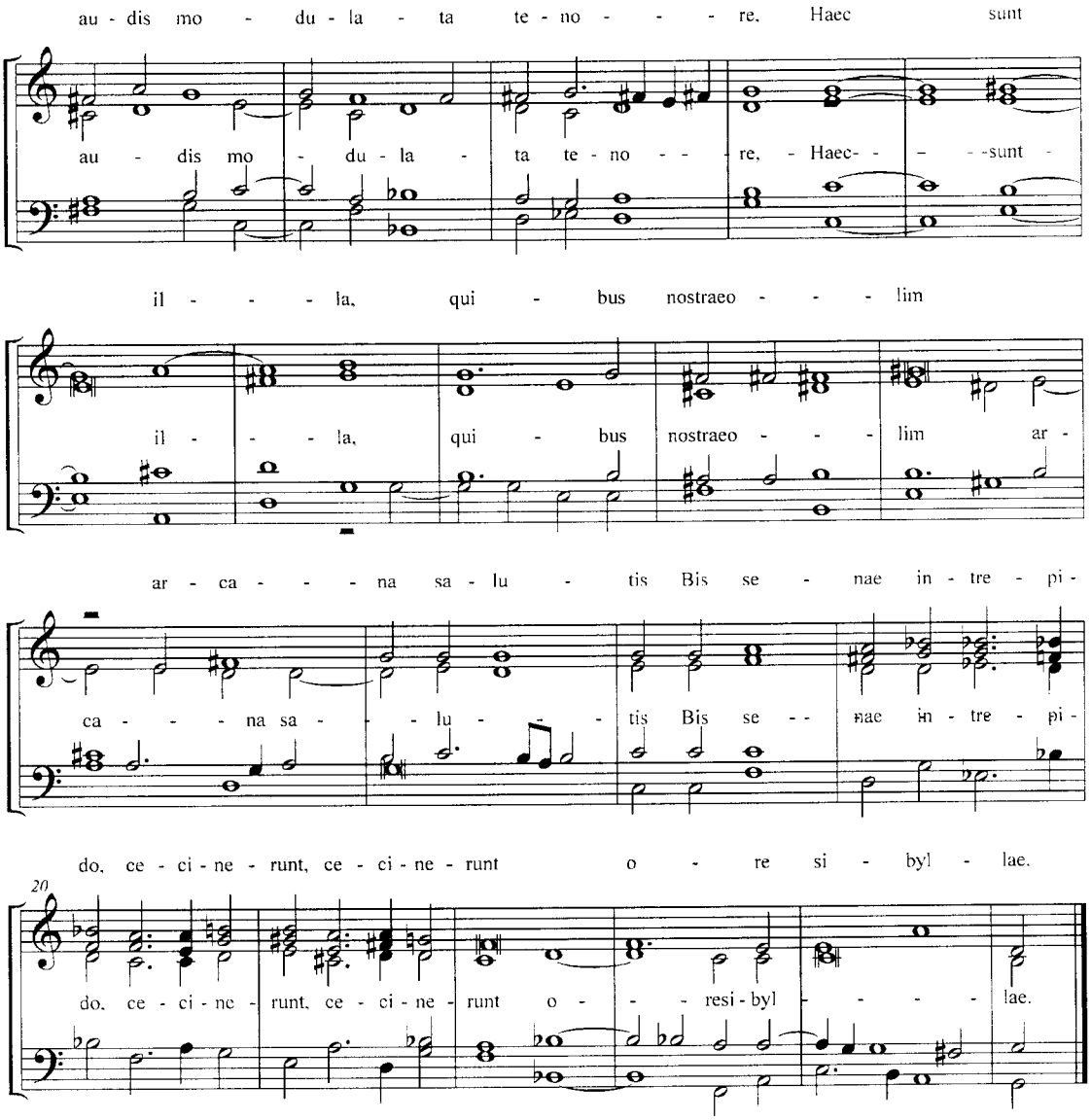
Studiind problemele muzicii secolului XVI S.Skrebkov menționează de asemeni și procesul de "con...sare armonică" specific stilului palestrinian în care s-a format senzația de armonie latentă în timp ce ...ile polifonice joacă rolul de "pavoazare" figurativă a acestei armonii. Un semn distinctiv al stilului lui ...estrina devine polarizarea coloritului expresiv în major și în minor (op. citată p.83). Acest stil ...rezintă o chintesență a conceptelor renascentiste care relevă echilibrul, frumusețea și perfecțiunea ...ii. El se deosebește prin "armonia cea mai plăcută, chibzuită până la cele mai mici amănunte, pentru a ...întuneca claritatea textului. Părțile saturate de text au învești mântare armonică, iar în cele în care textul ...e restrâns, redă o mai mare libertate desfășurării polifonice... Disonanțele sunt folosite ca mijloc ...mbogățire muzicală. Ele se aplică cu scopul de a da un caracter mai plăcut consonanței urmă...re" (2, p.71-72)

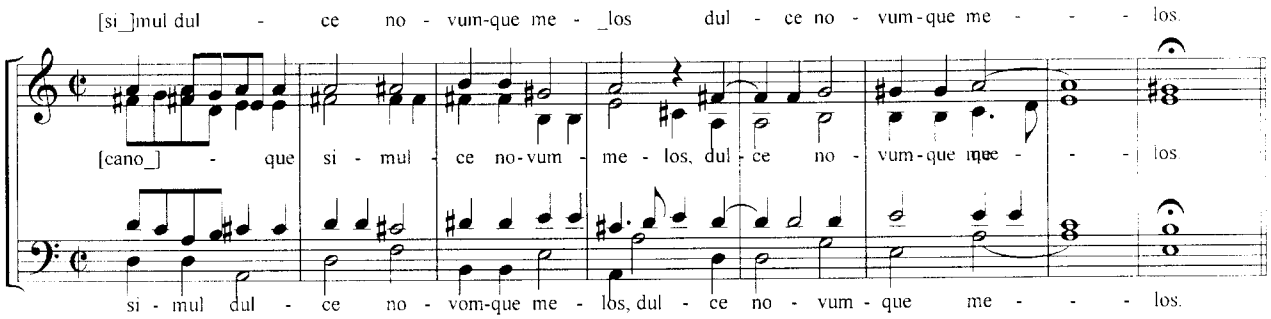
Muzica lui Palestrina se caracterizează printr-o claritate extraordinară a conducerii vocilor, printr-o ...că și proporționalitate a formei, fiind zidită pe normele acustice firești ale îmbinărilor de voci, fapt ce ...rmitea contemporanilor de a vorbi despre "îmbinările eterne și împletirile acordice ale întregului ...fonic" (citat după 9, p.113; 10, p.320).

La fel de înalt era apreciată și creația unui alt contemporan celebru al lui Palestrina – Orlando Lasso, ...era căruia include numeroase lucrări în diferite genuri desăvârșite sub aspect tehnic și artistic. În pofida ...ezei polifonice a multivocalității lui Lasso, în creațiile lui se sesizează foarte evident factura acordică, ...pt ce demonstrează în opinia muzicologului T.Dubravskaia "una din calitățile esențiale ale gândirii ...zicale renascentiste – o simbioză specifică de principii polifonice și armonice". La o extremă aici se ...ează scriitura imitativă reglată pe bază armonică, la cealaltă – un stil evident armonic, care, însă, ...monstrează o tratare polifonic-lineară a verticalei descendentă din tradițiile medievale ale multivo...lității "stratificate" (10, p.335). Autoarea menționează prezența în creația lui Lasso a unor procedee ...fonice și facturale care îndeplinesc funcția de variere armonică. Acestea sunt: schimbarea reciprocă a ...ilor după principiul contrapunctului dublu, modificarea desenului melodic la repetarea armoniei fără ...himbarea basului, rearmonizarea unor figuri melodice ostinato (10, p.335-338). Lasso n-a fost străin ...ci de pasiunea contemporanilor săi față de cromatismele melodice și armonice apropiindu-se pe această ...ale de Vicentino și Cypriano de Rore (exemplul 11).

Exemplul 11 a

O. Lasso. "Prophetiae Sibyllarum". Prolog



Exemplul 11 b
Alme Deus

În secolul XVI se observă şi germenii unor fenomene noi ca, de exemplu, premisele pentru apariţia şi ...tarea scriiturii omofon-armonice precum şi utilizarea cromatismelor pe baza treptelor sensibile ...ti). "În ceea ce priveşte structura modală a liniilor orizontale ce constituie ţesătura polifonică, cât ...nglomeratelor acordice pe care le determină, secolul al XVI-lea ridică probleme deosebite. Din ...l al XIII-lea până în cel de-al XVI-lea, teoria modurilor nu a suferit transformări esenţiale... În ...ica polifonică însă au loc acumulări continui de elemente noi, dar pe care teoria nu le înregistrează. ...ealitate modurile gregoriene se modificaseră în cursul dezvoltării polifoniei... prin existenţa unor ...te mobile... Aceste note "slabe" din cursul unui mod nu erau totdeauna notate precis, interpretarea lor ...înând a folosi ca repere notele "tari" şi consonanţele. Alteraţiile aplicate unor note slabe ale modului ...ales treptei a VII-a, care devine sensibilă, influenţează structura ansamblului vertical, creând o ten... mai mare la cadenţe, o atracţie mai puternică între ultimele acorduri. Alteraţiile considerate iniţial ...*musica ficta*" (muzică falsă), vor determina, la finele secolului al XVI-lea, disocierea sistemului ...şi orientarea către sistemul tonal" (3, p.118-119).

Se stabilesc bazele formative la nivel modal-tonal: cel mai frecvent imitaţiile expozitive se realizează ...ntă superioară sau la cvartă inferioară, adică în relaţii de T-D, care vor deveni prototip al viitoarelor ...ţii funcţionale nu numai în formele polifonice (ca, de exemplu, fuga), ci şi a celor omofonice. Astfel ...mpartimentul incipient al *Sonatei pentru pian* nr.1 în fa minor de Beethoven, în care debutul gru... principal corespunde temei (subiectului) fugii, iar începutul punţii – răspunsului, se observă uşor ...ătura cu tradiţiile unor asemenea imitaţii expozitive la tonică şi dominantă.

Apare şi expunerea acordică a materialului muzical. În formele cele mai evidente aceasta se poate ...erva în frottolele şi madrigalele italiene, în muzica pentru orgă şi lăută, în psalmii hughenoţi, în ...ele protestante, iar la hotarele secolelor XVI-XVII – în operă. Aici ca şi în muzica polifonică a seco... XVI în calitate de normă a verticalei armonice se manifestă trisonurile şi sextacordurile majore şi ...re în forma lor completă şi incompletă, care joacă rolul de consunări-piloni şi determină claritatea, ...itatea şi accesibilitatea sonorităţii.

În acelaşi timp secolul XVI a generat numeroase fenomene care au determinat reînnoirea acordicii şi ...egăturilor între consunări declanşând un curent "modernist" în limitele epocii respective. Un loc aparte ...est context revine aşa-numitei "direcţii cromatice" care s-a constituit iniţial în chansonul francez şi în ...drigalul italian fiind dezvoltată ulterior şi în madrigalul englez. Anume madrigalul a fost genul în care ...matizarea s-a manifestat cel mai plenar.

Gen laic de origine populară (denumirea căruia provine de la cuvântul italian *matricale* adică cântec ...mba maternă[63] sau de la provansalul *madre* – păstor care indică legătura lui cu cântecele şi scenele ...oreşti cu conţinut erotic[64]) madrigalul reprezintă un fenomen semnificativ pentru epoca Renaşterii. ...ria lui începe din secolul XIV când acesta ni se înfăţişează ca un gen vocal-instrumental de cameră în ...e predomină atmosfera plină de curtoazie şi rafinament a poeziei lirice, partidele vocale (mai ales ...ea superioară) fiind bogat ornamentate şi având caracter de virtuozitate. Structura verticalei în general

---

...legătură cu această etimologie M.Lobanova menţionează dificultăţile de diferenţiere a madrigalului şi a motetului care apar la sfârşitul ...lui XVI şi se datorează denumirii *madrigalia sacra* care înseamnă cântare religioasă în limba maternă. Vezi: Лобанова М. *...роневропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*, Москва, 1994, p. 185-186.

Holopova şi alţi cercetători indică de asemeni şi o altă etimologie a madrigalului care porneşte de la expresia *cantus matricalis* sau *cantus ...alis* desemnând în secolul XIV un gen "rudimentar şi neorganizat" (în opinia lui Francesco de Barberino, vezi *Dicţionar de termeni ...ali*, Bucureşti, 1984, p.274) cu o formă liberă spre deosebire de *cantus formalis* – adică formă organizată. Considerăm, însă, că ...mirea de madrigal are confluenţe şi cu spaniolul *madrugada* – răsărit, având legătură şi cu alte sensuri ale cuvântului italian *madrigal*: ...ţelege, compliment care sunt foarte apropiate conţinutului acestui gen.

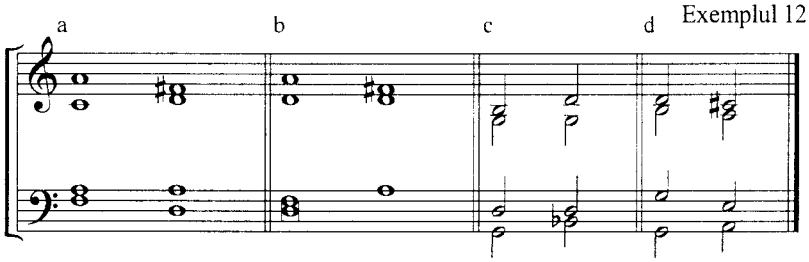
corespunde tradițiilor Ars Nova în ea întâlnindu-se paralelisme de cvinte şi octave, succesiuni de disonanțe şi alte particularități specifice acestui stil. La diferite etape ale evoluției genului factura madrigalelor cuprinde de la 1-3 partide vocale însoțite de orgă sau lăută în secolul XIV până la 5-6 voci corale în secolul XVI – perioadă de maximă înflorire a madrigalului în creația lui Nicola Vicentino, Vincenzo Galilei (tatăl lui Galileo Galilei), Giovani Pierluigi da Palestrina, Orlando Lasso, Luca Marenzio, Gesualdo di Venosa şi Claudio Monteverdi[65].

Direcția "cromatică" apărută în sânul madrigalului în cea de a doua jumătate a secolul al XVI-lea modifică esențial structura lui intonativă şi modal-armonică. "Deşi ar părea că se referă la cromatizarea sunetelor, fenomen într-adevăr din ce în ce mai pronunțat în această epocă, denumirea era legată de "scrierea cromatică", în sensul unui nou mod de notare a duratelor sunetelor. Scrierea cromatică, desemnând o inovație pentru acea epocă, îşi ia numele nu de la cuvântul grec croma = culoare, cu care se notau sunetele alterate, ci de la termenul italian croma = pătrime, durată ce predomina în noua scriere" (1, p.82-83). Sunetele alterate se numeau încă *toni ficti*, iar muzica în care acestea apăreau mai păstra vechea denumire de *musica ficta*. În limitele acestei muzici se cristaliza majorul şi minorul şi se realiza lărgirea structurilor diatonice ale sistemului modal.

În anii 40 ai secolului XVI la Venetia apar madrigalele "în mod nou" (al nuovo modo) compuse de N.Vicentino (1511-1561) după o "rețetă" inventată anterior de Adrien Willaert[66](1480-1562). Cromatizarea sporită proprie "modului nou" îmbogățeşte sfera intonativă şi modifică esențial aspectele melodic şi armonic al muzicii. După cum menționează T.Dubravskaia în secolul XVI toate tipurile de cromatism provin din "orientarea spre prototipurile intonative verbale: ...Pentru a exprima gândurile întruchipate în cuvinte în cântare se pot utiliza orice intervale" (10, p.113).

Invențiile lui Willaert erau concentrate cu predilecție în armonie. T.Dubravskaia consemnează: "La Willaert apar un şir de succesiuni acordice imposibile în sistemul sonor anterior. Printre acestea se numără: a) succesiunea a două trisonuri majore aflate în raport de terță mică; b) succesiunea a două terțe (de la sunetul inferior) – majoră şi minoră în limitele unei cvinte cu contrarietate în diferite voci; c) succesiunea trisonului major cu sextacordul minor omonim; d) succesiunea a două trisonuri majore aflate în raport de secundă mare" (exemplul 12). N.Simakova menționează că de rând cu aceste inovații Willaert readuce în uz şi unele turații armonice uitate, care în contextul muzical al secolului XVI sună ca nişte arhaisme. Printre acestea – cadența lui Landino (20, p.134).

Exemplul 12



[65] Despre istoria şi estetica madrigalului vezi de asemeni: Marianne P. *Claudio Monteverdi*. Bucureşti, 1963. Popovici D. *Muzica Renaşterii italiene*. Bucureşti, 1978. Конен В. *Клаудио Монтеверди*. Москва, 1971. Comes L. *Lumea polifoniei*. Bucureşti,1984. Симакова Н. *Вокальные жанры эпохи Возрождения*. Москва,1985. Дубравская Т. *Мадригал* (жанр и форма) //Теоретические наблюдения над историей музыки. Москва, 1978. Дубравская Т. *Музыка эпохи Возрождения. XVI век* //История полифонии. В.2б. Москва, 1996. Дубравская Т. *Итальянский мадригал XVI века* //Вопросы музыкальной формы. В.2. Москва, 1972. Холопова В. *Формы музыкальных произведений*. СпБ, 1999. Протопопов В. *Западноевропейская музыка XVII- первой четверти XIX века* //История полифонии. В.3. Москва, 1985.

[66] Willaert a fost elevul lui J.Mouton şi posibil al lui Josquin des Pres, întemeietorul primei şcoli madrigalesce şi învățătorul lui Cypriano de Rore, Vicentino, Zarlino ş.a.

T.Dubravskaia scrie şi despre principiile de bază ale conducerii vocilor examinându-le în legătură cu ... e două metode de constituire a ţesăturii polifonice: succesivă – caracteristică pentru Evul Mediu şi ...ultană – una din realizările importante ale stilului renascentist (10, p.118). Aceste reguli de mişcare a ...lor, procedeele de utilizare a disonanţelor în cazul ritmului sincopat precum şi fundamentarea teo-...că a "genului cromatic" (*genere cromatico*) care dezvoltă ideea tetracordului cromatic din Antichitate ...multe altele sunt expuse în tratatul lui Vicentino *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* ...uzica antică readusă la practica contemporană) apărut în 1555[67].

Madrigalele "al nuovo modo" se bazează pe sistemul modal cuprinzând cu predilecţie 5 moduri – ...icul, frigicul, mixolidicul, ionicul şi eolicul[68] care includ de obicei atât treptele naturale, cât şi varian-... alterate ale acestora ce apar în rezultatul corelaţiilor major-minore sau a aşa-numitelor accidente[69], ...ă semne de alteraţie accidentale (inclusiv şi a celor ce formează contrarietate cu treapta naturală). Ba ...ar mai mult, contrarietăţile (mai ales cele formate în rezultatul contarpunerii acordurilor majore şi ...nore) prezintă o normă pentru scriitura timpului, iar cromatismul direct, din contra, în majoritatea ...urilor era evitat.

Toată atenţia era concentrată asupra verticalei cu toate că în muzica renascentistă acţionau şi normele ...ifice de mişcare a vocilor, de aceea cromatismul din madrigalul italian al secolului XVI este unul ...*onic* şi *consonant*.

Sistemul de legături armonice se bazează pe principiile de cvartă şi terţă care generează sonorităţi ...acterizate foarte bine de expresia "con durezze e strannezze" (cu duritate şi stranietate).

Un exemplu caracteristic al modului nou este madrigalul lui Vicentino *Jerusalem* citat în tratatul lui ...ept model al genului cromatic (*essempio del genere cromatico*)[70].

În acest exemplu se observă procedeul de substituire a trisonului major cu cel minor însoţit de mişca-... cromatică în aceeaşi voce, fără contrarietate; fapt determinat, fără îndoială, de structura nucleului ...matic incipient care se expune ulterior în recurenţă consecutiv în toate vocile inferioare (varianta ...urentă fiind mai târziu înlocuită cu inversarea). O altă particularitate ce atrage atenţia cercetătorului în ...easta lucrare este dezvoltarea tonal-armonică. Auzul contemporan o percepe ca modulaţie din sfera ...alităţilor cu bemoli în cele cu diezi (T.Dubravskaia (10, p.120-121) scrie despre "modulaţia treptată" ...n intermediul unor şiruri majore îndreptate în direcţia subdominantei şi despre "modulaţia accelerată" ...rei semne prin intermediul şirurilor terţare (F – D – H); în consecinţă se accentuează pilonii G – B – H

...ă cum se ştie Vicentino a preconizat şi construirea unui archicembalo care ar corespunde sistemului sonor respectiv şi care ar include ...mai scara diatonică, ci şi cea cromatică şi cea enarmonică. Despre acest instrument scrie A.Volkonski în *Bazele temperării*. M., 1998. ... de asemeni partea I (Teoria armoniei) a prezentului manual, p.137 şi 23, II, p.280.

...olopova în lucrarea citată mai sus (p.230-231) propune un tabel care include cele mai tipice variante de utilizare a modurilor:

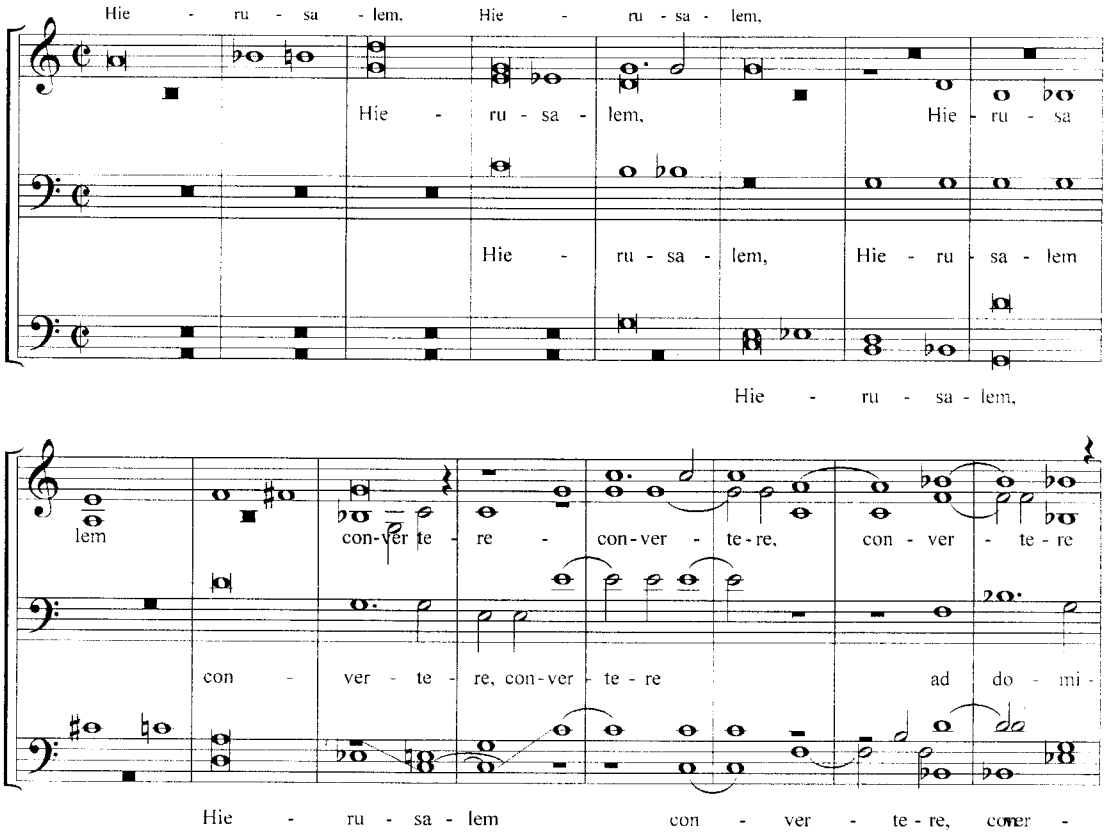
...odul	finalis-ul	treptele cadenţiale (la sfârşitul strofelor poetice)
Doric	d	I, V, III (IV, VII, II, VI)
Frigic	e	I, IV, VI, III (V)
Mixolidic	g	I, V, IV, (VI, II)
Ionic	c	I, V, III, VI, (II, IV)
Eolic	a	I, V, III, IV

...espre rolul înlocuirii terţei minore cu cea majoră (terţa picardiană) ca una din formele de cromatism, despre accidente, corelaţii major-...nore, condensări modale în formă de contrarietăţi precum şi despre polimodalismul în armonia de la hotarele secolelor XVI-XVII vezi: 22. ...eeaşi culegere este publicat şi articolul semnat de T.Dubravskaia despre madrigalul german foarte apropiat madrigalului monteverdian ...onologic şi stilistic (p.178-216).

...n istoria polifoniei, vol.2b el este reprodus cu denumirea *Hierusalem*. Tot aici găsim şi analiza acestei lucrări realizată de T.Dubravskaia ... p.119-121).

– C, care trasează conturul tetracordului cromatic. Exemplul 13). În acelaşi timp ar fi cazul să ne amintim şi despre principiul alternativităţii modale (termenul lui S.Skrebkov) predominant în acest exemplu.

Exemplul 13

N. Vicentino. Essempio del genere cromatico

"Modul nou" se dezvoltă şi în creaţia lui Cypriano de Rore, madrigalele căruia anticipează în mare măsură stilul gesualdian. Drept exemplu în acest sens poate servi madrigalul *Mia benigna fortuna*. Acest fapt îi permite T.Dubravskaia de a aprecia anii 40-90 ai secolului XVI ca o perioadă stilistică unitară care constituie Renaşterea târzie. Multe trăsături caracteristice ale acestei perioade sunt determinate de căutările artistice ale madrigaliştilor. În acelaşi timp "modul nou", care de fapt prezintă o cromatică îmbogăţită, se înscrie perfect în aspiraţiile generale ale artei renascentiste, deoarece apare în rezultatul tendinţei de renaştere a sistemelor şi a modurilor cromatice din Antichitate (la fel cum archicembalo-ul lui Vicentino reconstituie într-o formă îmbogăţită şi dezvoltată ideea anticului tetracord enarmonic).

Fundamentarea teoretică a noului mod este propusă de către acelaşi Vicentino (în tratatul menţionat mai sus) reieşind din cele două metode de expunere modală – polifonică şi armonică, deşi, după cum menţionează J.Chominski, noul cromatism a însemnat "pătrunderea succesiunilor cromatice în scara diatonică indiferent de poziţia lor în limitele octavei" (24, p.280). Cu toate că V.Holopova consideră sistemul sonor al madrigalelor drept unul modal, noul mod dispunea şi de un sistem funcţional armonic îndepărtat, însă, în egală măsură atât de modalism în sensul strict al cuvântului cât şi de tonalism. Tonalitatea, în înţelesul contemporan şi legităţile ei, aici încă nu s-a constituit pe deplin şi nu întâmplător această

armonie "pretonală" este determinată de H.Lowinsky[71] ca una "atonală", având în vedere sentimentul nedezvoltat al tonalității. De aici – acea structură armonică ce adesea nici nu trebuie analizată din punctul de vedere al tonalității clasice. Nu este dezvoltat în noul mod nici contrastul modal, fapt despre care mărturiseşte unul din procedeele de modulație utilizate de Vicentino şi mai târziu de Frescobaldi – substituirea modală a trisonurilor (vezi exemplul 13).

Se modulează cu uşurință atât în cazul corelațiilor de cvartă-cvintă (ca în modulația treptată), cât şi în cazul deplasării la trei semne (care în tradiția clasică se apreciază ca o modulație bruscă sau accelerată). Succesiunea turațiile armonice şi principiile de coordonare ale acordurilor în mod se stabilesc foarte treptat, la fel ca şi principiul modulațiilor armonice. Îmbogățindu-se esențial în creația lui Carlo Gesualdo di Venosa demonstrează şi o renovare cardinală a stilului.

Personalitatea lui Gesualdo (1560-1613) în general se situează oarecum aparte de restul madrigaliştilor. Deosebindu-se printr-un caracter accentuat individualist (viața lui privată fiind ferită de străini, generatoare zvonuri şi bârfe) şi printr-o proveniență nobilă (Gesualdo era conte); el îşi permitea cele mai îndrăznețe experimente muzicale care au atras în juru-i un număr destul de mare de adepți, care, însă, nu atingeau nivelul de originalitate a talentului său. În creația lui Gesualdo s-au concentrat cel mai pregnant trăsăturile stilistice cele mai caracteristice ale madrigalului cromatic. "Exacerbarea cromatizării şi contorsionarea liniilor melodice, împreună cu unele nuanțe ce aduc cu cele expresioniste de mai târziu, elemente ce se îndepărtează considerabil de echilibrul renascentist, ne sugerează o apropiere de *manierismul* [72] din domeniul artelor plastice" (1, p.83) şi care au pregătit, într-o anumită măsură, viitorul stil baroc.

Armonia cromatică a lui Gesualdo a fost înalt apreciată chiar de contemporani: Zarlino, într-unul din tratatele sale, reproduce în calitate de exemplu unul din madrigalele contelui di Venosa. "Muzica hipercromatizată a lui Gesualdo nu se încadrează nici în coordonatele stilistice ale epocii sale, nici ale celei următoare, ci îşi găseşte un răsunet peste veacuri, anticipând componente stilistice mult mai îndepărtate, cromatismul wagnerian sau chiar în dodecafonismul secolului al XX-lea" (1, p.83).

În teoria şi practica componistică din secolul XX se observă renaşterea într-o nouă formă a vechiului gen şi a procedeelor lui specifice (într-o formă latentă particularitățile armoniei renascentiste sunt prezente în ciclele *Trei sonete de Michelangelo* de D.Şostakovici; în *Trei madrigale* de Schnittke tradițiile madrigalului cromatic sunt transformate prin utilizarea tehnicii seriale; genul de madrigal este prezent în creația lui G.Mahler, P.Hindemith, C.Orff, Z.Kodaly, B.Martinu, S.Toduță, W.Berger, T.Olah, M.Marbe, C.Țăranu, A.Vieru, P.Bentoiu, S.Buzilă ş.a.[73] fiind îmbogățit cu mijloace specifice stilului individual al fiecăruia dintre compozitorii citați, însă "păstrând întotdeauna o prospețime ce vine din timpul tinereții muzicii".

Cercul de imagini caracteristice pentru madrigalele lui Gesualdo şi ale lui Luca Marenzio (1550-1599) – un alt cunoscut şi apreciat madrigalist - continuă linia lirică începută de predecesorii lor, punând adesea accent pe retrăirile tragice, pe suferințele provocate de singurătate, lacrimi, moarte etc. "Liniile melodice frânte, abrupte, excesiv cromatizate, aparenta incoerență armonică, contrastele violente sunt puse în slujba creării unei atmosfere de nelinişte chinuitoare" (1, p.83). Un exemplu elocvent în acest sens este madrigalul *Solo e pensoso* de L.Marenzio (exemplul 14) în care, în corespundere cu conținutul poetic, autorul introduce

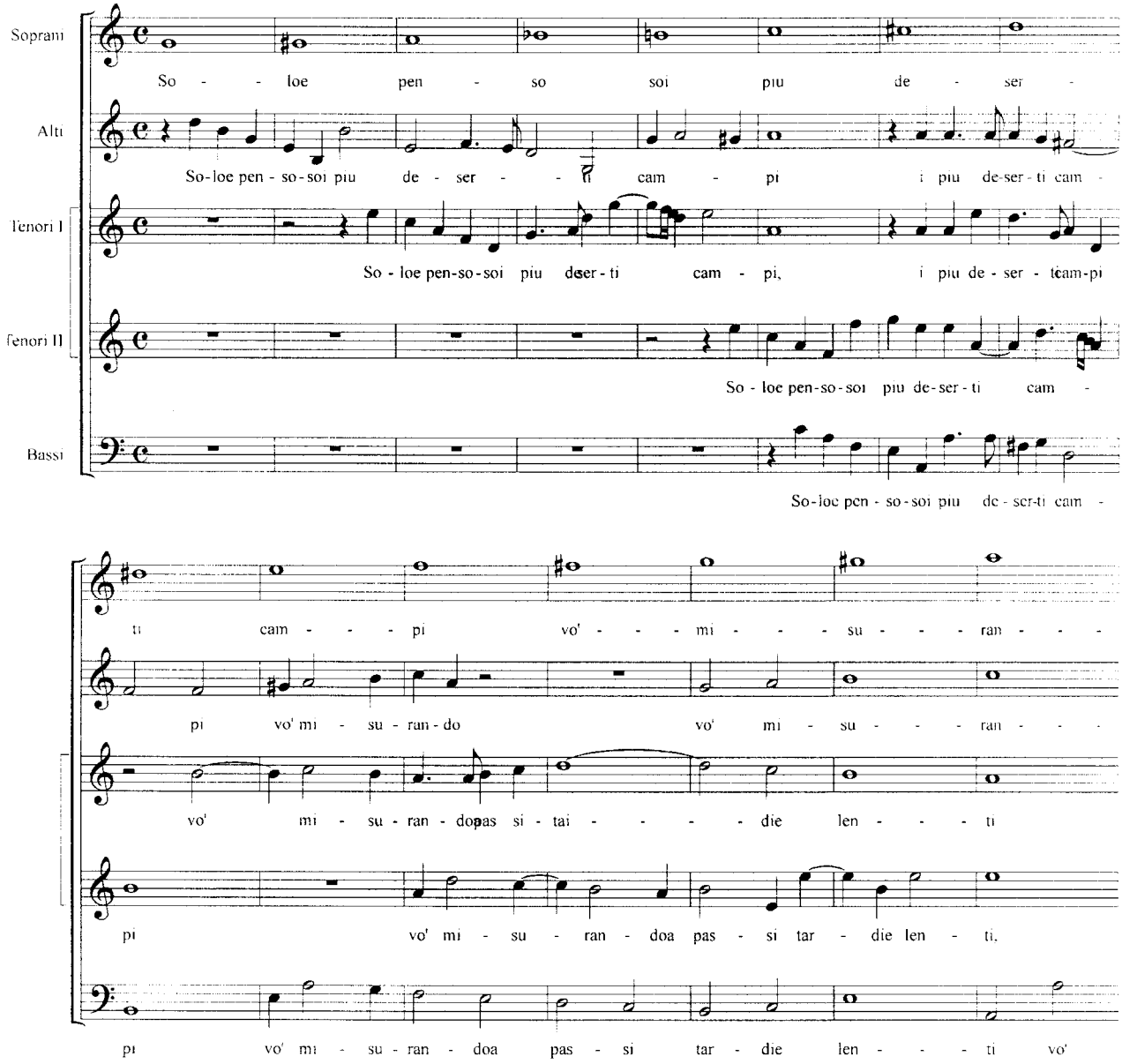
---

[71] Lowinsky H. *Tonality and Atonality in the XVI-th Century Music*. Berkley, 1961

[72] Despre manierism vezi: Shcarman J. *Mannerism. Style and civilization*. – Harmondsworks, 1973; Dediu V.S. *Postmodernismul: un nou manierism?* //Muzica, 1995 № 3.

[73] Pentru informații suplimentare la această temă vezi articolul muzicologului A.Krâlova *Genurile muzicii vechi în sistemul limbajului contemporan (pe exemplul madrigalului)* în culegerea Музыкальный язык в контексте культуры. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.106. Москва, 1989, p.113-131; Dicționar de termeni muzicali, Bucureşti, 1984, p.274.

Exemplul 14

Luca Marenzio. Madrigalul "Solo e pensoso"

mişcări cromatice în diapazon de nonă[74]. Melodia este saturată de intonații pregnante, expresive care includ şi salturi la disonanțe acute. Mai des se folosesc modurile de înclinație minoră, diatonica se cromatizează, accentuându-se rolul sonorităților disonante (la Monteverdi apar de asemeni şi consunări verticale îmbogățite prin sunete neacordice, mai ales întârzieri). Depăşirea diatonicii şi a caracterului consonant al atmosferei sonore devine o necesitate estetică. Însă un factor deosebit de important, format în creația lui Gesualdo, este tendința spre individualizare şi spre îmbogățirea intensă a stilului, spre căutarea şi utilizarea unor mijloace armonice inedite, tendință dezvoltată foarte puternic în creația compozitorilor moderniști din secolul XX,

[74] Mai detaliat despre madrigalele lui Gesualdo şi Marenzio vezi: 20, p.141-144. 1, p.78-88.

...e generează un dialog al epocilor şi reconfirmă ciclicitatea triseculară în apariţia unor epoci stilistice de ...ţie.

Pentru madrigalele lui Gesualdo este caracteristică o astfel de trăsătură a stilului tranzitoriu cum este ...recizia şi neclaritatea relaţiilor funcţionale cauzată de eliberarea de sub tutela diatonicii (N.Kazarean ...p.116) apreciază stilul lui Gesualdo ca unul "amodal" şi "pretonal", opinie foarte apropiată celei a lui ...owinsky). Deşi caracterul tranzitoriu al stilului lui Gesualdo nu şi-a găsit continuarea la succesorii lui ...toate că a fost preluată peste veacuri în muzica secolului XX) putem afirma despre prezenţa unor ...edee stabile de organizare sonoră găsite şi practicată de marele madrigalist. Apariţia lor în mare ...ură poate fi explicată prin existenţa în factura madrigalelor lui Gesualdo a unor principii de organi...e sonoră vertical-armonice şi lineare (pentru madrigal în general este caracteristică alternarea unor ...partimente acordice, omofone şi imitative, polifonice). În acest context ni se pare interesantă opinia ...ologului N.Kazarean bazată pe ideile lui C.Dahlhaus şi G.Watkins despre rolul paralelismului de ...me mari în constituirea cromaticii gesualdiene, precum şi următorul citat din I.Stravinski: "Muzica ...Gesualdo poate fi înţeleasă doar prin prisma măiestriei lui de conducere a vocilor. Stilul lui armonic a ...descoperit şi perfecţionat graţie descoperirilor din domeniul conducerii vocilor, şi armonia lui este ...luzită de mişcarea vocilor la fel cum viţa-de-vie – de spalier"[75].

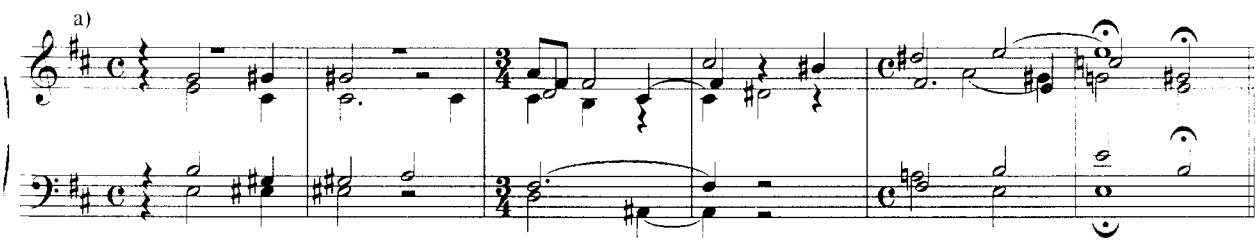
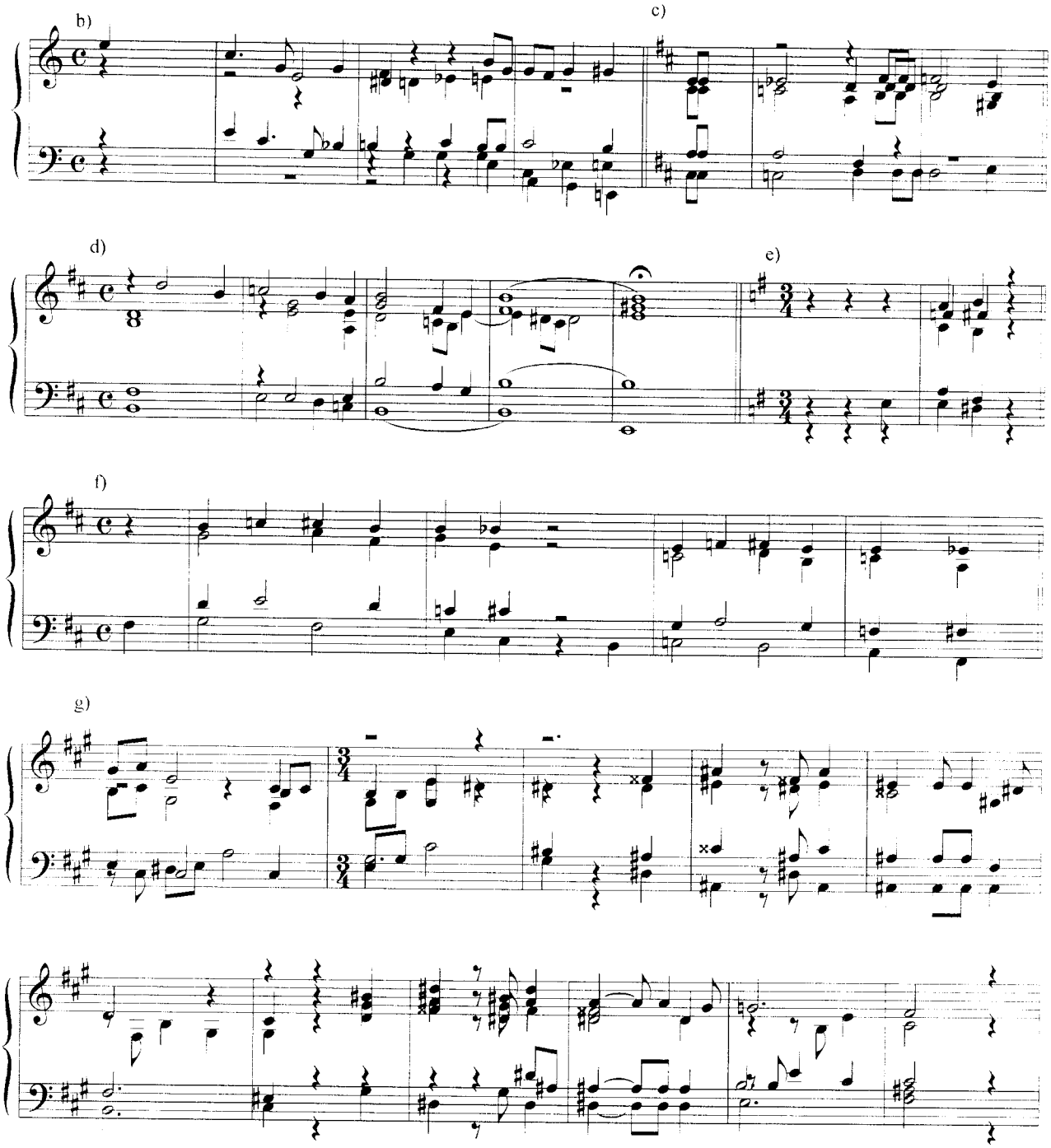
N.Kazarean (15, p.105) atenţionează asupra celor două principii ce stau la baza celor mai îndrăzneţe ...binări sonore: o mişcare strict paralelă a vocilor şi o contramişcare cromatică care se realizează în ...racţiunea a două sau trei voci ale ţesăturii muzicale cu sprijinul pe structurile acordice terţare (predo...nant – trisonuri). Autoarea explică: mişcarea strict paralelă presupune o mişcare doar prin terţe şi sexte ...sau doar prin terţe şi sexte mici, doar prin sextacorduri şi cvartsextacorduri majore, sau doar prin ...acorduri şi cvartsextacorduri minore în rezultatul cărei adesea apar scări sonore nediatonice. Sensul ...tramişcării cromatice constă în prezenţa unor linii cromatice contrare (lărgire sau îngustare cromatică ...lă, contraparalelă) într-o pereche de voci. Această afirmaţie se argumentează printr-un fragment din ...drigalul *Moro, lasso* în care sunetele acordurilor incipiente prezintă practic toate sunetele totalului ...matic: h, c, cis, d, dis, e, fis, g, gis, a. În acest madrigal observăm două perechi de voci subordonate ...ii mişcării strict paralele; contramişcarea cromatică permite legătura între acordurile următoare.

T.Baranova (6) apreciază stilul madrigalului *Moro, lasso* ca unul ce reprezintă modalismul cromatic. ...upra acestui fapt indică următoarele trăsături:

- linearismul gândirii;
- sprijinul pe o scară sonoră individuală;
- lipsa de centralizare în dezvoltarea modală.

În exemplul 15 sunt reproduse câteva fragmente din diferite madrigale de Gesualdo care ilustrează ...arte bine modalismul cromatic.

Exemplul 15

Gesualdo. Fragmente din madrigale

...травинский И. *Диалоги*. Ленинград, 1971, с.212.

În acelaşi studiu T.Baranova enumără şi toate tipurile de corelaţie între modalism şi tonalitate[76] menţionând că în unele perioade istorico-stilistice (Evul Mediu, Ars Nova, Renaşterea) predomină modalismul pe când în altele – din contra tonalitatea. Totodată, T.Baranova subliniază faptul că în epoca

[76] Vezi Armonia. I, p.116

...ferii în sânul sistemului modal încep să se manifeste şi unele principii tonale. În mod similar în ... barocului după constituirea deplină a sistemului tonal se păstrează unele rudimente ale modalis- ... şi doar la hotarele secolelor XVII-XIX legităţile sistemului tonal clasic guvernează deplin arta ... ă. La mijlocul secolului XIX în limitele sistemului tonal se regenerează principiile modalismului, ... nui modalism de tip nou care va aduce la emanciparea structurilor modale şi la coexistenţa lor cu ... nale şi cu alte modalităţi de organizare sonoră oferite de noile tehnici de compoziţie pe tot par- ... secolului XX. Pe această bază apar numeroase structuri sintetice în care predomină sau principiul ... îmbogăţit cu anumite trăsături ale tonalităţii, sau viceversa.

... fapt, secolul XVI a introdus multe noutăţi nu numai în sfera gândirii modale, ci şi în arsenalul ... în rezultatul interacţiunii active a tendinţelor contrapunctice şi acordice. Drept exemplu aici poate ... mpoziţia *La Triaca*[77] *Musicale* de Giovanni Croce Chiozzotto (1557-1609)[78] - o mostră de madri- ... reprezentativ (madrigale reprezentativo) cu un caracter umoristic, un fel de "*comvedia harmonica*" ce ... să delecteze auzul şi nu văzul nefiind predestinată înscenării, ci doar audiţiei (coperta este repro- ... exemplul 16). Publicată la Venezia în 1595 această lucrare este un *pasticcio*, o culegere de diferite ... şi procedee componistice în care alternează compartimentele realizate în tehnică contrapunctică ... ă (ca, de exemplu, compartimentul *Canzon del Cucco*) şi cele în care predomină verticalizarea şi ... maţiile ecviritmice (ca în compartimentul *Mascherata dei Graziani*). Ultimele, dozate cu măsură şi

Exemplul 16

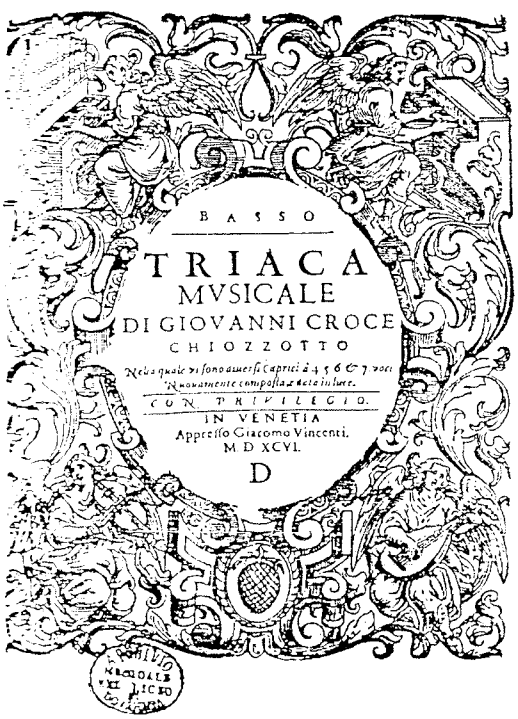


TAVOLA.

O Gramo Pantalon	Ecco à 6.	1
O che bella brigaida	Graziani à 4.	3
Le forza ch'à partam	Seconda parte.	4
S'vdian fouente	Canzon del Cucco à 5.	5
Diſſe il Cucco	Seconda parte.	6
Riſpoſe il Roſſignol	Terza parte.	7
Graue il Giudice all'hor	Quarta parte.	8
Andemo à Scuola Putti	Bambini à 5.	9
Hora che ſemo à Scuola	Seconda parte.	10
Nu Contain da Paua	à 6.	11
Hor che ſiam qui	Gioco de l'Occa à 6.	12
A voi Signora	Seconda parte.	13
Partimo già	Incanto della Schiauza à 7.	15
Aldi	Seconda parte.	16
A quanto	Terza parte.	17

IL FINE

...aca era pregătită din 64 de ingrediente şi era cunoscută încă din Evul Mediu ca un remediu împotriva tuturor bolilor.

...Cocearova a avut ocazia de a asista la interpretarea acestei lucrări muzicale umoristice la Milano în mai 1992 în sala *Capitolare* a ...ii *Santa Maria della Passione* în versiunea ansamblului *Euterpe* condus de A.Negri.

incrustate măiestrit în compoziția generală, sunt legate de celelalte secțiuni prin intermediul procedeelor caracteristice de dezvoltare continuă, ceea ce asigură unitatea lucrării. Aceasta se datorează și respectării consecvente a principiului creșterii treptate a numărului de voci pornind de la trei în *Eco* până la șapte în ultima parte *Incanto della schiava*. Compartimentul incipient *Eco* concentrează în sine procedee de limbaj caracteristice madrigalului[79]. *La Triaca Musicale* este un exemplu de madrigal dramatic care a fost predecesorul comediei-madrigal[80].

Cele mai importante inovații din domeniul acordicii (în contextul muzicii renascentiste) sunt legate de numele lui Claudio Monteverdi (1567-1643) – autor al unui număr considerabil de madrigale în care un loc tot mai însemnat revine partidelor instrumentale (inclusiv și *basso continuo*) și al câtorva opere în care sunt concentrate trăsăturile expresiv-dramatice proprii stilului său. Creația lui Monteverdi coincide cronologic cu hotarul dintre secolele XVI și XVII – adică cu perioada în care s-a produs trecerea de la stilul renascentist la cel baroc. Acest fapt nu a putut să nu-și pună amprenta asupra stilului compozitorului. "Mergând înainte mai hotărât decât alți contemporani ai săi, el mai profund decât dânșii a cunoscut trecutul și i-a dezvoltat tradițiile... "Legătura timpurilor" este foarte puternică în creația lui" – scrie T.Livanova (18, p.351). Mai mult decât atât, creația lui Monteverdi este în mare măsură definitorie pentru această perioadă de tranziție. "El (Monteverdi) a fost un mare artist practician care a elaborat bazele limbajului muzical al noii epoci" (17, p.64).

Caracterizând stilul madrigalelor monteverdiene, V.Konen caută rădăcinile lui în "lupta pentru cromatism" specifică pentru întreaga istorie a acestui gen (17, p.87-88). Foarte importante, în opinia cercetătoarei, au fost și procedeele retorice utilizate din abundență de către compozitor (ea le numește "șabloane melodice cunoscute"). "Monteverdi a fost printre primii care a însușit noile principii ale armoniei contemporane. Armonia la el nu este un produs secundar al stratificărilor polifonice, ci un efect special, independent, unul dintre elementele cele mai importante ale structurii muzicale" (17, p.111). Semnul definitoriu al acestei noi calități a armoniei V.Konen îl vede în rolul nou al basului care îndeplinește funcția de suport armonic[81]. Același fapt este consemnat și de G.Ocneanu: "Basul, care încă din creația lui Machaut lasă ca, în contrast cu structura liniară predominantă la celelalte voci, să apară și salturi intervalice nemotivate de rațiuni melodice, ci de conturarea unui nou principiu, cel de verticalitate, își consolidează aspectul de voce de susținere, mai ales în cadrul lucrărilor cu un profil net acordic. Fără a ceda prioritatea, orizontalitatea se îmbină cu verticalitatea. Liniarismul este încă însoțitorul fidel al modalismului, ambele mijloace de gândire muzicală urmând să fie abia în viitor înlocuite cu armonia tonală" (3, p.117).

Monteverdi nu încearcă să transforme madrigalul într-un gen omofonic, "apariția planului instrumental generând doar noi concepte timbral-armonice fără să dezechilibreze structura multivocală a madrigalului" (17, p.141), iar în *Madrigali gueriosi* sonoritatea aparent pompoasă cu efecte somptuoase se realizează pe calea creșterii numărului de voci, armonia rămânând elementară, uniplană (*Ardo, avvampo*).

Francesco Malipiero, unul dintre cei mai de seamă cercetători ai operei monteverdiene, compară armonia madrigalelor lui Monteverdi cu armonia impresioniștilor (nu întâmplător V.d'Indy a realizat câteva prelucrări de madrigale în care armonia lui Monteverdi este adaptată la stilul romantismului târziu). Încă în

[79] Ni se pare curios faptul că Orazio Vecchi a repetat exact compartimentul *In Eco* din *Triaca* lui Croce chiar fără de a schimba textul în lucrarea sa *Convito musicale* (Venezia, 1597) sub denumirea *O gramo Pantalon*. Informațiile despre *La Triaca Musicale* de Croce sunt preluate parțial din programul de sală al concertelor *Omaggio al clavicembalo* (p.27-29) semnat de Marina Toffetti.

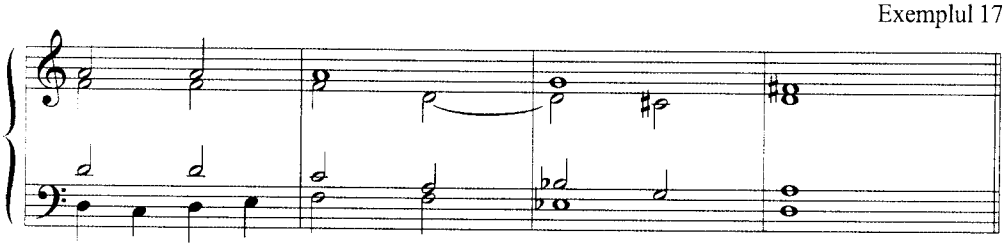
[80] "Comedia-madrigal este un tip de lucrare muzicală ce transpune toate scenele unei piese de teatru ... într-o suită de madrigale. S-a practicat în ultimele decenii ale secolului XVII, precedând apariția operei" (*Dicționar de termeni muzicali*, ediția citată, p.108).

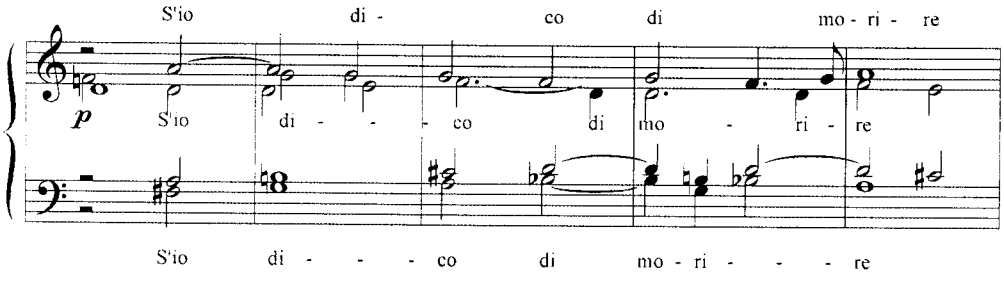
[81] Am dori să atenționăm asupra faptului că noțiunea de armonie este utilizată de V.Konen în sens îngust, ca sinonim al consunării.

pul vieții Monteverdi era venerat ca un "proroc al muzicii noi" (Benedetto Ferrari, 1640), dar și învinuit ...ru "erezia" față de polifonie, pentru "libertățile" armonice (în opinia lui Giovanni Artusi muzica lui ...teverdi "chinuie auzul în loc să-l farmece")[82].

În limbajul armonic monteverdian acționează și principiul alternativității declarat de S.Skrebkov ca ...cipiu de bază al armoniei renascentiste. Astfel opera *Încoronarea Poppeei*, după cum menționează ...nen, surprinde printr-o descentralizare pe fondul armoniilor funcțional organizate ale operei clasice: ...care consunare este purtătoarea unei valențe artistice separate fiind un procedeu de caracteristică ...ologică foarte subtil diferențiată. Contrapunerea liberă a acordurilor încalcă logica mișcării funcțio-...e" (17, p.308).

Căutările armonice ale lui Monteverdi în mare măsură sunt legate de procesul "precipitării" în acord ...netelor neacordice. Maestrul italian este considerat "părinte al septacordului de dominantă" deoarece ...ru prima dată l-a utilizat în calitate de acord de sine stătător, fără pregătire. Compozitorul nu ocolește ...rzierile duble și triple care generează sonorități tensionate, chiar violente. Printre acordurile specifice ... expresivitate aparte se numără și acordul de sextă mărită (exemplul 17). Sprijinindu-se pe modurile ...or și minor apropiate celor clasice, el caută cutezător diverse procedee de modulație și de trecere ...r-un mod în altul (exemplul 18).

Exemplul 17

Exemplul 18



În creația lui Monteverdi foarte pregnant se manifestă și noul stil omofon-armonic strâns legat de ...ractica interpretării solistice și cu dezvoltarea operei[83], fapt ce permite să atribuim estetica monteverdiană

...itat după 18, p.354.

...Din cele aproximativ 10 opere ale lui Monteverdi s-au păstrat doar trei: *Orfeu, Întoarcerea lui Ulise în patrie, Încoronarea Poppeei.* ...spre aceste lucrări vezi: Куколь Г. *О стиле оперного творчества Монтеверди* //Музыка Западной Европы XVII- XIX веков. ...мы, 1994. с.3-14. În acest articol autorul accentuează ideea lui U.Eco despre existența unei avangarde metastilistice. Conform acestei ...ei în orice epocă se manifestă nu numai artiștii creatori ai modernismului care arborează lozinca de distrugere și depășire a tuturor ...alizărilor din trecut (jos polifonia, jos tonalitatea etc.), ci și reprezentanții unui postmodernism, adică adepții unei situații în care "prin ...rsurile avangardei (sau a modernismului) căile sunt curățate și trecutul deja nu mai exercită o presiune atât de insuportabilă. Componentele ...chi și cele noi, grație unei atitudini ludice, coexistă în pace fără ca să formeze un aliaj unitar, creând, însă, premise pentru apariția lui" ...Kukoli, p.4). "Postmodernismul, în opinia lui U.Eco, este un răspuns dat modernismului: de bine ce trecutul nu poate fi distrus deoarece ...strugerea lui ar duce spre mutenie, el trebuie regândit cu ironie și fără naivitate" (U.Eco *Marginalii și glose la "Numele trandafirului"* ...Иностранная литература. 1988, №10, с.88-104).

atât Renaşterii, cât şi Barocului. Noutatea ei este evidentă nu numai pentru contemporanii lui Monteverdi, ci şi pentru savanţii din secolele următoare. După cum menţionează D.Zoltay, practica acelei epoci "a traversat calea de la cântarea polifonică *a cappella* spre declamaţia omofonică sentimentală, de la palestrinianul *style osservato* la monteverdianul *style rappresentativo*". Împărtăşind principiile estetice ale Cameratei fiorentine, Monteverdi a înlocuit "*prima prattica* a construcţiei polifonice cu un produs al personalităţii artistice de tip nou – monodia cu acompaniament instrumental, această *seconda prattica* ...El a fundamentat de asemeni primatul textului dramatic asupra melodiei ("aceasta este acea practică, care tinde spre perfecţiunea melodiei, adică tratează armonia nu ca pe un comandant suprem, ci ca pe un subaltern"). Graţie lui Zarlino el a rezolvat problemele consonanţei deoarece principiul de înţelegere a consonanţei apare la el ca o "chestiune a gustului", "cerinţă a textului", "necesitate a dezvoltării simţului" (13, p.184).

Astfel, personalitatea lui Monteverdi reprezintă pentru noi şi un simbol al perioadei de cotitură spre stilul omofon.

Această cotitură, produsă la sfârşitul secolului XVI, este legată în mare măsură de practicarea şi răspândirea tot mai largă a genurilor de interpretare solistică la diferite instrumente precum sunt orga, lăuta, virginalul ş.a. Având la bază cu predilecţie genuri dansante de provenienţă populară, noua muzică instrumentală era definită de un stil simplu cu structuri clare, adesea simetrice, cu multiple repetări melodice şi ritmice. În plan armonic aici predomină structurile tonale bazate pe modurile major şi minor în care se observă succesiunea funcţiilor principale – T, S şi D. Factura este de obicei omofon-armonică. Verticala se sprijină pe consunări terţare (trisonuri şi sextacorduri) îmbogăţite prin prelucrarea figurativă. În creaţia virginaliştilor englezi apar primele trăsături ale facturii claveciniste. Este de menţionat, în special, arpegierea acordurilor din acompaniamentul armonic rămasă ulterior şi în practica pianistică, fenomen ce a generat aşa-numitul stil figurativ despre care scrie J.Chominski (24, II, p.372), stil determinat de sunarea scurtă a coardelor ciupite la vechile instrumente cu taste[84]. Influenţa figuraţiei asupra melodiei se manifestă şi în cazul mişcării melodice pe sunetele acordurilor. În astfel de cazuri se vorbeşte despre melodii de tip armonic (termen, de fapt, nu prea exact).

Principiile de compoziţie pentru lăută au devenit obiect al unor discuţii şi precizări teoretice despre care ne mărturiseşte dialogul lui Vincenzo Galilei *Tronimo* (1568), consacrat regulilor de lectură a tabulaturilor de lăută (vezi 24, II, p.386).

§ 4. Specificul armoniei vest-europene a secolului XVII. Fenomenul basso continuo. *Armonia în perioada de constituire a stilului omofon-armonic*

Sfârşitul secolului XVI a fost marcat şi de inventarea basului cifrat – *basso continuo*. După afirmaţia autorului, capelmaistrul şi compozitorul Lodovico Grossi din Viadana, el a început lucrul de elaborare a acestuia cam pe la 1596, finisându-l în 1602. În prefaţa la *Cento concerti ecclesiastici* Grossi motivează preocupările sale în acest domeniu prin necesităţile practicii care avea nevoie de un gen ce ar oferi cântăreţilor posibilitatea de a cânta pe una, două sau trei voci fiind acompaniaţi de orgă. M.Katunean sub-

[84] Este cunoscut, că aspectul material al interpretării precum şi tradiţiile ei în general influenţează activ stilul muzical. Astfel, predominarea genurilor colective determină firesc utilizarea scriiturii polifonice, pe când pentru genurile solistice, din contra, mai bine convine factura omofonică. De altfel, rădăcinile omofoniei, după cum menţionează I.Sposobin, se trag din practica folclorică şi din genurile cotidiene (Способин И. *Лекции по курсу гармонии*. Москва,1969, с.145). Un rol însemnat în acest proces l-au jucat şi tradiţiile muzicii instrumentale medievale (vezi: Ильяшенко Т. *К истории инструментальной музыки средневековья //Проблемы теории западноевропейской музыки (XII-XVII вв)*. Труды ГМПИ им.Гнесиных. в.65. Москва, 1983, с.8-15.

[illegible] că oportunitatea invenției lui Grossi a condiționat imediata ei răspândire. *Basso continuo* a fost [illegible]nant spiritului general al epocii și ideilor renascentiste. "Refractat prin specificul artei muzicale, [illegible]ocentrismul Renașterii s-a personificat în ideea cântării solo, în opunerea individualității melodice [illegible] generalizat al acompaniamentului"[85].

[illegible]eea basso continuo a fost determinată de practica pedagogică (tot așa ca și sistemul de notație [illegible]ală introdus de Guido d'Arezzo) și de necesitatea cifrării celor mai importante elemente muzicale[86]. E[illegible] fost pregătită de acompaniamentul pentru recitativele din dramele lui Jacopo Peri și Emilio de C[illegible]lieri, cifrajul fiind folosit de Cavalieri aproximativ în 1600 și de Giulio Caccini (în *Euridice* și în [illegible]e madrigale) în 1601[87].

Termenul *basso continuo* înseamnă bas continuu, neîntrerupt "exprimând importanța primordială ce s-a [illegible]t în această perioadă basului ca fundament al armoniei și al muzicii însăși, precum și importanța [illegible]mentului care îl interpretează ca promotor al ansamblului"[88]. Rolul basului se manifestă în reglarea și [illegible]rea continuă a cântării și a acompaniamentului. Astfel se formează conceptul armonic al coordonării [illegible]alice a vocilor: consunarea este tratată ca sumă a intervalelor indicate de cifrele respective. De aici și [illegible]te denumiri ale fenomenului: bas cifrat, bas general. Uneori erau cifrate și întârzierile obligatorii.

Regulile de acompaniament, mai ales la prima etapă, purtau un caracter mai curând orientativ, em[illegible] stabilindu-se doar cu timpul, fiind precizate și completate în tratatele multor teoreticieni și profesori [illegible]mpului[89] și mai ales în practica acompaniamentului instrumental. Epoca *basso continuo*, care a durat [illegible]ximativ două secole, a creat un teren favorabil pentru dezvoltarea armoniei atât în planul acordicii și [illegible]figurației, cât și în cel al conducerii vocilor și al legăturilor funcționale deoarece acompaniamentul era [illegible]mentat doar parțial, păstrându-se libertatea în organizarea facturii. Caracterul improvizatoric, fante[illegible]varierea ornamentală predominau asupra oricăror normative. Astfel, una din trăsăturile specifice ale [illegible]tei tehnici, care poate fi tratată ca o calitate, sau din contra ca un neajuns al ei (în dependență de [illegible]ul de vedere), o constituie fixarea incompletă a textului lucrării muzicale care oferă interpretului [illegible] pentru creație. Cifrajul indica doar componența intervalică a acordurilor, poziția lor, dublările, figu[illegible]e, posibilitățile de imitare etc. rămânând pe seama interpretului astfel încât practica de improvizare a [illegible]mpaniamentului pe baza basului cifrat în epoca continuă era asemuită creației componistice. Nu [illegible]mplător interpretarea continuo se numea *compositio extemporanea* (compoziție extemporală, adică [illegible]tată condițiilor momentane).

În general, stilul *basso continuo* a constituit o exprimare practică a principiilor omofoniei. Anume [illegible]se formează diferite tipuri de melodie instrumentală, inclusiv diversele figurații structura cărora era [illegible]erminată de procedee caracteristice pentru practica de interpretare la anumite instrumente. Legitățile [illegible]erpretării determinau și modalitățile de dezvoltare melodică a vocilor care formau țesătura muzicală [illegible] exemplu, lăuta sau clavecinul aveau posibilități polifonice destul de reduse), generând în rezultat con[illegible]te puternice dintre momentele acordice și cele neacordice ale fluxului muzical.

Încă o sursă care a influențat constituirea stilului omofon-armonic o reprezintă coralul protestant. P[illegible]ucrările coralice la patru sau cinci voci au devenit un gen destul de răspândit mai ales în muzica ger-

[illegible] 16, p.96-113.

[illegible]cest context pare semnificativă denumirea unui capitol din cartea lui D.Zoltai *Etos și afect – Teoria muzicală ca o estetică cifrată.*

[illegible]este fapte sunt consemnate de L.Chevalier (25, p.36-38) fiind însoțite de o frază semnificativă: "Ceea ce n-au găsit teoreticienii au [illegible]perit instrumentiștii" (p.36).

[illegible]ionar de termeni muzicali, ediția citată, p.57

[illegible]spre aceasta vezi: 25, p.36-43, 16.

mană din perioada Reformei. În ele predomină o factură specifică denumită ulterior coralică, care fiind aparent acordică în virtutea ritmului uniform la toate vocile, prezintă şi exemple de multivocalitate contrapunctică.

În general, la începutul secolului XVII în arta muzicală coexistă deja două stiluri – cel polifonic şi cel omofonic. Este de menţionat faptul că şi în polifonie în perioada respectivă are loc o reorientare de principii care va aduce la înlocuirea contrapunctului stilului sever cu cel liber. Acest lucru a fost determinat de instrumentalizarea intensivă a practicii muzicale care a condiţionat reorganizarea sistemului de genuri, plasarea în prim-plan alături de genurile sacre şi a celor laice. Evident, se schimbă şi limbajul muzical, inclusiv – cel armonic. Armonia acestei perioade ne demonstrează:

- prezenţa sistemului modal-funcţional al majorului şi minorului sprijinit pe structurile modale unificate;
- finisarea cristalizării sistemului de consunări verticale în formă de acorduri de structură terţară;
- diferite tipuri structurale ale ţesăturii muzicale care adesea coexistă într-o singură lucrare; în operă şi în muzica instrumentală predomină diferenţierea caracteristică pentru omofonie: melodia şi acompaniamentul.

În detaliile structurilor modale şi acordice se manifestă varietatea stilurilor armonice ale diferiţilor compozitori reprezentanţi ai diverselor şcoli naţionale. De exemplu, stilul francez era mai laconic şi mai clar în aspect funcţional, componenţa acordică fiind destul de redusă, aleasă cu precizie şi foarte tipizat. Pentru compozitorii germani erau caracteristice sonorităţile mai tensionate, mai expresive obţinute cu ajutorul unor procedee armonice mai complicate.

În general, acordurile folosite în secolul XVII formate şi îmbogăţite atât în lucrările polifonice, cât şi în cele omofonice, vor exista până în veacul XIX, secolul XVIII prezentând o etapă de reglementare, de selectare şi de limitare a moştenirii epocilor anterioare, reieşind din principiul normativităţii clasiciste.

Bibliografie selectivă:

1. Comes L. Lumea polifoniei. Bucureşti, 1984.
2. Merişescu Gh. Curs de istoria muzicii universale. Vol.1. Bucureşti, 1964.
3. Ocneanu G. Istoria muzicii universale. Vol.1. Iaşi, 1993.
4. Ştefănescu I. O istorie a muzicii universale. vol. I, Bucureşti, 1995.
5. Алексеев Э. Проблемы формирования лада. Москва, 1976.
6. Баранова Т. Проблемы модальной гармонии в современном учебном курсе //Современная музыка в теоретических курсах вуза. Сб.трудов ГМПИ им.Гнесиных. В.51.
7. Гармония и полифония (многоголосие) //Музыкальное образование: историко-теоретическая подготовка учителя музыки. Программы дисциплин предметной подготовки по специальности 030.700 – Музыкальное образование. Москва, 1999.
8. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Москва, 1986.
9. Грубер Р. История музыкальной культуры. Т.1, ч.II. Москва, 1953.
10. Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. XVI век //История полифонии. В.2б. Москва, 1996.
11. Евдокимова Ю. История полифонии. В.1. Москва, 1983.
12. Евдокимова Ю. История полифонии. В.2а. Москва, 1989.
13. Золтаи Д. Этос и аффект. Москва, 1977.
14. Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия. Том 1. Москва, 1933.

Казарян Н. О принципах хроматической гармонии Джезуальдо //Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма). Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.40. Москва, 1978.
Катунян М. Basso continuo – путь к новой музыке //Проблемы теории западно-европейской музыки (XII-XVII вв). Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.65. Москва, 1983.
Конен В. Клаудио Монтеверди. Москва, 1971.
Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т.1. Москва, 1983.
Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Ленинград, 1975.
Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. Москва,1985.
Холопов Ю. Гармонический анализ. Москва, 1996.
Холопов Ю. О гармонии Шютца //Генрих Шютц. Москва, 1985.
Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва, 1974.
Хоминьский Й. История гармонії та контрапункту. В 2 т. Київ, 1975, 1979.
Шевалье Л. История учений о гармонии. Москва, 1931
Шестаков В. От этоса к аффекту. Москва, 1975.

Capitolul II

Armonia în muzica secolului XVII şi a primei jumătăţi a secolului XVIII

§ 1. Barocul, preclasicismul, clasicismul timpuriu

Perioada istorică enunţată în titlul capitolului nu poate fi apreciată unilateral doar ca epocă a barocului, cu toate că în multe lucrări muzicologice se observă tendinţa de a înţelege prin acest termen întreaga "prodigioasa creaţie ... cuprinsă în ambitusul 1580-1600 şi 1730-1750"[1] (8, vol.I, p.13). Astfel apare pericolul de substituire a noţiunii de epocă cu cea de stil, ceea ce duce la nerecunoaşterea altor fenomene care s-au derulat concomitent cu barocul (în special a clasicismului propriu muzicii franceze[2]). Muzicologia franceză, din contra, manifestă tendinţa spre o tratare foarte largă a clasicismului, ajungându-se chiar la negarea existenţei unui stil baroc. Cel mai des, însă, în numeroase lucrări muzicologice secolul XVII este examinat integral sub auspiciile barocului, iar secolul XVIII sub cele ale clasicismului.

De fapt, pe parcursul secolului XVII şi în prima jumătate a secolului XVIII, în arta muzicală se constituie, se derulează în paralel şi se intersectează fenomene stilistice eterogene care se înscriu atât în aria tendinţelor baroce, cât şi a celor clasiciste. Această perioadă are o pronunţată particularitate tranzitivă şi se caracterizează printr-o multitudine de principii estetice fapt ce generează necesitatea unei viziuni complexe asupra ei.

În opinia multor muzicologi clasicismul timpuriu se formează în interiorul barocului şi însuşi barocul (spre deosebire de Renaştere) nu este ceva unitar, ci "aduce diversificare în sensul aportului legat de specificul popoarelor"[3] şi de cel al unor mari personalităţi artistice.

Noţiunea de baroc[4] a fost preluată din istoria artelor plastice care "situează apariţia noului stil către sfârşitul secolului XVI, când ... patosul barocului, stăpânit de nelinişte, rupe suprafeţele statice şi le opune imaginea mişcării: coordonatele spaţiale noi se coroborează cu un inedit concept de organizare a factorului *timp*" (8, vol.I, p.12). În ştiinţa muzicală noţiunea de baroc s-a încetăţenit abia la începutul secolului nostru datorită lui H.Riemann şi G.Adler[5]. Aplicarea directă a termenului în domeniul muzicii implică riscurile de a altera sensul expresiei sau caracterul muzicii.

---

[1] După părerea lui Hugo Riemann (*Musik-Lexikon*) "Barocul muzical în faza timpurie (*Fruhstufe*) se reîntoarce până în 1570, faza sa mediană (*Hochstufe*) se extinde până în 1680, iar faza sa târzie (*Spatstufe*) ajunge în adâncul secolului XVIII, până în perioada *Sturm und Drang* a epocii geniilor (*Geniezeit*), unde formele lui devin nesigure, se degradează şi apune (8, vol.I, subsol p. 14)

[2] După cum se afirmă în *Enciclopedia muzicală* (Moscova, 1974, vol.2) "în dezvoltarea clasicismului se conturează două etape istorice mari: clasicismul secolului XVII, care a provenit din arta renascentistă împreună cu barocul şi s-a derulat parţial în luptă, dar şi în interacţiune cu acesta; clasicismul iluminist al secolului XVIII" (p.826).

[3] M.Bukofzer *Music in the Baroque Era*, London, 1948. Citat după: 8, vol.I, p.15.

[4] Etimologia cuvântului baroc se trage din limba franceză unde *baroque* înseamnă bizar, ciudat, sau de la portughezul *barucco* care înseamnă o perlă cu formă neregulată, asimetrică (1, p.54). "O altă opinie, legată de logica şi figurile silogistice ale Evului mediu, atribuie cuvântului nuanţa peiorativă de căutat, capricios, artificial" (8, vol.I, nota 1 din p.12).

[5] După cum menţionează M.Eisikovits "Întrebuinţată deja în partea I a secolului XVI, în literatura italiană avea semnificaţia de "grotesc", "satiric". Referitor la sensul ei în arhitectură, *Enciclopedia* lui Diderot (1750) conferă noţiunii sfera "neobişnuitului", a "bizarului" şi a "excentricului". Clasicii o identificau uneori cu "lipsa de măsură", a "bunului gust", cu "ridicolul" chiar. Secolul XIX – sub influenţa lui Burckhardt – apreciază că Barocul constituie un stil alterat al Renaşterii, deci declinul ei. La sfârşitul secolului XIX, cercetărilor şi lucrărilor lui H.Wölfflin le revine meritul istoric al restabilirii adevărului şi totodată al "reabilitării" artei baroce. Recunoscându-i o importanţă egală cu arta Renaşterii, pe care o dezvoltă organic, îl aşează pe drept cuvânt între marile epoci ale culturii europene, caracterizată prin tendinţa de monumental, grandilocvent, a patosului festiv şi al unei ornamentări excesive, dublate de un înalt nivel al meşteşugului artistic (3, nota 1, p.20).

Problemele barocului muzical sunt abordate în numeroase lucrări muzicologice care au apărut cu regularitate pe parcursul întregului secol al XX[6]. O realizare importantă în acest context o prezintă studiul *...ul muzical vest-european: problemele esteticii şi poeticii* (16) semnat de M.Lobanova, care reflectă caracterul complex şi varietatea problemelor barocului muzical, aspectele lui multidimensionale, caracterul epocal, particularităţile specifice în corelaţia dintre *nou* şi *vechi*, *liber* şi *canonic*, polisemantica ...ţiei *afectului* şi a *ciudăţeniilor*, pe de o parte, şi a poeticii *ordinii*, pe de alta ş.a.

În opinia unor esteticieni şi istorici ai artei barocul (după unii autori – manierismul[7]) şi clasicismul ...ntă două categorii stilistice atemporale[8] care definesc două noţiuni estetice sau două modalităţi de ...ire în mare măsură opuse. Clasicismul "vizează perfecţiunea prin sobrietatea, echilibrul şi simplitatea limbajului său" (2, p.100), pe când barocul tinde spre cultivarea formelor grandioase, spre o ...mentare bogată, spre o mare libertate şi fantezie de exprimare. Conform acestei opinii există un clasic, un baroc, un manierism sau un romantism al fiecărei epoci. O astfel de abordare ni se pare potrivită ...ntru istoria armoniei.

Aici însă, apar şi unele probleme legate de periodizarea epocii muzical-stilistice care cuprinde ...ul XVII şi prima jumătate a secolului XVIII. Am menţionat deja că în opinia unor muzicologi toată ...stă perioadă revine barocului care se împarte în trei etape (vezi nota 1 din pag. 42): barocul timpuriu ...situl secolului XVI – mijlocul secolului XVII), barocul mediu (până la începutul secolului XVIII) şi ...ul târziu (aproximativ anii 1710-1750). M.Etingher (33), însă denumeşte toată perioada respectivă ...ca lui J.S.Bach" şi reuneşte toţi compozitorii din secolul XVII şi din prima jumătate a secolului ...II sub însemnele clasicismului timpuriu.

Concentrându-ne atenţia doar asupra ultimei etape a barocului muzical putem semnala unele ...ergenţe ce există în atribuţia stilistică a fenomenelor apărute în această perioadă. "Stilurile nu se ...mitează şi deci nu se nasc şi nu se sting la date calendaristice – observă M.Eisikovits. Procesul evo... este lent şi numeroase întrepătrunderi facilitează, fac aproape insesizabilă tranziţia dintr-unul ...-altul. Nici coexistenţa, evoluţia paralelă – firească temporară – a vechiului cu noul, nu poate fi ...usă" (3, p.20). Muzicologul moscovit A.Vlasov pe bună dreptate consideră că atribuţiile stilistice ...laterale ale muzicii din prima jumătate a secolului XVIII fie ca baroc târziu, fie ca clasicism timpuriu ...ruie evitate şi înlocuite cu o tratare a epocii respective ca o "zonă difuză" de tranziţie de la un stil la ... "Sistemul major-minor constituit deja în prima jumătate a secolului XVIII, precum şi funcţionalitatea tonală destul de dezvoltată, chiar şi în stilurile barocului târziu (ca să nu mai vorbim despre cel ale ...sicismului timpuriu) este mult mai aproape de clasicismul vienez, decât de barocul propriu-zis" (13, ...245). După cum menţionează S.Toduţă "între diferitele faze evolutive nu se trasează limite fixe: urcuşul ...povârnişul reprezintă tot atâtea nivele ce se întrepătrund. Delimitări precise nu se pot trasa nici între ...ariţia diferitelor epoci culturale. Fenomenul întrepătrunderii între *vechiul*, care a ajuns în faza matură, ...tală (urmată, adesea, de dezechilibru şi manierism) şi între *noul*, care preia unele elemente şi le ...nsformă, constituie un proces verificat de istoria şi estetica artelor. Fenomenul nu se înscrie deci, în ...nsul unei contradicţii între Renaştere şi Baroc, de pildă, ci "în sensul valorificării şi continuării vechilor ...leme" (8, vol.I, p.15)". În acest context am dori să menţionăm că şi între Renaşterea târzie (în special în ...ea ce priveşte manierismul madrigaliştilor italieni) şi barocul timpuriu (Monteverdi şi Schütz) de ase-

...le din ele au fost reflectate în fundamentala cercetare a lui S.Toduţă (8, vol.I, p.13-15).

... Lobanova (16) îl citează în acest context pe E.Kurtius (p.15).

...ături de altele ca manierismul sau romantismul. Despre corelaţiile barocului şi clasicismului vezi: 16, p.16-18 unde autoarea scrie de ...meni şi despre stilul *rococo*.

meni nu există hotare evidente şi de aceea în aprecierea fenomenelor armonice din perioada care cuprinde secolul XVI - prima jumătate a secolului XVIII are sens să vorbim despre predominarea fie a tipului de gândire clasicist (cu tendinţă spre normativitate), fie a celui "individualist", novatoriu, baroc (cu tendinţă spre încălcarea normelor prestabilite). Astfel, devine mai clar în ce constă sensul şi care este dinamica evoluţiei mijloacelor armonice propriu-zise. Reieşind din aceasta ni se pare interesant sistemul de opoziţii armonice propus de A.Vlasov din care uşor se observă deosebirile existente dintre barocul târziu şi clasicismul timpuriu. Principalele din ele sunt sistematizate în tabelul de mai jos:

Barocul târziu	Clasicismul timpuriu
1. principiul de bază – armonia unor voci parţial improvizate; basul general;	1. principiul de bază – armonia omofon-acordică a unor voci autonome; basul fundamental;
2. temperarea neuniformă;	2. temperarea uniformă;
3. acord – sumă de intervale; varietatea structurilor acordice;	3. acord – unitate autonomă a limbajului muzical;
4. şiruri de cvinte ascendente ca bază iniţială a armoniei (inclusiv triada S-T-D);	4. triada funcţională S-T-D în calitate de fundament al sistemului armonic;
5. cromatismul tonal şi modal (inclusiv accidentele, terţa picardiană etc.)	5. cromatismul tonal (în inflexiuni, sunete cromatice pasagere etc.);
6. predominarea planului cadenţial şi a modulaţiilor intratematice; funcţionalitate atenuată;	6. rolul fundamental al modulaţiilor intertematice; prezenţa planului tonal; funcţionalitate accentuată;
7. predominarea înrudirii armonice apropiate.	7. coexistenţa înrudirii armonice apropiate şi a celei îndepărtate.

Este evident, că aceste opoziţii reflectă foarte bine esenţa proceselor evolutive care au avut loc în gândirea armonică în epoca respectivă, în paralel cu constituirea paradigmei muzicii Timpului Nou, conform căreia muzica este tratată "ca limbaj, ca gând, afect, filosofie, etică, estetică" (25, p.253).

În contextul celor expuse, din punct de vedere al istoriei armoniei, considerăm mai adecvată noţiunea de *epocă a barocului* care înglobează şi fenomenele stilistice manieriste, şi cele clasiciste. În aşa fel, tratând barocul atât ca stil, cât şi ca epocă, putem menţiona şi coexistenţa în această perioadă a normelor de gândire polifonică şi omofonică prezentă în lucrările religioase şi în madrigalele lui Monteverdi, în creaţia lui Bach şi a altor compozitori. Bogatul conţinut imagistic şi de gen al muzicii italiene, franceze, germane în secolul XVII şi în prima jumătate a secolului XVIII a determinat în mare măsură "localizarea" folosirii anumitor mijloace polifonice sau omofonice, precum şi utilizarea facturii de tip mixt (uneori cu alternarea unor compartimente destul de desfăşurate în care predomină un singur afect ca, de exemplu, în ricercaruri sau în fantezii).

Bazat pe îmbinarea "normativităţii afective şi a libertăţii reprezentative" (16, p.9) barocul vest-european a elaborat în funcţie de aceasta şi principalele sale norme stilistice. În melodie acest dualism se exprimă prin utilizarea alături de intonaţiile pregnante, individualizate şi a unor intonaţii generalizate, provenite din "formele generale de mişcare". În armonie, unde legităţile unor epoci se manifestă cel mai elocvent, se observă spijinul pe tonalităţile majoră şi minoră, pe verticala terţară, pe turaţiile armonice tipizate, determinate de logica funcţională.

întruchipare specifică a trăsăturilor barocului muzical se realizează în multivocalitatea rusă din secolul ...nde în condițiile utilizării cântării de partes sistemul armonic tonal-funcțional păstrează și unele trăsături ...dalismului arhaic (sub influența modului de obihod și a modurilor populare). În același timp aici se ...ă și influența stilului armonic vest-european care se realizează atât direct, prin împrumutarea unor turații ...ice, precum și indirect, prin stilistica canturilor rusești bazate pe un bas funcțional determinat deasupra ... se desfășoară vocea melodică, verticala fiind formată predominant din trisonuri și răsturnările lor.

În muzica românească, barocul se afirmă sub puternica acțiune de introducere a limbii române în muzica ...nească, ... printr-un stil melodic cu contururi riguroase, imprimând o atitudine nobilă, senină, în care ...entele și arabescurile, purtând turnuri specifice, contribuie la accentuarea rezonanțelor baroce" (2, p.55).

2. *Armonia barocului și a clasicismului timpuriu (sau armonia preclasică)*

Pentru toate tendințele prezente în această epocă există, însă și o particularitate comună: diverse prin...oi apărute în Renaștere și Baroc reunindu-se capătă treptat trăsăturile unui stil. În acest sens foarte ...ntă ni se pare abordarea generalizatoare a stilurilor muzicale din secolul XVII – începutul secolului ...II din perspectiva legităților dramaturgiei muzicale (definite în limitele barocului și a începuturilor ...ismului) emisă de S.Skrebkov reieșind din principiile *unității centralizatoare* sau al *funcționalității ...ice* (24, capit.4). În prim-plan autorul pune anume constituirea gândirii clasiciste bazată pe unifor...tatea normativă. Vorbind despre armonie savantul rus subliniază că formarea multivocalității armonice ...dice) se află într-o strânsă legătură cu formarea relațiilor funcționale dinamice între trepte care încep să ...ătuiască într-un sistem centralizat (cel al majorului și al minorului). Înlocuirea modurilor vechi cu ...rul și minorul clasic a fost posibilă doar grație multivocalității și în special – a omofoniei de operă, ...ătirea acestui pas fiind însă realizată în cadrul polifoniei renascentiste, care a generat multivocalitatea ...nică. Dezvoltarea modal-armonică în muzica barocă este apreciată de S.Skrebkov ca un proces drama...gic în care, spre deosebire de epoca Renașterii, sunt prezente nu numai două componente – expunerea ...ată și dezvoltarea alternativă, ci și alte forme de dezvoltare mai "moderne", ca, de exemplu, constituirea ...orativă funcțional contradictorie care aduce în rezultat la o încheiere desfășurată. Astfel, succesiunea ...ilor armonice poate să reconstituie, într-o anumită măsură, istoria principiilor de formativitate modală. ...krebkov menționează că la baza facturii omofone din secolul XVII continue să stea polifonia con...stantă și cea imitativă în condițiile căreia basul "încă nu și-a căpătat statutul de voce de acompaniament", ...ocile solistice adesea erau variante îndepărtate ale basului general (24, p.120, 122, 130).

Aici ar trebui să ne amintim și de faptul (semnalat de M.Lobanova) că printre cele trei "zone" ale ...ecului orientate față de canon și tradiție în direcții opuse, cea mai rodnică a fost filiera germană, ...etizatoare, cei mai mari maeștri ai căreia au "intuit pericolul modei totale a basului general, pericolul ...tantismului prin renunțarea la marea artă polifonică" (16, 41). Respectul față de tradiții se combina ...fect cu instituirea unor reguli noi, cu spiritul inventiv în artă și în știință. Estetica muzicală germană a ...luat și a dezvoltat noile idei ale timpului. M.Lobanova aduce numeroase exemple și fapte curioase ...re mărturisesc despre împrumutul și interpretarea în barocul german a unor idei și termeni formulate în ...drul altor tradiții naționale, precum și despre continuarea experiențelor manieriste din timpul ...enașterii[9] (16, p.45-47). Autoarea consideră că ciudățeniile[10] și "strepezelile" stilului armonic din

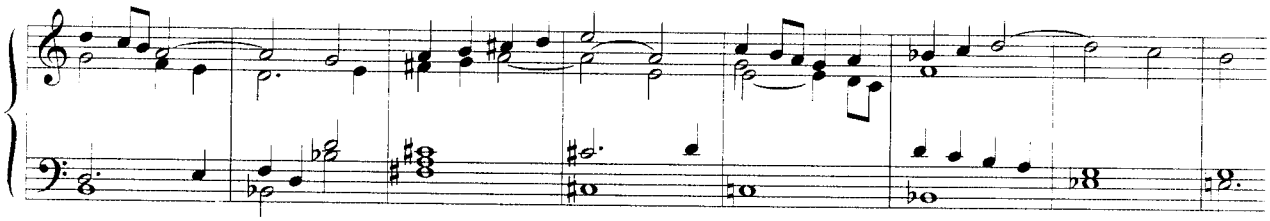
...geniosul Baroc căuta "armonii bizare", savura "curiozitățile" de tipul *Inventioni curiosi* de G.B.Vitali din *Artifici musicali* (1689) sau ... *Capriciul durităților* (sau *Capriciul cromatic cu întârzieri inverse*) de G.Frescobaldi" (16, p.47).

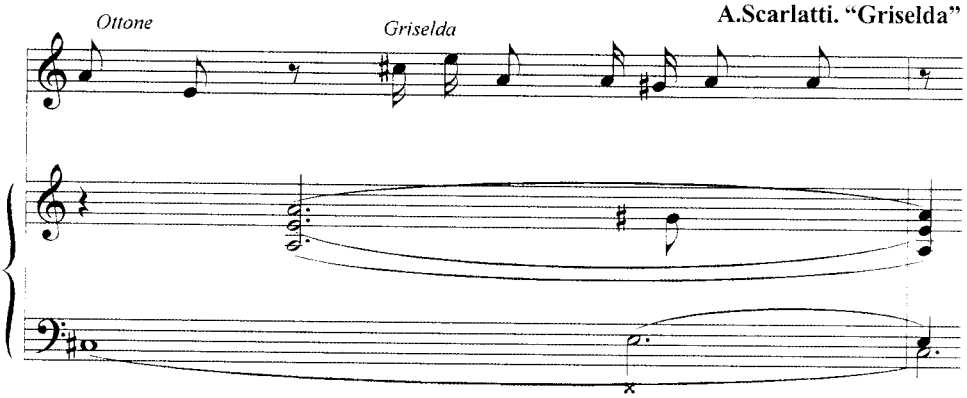
Muzica barocă se caracterizează prin armonia confuză, încărcată de modulații și disonanțe, melodia aspră și nenaturală, intonația dificilă ...ișcarea silită" (J.J.Rousseau). Citat după 8, vol.I, p.13.

lucrările lui G.Frescobaldi provin direct din "frumusețile iregulate" şi "amăgelile spirituale" care generează efecte extravagante ale manieriştilor italieni. În acelaşi context se înscriu şi creațiile altor compozitori ca, de exemplu, A.Vivaldi (concertele pentru vioară op.4 *Stravaganza*, piesele denumite *Consonanțe stranii* semnate de diferiți autori – G.Maccui şi G.M.Trabaci în care se pune o sarcină mai puțin obişnuită: de a evidenția instabilitatea consonanțelor sau caracterul lipsit de armonie al îmbinărilor lor). În exemplul ce urmează este reprodus un fragment din piesa lui Maccui în care se observă că sonoritățile stranii sunt determinate în mare măsură de baza modală care corespunde perfect normelor stilistice ale madrigalului cromatic italian cu "călătoriile" prin tonalități îndepărtate, contrarietățile şi înlocuirile major-minore reciproce (exemplul 1).

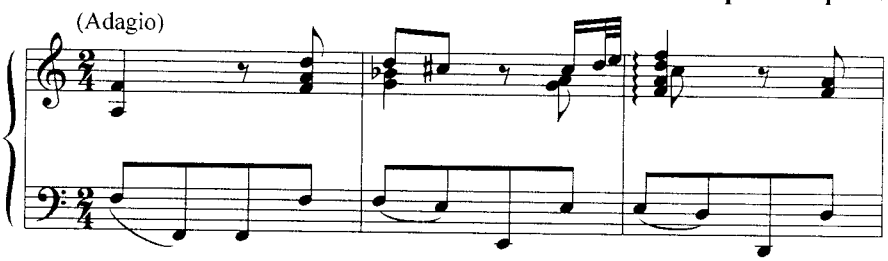
O atenție deosebită se acordă acciaccaturei (de la italianul *acciaccatura* – strivire) introdusă în practica muzicală, după cum menționează M.Lobanova, cu concursul lui D.Scarlatti de învățătorul şi prietenul lui Francesco Gasparini în tratatul *L'Armonico Prattico al cembalo* (1708). M.Etingher, însă, găseşte exemple de acciacature şi în creația predecesorilor lui D.Scarlatti şi în particular la tatăl lui – A.Scarlatti (exemplul 2).

Exemplul 1

G.Maccue. "Consonante stranii"

Exemplul 2 a

A.Scarlatti. "Griselda"

Exemplul 2 b

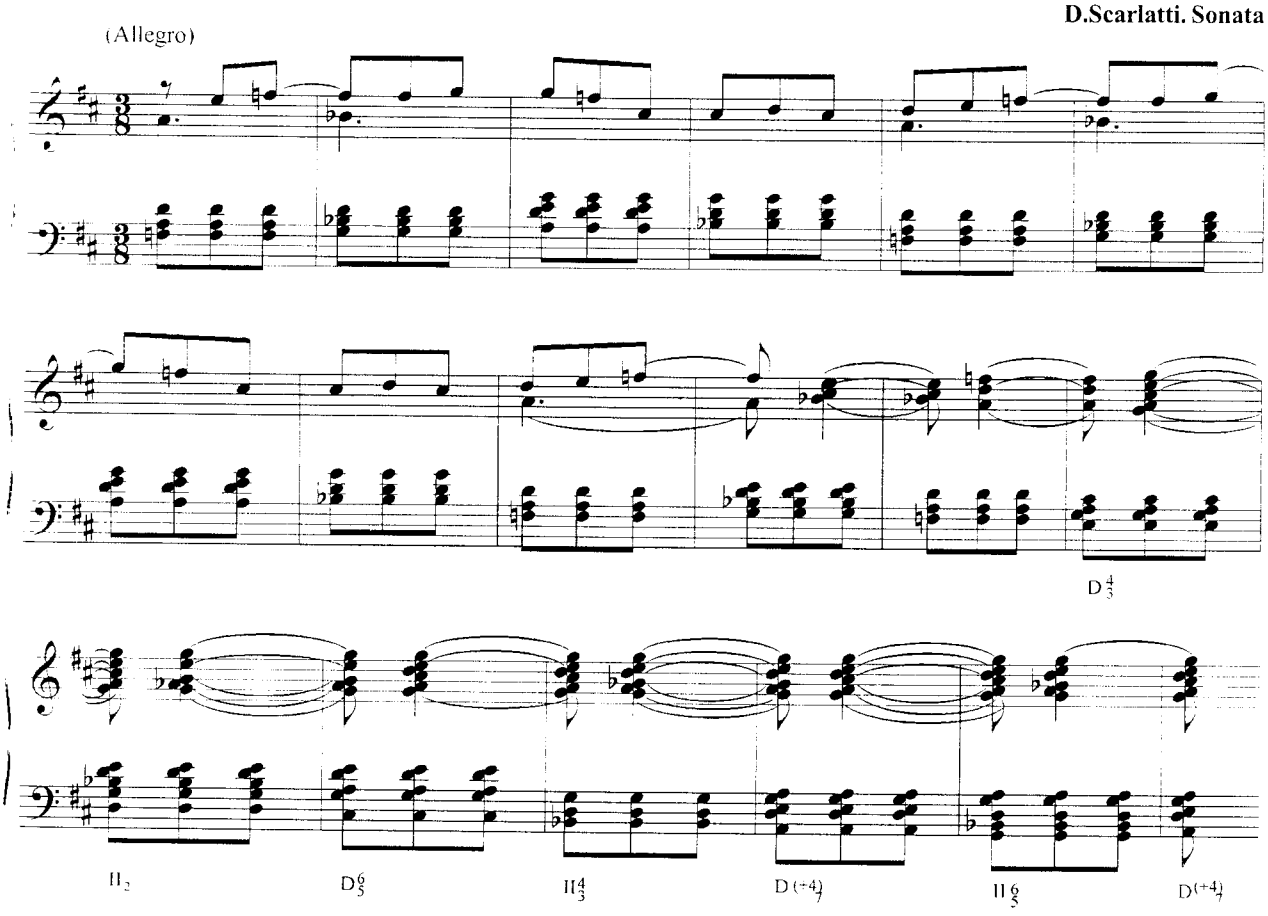
A.Scarlatti. Cantata pentru soprano



Acciaccatura "constă într-o foarte scurtă secundă inferioară ce sună împreună cu tonul principal" (14) fiind de fapt o apogiatură scurtă sincronizată care dispare imediat după apariția sa și constituind ...tatul verticalizării elementelor de ornamentare melodică. În practica muzicală a secolului XVII erau ...se acciaccaturi multiple (după Gasparini – la sextă, terță și cvartă) fapt ce denotă o nouă atitudine ...ă de disonanțe.

După cum menționează M.Lobanova, acciaccatura generează multiple pedale (inclusiv duble, de secun- ...ceea ce creează niște combinații neașteptate pentru ochiul și urechea analistului contemporan reprezen- ...grafică a cărora seamănă foarte mult cu clusters-urile din muzica secolului XX (exemplul 3). Posibil, ...astă practică era determinată de dorința de a compensa într-o oarecare măsură timbrul "uscat" al clave- ...lui și în acest sens D.Scarlatti, care a utilizat acciaccaturile foarte îndrăzneț în sunarea lor complexă, ...ipând, ghicind parcă bogăția și caracterul voluminos al sonorităților pianului ce rezonează pe fondul ...alei[1]. Această presupunere permite trasarea unor paralele între rolul melismelor în melodie și în ...ația lineară din factura claveciniștilor (orizontala) și funcția acciaccaturelor în acordică (stratificările

Exemplul 3
D.Scarlatti. Sonata



M.Lobanova consideră că sonoritățile claveciniste ale lui D.Scarlatti reflectă de asemeni și sonoritatea de orgă, de chitară precum și cea de ...rchestră (16, p.192). Însă, ceea ce este foarte important, în opinia noastră, instrumentalismul lui nu atât este determinat de resursele clavirului, ...t determină perspectivele dezvoltării și perfecționării instrumentului în conformitate cu fantezia creatoare a compozitorului.

figurative în verticală). Mai târziu în secolul XX acest procedeu va fi reflectat într-o formă specifică în îmbinările poliarmonice, în "fricțiunile" polimodale; însă și în secolul XVII și la începutul secolului XVIII el denotă o natură poliarmonică, ce-i drept nu atât în relațiile dintre subacorduri, cât în cele dintre elementul central al acordului și disonanțele neacordice.

Și dacă scopul artei baroce din acea perioadă era căutarea unei armonii noi, ciudate, dacă gândirea barocă vede într-o astfel de armonie o antiteză ("dedublarea unității, lupta și competiția în armonie"(16, p.54-55)), în acest caz acciaccatura poate fi considerată o trăsătură exponențială a poeticii baroce.

Pe de altă parte, în epoca barocului a existat și un simbol opus disonanțelor "ciudate" – unisonul tratat nu în calitate de unitate armonică (consonanță), ci ca centru geometric al cercului care simbolizează eternitatea, limita "cosmosului muzical edificat"[12].

Pentru muzica barocă este caracteristică și arta în care se reflectă pasiunile omenești (afectele) întruchipate în anumite intonații (figuri retorice), armonii, desene ritmice etc. și reglementate de teoria afectelor. Izvorâtă din ideea de ethos muzical formulată de elini și dezvoltată ulterior de teoreticieni medievali și renascentiști, teoria afectelor a cunoscut o perioadă de maximă înflorire în epoca barocului grație, în special, muzicienilor germani. "Prin strădaniile lui Kuhnau și J.D.Heinichen s-a ajuns la prescrierea unui adevărat cod de formule ritmice și armonice sau ritmico-melodice" (2, p.20). Teoria afectelor presupune stabilirea, ierarhizarea și codificarea mijloacelor de expresie muzicală corespunzătoare unor stări psihice precise. În sfera armonicului, de exemplu, aceasta se reflectă prin utilizarea cromaticii cu scopul redării dramatismului, a melancoliei, a suferințelor sau a durerilor sufletești, prin semantica coloritului tonal care nu întotdeauna corespunde cu tradițiile contemporane[13].

Legăturile cu sfera temperamentelor se manifestă și prin atitudinea față de disonanță caracteristică pentru *noua practică* (sau *la seconda prattica* după cum o numea Monteverdi[14]), prin modalitățile specifice de conducere a vocilor sau prin procedeele de modulație (acestea fiind reflectate în tratatul lui Antonio Soler *Cheia pentru modulație*[15] apărută la Madrid în 1762).

În cercetările muzicologice consacrate acestei perioade în istoria armoniei observăm tendința de stabilire a principiilor și a normelor generale (iar caracterul normativ, după cum se știe, este o trăsătură specifică artei clasiciste). Un rol important aici îl joacă și diferențierea de gen și de factură a sferelor de realizare a diferitelor principii de gândire armonică. Astfel, în multivocalitatea polifonică sistemul de genuri este dominat de fugă – genul cu o construcție rigidă și cu o organizare normativă care adesea influențează și compoziția altor genuri, pe când ricercarul și fantezia – genurile ce admit o libertate mai mare în alegerea și

---

[12] Mai detaliat despre corelațiile muzicii și a cosmosului, despre *armonia lumii* vezi de asemeni 16, p.120-125. În același studiu M.Lobanova (p.134-134) examinează proporțiile muzicale și în special cele armonice corespunzătoare consonanțelor perfecte și imperfecte și extrapolate asupra arhitectonicii formei muzicale. Aceste proporții asigură **ordinea** într-o compoziție muzicală care este una din condițiile prioritare ale esteticii baroce (p.140-141) demonstrând rolul intelectualismului și al raționalismului în creație.

[13] Despre semantica tonalităților la F.A.Gewaert am scris în partea I a manualului nostru. Aici, reproducem caracterul tonalităților după M.Charpantier:
Do major – vesel și războinic; do minor – trist și sumbru; Re major – plin de bucurie și foarte războinic; re minor – festiv și cucernic; Mi major – arțăgos și iritant; mi minor – moleșit, amoros și jalnic; Mi bemol major – aspru și sever; mi bemol minor – groaznic, înspăimântător; Fa major – frenetic și irascibil; fa minor – sumbru și plângăreț; Sol major – tandru și bucuros; sol minor – serios și măreț; La major – bucuros și pastoral; la minor – moale și plângăreț; Si bemol major – măreț și plin de bucurie; si bemol minor – sumbru și înfricoșător; Si major – aspru și tânguitor; si minor – singuratic și melancolic.

[14] Această denumire reflectă noul stil de expunere – monodia acompaniată care a înlocuit polifonia vocală renascentistă (*prima prattica*). Noțiunea a fost introdusă de Monteverdi care presupunea primatul cuvântului și a afectului întruchipat de acesta (vezi 16, p.168-169).

[15] Despre acest tratat relatează M.Lobanova (16, p.192-193) menționând că Soler diferențiază două tipuri de modulație: lentă și rapidă (respectiv – pregătită și bruscă). Autorul spaniol argumentează modulația bruscă în toate cele 24 tonalități (mai exact – 23 tonalități diferite de cea inițială) și expune patru reguli pentru efectuarea modulației: 1) legătura pe baza sunetului comun sau pregătirea; 2) utilizarea dominantei tonalității următoare; 3) înlocuirea enarmonică; 4) legătura prin intermediul mișcării vocilor (în special a celor extreme).

...zarea procedeelor armonice şi a planurilor modulatorii precum şi o factură mixtă (cu alternarea ...unilor polifonice şi a celor omofonice), se situează la periferia acestui sistem. În muzica omofonică ...inţa organizării armonice este orientată atât spre stabilizarea unor forme arhitectonic perfecte, cât şi spre ...teracţiune activă cu melodia. Anume aici cel mai pregnant tonalitatea de tip major-minor cu funcţii ...dale foarte clar evidenţiate care şi formează unitatea centralizatoare (S.Skrebkov) întărindu-se şi prin ...ânirea funcţiilor de nivel superior, după cum menţionează T.Berşadskaia, concomitent cu stabilirea ...urilor tonale tipice[16].

Printre compozitorii ai căror stil armonic reflectă caracterul de cotitură al epocii când trecerea de la ...onia modală renascentistă spre cea tonală clasică abia s-a început, se numără şi H.Schütz. În opinia lui ...Holopov, el este promotorul unui sistem armonic reprezentativ pentru prima jumătate a secolului XVII. ...d elevul lui G.Gabrieli, H.Schütz preia noul stil muzical al maestrului italian, dezvoltându-l în con...e specifice ale şcolii germane. Astfel, pentru stilul armonic al lui Schütz devine caracteristică ...narea trăsăturilor "retrospective" şi a celor novatorii. Iu.Holopov menţionează că "ceea ce auzul ...stru percepe ca o exprimare inconsecventă a tonalităţii "surpată" de unele turaţii stranii şi este armonia ...olului XVII apărută pe baza modalismului, penetrată, însă, tot mai mult şi mai mult de noua funcţio...tate tonală" (26, p.133-137). Savantul nu este de acord cu M.Ivanov-Boreţki care vorbeşte despre ...spariţia modurilor medievale din muzica acestui secol şi atenţionează asupra faptului că numărul lor s-a ...us la doar cinci (eolic pe la, ionic pe do, doric pe re, frigic pe mi şi mixolidic pe sol), deosebirile dintre ...durile autentice şi cele plagale cedând locul diferenţelor dintre stările majoră şi minoră. Şi totuşi, scrie ...Holopov, "îşi păstrează însemnătatea scara modală ascunsă undeva în adâncuri manifestându-se mai ...seamă în principalele sunete cadenţiale, în lipsa deosebirilor în componenţa sonoră şi cea acordică ...re poziţiile naturale ale diferitelor moduri (*duraliter*)..., în absenţa unui proces modulatoriu centralizat" ...p.135). În creaţia lui Schütz se observă o nouă tratare a armoniei cromatice, trecerea de la cromatica ...dală la cea tonală, diferenţierea şi sinteza ambelor forme precum şi stabilirea principalelor forme de ...nifestare a cromaticii:

- terţa picardiană (substituirea terţei minore cu cea majoră în cadenţe);
- evitarea mersului la triton în modurile naturale prin înlocuirea lui cu saltul la cvartă;
- transpoziţiile modurilor şi în consecinţă utilizarea unor scări modale cu bemoli şi diezi;
- "condensările" modale (contrarietăţile, polimodalismul);
- sistemele major-minore (în rezultatul amestecului de moduri);
- utilizarea cadenţelor pe alte trepte decât cea principală, cristalizarea inflexiunilor şi modulaţiilor;
- formarea majorului şi minorului armonic cu acordurile cromatice respective;
- şiruri de acorduri cu accidente (alteraţii) care favorizează transformarea mono-modului cu accidente în tonalitatea ce conţine inflexiuni şi modulaţii (26, p.136-137).

Iu.Holopov consideră necesară introducerea noţiunii de *tonalitate funcţională barocă*, caracteristicile ...ncipale ale căreia sunt:

- conţinutul intonativ al modurilor armonice;
- accidentele (cromatismele de diferită natură);

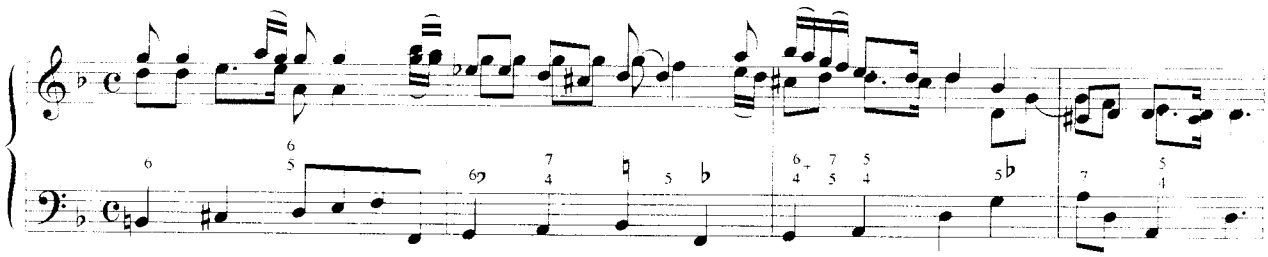
...ezi: 12, p.157. Tot aici autoarea menţionează importanţa pentru epoca barocului a facturii mixte polifonic-armonice şi cucerirea spaţiului ...zical prin lărgirea registrelor aflată în strânsă legătură cu astfel de fenomene importante pentru arta muzicală barocă cum sunt imitaţiile şi ...ecvenţele. Dezvoltând această idee am putea să urmărim în ce măsură lărgirea spaţiului muzical sub aspect de registre a influenţat nivelul de ...tensitate modulaţională şi tendinţa de cucerire a unor spaţii tonale tot mai largi. Posibil că, într-o anumită măsură, aceasta este o consecinţă ...funcţionării unor scări supraoctaviante cu diferite variante ale treptelor în diferite octave precum, şi o anticipare a premiselor tonalităţii ...romatice în muzica romantismului târziu.

- lipsa orientării spre perioada metrică, slăbiciunea tinderilor tonale (în afara cadențelor);
- diversitatea sunetelor principale şi a funcțiilor locale pe seama celor centralizatoare;
- predominarea consonanțelor şi dezvoltarea insuficientă a disonanțelor caracteristice ca modalitate de tindere spre tonică (26, p.145).

Muzicologul moscovit menționează că pentru armonia lui Schütz este semnificativă manifestarea calităților cadențiale în perioada de trecere spre *Kadenzharmonic* bazată pe relațiile de cvartă-cvintă. Aceasta generează o structură tonal-funcțională specifică, iar cadențele pe diferite trepte ale modului formând quasi modulații – subsisteme care nu au menirea de a întări noua tonalitate şi de a poposi un timp mai lung în ea (26, p.152, 175).

În secolul XVII existau deja destul de numeroase forme de cadențe printre care observăm nu numai cele autentice şi plagale, ci şi cadențele întrerupte şi cele frigice. De sfera frigicului este strâns legată şi utilizarea pe larg în muzica secolului XVII - începutul secolului XVIII a armoniei napolitane, acord prezent în creația compozitorilor şcolii de operă din Napoli şi a lui A.Scarlatti (exemplul 4). În exemplul citat atrag atenția de asemeni paralelismele de secunde care apar din combinațiile liniilor melodice la viori şi basul cifrat. În lucrarea lui V.Berkov (11) găsim un compartiment special dedicat evoluției armoniei napolitane în care se examinează formele acordice ale ei şi caracterul mijloacelor armonice adiacente în diferite perioade istorice.

Exemplul 4

A. Corelli. Sonata de cameră nr.2

O imagine destul de adecvată despre diversitatea structurilor modale şi a detaliilor dezvoltării lor, precum şi despre acordurile folosite de către diferiți compozitori din secolul XVII, se creează după examinarea exemplelor propuse de C.Parrish şi J.F.Ohl în crestomația *Modele de forme muzicale de la coralul gregorian până la Bach* (23). Printre acestea atrage atenția prin coloritul timbral neobişnuit fragmentul din oratoriul *Judecata lui Solomon* de G.Carissimi (1605-1674), în compartimentul incipient al căruia se observă efectul specific al substituirilor major-minore omonime. Pe parcurs mijloacele major-minore se folosesc şi mai intens generând şi o dezvoltare tonală de amploare. (Vezi exemplul 32 din 23)

Contrastele major-minore apar şi în concertul spiritual *O, Herr, hilf* de H.Schütz care demonstrează şi modalități specifice de organizare facturală când dezvoltarea polifonică a vocilor se desfăşoară pe fonul acompaniamentului armonic al basului continuu, care păstrează tradiția cifrării întârzierilor. (Exemplul 33 din 23)

Nu mai puțin curioase sunt unele detalii din *Allemanda* din suita pentru clavecin în mi minor de Frescobaldi (exemplul 35 din 23), în care observăm alternanța modului doric pe mi şi a minorului melodic, iar modulația de întoarcere din Sol major în mi minor se realizează în forma unei cadențe întrerupte. Treapta specifică a modului mi doric do diez generează modulația spre si minor cu terminarea pe

...nouă cu terță picardiană. În partea a doua a formei atrage atenția alternarea subdominantei majore ...elei naturale din tonalitatea mi minor cu o cadență în tonalitatea subdominantei majore urmată de o ...modulație în Sol major cu tonica ce apare după o inflexiune în Re major aidoma unei cadențe ...upte. Toate aceste detalii denotă influența încă foarte puternică a modalismului renascentist și ...nțiază coloritul specific modal al acestei muzici.

...*Couranta* ce urmează coloritul doric se manifestă și mai pregnant, iar în *Giga* care încheie ciclul se ...ă foarte evident legăturile paralel-alternative ale mi minorului și Sol majorului.

Tendința spre o dezvoltarea modulatorie activă se manifestă în uvertura la opera *Armida* de Melli ...mplul 36 din 23) unde modulația din Do în Sol major se efectuează chiar în prima secțiune urmată de ...rea prin cercul terțar de tonalități cu bemoli: re minor – si bemol minor – sol minor – Mi bemol major ...minor. Uvertura se încheie cu o cadență picardiană în sol minor cu participarea trisonului treptei VI.

...*new ground* de H.Purcell (exemplul 38 din 23) este interesant prin mișcarea descendentă prin ...e VI și VII ale minorului melodic și prin tema caracteristică de la bas în polifonia latentă a cărei se ...rează formula cromatică ostinată tipică pentru *ground* cu *saltus* și *passus duriusculs*[17].

...mișcare tensionată a vocilor cu numeroase încrucișări, întârzieri disonante și intonații "instrumentale" ...nia basului în măsura 6 cu salturi descendente la triton și la septimă mare urmat de salt ascendent la ...atrage atenția în compartimentul Grave din *Sonata da chiesa* op.3 nr.7 în mi minor de A.Corelli ...mplul 39 din 23 care este citat în transcripție, ceea ce, posibil, și explică o astfel de "comportare" a ...). În acest exemplu observăm și apariția treptei a doua alternative (coborâte) inițial ca atribut al ...ei napolitane, însă care face parte și din terțcvartacordul micșorat de sensibilă cu terța coborâtă.

...lături de exemplele cu cromatisme abundente autorii crestomației citează și piesa *La Galanta* de ...uperin (exemplul 40 din 23) care demonstrează foarte elocvent stilul miniaturilor claveciniștilor ...ezi apropiat mai mult de estetica rococo-ului decât de cea barocului propriu-zis. Eleganța și suplețea ... este asigurată de dezvoltarea figurativ-melismatică care grație disonanțelor asemănătoare cu ...catura generează un colorit armonic ușor picant în condiții generale diatonice și o structură tonală ...clară. Simplitatea acordurilor și a legăturilor modal-funcționale anticipează tendința generală a ...iei clasice pentru care este caracteristică selectarea riguroasă a mijloacelor și orientarea lor într-o ...ă mai mare spre formă și sintaxă, decât spre căutarea unor consunări cu colorit specific sau a unor ...uri de structură netradițională. Stilistica exemplelor franceze corespunde și "culturii consonanțelor ...ete" (L.Izmailova) proprii muzicii franceze din această epocă.

Contemporanul și concetățeanul lui Couperin J.Ph.Rameau este reprezentat în crestomație prin ...ple din opere. După cum menționează autorii crestomației exemplul citat din opera *Castor și Pollux* ...exemplul 41 din 23) demonstrează ideea principală a lui Rameau despre utilizarea armoniei ca ... de expresie și acțiune dramatică: "Bogăția armoniei este modalitatea de bază pentru redarea ...ziției", melodia fiind și ea de natură armonică (23, p.161).

Am dori să menționăm de asemeni și sunarea foarte expresivă a septacordului micșorat de sensibilă ...dominantă (în măsurile 15 și 28), a sextacordului mărit (în măsura 25), contrarietățile de notare ...sura 16), precum și procedeul de dublare eterofonică a elementului de factură – paralelisme de terțe și ...e care generează o îngroșare a țesăturii muzicale.

... *duriusculus* (salt aspru) – termen ce denumește salturile la intervale mari (sextă, septimă) sau la intervale mărite ori micșorate; ... *duriusculus* (mers mai aspru) – denumește mișcarea cromatică ascendentă sau descendentă în volum de cvartă (sau mersul la intervale ...e mici) ca un mers nenatural. Despre aceasta vezi: Захарова О. *Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины* ... Москва, 1983, стр.76.

În *Sonata pentru clavir în do minor* de D.Scarlatti (exemplul 42 din 23) din contra predomină o factură transparentă şi aerisită care ar putea fi determinată ca "pseudopolifonie", termen folosit de autorii crestomaţiei referitor la piesa lui Couperin citată mai sus (23, p.155). Aici însă se întâlnesc şi unele disonanţe picante generate de mişcarea prin septime paralele (vezi măsurile 9, 23 din exemplul citat).

Seria de exemple este încununată de câteva fragmente din muzica lui Bach şi Händel. Aici basul deja nu mai este cifrat[18], iar modulaţiile şi contrapunerile tonale îndrăznețe sunt menite de a sublinia libertatea dezvoltării tonale. Unul din cele mai reprezentative din toate exemplele citate este corul din oratoriul *Solomon*[19] de Händel (exemplul 45 din 23). Chiar de la început observăm contrapunerea major-minoră a trisonurilor (sol-Sol), apoi după o inflexiune în do minor şi mai ales în fa minor se reliefează foarte pregnant cadenţa întreruptă din sol minor (m.17-19) urmată de o turaţie eliptică ce din nou ne aduce în fa minor:

VI (sol)=T (Mi bemol) $D_2 \rightarrow$(S) $D_7 \rightarrow$II.

De aici, continuând mişcarea tonală prin modulaţia spre si bemol minor prin intermediul ♭II, prin tonica omonimă (si bemol - Si bemol - mi bemol) şi apoi prin enarmonismul septacordului mic major (m.29-30) ne întoarcem în sol minor, subliniat prin armonia napolitană. O astfel de aprofundare îndelungată în sfera tonalităţilor cu bemoli este în consonanţă cu teoria afectelor şi a tradiţiilor de tratare a tonalităţilor respective în calitate de izvor de sentimente dramatice (în textul fragmentului citat e vorba despre suferinţele şi durerile provocate de decepţiile şi deziluziile în dragoste, despre pierderea speranţei, despre disperare şi presimţirea morţii). Reîntoarcerea în tonalitatea principală este realizată foarte precis şi clar, parcă după modelul unei "forme modulatorii cu repriză" (S.Skrebkov) tipice. Aici considerăm necesar să amintim că V.Holopova menţionează că formele baroce se bazează pe două principii fundamentale definitorii pentru cele clasice în sensul cel mai larg al cuvântului: armonia şi tematismul (27, p.255). Şi dacă tematismul operelor vocale se deosebeşte de cel din piesele instrumentale[20], armonia denotă mai multe calităţi comune în muzica diferitelor genuri.

Încă una din particularităţile formelor baroce – caracterul constituant – se învecinează în epoca respectivă cu un caracter fluid, precis direcţionat al dezvoltării armonice din formele clasicismului timpuriu. După cum menţionează A.Vlasov, pentru nimeni nu încape îndoială că Bach reuşeşte să depăşească caracterul constituant al formelor baroce. Pe de altă parte, în unele piese (mai ales în cele dansante) semnate de Glück (reprezentant al clasicismului timpuriu) se observă o orientare destul de pronunţată spre formele constituante baroce, care se manifestă prin multiplele repetări (13, p.248). Muzicologul moscovit stabileşte ca principiu de bază pentru formele barocului târziu constituirea unor structuri imobile ce se desfăşoară pe cerc, iar pentru cele ale clasicismului timpuriu – plasticitatea formei dinamice bazate pe dezvoltarea necontenită (13, p.248).

Unul din exemplele de forme constituante care se desfăşoară pe cerc este *Fantezia X* pentru orgă pe patru teme de G.Frescobaldi (vezi 22, p.446-450) în care după o desfăşurare strict diatonică "pe clape albe" odată cu schimbarea mętrului (după ¾ - C) urmează un compartiment cromatic cu substituiri major-minore şi cu terminaţii prin cadenţă dorică şi picardiană (major-minoră). După cum se ştie, cadenţele

[18] După cum menţionează autorii "basul fără cifraj nu era o raritate în muzica barocă, deoarece în timpurile celea interpreţii la instrumentele cu taste trebuiau să ştie să folosească acordurile respective şi fără ajutorul cifrajului" (23, p.118).

[19] După examinarea acestui exemplu afirmaţia lui M.Etingher despre "armonia simplistă a lui Händel" (33, p.32) pare stranie.

[20] De fapt, aceste deosebiri adesea sunt nivelate prin folosirea unor intonaţii instrumentale în melodiile vocale şi prin caracterul general instrumental al muzicii baroce. În legătura cu aceasta V.Holopova propune noţiunea de forme instrumental-vocale (27, p.284).

...ea concentrează în sine lexicul intonativ-modal şi acordic cel mai caracteristic. De aceasta ne con-...em examinând exemplul următor în care se citează prelucrarea coralică *Mit Fried und Freud ich ...fahin* de D.Buxtehude (vezi 22, p.451-454). La sfârşitul compartimentului *Evolutio* datorită sunării ...dominantei minore (Re major-minor) cadenţa finală generează o condensare a funcţiei de dominantă. ...dori să menţionăm că atât în *Evolutio*, cât şi în *Contrapunctus II* construit pe permutarea temelor ...că din ele sună în inversare) semnele de la armură nu corespund sensului mişcării tonale. În general, ...itarea tonală în această perioadă denotă alături de tendinţa spre mobilitatea construirii planurilor ...e şi centralizarea sistemului modal-tonal[21]. Atrage atenţia, în special în piesele polifonice desfă-...cristalizarea pe fonul modalismelor a legităţilor structurilor tonale clasice (direcţionarea autentică ...punerii materialului incipient, inflexiunile ulterioare şi reîntoarcerea în tonalitatea principală)[22].

De fapt, aici din nou îl vom cita pe M.Etingher, "când muzicologii se întreabă au apărut sau nu în ...a lui Bach mijloace armonice noi, de obicei se au în vedere consunările originale şi nu succesiunile ...dice sau şi mai puţin planurile tonale" (33, p.33). În acelaşi timp îndrăzneţ şi novatoriu era pentru ...pozitorii acelor timpuri (Frescobaldi, Buxtehude ş.a.) utilizarea tonalităţilor care în condiţiile tempe-...neuniforme a instrumentelor cu taste însemna ieşirea din sfera posibilităţilor interpretative (de fapt, ...ditive). În acest sens foarte importantă a fost instaurarea definitivă a sistemului temperat uniform ...a avut loc anume în epoca barocului şi a clasicismului timpuriu fiind pregătită de sistemul enarmonic ...secolelor XVI-XVII[23]. Deosebirile dintre sistemele de intonare determină nu numai diferenţele în ...acterul sunării, dar şi anumite posibilităţi de modulare. În aşa fel modalităţile de acordaj sunt în con-...cordanţă cu obiectivele de creaţie. De exemplu, piesa *Ricercare con oblio del basso come appare* din ...ul *Fiori musicali* de Frescobaldi demonstrează şiruri de cvinte de la Do major până la Mi major şi apoi ...a Re major spre Si major cu o întoarcere în tonalitatea iniţială prin Fa major[24]. O astfel de structură ...tală este absolut consonantă cu genul de ricercar[25] sau fantezie în care rătăcirile modulatorii prin diferite ...alităţi erau într-atât de populare, încât despre fiii lui Bach se spunea că ar fi fost "bolnavi de scabia ...ulatorie"[26]. Cercul de tonalităţi folosit de Frescobaldi şi de către discipolii lui este mult mai larg decât la ...predecesori graţie utilizării sistemului enarmonic care oferea noi posibilităţi pentru inovaţiile cromatice, ...usiv şi cele melodice. În acest, sens este foarte interesant fragmentul[27] din *Tocata pentru cembalo* de ...Rossi (exemplul 5) apărută în 1637, care corespunde pe deplin ideilor contemporane despre cromatism.

Analizând exemplul propus observăm că un rol deosebit aici îl joacă mişcarea strict paralelă prin inter-...e egale (modalitatea de notare în cazul dat nu are nici un rol) care generează paralelisme reale, precum şi ...rsul cromatic contraparalel şi reproducerea unor fragmente de game cromatice în diferite voci.

...Protopopov face trimitere la planurile tonale mobile în ricercarele din *Fiori musicali* de Frescobaldi şi în piesele pe basso ostinato ...ate de Pahelbel şi Buxtehude (21, p.48-49). După cum menţionează savantul "ciclurile vocal-ostinate la H.Purcell pot fi mono sau ...tonale cu utilizarea tonalităţilor gradului I de înrudire şi reîntoarcerea în tonalitatea iniţială" (21, p.95).

...Protopopov scrie despre utilizarea frecventă în preludiile şi fugile lui Buxtehude a turaţiilor cadenţiale plagale deoarece "sistemul clasic ...adenţe autentice încă nu a pus stăpânire deplină pe structura modală" (21, p.113).

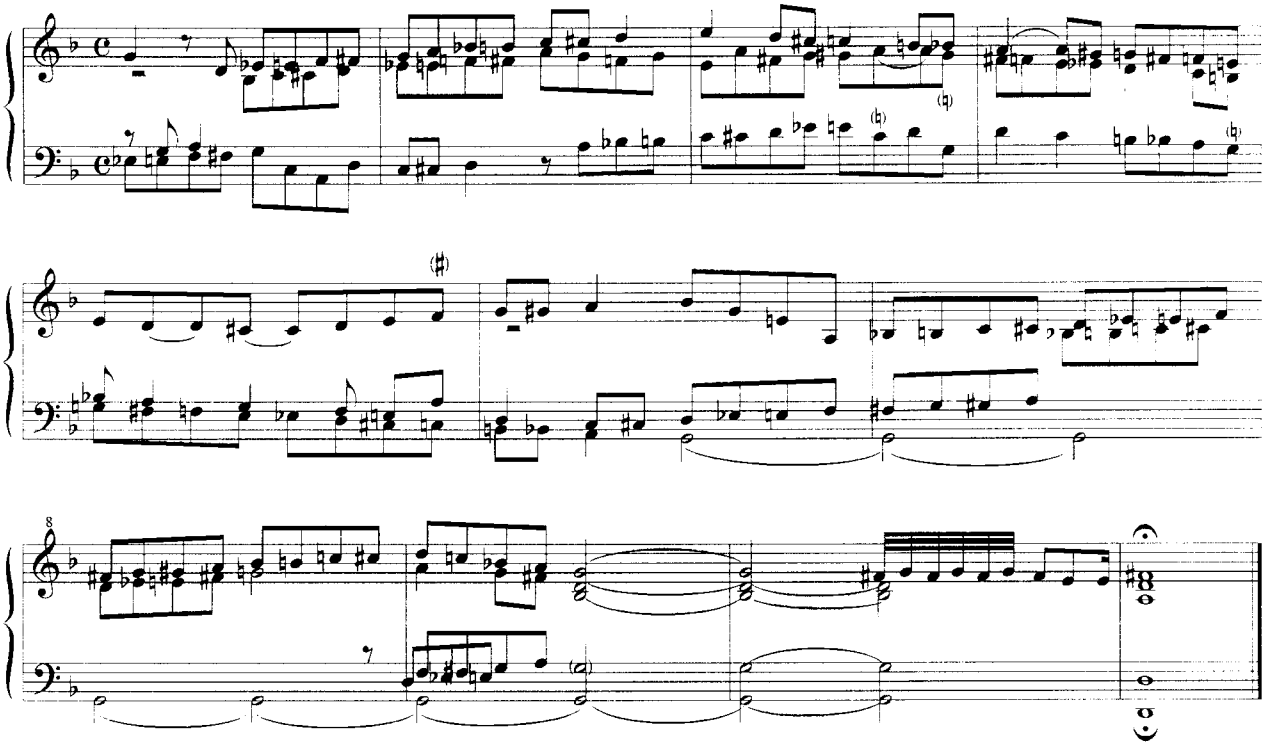
...espre temperare vezi: 30.

...xemplul este citat de 30, p.43-44.

...m dori să amintim că în secolul XX G.Ligeti semnează un ciclu din 11 piese pentru pian denumit *Musica ricercata* (1951-1953) ultima ...e a căruia poartă denumirea de *Omagio a G.Frescobaldi*. Este curios faptul că în tinereţe Ligeti a exersat mult în stilul diferiţilor ...pozitori, drept mărturie servesc caietele în care sunt incluse numeroase exerciţii în stilul lui Palestrina, Bach, Händel, Couperin, Rameau ...ii inclusiv până la Schumann. Despre aceasta vezi: Крейнина Ю. *Венгерское десятилетие: начало пути* //Дьердь Лигети. Личность ...ворчество. Москва, 1993, стр. 25-37.

...ezi: Волконский А. *Основы темперации*. Москва, 1998, p.36. A propos, autorul pe pag.33 scrie despre faptul că ideea Clavecinului ...e Temperat (ca, de altfel, şi ideea despre sistemul uniform temperat) la Bach vine nu de la Werkmeister.

...ezi: 30, p.45.

Exemplul 5
M.Rossi. Tocata pentru cembalo (1637)

O atenție sporită față de cromatisme denotă *Fantezia cromatică* de J.Svelink (exemplul 6), o predecesoare a *Fanteziei şi fugii cromatice* de Bach. Tema fanteziei include elementul tradițional pentru genul de *ground – passus duriusculus* descendent de la treapta I spre treapta V (mai târziu Bach va recurge anume la această variantă în calitate de temă a basului ostinat în *Crucifixus* din renumita Misă în si minor). Utilizarea *passus duriusculus* sau a procedeului numit *pathopoia*[28] este determinată de îndepărtarea de la sistemul diatonic şi de aprofundare a sferei cromatice. Aceasta a majorat ponderea disonanțelor, generând şi condiții speciale pentru acțiunea emoțională sporită asupra ascultătorului, fapt ce se află în concordanță cu aspirația spre o mai mare libertate creativă, cât şi spre o expresivitate mai pronunțată a muzicii din secolul XVII - prima jumătate a secolului XVIII, cu afirmarea unui nou lexic muzical şi a unei palete imagistice noi.

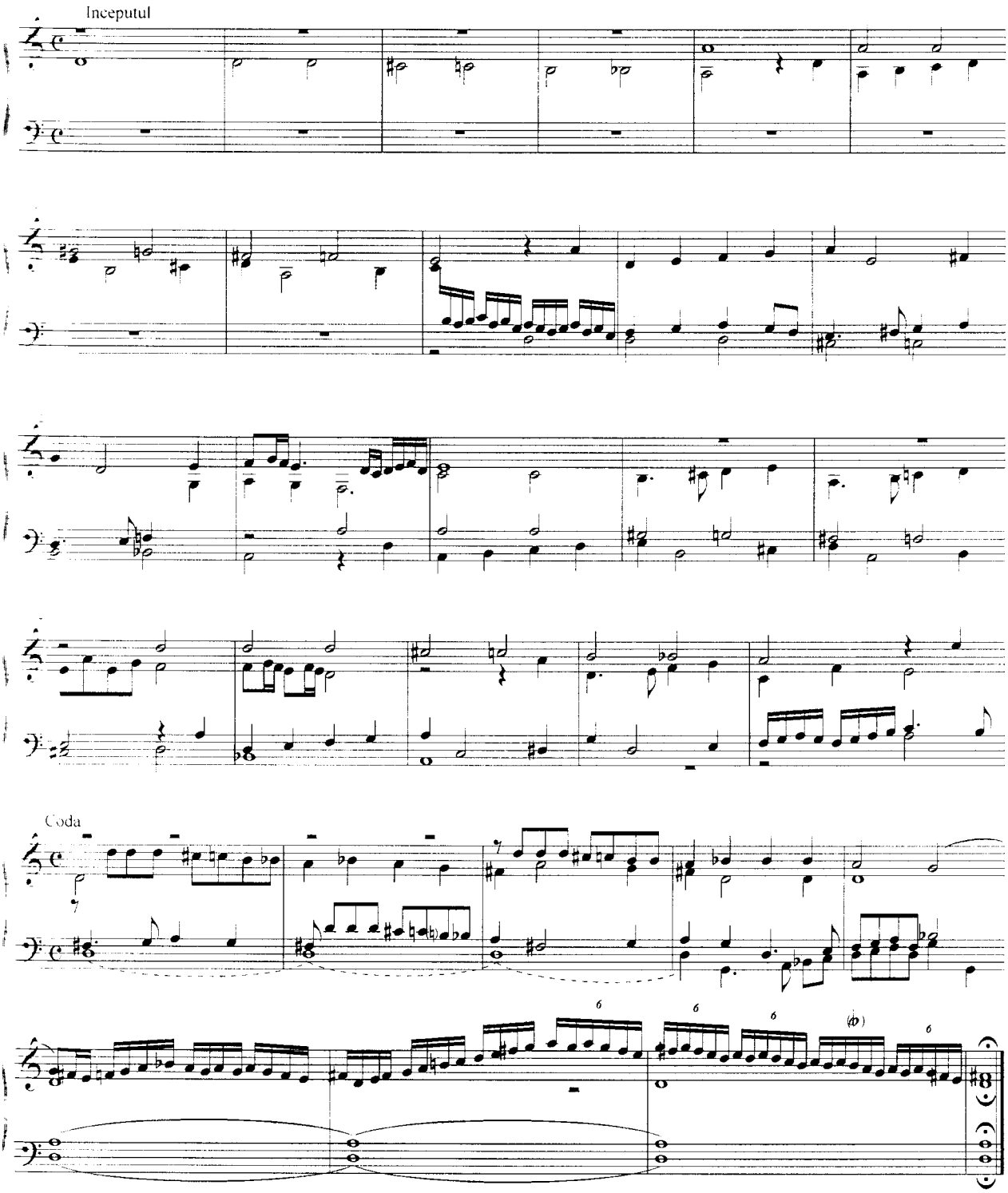
Specificul cromaticii lui Svelink poate fi uşor sesizată în *Ricercar brevis*[29] (exemplul 7), tema principală a căruia începe cu *passus duriusculus* determină ulterior caracterul armoniei prin substituirea modală inversă, când după un acord major sună omonimul său minor. Despre caracterul intenționat al utilizării acestui procedeu putem judeca după faptul că sunarea temei în inversare favorizează succesiunea mai tradițională (minor-major, vezi măsurile 1-3, 5-6, 7-10, 28-29). Nu sunt lipsite de interes nici falsele relații ce apar în procesul substituirii acordurilor omonime (m.51) care indic urmarea unor principii ale armoniei renascentiste[30].

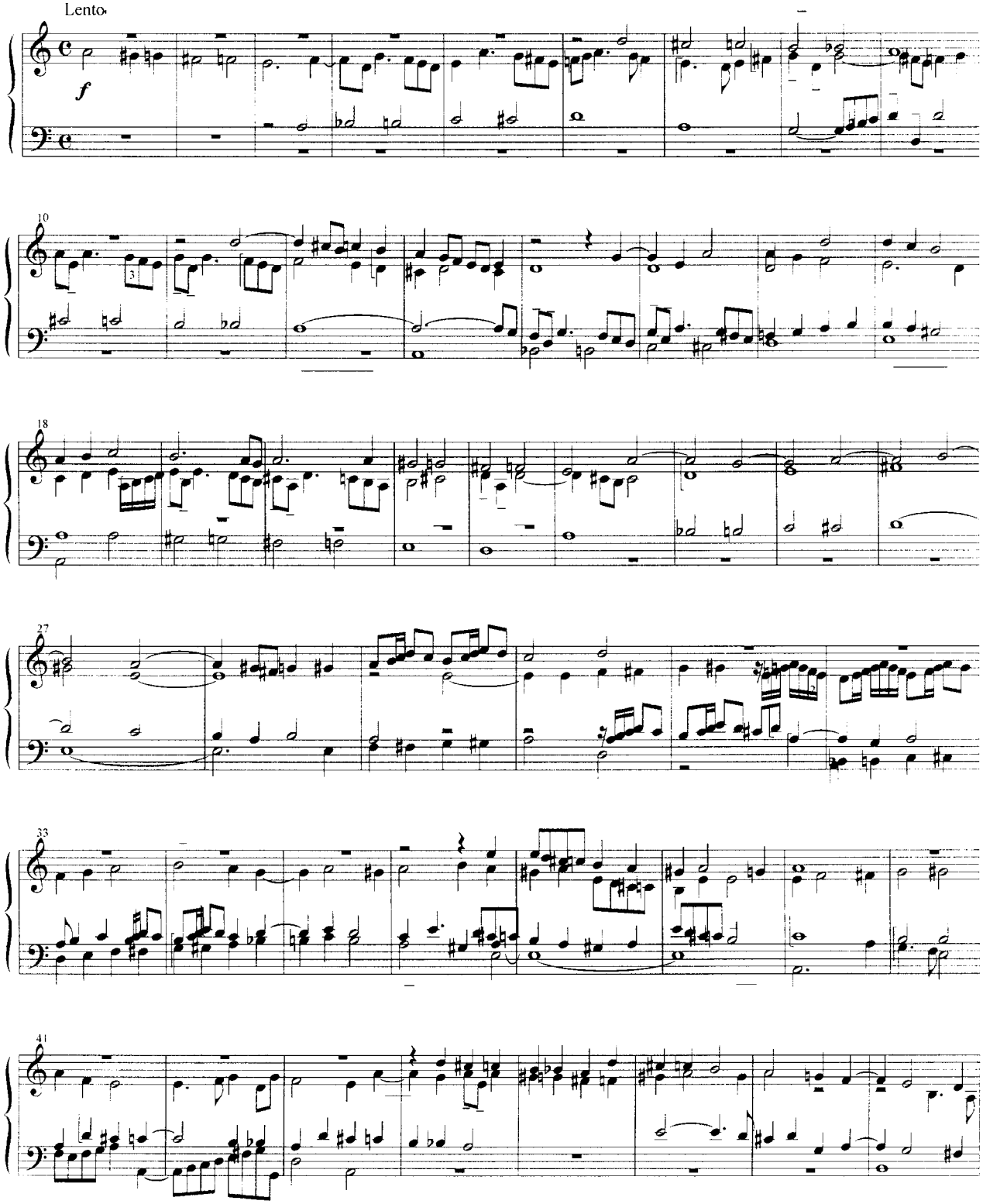
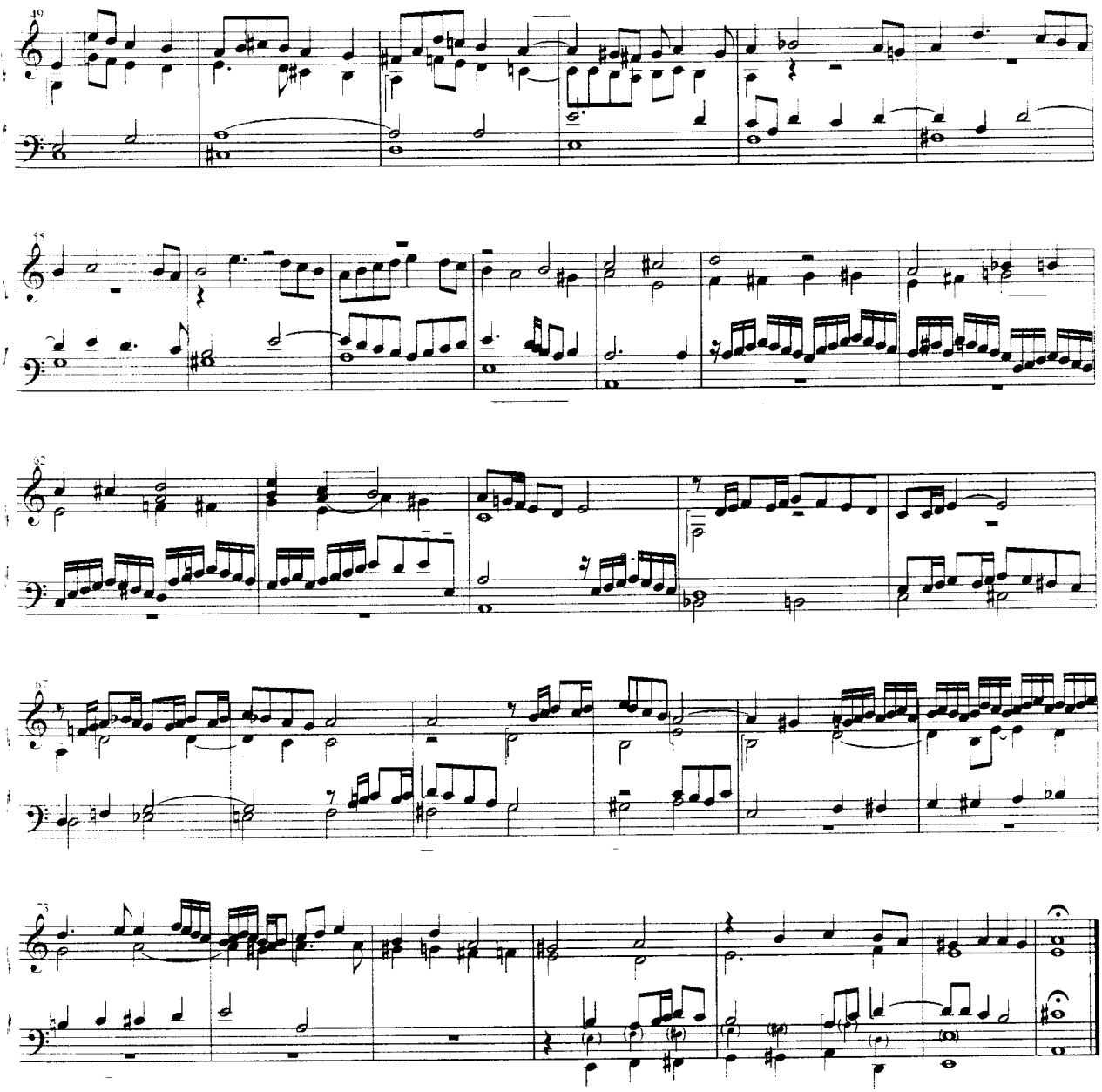
[28] *Pathopoeia* - trezirea patimilor, introducerea unor succesiuni melodice cu cromatisme ce nu aparțin tonalității date (vezi Zaharova, op.cit., p.76)

[29] Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI-XVIII вв. Москва, 1975, стр.38-40.

[30] Jan Piter Svelink (1562-1621, Amsterdam) reprezentant al şcolii neerlandeze de orgă este în acelaşi timp legat şi de şcoala italiană deoarece şi-a făcut studiile la Venezia, fiind elevul lui Zarlino. Este unul din predecesorii lui Bach în constituirea şi promovarea fugilor pentru orgă.

Exemplul 6

J.Svelink. Fantezia cromatică

Exemplul 7

J.Svelink. Ricercar brevis

Contrarietăți asemănătoare "peste un sunet" observăm și în variațiunile pe tema liedului *Mein junges ...ben hat ein end* (vezi măsurile 5, 15) ale aceluiași autor (a propos, prezentate de asemeni fără semne la ...mură).

O analiză foarte detaliată a procedeelor armonice caracteristice pentru perioada vizată se conține în ...artea lui M.Etingher *Armonia clasică timpurie* (33). Autorul include în această noțiune fenomenele ...roprii stilului armonic ale compozitorilor creația cărora s-a manifestat la hotarele secolelor XVII-XVIII ...Bach, Händel, Telemann, Scarlatti, Vivaldi, Tartini, Couperin, Rameau ș.a.). Aici este examinat un spe...tru foarte larg de probleme precum sunt organizarea modală și corelațiile tonalității major-minore cu ...modalismul, problema cromatismului valorificat pe baza sistemului uniform temperat, corelațiile armo-

niei cu forma (armonia compartimentelor expozitive şi cadenţiale, mijloacele armonice de dezvoltare – secvenţa, modulaţia, particularităţile planurilor tonale etc.). M.Etingher propune şi o amplă trecere în revistă a literaturii ce reflectă diferite aspecte abordate pe parcurs. În cele ce urmează vom încerca să expunem foarte pe scurt tezele principale ale monografiei lui Etingher.

Menţionăm, că autorul împărtăşeşte opinia despre caracterul de tranziţie a fenomenelor armonice din perioada vizată care se manifestă în corelaţia foarte flexibilă a parametrului intonativ-melodic şi a celui vertical-acordic. Legile organizării funcţionale, în opinia cercetătorului funcţionează doar în aşa măsură, încât să nu împiedice libertatea de mişcare a vocilor. El apreciază armonia clasică timpurie ca una funcţional-melodică, menţionând autonomia ei specifică în condiţiile egalităţii în drepturi a vocilor separate. Sub acest aspect autorul consideră importante următoarele momente:

1. alegerea numărului de voci (în condiţiile bi- şi trivocalităţii se folosesc acorduri mai simple, în scriitura la trei şi patru voci se observă o atitudine mult mai severă faţă de conducerea vocilor); factura la 2-3 voci predomină în creaţia claveciniştilor francezi;
2. caracterul constant sau, din contra, schimbător al numărului de voci (cu cât acesta este mai liber, cu atât mai liberă este şi conducerea vocilor, şi rezolvarea disonanţelor etc., ca la D.Scarlatti).

La Bach în condiţiile unei scrieturi la 4 voci sunt posibile cele mai diferite forme de factură, adesea cu extinderea spre 5 şi 6 voci mai ales în zonele cadenţiale.

Este important că în epoca respectivă se formează şi planuri tonale foarte clare[31], se stabilesc formulele succesiunilor armonice, cadenţele, secvenţele şi modulaţiile comune pentru toate genurile. Caracterul bine determinat al limbajului armonic a fost favorizat în mare măsură de raţionalismul gândirii artistice, de tendinţa spre ordine care au pregătit selecţia mijloacelor armonice ce vor determina mai târziu esenţa clasicismului matur. Nu întâmplător M.Etingher subliniază rigoarea şi precizia legilor armoniei funcţionale proprii clasiciştilor vienezi ca rezultat nu numai al activităţii artistice, creative, ci şi a eforturilor teoretice ale compozitorilor din epoca bachiană: ei îmbinau creaţia cu "munca matematică la negru" (după expresia lui A.Glazunov) (33, p.13).

Un alt aspect al studiului este legat de problema continuităţii în arta muzicală. Autorul consideră că expresia lui Asafiev "armonia ca lava răcită a polifoniei gotice" determină foarte plastic esenţa armoniei şi la această etapă cu toate că în condiţiile dezvoltării vertiginoase a operei, a genurilor de muzică pentru lăută şi pentru alte instrumente solistice verticala începe să se manifeste tot mai activ. Organizarea tonală în mare măsură mai păstrează legături cu modalismul, însă foarte caracteristică pentru stilul clasic timpuriu din epoca barocului este îmbinarea acestuia cu normele gândirii armonice funcţionale. Realizarea în armonie a calităţilor specifice vechilor moduri vine din tradiţiile muzicii populare sau a celei bisericeşti. Incrustate în sfera majorului şi a minorului, vechile moduri sună pentru urechea melomanului contemporan cam arhaic şi imprimă sonorităţii un caracter coloristic foarte specific, ce contribuie la crearea unei atmosfere calme şi înălţătoare.

Unul din factorii cei mai esenţiali care au contribuit la revoluţionarea armoniei începând cu secolul XVI a fost instrumentalismul. Instrumentalizarea artei muzicale care a înlocuit utilizarea cântului coral, a relevat una din tendinţele generale ale dezvoltării muzicii – legătura armoniei cu practica muzicală, cu genurile dominante într-o epocă sau alta. Ceva mai sus s-a pomenit despre rolul muzicii pentru lăută şi alte instrumente în procesul de constituire şi de răspândire a basului general. Se schimbă nu numai corelaţia principiului vocal şi al celui instrumental, dar şi funcţiile vocilor în factură, logica conducerii lor etc. Dezvoltarea artei interpretative la

[31] Despre aceasta vezi: 9 şi 28.

...rumentele cu taste, a practicii acompaniamentului de operă contribuie la îmbogățirea și autonomizarea ...ului ca purtător al funcționalității armonice și ca fundament al întregului edificiu sonor și a vocilor supe- ...re (inclusiv și a celor solistice). Această practică a influențat și asupra introducerii contrarietății (contra- ...ă dintre *continuo* și *obligato*), și a procedeelor de conducere a vocilor (din motivul lipsei descifrării ...atorii a basului general studiată de fiecare interpret după o oarecare "școală" sau "metodă").

Comparând particularitățile armoniei din perioada timpurie și a celei de maturitate a clasicismului Etingher subliniază că specificul fenomenelor armonice în creația compozitorilor din epoca lui Bach ...stă în primul rând în rolul deosebit al principiului vocal-melodic, care îndeplinește funcția de genera- ...e acorduri. O altă particularitate – utilizarea frecventă a unor forme diatonice caracteristice în con- ...ul unui sistem diatonic-cromatic ramificat. Legăturile cu modalismul se manifestă prin relațiile ...ale (ceea ce conferă armoniei un caracter mai puțin dinamic), printr-o pondere sporită a treptelor ...ndare și alternativitatea funcțiilor. Trăsăturile specifice ale vechilor moduri parțial se reinterpretează ...rând adesea în calitate de cromatisme de modulație și de alterație (astfel, de exemplu, acordurile de ...ă dominantă pot fi tratate ca armonii specifice ale modului lidic, iar treapta a doua coborâtă, care ...e în calitate de terță a trisonului minor de pe treapta VII a minorului, poartă a adâncă amprentă frigică ... Uneori particularitățile vechilor moduri contribuie la modulația spre D sau spre S. În general, ...esiunile acordice sunt mai diatonice decât figurile melodice sau structurile tonale. Aceasta este o ...ătură proprie atât armoniei clasicismului timpuriu, cât și a celui matur.

În același timp există și unele deosebiri. De exemplu – corelațiile majorului și minorului. Dacă în arta ...sicismului vienez în general predomină majorul, în perioada clasicismului timpuriu (cu excepția lui ...Scarlatti) se observă o predilecție pentru minor. Este de remarcat faptul că majorul nu se limitează doar ...ntruchiparea unor imagini și emoții pozitive, luminoase. Aici am putea să ne amintim de celebra arie a ...Orfeu din opera omonimă a lui Glück muzica ei, după remarca sarcastică a lui E.Hanslick, ar putea ...e să însoțească și un text cu un conținut diametral opus – *Ah, găsit-am pe Euridice*[32].

Ponderea sporită a minorului contribuie la răspândirea *passus duriusculus* în calitate de formulă ...ifică a basului ostinat (în ariile lui Purcell, Cavalli, Melani, în lucrările instrumentale ale lui ...emann, Svelink, Bach ș.a.) sau a variantei diatonice a acestuia în ground-ul englez și în passacaglia.

Vorbind despre gândirea tonală a compozitorilor din epoca bachiană Etingher semnalează o lărgire a ...rcului de tonalități utilizate, ceea ce contribuie la relevarea unității diatonicii și cromaticii. Aici autorul ...bazează pe un mare număr de date (unele preluate din diverse monografii publicate în diferite limbi), ...ncluzionând că D.Scarlatti, J.S.Bach, claveciniștii francezi cuceresc spații tonale mult mai largi în ...mparație cu Corelli, Vivaldi, Tartini care preferau utilizarea coardelor deschise în lucrările violonistice ...cu Händel limitat în alegerea cercului de tonalități de particularitățile scriiturii orchestrale.

Una din particularitățile armoniei clasicismului timpuriu sub aspect acordic este noua corelație între ...sonuri și septacorduri. Ultimele se folosesc destul de frecvent în principal pentru intensificarea funcției ...a dinamicei acordurilor secundare. Se stabilește rolul activ al septacordurilor de pe treptele V, II și VII, ...toate că modalitățile de utilizare a lor diferă de la un compozitor la altul. Astfel Rameau folosește ...esea septacordul de sensibilă după D_7. La D.Scarlatti, după cum s-a menționat mai sus, îmbogățirea ...ordurilor se datorează acciacaturei, figurației melodice și conducerii vocilor.

---

[32] În acest context am dori să facem și o trimitere la celebrul text semnat de Lessing *Laocoon* în care autorul dă explicații că în conformitate ...filosofia și estetica stoicismului arta trebuie să evite întruchiparea naturală, autentică a suferințelor fapt ce explică trăsăturile pline de ...ețe ale lui Laocoon (în sculptura omonimă) care moare împreună cu copiii săi. În același rând se situează frumusețea sublimă și luminoasă ...majorului din aria lui Orfeu.

Zonele de formare a acordurilor, în opinia lui M.Etingher, le prezintă nucleul generativ al formei şi cadenţa finală. Anume aceste zone acumulând acordurile cele mai tipice devin indici stilistici importanţi. Aici în mod special se manifestă dependenţa alegerii acordurilor de numărul de voci. Astfel, de exemplu, la Scarlatti, care se comportă destul de liber cu componenţa vocilor, se observă şi libertatea de tratare a disonanţelor care adesea sunt folosite în calitate de culori armonice.

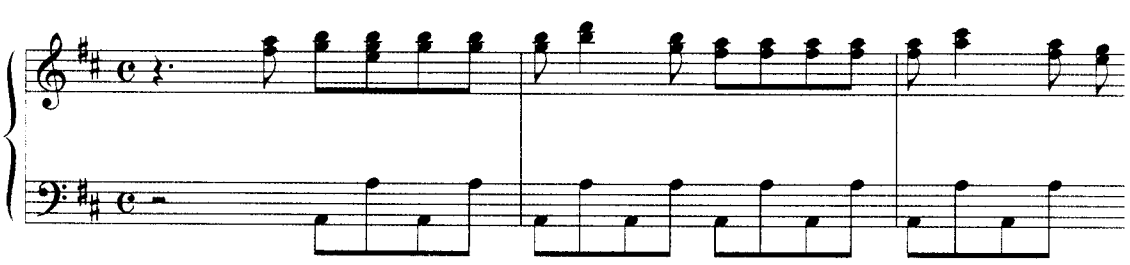
M.Etingher ajunge la concluzia că mijloacele acordice ale clasicismului timpuriu corespund normelor armoniei clasice. Aici se evidenţiază un grup de acorduri de sprijin format din trisonurile consonante şi un grup de acorduri dinamice alcătuit din septacorduri (uneori şi acorduri terţare multisonore) la periferia modală. În acelaşi timp se remarcă o libertate mai mare în ceea ce priveşte dublările sau omisiunile de sunete, o independenţă a septacordurilor de la pregătirile melodice şi chiar de la legităţile rezolvării melodice line.

Pe de altă parte, în armonia clasicismului timpuriu se manifestă şi unele atavisme ca, de exemplu, folosirea frecventă în creaţia lui H.Purcell a trisonului final incomplet, fără terţă (asemeni terminaţiilor medievale în modurile minore pe cvintă) pregătit însă de trisonul complet al dominantei. Aceasta se datorează unor cauze acustice şi mai întâi de toate contrarietăţii dintre terţa mică şi armonicul al cincilea al tonului principal (33, p.153). Şi totuşi dezvoltarea armonică depinde deja nu atât de legităţile acustice (inclusiv de asocierea consonanţelor şi disonanţelor ca în armonia modală), cât de corelaţia modală între stabil şi instabil.

Merită atenţie şi specificul tratării septacordului micşorat. Dacă D_7 se utilizează în conformitate cu normele obişnuite ale armoniei clasice, septacordul micşorat primeşte o semantică specifică în corespundere cu teoria afectelor, întruchipând imaginile de durere, de dramatism, iar la înlocuirea enarmonică – de tulburare. Acest acord îşi mai păstrează prospeţimea şi farmecul noului în creaţia lui Bach şi Händel (care l-a folosit în scena distrugerii templului din *Samson*), la Telemann (în opera *Ziua judecăţii*) ş.a. Autorul citează de asemeni şi unele exemple de utilizare a D_9 (în coda *Fanteziei cromatice* şi în *Ricercarul* din *Ofranda muzicală* de Bach) şi chiar a D_{11} (în Concertul Re major pentru vioară şi orchestră de Vivaldi) care, în opinia lui Etingher, poate fi tratat şi ca o suprapunere a subdominantei pe un bas de dominantă (exemplul 8).

Exemplul 8

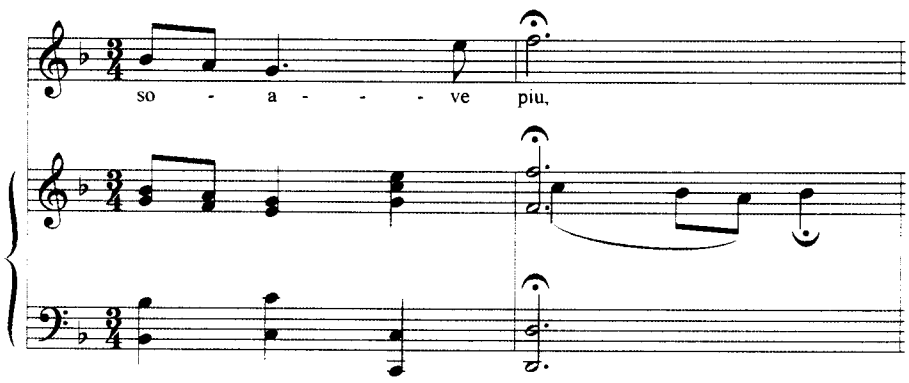
A.Vivaldi. Concert pentru vioară şi orchestră Re Major, p.I

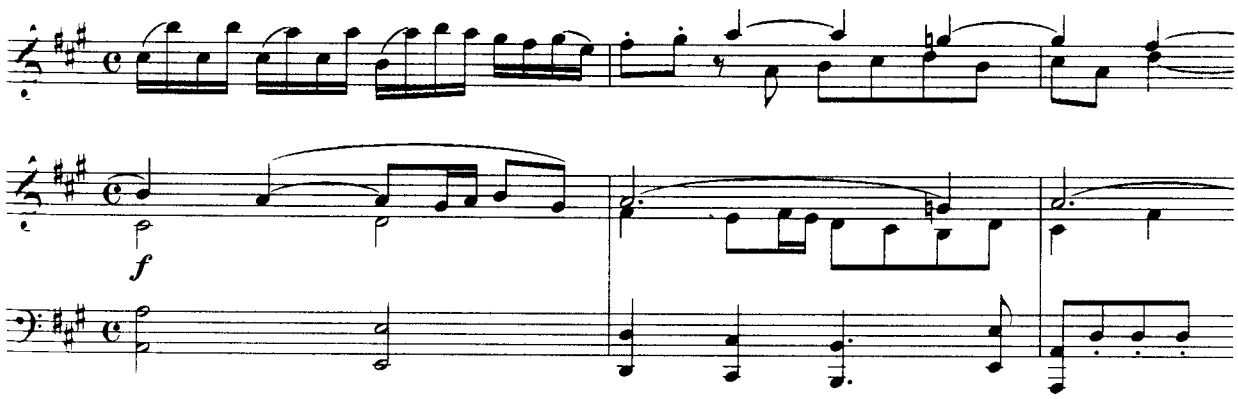


Cât despre septacordul treptei a II, autorul menţionează utilizarea frecventă a II^6_5 în calitate de S înaintea cvartsextacordului de cadenţă. În acest context Etingher face trimitere la opinia muzicologului danez P.Hamburger care consideră II^6_5 "una dintre cele mai vechi structuri acordice formate din patru sunete, care a jucat un rol important în procesul de trecere de la gândirea modală spre cea tonală, structură ce are un caracter ambiguu: fiind o subdominantă el este în acelaşi timp şi o dominantă naturală (modală) pentru dominantă" (33, p.164-165).

Vorbind despre cadențe Etingher menționează rolul cadențelor mediane de tip frigic care denotă o tensiune modală și care se folosesc atât în minor, cât și în major. Autorul examinează de asemeni și așa-numitele "cadențe retardaționale" (bazate pe trecerea D_7 în D pentru S ș.a.m.d.), cadențele întrerupte ... am dori să atenționăm asupra exemplelor 10 și 11 din creația lui Händel: în exemplul 9 (aria lui Xerx ... opera omonimă) observăm succesiunea D-VI_7-S_6-VI-S_6 ca o figurare melodică a cadenței D_7-S_6; în exemplu 10 (partea II din *Sonata nr.5 pentru vioară și clavecin*) – succesiunea D_7-S.

Exemplul 9

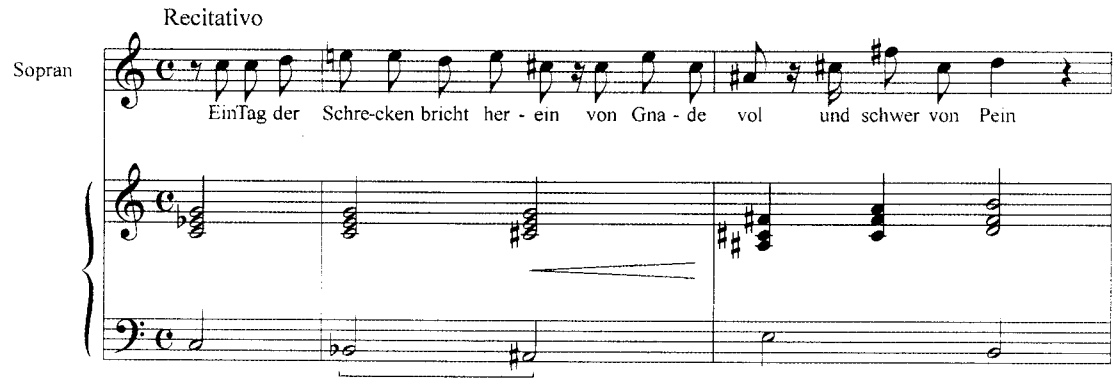


Exemplul 10

Atenționând asupra utilizării frecvente a secvențelor în secțiunile mediane, autorul indică principalele cauze ale răspândirii acestui procedeu armonic:

1. schimbarea caracterului tematismului în rezultatul căreia celulele intonative devin mai scurte și mai individualizate;
2. dezvoltarea și răspândirea tehnicii imitative (iar secvențele în mare măsură se aseamănă cu imitațiile);
3. instrumentalizarea artei muzicale și perfecționarea măiestriei interpretative care favorizează lărgirea diapazonului, ușurează deplasările poziționale;
4. sporirea ponderii compartimentelor dezvoltătoare în formă.

Autorul observă că la Händel, Rameau, Couperin predomină secvențele diatonice, adesea pe o bază modală. Caracterul specific al secvențelor se manifestă în cazurile când secvențarea melodică se corelează liber cu acompaniamentul format dintr-un singur acord sau deplasarea acestuia. Una din speciile de secvențe devine și așa-numita "secvență de aur"[33] sau varianta ei inversată.

Autorul analizează și procesul de modulație în armonia clasicismului timpuriu. El menționează aici predominarea modulațiilor treptate și o răspândire mai mică a altor tipuri de deplasări. O excepție din aceasta o prezintă modulațiile enarmonice, care, după cum se știe, apar anume în această perioadă. Realizate exclusiv prin intermediul septacordului de sensibilă, modulația enarmonică i se atribuie de obicei lui Bach, însă Etingher (33, p.230) citează un fragment dintr-un recitativ din oratoriul lui Telemann *Ziua judecății* fapt ce atestă apariția mai timpurie a modulației enarmonice (exemplul 11).

Exemplul 11

Vorbind despre încă un procedeu foarte important de modulație în condițiile facturii polifonice – așa-numita "modulație glisantă" bazată pe existența sunetelor comune și pe cromatizare, Etingher face trimitere la lucrarea lui N.Puzei[34] care descrie pe larg acest procedeu, menționând că el permite plecarea într-o tonalitate îndepărtată. De fapt, această modulație seamănă foarte mult cu elipsa în care se evidențiază încălcarea nu atât a legăturilor funcționale, cât a celor melodice.

Compartimentele finale ale cărții lui Etingher sunt dedicate examinării problemelor corelației tonale, autorul menționând că în perioada respectivă încep să se manifeste primele semne ale sintezei major-minore (așa-numitul major-minor al clasicismului timpuriu care se deosebește de cel al romanticilor anume prin aceea, că aici acordurile încă nu intră în relații funcționale noi, ci doar anticipează unele procedee de îmbinare a tonalităților și a tonicilor omonime proprii romantismului). În unele cazuri coloritul tonal și procedeele de schimbare a tonalităților amintesc de stilul clasicilor vienezi (cu toate că aspectul coloristic aici apare într-un rol subordonat aspectului funcțional).

Planurile tonale din lucrările ciclice instrumentale în opinia autorului sunt cele mai demonstrative, deoarece aici încep să se manifeste tendințele de centralizare a lor. Händel, Scarlatti și mai ales Bach au devenit în acest sens precursori direcți ai stilului clasic. Structurile tonale ale acestor compozitori sunt întotdeauna foarte clare, fiind determinate de formă și constituind planul modal-armonic general.

[33] Termen propus de V.Berkov care a dedicat acestui tip de secvență un compartiment întreg din lucrarea sa *Mijloacele formative ale armoniei* (5).

[34] Vezi: Пузей Н. *Формирование и развитие гармонии до И.С.Баха* // Научно-методические записки Уральской гос.консерватории им. М.П.Мусоргского. Вып.8. Свердловск, 1973.

Semantica coloritului tonal reflectând teoria afectelor se manifestă mai mult la contemporanii lui Bach, deoarece marele Cantor, promovând ideea egalității tuturor tonalităților, putea uneori chiar să schimbe tonalitatea într-o redacție nouă a aceleiași lucrări (la fel proceda și Händel).

Etingher menționează caracterul relativ constant al coloritului tonal și reproduce semantica tonalităților în creația lui Scarlatti propusă de A.Klimovițki:

Fa major – pastoral, motoric, glumeț;
do minor – liric, patetic;
Do major – plin de bucurie, cu un caracter de tocată;
fa minor – sublim, sensibil sau dramatic;
mi minor – energic;
Re major – scânteietor mozartian sau solemn beethovenian[35].

La Händel aceste caracteristice sunt legate de predilecțiile tonale și utilizarea tonalităților cu scopuri bine definite:

- pentru redarea tablourilor sensibile din natură și a mișcărilor sufletești – fa minor și si bemol minor;
- pentru întruchiparea durerii – sol minor[36].

§ 3. Aportul lui J.S.Bach în evoluția armoniei (inventivitatea ca principiu al gândirii muzicale). Polifonia armonic fundamentată.

"Vremea lui J.S.Bach reprezintă, pentru întruchipările artistice, o întretăiere a două traiectorii stilistice principale – barocul și clasicismul. În creația lui Bach ele se recompun într-o simbioză originală, alcătuind un întreg, care însuși este personalitatea creatoare a Cantorului din Leipzig" (6, p.233). După cum a menționat în paragrafele precedente, M.Etingher numește întreaga perioadă de la începutul secolului XVII până la mijlocul secolului XVIII "era lui J.S.Bach", punându-l astfel pe marele Cantor într-un rând cu contemporanii săi, dar situându-l absolut aparte. Nu întâmplător se vorbește despre stilul bachian, un stil ce a inclus realizările cele mai de seamă atât a predecesorilor, cât și a contemporanilor devenind astfel o chintesență a stilului epocii sale, reprezentând în același timp o "sinteză și o privire înainte". "Bach este atât de măreț încât se percepe nu ca o personalitate, ci ca un grandios laborator de creație în care s-au întâlnit toate practicile artistice, stilurile, tendințele și căutările muzicii timpului său" (8, I, p.254).

Fiind în general de acord cu afirmația că armonia lui Bach și cea a contemporanilor săi în mare parte coincide cu armonia clasicismului timpuriu (enunțată de Etingher), Iu.Holopov totuși consideră că între ele există și destule deosebiri. Specificul armoniei baroce constă, în opinia lui Holopov, nu numai în instituirea sistemului funcțional al tonalității majore și minore, ci și în acel melanj al funcționalismului major-minor cu elementele modalismului renascentist propriu epocii bachiene (26, I, p.25). După cum afirmă autorul, în aprecierea fenomenelor armonice din această perioadă "trebuie să acceptăm în calitate de fundament al armoniei ambele elemente centrale – și cel modal (în care predomină scara armonizată cu consonanțe perfecte), și cel tonal (organizat în jurul acordului perfect, adică a trisonului consonant), care de obicei conviețuiesc pașnic unul cu altul... Spre deosebire de armonia clasică, unde melodia se contopește în întregime cu cadrul funcțional-acordic, melodia barocă posedă capacitatea de a colora armonia într-un mod cu totul deosebit, imprimându-i pronunțate nuanțe modale" (26, I, p.25).

---

[35] Vezi: Климовицкий А. *Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д.Скарлатти* //Вопросы музыкальной формы. Вып.1. Москва, 1966, стр.21.

[36] Aici Etingher face trimitere la W.Siegmund-Schultze (33, p.250).

Cu toate că sistemul major-minor al creațiilor bachiene ni se înfățișează ca unul pe deplin format și maturizat el păstrează încă elemente ale sistemului modal și prezintă "unele particularități față de sistemul funcțional al clasicilor vienezi "purificat" de reziduurile renascentiste modale, atât de dragi însă lui Bach" (3, p.33). Astfel se poate afirma că sistemul tonal-funcțional bachian concentrează în sine cele mai importante realizări ale epocilor anterioare, precum și acele fenomene care constituie bazele gândirii armonice clasice. Bach este într-adevăr "primul dintre cei mari care aplică principiile tonalităților moderne, cu toate consecințele lor morfologice"[37]. Formele modale predominante în această perioadă devin: majorul natural îmbogățit uneori în zonele cadențiale de acordurile modului armonic, minorul care în creația lui Bach apare ca o structură modală mai puțin uniformizată folosită în toate varietățile sale (natural, armonic, melodic, manifestând și unele afinități cu eolicul) reunite într-un sistem unic al "minorului complet" (expresia lui Tiulin). Trebuie să menționăm că minorul natural se întâlnește destul de rar, episodic, în timp ce pentru minorul melodic devine caracteristică mișcarea descendentă de la tonică spre dominantă prin treptele VI și VII ridicate, procedeu foarte tipic pentru Bach, dar și pentru maeștrii școlii violonistice italiene. Se manifestă și primii germeni ai structurilor major-minore în special în cadențele care antrenează terța picardiană, apariția căreia frecvent este "nuanțată" de figurația melodică.

Intensificarea proceselor modulatorii pe baza tonalității deja constituite este de asemeni un semn important ce mărturisește un nivel destul de înalt al dezvoltării sistemului tonal major-minor. În rezultat apar deplasări de scurtă durată spre periferia modală prin intermediul dominantelor sau a subdominantelor secundare, care lărgesc limitele majorului și ale minorului, îmbogățind componența acordică a acestora. Apar elemente de relații major-minore în planul tonal (compartimentele *Maggiore* în suitele minore și viceversa). M.Etingher propune chiar introducerea noțiunii de major-minor al clasicismului timpuriu, subliniind că pe timpurile lui Bach fenomenele în cauză țin în special de domeniul tonalității (32, p.263), cu toate că pot fi observate și în sfera acordicii (vezi coralul 136).

Pe de altă parte, se manifestă și funcțiile modale alternative (melodice și armonice) care apropie muzica lui Bach cu cea din perioadele anterioare. Și totuși, predominarea relațiilor autentice împiedică abaterile îndelungate în sfera modalismului[38]. Funcționalitatea armonică clară este pusă la baza compoziției întregului determinând în mare măsură și structura planurilor tonale, care în creația lui Bach sunt destul de dezvoltate și demonstrează diversitatea conceptelor și ideilor artistice în condițiile unor relații tonale destul de simple. În formele mici aproape nu întâlnim mișcare tonală intensivă. De exemplu, în majoritatea părților din *Cantata țărănească*, după cum menționează Etingher, aceasta se reduce la scurte inflexiuni în tonalitățile cele mai apropiate – dominanta și relativa. În coraluri, însă mișcarea tonală e mai activă și include un cerc mai larg de tonalități.

După cum se știe, interpretarea structurilor tonale în muzica lui Bach poate fi realizată sub două aspecte: prin prisma calităților funcționale și formative ale tonalităților alese și din punctul de vedere al semanticii[39] și al coloritului. De fapt, coloritul tonal are importanță mai mult în alegerea tonalității de bază, decât în procesul de dezvoltare.

Planurile tonale bachiene denotă o structură formată de obicei din trei faze: T – altceva decât T – revenirea la T, care adesea reflectă succesiunea funcțională tradițională T-D-S-T și se manifestă practic în

[37] M.Zulauf *Die Harmonik J.S.Bach*, Bern, 1927. Citat după 3, p.33.

[38] M.Etingher menționează că afirmarea sistemului tonal se datorează nu numai cromatizării sensibilei, ci în special introducerii succesiunilor D-T (32, p.8).

[39] Se știe, de exemplu, că tonalitățile si minor și do minor sunt legate la Bach de întruchiparea imaginilor durerii, Re major și La major servesc pentru redarea unor dispoziții senine etc.

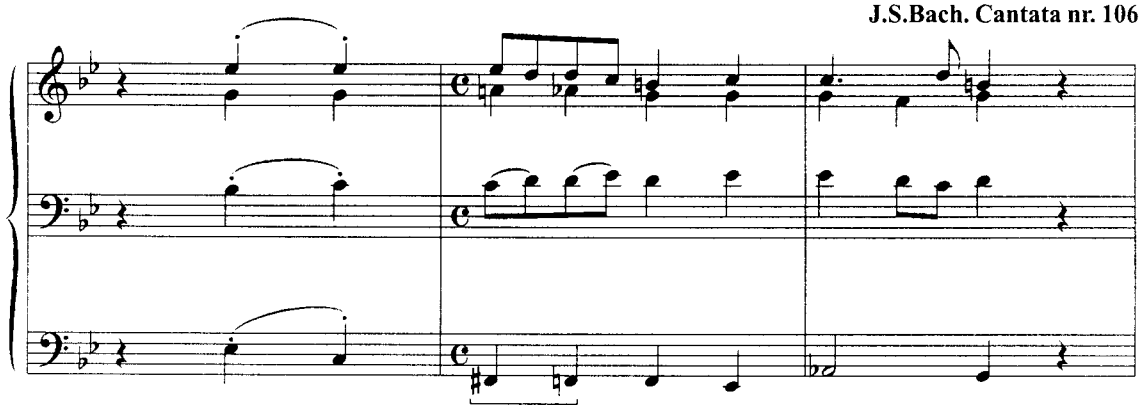
...e formele. Astfel în fugile pentru clavecin (mai ales în cele din CBT) găsim planuri tonale foarte ...ate şi mult mai dezvoltate în comparaţie cu cele din fugile predecesorilor lui Bach, adesea menţinute ...egral în limitele unei singure tonalităţi. După cum menţionează D.Voiculescu, fuga "ca formă prin... monotematică nu s-ar putea desfăşura static din punct de vedere tonal" (9, p.146), astfel criteriul ... jucând un rol foarte important (dacă nu chiar primordial) pentru delimitarea compartimentelor ei. ...ugaev[40] (bazându-se anume pe criteriul tonal) aduce exemple de fugi cu repriza dispersată (Do major ... major şi mi minor II), cu trăsături de formă veche bipartită sau de sonată preclasică (re minor şi Fa ... major I). În fuga Fa diez major (I) dezvoltarea se situează în al treilea sfert de formă, repriza fiind ... pe funcţiunea de subdominantă.

"O regulă imemorabilă, scrie D.Voiculescu, stabilea pragul maxim al desfăşurării tonale într-o lucra... fugată la 6 tonalităţi înrudite" (9, p.146) care cuprindeau tonalităţile T, D, S şi paralele lor. Bach ...epăşeşte aceste limite şi lărgeşte cercul tonalităţilor până la 9 (şi chiar 10)[41] respectând însă întotdeauna ... perfect echilibru logic.

Şi mai complexe sunt planurile tonale în piesele scrise în forme libere bazate pe principiul improviza... – ricercare, fantezii saturate de modulaţii îndrăzneţe în tonalităţi îndepărtate. Procesele modulatorii ...ată aici adesea un caracter segmentat propriu compartimentelor mediane şi includ atât treceri treptate ... şi deplasări bruşte concentrate în special în mijlocul formei. În formele ciclice, de regulă, părţile ex...me sunt menţinute în tonalitatea principală, iar cele mediane o nuanţează prin intermediul coloritului ...ecific al tonalităţilor apropiate. Uneori, ca în *Die Hohe Messe,* la rolul de tonalitate principală pretind ... tonalităţi (si minor şi Re major) reunind toată dezvoltarea tonală după principiul înrudirii diatonice.

În aprecierea mişcării tonale trebuie să ţinem cont şi de rudimentele modalismului. Astfel, de ...emplu, în compartimentul median al fugii fa minor II după tonalitatea si bemol minor tema este trasată ...mi bemol minor - tonalitatea minoră de pe treapta VII care poate fi tratată ca o reflecţie a modului ...gic. Este cunoscută de asemeni şi fuga în *re* pentru orgă supranumită *dorică*. Uneori întâlnim cazuri ...nd semnele de la armură nu corespund tonalităţii reale fapt ce denotă iarăşi legătura cu modurile vechi. Etingher (32, p.79) citează în acest context "notaţia dorică" a cantatei 106 *Actus tragicus* unde do ...norul este reprezentat de doar doi bemoli (exemplul 12).

Exemplul 12

J.S.Bach. Cantata nr. 106

...ezi: 28, p. 98.99, 104, 151.

Despre aceasta vezi mai detaliat: 9, p.146-153 sau D.Voiculescu *Cu privire la planul tonal al fugilor din "Wohltemperiertes Klavier" I-II ... J.S.Bach*, în *Lucrări de muzicologie,* vol.17-18, Cluj-Napoca, 1985.

În creația sa Bach utilizează, practic, toate structurile acordice terțare folosind trisonuri, septacorduri și nonacorduri ce reflectă adecvat sistemul tonal din care fac parte. Funcția reprezentativă a consunărilor se manifestă destul de pronunțat atât sub aspect structural-intervalic, cât și în context modal. Se formează și se afirmă semantica consunărilor și a succesiunilor acordice: prin utilizarea terței picardiene se realizează efectul luminării, septacordul micșorat devine simbol al dramatismului și al tensiunii (la fel ca și armonia napolitană folosită mai frecvent în minor), succesiunile cromatice descendente din tradiționalele basso ostinato foarte expresiv întruchipează ideea patimilor etc.

Acordul devine unitate a discursului muzical atât în sintaxa omofonică, cât și în cea polifonică. Pentru Bach în general este proprie sinteza polifoniei și armoniei, cu toate că marele Cantor este tradițional studiat ca un mare polifonist, nu se poate ignora faptul că într-o serie de lucrări (preludii, tocate, fantezii, suite, concerte etc.) predomină scriitura omofonică și însăși contrapunctul stilului liber se bazează pe principiul coordonării acordice a vocilor. Bach-profesorul, după cum se știe, începea inițierea elevilor săi în arta muzicii de la coralurile figurate la patru voci.

Astfel, se conturează încă o particularitate importantă care explică poziția absolut aparte a moștenirii bachiene în istoria armoniei – coexistența, simbioza polifoniei și a omofoniei care permite să apreciem creația lui Bach, pe de o parte, ca o culminație în dezvoltarea genurilor și formelor polifonice, iar pe de alta – ca o chintesență a limbajului armonic din epoca respectivă, ca un *Vademecum* armonic. Această importanță stadială a armoniei bachiene se manifestă atât în genurile omofonice, cât și în cele polifonice. Din aceste motive abordarea armoniei lui Bach trebuie să fie cel puțin bidimensională – prin prisma armoniei polifonice, care spre deosebire de armonia stilului sever denotă de regulă primatul conceptului acordic, precum și sub aspectul armoniei omofonice în care, în general, predomină stilul clasic timpuriu cu unele "explozii" aclasice (datorate în mare măsură polifonizării vocilor), care introduc nuanțe baroce.

Arsenalul acordic utilizat de Bach este destul de obișnuit pentru oricine care a studiat cursul de armonie clasică. El include trisonurile T, S și D, iar în cadențele întrerupte și trisonul treptei VI, sextacordurile treptelor principale și cele ale treptelor II și VII, precum și acordul napolitan (cu predilecție în minor). Grupul de septacorduri este reprezentat de D_7, II_7, septacordul micșorat de sensibilă; dintre nonacorduri cel mai frecvent apare D_9 mic (mai frecvent în minor)[42]. Cvartsextacordurile, cum e și firesc, își descoperă proveniența melodică: pe timpul tare apare doar cvartsextacordul de cadență (ca întârziere spre D), pe timpii slabi se folosesc cele auxiliare și de pasaj. În condițiile secvențelor tonale unde sunt posibile așa-numitele "acorduri de secvență" pot apărea trisonurile și septacordurile de pe orice trepte diatonice. Inelele unor astfel de secvențe adesea remodelează succesiunea autentică. Toate aceste acorduri de rând cu cele ale grupului de DD (sau S alterată, inclusiv și acordurile de sextă mărită) și cu "atavismele" modale (tetracordul frigic armonizat în mod respectiv, elementele vechilor moduri ș.a.) constituie un "sortiment" destul de variat de mijloace, care adesea se îmbogățesc și se diversifică prin utilizarea pedalelor pe T și D. Ele pot căpăta noi valențe în contextul modalismelor (să ne amintim de cele două elemente centrale menționate de Holopov) și ale unor cadențe și turații întrerupte de tipul elipselor, retardațiilor, lănțișoarelor de dominante etc.

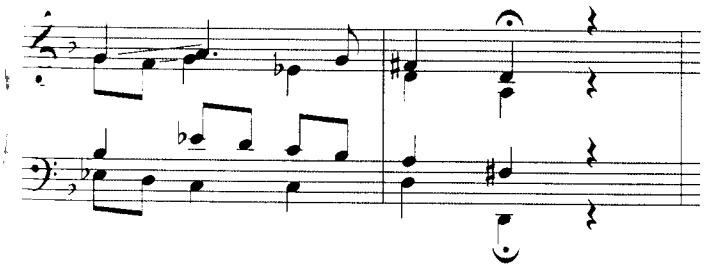
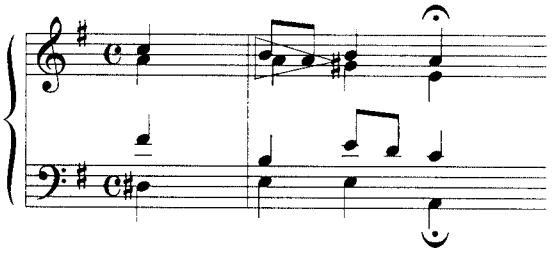
Cele mai semnificative sub aspect acordic sunt secțiunile expozitive ale formei unde, de regulă, se prezintă "germenele", nucleul întregii lucrări, precum și cadențele (finale, mediane etc.) în care, după cum se știe, nivelul coordonării armonice a vocilor este maxim și adesea predomină expunerea acordică.

[42] S.Toduță semnalează prezența în nr.4 din cele 12 *Mici preludii* a nonacordului pe tonică apărut ca un "rezultat al evoluției motivice, fundamentată pe pedala tonicii, în drumul progresiei sale spre Sd" (8, I, p.329)

...ate acestea şi factura polifonică oferă numeroase exemple de consunări terţare ca structuri armonice ... inclusiv şi în cazul unor lucrări modale (de exemplu, în fuga dorică BWV 538[43]).

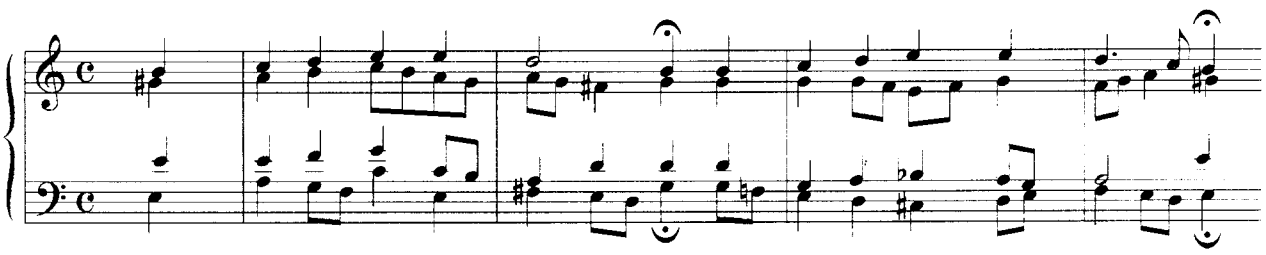
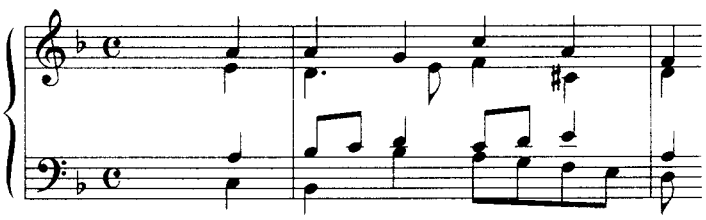
...neori apar îmbinări polifuncţionale: de exemplu în recitativul nr.43 din *Pasiunile după Ioan* D_2 ... din suprapunerea armoniei de D pe basul de S. Iu.Tiulin descoperă la Bach exemplu de polimo- ... şi îmbinări politonale apărute pe bază polifonică[44].

...totuşi, în creaţia lui Bach predomină acordurile perfecte îmbogăţite de o energie melodică foarte ... care generează frecvent consunări neordinare, netradiţionale (în condiţiile armoniei clasice). Rolul ...ndial aici îl joacă conducerea vocilor. Din acest motiv coralurile bachiene, menţinute în aparenţă într-o ... omofonică destul de obişnuită, conţin numeroase abateri de la normele clasice. Contrapunctul ... al coralurilor se impune printr-o libertate extraordinară a conducerii vocilor care o depăşeşte chiar şi ... a lui M.Reger, creaţia căruia este considerată drept o renaştere a principiilor polifoniei bachiene la ...ul secolului XX. Muzicologul V.Maiskii consemnează: "În domeniul conducerii vocilor muzica lui ... determinat nu numai teoria (care nu întotdeauna era cu strictețe respectată şi de alţi compozitori), dar ...ctica artistică atât a timpului său, cât şi a epocilor următoare. În acest sens este foarte semnificativă ... lui Reger care, în pofida măiestriei polifonice şi a coloritului armonic inedit, este prea "aranjată" şi ...ită" sub aspectul conducerii vocilor, ceea ce nu corespunde deloc principiilor scriiturii bachiene" ... 229)[45]. Caracterul neacademic al conducerii vocilor la Bach (care ar putea fi numit pre-academic) este ...ionat nu de neglijenţa sau de arhaismul gândirii, ci anume de libertatea polifonică şi, deci, poate servi ...ciu al aceleiaşi dualităţi: polifonie – omofonie. V.Maiskii menţionează şi faptul că disonanţele în- ...ţe la Bach nu provin pur întâmplător din desfăşurarea polifonică, ci sunt utilizate cu premeditare ... obţinerea anumitor efecte expresive. "Bach foloseşte pe larg disonanţele "interzise" în cele mai di- ...lucrări şi mai ales în condiţiile facturii monotimbrale a corului unde acestea se aud cel mai bine" ... 233). Autorul scrie despre însemnătatea stilistică şi estetică deosebită a conducerii disonantice a ... la Bach evidenţiind două grupuri de procedee – disonanţele paralele şi cele contraparalele, precum şi ...nanţele generate de încrucişarea vocilor, de mişcarea spre tonul ocupat, rezolvările libere ale septimelor ... sensibilelor etc. (exemplul 13). În coralul nr.267 V.Maiskii găseşte exemple mai puţin obişnuite de ...rietăţi care apar pe o bază polimodală şi în inflexiuni (exemplul 14).

Exemplul 13 a
J.S.Bach. Coralul nr.206

Exemplul 13 b
J.S.Bach. Coralul nr.361

...iza acestei fugi – vezi în tratatul de fugă al lui Praut, în 21, p.196-198.

... Тюлин Ю. *Современная гармония и ее историческое происхождение //Вопросы современной музыки.* Ленинград, 1963.

...aceeaşi culegere sunt publicate încă două studii consacrate problemelor armoniei bachiene semnate de M.Etingher: *Despre armonia în ...e cu basso-ostinato* (p.114-136) şi *Trecerea în revistă a literaturii despre armonia lui Bach* (p.437-454). Acest ultim articol este de fapt ...plinment la studiile anterioare ale lui Etingher (*Armonia lui Bach* (32) şi *Armonia clasică timpurie* (33)). Aici, printre altele, este inserat un ... din A.Schweitzer din care aflăm că lui Bach i se reproşau "acompaniamentele coralice extravagante". Tot aici autorul reproduce integral ...uta exclamaţie beethoveniană: "Nu pârâu, ci mare trebuie să-i fie numele pentru bogăţia nesfârşită, inepuizabilă de îmbinări sonore şi ...nii" care descoperă într-o lumină nouă esenţa acestei aprecieri înflăcărate a personalităţii artistice a lui Bach (citat după 32, p.137-138).

Exemplul 13 c
J.S.Bach. Coralul nr.99

Exemplul 14
J.S.Bach. Coralul nr.267

Încă o sursă de îmbogățire a verticalei o constituie introducerea imitațiilor în armonizarea coralurilor şi utilizarea figurației melodice (inclusiv a anticipațiilor multiple şi a cambiatelor neobaroce). Exemplele reproduse în articolul lui Maiskii[46] demonstrează în mod convingător că disonanțele şi libertatea conducerii vocilor în coralurile bachiene nu împiedică, ci din contra favorizează obținerea coloritului specific şi degajarea energiei lineare proprii armoniei lui Bach. Nu întâmplător coralurile lui Bach au constituit frecvent surse de inspirație şi obiect de cercetare pentru muzicologii specializați în studiul armoniei. Acelaşi V.Maiskii face trimitere la lucrarea lui Iu.Tiulin (devenită de altfel o raritate bibliografică) *Introducere în analiza armonică pe baza coralelor lui Bach* (Leningrad, Triton, 1927) şi la memoriile nepublicate ale lui Iulian Krein despre profesorul său Paul Dukas, care se baza pe coralurile bachiene în predarea armoniei. Iu.Holopov în *Analiza armonică* examinează specificul coralurilor (pe baza coralului *Mit Fried und Freud'fahr'ich dahin* (nr.49 din *Orgelbuchlein*)[47]) separat de stilistica fugii.

Melodia coralului[48], care păstrează filiațiuni puternice cu modalismul, este tratată de Bach într-un fel specific introducând în modul doric, alături de treapta VII naturală, şi sensibila proprie modurilor armonic şi melodic. "Într-o astfel de armonie, menționează Iu.Holopov, este firească şi problema ambitusului armonic", adică a întregului set de consunări folosite într-o structură modală (acorduri, sau mai bine zis *concorduri*, adică consunări ce apar în rezultatul ajutării contrapunctice la sunetul dintr-o voce a sunetelor din celelalte voci). Însă, principiile armoniei tonale cu acțiune formativă puternică a sunetului principal limitează, în opinia savantului, numărul tipurilor de consunări şi vechile terțsextacorduri (una din speciile de concorduri) aici practic lipsesc, fiind înlocuite de răsturnările acordurilor fundamentate în tratatul lui Rameau (1722). "Spre deosebire de armonia renascentistă la Bach legăturile funcționale ale armoniilor sunt deja neîntrerupte" (25, p.26).

[46] Autorul menționează că exemplele selectate pentru prezentul articol sunt doar o mică parte din cele circa 900 cu care a lucrat el în procesul elaborării acestui studiu (19, p.232).

[47] Acest coral este folosit de Bach şi în cantata 106 *Actus tragicus* după coralul doric la alto solo.

[48] Preluată din prima culegere de coraluri protestante alcătuită de M.Luther şi J.G.Walter.

Caracterul preclasic, baroc al sonorităților coralului analizat de Holopov este evidențiat în opinia [illegible] și prin utilizarea foarte specifică a septacordului micșorat. Introdus de două ori în formă de secun[illegible] de sensibilă el are un rol subordonat și o evidentă funcțiune de subdominantă în cadență. În [illegible] 9 el apare în rezultatul mișcării cu încrucișarea vocilor medii rezolvându-se în sextacordul de [illegible]minantă și se percepe mai curând ca o întârziere dublă spre acesta. În măsura 6 el este accentuat mai [illegible]. Aici pentru prima dată sună o cadență perfectă în re minor armonic: secundacordul micșorat se [illegible]duce printr-un salt la bas spre septima lui pe timp tare, ceea ce-i conferă tensiune suplimentară. [illegible]area lui este destul de netradițională: după el urmează o consunare de proveniență melodică ce [illegible]spunde septacordului treptei VI fără terță cu un pronunțat colorit subdominantic. În rezultat ambele [illegible]turi servesc în calitate de pregătire a formulei cadențiale D-t.[49]

Astfel de exemple, precum și "fluctuațiile" dintre vechiul modalism și tonalitate sunt o mărturie a [illegible]terului tranzitiv al stilului bachian și demonstrează de asemeni și rolul deosebit de important al [illegible]iei polifonice. Ba chiar mai mult, Iu.Holopov consideră că "transformarea structurii modale ideale [illegible] armonie reală se realizează anume prin intermediul osaturii contrapunctice, care asigură armoniei [illegible]te eufonia verticalei, linii trainice opuse, diversitatea sunării, activitatea energiei ritmice și flexibili[illegible]în organizarea volumului registrelor antrenate în fiecare moment" (19, p.27). În ceea ce privește [illegible]țiile modalismului cu tonalitatea, acestea se manifestă cel mai pregnant în alternativitatea perma[illegible]impusă de modul re doric, care parcă caută un sprijin ba în la minor (melodic și armonic), ba în re [illegible]. Foarte neașteptat sună cadența în Fa major (măsurile 7-8) pregătită prin sextacordul de subdomi[illegible]rezolvat cu terța dublată la vocile extreme și cu disonanță de trecere în bas (rezolvarea secundei [illegible]prin mers ascendent în unison!) după care se așteaptă mai curând o cadență frigică în la și rezolvarea [illegible]ediantă se percepe ca o încălcare a acestei așteptări și ca o quasi cadență întreruptă[50]. Destul de [illegible]ase sunt și contrarietățile ce apar la hotarele formei în măsura 8 și la reîntoarcerea în tonalitatea [illegible]ipală după o scurtă inflexiune în la minor în măsura 11. Aici se confruntă treptele VII naturală și [illegible]nică în acordurile dominantei naturale și ale dominantei armonice cu sextă.

Adăugând comentariile noastre la materialele articolelor și monografiilor de care dispune cititorul [illegible]siderăm că în pofida caracterului aparent atotcuprinzător al analizelor și concluziilor inserate în ele nu [illegible]em să le considerăm absolut complete, deoarece un auz atent întotdeauna poate găsi niște indici de [illegible]ciere stilistică rămași neobservați de alți cercetători și nici o descriere, oricât de amănunțită nu ar fi ea [illegible]poate reflecta toate nuanțele și nu poate epuiza întreg conținutul unei capodopere.

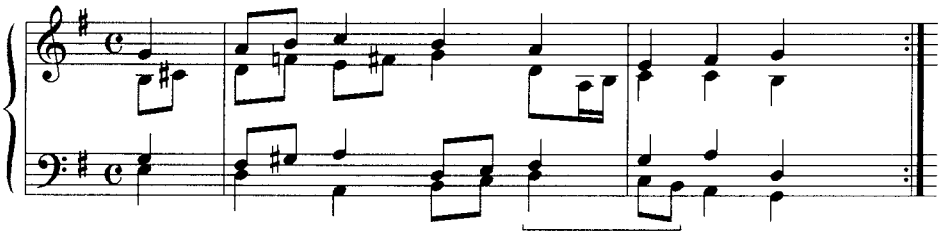
Astfel, de exemplu, în fragmentul din coralul 202 (exemplul 15) citat de Etingher atenția autorului este [illegible]să de tranzițiile melodico-armonice, pe când fără comentarii rămân procedeele de inflexiune în la minor [illegible] terțcvartacordul de sensibilă introdus cu o contrarietate de origine polimodală, generată de vecinătatea [illegible]ei VI ridicată a minorului melodic cu treapta VI a minorului armonic) și în Re major (cu cvinte paralele [illegible]ezolvarea VII_6 în tonică).

În același rând pot fi plasate și schițele analitice ale diferiților muzicologi consacrate studierii unor [illegible]odopere ale muzicii universale. Aici am putea să citățm introducerea la opera *Tristan și Isolda* de

---

[illegible]uanță interesantă observăm și în prezentarea septimei acordului de D, care apare în rezultatul încrucișării vocilor și preface încrucișarea [illegible]ă în una reală (tenorul sună mai jos decât basul).

[illegible]m vrea să amintim aici principiile de bază ale gândirii modale formulate de Etingher (32):
- [illegible]rabilitatea insuficientă a centrului tonal (sic!);
- [illegible]area modulației inițiale spre D;
- [illegible]izarea cadențelor finale plagale sau diatonice cu trepte secundare;
- [illegible]losirea pe larg a legăturilor melodice;
- [illegible]edominarea minorului (33).

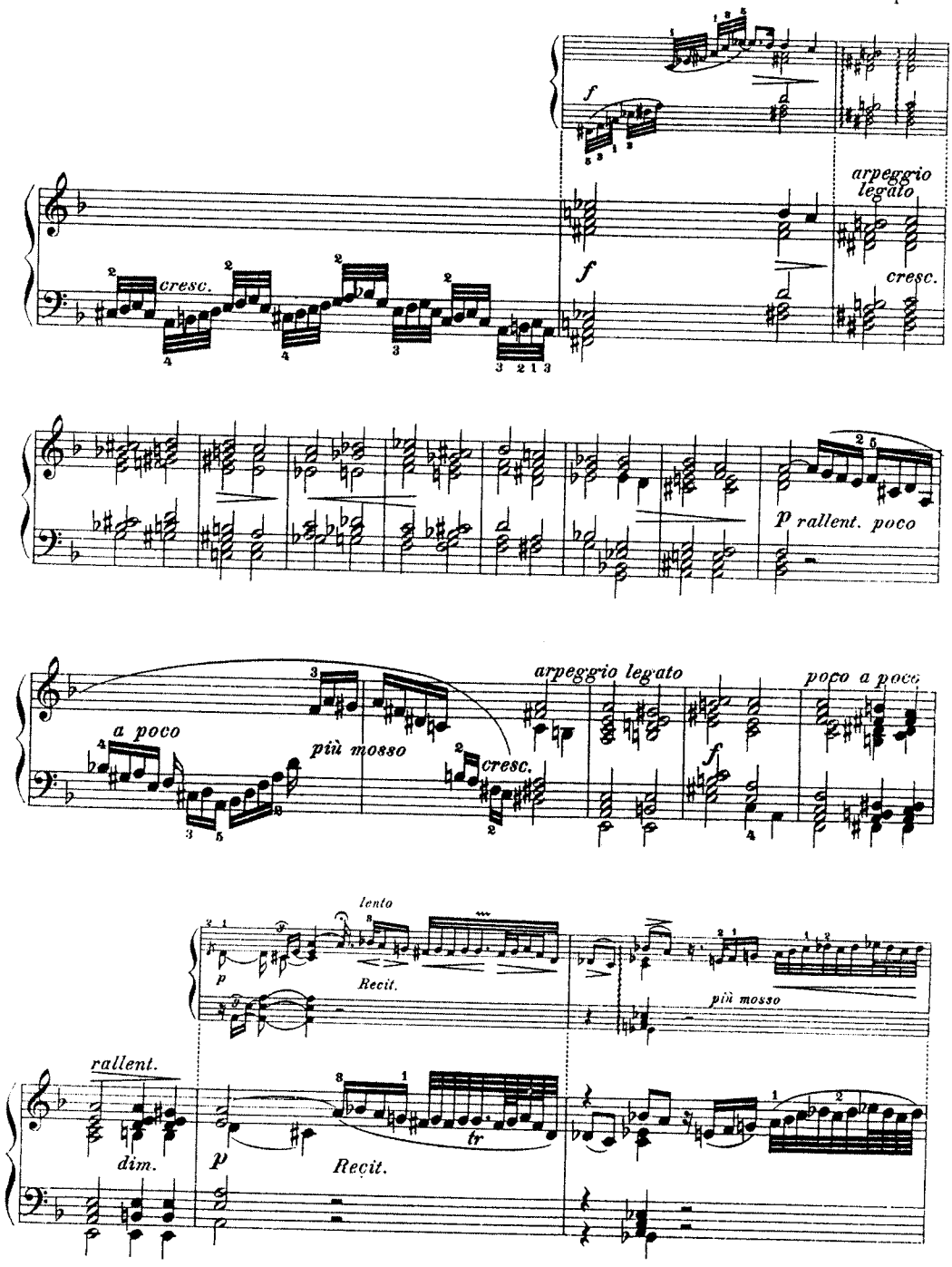
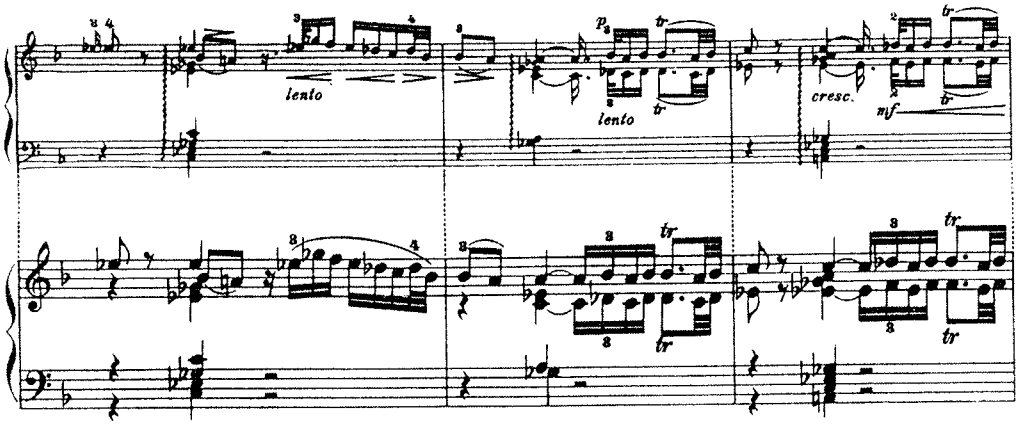
Exemplul 15
J.S.Bach. Coralul nr.202

R.Wagner (analizată de E.Kurth, de M.Negrea ş.a.), fantezia pentru orgă în sol minor de J.S.Bach (examinată la A.Schering, Ch.Koechlin, M.Etingher (p.232-234)) şi multe altele. Cu toate acestea menţionata fantezie bachiană rămâne o "carte" necitită până la sfârşit în care alături de schimbările enarmonice menţionate de obicei de toţi analiştii, merită atenţie şi procedeele armonice de reprezentare a genului (în primul rând – fantezie, în al doilea – pentru orgă), contrarietăţile îndrăzneţe (vezi, de exemplu, măsura 19 în care se confruntă mi becarul din melodie cu mi bemolul din acordul $DDVII^{4}_{3}$ cu terţa coborâtă), precum şi mijloacele de sinteză a structurilor modale şi tonale. Aceasta din urmă se afirmă prin schimbarea enarmonică în fa minor plasată aproape de sfârşit, care este destul de semnificativă deoarece treapta VII minoră este o armonie de proveniență modală, fiind o reprezentantă specifică a modului frigic[51]. Mai târziu sunetul mi bemol apare la sfârşitul măsurii 47 şi poate fi tratat în calitate de fundamentală a acordului treptei VI, dar şi ca treaptă napolitană a tonalităţii de dominantă (pe un moment Bach introduce aici sunetul fa becar, pregătind apoi la începutul măsurii 48 septacordul de sensibilă al tonalităţii de dominantă). O astfel de detalizare a nuanţelor mişcării modulatorii îmbinată cu interacţiunea reciprocă a modurilor şi melanjul coloritului diferitelor forme modale ale minorului, denotă o "sensibilitate deosebită a urechii compozitorului" faţă de armonie care merită cea mai mare atenţie din partea analistului.

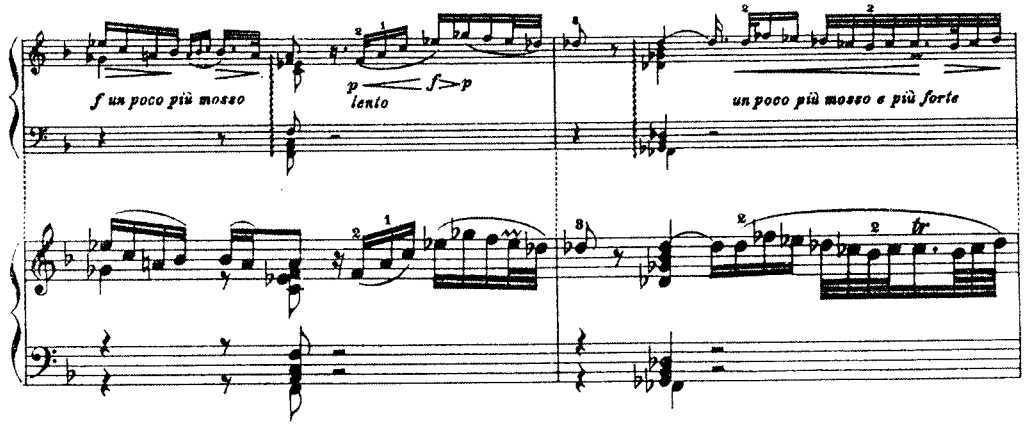
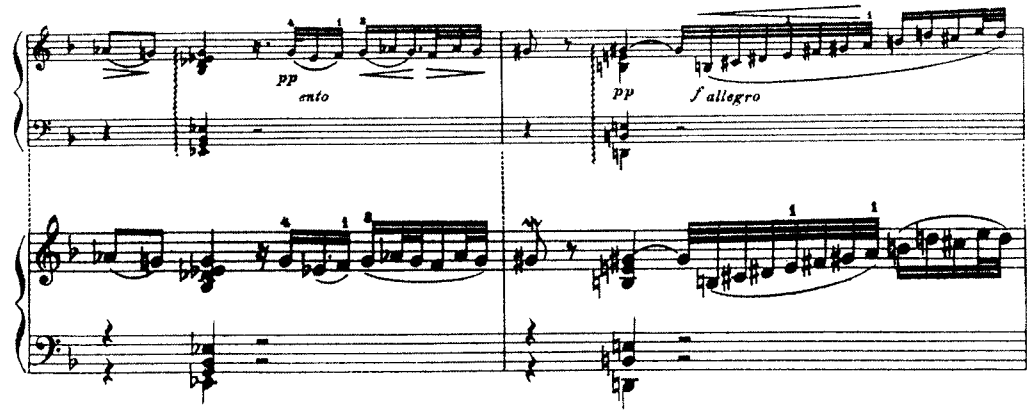
Predispoziţiile ludice ale genului de fantezie se manifestă aici nu numai în trecerile enarmonice şi în jocul culorilor modale, ci şi în succesiunile eliptice. În acest sens am putea fi de acord cu M.Etingher care menţionează semnificaţia deosebită a cadenţei retardaţionale în măsurile 43-44 în care observăm succesiunea a trei disonanţe, care de două ori încalcă aşteptările ascultătorului, precum şi deplasările ascendente prin semitonuri ale septacordurilor micşorate în tranziţia de la modulaţia lină din tonalitatea de bază în Re bemol major spre cadenţa în mi minor (măsurile 31-36). Acest episod a fost apreciat de A.Schering ca "una din minunile fanteziei muzicale bachiene încă neelucidate" (citat după 32, p.234). Din partea noastră am dori să mai adăugăm că acest episod este un exemplu foarte elocvent al cromatismului bachian.

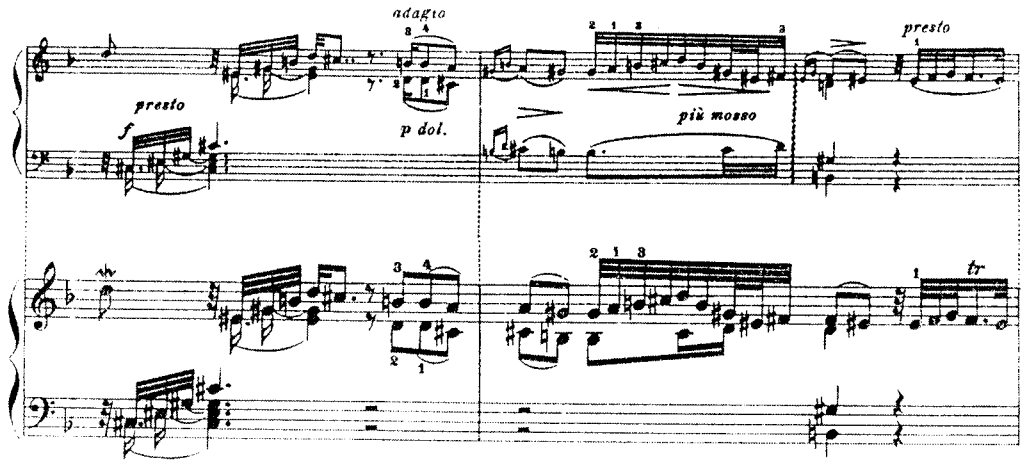
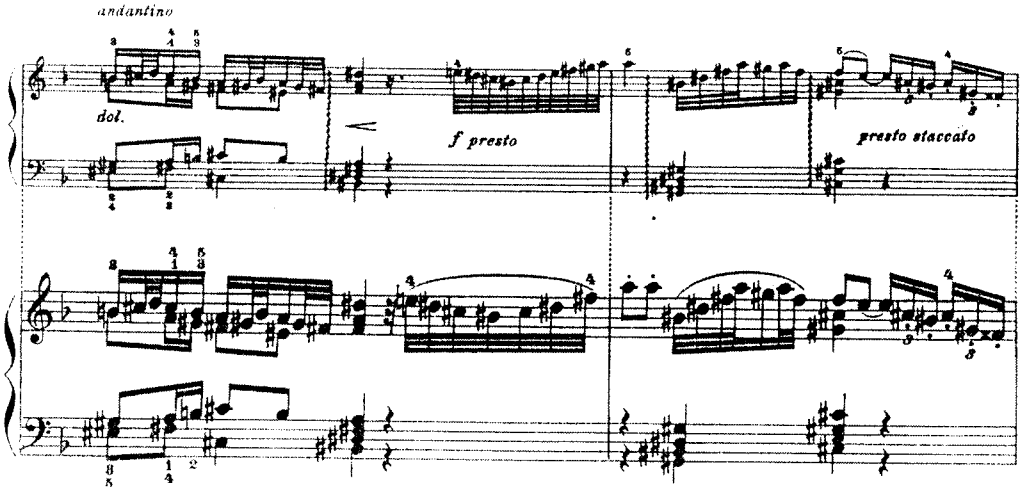
Într-o altă cunoscută lucrare bachiană *Fantezia cromatică şi fuga în re minor* mişcarea cromatică apare în calitate de concept pre-compoziţional realizat cu multă măiestrie şi ingeniozitate. Prima din părţile ciclului (*Fantezia*) a fost analizată în multe studii muzicologice (inclusiv la Etingher). Un important procedeu de dezvoltare în această fantezie îl constituie însăşi mişcarea cromatică acumulată treptat pe parcursul piesei, atingându-şi apogeul în coda construită pe turaţii eliptice formate din septacorduri micşorate care se deplasează prin semitonuri pe fundalul pedalei pe tonică ce, împreună cu întârzierile spre tonurile ocupate, contribuie la sporirea expresivităţii generale. O astfel de formă acordică de concentrare a energiei armonice acumulate în *passus duriusculus* "multiplicat" parcă în această variantă

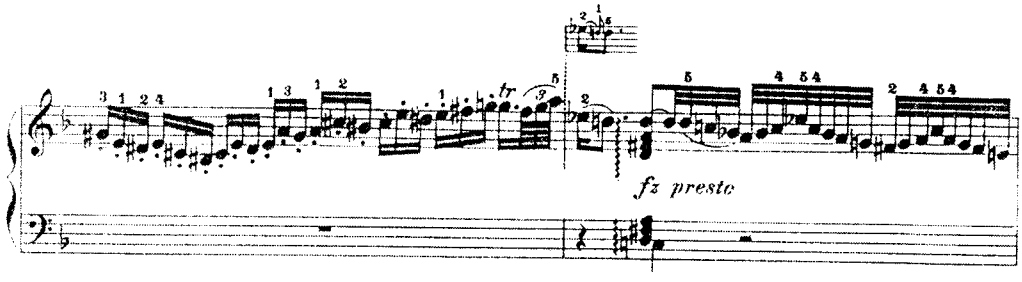
[51] Aceeaşi armonie este utilizată de către Bach şi în *Fantezia cromatică* (măsura 12). Aici fa minorul apare pe parcurs şi ca tonalitatea subdominantei lui do minor după care sună dominanta sol minorului armonic.

...onică, pregăteşte tema cromatizată "rătăcitoare" a fugii care pare iniţial ancorată în treapta VII a re... ...rului pentru ca apoi să urmeze logica funcţională a turaţiei frigice (t-d-s-D), care expune tonalitatea ...ipală prin prezentarea tonalităţilor de subdominantă şi dominantă. O atenţie deosebită în *Fantezie,* anti... ...nd tema fugii, capătă fragmentele de coral însemnate prin *arpeggio legato* în alternare cu pasajele figura... ...mpulsionate de energia degajată de tinderea semitonică a septacordurilor de sensibilă (exemplul 16). În

Exemplul 16


lento
lento
cresc.
mf


f un poco più mosso
p
lento
f>p
un poco più mosso e più forte

pp
ento
pp
f allegro

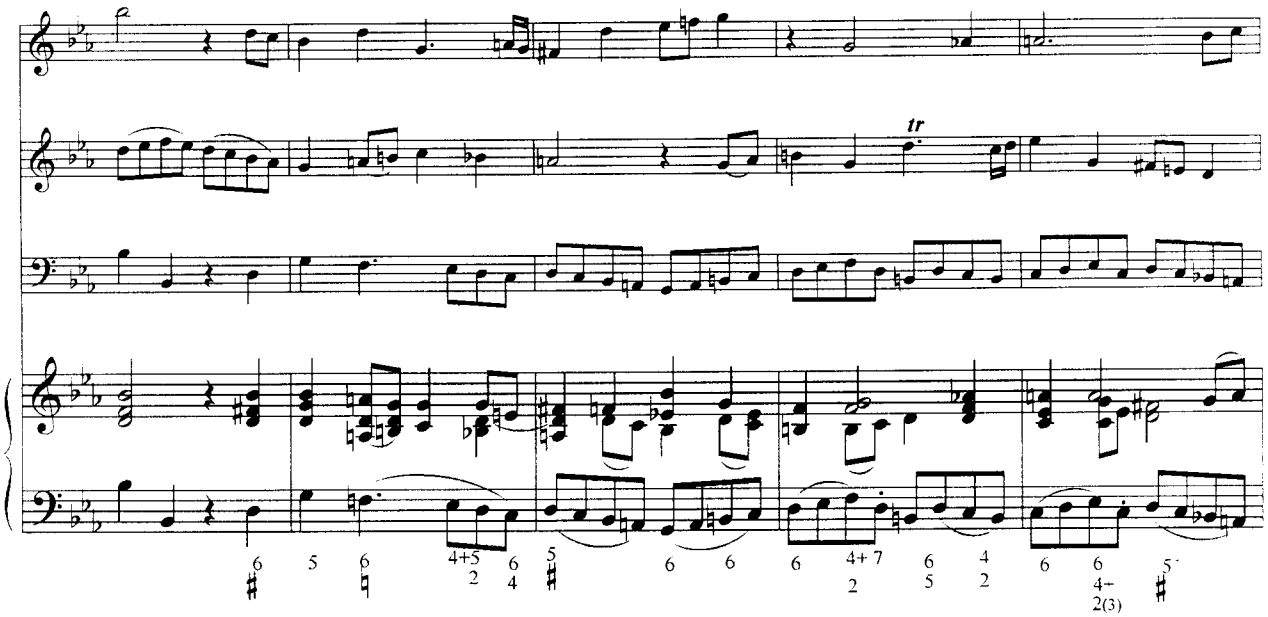
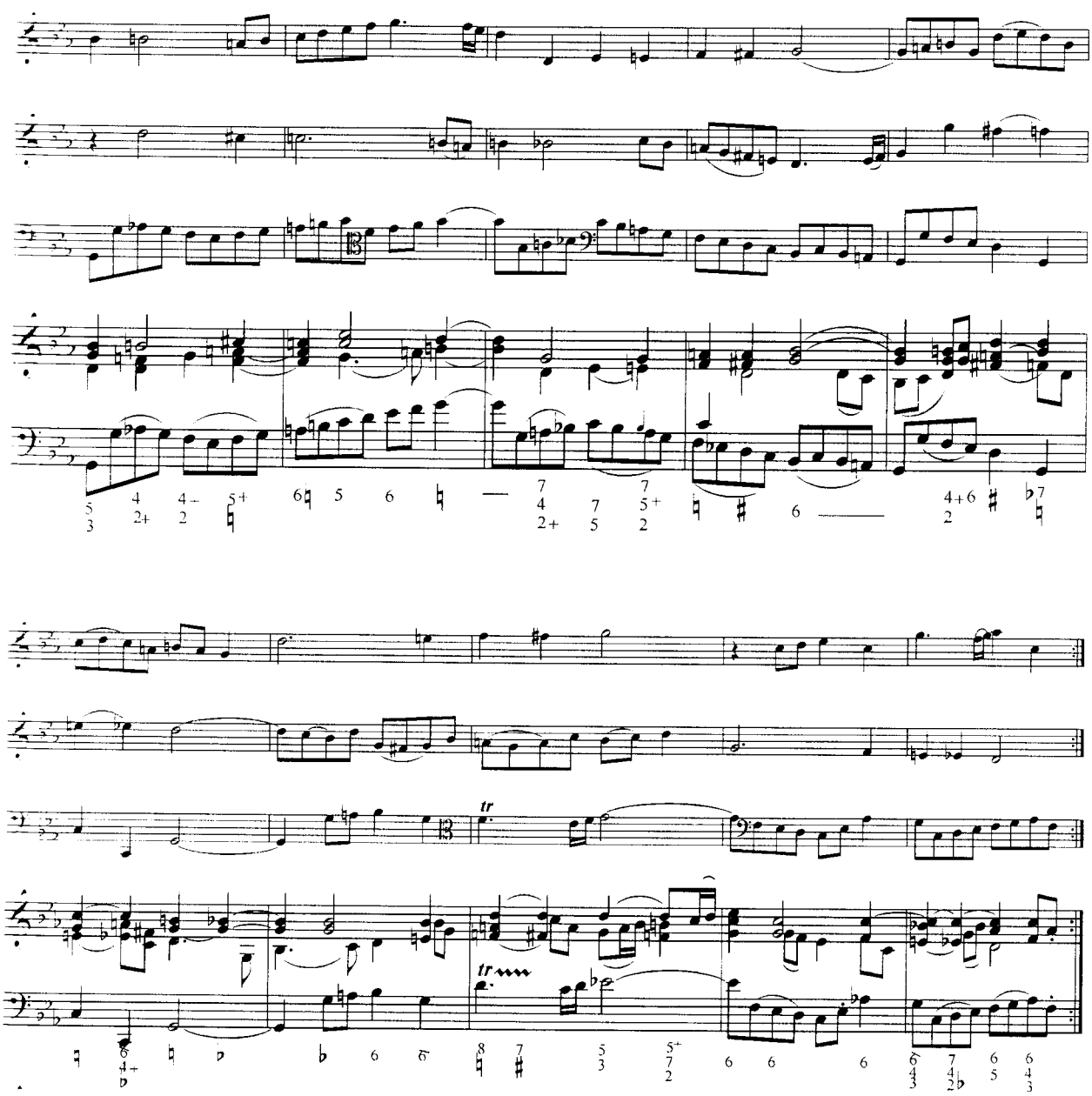

adagio
presto
f
p dol.
più mosso
presto
tr

andantino
dol.
f presto
presto staccato


tr
fz presto

opunere cu aceasta pe fonul figurațiilor sună mișcarea acordică dispersată (acordul ca eveniment) din episodul Recit. M.Etingher menționează aici scoaterea în prim-plan a logicii eliptice, vorbind însă și despre șirurile de acorduri organizate în conformitate cu legitățile funcționale tradiționale într-un original lănțișor de dominante (32, p.65). Aici putem observa de asemeni și procedeul care se va înrădăcina în practica componistică mult mai târziu și care nu poate fi tratat în nici un caz ca un lănțișor de dominante. El, posibil, anticipează viitoarea modulație enarmonică prin intermediul septacordului mic major (D_7). În măsurile 54-55 cu ajutorul D_9 mic și a mișcării melodice are loc o inflexiune în si bemol minor urmată de acordul notat ca $^{m\flat3}DDVII_7$ interpretat melodic, însă, ca D_2 spre tonalitatea treptei II napolitane. Deplasarea progresivă a acestei succesiuni se percepe ca o turație eliptică din cauza unei noi prelucrări melodice, armonia fiind păstrată absolut intact doar deplasată cu o secunda mare în jos, adică în la bemol minor. În mod similar apare și tonalitatea fa diez minor după care secvența se întrerupe și urmează o expunere mai desfășurată ce ne conduce spre cadența pe tonica lui do diez minor (adică tonalitatea dominantei naturale din fa diez minor). Apoi, urmând aceeași logică apare D_2 spre tonalitatea treptei II napolitane din fa diez minor, care, însă, în contextul dat nu se mai percepe ca un inel al secvenței. Aceasta ne deplasează în direcția subdominantei tonalității principale (sol minor ca subdominanta lui re minor). Astfel, putem afirma că Bach utilizează aici o secvență transponentă, inelul căreia se bazează pe reinterpretarea enarmonică a sonorității răsturnării D_7 ($^{m\flat3}DDVII_7=D_2$).

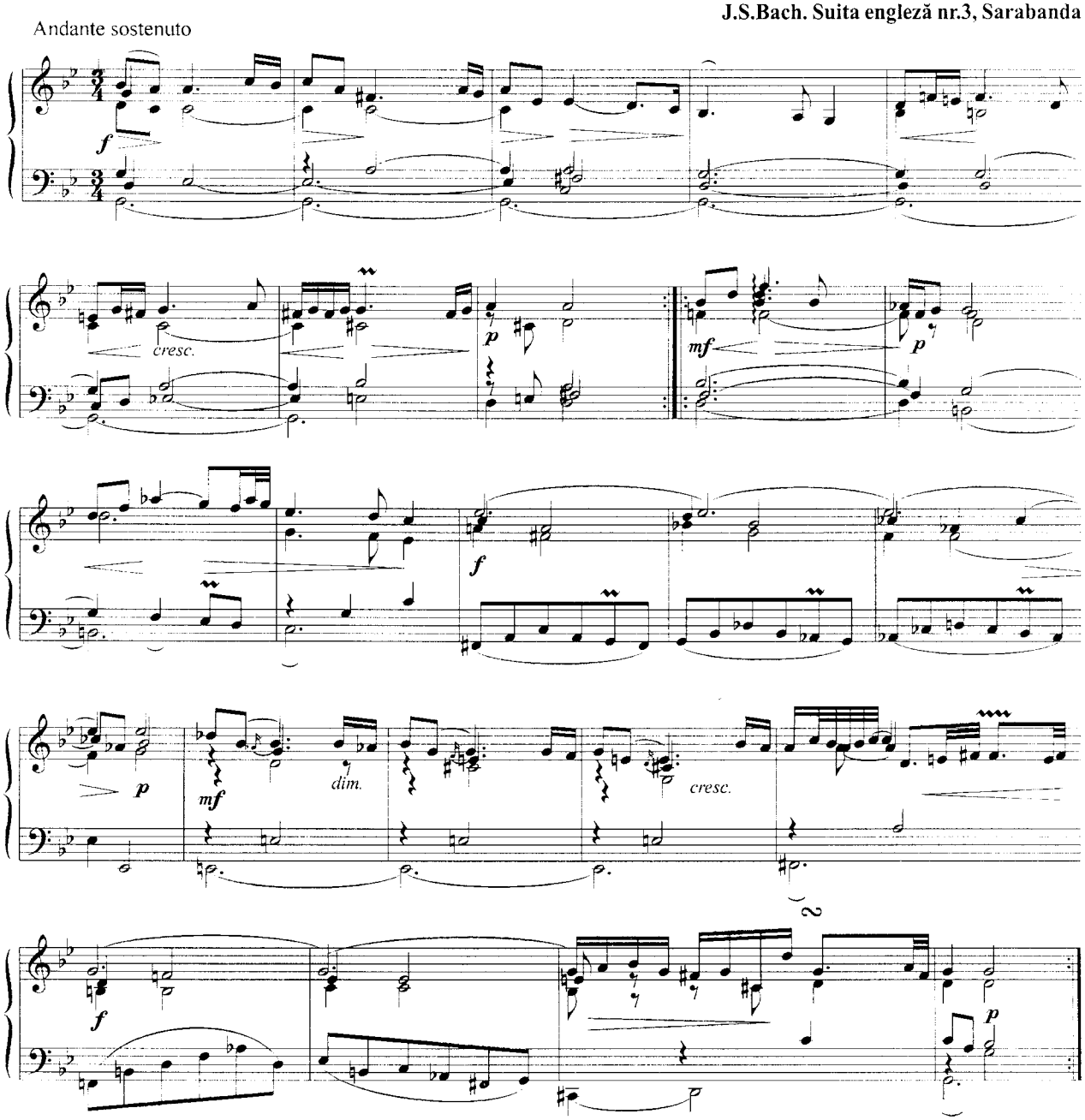
Nu mai puțin interesante sunt și alte variante de expunere a mersurilor cromatice utilizate de Bach. Astfel, de exemplu în *Canon perpetuus* din *Ofranda muzicală* sunt valorificate capacitățile de tindere cromatică ascendentă ale septacordului micșorat, iar în condițiile mișcării descendente în măsura 22 apare o "schimbare accidentală" a tonalității prin enarmonismul trisonului mărit (!). Exemplul 17, măsurile 20-23.

Exemplul 17 a

J.S.Bach. Ofranda muzicală. Canon perpetuu

Evident, aceasta încă nu este o modulație enarmonică prin intermediul trisonului mărit pe deplin ...nstituită și conștientizată, ci mai curând o inflexiune găsită intuitiv, însă singur faptul apariției acestui ...cedeu la Bach (cu toate că el nu l-a introdus în uzul permanent) pare foarte semnificativă.

Încă un exemplu elocvent al stilului cromatic ne oferă *Suitele engleze*, mai concret – *Sarabanda* din ...ita nr.3 în sol minor (exemplul 18). Observăm aici toate atributele stilului lamento rafinat, inclusiv și ...ntrarietățile "condimentate" (măsurile 6 și 10), mișcarea eliptic-alterațională cu rearmonizarea aceluiași ...net cu septacorduri diferite (măsurile 7, 13-15), reinterpretarea enarmonică a septacordului micșorat ...măsurile 17-18). De altfel, Bach este considerat părintele modulației enarmonice prin intermediul septa-

Exemplul 18

J.S.Bach. Suita engleză nr.3, Sarabanda

cordului micşorat şi cu toate că această opinie nu corespunde întocmai adevărului istoric ea este oarecum justificată prin faptul că anume Bach atribuie acestui procedeu armonic un sens expresiv[52] aparte.

Cromatismul bachian, după cum observăm, este un procedeu folosit consecvent cu toate că Bach adesea îl îmbina cu diatonica ce constituie fundamentul funcțional general şi se manifestă atât în melodie,

[52] V.Protopopov scrie că septacordurile micşorate reprezintă principalul procedeu de întruchipare a imaginilor îndurerate în muzica lui Bach (21, p.183).

...m şi în armonie, inclusiv în planul tonal. Preluând de la predecesori normele de utilizare ale cro-
...ii Bach, pe de o parte, continuă tradiţiile deja existente (inclusiv contrarietăţile cromatice manie-
... dar în acelaşi timp realizează în acest domeniu şi multe inovaţii proprii (variante de armonizare a
...s *duriusculus*, modulaţiile enarmonice şi deplasările melodic-armonice). Cromatismul la Bach este
...ătât de estetica timpului (teoria afectelor), cât şi de inventica muzicală, dorinţa de a afirma tempe-
... uniformă. Utilizarea egală a celor 24 de tonalităţi este confirmată nu numai prin compunerea celor
...olume ale *Clavecinului bine temperat*, ci şi prin modulaţiile îndrăznețe în tonalităţile îndepărtate.
...est context M.Etingher consemnează: "Caracterul utilizării diferitelor tonalităţi este o dovadă a
...ui că Bach fără îndoială cunoştea şi posibilităţile expresive ale lor fundamentate de teoria afecte-
...ndiferent de măsura în care se foloseşte fiecare dintre cele 24 de tonalităţi singur faptul adresării la
...hiar şi într-un număr limitat de lucrări, a avut o importanţă novatorie. Bach a fost primul mare
...ozitor care a demonstrat în plină măsură posibilităţile sistemului uniform temperat " (32, p.14).

E.Lowinski pomeneşte despre *Lăuta bine temperată* de Vincenzo Galilei, A.Volkonski (14, p.35)
...onează că cicluri în toate tonalităţile au scris şi alţi predecesori ai cantorului din Leipzig (de
...plu, suitele pentru clavir de J.Pahelbel, *Ariadna musica* (Neo-Organoedum per XX Praeludia, toti
...Fugas) de J.Fischer, *Labirintus musicus* de Suppis, *Clavecinul bine temperat* de B.H.Weber ş.a.)[53],
... toate că Bach în acest domeniu nu a fost primul el a făcut-o mult mai bine decât alţii şi de aceea
...e lui i se atribuie întâietatea.

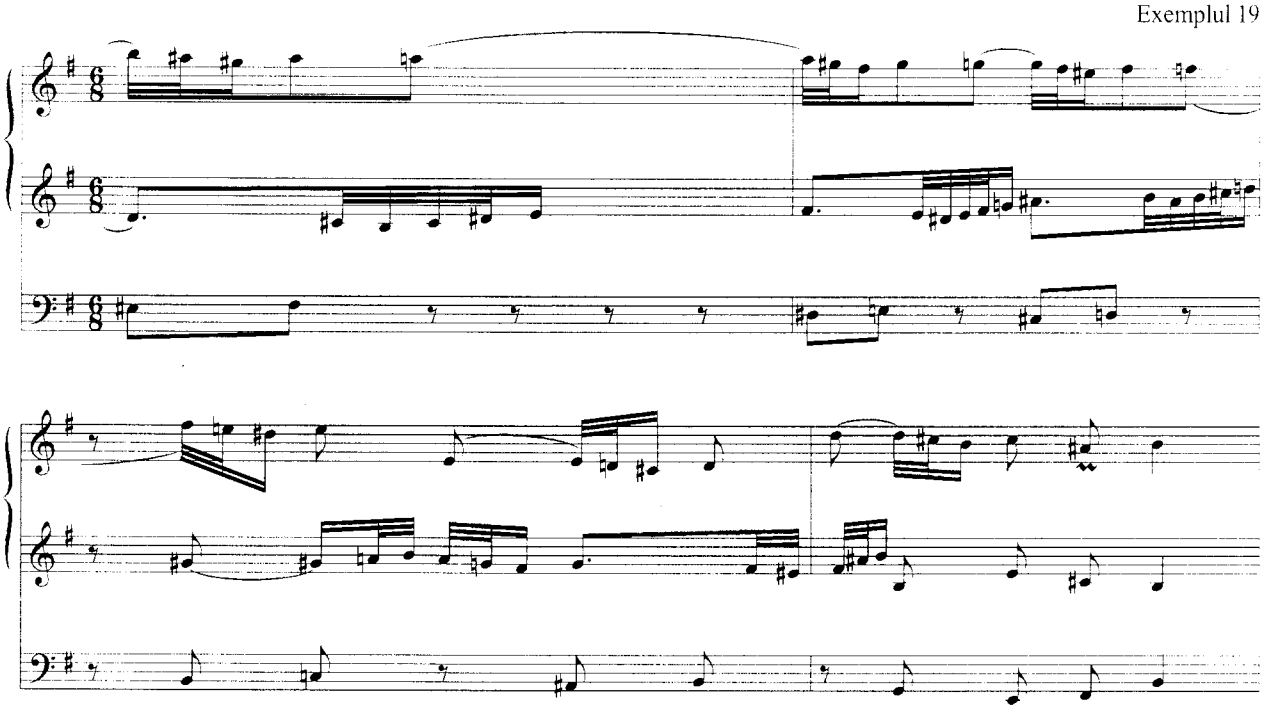
Noutatea gândirii modal-tonale la Bach se manifestă mai întâi de toate în fenomenul cromatismului
...latoriu, care a înlocuit diversitatea sistemului modal şi a cerut introducerea temperării uniforme.
...a noii gândiri este realizată în ciclul CBT unde schimbarea modurilor cedează în faţa schimbării
...lor tonale. Este semnificativ că renumitul *Preludiu în Do major* care deschide acest cathehisis
...ical aidoma unui germene conţine ideea de bază a ciclului. În legătură cu acest preludiu N.Scherman
...e o ipoteză curioasă: "În timpurile lui Bach preludiul era considerat nu doar "portal"[54], ci şi "cheie"
...permitea accesul în miraculoasa lume a unui sistem muzical cu adevărat bun", un "indice" al sche-
...rmonice a sistemului temperat [...] armonia situată în prim-plan servea drept un perfect regulator de
...dare care oferea noi procedee de organizare a scării sonore" (30, p.94-95).

În planul armonic al acestui preludiu se stabileşte de asemeni şi un model de formulă funcţională a
...esiunii iniţiale prezent apoi şi în alte preludii din CBT. Cel puţin primele şase preludii debutează cu o
...e cadenţială bine reliefată care coincide cu formula funcţională completă T-S-D-T, caracterul "cir-
...r" al căreia este depăşit prin dezvoltare progresivă. În acelaşi timp *Preludiul în Do major,* unde după
... se ştie, un rol foarte important îi revine figuraţiei armonice, face parte şi din grupul de piese muzi-
...e în care, după definiţia lui V.Ţukkerman se realizează "o simplă desfăşurare melodică a armoniei,
...e pune în centrul atenţiei anume armonia". Însemnătatea acestui procedeu pentru creaţia lui Bach se
...ervă nu numai în lucrările omofonice, ci şi în cele polifonice care permit să apreciem în ce măsură
...entivitatea gândirii armonice bachiene determinată de intelectualism, de legăturile cu ştiinţa şi de
...nţa de a atinge perfecţiunea, armonia şi ordinea se îmbină cu libertatea extraordinară întruchipată în
...erea mijloacelor intonaţionale de expresie.

...detaliat despre suitele lui Pahelbel şi despre culegerea lui Fischer vezi: 30, p.51-52 şi 87-89. Tot aici găsim informaţii şi despre suitele
...Couperin, despre *Canzona* de Froberger precum şi despre *Invenţiunile originale scrise în toate tonurile şi acordurile* semnate de
...eber. Despre utilizarea pedagogică a sistemului tonal complet putem judeca după *Marea şcoală a basului general* de J.Matteson în care
...propuse exerciţii în toate cele 24 de tonalităţi. M.Etingher scrie despre ciclul de exerciţii în toate tonalităţile semnat de Zorge (33, p.215).
... se face aluzie la expresia lui Riemann care a numit acest preludiu "portalul ciclului bachian de minunate mostre de artă polifonică".

Aceasta se manifestă şi în plenisonia tuturor vocilor: "Fiecare dintre liniile melodice trăieşte o viaţă intensă sprijinind şi punându-le într-o lumină favorabilă pe celelalte... În sistemul modal-funcţional moştenit de la predecesori Bach investeşte o amploare melodică extraordinară şi o dezvoltare intonaţională intensivă" – astfel apreciază caracterul inovator al multivocalităţii bachiene eminentul savant rus V.Protopopov (21, p.167-168).

Unul din procedeele care favorizează acumularea energiei şi a tensiunii intonaţionale în timpurile lui Bach este secvenţa. Ea se foloseşte şi pentru dezvoltarea, şi pentru constituirea tematismului în forme melodice, polifonice şi acordic-armonice. Inelul secvenţei, de regulă, e scurt şi prin aceasta anticipează viitoarele secvenţe clasice. La Bach şi la contemporanii lui întâlnim atât secvenţe tonale (diatonice), cât şi modulatorii (cromatice). M.Etingher menţionează şi un caz unic de secvenţă transponentă (exemplu 19).

Exemplul 19

Se întâlnesc de asemeni şi secvenţe mixte, precum şi modulaţii realizate prin intermediul dezvoltării progresive foarte frecvente în secţiunile mediane ale preludiilor din CBT, care ne aduc în tonalităţile de înrudire diatonică (de exemplu, în preludiul do diez minor I avem o modulaţie la relativă).

O altă sferă în care se manifestă activitatea melodică a vocilor şi acţiunea acesteia asupra dezvoltării tonale o constituie modulaţiile melodice şi cele melodic-armonice (vezi compartimentul Recitativ în *Fantezia cromatică* şi în tema fugii din acest ciclu). M.Etingher consideră că şi modulaţiile monodice din temele modulante ale fugilor bachiene pot fi tratate ca armonizare latentă a unor modulaţii prin intermediul acordurilor comune (32, p.64). De fapt, în aceste cazuri are loc modulaţia printr-un sunet comun, însă această opinie pare destul de semnificativă în virtutea faptului că temele fugilor bachiene într-adevăr au o bază armonică adesea foarte evidentă şi se sprijină pe anumite acorduri potenţiale care se realizează în procesul armonizării ulterioare (tema impune caracterul şi stilul viitoarei fugi, inclusiv şi cel armonic, fiind un nucleu nu numai al dezvoltării polifonice, ci şi al celei armonice).

dulațiile melodic-armonice se realizează cel mai frecvent în turațiile eliptice (care adesea, după e poate observa din mai multe exemple citate anterior, au anumite tangențe cu modulațiile enar- . Despre elipsele bachiene trebuie să vorbim în legătură cu o formă specifică de cadențe numite care la fel ca și cadențele întrerupte încalcă așteptările auditive și lărgesc sfera dezvoltării tonale ecția zonei de subdominantă. Astfel, de exemplu, în *Preludiul Do major* din CBT I D_7 trece în D_7 pentru amânarea tonicii finale, însă caracterul neobișnuit al acestui procedeu se datorează faptului ăstă elipsă din punct de vedere compozițional nu corespunde cu introducerea pedalei pe T.

Efectul incursiunii unui recitativ-monolog expresiv în preludiul mi bemol minor I se datorează de unei cadențe retardare.

Bach găsim diverse variante de cadențe întrerupte și de retardații: D-VI, D-S_6, D-$DDVII_7$, D_7-D_7 S. $DDVII_7$-VII etc.

Astfel putem concluziona că armonia lui Bach a însemnat o culme extraordinară cucerită în procesul oltare a armoniei europene care a parcurs calea de la utilizarea diverselor moduri diatonice spre atea de culori tonale reunite prin natura dualismului major-minor într-un sistem unic bazat pe rela- ționale și pe capacitățile coloristice individuale ale fiecărei tonalități, sistem ce a înlocuit mutația dulația și a trecut de la diatonica strictă la bogăția și varietatea îmbinărilor ei cu resursele croma- Creația și stilul lui Bach au devenit un punct de reper pentru mulți compozitori din toate epocile oare – de la Glinka, Mendelssohn, Taneev și Reger până la Schönberg care considera că anume de Bach el a deprins măiestria de a deduce totul din una și nu întâmplător adepții dodecafoniei adesea tema fugii în si minor din CBT vol.I și cea din *Kyrie* din *Misa în si minor* care cuprind toate ele totalului cromatic.

Ocneanu menționează pe bună dreptate că "geniile nu s-au ridicat deasupra epocilor lor prin inova- ncept prea adesea fetișizat astăzi, ci mai cu seamă prin aceea că au știut să absoarbă din tradiție și mporaneitate aspirația către perfecțiune, ideal care depășește timpul și spațiul, fiind o constantă nentă a adevăratei evoluții a spiritului uman" (6, p.233)

4. J.Ph.Rameau și conceptul acordic al armoniei

Barocul și clasicismul timpuriu în istoria muzicii cuprind secolul XVII și o mare parte din secolul însă anume în secolul XVII în istoria artei muzicale s-a produs o cotitură importantă și s-a născut nou.

Secolul XVII este apreciat de către cercetători în mod diferit. Având strânse legături genetice cu erea, el continuă dezvoltarea genurilor și formelor constituite în epoca precedentă. În același timp, putul secolului XVII a coincis cu demararea unei noi perioade tricentenate a evoluției muzicii denu- în prefața la culegerea de arii de Caccini (1602) *Le nuove musiche* și însemnată de apariția *basso uo*, a inovațiilor lui Monteverdi și Schütz, de nașterea operei, oratoriului, concertului etc. Tendința inovații, spre lărgirea și aprofundarea cunoștințelor științifice și în același timp și dorința crescândă manifestare a personalității se datorează, în opinia istoricilor, atmosferei sociale încordate și situației nuale dificile. În această perioadă se dezvoltă însă și unele idei moștenite din trecut. Una din ele este armoniei universale formulată încă de grecii antici, ulterior dezvoltată și tratată într-un context nou Evul mediu (Boethius și Regino din Prün o împărtășeau, pe când R.Baecon și Avicena o contestau) și Renaștere (critica armoniei sferelor a fost întreprinsă de Johann Tinctoris, care, însă scria despre exis- muzicii îngerilor și de T.Campanella; în susținerea armoniei universale s-a pronunțat Zarlino

considerând-o strâns legată de armonia subiectivă proprie sufletului uman). În secolul XVII despre armonia universală scriu Johann Kepler (în 1619 apar cele cinci cărți ale tratatului lui *Harmonia Mundi* în care se abordează atât problemele cosmosului și armoniei muzicale ca arhetip al universului, cât și armonia dintre sunete), M.Mersenne (în 1636 el scrie tratatul *Armonia Universală*) [55], despre muzica celestă consemnează și H.Schütz [56]. Locul central în estetica muzicală a barocului îl ocupă teoria afectelor (R.Decartes, M.Mersenne, A.Kircher) care reprezintă o continuare și o dezvoltare a învățăturilor antice despre ethosul muzical. Nu mai puțin importante sunt și raționalismul, tendința spre metodele matematice care s-au manifestat în secolul XVII, fapt ce a determinat renașterea interesului față de număr și ordine precum și includerea muzicii în *quadrivium* alături de aritmetică, geometrie și astronomie (precum a fost și în Evul mediu). Astfel, vedem că în estetica barocă se întreprind demersuri serioase și fundamentale în încercarea de a înțelege frumosul și armonia care nu se supun explicațiilor logice.

La începutul secolului XVIII aceste căutări au fost încununate de teoria lui J.Ph.Rameau – o realizarea mai matură și științific mai fundamentată în care s-a generalizat întreaga tradiție a teoriei și practicii muzicale a perioadei *basso continuo*. Rameau a încercat să elaboreze un sistem unic "reunind părțile într-un întreg simplu, dar comprehensibil" (expresia lui Chevalier, 29, p.45), dorind să determine legitățile și să stabilească principiile armoniei reieșind din anumite principii naturale, obiective. Punctul de pornire în elaborarea teoriei lui Rameau l-a constituit ideea lui Decartes conform căreia "un sunet se află în raport cu un alt sunet la fel precum o coardă cu alta" citată în celebrul *Tratat de armonie redusă la principiile ei naturale* (29, p.46).

Concepția teoretică a lui Rameau este un produs al Secolului Luminilor și al unei noi metodologii științifice separată de orice alte principii decât cele naturale și raționale. Rameau încearcă să pună ideile sale în legătură cu viziunile general științifice ale timpului său, dorind să explice legile armoniei reieșind din legitățile naturale, "deducând principiile generale ale muzicii dintr-un fenomen natural în conformitate cu exigențele legilor naturale" (Holopov). Acel fundament natural pe baza căruia Rameau înalță edificiul teoriei sale au fost armonicele superioare ale unui sunet fundamental descoperite de către Mersenne. Aplicarea lor la fenomenul armoniei oferă științei muzicale o bază obiectivă și o justificare întemeiată a muzicii ca *mimesis*.

Principiul de imitare a naturii (promovat încă de Aristotel) în viziunea lui Rameau trebuie să servească unicului scop al muzicii – "reflectarea gândurilor, a simțurilor și a patimilor"[57] (asemeni enciclopediștilor sau lui Glück). În acest sens Rameau este considerat unul din precursorii direcți ai esteticii afectelor din epoca Luminilor. În opinia lui anumite acorduri, tonalități, modulații posedă capacitatea de a reda un anumit conținut emoțional, anumite stări afective. "A constata că majorul ne predispune la veselie și minorul la tristețe e o banalitate. Dar a susține că D are un ethos complet diferit de al S, cu alte cuvinte că ethosul nu depinde numai de structură, ci de poziția pe care acordul îl ocupă în mod, iată ceva senzațional pentru epoca respectivă... și ceea ce numește el instinct pentru muzică seamănă foarte mult cu ceea ce se va numi mai târziu simț funcțional. Diferența e doar că instinctul lui Rameau are o sferă mai largă de acțiune. Este înnăscut și universal. Provine din conformitatea ce există între structura noastră psihică (sensibilitatea, emoționabilitatea) și structura naturală a sunetului – dacă nu cumva a întregului univers, după cum înclina să creadă Rameau. O muzică ne place în măsura în care reflectă tendința firească a sunetelor de a se grupa într-un fel sau altul și în măsura în care intențiile compozitorului concordă cu expresivitatea latentă (ethosul)" (4, p.147).

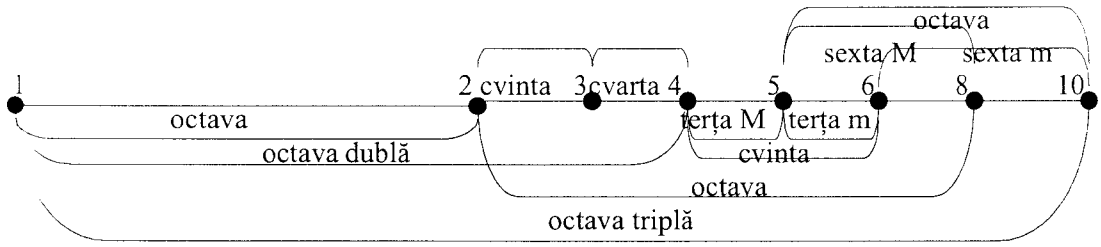
[55] Despre aceasta vezi: 17, capit. I-IV.

[56] Vezi: Лобанова М. *Мотетное творчество Шютца и некоторые идеи немецкого музыкального барокко* //Генрих Шютц. Москва, 1985, стр.217-253.

[57] Citat din 15, p.218.

[illegible] fapt, şi tendinţa de explicare a legilor armoniei reieşind din legile acusticii este de asemeni o imitare a [illegible] "Se ştie că fiecare artă şi fiecare ştiinţă îşi are proprietăţile ei specifice. Dar nu depind ele cumva de [illegible] principiu? există oare în natură două principii? am putea noi să-l descoperim altfel decât pe calea simţu- [illegible] pot simţurile să ne ofere vreunul mai palpabil decât rezonanţa corpului sonor din care certitudinea [illegible] lor să se nască, aşa cum se naşte ea aici, din efectul pe care îl simte urechea"[58] – scria Rameau.

[illegible] a pornit de la elementul de bază al muzicii: sunetul, care nu este simplu, ci compus, de vreme ce [illegible] nu vibrează numai în totalitatea ei, ci şi pe bucăţele – jumătăţile, treimile, sferturile etc. Seg- [illegible] coardei, vibrând, produc şi ele nişte sunete foarte slabe (sunetele armonice) care se aud (cele ce [illegible] simultan cu sunetul de bază (sunetul fundamental)... Şi cum se potrivise ca primele armonice [illegible] de sunetul fundamental (deci nu octava şi repetările ei) să fie cvinta şi terţa majoră, şi cum [illegible] perfect major – baza muzicii preclasice şi clasice – se compune tot dintr-o cvintă şi o terţă mare, [illegible] a ajuns la concluzia că elementele de limbaj sunt generate de rezonanţa naturală, că sensibilitatea [illegible] gustul estetic, senzaţia de consonanţă şi disonanţă, preferinţa pentru un interval sau altul sunt de- [illegible] de acest fenomen natural, acustic"[59]:



[illegible] ntinuându-şi raţionamentele şi calculele Rameau a obţinut intervalele disonante şi acordurile care [illegible] ultat din combinaţiile intervalelor sau din împărţirea lor. Foarte importantă a fost stabilirea prin- [illegible] identităţii octavelor prin constatarea că "deşi sunetele armonice sunt situate faţă de cel funda- [illegible] la distanţe foarte mari, vocea, neputând intona cu uşurinţă aceste intervale uriaşe, le reduce la [illegible] şi terţa simple. Vocea cântă deci nu intervalul dintre fundamentală şi îndepărtata cvintă, ci pe acela [illegible] armonicul 2 şi cvinta din imediata apropiere, ca şi cum sunetul fundamental şi-ar fi transferat [illegible] de generator armonic asupra octavei sale" (4, p.138)[60].

Rameau pune studiul acordurilor pe baze raţionale fapt ce-i permite să propună câteva reguli simple de [illegible] are a disonanţelor. În opinia lui Rameau disonanţele apar prin adăugarea unei terţe superioare la [illegible] mantă sau a unei terţe inferioare la subdominantă. Stabilind cauzele disonării el încearcă să stabilească [illegible] prin care se leagă şi interacţionează diferite consunări: "disonanţa care trebuie rezolvată generează [illegible] de a auzi ce va suna în continuare" (17, p.60). Rameau vorbeşte şi despre rolul disonanţelor neacordice.

Fiind profesor, Rameau a inventat şi o metodă practică de analiză armonică, şi anume *basului fundamental*[61] care prezintă "succesiunea unor başi reali sau imaginari, ca bază a acordurilor care şi prin răsturnare

---

[illegible]gment din *Erori muzicale în Enciclopedie* citat după: 4, p.132.

[illegible] 4, p.134. După cum se observă din schemă, şirul armonicelor naturale nu este complet.

[illegible]st sistem vine să înlocuiască *basso continuo* – un sistem pestriţ cu numeroase variante de cifrare ale acordurilor, reduse de Rameau la [illegible]um: $^{5}_{3}$, , şi variantele acestora cu sextă.

[illegible]b portativele pe care era scrisă muzica, el mai desena unul pe care nota (în cheia de bas) fundamentala fiecărui acord ce apărea pe [illegible]ivele de deasupra. Obţinea astfel un şir de fundamentale care-i clarifica natura acordurilor, mersul modulaţiei, felul şi direcţia de [illegible]are a disonanţelor etc. A nu se confunda basul fundamental cu basul continuu... Basul fundamental este o voce imaginară şi serveşte ca [illegible]ment de analiză (4, p.140).

procură starea directă a trisonului" (1, p.56). Descoperirea principiului răsturnării acordurilor a confirmat importanța funcțiunii principale a acordului care coordonează toate răsturnările lui şi le reduce la un principiu unic. "Amănunțimea regulilor muzicii este imensă şi e imposibil să le transmiți în această amănunțime a lor. În schimb principiul e simplu, precis şi uşor de conceput" (Citat din *Erori* după 4, p.133)

Rameau propune şi o explicare a mişcării armoniei cercetând succesiunile acordice în diferite tipuri de cadențe (perfectă, plagală, întreruptă, menționând de asemeni evitarea cadenței prin ajutarea terței inferioare basului). Anume cadențele, în viziunea lui Rameau, prezintă modelul tuturor succesiunilor armonice. El stabileşte şi legea de bază a succesiunii armonice – legea mişcării legate (*liaison*) şi a sunetului comun (29, p.49, 54, 63), explică proveniența fundamentalelor şi a intervalelor disonante, ceea ce generează succesiunile diatonice. Ordinea diatonică este cea a sunetelor stabilită de proporția triplă. Anume aceasta înțelege Rameau sub noțiunea de *mode* (adică mod) care defineşte în acelaşi timp şi legea succesiunii sunetelor şi ordinea acestei succesiuni[62].

Modul este ordinea dictată de proporții. Schimbarea modului înseamnă atât trecerea din major în minor, cât şi realizarea unei transpoziții (adică o schimbare a armurei), iar modulația este "modalitatea de respectare a acestei succesiuni în limitele impuse de principiul dat" (29, p.62).

Rameau a elaborat şi o nouă concepție modală fundamentul căruia îl constituie la început două, iar mai târziu cele trei funcții modale principale – T(onica)[63], D(ominanta)[64] şi S(ubdominanta)[65], menționând totodată şi faptul că în cadrul modulației ele primesc o reinterpretare funcțională.

Principalele lucrări teoretice ale lui Rameau au apărut în următoarea ordine cronologică:

- *Traité de l'harmonie réduite a ses principes naturels*, Paris, 1722.
- *Nouveau système de musique théorique...*, Paris, 1726.
- *Dissertation sur les différent méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue...*, Paris, 1732.
- *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique,* Paris, 1737.
- *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base a tout l'art musical, théorique et pratique,* Paris, 1750.
- *Nouvelles réflexion de M.Rameau sur la démonstration du principe de l'harmonie...*, Paris, 1752.
- *Observation sur notre instinct pour la musique et son principe,* Paris, 1754.
- *Code de musique pratique ou Méthodes pour apprendre la musique...avec de nouvelles réflexion sur le principe sonore,* Paris, 1760.

Deja din această listă se poate observa că scrierile lui Rameau[66] nu prezintă doar "o mulțime de viziuni neînțelese şi adevăruri apocaliptice despre teoria muzicii în care nici el nici alții n-au înțeles nimic"[67], ci reflectă, de fapt, experiența practică a lui Rameau–compozitorul[68] şi raționalismul lui inspirat

[62] A.Mavrodin menționează pe bună dreptate că "modul este privit pe bucățele, acordurile luate mereu două câte două, muzica însăşi se reduce la o succesiune de cadențe. Sincer vorbind, o viziune "clasică" asupra modului, Rameau nu va avea-o niciodată dar, cu timpul, se va apropia de ea considerabil" (4, subsolul pag.143).

[63] Denumirea de tonică provine de la treapta definitorie a modului sau aşa-numitul ton modal şi înlocuieşte vechea noțiune de *finalis*.

[64] Denumirea de dominantă vine să înlocuiască vechea *repercussa* sau *confinalis* şi reflectă rolul său de sunet cel mai frecvent repetat.

[65] Etimologia termenului subdominantă (propus pentru prima dată de Rameau) reflectă, pe de o parte, poziția reală a ei (între dominantă şi medianta superioară a modului), iar pe de alta - faptul că subdominanta este situată opus față de dominantă în raport cu tonica (D – la o cvintă superioară, S – la o cvintă inferioară) şi se numeşte uneori dominantă inferioară.

[66] Malignion îl numeşte "singuraticul (cu un mare folos pentru creația sa) burgund" şi subliniază măreția personalității lui Rameau "pe care nici unul dintre biografi n-a avut tentația de a-l numi Jean-Philippe".

[67] Aşa scrie despre Rameau D.Diderot în *Nepotul lui Rameau*.

[68] Despre creația lui Rameau vezi de asemeni: Брянцева В. *Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр*. Москва, 1981; Малиньон Ж. *Жан Филипп Рамо*. Ленинград, 1983. Despre estetica lui Rameau vezi: 4, 33.

metodologia empirică a lui Decartes. În acest sens, prezintă interes citatul din *Estetica muzicală* a lui ...mar în care se afirmă primatul practicii muzicale pentru Rameau: "Rameau (apoi şi D'Alembert) ...mentează principiile naturale ale armoniei funcţionale nu prin descoperirile din fizică, ci tocmai ... deoarece subiectivismul muzical în dezvoltarea sa anterioară a putut să-şi găsească o exprimare ...ală doar în armonia funcţională a majorului şi a minorului, a fost necesar de a elucida mai clar din ... de vedere teoretic bazele naturale ale armoniei major-minore" (citat după 15, p.220).

Gândirea lui Rameau era determinată de impresiile şi experienţele auditive: "Primul sunet care mi-a izbit ...ea a fost ca o rază de lumină. Mi-am dat seama dintr-o dată că acesta nu era unic, altfel zicând, impresia ... o făcea asupra mea era compusă. Iată, mi-am spus, diferenţa dintre *zgomot* şi *sunet*. Orice cauză care ... asupra urechii mele un efect unic şi simplu mă face să aud *zgomot*, iar orice cauză care produce asupra ...mele o impresie alcătuită din multe altele mă face să aud *sunet*. Am numit sunetul prim sau generator ...*fundamental* şi pe cele concomitente cu el, *sunete armonice*... Corpul sonor numit sunet fundamental este ...ul izvor, sursa primară care generează marea muzică, care traduce cauza nemijlocită a oricărui efect ... în momentul sunării acelor proporţii necontenite din care apare melodia, scara tonală, tonalităţile, chiar ... mai neînsemnate reguli folosite în muzică"[69]. În tratatele lui Rameau se expune şi atitudinea lui faţă de ...rmoniei în opera muzicală[70]. Rameau pretinde că toată muzica este bazată pe armonie, ale cărei principii ... din bazele matematice şi fizice ale vibraţiilor corpului sonor. El consideră armonia principalul mijloc de ...esie de care dispune muzica tratând-o ca primară şi predominantă asupra melodiei, care la rândul ei, nu este ... decât un rod al armoniei fiind supusă ordinii stabilite şi impuse de armonie.

În concepţiile sale teoretice Rameau nu numai se situează la nivelul realizărilor ştiinţifice ale epocii sale ...pecial, în domeniul acusticii şi matematicii), dar şi prevesteşte unele ipoteze şi descoperiri din viitor. ...st fapt este confirmat de citatul din *Istoria teoriei muzicale* de H.Riemann: "Aici noi avem de-a face nu ... cu unitatea supremă de contopire a sunetelor care demonstrează forme de vibraţie comensurabile ...mpf), unitate superioară oricăror fenomene acustice, ci şi cu analiza sunetului cu ajutorul aparatului ...gic ţesuturilor oscilante (Corti)... La fel şi semnalarea faptului că intervalele discordante se manifestă ... numărul şi forţa bătăilor, pe când concordanţele perfecte se recunosc prin lipsa bătăilor, ar putea fi o ...ucere din *Învăţătura despre senzaţiile auditive* de Helmholtz"[71]. Muzicologii ruşi I.Râjkin şi L.Mazel ...ţionează că teoria răsturnărilor şi cea a sunetului fundamental şi-au păstrat actualitatea şi în secolul XX ...ma fiind continuată în diverse sisteme teoretice occidentale, cea de-a doua – în lucrările lui G.Katuar şi ...arbuzov, 18, p.14). Concepţia lui Rameau despre tonica ce include potenţial şi dominanta (a treia ...onică), reflectând practica clasicismului timpuriu, reprezintă o idee progresivă pentru timpul respectiv.

Rameau a încercat să explice şi să justifice existenţa acordului minor sunetele căruia, după cum se ştie, nu ... în şirul armonicelor. Pentru aceasta el "a recurs la o serie de presupuse armonice inferioare, simetrice faţă ... primele" (4, p.139). Această încercare a fost criticată de contemporani şi apreciată ca imperfectă, dar "a pro- ...cineva una mai bună"? se întreabă la începutul secolului L.Chevalier (29, p.69)[72]. De altfel, după cum ...ţionează A.Mavrodin, "problema minorului nu e rezolvată nici până astăzi" (4, p.139)[73].

...t după 15, p.220-221.

...spre aceasta vezi: Cocearova G., Melnic V. *Armonia (teoria armoniei)*. Chişinău, 2001.

...t după 18, vol I.p.11.

...m dori să menţionăm, că la începutul secolului XX (1900-1902) V.d'Indy (care, de altfel, se situează pe poziţii opuse celor ale lui Rameau ...cinţa raportului melodie-armonie, considerând armonia doar o "emitere simultană a mai multor melodii" şi acordurile ca rezultat al ...vocilor melodice) pentru explicarea acordului minor recurge la acelaşi principiu al armonicelor inferioare (vezi: 31, p.32).

...Hindemith consideră că explicaţia antinomiei major-minor e mai curând de ordin psiho-fiziologic decât matematic (4, subsolul p.139).

Viziunea funcțională a lui Rameau[74], teoria modului major (și a celui minor[75]), conceptul acordului ca unitate organică și nu ca suprapunere de intervale sunt niște realizări importante ale științei muzicale în domeniul sistematizării cunoștințelor despre armonie. Astfel teoria lui Rameau, care include și un șir de idei ale predecesorilor și ale contemporanilor lui (*Armonia universală* a lui Mersenne, armonicele superioare descoperite și studiate de același Mersenne și mai ales de Sauveur, ideea diferitelor tonuri combinatorii – "*terzo suono*" emisă de către G.Tartini și G.Sorge ș.a.), prezintă un adevărat "sistem spre deosebire de observațiile empirice și constatările particulare" (Livanova) ale teoreticienilor din veacurile anterioare.

Fiind preocupat de expresivitatea muzicii Rameau elaborează și un sistem de semnificații ale tonalităților continuând astfel conceptul antic despre ethosul muzical și teoria afectelor din epoca Barocului, anticipând totodată ideile lui F.A.Gaewart[76] sau A.Lavigniac[77]

După cum menționează L.Chevalier, sistemul teoretic al lui Rameau (mai ales în ultimele lucrări) este construit pe baze științifice, raționale care corespund fenomenelor fizice și psihologice. Acest sistem a "năruit edificiul cam haotic, de reguli mai mult sau mai puțin arbitrare, înlocuindu-l cu o viziune esențial nouă asupra muzicii" (4, p.142).

---

[74] A.Mavrodin susține că "în mintea lui Rameau germina ideea de *funcție armonică* – e drept, nu sub forma unei concepții închegate, ci mai mult ca o intuiție difuză care transpare din toate analizele pe care le face și din observațiile de ordin general despre ceea ce urechea "presimte" sau "subînțelege" în virtutea fenomenului rezonanței, care o "călăuzește de la un sunet la altul" (4, p.146).

[75] Modul minor în opinia lui Rameau are aceeași natură ca și majorul. H.Riemann menționează că stabilirea gamei minorului melodic o datorăm lui Rameau (17, p.74).

[76] Semantica tonalităților după Gaewart vezi în: Cocearova G., Melnic V. Op. citată, p.113.

[77] În tudiul său *Les fondements de la semiotique musicale* S.S.Nattiez propune un tabel al semnificațiilor tonalităților extrase din lucrările diferiților autori din secolele XVIII-XIX, inclusiv și Rameau (citată din: Gaspar V. *Repere spațiale și semantice în receptarea muzicală*. București, 2000, p.145):

tonalitatea	M.A.Charpantier (1634-1704)	J.Ph.Rameau (1683-1764)	A.Lavignac (1846-1916)
Do major	Vesel și milităros	Bucurie, ușurință	Simplu, naiv, plat, comun
do minor	Obscur și trist	Tandrețe, plângere	Sumbru, dramatic, violent
do # minor			Brutal, sinistru, sumbru
Re ♭ major			Fermecător, placid, suav
re minor	Grav și cucernic	Blândețe, tristețe	Serios, concentrat
Re major	Voios, certăreț	Ușurință, bucurie	Vesel, strălucitor, alert
mi minor	Efeminat, îndrăgostit, plângăreț	Blândețe, tristețe	Trist, agitat
Mi major	Certăreț, strident	Blândețe, grandoare, magnific	Strălucitor, cald, vesel, energic
Mi ♭ major	Crud și dur		
mi ♭ minor	Oribil, înspăimântător		
Fa major	Furios, nestăpânit	Furtună, furie	Pastoral, agrest
fa minor	Obscur și plângător	Blândețe, plâns, lugubru	Mohorât, durere
Sol ♭ major			Blând, calm, pastoral
sol ♭ minor	Vesel, blând	Tandru și vesel	Campestru, vesel
sol minor	Sever, magnific	Tandrețe, blândețe	Melancolic, umbrit
La ♭ major			Blând, mângâietor, pompos
la ♭ minor			Lugubru, foarte sumbru
La major	Vesel, pastoral	Ușurință, bucurie	Onest, sonor
la minor	Blând și plângător		Simplu, naiv, rustic
si ♭ minor	Obscur și teribil	Cântec lugubru	Sălbatic, sumbru
Si ♭ major	Magnific și vesel	Furtună, furie	Nobil, grațios
si minor	Solitar, melancolic		Sumbru, energic
Si major	Dur și plângăreț		Energic

meau a formulat un şir de principii pe care se fundamentează toată muzica clasică, concluziile lui ste, dar aplicabile numai limbajului tonal, propagat pe o arie strict circumscrisă în timp şi spaţiu" 8). Acestea sunt:

principiul identităţii octavei şi prima consecinţă a lui – răsturnarea intervalelor;

- însemnătatea cvintei ca prim armonic diferit de sunetul fundamental asupra căruia atracţia acestuia acţionează cel mai puternic. Astfel şi structura tonalităţii este bazată pe pilonul format din T, D şi S (adică pe raportul cvintei superioare şi a celei inferioare faţă de fundamentală);
- caracterul septimei, sunet ajutat pentru a impune eficacitate armoniei şi pentru a genera tinderea spre consonanţă;
- importanţa analogiei şi apropierii pentru muzică. Toate combinările reprezintă, de fapt, doar o imitaţie a îmbinării iniţiale D-T.

Sistemul lui Rameau conţine, fără îndoială, o doză bună de adevăr. Muzica cultă europeană a tins, pe la începutul Renaşterii (secolul al XIV-lea), către simplificarea sistemului modal şi înlocuirea *onalitatea*. Aceasta, dominată de faimosul acord major, vlăstar al rezonanţei naturale, s-a impus în umătate a secolului al XVII-lea şi s-a menţinut până la sfârşitul celui de al XIX-lea, supravieţuind prezent" (4, p.147).

bliografie selectivă:

Berger W.G. Clasicismul de la Bach la Beethoven. Bucureşti, 1990.

2. Dicţionar de termeni muzicali. Bucureşti, 1984.
3. Eisikovits M. Polifonia barocului. Stilul bachian. Bucureşti, 1973.
4. Mavrodin I. Jean-Philippe Rameau. Bucureşti, 1974.
5. Nicolescu M. G.F.Handel. Bucureşti, 1963.
6. Ocneanu G. Istoria muzicii universale. Vol. 1. Iaşi, 1993.
7. Ştefănescu I. O istorie a muzicii universale. Vol.I, II. Bucureşti, 1996, 1997.
8. Toduţă S. Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach. Vol.I. Bucureşti,1969; vol.II. Bucureşti, 1973; vol.III. Bucureşti,1978.
9. Voiculescu D. Fuga în creaţia lui J.S.Bach. Bucureşti, 2001.
10. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград,1963.
11. Берков В. Формообразующие средства гармонии. Москва, 1971.
12. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Ленинград, 1978.
13. Власов А. Позднебарочная и раннеклассическая гармония: о стилевых критериях //Laudamus. Москва, 1992.
14. Волконский А. Основы темперации. Москва, 1998.
15. Золтаи Д. Этос и аффект. Москва, 1977.
16. Лобанова М. Западно-европейское музыкальное барокко; проблемы эстетики и поэтики. Москва, 1994.
17. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. Москва, 1972.
18. Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып.1, 2. Москва, 1934, 1939.
19. Майский В. Особенности голосоведения И.С.Баха (на материале его хоралов) //Вопросы теории музыки. В.2. Москва, 1970.
20. Мелник В. Музыкально-теоретическая наука во Франции XIX века. Кишинев, 1992.
21. Протопопов В. История полифонии, в.3. Москва, 1985.
22. Протопопов В. Очерки по истории инструментальных форм XIV-нач.XIX вв. Москва, 1979.

8. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Ленинград, 1975.
9. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва, 1974.
10. Холопов Ю. Гармонический анализ. Т. I. Москва, 1996.
11. Холопов Ю. О гармонии Г.Шютца //Генрих Шютц. Москва, 1985.
12. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Москва, 2000.
13. Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. Москва, 1975.
14. Шевалье Л. История учений о гармонии. Москва, 1931.
15. Шерман Н. Формирование равномерно-темперированного строя. Москва, 1964.
16. Шестаков В. От этоса к аффекту. Москва, 1975.
17. Этингер М Гармония Баха. Москва, 1963.
18. Этингер М. Раннеклассическая гармония. Москва, 1979.

Capitolul III

Armonia clasicismului vienez

§ 1. Armonia în condiţiile stabilirii definitive a stilului omofon-armonic. Armonia şi forma. Corelaţiile dintre melodie şi armonie

Arta muzicală din jumătatea a doua a secolului XVIII – începutul secolului XIX în Europa occidentală a generat fenomene nu mai puţin epocale decât creaţia lui J.S.Bach şi a contemporanilor săi, marcând etapa maturităţii stilului clasic. Strâns legat de înflorirea şi dominarea scriiturii omofonice acest fenomen era îndreptat în primul rând spre crearea unor lucrări de proporţii impunătoare, care necesitau structurarea formelor mari atât în genurile simfonice, precum şi în cele vocal-instrumentale sau în operă unde principiul simfonismului se manifestă destul de elocvent. Încă o trăsătură importantă a noului stil este determinată de constituirea şi afirmarea definitivă a gândirii normative proprii esteticii clasiciste pentru care sunt caracteristice legăturile reciproce strânse între teorie şi practică: nu numai practica este o bază pentru dezvoltarea teoriei, dar şi legităţile elaborate de aceasta încep să influenţeze activ asupra practicii prescriindu-i compozitorului anumite reguli preliminare uneori chiar "canonizate". Lessing în *Dramaturgia hamburgeză* scrie următoarele: "Cine doreşte să se exprime într-o limbă pe înţelesul inimii şi să trezească compasiunea noastră trebuie să respecte o anumită consecutivitate treptată la fel ca şi acela care doreşte să se adreseze minţii noastre pentru a ne povăţui. Fără consecutivitate, fără o strictă legătură interioară a tuturor părţilor între ele, chiar şi cea mai frumoasă muzică nu va fi decât un morman de nisip: ea nu poate produce o impresie puternică. Doar legătura consecutivă a părţilor imprimă privirii densitatea marmorei pe care poate fi imortalizată mâna maestrului"[1]. Anume logica mişcării imprimă în forma muzicală îşi denotă legităţile în gândirea clasică.

Evident, geniul creatorului este înzestrat cu capacitatea de "a detona normele din interior" atenuând caracterul lent al dezvoltării evolutive inclusiv şi în stilurile clasiciste. Anume acest fapt explică în mare măsură acea legătură între diferite epoci, care se va manifesta în "erupţia în viitorul" romantism din creaţia lui Beethoven, talentul căruia era menit de soartă pentru înlăturarea canoanelor[2]. Nu întâmplător creaţia lui se situează oarecum aparte fiind apreciată ca un fenomen independent, individualizat ce se manifestă foarte reliefat pe fundalul tipicului şi chiar pe cel al capodoperelor lui Haydn şi Mozart şi constituie apogeul artei clasicismului vienez.

În gândirea modal-armonică epoca clasicismului vienez denotă un specific determinat de ambii factori pomeniţi anterior – simfonismul şi dimensiunile impunătoare ale formelor, pe de o parte, şi de caracterul normativ, pe de alta. Trebuie să menţionăm că acest caracter normativ este orientat nu atât spre un anumit sistem teoretic abstract de reguli, ci mai curând spre normele artistice stabilite în creaţia celor trei giganţi (Haydn, Mozart şi Beethoven), care permit elaborarea pe baza lor a unei compoziţii perfecte. Astfel, spre deosebire de legile canonice ale polifoniei stilului sever, în clasicismul vienez în general şi în

---

[1] ediţia: Leningrad, 1936, p.106-107

[2] Este cunoscută presupunerea lui A.Rubinştein care considera că îndrăzneala conceptelor beethoveniene în mare măsură se explică prin surditatea lui auditivă, care l-a izolat de influenţa şi dictatul legilor clasice.

armonia acestui stil în particular normele se stabilesc pe baza unei "sume de precedente" (expresia lui A.Ivaşkin[3]), adică a unui model tipic apărut pe baza tradiției artistice existente.

În creația celor trei mari clasici armonia își ocupă locul special în rândul altor mijloace de expresie cucerindu-și poziția autonomă, manifestându-se foarte activ și realizându-și funcțiile constructive și formative, influențând asupra compoziției generale a întregului. Se stabilește o anumită logică, destul de clară, a dezvoltării armonice care acționează la toate nivelele ierarhice începând cu legăturile dintre tonuri și consunări și terminând cu relațiile tonale. În această epocă armonia prezintă un sistem cu un înalt grad de organizare care se sprijină pe un cerc de acorduri riguros selectat și pe un set de scheme tipizate de succesiuni armonice. Ea este strâns legată de formele clasice omofone și contribuie la developarea activității factorilor sintactici și formativi în diferite secțiuni ale formei. Caracterul tipizat al relațiilor funcționale permite de a scoate în relief și de a evidenția cu ajutorul armoniei principiile de bază ale formei, inclusiv principiul identității și al contrastului manifestat direct sau indirect prin alte principii: repetarea identică sau variată, asemănarea funcționala, principiul contrastului simultan sau prin reînnoirea treptată, precum și prin principiul ternar, principiul legăturii circulare etc. Toate se manifestă prin relațiile între tonuri, între consunări și tonalități – adică, iarăși la toate nivelele organizării sonore.

Logica armonică, coordonată cu principiile sus-menționate oferă mijloace specifice pentru redarea conținutului inclusiv și în muzica instrumentală pură, care în epoca clasicismului reprezintă o dominantă de gen. Logica muzicală denotă tangențe cu logica generală fapt ce permite compararea triadei filosofice a formei de sonată cu triada oratorică: teză – antiteză – sinteză (Grétry egalează simfonia cu vorbirea, V.Holopova menționează despre unitatea logicii în muzica lui Beethoven și în filosofia lui Hegel (23, p.320)).

Un caracter mai independent demonstrează logica funcțională a succesiunii armonice bazată pe principiul opozițiilor binare "consonanță-disonanță" și "stabilitate-instabilitate". Constituit spre sfârșitul secolului XVI - începutul secolului XVII în teoria armoniei ele vor fi conștientizate pe deplin și formulate după cum s-a menționat anterior doar în secolul XVIII în teoria lui Rameau. În legătură cu acest fapt M.Roiterștein scrie despre "logica celor cinci principii" în opoziția "stabilitate-instabilitate", caracteristice anume pentru epoca clasicismului:

1. stabilitatea absolută este proprie doar trisonului tonicii; toate celelalte armonii sunt instabile;
2. armoniile instabile care includ sensibila (adică acordurile grupului de D) sunt mai puternice decât acelea care nu-l conțin (adică acordurile grupului de S);
3. instabilitatea armoniei în interiorul grupului este direct proporțională cu numărul de sunete ale acordului tonal prezente în ea;[4]
4. mișcarea armonică se produce în cicluri bazate pe succesiuni de tipul T – altceva decât T – T;
5. pentru zonele de "altceva decât T" este normativă doar creșterea nivelului de instabilitate.[5]

Autorul menționează de asemeni că logica armonică funcțională este într-o strânsă legătură cu logica conducerii vocilor observând că în timpurile lui Lully, Bach și chiar Haydn când are loc constituirea funcționalității în corelație cu principiile sus-menționate, dar se și păstrează logica rigidă a conducerii vocilor moștenită de la polifonie, ambii factori se află într-un echilibru dinamic (un model perfect al căruia, în opinia lui Roiterștein, îl găsim în coralurile lui Bach). La clasicii vienezi în epoca maturității stilului omofon-armonic de rând cu afirmarea funcționalității armonice se observă și o libertate mai mare

[3] Vezi 14.

[4] Punctele 2 și 3 permit ierarhizarea armoniilor instabile.

[5] Punctele 4 și 5 determină faptul transformării schimbărilor cantitative de creștere a instabilității în zona de "altceva decât T" în schimbări calitative de salt spre zona de stabilitate, adică spre trisonul T (20, p.58-59).

...nducerii vocilor. Schema generală a relațiilor acustice și funcționale este formulată de muzicologul ...ovit reieșind din următoarele premise logice:

- armonia stabilă întotdeauna este consonantă (St ⊂ Cons);
- disonanța întotdeauna este instabilă (Dis ⊂ Inst);

Reieșind din posibilitatea existenței unor consonanțe instabile ni se oferă următoarea schemă ... p.60, 61):

Armonie stabilă	Armonie instabilă
consonanță	disonanță

În calitate de formă generalizatoare de organizare logică în procesul de exprimare a sensului artistic ...rmonia clasicismului se manifestă sistemul major-minor de gândire tonală bine dezvoltat și eliberat de ...alisme. Acest sistem este situat în baza așa-numitei "armonii clasice" în care nivelul de elaborare și ...desăvârșire a mijloacelor permite a pune semnul egalității între noțiunile de "clasic" și "perfect".

Și dacă pentru epocile precedente a fost important de a conștientiza și de a realiza în forme estetice ...ea *armoniei universale*, în arta clasicilor vienezi (mai ales la Haydn și Mozart) în prim-plan se află ...ă expresia fericită a V.Konen) ideea *armoniei **cu** universul*, care în creația lui Beethoven capătă un ...acter special: "La fel ca și la compozitorii clasici din secolul XVIII sentimentul de armonie cu lumea ...ezintă o trăsătură foarte importantă a esteticii beethoveniene, care apare aproape întotdeauna în rezul... unei lupte titanice ... ca o afirmație eroică a vitalității, ca triumful victoriei cucerite, apare la ...thoven sentimentul de armonie cu omenirea și cu Universul" (16, p.30). Această minunată definiție a ...ticii beethoveniene a atras atenția muzicologului T.Berșadskaia care în lucrarea sa consacrată trecerii ...evistă a evoluției sistemului major-minor a citat încă o observație importantă făcută de Konen despre ...tura esteticii clasicismului vienez cu idealurile Iluminismului fapt ce a determinat echilibrul și perfec... ...ea extraordinară a compoziției clasiciste. În aceste condiții devine foarte importantă accesibilitatea, ...acterul democratic al muzicii – cerințe care și-au lăsat amprenta și pe corelațiile dintre diferite ...loace de expresivitate și pe lexicul intonativ (deci, armonic) al epocii: "Democratismul care se mani...tă inclusiv și în cultură anunță o luptă crâncenă cu caracterul închis și conținutul ezoteric al culturii ...tocratice din societatea absolutară. De aici reiese și cerința de înțelegere a conținutului formelor ...zicale" (13, p.263).

Nu întâmplător anume din Epoca Luminilor datează cunoscuta dispută despre corelațiile armoniei și ...odiei generată de diferențierea rolurilor acestora cu scopul stabilirii unei ordini precise, dispută lipsi... de fapt, de orice temei deoarece și armonia și melodia au o bază naturală și singura soluționare posibilă ...cestei controverse poate fi realizată doar de pe poziții dualiste. În practica muzicală a clasiciștilor vie...zi un astfel de dualism se manifestă în forma unui fenomen caracteristic realizat prin unitatea dinamică ...melodiei și armoniei astfel încât în melodie se observă prezența unor teme armonic-figurative bazate pe ...pegierea sunetelor acordurilor respective, a unor teme de fanfară ("înlănțuirea de aur") etc. Și nu întâm...lător, credem, tema simfoniei *Eroica* de Beethoven repetă aproape întocmai tema din uvertura la opera ...ozartiană *Bastien și Bastiena*, iar motivul "de aur" din debutul sonatei *Les Adieux* (nr.26) imită ...emnalul cornului poștal (conform programului sonatei). Încă un aspect, mai general, de corelativitate ...re melodie și armonie se manifestă prin influența sistemului armonic funcțional asupra desenului me...dic al temei, coordonând tonurile ei cu acordurile din acompaniament.

În acelaşi context al cerinţelor estetice de claritate, de echilibru şi de proporţionalitate a compoziţiei, de accesibilitate a limbajului muzical trebuie interpretat şi rolul formativ al armoniei, care îşi desfăşoară plenar acţiunea în lucrările clasicilor vienezi în cadrul unor forme temporale desfăşurate. Anume aici se manifestă pe deplin cei mai eficienţi factori tonal-armonici, care i-au permis mai târziu lui S.Taneev să formuleze conceptul modal-funcţional al structurii tonale ca relaţii ale unor funcţii de nivel superior. El a introdus noţiunile de tonalitate generalizatoare şi de funcţii ale tonalităţilor subordonate. În elaborarea acestei teorii Taneev s-a bazat pe lucrările lui Beethoven analizând în primul rând modulaţiile, deoarece, ca şi Riemann, el consideră învăţătura despre modulaţie drept fundament al teoriei formelor muzicale: forma este subordonată logicii armonice.

Organizarea formei în plan mare se sprijină la clasicii vienezi pe centralizarea relaţiilor modal-funcţionale, pe consolidarea rolului funcţiunilor tonale principale şi pe o poziţie foarte clară a tonicii. Subordonarea elementelor secundare celor principale se manifestă foarte pregnant, tonica situându-se în prim-plan nu numai graţie unor factori cantitativi (frecvenţa sunării, situarea pe timpi metrici tari etc.), ci şi în rezultatul forţelor centripete care acţionează în tonalitate. Anume din acest motiv un rol primordial în secţiunile expozitive îl joacă turaţiile funcţionale autentice, armoniile de subdominantă fiind "rezervate" pentru alte secţiuni ale formei. În general în armonia clasică alegerea mijloacelor armonice este determinată de anumite secţiuni ale formei care la rândul lor se supun logicii procesului dramaturgic (după Asafiev *initio – motus – terminus*)[6].

Toate treptele modului şi consunările construite pe aceste trepte sunt determinate funcţional fiind îmbinate în grupuri şi formând o ierarhie foarte clară de acorduri în interiorul fiecărui grup, succesiunile armonice sunt tipizate. Toate acestea permit de a fixa atenţia mai întâi de toate pe coordonata "orizontală", temporală a discursului muzical evidenţiind în primul rând melodia, tematismul cu toate că, după cum menţionează pe bună dreptate unii muzicologi, melodia omofonă într-o mare măsură este limitată de regulile armonice. Astfel L.Mazel, făcând trimitere la *Bazele contrapunctului linear* de E.Kurth, citează atât opinia respectivă a savantului elveţian, cât şi părerile adepţilor muzicii atonale relevând de asemeni şi conceptul lui R.Reti despre "tonalitatea armonică" care a prevalat în muzica clasică (17, p.73). Aici, chiar şi "în cele mai obişnuite tonici şi dominante care predomină în numeroasele teme la Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Glinka, Ceaikovski şi alţi clasici[7] se păstrează suficiente capacităţi potenţiale de acţiune conducătoare" (17, p.121). În opinia noastră exemplul citat de Mazel în care se reproduce un fragment din tema iniţială din simfonia *Jupiter* de Mozart confirmă ideea autorului despre rolul reglementar al simetriei armonice a motivelor de tipul TD – DT care apare în rezultatul "schimbului de funcţii armonice" între motivele *a* şi *b* în primele două trasări ale temei. La o analiză mai minuţioasă în acest exemplu se relevă atât rolul de sine stătător al turaţiilor melodice, cât şi capacităţile lor potenţiale în procesul de constituire a unor relaţii armonice mai complexe. Aceasta se datorează celei de a doua trasări a motivului *a* care sună nu pe dominanta tonalităţii principale, ci pe tonica tonalităţii de dominantă fapt ce îmbogăţeşte logica intratonală a dezvoltării armonice pe seama contrapunerii tonale şi apoi reîntoarcerii la principalul centru de gravitaţie. "Funcţia tonală secundară" a turaţiilor melodice generează aici legături ale tonalităţilor şi nu a funcţiilor ridicând la o treaptă superioară ierarhia relaţiilor tonale.

[6] Despre structura armonică a perioadei expoziţionale şi despre mijloacele de dezvoltare armonică vezi capit.6 din: Cocearova G., Melnic V. *Armonia (teoria armoniei)*. Chişinău, 2001.

[7] Judecând după această expresie putem conchide că în opinia lui Mazel noţiunea de armonie clasică în multe cazuri poate fi uşor atribuită şi numeroaselor fenomene ale stilului romantic şi nu numai creaţiei clasicilor vienezi. Considerăm, totuşi, că o asemenea înţelegere a noţiunii de clasic denotă anumite inexactităţi terminologice şi reflectă mai curând dorinţa autorului de a opune armonia "clasică" celei "contemporane".

Structurile sintactice autentice de tipul întrebare-răspuns constituie o trăsătură caracteristică a stilului [illegible] în care dominanta înlocuieşte mijloacele armonice subdominantice proprii muzicii polifonice atât [illegible] periferia modală, cât şi de la periferia formei. În creaţia clasicilor vienezi utilizarea activă a subdo[illegible]elor revine cadenţelor, zonelor de culminaţii, secţiunilor de dezvoltare şi celor de încheiere ale [illegible]. Acest fapt se datorează în mare măsură dualităţii funcţionale ale S, capacităţii de a prelua rolul de [illegible] punct de vedere acustic S, după cum a remarcat încă Rameau, include în calitate de armonică fun[illegible]ntala tonicii, fapt ce-i conferă o forţă acustică deosebită şi o superioritate faţă de D). Opusă în [illegible]raţie cu atmosfera vechii muzici polifonice a devenit şi funcţia de D, care anterior era o prioritate a [illegible] cadenţiale şi era "economisită" la fel cum în muzica clasică este "economisită" subdominanta.

[illegible] rol secundar în muzica clasicilor vienezi revine şi relaţiilor mediantice, tratarea cărora poate fi [illegible]nţiată pe de o parte la Haydn şi Mozart şi pe de alta – la Beethoven, care este separat de primii doi [illegible]otarul între secolele XVIII-XIX şi prin aspiraţiile sale spre viitor.

Predominarea relaţiilor autentice relevă mai curând o tendinţă generală decât o normă obligatorie şi [illegible]elaşi Mozart în tema principală din renumita *Simfonie în sol minor* imediat după tonică sună [illegible]acordul treptei II, adică o consunare plagală.

[illegible] mod similar când vorbim despre tendinţa spre centralizare modală aceasta nu înseamnă lipsa totală [illegible] astfel de fenomene ca alternativitatea funcţională sau imposibilitatea negării senzaţiei de tonică [illegible] la începutul lucrării. Despre cazurile de alternativitate funcţională la clasicii vienezi T.Berşadskaia [illegible]emnează: "Formele clasice ale sistemului major-minor sunt determinate, după cum se ştie, de acţiu[illegible] funcţiilor de bază, însă nici alternativitatea funcţională nu le este străină... Dominantele secundare [illegible]te din abundenţă de clasici nu sunt altceva decât manifestarea funcţiilor alternative accentuată de [illegible]aţiile modulatorii care activizează tonicalitatea unor consunări (evident, acelaşi lucru este legat doar [illegible]enţial de fenomenul alternativităţii). În plus clasicii utilizează şi funcţiile alternative propriu-zise în [illegible]ţiile unei scări constante, dar cu o condiţie obligatorie: *direcţia tinderilor funcţiei alternative coin[illegible]u direcţia celei principale... În astfel de condiţii alternativitatea, fără a se afla în contradicţie cu [illegible]le de bază ale modului, nu slăbeşte, ci din contra întăreşte centrul*" (11, p.164, subl.noastră). Aici [illegible]servă acea capacitate a gândirii, acel factor specific despre care T.Berşadskaia vorbeşte în legătură [illegible]olifuncţionalitatea (mai concret, cu manifestarea "energiei de rezistenţă faţă de normativul unităţii [illegible]ionale"), observaţia putând fi extrapolată şi asupra cazurilor de utilizare a funcţiilor alternative.

§ 2. Caracteristica particularităţilor limbajului armonic în creaţiile lui J.Haydn şi [illegible] Mozart

Aceeaşi "energie de depăşire a normativului", de opoziţie faţă de acesta în condiţiile conceptului [illegible]e general perfect echilibrat reprezintă şi cazurile de evidenţiere reliefată a S în debutul lucrării sau de [illegible]cuire prin acorduri de S a consunărilor de D în cadenţe, precum şi nuanţele coloristice pregnante gen[illegible]te de relaţiile mediantice major-minore. Într-o măsură mai mare aceste tendinţe "reformatoare" sunt [illegible]prii creaţiei beethoveniene, pe când Haydn şi Mozart au fost orientaţi mai mult spre respectarea [illegible]melor stilistice fapt ce i-a permis lui I.Sposobin să-i ataşeze la reprezentanţii clasicismului vienez [illegible]puriu[8], anume acelei perioade când "după Bach pentru un timp destul de îndelungat muzica s-a [illegible]plificat considerabil" (21, p.159). Printre cauzele acestei simplificări savantul menţionează:

[illegible]sposobin menţionează de asemeni trăsăturile viitorului stil omofon al clasicismului vienez la reprezentanţii şcolii din Mannheim [illegible] 21, p.170-172).

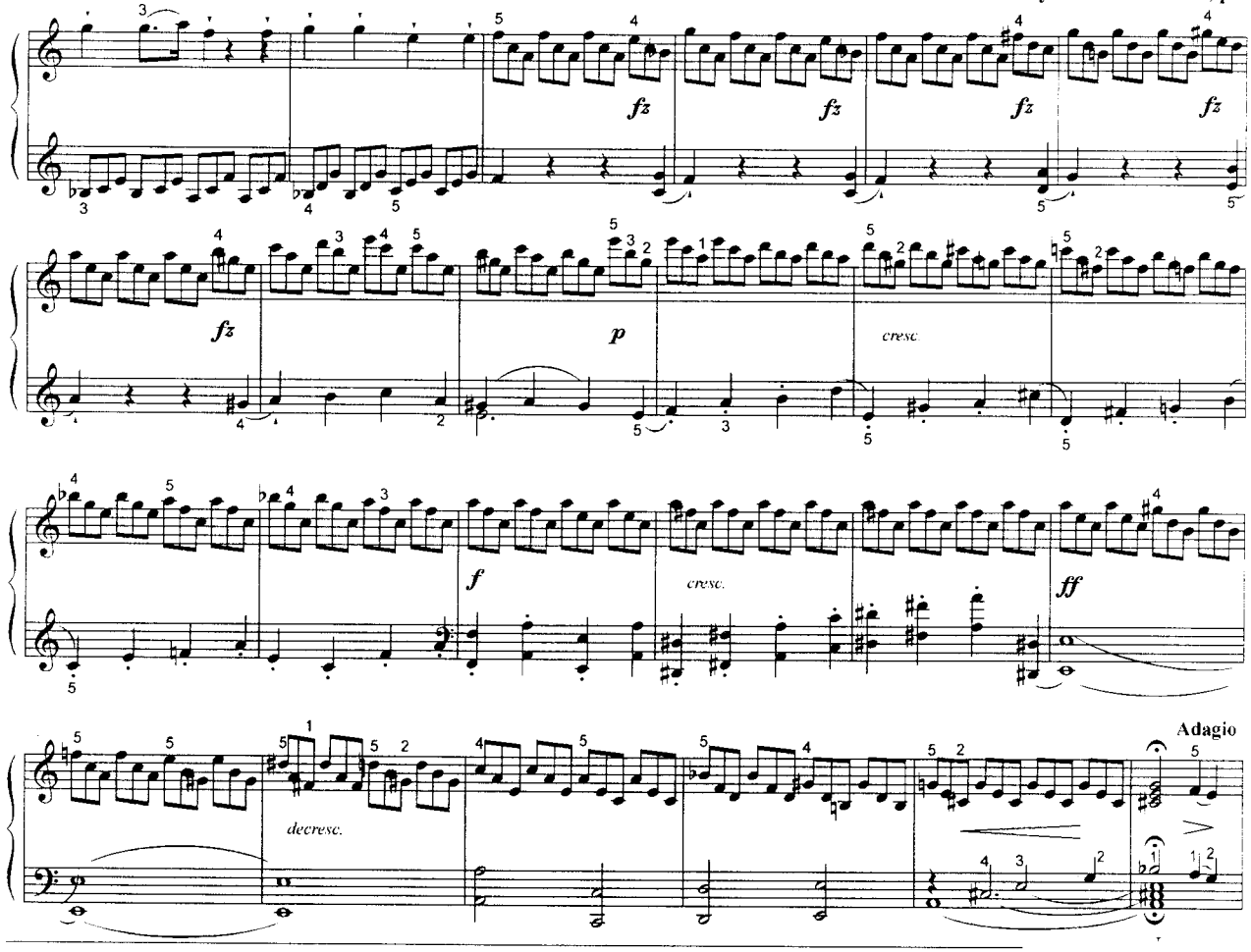
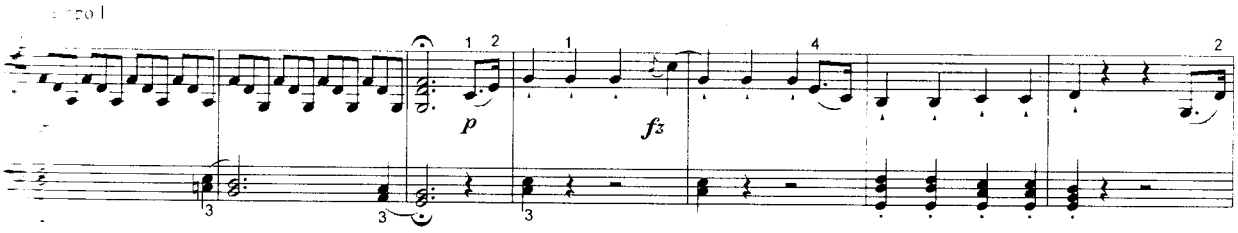
1. selectarea mijloacelor armonice funcțional active;
2. influența genurilor populare şi a celor de trai, precum şi sus-menționatul postulat estetic al Iluminismului despre accesibilitatea şi democratizarea artei;
3. orientarea spre natura interpretativă a orchestrei simfonice (prin aceasta, de exemplu, se explică limitarea cercului de tonalități folosite).

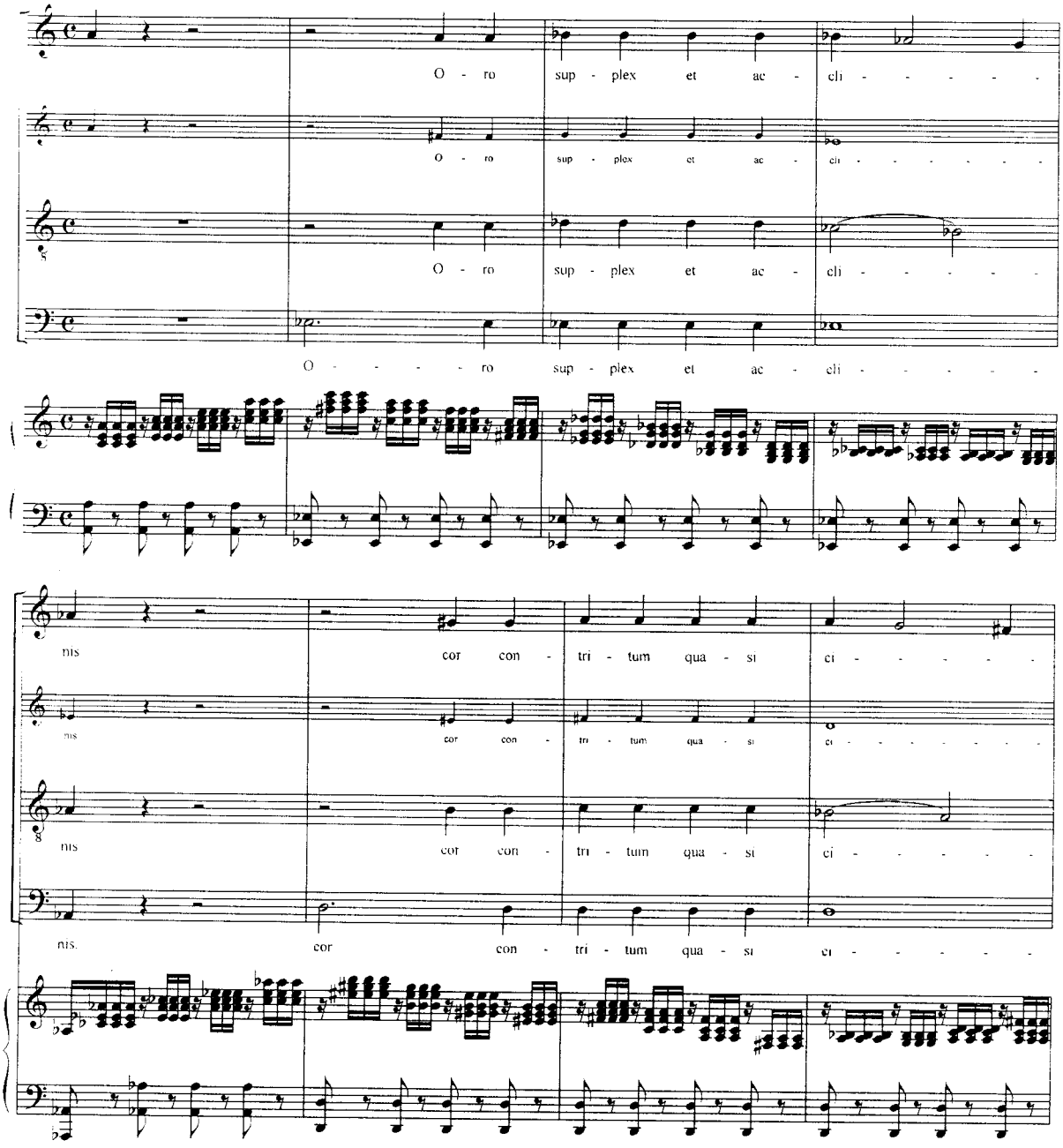
Aici mai trebuie adăugată şi selectarea mijloacelor armonice ale organizării pe plan general.

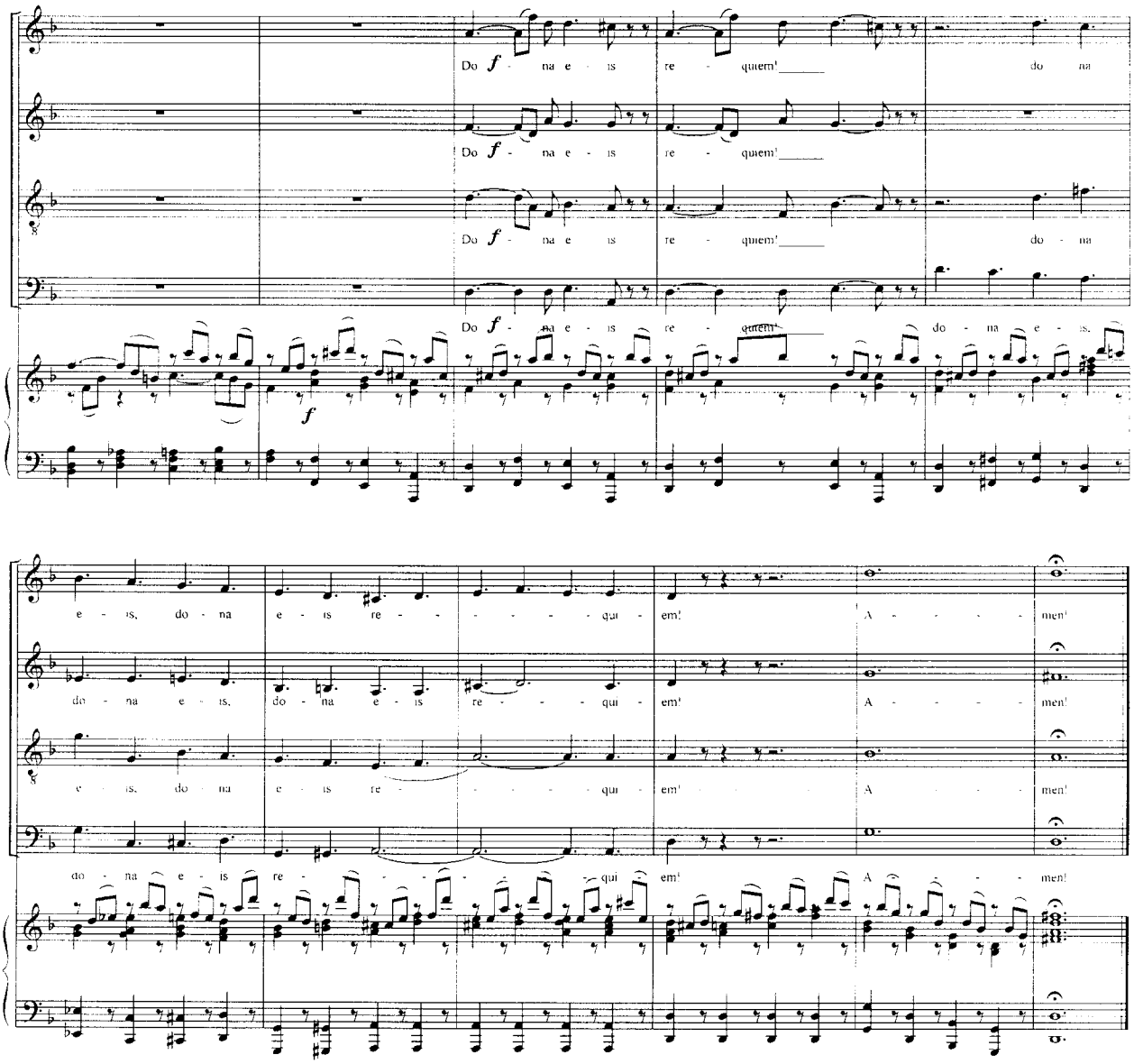
În acelaşi timp după cum menționează mulți cercetători o astfel de simplificare nu înseamnă sărăcirea mijloacelor armonice[9], ci mai curând corespunde principiului de bază a clasicismului – principiului normativității urmarea căruia cere o selectare riguroasă a lexicului normativ, ceea ce permite o diferențiere clară a formelor de acorduri şi o reglare a relațiilor lor funcționale (şi mai ales sus-menționatele metode de distribuție a rolurilor consonanțelor disonante în raport cu tonica consonantă).

Lexicul acordic format din acordurile ce aparțin grupurilor de subdominantă şi dominantă la Haydn şi la Mozart practic nu conține nimic nou în comparație cu epoca bachiană. Din acordurile de dominantă cele mai răspândite sunt trisonul şi septacordul, mai rar utilizându-se nonacordul mic (exemplul 1), şi mai rar – cel

Exemplul 1

J.Haydn. Sonata nr.5, p.I

[9] Aceasta este confirmat prin faptul că abordarea multilaterală a problemelor armoniei clasice au permis muzicologului rus L.Mazel să elaboreze un studiu ştiințific de amploare care îl recomandăm cu insistență cititorilor noştri.

Exemplul 2

W.A.Mozart. Requiem

Exemplul 3

W.A.Mozart. Requiem

mare. Acesta din urmă de obicei nu are un caracter independent. Este bine cunoscut exemplul de utilizare a nonacordului mare de dominantă în răsturnarea a treia în *Fantezia în do minor* de Mozart care apare în urma întârzierii. În epoca clasicismului vienez (ca şi în timpurile lui Bach) destul de activ se foloseşte şi septacordul micşorat de sensibilă care îşi păstrează semantica de consunare încărcată de tensiune dramatică. Acest acord serveşte de asemeni şi pentru modulaţiile enarmonice, uneori multiple (exemplul 2).

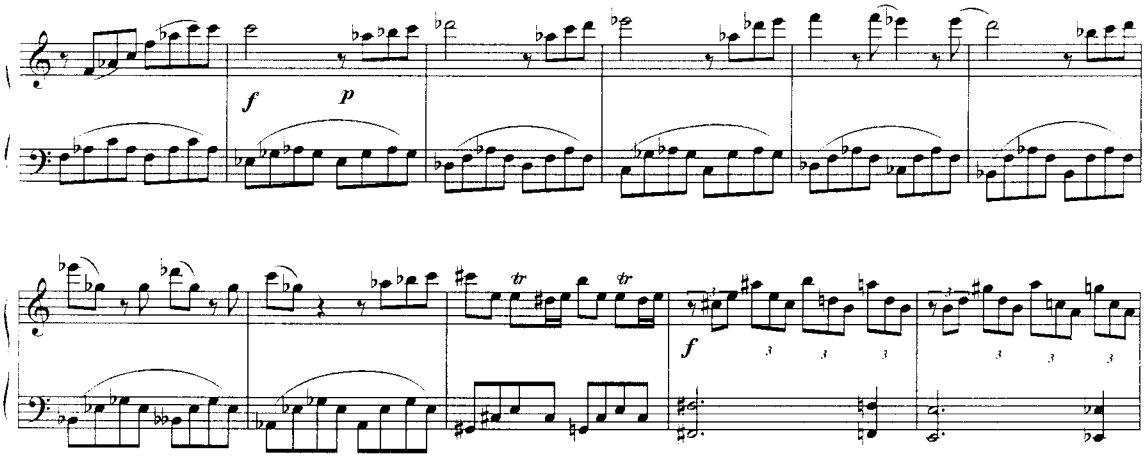
Din acordurile grupului de subdominantă cele mai obişnuite sunt trisonul de subdominantă (obişnuit sau cu sextă – II_6), acordurile de pregătire a cvartsextacordului de cadenţă (II^6_5 şi II^4_3, mai rar II_7, şi mai rar trisonul treptei II), II_2 este prerogativa cadenţelor suplimentare sau a turaţiilor de debut realizate pe un bas

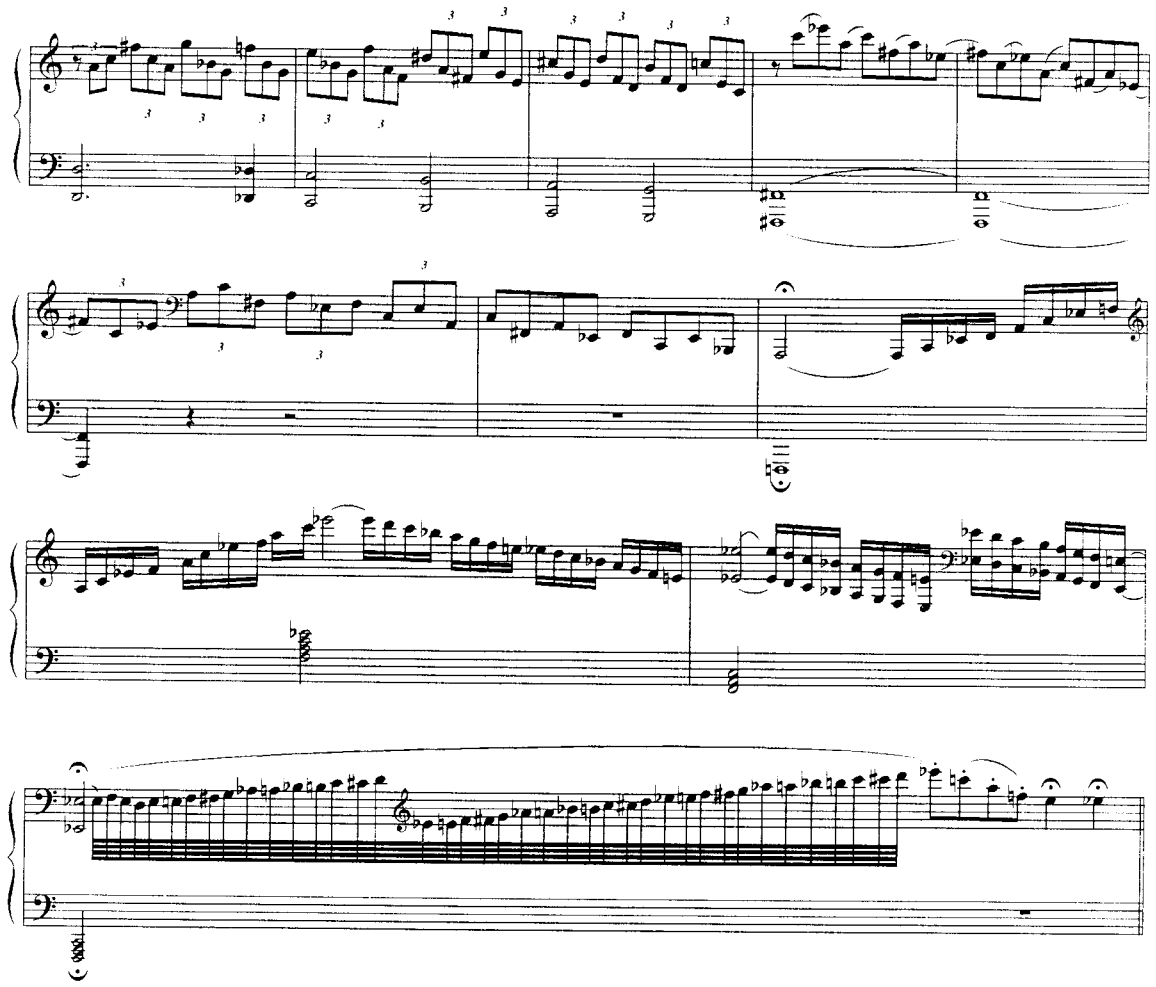
Trisonul treptei VI cel mai frecvent apare în cadențele întrerupte (care uneori se întâlnesc chiar la începutul expunerii temei) și mai rar în expunerea liberă alături de alte acorduri ale grupului de subdominantă. Printre subdominantele alterate o atenție deosebită se acordă armoniei napolitane frecvent utilizate de Haydn și mai ales de Mozart, care au transmis "ștafeta tratării lamentoase" a acestei armonii de la predecesori la Beethoven (iar de la el – la Schubert, Chopin, Skriabin ș.a.m.d.[10]). Aici se stabilesc definitiv modalitățile de conducere a vocilor în trecerea sextacordului napolitan în cvartsextacordul de cadență, în D sau în DD, se valorifică posibilitățile de prezentare a lui în culminații. Armonia napolitană la această etapă este atribut al tonalității minore accentuând coloritul acesteia și apropiindu-l de "superminorul" cu nuanțe proprii. Anume astfel sună armonia napolitană în opera *Don Juan* și în *Requiemul* de Mozart unde în *Lacrimosa*, după cum observă V.Berkov, apare un rarisim pentru acea epocă exemplu de utilizare a trisonului treptei II coborâte. Acest trison apare în rezultatul unei cadențe întrerupte în tonalitatea subdominantei, apoi prin II^6_5 al ei (pentru re minorul principal acest acord reprezintă d^6_5 frigic!) și septacordul micșorat accesibilă se realizează modulația cromatică în tonalitatea principală (exemplul 3).

Foarte importantă ni se pare și observația lui Berkov despre caracterul plenar al utilizării armoniei napolitane în creația clasicilor vienezi când ea devine un factor dramaturgic important care asigură unitatea întregului mai ales – în forma de sonată (10, p.23). Ce-i drept, pentru Haydn o astfel de utilizare "leitarmonică" a acordului napolitan nu este caracteristică, însă printre exemplele reproduse de Berkov găsim și fragmente din mai multe lucrări ale acestui compozitor (din diverse secțiuni ale formei – inclusiv și un exemplu de utilizare accentuată a trisonului napolitan în *Andante cu variațiuni* în fa minor pentru pian).

Printre alte acorduri alterate de subdominantă un rol important revine acordurilor de sextă mărită de această nu numai în minor, ci și în major. Printre acordurile grupului de dublă dominantă foarte frecvent se utilizează sextacordul mărit ($^{\flat 3}DD_6$), cvintsextacordul mărit ($^{\flat 3}DD^6_{5\ micș}$), terțcvartacordul mărit ($DD_{3\ micș}$), terțcvartacordul dublu-mărit ($DD^4_3{}^{\#1}_{\flat 5}$ în major). La Mozart apare și un mod de alterație foarte rar pentru timpul respectiv și anume: cel legat de coborârea treptei IV a modului (în *Fantezia do minor* în modulația enarmonică prin intermediul D_7 care este reinterpretat ca $^{\flat 5}VII^4_3$, această turație fiind reluată de trei ori în două inele de secvență). Astfel, caracterul plagal pătrunde și în acordurile de dominantă, iar modulația accentuează și mai mult tinderile coborâtoare (exemplul 4).

Exemplul 4

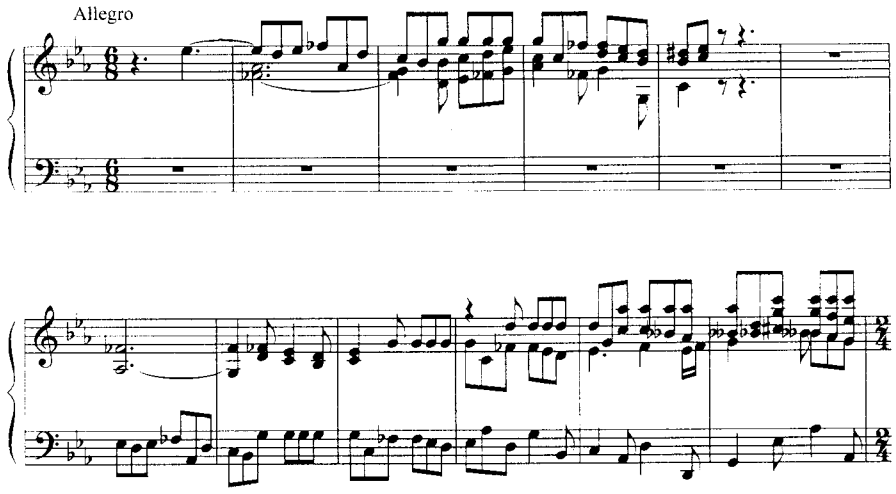
W.A.Mozart. Fantezia în c moll

Istoria armoniei napolitane prezintă pentru cercetători un interes special și în acest context recomandăm analiza minuțioasă a exemplelor menționate (începând cu nr.28 și terminând cu nr.108) și a comentariilor din suplimentul studiului lui V.Berkov (10).



În alt caz, la hotarele între expoziție și tratare din partea I a simfoniei nr.40 în sol minor legătura treptei IV coborâte cu viitoarea tonică se relevă prin intermediul corelației tonale **Si bemol major – fa diez minor.**

Cromatismul intratonal se manifestă la clasicii vienezi în formă "modal-constructivă" (expresia lui Sposobin), adică contribuie la centralizarea modului. În special aceasta se referă la dominantele alterate printre care apar acorduri cu cvinta ridicată (trisonul și septacordul), care reprezintă o noutate în contextul mijloacelor acordice ale clasicismului. Ce-i drept, în majoritatea cazurilor ele se pregătesc de formele nealterate ale acordurilor respective și de aceea este prematur să vorbim despre caracterul lor independent sau despre coloritul specific al acestor acorduri care se vor manifesta doar la Beethoven. În fragmentul din finalul *Cvintetului în sol minor* de Mozart unde după D_7 sună I^6_4 urmat de $D^{\#5}$ observăm totuși o utilizare mai autonomă a dominantei alterate suitor (exemplul 5).

De fapt, arsenalul mijloacelor de dezvoltare armonică este lărgit considerabil pe seama consunărilor împrumutate din alte tonalități, care servesc pentru inflexiuni. Foarte frecvent anume cu ajutorul cromatismului modulatoriu se arată tonalitățile de înrudire diatonică introduse prin intermediul dominantelor secundare (subdominantele secundare sunt foarte rare). Cercetătorii menționează că unele forme de inflexiuni se utilizează destul de rar. Astfel, de exemplu, în major foarte rar se folosește inflexiunea în

Exemplul 5

...tatea treptei III, în minor – în tonalitățile treptelor VI şi VII. Însăşi inflexiunile de obicei sunt foarte ...: laconice, adesea formând secvențe cromatice. Secvențele tonale (diatonice), atât de frecvente în ... precedentă, devin o raritate, iar acordurile lor caracteristice – aşa-numitele secvențacorduri, apar cu ...nderență în genurile (sau în episoadele) polifonice. Progresia armonică devine mai unitară, se ...ește alternativitatea şi "slăbiciunea" centrului tonal proprie secvențelor diatonice, dispar nuanțele ...rilor diatonice specifice care apăreau pe parcurs, se accentuează schimbarea coloritului modal şi ... în limitele sistemului major-minor. Una din variantele de secvență foarte des utilizată de clasicii ... o reprezintă şi aşa numitele lănțişoare de dominante. Adesea ele nu sunt altceva decât o variantă ... îmbogățită a "progresiei de aur" cu tradiționalele-i corelații de cvartă-cvintă între fundamentale şi ... pe secunde descendente. Rolul lănțişoarelor de dominantă ca şi a secvențelor în general este strâns ...e formă. Astfel, de exemplu, în partea III a *Sonatei* nr.2 pentru pian de Beethoven anume lănțişorul ...minante serveşte pentru modulația de întoarcere în tonalitatea principală La major.

...însă cel mai des, după cum menționează V.Berkov, la clasicii vienezi secvențele sunt folosite în ...esul elaborării tematice în compartimentele de dezvoltare ale diferitelor forme (10, p.117[11]). ...mplul citat de Berkov (10, nr.22) din *Concertul pentru pian* nr.1 de Beethoven (p.I) conține ele- ...ele "progresiei de aur" alături de o secvență cromatică obişnuită (inelul este format din $D_6 - {}^6_5 - T$) ...asul neregulat (**Sol major, la minor, Do major**). Tot aici pentru trecerea la "progresia de aur" care ...ește lănțişorul de dominante se foloseşte modulația enarmonică prin intermediul D_7 ($^{\flat 3}DDVII^6_5$ din ...minor este reinterpretat în calitate de D_7 din La bemol major). Întreg fragmentul citat este un exemplu ...ecere în tonalitățile apropiate "pe ocolite", procedeu frecvent utilizat apoi de romantici:

Sol (la) Do sol La bemol fa Re bemol Si (Do bemol) La re Do Sol
(secvență) ("progresie de aur") (lănțişor de dominante) (elipsă)

Secvențele de fapt sunt un factor local de reglementare a dezvoltării şi a formativității. Un fenomen ...proporții mai mari este structura tonală, adică planurile tonale care organizează timpul muzical cu

...re lănțişoarele de dominante ca variantă cromatizată a "progresiei de aur" vezi de asemeni 10, p.134, iar pe p.136 autorul menționează ...muzica clasicilor vienezi lănțişoarele de dominante sunt mai răspândite decât "progresiile de aur".

ajutorul unor repere auditive spaţial-fonice. Coordonarea lor în pofida dispersării şi a relaţiilor temporale distante formează o structură modală de nivel superior care consolidează forma într-un tot unitar.

În lucrările clasicilor vienezi întotdeauna este prezent un plan tonal foarte clar în care se sesizează tendinţa de activizare, de stimulare şi de impulsionare a dezvoltării în compartimentele mediane ale formei. Legitatea funcţională generală a repartizării tonalităţilor corespunde formei: în rondo refrenul readuce tonalitatea principală, în perioadă, în formele bipartite, tripartite, în forma de sonată ea este analogică schemei TDST în care este prezent şi un puternic impuls pentru o dezvoltare ulterioară ("pornirea" autentică), "frântura" caracteristică pentru începutul unei noi etape şi repriza ce permite un rezumat al evenimentelor muzicale fără a se ştirbi din calitatea imaginii centrale. În formele ciclice o astfel de repriză generează un arc asociativ între părţile extreme care simplifică într-o oarecare măsură schema reducând-o la principiul general T – altceva decât T – T. În general, în organizarea formelor clasice tonalitatea adesea devine mai importantă decât opoziţiile tematice (vezi 11, p.179). La etapa timpurie a clasicismului vienez la Haydn şi la Mozart principiile structurilor tonale, după cum menţionează I.Sposobin (21, p.172), uneori amintesc principiile bachiene. Aceasta se manifestă într-un număr relativ mic de tonalităţi (de exemplu, în tratarea din partea I a *Sonatei* nr.5 în Sol major de Mozart este prezentată doar o singură tonalitate – cea de dominantă).

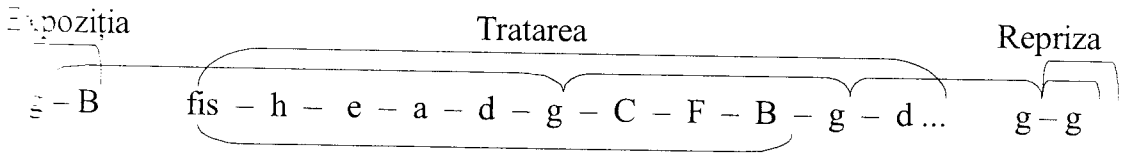
Şi totuşi, observăm îndepărtări îndrăzneţe de la tonalitatea principală şi îmbogăţirea corelaţiilor tonale în condiţiile dominării principiului de "unitate centralizatoare" (S.Skrebkov) caracteristic pentru estetica clasicismului. Dacă e să luăm în consideraţie faptul că la compozitorii clasicişti, după cum menţionează L.Mazel "însăşi cantitatea lucrărilor muzicale scrise în major (ca să nu mai vorbim de numărul compartimentelor majore şi a sonorităţilor majore) cu mult prevalează asupra celor minore" (17, p.114), devine evident conceptul optimist al compoziţiei clasice susţinut şi de planul tonal existent.

Corelaţia majorului şi a minorului şi rolul factorilor contrastului modal la clasicii vienezi este destul de importantă. Astfel, deloc întâmplătoare ni se prezintă şi noţiunile tradiţionale de tonalitate clasică major-minoră, sistem major-minor care fixează atenţia anume pe dominarea majorului. L.Mazel (17, p.114) subliniază şi faptul că "un număr considerabil de creaţii minore ale clasiciştilor se termină în major (astfel multe cicluri concepute în tonalităţi minore au finaluri scrise în major), pe când exemplele inverse sunt foarte rare. Mult mai frecvent se întâlnesc pregătirile minore a unor compartimente majore (introduceri minore pentru prima parte majoră în cicluri sonato-simfonice, anacruza minoră pentru o temă majoră etc.)". Pe acest fundal foarte caracteristic şi semnificativ pentru planurile tonale ale lui Mozart devine procedeul invers de minorizare a temei grupului secundar în repriza formei de sonată (vezi *Simfonia* nr.40), în timp ce în expoziţiile sonatelor minore atât la Mozart, precum şi la Haydn tema grupului secundar de obicei sună în tonalitatea majorului paralel (şi nu în cea de dominantă).

Corelaţiile major-minore omonime prezintă un procedeu coloristic important, deoarece clasicişti păstrează interesul pentru caracteristicitatea plastică a modurilor şi a tonalităţilor. Printre reperele semantice stabilite încă din vremea lui Bach în aprecierea auditivă a tonalităţilor se păstrează tratarea Re majorului ca o tonalitate cu colorit luminos, radios antiteza căruia adesea este re minorul ca o tonalitate fatală (la Mozart, de exemplu, în *Don Juan*, în *Requiem*); do minorul este tratat ca o tonalitate severă cu colorit patetic, funebru sau dramatic legat şi de sfera Do majorului omonim, şi de cea a Mi bemol majorului eroic (mai ales la Beethoven).

Se observă tendinţa de a delimita sfera tonalităţilor cu bemoli şi a celor cu diezi ca, de exemplu, în planul tonal al *Simfoniei* nr.40 (p.I) de Mozart – unul din planurile tonale destul de complicate, dar cu o

...arte clară. Acest plan tonal este reprodus în calitate de exemplu în *Lecțiile la armonie* ale lui ...n. V.Holopova îl consideră un model de reglementare superioară (23, p.333).



un șir de pași pe cvarte în direcția de subdominantă

...cest plan tonal atrage atenția nu numai începutul tratării în fa diez minorul, care deschide șirul ...lor cu diezi plasate pe cvarte (pas destul de tradițional). Pe de o parte, apariția lui aduce un con...ternic față de tonalitatea precedentă reprezentând o tonalitate foarte romantică – cea a treptei VI ...ertiene pentru Si bemol majorul de la sfârșitul expoziției (am dori să menționăm că tonalitatea ...VI schubertiene apare aici în major într-un mod absolut similar celui din debutul compartimentului ...din *Impromptu-ul La bemol major* de Schubert). Pe de altă parte, fa diez minor este tonalitatea ...lei sol minorului principal la care Mozart revine destul de frecvent pe parcursul întregii părți. ...tea tonalității fa diez minor la începutul tratării are și un efect de repriză falsă, de parcă compozitorul ...ă" ținta. De pe pozițiile teoriei contemporane această tonalitatea poate fi interpretată și în calitate ...mantă monoterțară a lui Si bemol major care de asemeni va mai apărea pe parcursul tratării. Încă o ...ate este accentuată prin revenirea la ea la sfârșitul tratării – și anume re minorul. În rezultatul ...tării acestor trei tonalități se conturează trisonul tonicii: **sol – Si bemol – re.**

...cest plan tonal se manifestă și alte conexiuni:

- corelațiile major-minore directe dintre tonalitățile sol minor și Do major situate în vecinătate nemijlocită;
- corelațiile major-minore distante: monoterțare între Si bemol major și si minor și cele omonime apropiate de procedeul de "minorizare" a temei grupului secundar în repriză despre care s-a vorbit mai sus.

...ste semnificativ faptul că I.Sposobin examinând rolul corelațiilor major-minore la clasiciștii vienezi ...derat necesar de a introduce o noțiune specială – "major-minor vienez", care să reflecte procedeul ...dulație din major în tonalitatea treptei III coborâte prin tonica omonimă: T[t =VI.]

...stfel în planurile tonale ale clasiciștilor se conturează viitoarele mijloace caracteristice pentru siste... major-minor ale romanticilor, inclusiv corelațiile omonime, paralele și chiar și cele monoterțare (de ...plu, minorul omonim sună înaintea apariției temei grupului secundar sau al concluziei în forma de ...ă, mai rar viitoarea tonică majoră poate fi pregătită cu dominanta majoră a minorului paralel – ca în ...ția do minor de Mozart unde după D lui si minor după cezură se introduce direct tonica lui Re major prin ...tunea la distanță a sunetului comun fa diez; legăturile monoterțare, după observația T.Berșadskaia, apar ...în corelațiile dintre tonalitatea *Menuetului* și cea din *Trio* la Haydn), cu toate că intenționat se utilizează ...contrastele modurilor omonime.

...în comparație cu muzica din prima jumătate a secolului XVIII în creațiile clasicilor vienezi găsim o ...etate mult mai mare de modulații. Alături de modulațiile în tonalitățile apropiate realizate de obicei ...at sau prin intermediul secvențelor întâlnim și ambele tipuri clasice de modulație enarmonică – prin

septacordul micşorat (în corul nr.6 din *Requiem*-ul de Mozart pomenit mai sus modulaţia enarmonică este multiplă şi serveşte pentru realizarea unei deplasări tonale pe semitonuri) şi prin D_7 (tratat ca acord de sextă mărită $^{\flat 3}DDVII^6_5$ sau $DD^4_{3\ \flat 5}{}^{\#1}$ pe treapta VI coborâtă din majorul armonic). În *Fantezia în do minor* de Mozart (după cum s-a menţionat ceva mai sus) modulaţia enarmonică este realizată printr-un procedeu mai puţin obişnuit D_7 fiind egalat cu $^{\flat 5}VII^4_3$ al tonalităţii noi.

Se întâlnesc de asemeni şi modulaţii funcţionale accelerate cele mai răspândite fiind modulaţiile bazate pe legăturile major-minore: prin tonica omonimă, mai rar prin treapta VI coborâtă sau prin acordurile modului armonic (subdominanta minoră din major). Multiplele substituiri ale tonicii majore prin omonima ei minoră servesc, de exemplu, la realizarea unei inflexiuni într-o tonalitate îndepărtată chiar în limitele temei şi la organizarea mişcării progresive în compartimentul ce pregăteşte modulaţia enarmonică prin septacordul micşorat şi cadenţa improvizatorică în aceeaşi *Fantezie* de Mozart (vezi exemplul 4).

Procedeele de modulaţie şi tehnica de realizare a lor determină dinamica acţiunii funcţionalităţii armonice asupra formei nu mai puţin decât planul tonal şi corelaţiile tonale după gradul lor de înrudire şi după intervalul dintre fundamentalele tonicilor.

Dinamismul genului şi al formei de asemeni este strâns legat de corelaţiile armonice şi nu întâmplător noi atât de frecvent pomenim *Fantezia* mozartiană în do minor (K 475). Îndrăzneala contrapunerilor tonale şi intensitatea mişcării modulatorii din această piesă în mare măsură se datorează genului în care şi Bach, după cum s-a menţionat în paginile precedente, a experimentat cel mai mult şi a introdus cele mai interesante inovaţii armonice. În piesa lui Mozart chiar de la început (în pofida faptului că compartimentele extreme ale *Fanteziei* corespund de fapt expoziţiei şi reprizei unei forme de sonată) caracterul modulatoriu se impune ca principiu de instabilitate şi de căutare a noului prin negare[12]. Astfel se întâmplă în secvenţa incipientă, apoi la fel de hotărât acţiunea se transferă în tonalitatea monoterţară prin intermediul modulaţiei prin tonalitatea napolitană în tonalitatea treptei a doua a acesteia (mi bemol minor). În Do bemol majorul atins (notat ca Si major) din nou avem o zonă de instabilitate: după D^6_5 prin elipsă se introduce D_7 către Re major (tonalitatea paralelă pentru minorul omonim) reinterpretat enarmonic ca $^{\flat 5}VII^4_3$ al tonalităţii fa minor. În aşa mod Mozart parcă readuce auzul nostru în sfera apropiată tonalităţii principale şi chiar arată D_7-ul ei, ce-i drept, imediat negându-l printr-o nouă reinterpretare enarmonică. Acest al doilea compartiment este realizat ca un al doilea inel al secvenţei şi ne aduce în mi bemol minor (tonalitatea treptei II din tonalitatea napolitană) cercul închizându-se odată cu revenirea în Do bemol major (notat ca Si major). Însă în acelaşi timp este atinsă o nouă negare: confruntarea modală omonimă Si major - si minor ajută afirmarea pentru un timp a tonalităţii de sensibilă. Această corelaţie îndrăzneaţă (do minor – Do bemol (Si) major – si minor) nu este prea tipică pentru forma de sonată şi impulsionează puternic desfăşurarea tematică ulterioară şi mişcarea tonală care contribuie la evidenţierea pregnantă a compartimentelor contrastante ale acestui magnific "concert fără orchestră" generând numeroase asociaţii cu stilul mozartian simfonic şi concertant. Compartimentul de repriză şi codă al acestei forme constituant-contrastante impune dominarea deplină a tonalităţii do minor şi al coloritului modal minor excluzând orice sonorităţi majore, singurul acord major fiind cel napolitan, semantica funebră a căruia în acest context nu lasă nici o îndoială.

Fantezia în do minor de Mozart este una din acele creaţii geniale care au anticipat poetica şi estetica căutărilor beethoveniene de mai târziu în direcţia dramatizării expresiei şi aprofundării filosofice a gândirii. În acelaşi timp ea păstrează şi trăsături moştenite de la Bach, mai ales în ceea ce priveşte tratarea

[12] T.Berşadskaia face o remarcă foarte reuşită despre rolul modulaţiilor: "stabilitatea scărilor tonale şi a relaţiilor funcţionale proprie sistemului major-minor impune o activitate deosebită oricărei modulaţii: modulaţia este un proces "dificil" care necesită nu numai deplasarea tonicii, ci şi a întregii construcţii... De aceea, modulaţia reprezintă un proces cu adevărat eficient realizarea ei însemnând înfruntarea rezistenţei" (11, p.178).

...ordului micşorat, stilul improvizatoric de orgă prezent mai ales în secvenţa incipientă şi în elipsele ... corespund suflului contemporaneităţii, dar pe de alta sunt strâns legate de retardaţiile şi de infle... enarmonice bachiene[13].

...ult mai simplă pe acest fundal apare cadenţa retardată din *Sonata* nr.5 de Haydn citată în exemplul 1. ... acest sens *Fantezia* mozartiană şi *Sonata* de Haydn exemplifică acele părţi diferite ale armoniei ... despre care scria L.Mazel, având în vedere pe de o parte un înalt grad de autonomie a legităţilor ...nice care capătă valenţe gramatice şi determină o "individualizare relativ redusă a majorităţii succe... funcţional-armonice" (ca la Haydn). Pe de altă parte, nu întâmplător cercetătorii menţionează în ... special că "în unele cazuri acordurile şi succesiunile acordice mozartiene sunt destul de indivi... zate" (17, p.566-567). În acest context autorul aduce drept exemplu anume *Fantezia* în do minor în ... tradiţiile ricercarurilor baroce sunt parcă transplantate pe un sol omofonic.

...ste important să semnalăm şi un alt aspect: şi Haydn, şi Mozart, influenţaţi de vechea cultură polifo... a predecesorilor săi, continuă tradiţiile acesteia compunând lucrări în genuri polifonice sau introducând ...de polifonice în contextul pieselor omofonice şi utilizând pe larg procedeele polifonice în procesul de ...tare a materialului tematic. Ce-i drept, după cum menţionează V.Protopopov, chiar şi formele polifo... nu se detaşează total de factura omofonică, ci din contra se adaptează la condiţiile acesteia: "procedeele ...nice se incrustează în ţesătura omofonică fără a o denatura, doar îmbogăţind-o... Melodia, inclusiv şi ...e polifonice, se sprijină pe succesiunile armonice fără a primi însă un avânt liniar, ceea ce se com...ează, însă, printr-o dezvoltare armonică de amploare. În aşa mod îmbinările polifonice devin o întru...are a principiului armonic" (19, p.319).

...a Mozart, după cum menţiona încă S.Taneev, polifonia este mai apropiată de tradiţiile stilului sever, ... denotă şi o orientare spre stilul liber. Cu toate acestea aici este evidentă şi baza armonică foarte clară. ...el de exemplu în *Offertorium*-ul *Misericordias Domini* reputatul dascăl al lui Mozart padre Martini ...ri de măiestria în utilizarea instrumentelor cu coarde" găsea şi "o bună armonie, modulaţii corecte şi ...formă şi firească conducere a vocilor"[14].

...onducerea cantabilă şi melodic dezvoltată a vocilor este o trăsătură foarte caracteristică a facturii ...artiene. În general, trebuie să menţionăm faptul că numeroşi cercetători apreciază factura în lucrările ...ilor" noii omofonii postbachiene doar ca una convenţional omofonă. Scriitura lor specifică repre... o multivocalitate dezvoltată cu o diferenţiere foarte clară a funcţiilor facturale ale tuturor vocilor[15], ... Beethoven se întâlnesc chiar şi procedee de contrapunctare a elementelor de factură inclusiv ...mutări ale vocilor după principiul "armoniei vertical-mobile" (termenul lui S.Grigoriev), ca de ...mplu, în partea lentă din sonata *Les Adieux* op.81a (exemplul 6), unde se poate observa asemănarea ...ului variat armonic cu viitorul leitmotiv al sorţii din *Inelul Nibelungilor* de Wagner[16].

...n alt procedeu de polifonizare a facturii îl prezintă dublările eterofonice care generează "straturi ...nice separate", "melodii multivocale" (dacă e să ne folosim de terminologia propusă de Grigoriev) ... paralelisme de consonanţe imperfecte (terţe şi sexte), precum şi de sext- şi cvartsextacorduri. În ...şi rând se situează şi dublările[17] "de fanfară" în forma "înlănţuirilor de aur" (ca în tema Do major din

...menul "inflexiune enarmonică" este folosit de V.Berkov pentru a sublinia lipsa fixării cadenţiale în modulaţiile enarmonice bachiene ... p.12-13).

... după 19, subsolul pag.351.

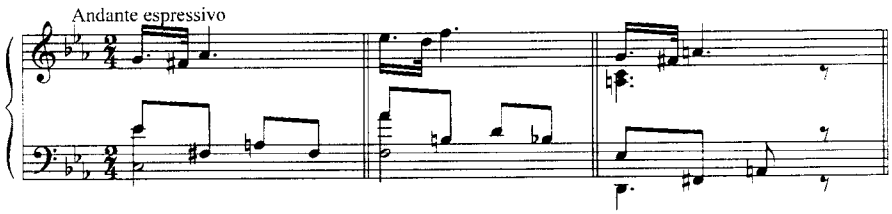
... Cocearova G., Melnic V. op.citată şi în special clasificările lui A.Mutli şi Iu.Holopov (p.74).

...stă analogie îi aparţine lui H.von Bullov.

...unea de dublare aici este folosită convenţional.

Exemplul 6

L.Beethoven. Sonata op.8 a p.II



partea lentă a *Simfoniei nr.5* de Beethoven). Acestea din urmă, ca şi totul ceea ce la clasiciii vienezi este legat de polifonie, denotă, de fapt, o orientare armonică (succesiunea de aur ascendentă armonizează mişcarea treptată de la primă spre terța tonicii: T_6 (fără cvintă) - D (fără terță) – T (fără cvintă)). "Osatura" acordică a facturii serveşte în calitate de pilon pentru sunetele melodice, în bas adesea apar figuri de tipul basului albertin. În aşa fel, basul pierde trăsăturile de basso ostinato căpătând funcția nu numai de fundament armonic, ci şi de voce melodică independentă sau de strat factural armonic-figurativ.

În legătură cu sporirea rolului formelor mari creşte şi însemnătatea unui astfel de procedeu precum este pedala. Ea devine o modalitate de cuprindere temporală largă a fluxului muzical cu ajutorul unor factori unificatori precum şi serveşte pentru crearea contrastului simultan. Mai târziu la Beethoven pedalele capătă şi menirea de factor ce subminează stabilitatea (ca în p.I din *Sonata op.101 în La major* unde pedala incipientă este construită pe D, sau în repriza din *Appassionata* care se începe pe fundalul unei pedale pulsatoare pe aceeaşi D). La fel de importante sunt şi formațiunile poliarmonice generate de pedale. Astfel, putem semnala o polifuncționalitate a pedalelor în creația clasicilor vienezi care sunt şi fenomene facturale şi procedee de dezvoltare armonică.

Aceeaşi dualitate se manifestă şi în rolul melodiei care influențează activ factura. Enumerând unele particularități de tratare a facturii la clasicii vienezi S.Grigoriev atenționează asupra rolului melismaticei. El menționează faptul că în creațiile compozitorilor clasici în comparație cu predecesorii lor cantitatea melismelor scade vădit, iar la Mozart ea este puternic "răstălmăcită" şi se înscrie organic în linia melodică devenind cantabilă. Astfel, detaliile decorative şi înfrumusețările se transformă în succesiuni melodice elegante şi expresive (12, p.59). Cu aceleaşi scopuri se folosesc şi liniile melodice cromatice.

Ni se pare foarte interesantă observația lui Protopopov despre naşterea în lucrările instrumentale ale lui Haydn şi Mozart a unui nou tip de factură complexă formată din mai multe elemente, care apare grație tendinței spre o mişcare independentă a vocilor cu funcții facturale diferite. Acest tip de factură se află parcă la "intersecția între armonie şi polifonie" (mai corect ar fi să spunem între omofonie şi polifonie). Drept exemplu de o asemenea factură se citează *Andante cantabile* din simfonia *Jupiter* de Mozart şi alte încercări îndrăznețe de contrapunctare de straturi inclusiv şi poliritmia care apare la suprapunerea diferitelor genuri în scena balului din *Don Juan* (aici sună concomitent trei dansuri la 2/4, 3/4 şi 3/8)[18]. Evident că asemenea "experimente" sunt de fapt acele devieri de la normă care anticipează căutările ulterioare ale romanticilor.

[18] Efectul acestei scene are o explicație dramaturgică la fel ca şi efectul cunoscut generat de îmbinarea politonală din sextetul *Dorfmusikanten*. Vezi despre aceasta Cocearova G., Melnic V. op.cit., pag.207.

3. *Armonia lui L.Beethoven – culminație a armoniei clasicismului vienez*

În acest sens, cele mai semnificative inovații se datorează lui Beethoven, compozitor creația căruia a ...ționat spiritul muzicii de la hotarele secolelor XVIII-XIX, soarta tragică determinându-i locul ...e ce-i revine în cultura muzicală universală.

Armonia lui Beethoven în opinia multor cercetători aparține zonei de frontieră dintre clasicism și ...ntism reliefând pregnant atât afirmarea hotărâtă a normelor de scriitură elaborate de epoca lui, ...m și tendința aclasicistă de individualizare a fenomenului artistic. Nu întâmplător V.Berkov și ...kolaeva în articolele consacrate jubileului beethovenian cu o unanimitate uimitoare subliniază rolul ... explorator al trăsăturilor stilistice noi în muzica din secolul XIX[19]. În aceeași culegere este inclus și ...ul lui Iu.Holopov (22) în care se expune o asociație foarte îndrăzneață între aceea cum se realizează ...esul modulatoriu la Beethoven ("întregul se prezintă ca o imensă tonalitate a tonalităților") și aceea ...se corelează consunările în sistemul cromatic: "La nivel de tonalități aici se realizează deja aceea, ce ...or se va petrece cu acordica: toate armoniile se înscriu în limitele "omnitonalității" lărgite sau a ...mului pantonal" (p.365-366).

Aspirațiile novatoare s-au manifestat la Beethoven chiar și în domeniul tematismului eliberat de ...urile stilului "galant" fapt ce fără îndoială a influențat și tratarea armoniei. Și tot așa atunci când ...ește în tema grupului principal din p.I a Simfoniei *Eroica* tema din uvertura la opera mozartiană ...*en* și *Bastiena* Beethoven "frânge" sfârșitul temei făcându-l instabil, în armonia beethoveniană se ...mbă atitudinea față de tonică. Ca simbol al stabilității și al determinării tonale ea își pierde caracterul ...ndiționat și unipersonal al guvernării sale. Deja în Simfonia nr.1 care debutează cu D_7 '! Ş în *Sonata* ... ce se începe cu o intonație interogatoare pe fundalul II^6_5, în *Simfonia* nr.9 cu acea cvintă "deșartă" ... început tonalitatea de bază chiar la prima etapă a formei nu este reprezentată suficient. Și dacă la ...n și la Mozart tonalitatea se expune deschis, uneori chiar excedentar, la Beethoven tonica se ...scoperă" treptat sau fiind negată din start ce-și cucerește succesiv pozițiile. Aceasta ne permite să ne ...ginăm schema dezvoltării în modul următor:

La Haydn și la Mozart T <

La Beethoven < T

În schimb tonicile finale adesea se afirmă de foarte multe ori sunând ca un bilanț, ca o cucerire.

Mascarea sau negarea tonicii la etapa expozitivă a formei se datorează, de asemenea, și caracterului ...al relațiilor plagale care în condițiile păstrării funcției dinamice a turațiilor autentice generează o ...abilitate suplimentară, situații de conflict și creează un stimulent pregnant pentru dezvoltare. Ceva ... sus s-au menționat deja câteva *initio* netradiționale pentru timpul respectiv (din *Simfonia* nr.1, din ...*ata* nr.18). În același rând se înscriu uvertura *Die Geschopfe der Prometheus* care începe prezentarea ...alității Do major cu D_2 către tonalitatea subdominantei, *Largo e mesto* din *Sonata* nr.7 în care ...cadența coincide cu modulația spre aceeași subdominantă. Un procedeu tipic ce se întâlnește ...vent în sonatele beethoveniene pentru pian este "clădirea" perioadei incipiente în formă de secvență ...gală ascendentă cu deplasare în tonalitatea treptei II (vezi *Adagio* din *Sonata* nr.3, *Menuetto* din *So-*... nr.7 ș.a.). O deplasare mai îndrăzneață într-o sferă mai adâncă de subdominantă întâlnim în temele

...18 și 9. Materialele acestui articol (9) au fost ulterior incluse în cartea *Armonia lui Beethoven*. (Moscova, 1975) care se încheie cu fraza: ...mul deschis de muzica lui Beethoven, de forma, de limbajul deci și de armonie, fuge înainte. Și din fericire sfârșitu-i nu se vede" (p.247).

grupurilor principale ale sonatelor nr.23 (*Appassionata*) unde cel de-al doilea inel al secvenței sună în tonalitatea napolitană a do minorului de bază[20] și nr.21 (*Aurora*), unde are loc o deplasare descendentă foarte rară în tonalitatea dublei subdominante. În acest ultim caz negarea tonicii este deosebit de activă și servește drept un mijloc efectiv pentru crearea impulsului incipient al mișcării. Aici am dori să menționăm și faptul că în *Sonata* nr.1 expunerea temei grupului principal din contra se realizează după schema turației autentice, reproducându-se relațiile dintre tema și răspunsul unei fugi.

Schimbarea rolului funcției de subdominantă la Beethoven se manifestă nu numai în relațiile tonale și nu numai prin deplasarea ei în compartimentele expozitive ale formei, ci și în ponderea mai mare în comparație cu predecesorii, a consunărilor ce fac parte din acest grup funcțional. Cercul acordurilor ce prezintă funcția de subdominantă nu suferă schimbări esențiale (dacă să nu luăm în considerație utilizarea armoniei napolitane nu numai în minor, ci și în majorul armonic atât în formă de sextacord, cât și în formă de trison major și minor), se schimbă însă frecvența apariției lor și încărcătura dramaturgică. Astfel, trisonul treptei VI – medianta cu funcție de subdominantă, inclusiv și în turațiile întrerupte, se deplasează mai spre început (vezi temele incipiente din sonatele pentru pian nr.26 și 30, din sonata pentru vioară Fa major (*De primăvară*) care includ trisonul treptei VI în calitate de element al desfășurării expozitive, care generează uneori efectul de alternativitate paralelă sau de inflexiune). În creația târzie tonalitatea mediantei inferioare într-un context minor poate fi folosită pentru temele grupului secundar. L.Kirillina (15, p.134) menționează că în planul modulațiilor din expoziție pentru Beethoven devine normă mișcarea în direcția mediantelor, mai frecvent a celor cu funcții de subdominantă (op.95, 97, 106 (p.I și p.III), op.111, 125, 130, 132).

La îmbogățirea sferei de subdominantă contribuie și utilizarea variantelor cromatice ale acordurilor ei: sus-menționata armonie napolitană și acordurile de sextă mărită, armoniile și tonalitățile sistemului major-minor în primul rând omonim, reprezentat prin armoniile subdominantice ale treptei VI coborâte.

Pentru Beethoven într-o măsură mult mai mare decât pentru predecesorii lui sunt caracteristice nuanțele specifice ale sistemelor major-minore. El le folosește într-un mod foarte pitoresc și contrastant, îmbogățind tipurile acestora. Este bine cunoscut exemplul din Sonata nr.16 în care grupul secundar și concluzia din p.I. pe lângă faptul că formează o contrapunere major-minoră foarte pregnantă cu tonalitatea principală (Sol major – tonalitatea principală și Si major – cea secundară, adică dominanta tonalității paralele), utilizează de asemeni și jocul cu tonicile omonime (în grupul secundar relația Si – si urmată de o mișcare modulatorie, în concluzie si –Si – si). În repriza grupului secundar tonalitatea principală apare după Mi major, adică după tonica omonimă a tonalității paralele. Aici Beethoven anticipează acele relații tonale care vor fi prezente mai târziu în Sonata *Aurora* unde contrastul tonal dintre temele de bază ale expoziției *allegro*-ului de sonată se realizează cu concursul tonalităților de "mediante cromatice deosebite" (termenul lui V.Berkov), în repriză medianta superioară fiind înlocuită cu cea inferioară:

Expoziția	Repriza
GP GS	GP GS
Do major – Mi major	Do major – La major – la minor – Do major

Este curios faptul că în uverturile *Leonora* nr.2 și nr.3 găsim aceeași corelație între tonalitățile grupului principal și al celui secundar **(Do – Mi).**

[20] Un procedeu similar de trasare a temei inițiale în minor și apoi în tonalitatea napolitană este semnalat de către I.Sposobin și în *Cvartetul în mi minor op.59 nr.2* (21, p.166).

Aceste contrapuneri tonale bazate pe relațiile terțare, care anticipează arta romantică, adesea erau [illegible]ate în lecțiile lui V.Berkov care a reprodus în manualul său de armonie toate planurile tonale ale [illegible]elor părți din simfoniile beethoveniene însoțindu-le de comentarii analitice[21].

Tot aici Berkov analizează și planurile tonale ale formelor ciclice din toate simfoniile atenționând [illegible]ra utilizării culorilor specifice ale tonalităților de subdominantă (tonalitățile treptelor IV și VI, iar în [illegible]nia VII – tonalitatea treptei VI coborâtă) în părțile mediane, asupra unui procedeu tipic – intro-[illegible]rea finalurilor omonime majore în simfoniile minore. Savantul își încheie cercetarea cu o frază foarte [illegible]nificativă: "Noi vedem niște planuri tonale reale care stau la baza formei de sonată, sesizăm eficiența [illegible]relațiilor tonale. Planurile tonale din simfoniile beethoveniene în general, ca cele din primele lor părți, [illegible] manifestare superioară, intensă și foarte instructivă a principalelor norme clasice ale planurilor [illegible]e de proporții" (8, p.88-89).

În așa fel, contrastele tonale pitorești proprii romantismului ni se înfățișează ca o manifestare [illegible]iduală a normelor clasice, corelațiile major-minore relevându-se foarte divers. Să aducem câteva [illegible]mple:

- în p.I din *Simfonia* nr.3 episodul mi minor din tratare în care se expune o temă nouă, pregnantă și expresivă generează corelații monoterțare cu tonalitatea de bază;
- în tratarea din p.I a *Simfoniei* nr.4 tema grupului principal în procesul dezvoltării cuprinde tonalitățile Fa – Re, Mi bemol – Sol;
- în *Simfonia* VII coda din p.I conține următoarele corelații terțare: La bemol – Do, Fa – La, în timp ce la începutul tratării sună tonalitățile Do major și Mi major;
- tonalitatea principală a refrenului din finalul *Simfoniei* nr.9 este Re major, pe când în episodul lent sună Si major și si minor;
- în *Cvartetul* în fa minor op.95 găsim un plan tonal mai puțin tradițional: fa minor – Re major – fa minor – fa minor;
- cele șase părți de gen din *Cvartetul* op.130 formează o structură tonal închisă disbalanțată și destul de neașteptată: Si bemol major – si bemol minor – Re bemol major – Sol major – Mi bemol major – Si bemol major;
- în ciclul vocal *Către iubita îndepărtată* găsim de asemeni corelații tonale major-minore de mediantă: Mi bemol major – Sol major – La bemol major – La bemol major – Do major – Mi bemol major.

După cum se poate observa în planurile tonale beethoveniene este prezent întreg spectrul de forme [illegible]e sistemelor major-minore, inclusiv cu "substituiri" modale omonime ale tonalităților înrudite (ca în [illegible]rtetul* op.95 unde mult mai simplă ar fi corelația Fa major – re minor, decât cea folosită de Beethoven: [illegible]minor – Re major) și cu interacțiunea sistemelor omonim și paralel.

Dezvoltarea ulterioară a principiilor major-minore în planurile tonale se realizează în forma unor [illegible]nstrucții ciclice terțare în confruntările tonale menționate de I.Sposobin: ciclul de terțe mari din p.II a [illegible]*atei* nr.28 (prima perioadă sună în Fa major, începutul părții mediane – în La major, sfârșitul – în Re [illegible]emol major după care urmează repriza în Fa major; în tratarea din p.I a *Simfoniei* nr.3 se parcurge întreg [illegible]ul de terțe mici: la – Do – do... Mi bemol – mi bemol – Sol bemol (21, p.175).

În același timp la Beethoven găsim și planuri tonale mult mai desfășurate și mai fracționate, uneori [illegible]ând corelații tonale destul de complicate. Astfel în coda din p.I a *Simfoniei* nr.2 și în tratarea din p.I a

[illegible]Берков В. Гармония. Ч. III. Москва, 1966, стр.75-89.

Simfoniei nr.3 tonalitățile sunt plasate pe terțe mici (în ambele cazuri acestea sunt la – do – mi bemol (re diez) – fa diez (sol bemol); în simfonia nr.2 toate tonalitățile sunt minore, în *Simfonia* nr.3 – ele sunt completate și de contrastele tonalităților omonime: la – Do – do – Mi bemol – mi bemol – Sol bemol).

Corelațiile major-minore îmbogățesc mișcarea modulatorie spre tonalitatea dominantei în p.I din Concertul pentru pian și orchestră nr.5:

Mi bemol – mi bemol – Sol bemol (= Fa diez) – si – Do bemol – Sol bemol – Si bemol
T ——————————————————————————→ **D**

Un caz interesant de "schimb reciproc de stări modale"[22] găsim în *Concertul pentru pian și orchestră nr.3* partea lentă a căruia este scrisă în Mi major: ambele tonalități (tonalitatea principală este do minor) sunt omonimele unor tonalități de înrudire diatonică Do major și mi minor.

Dinamismul modulațiilor beethoveniene în mare măsură se datorează coloritului pitoresc al corelațiilor major-minore. "Major-minorul vienez" (termenul lui Sposobin) se întâlnește și la Beethoven, mai frecvent în modulațiile din major în tonalitatea paralelă pentru omonimă (exemple cunoscute: tema concluziei din p.I din *Concertul nr.3 pentru pian și orchestră*, tema grupului secundar din p.I a *Cvartetului* nr.6). Există și alte cazuri – modulația din minor spre omonima tonalității paralele când de asemeni are loc substituirea majorului așteptat printr-o culoare mai sumbră și mai stinsă. Drept exemplu poate servi începutul temei grupului secundar din *Sonata* nr.8 *Patetica* unde după do minor (tonalitatea principală) apare tonalitatea treptei III minore ("mediantă cromatică deosebită") mi bemol minor. Ținând cont de sunarea Re majorului în introducere, acest mi bemol minor poate fi interpretat și ca tonalitatea napolitanei minore a acesteia care la Beethoven, după cum s-a menționat mai sus, se folosește nu numai în context minor, ci și în context major (vezi de asemeni repriza din *Largo e mesto* re minor din *Sonata* nr.7 unde acordul napolitanei minore (mi bemol minor) apare în contextul unei eventuale inflexiuni (nerealizate), în Si bemol major și creează un colorit minor foarte profund; în coda aceleiași părți acordul napolitanei minore se află în vecinătate directă cu septacordul micșorat care impulsionează mișcarea modulatorie[23].

Principalele procedee de modulare în creațiile beethoveniene, care permit depășirea corelațiilor de proporții dintre compartimente sau organizarea dinamică a dezvoltării "interioare", se bazează nu numai pe crearea unor asociații modal-tonale "la distanță", ci și pe energia așteptării, pe efectul jocului, a "rupturii" procesului demarat. Anume aceste fapte explică interesul compozitorului față de ceea ce se numește "inflexiune de anticipare", "inflexiune enarmonică" și față de procedeul de "salt" cu o cvintă mai sus peste tonalitatea așteptată. Acest din urmă procedeu constituie, în opinia lui Iu.Holopov (22. p.367-368), una din cele trei idei modulatorii de bază ale lui Beethoven din care fac parte:

1. modulația prin intermediul mijloacelor metro-ritmice cu deplasarea treptată a centrului de greutate de pe tonică pe dominantă (ca și la Mozart);
2. mișcarea în direcția dominantei cu oprirea pe un acord sau în tonalitatea situată cu o cvintă mai sus de viitoarea tonică (de exemplu, în grupul secundar) – acest tip este predominant;
3. folosirea modului omonim.

---

[22] Acest procedeu a fost observat de M.Roiterștein (20, p.82) care face trimitere de asemeni la un caz asemănător din p.I a *Simfoniei* nr.40 de Mozart în care după Si bemol majorul de la sfârșitul expoziției tratarea debutează cu tonalitatea fa diez minor. Autorul numește acest procedeu "inversare modală" a tonalităților înrudite si bemol minor și Sol bemol major, însă în acest ultim caz o astfel de "înlocuire" nu se presupune, deoarece în contextul tonalității sol minor la Mozart apariția lui si bemol minor este greu de presupus. În concertul beethovenian. însă, o astfel de explicație se înscrie destul de bine în logica planului tonal.

[23] Septacordul micșorat în această parte a sonatei este una din culorile armonice importante care i-au permis lui V.Berkov de a examina acest procedeu alături de alte cazuri de utilizare a monoarmonismului. Vezi despre aceasta: 8, p.8.

Savantul citează drept exemplu o idee de modulație ingenioasă la care Beethoven a recurs în grupul ...ar din *Sonata* nr.4: mișcându-se în direcția subdominantei el ajunge la tonalitatea de dominantă: ... bemol major $S^{6}_{5\ major}$ → S (La bemol major) = T - inflexiune în II (si bemol minor), dominanta ... pregătește apariția tonalității secundare Si bemol major[24].

... Holopov menționează (22, p.366) de asemeni, că procesul de modulații la Beethoven uneori capătă un ...er "global": modulația nu numai realizează trecerile spre tonalitățile cele mai îndepărtate, ci poate să ... și mai departe făcând calea întoarsă spre tonică "din altă parte", aidoma unei călătorii în jurul lumii ... *Simfonia* nr.5, *Sonatele pentru pian* nr.3 și 23, *Cvartetul* nr.8 (aici sun chiar două astfel de cercuri)).

...ensitatea modulației autorul o pune în dependență de caracterul și nivelul îndepărtării de la tonică ... în vedere inclusiv și tonalitatea principală), iar printre cele mai importante procedee de realizare a ...ației (din punct de vedere al procesului modulatoriu) se evidențiază:

- mișcarea pe treptele tonalității principale care se manifestă în calitate de tonalitate integratoare;
- același lucru, dar în privința tonalității omonime;
- aceeași, dar în privința ambelor (și tonalitatea principală și cea omonimă);
- trecerea prin tonica omonimă (procedeu foarte frecvent la Beethoven);
- secvența transponentă sau deplasarea multiplă pe cercul de cvinte;
- modulația accelerată cu utilizarea subdominantei minore (armonice) din major sau a dominantei majore (armonice) din minor;
- elipsa (omiterea tonalității înrudite de legătură sau înlocuirea tonalității așteptate prin omonima acesteia).

...ate aceste procedee sunt examinate pe baza sonatelor beethoveniene pentru pian (cu numeroase ...eri la exemple concrete), fapt care ne amintește despre atenția deosebită față de studierea modula- ... a planurilor tonale în aceste sonate realizate încă în secolul trecut de către S.Taneev[25].

...nicolul lui Iu.Holopov (22) conține numeroase observații importante la care noi cu insistență trimitem ...orul nostru. Dintre ele noi vom menționa unele modalități mai puțin obișnuite de trecere dintr-o ...tate în alta ca, de exemplu, modulația enarmonică prin trisonul mărit (aceasta o găsim în *33 de ...uni pe o temă de Diabelli*, în *Gloria* din *Missa Solemnis*) sau contrapunerile de tonalități monoterțare ...emplu Fa major și fa diez minor în *Qui tollis* din aceeași misă). Alături de ele observăm de asemeni și ...ații "nemijlocite" (termenul lui Ceaikovski), eliptice (sau mai larg – melodico-armonice) inclusiv și ...realizate prin intermediul unui lănțișor de dominante, modulațiile prin rearmonizarea sunetului comun ...e exemplu, în finalul *Concertului pentru pian și orchestră* nr.3 unde sunetul la bemol este înlocuit ...onic și astfel ușurează trecerea din La bemol major în Mi major). Toate aceste tipuri de modulații ...duie la deplasarea într-un nou plan al dezvoltării, la fluiditatea formei care, mai ales în creațiile târzii a ...at, în opinia lui V.Berkov, stilul wagnerian cu permanentele-i cadențe întrerupte și cu alte modalități ...are a tonicii[26]. Din punctul de vedere al contextului tonal general Beethoven se apropie de fenomenul

---

... concluzii sunt făcute de către autor pe baza analizei punții (8, p.367-368).

...gerea *Cartea rusă despre Beethoven* (Moscova, 1927) este publicat articolul lui V.Beleaev *Analiza modulațiilor din sonatele lui ... realizată de S.Taneev*; acest studiu taneevian este invocat de F.Arzamanov în lucrarea *S.Taneev – profesorul cursului de forme ...* și de Iu.Holopov în articolul citat.

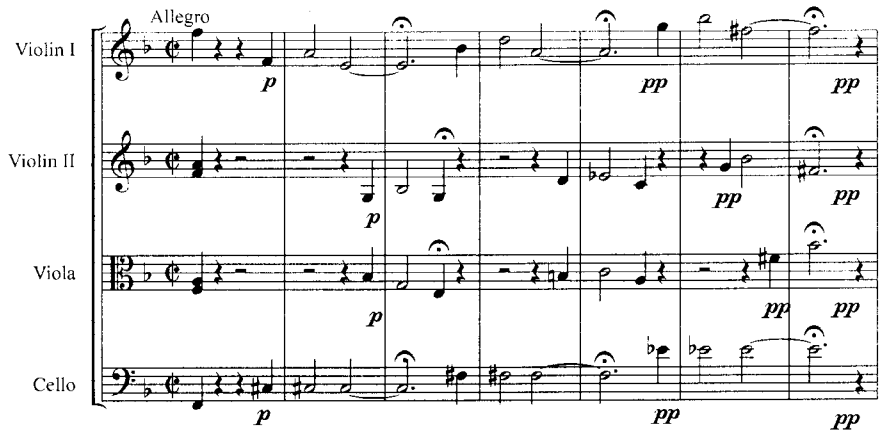
... "wagnerismele" în armonia din *Benedictus* din *Missa Solemnis* vezi la V.Berkov p.212-214. Alături de acestea savantul găsește de ... și "schumannisme" în Sonata nr.30 (coda părții I, compartimentul *Gesangvoll mit innigster Empfindung*). Vom adăuga, însă, că și ...cesiune din aceeași sonată cu secvența $T\ D_6\ \ VI\ III_6\ \ S\ T_6$ va deveni ulterior bază a liedului schumannian *Coliba* op.119 nr.1 (a ...în finalul sonatei op.25 în aceeași tonalitate Sol major (ca și la Schumann) este reprodusă o schemă armonică asemănătoare). ... menționează de asemeni coincidențele tematice și armonice dintre începutul primei variațiuni din cele *33 de variațiuni pe o temă de ...* cu uvertura la opera *Maeștrii cântăreți* de Wagner (8, p.246).

tonalității lărgite datorită creşterii cantitative şi calitative a nivelului de intensitate a proceselor modulatorii, fapt ce contribuie la obținerea unui dinamism, a unui tip specific de dezvoltare tonală (ce ar putea fi apreciată ca una de conflict), care corespunde întru totul dramaturgiei beethoveniene.

§ 4. Premisele armoniei romantismului

Creația beethoveniană târzie conține şi alte numeroase "devieri" de la normele clasicismului şi nu întâmplător V.Berkov în monografia menționată mai sus se opreşte în special asupra *Misei Solemne*, asupra ultimelor cvartete şi sonate descoperindu-ne anumite "trăsături" noi, neaşteptate care completează portretul compozitorului. Printre acestea sunt modalismele în cvartetul op.132 (Berkov vorbeşte despre renaşterea modurilor vechi în coralul *Molto Adagio* din p.III care are şi un subtitlu *Canzona in modo lidico*[27]) şi în *Misa Solemnis* (coloritul doric în *Et incarnatus*, elementele modului mixolidic în *Kyrie*).

Destul de interesant şi mai puțin obişnuit este şi procedeul folosit în finalul *Cvartetului* op.135 citat de Berkov pentru exemplificarea coloritului neaşteptat generat de sunarea trisonului treptei VII coborâte în fa major (8, p.135). În opinia noastră merită atenție nu numai sunarea neobişnuită a acestui trison în Fa major, ci mai ales geneza lui. Acest acord îşi trage proveniența de la leitmotivul cvartetului în care auzim intonația interogativă devenită ulterior atât de caracteristică pentru romantici (în finalul cvartetului ea sună însă în varianta afirmativă *Es muss sein*). Această intonație conține cvarta micşorată care în contextul majorului se "îndreaptă" până la o cvartă perfectă. Ulterior această intonație cu cvarta micşorată este readusă după apariția în verticală a trisonului mărit care alternează cu un septacord micşorat. Atât contextul armonic, cât şi notarea acestui moment permite aprecierea lui după tonalitatea sol minor în care sună trisonul treptei VI inițial major, apoi minor notat însă ca un pseudo-trison mi bemol – fa diez – si bemol, care anticipează coloritul viitoarei armoniei schubertiene şi (mai ales dacă e să ținem cont de intonația interogativă) armonia din leitmotivul sorții din *Inelul wagnerian*. Încă un procedeu "de anticipare" oferit de acest cvartet este şi unitatea verticalei şi a orizontalei utilizată pe larg în secolul XX[28] (Exemplul 7). La Beethoven găsim, de fapt, încă un exemplu de astfel de verticalizare: secunda mică în liedul *Vom Tode* din cele *Şase lieduri pe versuri de H.Hellert* este folosită atât în variantă melodică, cât şi în variantă armonică.

Exemplul 7

[27] Denumirea completă a acestui compartiment este *Canzona (in modo lidico) di ringraziamento offerta alla divinita da un guarito* (rugăciunea de mulțumire după însănătoşire).

[28] Trezeşte interes de asemeni şi relevarea legăturilor enarmonice dintre treptele alterate şi cele naturale.

Toate aceste procedee îmbogăţesc considerabil latura fonică şi în ceea ce priveşte succesiunile ... şi planurile tonale în care principiul unităţii centralizatoare se realizează într-un mod specific ... nderea spre "stabilitatea tensionată" (după cum caracterizează tonicalitatea beethoveniană ...ev). O diferenţiere modală mai subtilă, ce se manifestă în contextul conexiunilor major-minore, ... în prim-plan funcţiile secundare care relevă în special relaţiile terţare mediantice dintre acorduri şi ...ăţi.

În general, armonia clasicismului vienez în comparaţie cu cea din epocile precedente, în pofida ...mării aparente a mijloacelor armonice[29], denotă o schimabre esenţială de repere: dacă pentru Baroc ...acteristică inventivitatea şi tendinţa spre o cuprindere cât mai largă de procedee şi mijloace, pentru ...sm în prim-plan se situează selectarea şi centralizarea mijloacelor care prevalează chiar şi la ...enea "luptători cu tirania canoanelor" cum a fost Beethoven. Anume din acest motiv sunt atât de rare ...ple din Mozart sau Beethoven care ar fi citate de exemplu în articolul lui Iu.Tiulin *Armonia ...porană şi proveniența ei istorică*[30]. Demonstrând cazuri de apariţie a poliarmoniei sau a efectelor ...nale, ele devin acele procedee excepţionale, un fel de neologisme în lexicul clasicilor vienezi care, ...u şi-au găsit o răspândire mai largă şi sunt utilizate în cazuri singulare, doar în unele lucrări fără a ...a valoare normativă. Pe atunci ele adesea păreau nişte erori ale copiştilor sau "efecte speciale" ...ul final "fals" din sextetul *Dorfmusikanten* de Mozart, efectul de ecou din sonata *Les Adieux* de ...oven ş.a.).

La Beethoven, de fapt, asemenea procedee se datorează în mare măsură polifonizării gândirii şi a ...mării muzicale în perioada târzie. Aceasta s-a manifestat prin utilizarea pe larg a principiilor contra- ...ce de dezvoltare a materialului tematic, prin introducerea episoadelor polifonice etc.[31], adică prin ... mijloacele ce contribuie la evidenţierea rolului contrapunctării ca modalitate de întruchipare a ...astului simultan, a principiului de dialog sau a contradicţiilor dialectice ce apar între participanţii la ...mentele muzicale.

În creaţia compozitorilor romantici, căutările cărora au fost anticipate de profeţiile beethoveniene, ...oltarea armoniei va porni pe o altă cale. Aceasta se datorează schimbării principalelor orientări este- ... şi "zdruncinării" normelor stilistice stabile despre care vom vorbi în capitolul următor.

Bibliografie selectivă:

1. Alşvang A. Beethoven. Bucureşti, 1960.
2. Berger W.G. Clasicismul de la Bach la Beethoven. Bucureşti, 1990.
3. Folkierski W. Între clasicism şi romantism: studii despre estetica şi esteticienii sec.XVIII. Vol.I, II. Bucureşti, 1988.
4. Pricope E. Simfonia până la Beethoven. Bucureşti, 1962.
5. Rolland R. Beethoven. Vol.I-II. Bucureşti, 1965, 1966.
6. Ştefănescu I. O istorie a muzicii universale. Vol. II. Bucureşti, 1997.
7. Weinberg D. Haydn. Bucureşti, 1964.

...Mazel menţionează, de exemplu, că întrega expoziţie din p.I a simfoniei nr.5 de Beethoven nu conţine nici un acord care nu ar fi fost ...scut compozitorilor italieni de operă de la hotarele secolelor XVII-XVIII.

...zi: *Теоретические проблемы музыки XX века.* В.1. Москва, 1967.

...concluzie importantă în acest context face V.Protopopov care consideră "transformarea formei polifonice mari în polifonizarea formei de ...ă" drept una din principalele cuceriri beethoveniene care şi-au găsit continuarea în creaţia muzicală ulterioară "chiar şi peste capul ...aşilor direcţi – ai romanticilor" în special în muzica secolului XX. Vezi 19, p.441, 444-445.

8. Берков В. Гармония Бетховена. Москва,1975.
9. Берков В. О гармонии Бетховена. На пути к будущему //Бетховен. В.1, Москва, 1971.
10. Берков В. Формообразующие средства гармонии. Москва,1971.
11. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Ленинград,1978.
12. Григорьев С. Гармония. Программа-конспект курса. Москва, 1974.
13. Золтаи Д. Этос и аффект. Москва, 1977.
14. Ивашкин А. Канон в музыке как эстетический принцип. Автореферат дисс... канд. искусствоведения. Москва, 1978.
15. Кириллина Л. Формы некоторых произведений Бетховена в связи с музыкально-теоретическими учениями XVIII века //Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. Москва, 1994.
16. Конен В. История зарубежной музыки. В.3. Москва, 1984.
17. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. Москва,1972.
18. Николаева Н. Бетховен и новые стилистические явления в музыке XIX века //Бетховен. В.1. Москва, 1971.
19. Протопопов В. История полифонии. В.3. Москва, 1985.
20. Ройтерштейн М. Введение в анализ гармонии. Москва, 1984.
21. Способин И. Лекции по курсу гармонии. Москва,1969.
22. Холопов Ю. Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена //Бетховен. В.1. Москва, 1971.
23. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб, 1999.

Capitolul IV

Armonia în muzica europeană a secolului XIX

Rolul armoniei în epoca romantismului. Corelația principiului normativ al armoniei cu tendința de individualizare a ei. Dezvoltarea aspectului coloristic al armoniei. Noua abordare a tonalității. Diversificarea sistemelor modale. Tendința de lărgire a limitelor tonalității și germenii gândirii tonale noi.

Secolul XIX a constituit o etapă foarte importantă în procesul de evoluție a gândirii armonice însemnând o [illegible]orare esențială a rolului armoniei în muzică și o creștere a valorii ei artistice și expresive. Aflându-se încă [illegible] acțiunea principiului unității centralizatoare (S.Skrebkov) acest secol totuși a generat numeroase stiluri in[illegible]duale pregnante și (ceea ce este foarte important în contextul lucrării noastre) trebuie menționat că prin[illegible]cii factori de diferențiere și de individualizare stilistică se situează anume în domeniul armoniei. Avântul [illegible]raordinar și eflorescența romantismului, care întotdeauna a tins spre descoperirea bogăției și complexității [illegible]ății obiective (naturale și sociale) și subiective[1], pun într-o lumină nouă corelația gândirii normative [illegible]sice) și a celei individuale. În aceste condiții anume atitudinea compozitorilor față de armonie devine un fel [illegible]ndiciu care descoperă esența principiilor lui estetice și ale aspirațiilor artistice.

Poziția autonomă a armoniei printre alte mijloace expresiv-artistice în muzica din secolul XIX a [illegible]erminat dezvoltarea ei imanentă care a evoluat pe parcursul întregului veac. În acest sens putem afirma [illegible]certitudine că armonia romantică a parcurs o cale imensă demonstrându-și vitalitatea și tendința spre o [illegible]ersitate stilistică[2]. Toate aceste procese, însă, au fost condiționate de mai multe cauze istorice.

Una din ele - anticiparea romantismului muzical în creația clasiciștilor vienezi, în special la Beet[illegible]en. Acest fapt a determinat o strânsă legătură între generații care s-a manifestat în pofida puternicilor [illegible]ințe de individualizare stilistică. V.Vanslov pe bună dreptate menționează (5, p.195) că "lupta muzi[illegible]enilor, asemenea luptei literaților și a pictorilor împotriva clasicismului era îndreptată împotriva acade[illegible]ismului epigonic..., precum și împotriva deșertăciunii și a virtuozității aparente a muzicii de salon, [illegible]-un cuvânt – împotriva rutinei și modei", și nu împotriva clasicismului vienez.

Clasicismul și romantismul au un șir de deosebiri esențiale principalele dintre care sunt inserate [illegible]-un tabel propus de J.Petersen[3] (reprodus și comentat în 5):

Clasicism	Romantism
[illegible]Liniște constantă;	1. Mișcare continuă;
[illegible]Unitate divizată în mulțimi;	2. Unitate indivizibilă și fluentă în permanență;
[illegible]Plasticitate finisată, caracter închis;	3. Picturalitate infinită în transformări inepuizabile;
[illegible]Sentimentul prezentului, al contemporaneității;	4. Reverie, melancolie fără motiv și cauză, melodie infinită;
[illegible]Imagini din viață.	5. Arabescul – muzica devenită vizibilă.

[illegible]мантизм // Эстетика. Словарь. Москва, 1989, с.301.

[illegible]espre estetica romantismului vezi: Николаева Н. *Романтизм и музыкальное искусство* // Музыка Австрии и Германии XIX века. [illegible]. Москва, 1975; Ванслов В. *Эстетика романтизма*. Москва, 1966; Конен В. *Романтизм в музыке* // История зарубежной музыки. [illegible] Москва, 1972; despre armonia romantismului: Григорьев С. *Гармония*. Программа-конспект курса. Москва, 1974; Способин И. [illegible]*ции по курсу гармонии*. Москва, 1969.

[illegible]etersen J. *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*. Leipzig, 1926, p.101.

V.Vanslov consideră că această schemă nu este completă deoarece nu epuizează deosebirile dintre clasicism şi romantism. Celor propuse de J.Petersen savantul rus mai adaugă:

Atitudinea faţă de:	În clasicism	În romantism
- Existenţa socială	Afirmativă	Negativă
- Ideal	Este real	Este irealizabil
- Stat	Admiraţie	Ură
- Erou	Este activ, militant	Este un contemplator
- Patosul general al orientării	Social	Individual
- Lozinca principală	Primatul raţiunii	Primatul emoţiilor, caracterul antiraţional
- Principiul estetic fundamental	Ordinea, caracterul regulamentar	Libertatea, cheremul

Din partea noastră vom completa tabelul de mai sus cu aşa un indice important cum este perceperea lumii: unitară la clasici şi scizionată, dedublată la romantici. Aceasta generează şi conflictul dintre elanul romantic şi conservatismul mic burghez sau filistinismul care se manifestă printr-o atitudine uşuratică faţă de artă şi viaţă.

Astfel, observăm că în romantism se modifică însuşi crezul artistic, abordarea obiectului principal al artei, precum şi metodele de întruchipare poetică a ideilor. În prim-plan se situează abordarea realităţii prin prisma emoţională, psihologică ceea ce a determinat încercarea de redare prin intermediul mijloacelor de expresie muzicale nu numai a unor sentimente şi dispoziţii generalizate, ci a celor mai subtile nuanţe şi gradaţii ale acestora. În rezultat apare tendinţa de diversificare şi individualizare a procesului muzical, armoniei revenindu-i în acest proces unul din rolurile centrale.

Caracterul liric, intim, subiectiv în muzica romantică adesea este îmbinat cu plasticitatea sonoră, cu dorinţa de a crea peisaje muzicale. De aici – sporirea rolului posibilităţilor coloristice ale armoniei şi ale facturii care contribuie la realizarea unor reprezentări muzicale pregnante şi variate.

Imaginile lumii înconjurătoare se întruchipează în muzică în diverse forme: peisaje reale şi fantastice, tablouri istorice sau ipotetice, portrete. De aici – programatismul atât de caracteristic pentru romantismul muzical. Astfel, sarcina de reprezentare se contopeşte cu o alta – redarea neliniştilor sufleteşti şi a retrăirilor emoţionale subiective, inspiraţia, însufleţirea prevalând asupra expunerii concret-senzoriale.

Caracterul concret al procedeelor expresive şi ilustrative condiţionat de programatism adesea apare îmbogăţit şi de coloritul naţional sau local, devenit tot mai pregnant şi definind una din trăsăturile de bază ale esteticii romantice. Fenomenele menţionate sunt determinate şi de apariţia în secolul XIX a mai multor personalităţi artistice marcante provenite din unele zone de periferie ale Europei în care până atunci nu s-au mai născut genii de talia lui F.Chopin sau F.Liszt. Aceşti artişti, introducând elemente de lexic muzical naţional în limbajul internaţional al muzicii europene, intră în contacte artistice directe din care motiv influenţele naţionale se complimentează prin acţiuni generalizatoare şi astfel apar paralele şi tangenţe de tipul Chopin – Bellini, Brahms – Ceaikovski – Franck ş.a. şi se lărgeşte considerabil "arealul" mijloacelor de expresie şi a intereselor "etnografice" ale compozitorilor. Pe de altă parte, după cum menţionează V.Vanslov, în aceste procese se manifestă şi istorismul gândirii romantice. Secolul XIX a fost timpul descoperirii trecutului muzical care până atunci era practic total neglijat. Principiile de studiere a artei trecutului în epoca romantismului erau strâns legate de arătarea condiţiilor timpului şi

...lui concret. Şi, deoarece secolul XIX a fost însemnat şi prin puternice mişcări de eliberare naţională ...estă lărgire a perspectivei istorice şi geografice s-a manifestat în armonie prin renaşterea interesului ...e bazele modale ale folclorului naţional şi ale artei epocilor demult apuse. În acelaşi timp se observă ...tenţie deosebită faţă de coloritul muzical străin, extranaţional redat în forme etnografice mult mai ...şi mai precise decât în creaţia clasicilor vienezi. Mai târziu pe aceeaşi bază în cadrul romantismului ...şi tendinţe clasiciste determinate de reconstituirea unor elemente stilistice ale artei preclasice şi ...scentiste.

Fiind strâns legat de amplificarea momentelor asociative şi ale proceselor de investire cu un conţinut ...bolic al elementelor limbajului muzical, programatismul a contribuit la concretizarea şi detalierea ...nerii muzicale. Adesea, aceasta era o consecinţă a contactului muzicii cu alte arte, cu întruchiparea ...or formulate în operele literare sau plastice[4], ceea ce a fost determinat atât de extinderea universului ...ectiv al artistului, precum şi de afirmarea unităţii obiective a lumii înconjurătoare. După cum ...ţionează V.Konen o asemenea abordare a fost condiţionată de noutatea şi complexitatea imaginilor ...antice (7, p.182). Programatismul ajută în acelaşi timp şi artistul în căutarea mijloacelor pentru ...area mai concretă şi mai exactă a ideii artistice, dar şi ascultătorul oferindu-i un suport asociativ (iar ...ori chiar şi un subiect, o fabulă) care facilitează perceperea muzicii. În contextul celorlalte arte ...antice muzica ocupă un loc avantajos graţie întruchipării ideilor într-o formă simbolică, voalată. De ...–interesul compozitorilor romantici faţă de sistemul de leitmotive care îşi manifestă acţiunea nu doar ...sfera de organizare a formelor şi genurilor muzicale (opera, simfonia, ciclul), dar şi în domeniul ...oniei. Alături de leitarmonie tehnica de leitmotive aduce şi alte procedee ca, de exemplu, imprimarea ...or mijloace armonice în memoria ascultătorului, renovarea coloritului armonic în procesul rearmo-...ării ş.a. Un alt principiu important al muzicii romantice – monotematismul (pe baza căruia toate temele ...ărăsc dintr-un singur motiv) contribuie la reinterpretarea însăşi a noţiunii de temă transformând-o ...-un complex sonor în care un rol primordial alături de melodie revine şi armoniei. Pentru romantici, ...după cum observă V.Konen, este caracteristică structura multiplană a temei în care funcţiile fonului armo-...timbral, factural adesea devin echivalente cu cele ale melodiei (7, p.185). Astfel fonul devine la fel ...important ca şi relieful şi procedeele de dezvoltare ale lui reprezintă una din laturile importante care ...ercită o influenţă activă asupra armoniei romantice.

Pe parcursul secolului XIX evoluţia romantismului se înfăţişează în forma unei linii neîntrerupte care ...continuat ulterior şi în secolul XX. După cum se ştie, în literatura de specialitate se identifică două tipuri ...romantism: unul pasiv, contemplator şi celălalt - activ, dinamic (7, p.169-170). În muzică această ...ferenţiere nu este atât de evidentă ca în alte arte şi totuşi observăm aici două modalităţi de zugrăvire a ...oilor şi a imaginilor din natură. Eroul romantic apare în două ipostaze (de exemplu, Florestan şi Eusebiu ...R.Schumann) care de fapt reprezintă două laturi contrare ale aceleiaşi personalităţi. Respectiv impul-...vităţii şi afectării romantice li se opun simplitatea şi sinceritatea, duioşia şi contemplaţia precum ...hipului lui Mefisto i se opune Faust (la F.Liszt), păcatului – sublimul şi neprihănirea sufletească (la ...Wagner) etc. Imaginile din natură apar uneori în toată măreţia lor întruchipând forţa spontană a unor ...enomene naturale (uneori şi într-o reflectare fantastică), alteori reprezentând un mediu paşnic şi plăcut ...are predispune la meditaţii, evocări, trezind în sufletul eroului cele mai intime şi tainice amintiri. Pe ...ceste opoziţii se bazează polaritatea contrastelor care a determinat predominarea în muzica romantică a

[4] Despre programatismul în muzică vezi: Крауклис Г. *Методологические вопросы исследования программной музыки* //Вопросы ...етодологии советского музыкознания. Сборник научных трудов МГДОЛК им. П.И.Чайковского. Москва, 1981, с.44-76; Тюлин Ю. ...*программности в произведениях Шопена*. Москва, 1968 ş.a.

dramaturgiei de conflict cu tensiuni emoționale, culminații catastrofale și deznodăminte neașteptate. Un alt tip de dramaturgie, după cum menționează N.Nikolaeva, cel evolutiv, este legat de încercarea de gradație fină a imaginilor, de developare a întregii game de nuanțe psihologice și detalii. Aici în calitate de principiu de bază al dezvoltării muzicale se manifestă variativitatea melodică, armonică, timbrală care nu modifică esența și natura imaginilor, ci descoperă cele mai ascunse procese ale vieții afective, evoluțiile abia sesizabile ale stărilor emotive, permanenta lor mișcare și transformare (9, p. 23-24).

Aici am putea trasa unele paralele cu noul principiu al "unității descentralizate" (V.Holopova) prezent în muzica romantică, cu năzuința către o evoluție continuă, ireversibilă a imaginilor (11, p.349). De aici decurge, de exemplu, și tendința lui F.Schubert spre formele de lied de tip baladă (*Regele ielelor*), apariția unor tipare formale individualizate (*Balada* nr.2 de F.Chopin în care chiar planul tonal **Fa major – la minor** denotă bicentrismul și caracterul deschis), a formelor libere și mixte (inclusiv și cele constituant-contrastante) cu repriză și fără repriză (F.Liszt *Rapsodia spaniolă* cu contururile tonale **do diez minor – Re major**).

Examinând formele reflectării directe în muzică a esteticii romantice am dori să atenționăm și asupra deplasării accentelor în sistemul de genuri care s-a produs în secolul XIX când nu mai putem semnala predominarea unui singur gen (ca, de exemplu, cel sonato-simfonic în condițiile clasicismului), ci trebuie să vorbim despre pluralitatea lor. Alături de simfonie și operă de un mare interes se bucură formele mici (atât cele vocale, cât și cele instrumentale) și ciclurile de miniaturi. Această diversificare a genurilor este însoțită de diferențierea mijloacelor de expresie în diferite grupuri de genuri și forme. Astfel formele de proporții în mare măsură rămân în sfera de acțiune a "unității centralizatoare" și a normelor clasiciste deja stabilite și afirmate pe parcursul deceniilor, pe când miniaturile devin un domeniu al căutărilor și experiențelor artistice inclusiv și în domeniul armoniei.

În același timp, în paralel cu procesele de diferențiere proprii muzicii romantice, în domeniul limbajului muzical se observă și unele tendințe de sinteză. De exemplu, personificarea tematismului în genurile instrumentale venită din domeniul teatrului muzical, sau, din contra, atenția față de cele mai mici detalii proprii genului de miniatură care se manifestă în opere și simfonii alături de legitățile generale compozițional-armonice de plan mare. Aceasta este în consonanță cu principiile esteticii romantice care accentuează însemnătatea sferei lirice cu tente de confesiune (*Confesiunea fiului secolului* este denumirea cunoscutului roman de A.Musset), mărturisiri lirico-amoroase (frecvente ale unor sentimente ne împărtășite și chinuitoare) și alte forme de auto-exprimare senzuală. De aici - acel energetism extraordinar al muzicii romantice care posedă capacitatea de a impune publicul la implicare emoțională și la trăire intensă (ascultătorul muzicii clasice este cuprins mai mult de energia mișcării muzicale, iar în secolul XX se transformă dintr-un public ce trăiește împreună cu artistul într-unul care doar observă și analizează fără a se implica prea mult emoțional)[5].

În condițiile atenției sporite față de toate nuanțele stărilor sufletești, față de orice pornire afectivă și față de fiecare moment al existenței[6] un rol primordial în armonia romanticilor capătă consunarea despre calitățile impresive și expresive ale căreia scrie foarte detaliat E.Kurth (8). Creșterea valorii estetice a fiecărui acord în parte determină și procesul de individualizare structural-fonică a complexelor verticale

[5] Despre natura psihologică a armoniei romantice vezi 22. În acest context dorim să amintim că B.Iavorski apreciază romantismului ca o epocă psihologică (Яворский Б. *Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825-1915)* // Яворский Б. Избр.труды. т.2.ч.1. Москва, 1987, с.129).

[6] Despre noua tratare a categoriei ***timp*** când în locul caracterului închis și stabil al discursului muzical propriu gândirii clasice apare caracterul deschis și schimbător scrie V.Holopova (11, p.348).

început în secolul XIX şi continuat ulterior în secolul XX. Realizarea maximă a potenţialului consunărilor se produce sub diferite aspecte. Primul din ele este anturajul, condiţiile prezentării care sunt determinate de contextul modal şi fonic al acordului, de particularităţile conducerii vocilor precum şi de tempo care permite auzirea şi aprecierea frumuseţii fiecărei consunări. De aici şi efectul de staticizare a discursului muzical conjugat cu fenomenul de "admirare" a armoniei şi predominarea tempourilor lente şi moderate. Astfel foarte important devine şi factorul temporal.

În acelaşi timp se observă şi activizarea factorului spaţial legată de obicei de amplificarea volumului sonorităţii acordului, "acoperirii" lui cu armonice, cu figuraţii sau din contra a suprapunerii lui pe puncte de orgă şi pedale. Formele de prezentare facturală a acordurilor sunt multiple şi frecvent provin direct din procedeele de interpretare pianistică[7].

Procesul de individualizare a consunărilor s-a extins şi la nivelul stilistic. Apar acorduri cu denumiri sugestive: *treapta VI schubertiană, armonia lui Rahmaninov, Tristan-acord* ş.a.

Se modifică şi formele de legătură dintre acorduri, un rol important revenind alternativităţii funcţiilor modal-tonale care descoperă calităţile consunărilor şi caracterul lor polivalent (astfel tonicalizarea consunărilor contribuie la atenţionarea auzului asupra detaliilor armonice "oprindu-l" în momentele altădată mai importante ale discursului). Pe de altă parte, observăm şi o oarecare nivelare a contrastelor în legătură cu apariţia sonorităţilor noi şi promovarea alături de rapoartele de cvartă şi cvintă ale relaţiilor de terţe sau de secunde.

Căile de renovare a formelor acordice trasate în epoca romantismului şi-au păstrat însemnătatea şi mai târziu, în secolul XX. Printre acestea trebuie menţionate:

I. Îmbogăţirea şi dezvoltarea:

a. ***cantitativă*** în condiţiile păstrării structurii acordice (adăugarea de terţe până la epuizarea şirului);
b. ***cantitativă*** şi calitativă pe contul adăugării sau substituirii unor sunete în acord (D^6, VII^6, T^{-6}, VII^4) sau prin ajutarea subterţei (de exemplu, în acordul schubertian);
c. ***calitativă*** graţie alteraţiilor şi prin apariţia variantelor cromatice ale acordurilor (inclusiv pe pedale);
d. ***calitativă*** în condiţiile modificării structurii acordurilor şi apariţiei unor consunări de cvarte sau cvinte;
e. ***facturală*** pe contul figuraţiilor sau a melodizării consunărilor lineare;

II. Simplificarea:

a. ***cantitativă*** prin utilizarea acordurilor incomplete;
b. ***calitativă*** prin întrebuinţarea bisonurilor în calitate de consunări de sine stătătoare.

Toate aceste modificări acţionează asupra acordurilor în limitele însuşirilor tradiţionale ale grupurilor funcţionale de bază doar cu unele particularităţi. În primul rând aceasta se referă la formele de identificare a ***tonicii***. Frecvent sunt schimbate condiţiile de constituire şi de prezentare a ei, rolul ei expozitiv şi de încheiere, ceea ce este evident mai ales în contextul formelor mici. În formele de proporţii rolul centralizator al acordului de tonică este mult mai aproape celui clasic[8]. În formele mici observăm o intensitate scăzută a tonicii centrale şi o creştere a rolului celor locale. Tonica apare mai rar, se afirmă treptat, iar în încheiere poate apărea într-o formă imperfectă sau chiar în răsturnare. Exemple elocvente în acest sens găsim în miniaturile lui R.Schumann (*Noveleta în fa diez minor*, liedul *Im wunderschonen Monat Mai* care se încep cu prezentarea periferiei modale, piesa *Warum* care debutează şi se încheie cu o intonaţie

---

Am dori să amintim că în secolul XIX se atestă o adevărată explozie a virtuozităţii concertante, iar mulţi compozitori ca de exemplu Liszt şi Chopin au fost şi ei pianişti de excepţie fapt, ce s-a reflectat şi în scriitura lor.

[8] L.Holopova examinând formele muzicale ale secolului XIX consideră necesară diferenţierea tipurilor de forme clasice şi noi, specifice romantismului (11, capit.IX, §5 şi capit.X).

interogativă ce impune discursului o nuanță de reticență). Tonicile pot apărea și în formă relativă, modificată (de exemplu, cu sextă, fără terță, fără cvintă, în formă de $D_7 \rightarrow S$ (la F.Chopin)). În condițiile modurilor simetrice tonicile sunt condiționale și în jumătatea a doua a secolului XIX în calitate de tonică pot apărea unele consunări simetrice, geometrizate (septacordul micșorat, trisonul mărit).

Acordurile funcției de dominantă sunt foarte variate. Producând de obicei cele mai acute sonorități, ele sunt supuse cel mai activ la tot felul de modificări. Unele acorduri până atunci subordonate ca, de exemplu, D_9 sau septacordul mic micșorat de sensibilă (în major), capătă independență, fapt confirmat și prin apariția întârzierilor la nona și la septima acordurilor respective. Alterațiile de obicei se folosesc mai mult în major, însă la sfârșitul secolului observăm prezența și în minor a unor acorduri chiar cu alterații duble ($^{\flat 7}_{\flat 5}D^4_3$ în *Variațiunile simfonice* de C.Franck). Dominantele sunt ușor recunoscute și după adăugarea unor sunete secundare (sexta în D sau în D_7, cvarta în VII_7). Uneori apar niște dominante "fastuoase" inițial pe baza punctului de orgă, ulterior transformându-se în acorduri polifuncționale. În interiorul grupului funcțional de dominantă mai pregnant se evidențiază acordurile de mediantă folosite în calitate de dominante mai moi sau atenuate. "Interpretările" frecvente ale dominantelor contribuie și la apariția unor moduri derivate – a celui de dominantă și a celui de mediantă superioară. În general, modalitățile de îmbogățire a dominantelor corespund acelor procedee de modificare a formei acordurilor despre care s-a menționat mai sus.

Grupul acordurilor de subdominantă a fost supus modificărilor într-o măsură mai mică. În același timp evitarea relațiilor autentice directe a determinat deplasarea consunărilor de subdominantă în faza expozitivă. Acest proces a început încă la Beethoven și s-a manifestat prin expunerea tonalității prin intermediul unor turații plagale. Numeroase exemple în acest sens oferă creația compozitorilor romantici reprezentanți ai diferitelor școli naționale: Chopin, Liszt, Glinka, Brahms, Ceaikovski, Grieg ș.a. Din diferite acorduri de subdominantă se formează lănțișoare construite în conformitate cu logica creșterii nivelului de instabilitate (T – VI – IV – II). Consunările se diversifică și se îmbogățesc. De exemplu, la Grieg devin frecvente acorduri ca IV_7, II_9, IV_9 utilizate mai ales în minor având și un colorit doric specific. Un grup aparte îl formează subdominantele alterate (inclusiv și armonia napolitană în varianta $^{\flat 1}II^6_5$). Dintre ele fac parte și acordurile de dublă dominantă care se completează cu septacordul mic micșorat de sensibilă de pe treapta IV ridicată și DD_9. Subdominantele foarte activ participă și în procesul de trecere dintr-o tonalitate în alta. Foarte coloristic sună subdominantele secundare (alături de dominante sau fără ele) în inflexiuni.

O tendință foarte semnificativă în armonia romantică o constituie diferențierea și autonomizarea treptată a funcțiilor de mediante care deja se folosesc nu numai ca substituente ale dominantei sau ale subdominantei, ci capătă un rol de sine stătător în special în condițiile alternativității modale sau în sistemele major-minore. Caracterul independent al funcției mediantice poate fi apreciat și în legătură cu faptul apariției în secolul XIX a pedalelor pe medianta superioară (inițial în minor, ulterior și în major la Borodin, Schumann ș.a.).

Îmbogățirea formei acordurilor, modificarea corelațiilor dintre acordurile stabile și tonică, noile modalități de prezentare a ei, precum și lărgirea spectrului funcțional s-au manifestat mai pregnant în cadențe. Aceste compartimente ale formei întotdeauna au jucat rolul unor indicatori stilistici pe de o parte, concentrând cele mai tipice acorduri și succesiuni, iar pe de alta reprezentând un fundal neutru pe care sunt scoase în relief cele mai noi mijloace și procedee. Și dacă în formele mari cadențele apar mai mult în primul din aspecte fiind apropiate normativelor clasice, în miniaturi ele capătă o individualitate

...are îmbogățindu-se cu acorduri coloristice care nu atât încheie forma, cât pregetă această încheiere ...gând parcă încă un detaliu, descoperind încă o nuanță în tabloul descris sau în portretul eroului ...t cu mijloace muzicale.

...mbogățirea componenței acordice în cadențe este legată de:

- utilizarea diferitelor dominante (cu sunete adăugate, cu alterații, polifuncționale);
- introducerea subdominantelor, apariția cadențelor plagale care pot încheia un compartiment sau chiar o lucrare;
- participarea acordurilor cu funcții de mediante;
- utilizarea acordurilor major-minore;
- diversificarea tipurilor de cadențe întrerupte și activizarea rolului lor;
- folosirea turațiilor eliptice, crearea efectului ludic[9], evitarea încheierii (ideea *melodiei infinite* la Wagner a stimulat o dezvoltare continuă cu reorientarea permanentă a tinderilor prin intermediul elipselor);
- apariția așa-numitelor cadențe mobile în condițiile melodizării facturii și a predominării expunerii polifonizate (Wagner);
- slăbirea caracterului stabil al tonicii (prin modalități despre care s-a vorbit mai sus).

...n general modelarea stereotipică a cadențelor este înlocuită cu variante în care artistul dă frâu liber ...ei sale fantezii și inventivități. Astfel cadența dintr-un "semn de punctuație" se transformă într-un ...uvânt al expunerii individualizate caracterizând anume acel spirit artistic apreciat de T.Berșadskaia ...deviză a romantismului "Aș dori!" (4, p.180).

...antezia și inventivitatea se manifestă și în procedeele de variere armonică care sunt însoțite adesea ...utilizarea punctelor de orgă și a pedalelor. Acționând ca un factor activ al procesului formativ și ca ...din componentele importante ale facturii, pedalele reprezintă un fundament pentru îmbogățirea colo- ...armonic având de asemeni și o funcție modală centralizatoare.

...n secolul XIX compozitorii apelează frecvent la pedale și puncte de orgă folosind cele mai diverse ...de expunere a acestora și cuprinzând compartimente destul de desfășurate (există chiar piese între- ...ținute pe pedală ca, de exemplu, *Le Berseau* de F.Chopin). Punctele de orgă, pedalele și ostinato ...utilizate și cu scopul creării unor asociații de gen sau de stil (de exemplu, pentru reproducerea ...sticii orientale sau a sonorităților de clopote sau clopoței). Pedalele adesea se rearmonizează modifi- ...-și coloritul pe măsura desfășurării discursului muzical (A.Borodin actul II din opera *Kneazul Igor*). ...muzica romantismului se întâlnesc pedale și puncte de orgă pe orice trepte (predominând totuși cele pe ...că și pe dominantă). Aspectul funcțional al pedalei și rolul ei în formă uneori sunt în consonanță, ...eori generează un contrast. Punctele de orgă și pedalele pot fi simple, duble, triple sau multiple[10]. Pe ...a lor pot apărea consunări polifuncționale multisonore care deschid o nouă cale de îmbogățire a ...mului și a structurii verticale.

Un rol foarte important în renovarea mijloacelor de expresie muzicală în epoca romantismului revine ...rei relațiilor modal-tonale. Un interes deosebit aici, alături de cromatizarea majorului și a minorului, ...zintă lărgirea sistemului diatonic pe calea renașterii modurilor vechi modificate prin utilizarea lor în ...dițiile tonalității armonice. Acest fenomen a primit denumirea de **armonie natural modală** (inițial ...buită muzicii ruse, însă prezentă și în creația compozitorilor din alte țări europene). Un domeniu

---

...cest context am dori să citățm o frază din cartea lui E.Kurth care scria: "Totul ceea ce trezește neliniște în sufletul omului romanticul ...ercă să întruchipeze mai întâi de toate prin intermediul jocului" (8, p.31).

...ai detaliat despre aceasta vezi: Cocearova G., Melnic V. *Armonia. Teoria armoniei.* Chișinău, 2001. Capit.VI, §2.

aparte îl constituie modurile de tip oriental legate de evocarea unor colorituri exotice (spaniol, ţigănesc, maghiar, asiatic). De aici şi utilizarea asociativă a modului de dominantă, a modurilor cu secundă mărită, a modurilor doric şi frigic, a structurilor modale cromatice, a pentatonicii care impune un colorit arhaic şi generează un set de consunări specifice.

Diatonica şi cromatica adesea apar ca două sfere sonore diametral opuse şi sunt folosite în dramaturgia muzicală pentru a reda imagini contrastante (de exemplu, contrastul între sublim, neprihănit şi infam, mizer, între obiectiv şi subiectiv, psihologic interiorizat, popular şi aristocratic, simplu şi rafinat). Atenţia sporită faţă de diatonică are ca scop şi evidenţierea relaţiilor funcţionale alternative, fapt ce a adus la renaşterea secvenţelor diatonice (aria lui Hose (cu floarea) din opera *Carmen* de G.Bizet debutează cu un compartiment de diatonică pură care simbolizează puritatea şi sfinţenia dragostei şi speranţei eroului). În aşa mod contrastul diferitelor sisteme de organizare modală, alături de tradiţionala opoziţie major – minor, devine un factor dramaturgic activ care contribuie la accentuarea unor momente importante în desfăşurarea discursului muzical.

Cromatizarea se produce pe diferite căi. Una din ele continuă linia de polarizare a diatonicii şi a cromaticii prezentând însă următorul stadiu în relaţia dintre aceste două tipuri de organizare modală, şi anume sinteza lor atât pe orizontală (în diferite compartimente ale aceleiaşi lucrări), cât şi pe verticală îmbinând melodia diatonică cu un acompaniament cromatic sau prin utilizarea aşa-numitei "diatonici străine" (termen propus de V.Ţukkerman).

O altă cale de cromatizare este alteraţia, sau cromatismul intratonal. Un pas important aici devine introducerea acordurilor alterate fără pregătire şi cu figuraţii melodice. Apar de asemenea şi noi forme de consunări, inclusiv acordurile cu sextă mărită construite nu numai pe treapta VI coborâtă a majorului sau pe VI naturală a minorului, dar şi pe treptele II coborâtă şi pe IV în major sau pe IV coborâtă în minor (ultima dintre acestea fiind o alteraţie mai târzie şi mult mai rară). Alteraţiile contribuie la legătura tonalităţilor omonime (IV♭ coincide enarmonic cu III din majorul omonim, II# - cu III din minorul omonim). Caracterul independent al consunărilor alterate a condiţionat şi apariţia fenomenului de dezalterare – adică a mişcării ce neagă alteraţia şi contravine tinderilor enunţate. Aceste reorientări melodice ale tinderilor sunt caracteristice pentru turaţiile eliptice în condiţiile cărora se realizează, după cum scrie T.Berşadskaia, o "emancipare" vădită a consunărilor instabile (4, p.190).

În legătură cu introducerea acordurilor alterate în procesul de dezvoltare şi apariţia unui "efect absolut al consunării" (E.Kurth), observăm o staticizare a discursului, o încetinire a evenimentelor muzicale şi apariţia posibilităţii de a admira fiecare acord. În acelaşi timp este evidentă o slăbire a tensiunii modal-funcţionale (contrar aşteptărilor). Şi aici, după cum menţionează S.Grigoriev, cromatismul intratonal se apropie de cel modulatoriu (6, p.70), iar mai târziu în condiţiile hiperbolizării funcţiilor fonice ale consunărilor acordurile alterate încep să se tonicalizeze (anume aceasta, în opinia lui Iu.Holopov, este natura tonalităţii disonante a lui Skriabin).

Cromatizarea diatonicii se realizează şi prin intermediul introducerii aşa-numitelor trepte convenţional diatonice şi pe calea interacţiunii diferitelor forme ale aceluiaşi mod. Majorul armonic, iar spre sfârşitul secolului şi cel melodic, completează majorul natural generând majorul complet (în minor procesele similare au avut loc mult mai devreme, încă pe timpurile lui Bach). Pe baza unor astfel de sisteme complete apare fenomenul denumit variativitatea treptelor din major şi din minor care favorizează contrarietăţile succesive (de exemplu, în *Valsul în si minor* de F.Chopin sunetele **la diez** şi **la** sună consecutiv în octave diferite generând o intonaţie foarte specifică de octavă micşorată) şi simultane, polimodale.

Într-o măsură şi mai mare cromatizarea diatonicii este condiţionată de interacţiunile majorului şi a minorului pe baze armonice care duc la crearea diferitelor tipuri de sisteme major-minore. În acest sens nu am putea trasa o linie de demarcaţie foarte precisă între structurile modale simple şi cele complexe (nu sintetice) şi sistemele major-minore apar ca un rezultat firesc al evoluţiei formelor complete de major şi de minor. Deja la mijlocul secolului XIX observăm o utilizare activă a tuturor tipurilor de sisteme major-minore (omonim, paralel, monoterţar şi chiar a celui integral sau complet) care dau naştere şirurilor modulare (care au constituit una din premisele modurilor simetrice şi a structurilor intertonale).

Printre sistemele cromatice specifice se numără şi modurile simetrice artificiale care reprezintă nişte structuri modale elementare cu o schemă funcţională simplificată la maximum, redusă, de fapt, la relaţia stabil – instabil (meritul de introducere în uz a acestor moduri revine compozitorilor ruşi M.Glinka, N.Rimski-Korsakov).

În muzica romantismului aflăm şi procedee de cromatizare tradiţionale, parvenite pe cale modulatorie sau provenite din figuraţia melodică: utilizarea dominantelor şi a subdominantelor secundare, precum şi a unor succesiuni complexe în inflexiuni, introducerea notelor şi a acordurilor cromatice de trecaj sau de broderie, procedee de modulaţie cu un pronunţat efect coloristic[1] (inclusiv modulaţiile accidentale şi cele enarmonice prin intermediul unor acorduri mai puţin obişnuite ca trisonul mărit sau septacordul mic minor ş.a.). Aceste procedee au tendinţa de a dinamiza procesul modulatoriu. Alături de ele întâlnim însă şi mijloace coloristice precum rearmonizarea unui sunet, modulaţia melodico-armonică, contrapunerea care din contra imprimă trecerii dintr-o tonalitate în alta un efect static.

În contextul cromaticii care tinde spre cuprinderea unui cerc foarte larg de tonalităţi devin foarte frecvente secvenţele transponente, lănţişoarele de dominante utilizarea cărora contribuie atât la accelerarea mişcării muzicale, precum şi la apariţia unor secţiuni tonal indefinite.

Cromatica se manifestă activ nu numai sub aspectul evoluţiei scărilor sonore, dar şi în sfera relaţiilor tonale, cu toate că aici se observă tendinţele de diferenţiere a genurilor despre care am pomenit ceva mai sus. În genurile de proporţii structura planurilor tonale în esenţa sa este mai apropiată de principiile clasice, singur procesul de trecere dintr-o tonalitate fiind organizat adesea mai neobişnuit, modulaţia chiar şi în tonalităţile apropiate e realizată "pe ocolite". Astfel, după cum observă T.Berşadskaia, legătura acustică directă între tonalităţile înrudite se atenuează deoarece "calea spre dominantă prin tonalităţile aflate în corelaţii tritonice distruge completamente dependenţa şi subordonarea ei faţă de tonica iniţială (vezi, de exemplu, *Sonata nr.10 în Si bemol major* de F.Schubert)" (4, p.199). În plus, aceeaşi tendinţă de cromatizare, însă la un nivel superior, denotă şi cercul de tonalităţi incluse în procesul de modulaţie. Se produce lărgirea conţinutului de trepte al "tonalităţii tonalităţilor" care se manifestă deja la Beethoven planurile tonale ale căruia au anticipat tonalitatea cromatică wagneriană.

Coloritul şi caracteristica semantică a tonalităţilor se tratează destul de specific păstrându-şi totuşi însemnătatea. Este importantă şi semnificaţia tematică a coloritului tonal (leittonalitatea), şi preferinţa manifestată de romantici în creaţiile pentru pian faţă de tonalităţile minore "pe clape negre" care sună mai moale şi mai liric. Predominarea exprimării lirice, psihologic interiorizate a determinat şi alte inovaţii printre care T.Berşadskaia menţionează intonaţia apropiată vorbirii care influenţează puternic melosul romantic (cu toate că recitativele instrumentale beethoveniene demonstrează deja prezenţa frecventă a elementelor declamatorii) şi, respectiv, corelaţiile melodiei cu armonia adesea în favoarea primei care este aptă să concentreze energia într-o măsură mai mare decât armonia (4, p.185).

---

[1] Efectele coloristice pregnante au tendinţa de a dinamiza procesul modulatoriu cu toate că uneori întâlnim şi procedee cu efect invers de staticizare: rearmonizarea unui sunet, modulaţiile melodico-armonice, contrapunerile tonale.

În multe studii muzicologice (4, 10 ş.a.) în legătură cu particularităţile stadiale ale armoniei în muzica secolului XIX această epocă este apreciată ca "perioada postbeethoveniană". Într-adevăr, în comparaţie cu epoca clasicismului vienez "armonia romanticilor apare cu totul deosebită, nouă, ca pictura alături de un desen" (6, p.76). Însă armonia romantică merge mult mai departe anticipând şi pregătind multe fenomene ale muzicii secolului XX. Printre acestea: emanciparea disonanţei, efectele coloristice în factură şi în figuraţie, poliarmonia şi polifuncţionalitatea, dar în special - o nouă atitudine faţă de tonalitate, descentralizarea căreia începe prin lănţişoarele de dominante sau şirurile terţare, prin amplificarea legăturilor linear-cromatice dintre acorduri şi aduce la apariţia tonalităţii cromatice, a temelor dodecafonice (F.Liszt, simfonia *Faust*) şi chiar a unor lucrări "fără tonalitate" (*Bagatela fără tonalitate* de F.Liszt) care vor fi examinate în capitolul ce urmează.

Bibliografie selectivă:

1. Constantinescu G. Romantismul în prima jumătate a sec.XIX. Bucureşti, 1978.
2. Gauthier Th. Istoria romantismului. Bucureşti, 1970.
3. Ştefănescu I. O istorie a muzicii universale. Vol III. Bucureşti, 1998.
4. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Ленинград, 1978.
5. Ванслов В. Эстетика романтизма. Москва, 1966.
6. Григорьев С. Гармония. Программа-конспект курса. Москва, 1974.
7. Конен В. Романтизм в музыке //История зарубежной музыки. В.3. Москва, 1972.
8. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в "Тристане" Вагнера. Москва, 1975.
9. Николаева Н. Романтизм и музыкальное искусство //Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн.1. Москва, 1975.
10. Способин И. Лекции по курсу гармонии. Москва, 1969.
11. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Спб, 1999.

Capitolul V

Armonia compozitorilor romantici

§ 1. Limbajul armonic al lui F.Schubert

Romantismul vest-european ne demonstrează foarte pregnant acțiunea tuturor legităților ce se manifestă în evoluția gândirii armonice schițate în capitolul anterior. Pentru compozitorii acestei epoci sunt foarte caracteristice inovațiile de tot felul, dorința de a evita căile deja cunoscute. În creația lor crește simțitor rolul coloristic al armoniei, precum și tendința de îmbogățire a tonalității și a cercului de acorduri. Caracterul activ al armoniei se dezvăluie în mod diferit la fiecare dintre compozitorii romantici. Această individualizare se manifestă destul de evident și la romanticii timpurii, căpătând ulterior în creația romanticilor târzii un aspect mai reliefat.

Franz Schubert (1797-1828) compozitorul care deschide galeria reprezentanților romantismului muzical demonstrează o atitudine foarte originală față de dimensiunea armonică. În pofida faptului că în lucrările lui predomină succesiunile acordice mai mult sau mai puțin obișnuite, el reușește în același timp să dezvăluie și caracterul specific al armoniei pe mai multe direcții. Acordul la Schubert adesea este îmbogățit cu detalii coloristice, totodată însă poate căpăta și o semantică deosebită grație "golirii" sau a rarefierii spațiale neobișnuite (de exemplu, în liedul *Umbra* se folosește bisonul situat într-un registru grav), precum și datorită unei funcționalități modale caracteristice (de exemplu, pseudo-trisonul de pe treapta VI schubertiană caracterizează foarte pregnant o variantă mai puțin obișnuită a minor-majorului paralel aprofundând coloritul minor). Minorizarea temei sau a succesiunii armonice a fost preluată de Schubert de la Mozart, însă spre deosebire de predecesorul său el folosește confruntări directe ale trisonurilor omonime generând un efect pregnant de joc al culorilor (*Moment muzical* în Sol major). De regulă, această apropiere "în timp" a nuanțelor modale contrastante este condiționată de conținutul piesei și adesea contribuie la dramatizarea expunerii muzicale. În legătura cu aceasta am dori să amintim că W.Vulfius examinând principalele trăsături ale creației schubertiene, evidențiază trei momente, și anume:

- democratizarea limbajului;
- dramatizarea conținutului;
- extinderea maximă a exprimării lirice (25, vol.I, p.93).

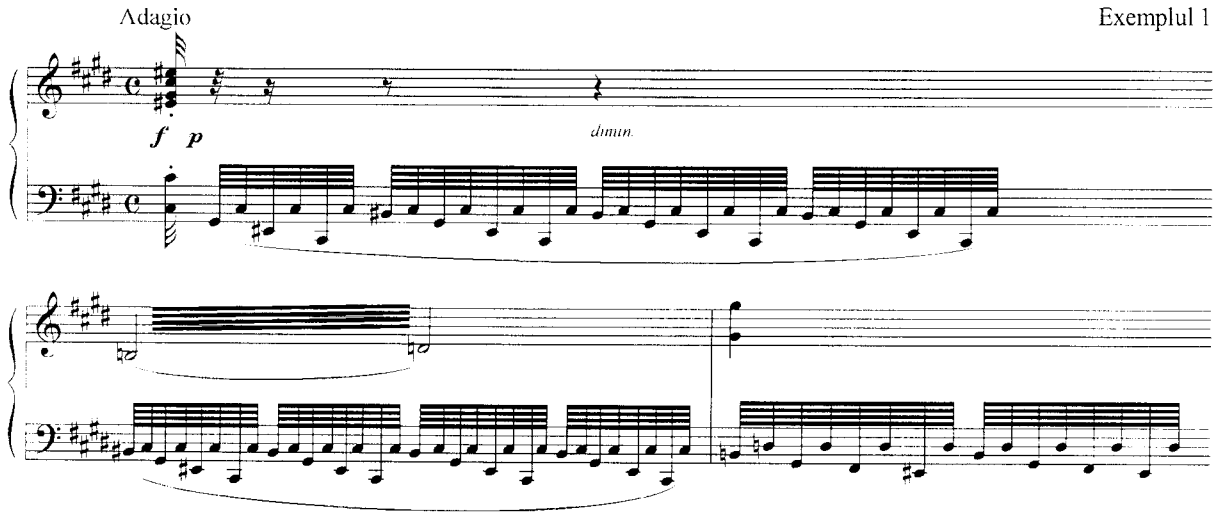
Primele două dintre aceste momente sunt foarte strâns legate și anume de aceea dramatizarea discursului la Schubert se realizează de obicei fără utilizarea unor mijloace extreme sau a unor acorduri foarte complicate. Astfel, de exemplu, în cântecul *Morarul și pârâul, Flori uscate* dramatizarea se atinge prin apariția coloritului minor omonim. Un efect minorizat și mai puternic este generat prin introducerea trisonului minor pe treapta III în minor (*Pe râu*). Armonia schubertiană capătă nuanțe tragice în contextul confruntării terțare a trisonurilor minore formând contrarietate (*Azilul*). Un procedeu mai tradițional de creare a efectului dramatic prin intermediul armoniei napolitane observăm în cântecul *Morarul și pârâul*, în balada *Erlkönig* (*Regele ielelelor*) unde inflexiunea în tonalitatea treptei II coborâte apare înainte de fraza *Și vei fi al meu.*

Foarte frecvent folosește Schubert alterațiile contribuind la aprofundarea procesului de diferențiere a

sferei diatonice şi a celei cromatice şi generând "acorduri tensiuni" (E.Kurth) de tipul dominantei cu cvinta urcată care trece apoi în sextă.

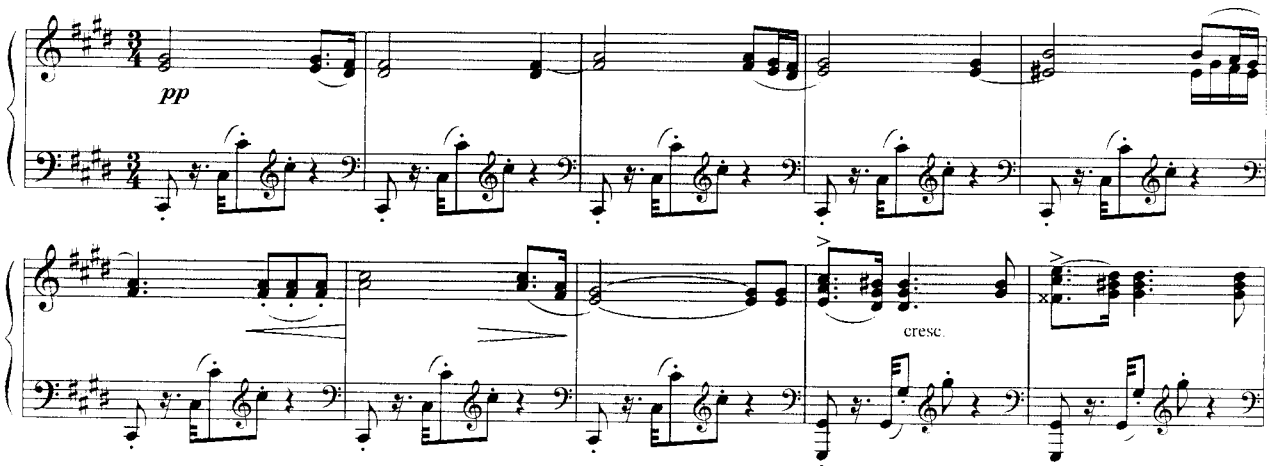
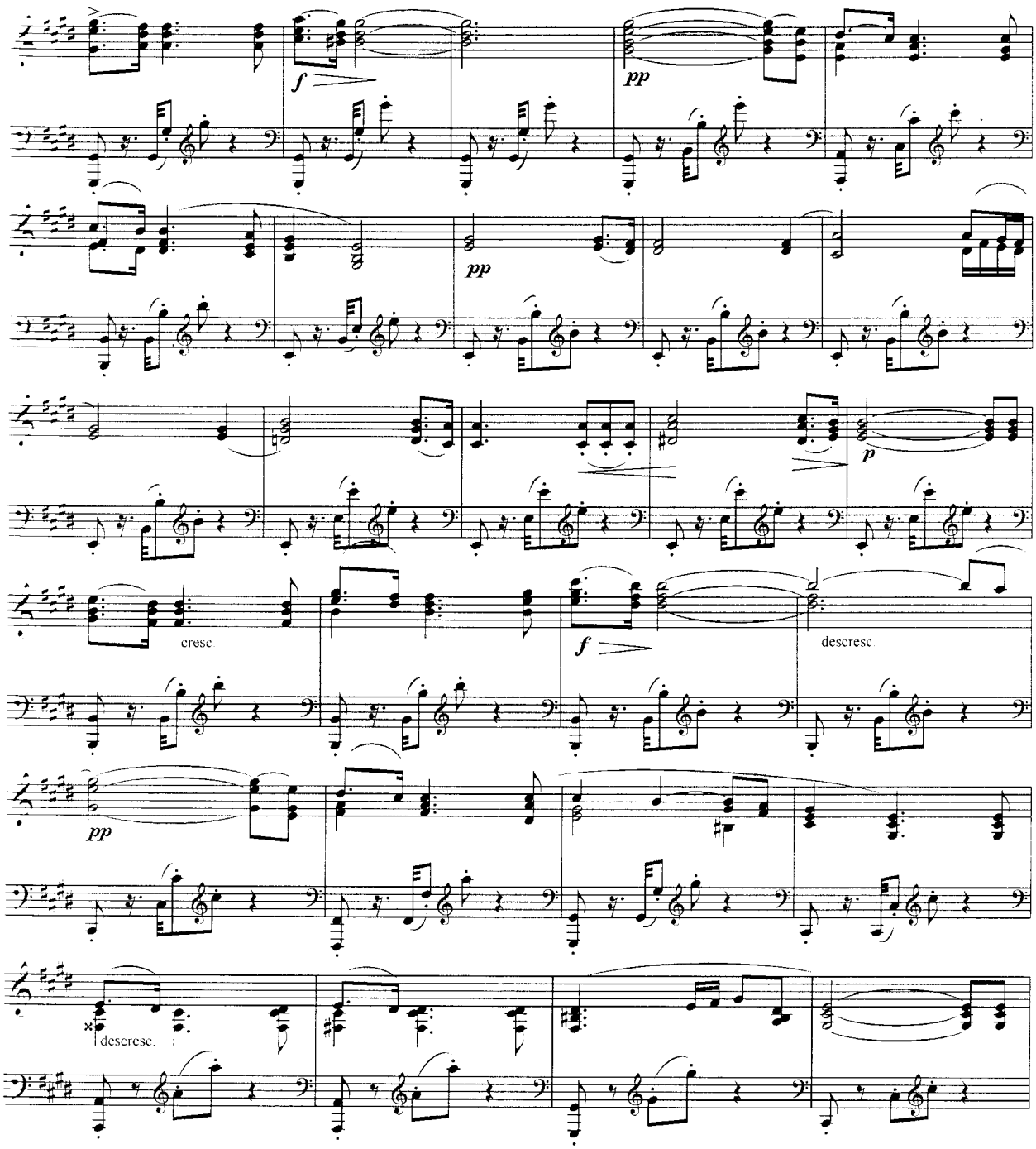
Acordurile se supun şi unei prelucrări facturale căpătând o plasticitate deosebită care i-a permis lui E.Kurth să afirme că prezenţa celor două straturi de tremolo în registrele grav şi mediu creează în partea II a fanteziei *Călătorul* pregnante trăsături impresioniste (exemplul 1).

Exemplul 1



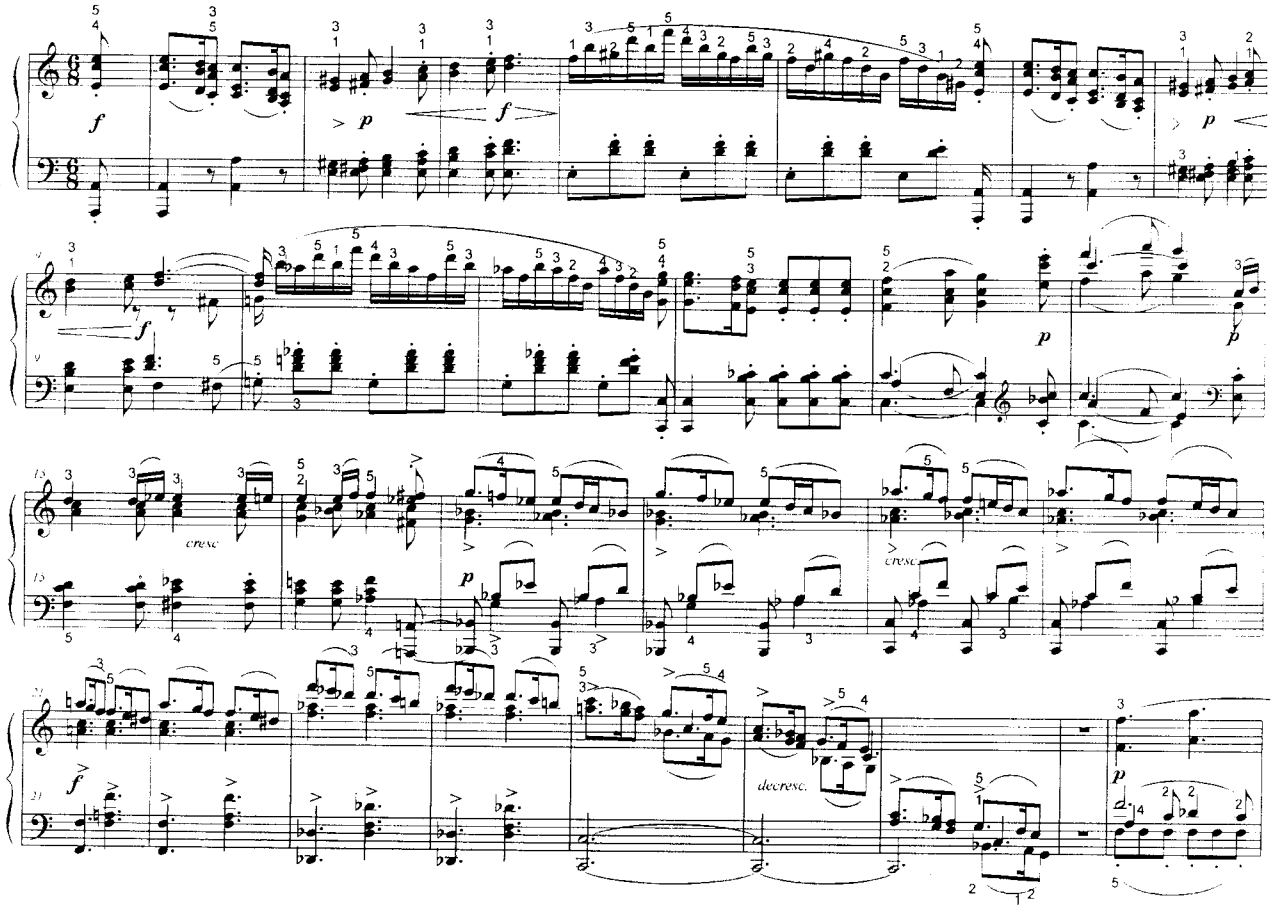
Pe de altă parte, în creaţia lui Schubert se observă şi procesul de melodizare a facturii preluat de la Mozart. Această factură cantabilă eliberată de normele stricte ale conducerii vocilor de asemenea contribuie la împrospătarea sonorităţilor de sorginte neacordică (Kurth citează printre exemplele de acest fel un fragment din partea I din *Cvartetul în Sol major* şi introducerea la cântecul *Lângă mare*).

Schimbarea coloritului verticalei se realizează şi pe fundalul pedalelor. Astfel, de exemplu, în partea lentă din *Sonata pentru pian în Si bemol major* observăm prezenţa unei armonii vertical-mobile cu participarea pedalei (iniţial pe tonica lui do diez minor, ulterior a lui Mi major) care apare în rezultatul rearmonizării temei înălţimea căreia nu se schimbă (exemplul 2).

Exemplul 2

Un rol foarte important în armonia lui Schubert îl joacă şi culorile modale. Dintre formaţiunile modale mai neobişnuite de obicei cercetătorii semnalează prezenţa modului dublu-armonic în liedul *Lacrimile înghețate* din ciclul *Călătorie de iarnă*. Există la Schubert şi un colorit tonal specific folosit cu scopul caracterizării anumitor stări emoţionale. De exemplu, si minorul apare ca o tonalitate de doliu şi durere, La majorul exprimă dragostea (în *Frumoasa morăriță*), do minorul - tragismul (înlocuind tonalitatea iniţială la minor la sfârşitul ciclului *Călătorie de iarnă*).

Şi totuşi, procedeul principal de îmbogăţire a coloritului sonorităţii la Schubert îl constituie lărgirea grupurilor funcţionale pe contul introducerii acordurilor din sistemele major-minore şi obţinerea plasticităţii mişcării tonale şi armonice. În acest scop compozitorul chiar în secţiunile expozitive nu se teme să folosească contrapuneri tonale neaşteptate sau modulaţii în tonalităţi îndepărtate. În *Sonata* în Si bemol major citată mai sus dezvoltarea temei grupului principal din partea I aproape instantaneu se deplasează în sfera tonalităţii treptei VI coborâte (Sol bemol major), în *Sonata* în la minor op.164 trecerea rapidă în tonalitatea subdominantei (la → Do → Fa) este însoţită de un transfer enarmonic brusc (prin intermediul septacordului micşorat) în tonalitatea Mi bemol major după care prin secvenţă apare fa minor şi Fa major nuanţat prin procedeul de tonicalizare a trisonului de pe treapta VI coborâtă. Reîntoarcerea în Fa major (tonalitatea grupului secundar) se realizează iarăşi printr-o modulaţie enarmonică (de data aceasta prin acordul de sextă mărită; exemplul 3).

Allegro, ma non troppo

Exemplul 3

Am dori să menţionăm că atenţia sporită acordată de romantici sferei de subdominantă şi turaţiilor plagale s-a manifestat de asemeni şi în elaborarea planurilor tonale care la Schubert sunt într-atât de neobişnuite, încât ar putea constitui subiectul unei investigaţii ştiinţifice speciale; unele încercări în acest domeniu deja s-au realizat. Astfel muzicologul I.Baranova este autoarea unui articol în care se abordează problema expoziţiilor tritonale tipic schubertiene în forma de sonată (14). Cercetătoarea accentuează

...rul că aceste expoziții corespund caracterului general al procesului formativ care de regulă cuprinde ... stadii. Ea diferențiază două tipuri de organizare funcțională în expozițiile formelor de sonată la ...ubert: după modelul T – S – D (mai specific) și după schema trisonului tonicii T – III – D[I]. Uneori în ...est proces participă și tonalitatea mediantei inferioare (VI) ca, de exemplu, în *Sonata* în la minor. În ...tate de exemple I.Baranova citează p.I și finalul din *Simfonia* nr.2, finalul *Simfoniei* nr.3, octetul Fa ...or op.166 (Fa – re – Do), precum și unele sonate pentru pian (*Sonata în Si major*, p.I: Si – Mi – Fa ...) ș.a. În toate cazurile citate această mișcare tonală intensivă servește drept imbold pentru o dezvol...e mai amplă a formei și pentru apariția unei linii neîntrerupte. Același proces este prezent și în liedurile ... Schubert, în special în cele compuse în perioada timpurie și medie a creației. Dezvoltarea continuă în ... imprimă formei un caracter armonic deschis, "în cântece lipsește o tonalitate principală centraliza...re: fragmentarea tematică aduce la instabilitatea și fracționarea tonală. În interiorul liedurilor compar...entele vecine pot antrena relații tonale din cele mai îndepărtate, chiar și tritonice"(21).

Vom menționa că Schubert sporește la maximum tensiunea tonală chiar în expunerea inițială a temei. ... exemplu, în cântecul *Lângă pârâu* (din ciclul *Călătorie de iarnă*) prima perioadă conține o modulație ... mi minor la re diez minor (tonalitatea sensibilei!). În acest sens ni se pare pe deplin justificată ...cluzia lui G.Kovriga care subliniază îndrăzneala extraordinară a gândirii tonale a lui Schubert în genul ... miniatură vocală. Aceasta este foarte semnificativ în contextul genului în care compozitorul, la fel ca ... miniatura pentru pian, a demonstrat foarte pregnant tendința de a scrie în stilul *vaterländisch* (ma...). Este foarte important că în aceste condiții nu se pierde unitatea, caracterul monolit al lucrării, ci se ...servă atenția sporită față de orice detaliu: schimbarea asociațiilor poetice trezește și schimbarea ...soadelor muzicale. În formele libere din perioada târzie (cu dezvoltarea continuă) rolul unui centru ...al general susținut de legăturile intonative dintre compartimente este mult mai însemnat.

Schimbările de tonalitate se realizează la Schubert în forme foarte diverse. Alături de obișnuitele ...dulații funcționale găsim și contrapuneri tonale, și scurte treceri melodice, și modulații enarmonice ...n septacordul micșorat în *Erlkönig*, prin septacordul mic major în cântecul *Salut*). Toate acestea con...buie la cromatizarea tonalității. Aceeași tendință se manifestă și în lucrările polifonice ale lui Schubert. ... acest context V.Protopopov (26, p.8-38) menționează *Gloria* și *Credo* din Misa în Mi bemol major ...plicând cromatismele prin trasarea în bas a temei-monograme BACH. Același cercetător scrie și despre ...izarea unor moduri diatonice specifice în cantata *Myriamsgesang* (în fugă se îmbină trasările temei în ...ferite moduri: ionic, lidic, frigic și doric).

Dramatismul interior și tensiunea muzicii lui Schubert au contribuit la apariția unor elemente de ...ndire politonală. În acest context Iu.Tiulin în articolul *Armonia contemporană și proveniența ei istorică* ...1) citează un exemplu din p.II din *Cvartetul în Sol major* în care motivul ostinato din stratul superior de ...ctură intră în contradicție cu mișcarea tonală din vocile grave. Acest exemplu reflectă una din parti...ularitățile specifice ale gândirii tonal-modale schubertiene și anume predispoziția pentru contrastul ...ternic al scărilor (tonale sau modale) care apare în rezultatul inflexiunilor și modulațiilor în tonalitățile ...arte îndepărtate. Tot de aici, după cum menționează E.Strucialina (30), se trage și tendința spre lărgirea ...nalității care a constituit fundamentul pentru apariția "modului major-minor integral trăsătura caracte...ristică a căruia o prezintă utilizarea stărilor modale mixte și a mediantelor cromatice" (30, p.263). Chiar și ...rincipiile major-minorului moștenite de la clasicii vienezi sunt tratate într-o variantă nouă introducându-se

...Autoarea face trimiteri la predecesorii săi în studierea acestor probleme: Salzer F. *Die Sonateform bei Franz Schubert* //Studien zur ...usikwissenschaft. – 1928, nr.5; Webster J. *Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity* //19-th Century music. – 1978, nr.1, vol.2; ...*зыка Австрии и Германии XIX века*. Кн.1. Москва, 1975, p.157, 268 și mai departe.

omonimele pentru trisonurile de pe orice trepte. Se lărgesc de asemenea şi relaţiile funcţionale unde în prim-plan se manifestă funcţionalitatea mediantelor determinată de sporirea rolului mediantelor cromatice. De aici – succesiunile pe terţe mari ale armoniilor monomodale (ele pot de asemeni deschide şi succesiunile pe intervale eterogene care duc spre tonalităţi îndepărtate). E.Strucialina ajunge şi la concluzia despre o nouă atitudine faţă de sistemul de înrudire al tonalităţilor când în limitele gradului I de înrudire se includ şi tonalităţile de înrudire major-minoră. Cercetătoarea diferenţiază două sfere de tonalităţi înrudite aflate în relaţii monotonale cu:

- tonica;
- alte trisonuri ale diatonicii (vezi 30, p.271; tot aici sunt inserate şi tabelele respective).

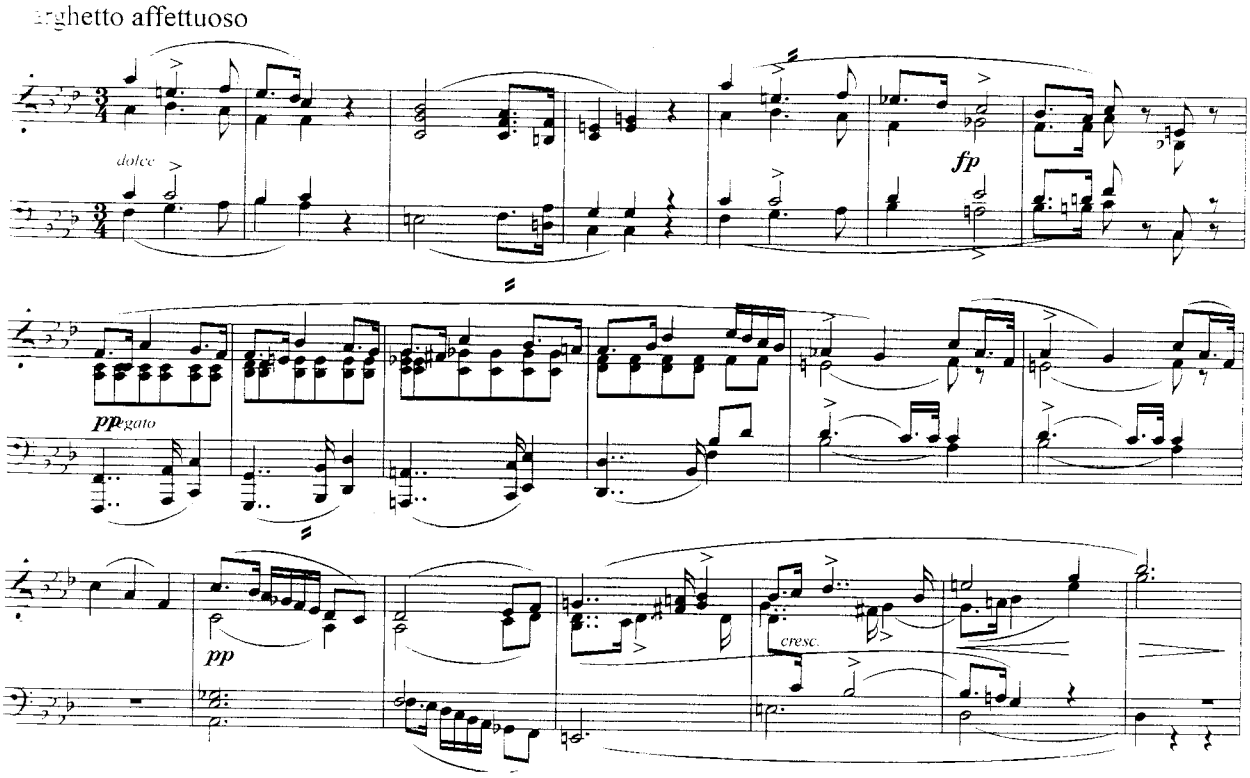
În general, considerăm justificată ideea care încheie studiul sus-menţionat şi afirmă că "legităţile noi ale armoniei lui Schubert care au permis reflectarea caracterului foarte individualizat al imaginilor şi al stărilor artei romantice au însemnat şi începuturile unei noi epoci în muzică" (30, p.272).

§ 2. Armonia în creaţiile lui C.M.Weber, F.Mendelssohn şi R.Schumann.

Carl-Maria von Weber (1786-1826) nu ne-a lăsat armonii "nominale", însă prospeţimea culorilor tonale şi armonice în muzica lui este la fel de pregnantă ca şi la majoritatea compozitorilor romantici. Una din cele mai importante realizări ale lui Weber a fost introducerea principiului de leitmotive care a adus şi la apariţia leitarmoniei şi la îmbogăţirea formulelor leitmotivice tipice pe contul mijloacelor armonice etc. O mare atenţie acordă compozitorul aşa-numitului "efect absolut al succesiunii armonice" (E.Kurth) descoperind calităţile modal-fonice ale consunărilor într-un nou context. În creaţia lui Weber se manifestă renaşterea interesului faţă de unele acorduri "uitate": de exemplu, septacordul micşorat se asociază la el cu temele răului (în *Freischütz*) căpătând semnificaţia unui acord plastic, ilustrativ, dar în acelaşi timp şi foarte expresiv. Apariţia în minor a VII^{4}_{3} cu cvartă (ce-i drept, în formă de întârziere) într-o formă accentuată (în introducerea orchestrală la *Konzertstück* op.79, exemplul 4) evidenţiază sonoritatea tipic romantică a septacordului mic-micşorat care ulterior a fost denumit *armonia lui Rahmaninov* întâlnit şi la alţi compozitori (Liszt, Skriabin ş.a.). Într-o lumină nouă apar şi acordurile îmbogăţite prin diverse procedee mai puţin obişnuite de figuraţie melodică. Astfel, de exemplu, în uvertura la *Oberon* în sextacordul tonicii sună concomitent şi terţa, şi întârzierea spre terţă.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) nu întâmplător denumit "clasic printre romantici" preferă culorile armonice străvezii şi gingaşe. Stilul intensiv alteraţional despre care scrie E.Kurth îi este străin cu toate că el nu evită cu desăvârşire alteraţiile folosindu-le însă cu măsură, fără patos şi exaltare ci dând dovadă de un gust artistic foarte rafinat. Chiar şi mijloacele armonice simple (de exemplu, trisonurile) denotă o prospeţime şi o vrajă deosebită fiind incluse în succesiuni funcţionale neobişnuite. Astfel, în Uvertura la *Visul unei nopţi de vară* fonismul subdominantei minore este accentuat de apariţia ei imediat după trisonul major al dominantei şi de plasarea în registrul acut (sonorităţile transparente anticipând parcă imaginile lirice înălţătoare din lucrările lui Liszt şi Wagner). Mendelssohn, ca şi Schumann introduce în practică începuturile instabile antrenând în ele "periferia modală". Un exemplu foarte semnificativ îl prezintă renumitul *Marş nupţial* din *Visul unei nopţi de vară*.

În simfoniile lui Mendelssohn se resimte o puternică influenţă beethoveniană care se manifestă în special în planurile tonale (de exemplu, corelaţia părţilor extreme ale ciclului din *Simfonia Reformaţio-*

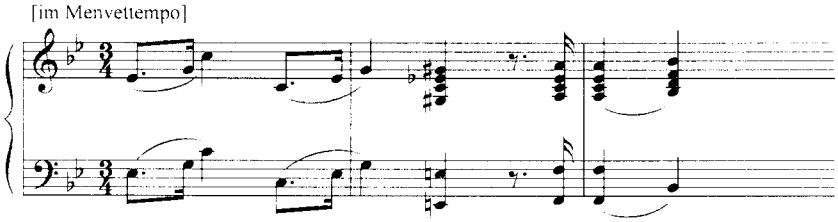
Exemplul 4
C.M.Weber Konzertstuck

re-Re corespunde modelului din *Simfonia nr.9*). În acelaşi timp unele din simfonii denotă şi tendinţa de "romantizare" a planurilor tonale (de exemplu, în *Simfonia Italiană* este din contra minorizat spre final re-Re-La-la).

O problemă aparte în examinarea stilului compozitorului o constituie programatismul şi apelarea la imagini fantastice sau de basm care au contribuit la utilizarea unor procedee armonice ilustrative şi coloreşti. Foarte importantă este şi tratarea genurilor polifonice în creaţia lui F.Mendelssohn care, după cum se ştie, a fost unul dintre primii compozitori care a apelat la principiile artei baroce în condiţii stilistice noi, subordonându-le esteticii şi poeticii romantice[2].

Stilul armonic al lui ***Robert Schumann*** (1810-1856) cu toate că denotă filiaţiuni directe cu stilul beethovenian se impune printr-un spirit romantic şi printr-o atmosferă sonoră foarte specifică creată de abundenţa acordurilor disonante (septacorduri şi nonacorduri) deplasate frecvent pe timpul tare. Aceasta determină prevalarea tensiunii asupra rezolvării. E.Kurth atenţionează asupra procedeului de voalare a consonanţei acordului prin numeroasele sunete neacordice diatonice sau cromatice proprii lui Schumann. Uneori aceste sunete străine de acord pot crea nişte îmbinări sonore foarte neobişnuite şi stranii. În acest context E.Kurth (22, p.185, nr.94) citează un fragment din *Muzica de seară* (op.98) unde întârzierea triplă a D_7 formează un acord cromatic quasi-terţar care include un trison mărit şi o octavă micşorată. Acest

[2] Despre polifonia lui Mendelssohn vezi 26, p.39-61.

acord poate fi explicat ca sextacord de dublă dominantă cu cvinta ridicată şi cu adăugarea terţei minore. Alteraţia intensivă este accentuată prin întârziere (exemplul 5).

Exemplul 5
R.Schumann. "Muzică de seară"

La Schumann este foarte specific şi caracterul mişcării armonice variind de la nuanţarea fină a succesiunilor funcţionale până la simplitatea naivă sau caracterul "greoi" al acordurilor determinate de recurgerea la nişte genuri populare (este suficient de a compara tema iniţială şi episodul în Re major din *Noveleta în fa diez minor* sau caracterul pompos al finalului *Studiilor simfonice* cu lirica subtilă a unor variaţiuni din acest ciclu). Caracterul "greoi" al armoniilor se datorează adesea utilizării anticipaţiilor multiple care generează anacruze funcţionale.

În procesul de îmbogăţire a sonorităţilor la Schumann ca şi la alţi romantici un rol important îl joacă noile forme şi procedee de dezvoltare a facturii, introducerea unor contrapuncte armonice şi formule ostinato figurate. Factura schumanniană puternic polifonizată în opinia lui V.Protopopov se situează la frontiera dintre polifonie şi omofonie. "Fineţea conducerii vocilor bazată pe figuraţia melodică sau armonică aduce frecvent la apariţia unor intonaţii latente determinând o nouă sunare a armoniilor" (26, p.66). O factură aparent omofonă poate conţine contrapuncte tematice reunite pe baza unui acompaniament comun (de exemplu, variaţiunea nr.2 din *Studii simfonice* unde imitaţiile polifonice sunt mascate de figuraţia ritmică şi armonică)[3]. Chiar în compartimentele polifonice şi în fugile lui R.Schumann se observă o coordonare armonică foarte activă[4].

În factura pianistică schumanniană caracterul activ al conducerii vocilor se realizează foarte orchestral impulsionând armonia prin prezenţa vocilor latente. Fluiditatea şi fineţea discursului se manifestă şi în relaţiile funcţionale. Observăm o pondere mai mare a relaţiilor plagale şi a celor de mediante caracteristice romantismului, "colorarea" succesiunilor armonice cu ajutorul unor inflexiuni cu participarea subdominantelor secundare (de exemplu, tema grupului principal din p. I din *Concertul pentru pian şi orchestră în la minor*), a acordurilor major-minorului (*Romanţa* din Simfonia în re minor). Succesiunile cromatice în creaţiile ataşate perioadei de compunere a poemului dramatic *Manfred* care anticipează viitorul stil wagnerian vin să completeze procedeele găsite încă prin anii 1840, în special începuturile în zona periferiei modale (*În minunata lună mai* din ciclul *Dragoste de poet*). Evitarea tonicii la începutul pieselor, după cum menţionează E.Kurth (vezi exemplele nr.50 şi 51, p.128-129), poate fi observată şi în cele *Trei romanţe* op.28 (nr.3), şi în *Dansurile Davidsbündlerilor* (nr.9); caracterul interogativ, nehotărât îl denotă şi piesa *De ce* (*Warum*) care debutează şi se încheie cu aceiaşi intonaţie de întrebare rămasă fără răspuns. În uvertura pentru *Manfred* starea sufletească a eroului lui Byron aflat într-o "pendulare între pasiune şi resemnare" este redată prin "armonii şi secvenţe de mare tensiune expresivă", de instabilitate şi incertitudine tonal-modală.

[3] Schumann singur se considera şi un continuator al artei lui Bach şi chiar a compus *Şase fugi pe tema BACH.*

[4] Vezi 26, exemplele: 84 (p.78), 91b (p.81-82), 93 (p.83).

foarte rafinat redă Schumann şi coloritul specific al unor tonalităţi. Astfel elegiacul re minor contrastează puternic cu luminosul şi strălucitorul Re major, foarte tragic sună la bemol minorul şi mi bemol minor în *Manfred*, un colorit pregnant de primăvară denotă Si bemol majorul în *Simfonia* nr.1, ca o culoare de sărbătoare sună tonalitatea Si major în coralul din *Simfonia Renană*.

Armonia lui R.Schumann şi cronologic, şi stilistic ţine de perioada romantismului mediu cu toate că întrevede şi numeroase calităţi ce vor fi caracteristice romantismului târziu, fără a atinge însă complexitatea limbajului armonic lisztian sau wagnerian.

3. *Particularităţile armoniei lui F.Chopin*

Un aport deosebit în dezvoltarea armoniei romantice l-au adus F.Chopin şi F.Liszt – reprezentanţii culturi naţionale situate până atunci "la periferia civilizaţiei muzicale", compozitori creaţia cărora a încheiat etapa de maturitate a romantismului.

Frédéric Chopin (1810-1849) a fost unul dintre primii compozitori care au introdus elemente modal-specifice în sistemul de mijloace de expresie general-european constituit pe parcursul secolelor, realizând astfel un proces de internaţionalizare a limbajului muzical care se derulează pe fundalul unei bogăţi individualizări stilistice. Foarte important în acest context devine apelarea la fondul intonaţional al melosului popular slav (până atunci în Occident au pătruns doar unele "ecouri" ale intonaţiilor ce la Bach prin coralul protestant şi la Beethoven prin cvartetele ruseşti). Chopin a descoperit posibilitatea de a admira succesiunile modal-armonice simple (uneori împreună cu anumite forme caracteristice de inducere a vocilor ca, de exemplu, paralelismul de cvinte în *Mazurca* op.24 nr.2. În această piesă ce reproduce într-o manieră specifică stilul popular, observăm şi alternativitatea modală cu introducerea unor moduri diatonice specifice – mixolidic, doric, lidic supuse ulterior tonalităţii principale).

În creaţia lui Chopin foarte pregnant se developează contrastul dintre diatonică şi cromatică, sisteme care ce corespund unor sfere de genuri diferite. Diatonica se asociază de obicei cu mediul unor imagini muzicale obiective caracteristice genurilor populare, pe când cromatica – doar cu expunerea lirică subiectivă proprie genurilor de salon. Astfel, de exemplu, o altă mazurcă (op.68 nr.4) demonstrează apartenenţa stilul intens alteraţional (conform terminologiei lui E.Kurth) fiind saturată de cromatisme provenite nu numai din alteraţii, ci şi din modulaţii.

Uneori ambele sfere coexistă în cadrul aceleiaşi lucrări, ca, de exemplu, în *Nocturna în sol minor* (op.37) unde în compartimentul median apare un coral "pretonal" sau în Balada nr.4 grupul secundar al căreia în expoziţie şi repriză este variat reprezentând respectiv diatonica (în expoziţie) şi cromatica (în repriză). Nu întâmplător repriza acestei Balade este comparată uneori cu scena morţii Isoldăi (*Liebestod*) din opera *Tristan şi Isolda* de Wagner[5]. Acest ultim exemplu demonstrează de asemenea şi tendinţa tipic romantică spre colorarea armonică, realizată prin intermediul varierii sau rearmonizării. Acest procedeu apare uneori şi într-un alt racursiu, imitând parcă practica de variere armonică frecvent utilizată în muzica populară (în unele mazurci).

Uneori particularităţile specifice ale anumitor moduri diatonice interacţionează cu majorul şi minorul ingenios cromatizându-le (acest procedeu va fi utilizat mai târziu de Musorgski sintetizând formaţiunile modale eterogene). Anume în aşa fel se manifestă trăsăturile modului frigic în *Mazurca în do diez minor* (op.41 nr.2), sau a celui doric în *Mazurca în do minor* (op.56 nr.3, exemplu din 23, p.428). Într-un alt

[5] Despre aceasta scrie de exemplu L.Mazel în 23, p.436.

exemplu citat de L.Mazel din *Mazurca în Do major* (op.67 nr.3) abundența acordurilor de dominantă se explică nu numai prin dorința de a reproduce un colorit elegant cu ajutorul cromaticii alterationale, ci și de introducerea elementelor modului lidic care cromatizează majorul de bază. În rezultat, aici ca și în *Preludiul în La major*, apare un stil specific de gen, ca o evocare subiectivă, foarte personală a mazurci (în cazul *Preludiului* – a valsului) în care concretizarea genului se realizează în special în zonele cadențiale[6].

Sinteza principiilor modale cu cele tonale nu este singura cale de lărgire a resurselor modale la Chopin. Sfera modală a creațiilor lui este îmbogățită adesea și pe contul relațiilor major-minore unde alături de sistemul omonim (*Preludiul în fa diez minor*) un rol important le revine și major-minorului paralel (*Nocturna în do diez minor*), și chiar celui monoterțar. De exemplu, începutul *Fanteziei în fa minor* conturează anume legăturile monoterțare: fa minor – Mi (fa bemol) major[7]. Alte exemple de corelații monoterțare sunt citate de Mazel: *Valsul în La bemol major* (op.64 nr.3) unde este pregătit fa minorul dominanta lui însă rezolvându-se în Mi major; *Nocturna în Re bemol major* unde expunerea celei de-a doua teme sună respectiv în si bemol minor și în La major; episodul median din *Scherzo în si bemol minor* care sună în La major. După cum se observă, aici se manifestă și tendința spre înlocuirea unui minor prin monoterțara lui majoră (întocmai cum în procesul evoluției istorice a armoniei trisonul minor de pe treapta VI în cadențele întrerupte este înlocuit prin cel de pe treapta VI coborâtă). Situație inversă când în locul majorului apare monoterțara minoră găsim în episodul median din *Impromptu nr.1* cu următorul plan tonal: fa minor – La bemol major – la minor – Do major.

Schimbările major-minore, licăririle rapide ale unor tonalități contrastante sub aspect modal generează uneori și efectul polimodalismului sincronic (*Studiul în la minor*, nr.2). Ca un rezultat al sintezei diferitelor forme de major-minor pot apărea și lănțișoare terțare (*Nocturna în Sol major* vedem un lănțișor ce se deplasează pe cercul de terțe mici circumscriind tonica – septacordul micșorat ce apare la sfârșitul lucrării).

L.Mazel menționează la Chopin și prezența unor șiruri terțare diatonice (23, p.427) în care pasul deplasării variază (de exemplu, în *Fantezia în fa minor*[8]).

În general, după cum menționează V.Țukkerman (34), în creația lui Chopin se manifestă concomitent tendințele de îmbogățire modal-fonică și funcțională a armoniei, singur acordul apărând ca un "complex de caracteristicitate". Principalele calități armonice ale consunării apar în rezultatul poziționării și plasării spațiale, a stratificărilor coloristice, precum și grație sunetelor neacordice care parcă învăluie" acordul cu figurații (inclusiv și cromatice). În acest ultim caz se realizează și îmbogățirea cromatică a armoniei (*Studiul în la minor* op.25 demonstrează o bogăție de figurații cromatice în stratul superior suprapuse pe acorduri foarte simple în stratul inferior). Antrenarea spațiilor registrale largi permite folosirea unor contraste sonore puternice care acutizează coloritul consonanței ca atare (de exemplu, în *Scherzo în si minor* "rupturile" în conducerea vocilor din primele acorduri, care generează un conflict puternic și evidențiază la maximum coloritul opoziției II^4_3 și D^6_5, aduc la lărgirea maximală a cadrului vocilor extreme în codă).

O altă modalitate de amplificare a volumului sonorității o prezintă pedalele și punctele de orgă care creează nu numai efecte coloristice, dar și cimentează forma, iar uneori contribuie la apariția unei statici foarte specifice a discursului muzical. În *Berceuse* de exemplu, unde pedala se menține pe parcursul

[6] Mazel apreciază astfel de exemple ca reproduceri în muzică a unor muzici de alt tip (p.38).

[7] Schema mai completă a planului tonal din Introducere permite de a observa aici interacțiunea diferitelor tipuri de sisteme major-minore: fa minor - La bemol major – Mi major – Fa major.

[8] În aceeași *Fantezie* este prezent și un lănțișor pe terțe mici care formează cercul Mi bemol – Do – La – fa diez (Sol bemol) – Mi bemol.

...gii piese apare chiar fenomenul care, în opinia muzicologului moscovit M.Katunian[9], anticipează ...area tonalitate statică: variațiuni pe două acorduri care durează circa 70 de măsuri. Un rol important ...e și pedalelor în vocile superioare (vezi *Preludiile* în Re bemol major, în si minor ș.a.).

Chopin continuă de asemenea și tendința opusă de "golire" a sonorității începută de Schubert. Astfel, ...exemplu, renumitul *Marș funebru* din Sonata pentru pian în si bemol minor debutează cu un bison, ... sonorității căruia se compensează într-o oarecare măsură prin poziționarea lui în registrul grav. În ...*rna în do diez minor* până la apariția temei sună o cvintă goală scoasă în relief prin figurația melo- ... de un suflu larg pe fonul căreia apariția terței tonicii sună foarte pregnant și în același timp firesc, ca ...mpletare a șirului de armonice.

Sonoritățile provenite din șirul armonicelor sunt foarte importante pentru Chopin fiind condiționate ...fenomenul rezonanței nu numai în registrul grav, ci și în cel acut. Anume așa L.Mazel explică ...mația *Preludiului în Fa major* parcă pe $D_7 \rightarrow S$ pe fonul căruia în figurație apare sunetul mi bemol ...în registru foarte acut care se asociază cu armonicul al șaptelea, care practic nu se folosește în ...țiile temperării uniforme (23, p.173)[10]. Într-un alt caz în *Nocturna în Re bemol major* sonoritatea ...acordului micșorat care parcă se topește în codă capătă un caracter imaterial, fantomatic.

Un rol însemnat în îmbogățirea limbajului armonic chopinian revine activizării melodice a tuturor ...lor armonice care duce la polifonizarea facturii pianistice (iar Chopin, după cum se știe, a fost mai ... de toate un "cântăreț al pianului"). Acest fenomen, după cum menționează V.Protopopov, este o con- ...ță a dezvoltării vertiginoase a capacităților expresive ale armoniei în plan acordic (pe verticală) care ...rgea în paralel cu manifestarea vieții intonative, melodice a vocilor (pe orizontală). Armonia își ...operea natura polifonică și în același timp se satura cu elemente tematice care închegau întreaga ...ură într-un tot unitar. Schumann realiza aceasta prin introducerea imitațiilor, iar Chopin – prin des- ...area vocilor armonice și prin dezvăluirea expresivității intonative a lor" (26, p.86). În contextul celor ...mate savantul rus citează drept exemplu un fragment din *Studiul în fa minor* (op.10 nr.9) în care ...ervăm prezența gamei ton-semiton, schițarea în melodie a conturului unui septacord micșorat (care ...este pentru trecerea enarmonică în mi minor), precum și apariția unor disonanțe pe fiecare a treia ...me. Același autor aduce și exemple de armonie vertical-mobilă (termenul lui S.Grigoriev) folosită de ...pin destul de frecvent (vezi 26, exemple din p.92-93).

Melodizarea vocilor, creșterea nivelului de linearism al facturii, cromatizarea conducerii vocilor se ...festă și în utilizarea paralelismelor (de exemplu, în *Mazurca op.67 nr.3* apar paralelisme reale de ...e apropiate după manieră stilului impresionist, în *Mazurca op.30 nr.4* observăm paralelismul ...matic al D_7).

Specificul fonismului intervalic mai puțin obișnuit în contextul acordicii terțare se manifestă la ...pin în sonorități de cvarte și cvinte. Astfel în introducerea ce precede intrarea temei în *Fantezia în fa* ...*r* apar consunări de cvarte care parcă verticalizează intonațiile de cvarte din debutul lucrării. ...ntele "goale" din *Mazurca op.24 nr. 2 în Do major* imită parcă maniera populară de interpretare. O ...ură neterțară denotă structura intervalică a acordului chopinian D_7^6 (vezi *Balada în sol minor* ș.a.).

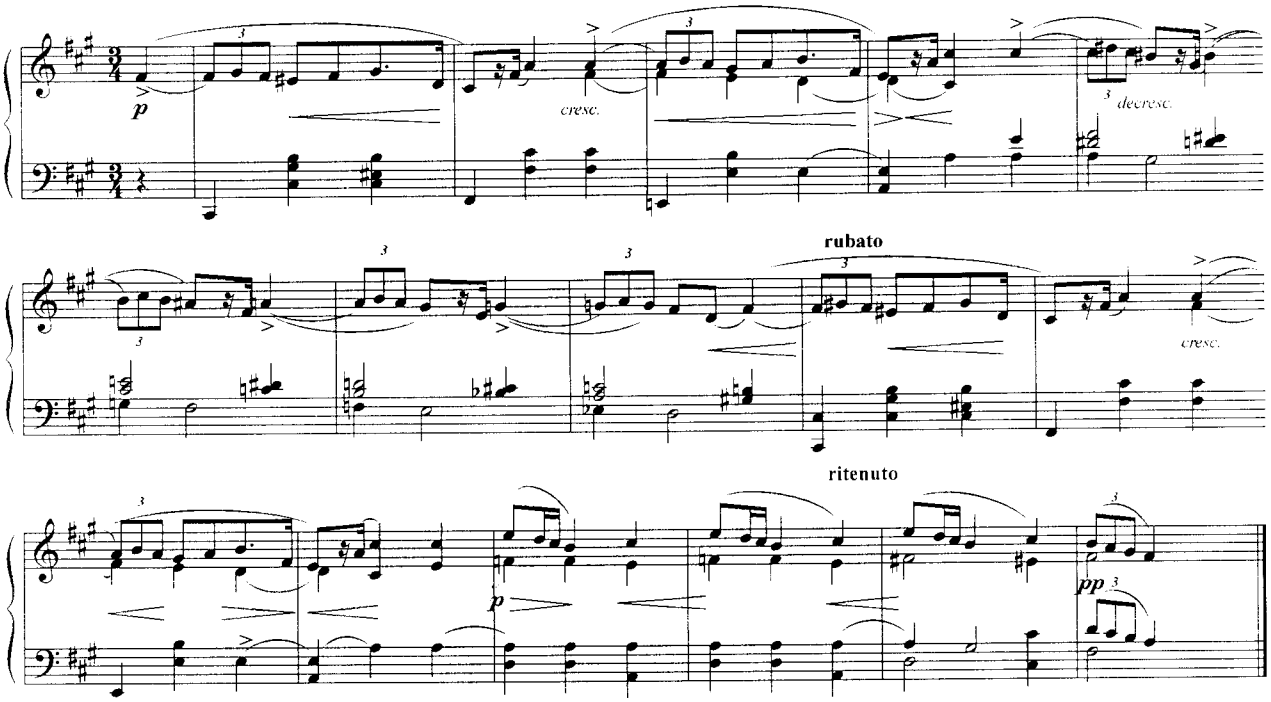
Lărgirea cadrului funcțional în muzica lui Chopin corespunde tendințelor generale ale armoniei ...antice expuse în capitolul precedent. Am dori să menționăm în mod special rolul relațiilor plagale ...*diile* în Sol bemol major și în la minor), al celor de mediantă, precum și importanța alternativității.

... Катунян М. *Статическая тональность* //Laudamus, Москва, 1992, с.129.

...aliza acestui fragment este propusă și de E.Kurth (22, p.385-386) care de asemenea vorbește nu despre $D_7 \rightarrow S$, ci despre acordul tonicii ...net ajutător.

Printre acordurile alterate de subdominantă o pondere deosebită (ca şi la Bach, Mozart sau Beethoven) are armonia napolitană utilizată în special în minor (*Valsul în la minor, Nocturna în do minor, Preludiul în do minor* unde auzim trisonul treptei II coborâte, *Balada în sol minor* debutează cu sext-acordul napolitan care pe parcurs determină caracterul dramatic al întregii lucrări). Aceeaşi armonie poate apărea şi ca tonalitate în urma inflexiunilor (de exemplu, în *Preludiul în si minor* inflexiunea în Do major coincide cu acea culminaţie "înceată" ("gravă") a piesei).

Fonismul consunărilor şi al succesiunilor funcţionale imprimă un caracter coloristic modulaţiilor lui F.Chopin. Alături de modulaţiile funcţionale obişnuite, prin intermediul acordurilor comune, de cele progresive (adică în rezultatul secvenţelor), compozitorul foloseşte pe larg modulaţiile enarmonice prin intermediul septacordului micşorat, al celui mic minor (*Nocturna în Sol major*), al trisonului mărit (*Balada în sol minor*), precum şi modulaţiile accelerate prin intermediul acordurilor major-minorului (*Preludiul în Mi major*). Reinterpretările enarmonice adesea apar în cadrul secvenţelor sau a turaţiilor eliptice. Drept exemplu am putea să cităm un fragment din *Mazurca op.6 nr.1 în fa diez minor* în care se observă de asemenea o dualitate sau chiar ambiguitate funcţională a unor acorduri (exemplul 6).

Exemplul 6

Un alt exemplu (fragment din coda *Fanteziei în fa minor*) în care dualitatea funcţiei acordurilor participante la o mişcare quasi-modulatorie este mascată prin notaţie şi prin deplasare într-o altă tonalitate realizată în figuraţia melodică este citat şi de L.Mazel (23, p.286-287).

F.Chopin foloseşte cu mare iscusinţă acumulările de tensiune armonică şi opoziţiile tonale "de conflict" pentru activizarea dezvoltării dramaturgiei tonal-armonice. În unele cazuri discursul muzical parcă staţionează pe loc fiind reţinut de pedale sau puncte de orgă. În altele din contra – înaintează rapid,

...esul modulatoriu fiind accelerat de lanțurile tonale care antrenează relații complexe chiar și în cazul ... treceri în tonalități apropiate (de exemplu, în p.I din *Sonata în si minor* modulația din tonalitatea ...ipală la relativă se face pe ocolite (prin Si bemol major, sol minor și Mi bemol major) antrenându-se ...urile sistemelor major-minore paralel și monoterțar).

"Cercetătorii serioși au subliniat că în muzica lui Chopin primează conținutul, iar forma de exprimare îi ... subordonată. Până și tonalitatea are un sens expresiv. Chopin pleca de la gândire la formă până și în ...gerea tonalităților" (1, 336). Muzicologul francez L.Aguettant[11] în acest context menționează: "Sensi-...tea de pictor, de poet care iubește ceea ce e rar și care ghicește din zbor aluziile senzoriale cele mai ...le..., iată ce atrage pe Chopin către tonalitățile caracteristice, cristale întărite ale căror focuri interioare ...te la reflectările ambianței". Ca exemplificare autorul trece în revistă tonalitățile cu expresivitate pe ...bănuiește că le-o conferă gândirea muzicală a lui Chopin. "Tonalitatea lui Do major a fost aleasă pentru ...l Nr.1 parcă arătând amatorilor de frumos pânza pe care avea să picteze întregul șir al studiilor din ...al caiet. Face aidoma lui Bach în CBT. *Mazurca în do major* op.24, Nr.2 are un caracter rustic, concor-...u tonalitatea simplă și robustă în care e scrisă. În La major își formulează lucrările care au nevoie de ...rități de strălucire metalică; *Poloneza, Allegro de concert* scrise în această tonalitate confirmă ideea: Mi ... ar fi pentru Chopin glorios și impunător. Si major, tonalitatea iubită de Chopin, aleasă pentru teme cu ...entiment duios și molatec... etc."(1, p.336, subsol).

Rolul lui F.Chopin în procesul de evoluție a armoniei vest-europene a fost foarte bine descris de ...azel: "Armonia lui Chopin păstrând o dinamică funcțională foarte clară, aproape beethoveniană a ...ipat trăsăturile atât ale armoniei lui Liszt, cât și cele ale armoniei lui Wagner" (23, p.286). Această ...mă afirmație poate fi exemplificată printr-un fragment din *Preludiul op.45 în do diez minor* unde în ...surile 4-5 apare o turație ce anticipează direct motivul sorții din tetralogia wagneriană. În același ...udiu Chopin recurge și la prezentarea nucleului sau a codului genetic al viitorului plan tonal al întregii ...cări, procedeu folosit ulterior de Wagner în *Parcifal*. În *Preludiul în mi minor* apare și viitorul *tristan-...rd*.

O altă filieră importantă deschisă de Chopin duce spre creația lui Skriabin[12], Sczymanowsky și Debussy ...nzând importanța stilului armonic chopinian peste limitele secolului XIX și ale romantismului.

Am dori să încheiem acest paragraf consacrat armoniei lui F.Chopin cu cuvintele lui N.Rimski-...rsakov care scria: "Este într-adevăr uimitor cum la Chopin, într-o singură persoană s-au acumulat două ...ultăți geniale: darul celui mai mare melodist și acela al celui mai original armonizator... În *Studiul în ...emol major* în care însăși armonia pare să cânte, se întâlnesc asemenea succesiuni armonice până la ...e chiar arta contemporană în frunte cu Wagner nu a ajuns încă și vor trece desigur mulți și mulți ani ...nă când oamenii vor învăța să le prețuiască cum trebuie" (citat după 1, p.282).

§ 4. F.Liszt – un deschizător de drumuri pe tărâmul armoniei

Armonia lui ***Ferenc Liszt*** (1811-1886) se caracterizează printr-un nivel și mai mare de colorism ...terminat atât de particularitățile naționale ale limbajului muzical, cât și de virtuozitatea pianistică ce ...-a lăsat amprenta asupra majorității lucrărilor lisztiene. Coloritul național al *Rapsodiilor ungare,* al poe-...mului simfonic *Ungaria*, al *Portretelor istorice ungare* și al altor lucrări este influențat de stilul ver-...nkosz și în special de particularitățile modale ale muzicii populare maghiare (gama ungară sau țigă-

---

[11] Aguettant L. *Le sens expressif des tonalites* //Revue musicale, 1931, decembrie, p.81. Citat după 1, p.336.

[12] Despre aceasta vezi: Лисса З. *Шопен и Скрябин* //Русско-польские музыкальные связи. Москва, 1963.

nească specifică stilului verbunkosz face parte din formațiunile modale hemiolice (după terminologia lui Iu.Holopov sau V.Barski), cu secundă mărită[13]). Ele pot să interacționeze cu alte moduri și cu tonalitățile sistemului major-minor.

"După confesiune – sunt catolic, de naționalitate – ungur, sunt predispus spre religie, însă naturii mele îi este propriu și demonismul" – mărturisea Liszt. În lumina acestei afirmații L.Mazel (23, p.431) vede în începutul *Sonatei în si minor* un fel de autoportret al compozitorului, o informație cuprinzătoare despre personalitatea lui care îmbină aspecte diametral opuse redate prin intermediul învecinării a două elemente tematice: primul bazat pe modul frigic, cel de-al doilea – pe cel dublu armonic (gama maghiară). Mai târziu. în secolul XX, la B.Bartók coloritul național maghiar va fi redat prin pentatonică[14] ce stă la baza unor straturi mai vechi, mai ascunse ale folclorului țărănesc (verbunkosz fiind stilul practicat de lăutari în folclorul orășenesc în care se manifestă multe influențe țigănești, elementele "etnografice" situându-se mai la suprafață și fiind mai ușor "depistabile").

În multe din lucrările sale Liszt creează noi efecte sonore prin utilizarea vechilor moduri populare. Astfel în piesa *Impromptu* (măsurile 22-23) se folosește pentatonica, în *Chiparoșii de la Vila d'Este* – tetracordul arab sau javanez, gama țigănească în *Csardașul obstinat*, modul doric – în piesa *La despărțire* etc. Liszt nu numai a readus în practica muzicală aceste structuri modale vechi, dar integrându-le într-un mod novatoriu în muzica sa el se apropie de noile concepte modale ale sec.XX. Muzicologul maghiar Bárdos Lajos definește realizările lui Liszt în acest domeniu cu termenii de neomodalitate și ultramodalitate (vezi 2, p.385, 386).

Tendința general-romantică spre îmbogățirea gândirii modale s-a manifestat la Liszt mai pregnant și mai reliefat, am putea spune chiar și mai exotic. Ea se realizează și în opoziția dintre diatonică și cromatică care întruchipează conflictul dintre sacru și profan, dintre arhaic și contemporan, angelic și demonic. Îndepărtarea de la majorul și minorul obișnuit a fost susținută nu numai de influența surselor folclorice sau a modurilor vechi, ci și de folosirea formațiunilor modale simetrice. B.Iavorski menționează că în creația lui Liszt sunt prezente cele mai diverse structuri modale. "Și majorul și minorul apar la el în toate variantele posibile – complete și incomplete, apare și un al treilea mod stabil – cel mărit, după care urmează modurile alternative, instabile (cel micșorat)"[15]. Apariția acestor structuri a fost anticipată de numeroasele șiruri și cicluri terțare (după terminologia lui Mazel "structuri circular-secvențiale închise"). În calitate de exemple ale unor astfel de șiruri terțar-cromatice omogene am putea să citățm planurile tonale din *Consolation* în Re bemol Major (Des – F – A – Des), *Studiul de concert* în Re bemol major (Des – A – F – Des), nocturna *Lieberstraume* în La bemol major (As – C – E – gis/As), șirul de terțe mici în *Mefisto-valsul* nr.1 (piu mosso), modul octatonic ton-semiton în *Mefisto-valsul* nr.2 (măsurile 55-62), modul simetric ton-semiton în *Bagatela fără tonalitate*, gama prin tonuri în *Fatalitate*, *Via Crucis* și altele.

Șirurile terțare eterogene bazate pe relațiile major-minore de asemenea generează un puternic efect coloristic. Astfel, de exemplu, în încheierea liedului *Über allen Wipfel ist Ruh* apare succesiunea VII♭ D, III♭ T (în Sol major) cu mersuri pe terțe la bas care în opinia lui Kurth imprimă o notă foarte solemnă discursului muzical (22, p.257).

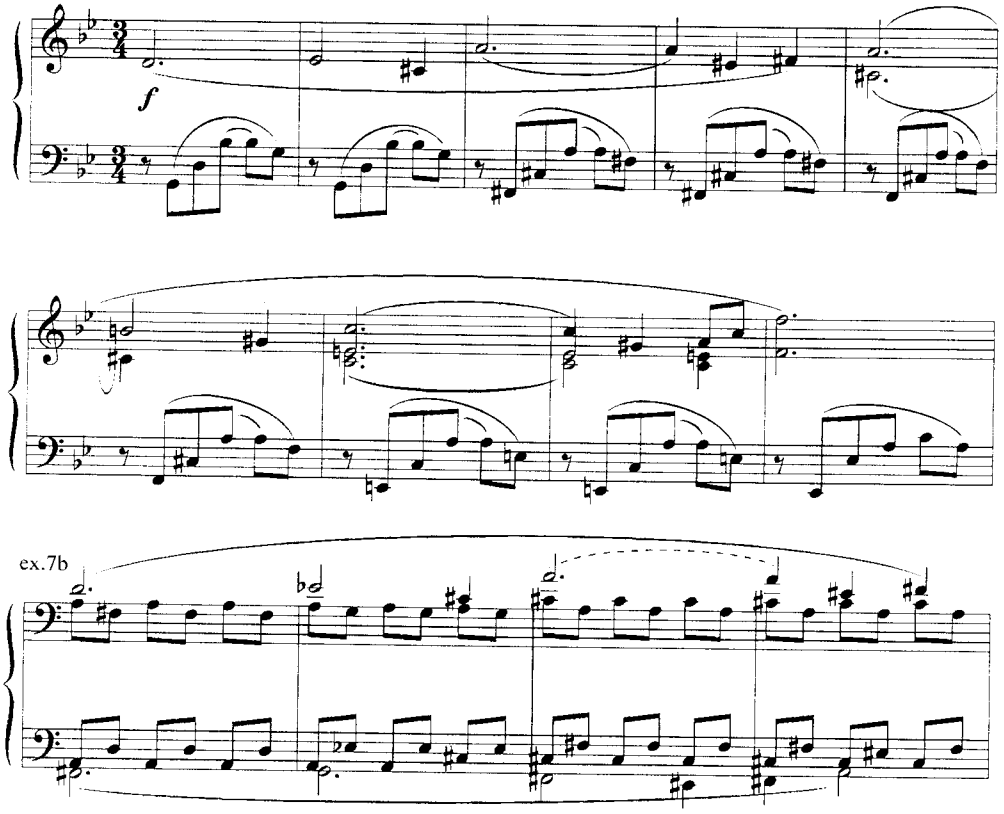
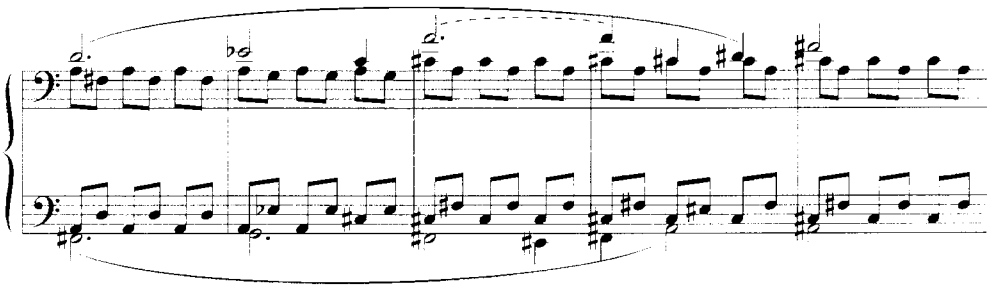
---

[13] V.Stasov numea această scară gamă orientală (23, p.429).

[14] Episodic pentatonica se întâlnește și la Liszt, însă într-un alt context ca bază a unor intonații sporadice (*Ecloga*).

[15] Яворский Б. *Несколько мыслей в связи с юбилеем Листа* //Музыка, 1910, №45. Am dori să menționăm că teoria ritmului modal emisă de savantul rus se sprijină în mare măsură anume pe cercetările muzicii lisztiene.

Unul din primii paşi pe calea lărgirii bazei tonale îl constituie utilizarea acordurilor din sistemele major-minore, inclusiv monoterţare. Drept exemplu pot servi liedul *Bucurie şi tristeţe* (aici observăm o utilizare semantică tradiţională a resurselor major-minorului), *Valsul uitat* nr.1 (tema iniţial expusă în Fa diez major în repriză este reluată în sol minor), *Procesiunea funerară* (grupul secundar în repriză (în condiţiile tonalităţii de bază fa minor) sună în Mi major). Uneori legăturile monoterţare sunt evidenţiate prin intermediul modulaţiilor enarmonice (de exemplu, în *Nocturna* nr.1). Aici putem observa şi alte trăsături coloristice caracteristice pentru creaţia lui Liszt care apar nu atât graţie opoziţiei tonalităţilor La bemol major şi la minor, cât datorită unui element din lănţişorul de dominante $D^4_3 \rightarrow$(VI) $D_7 \rightarrow$(II) şi anume cvartsextacordului de cadenţă din la minor în D_7 lui La bemol major după modulaţia enarmonică $D_7 \rightarrow$(II) = $^{\flat 3}$DDVII$^6_{5\ micş.}$). O astfel de concentrare a unor mijloace de dezvoltare armonică intensive pe o porţiune de formă relativ mică este îmbinată totodată şi cu un efect static generat de rearmonizarea sunetului **do.** Am dori să menţionăm că impresia cea mai puternică, cea mai senzuală se produce de la transferul în zona armoniei minore de pe treapta II coborâtă (tonica monoterţară), cea mai consonantă şi cea mai simplă după structură. Liszt însă merge şi mai departe folosind în cadrul unei singure tonalităţi acorduri construite pe toate cele 12 trepte ale gamei cromatice. Astfel, spre exemplu în piesa *Chiparoşii de la Vila d'Este. Threnodie I* aceeaşi melodie este armonizată în două tonalităţi atât de îndepărtate, precum sunt **fa diez minor** şi **sol minor** (exemplul 7). Chiar în expoziţia şi în repriza acestei piese se realizează acordurile treptelor #VII>, ♭III>, ♭VII, ♭II>, ♭I, ♭V (măsurile 35-42 şi 175-182) ceea ce ne permite să semnalăm aici prezenţa tonalităţii cromatice.

Exemplul 7
Chiparosii de la Villa D'Este



În creațiile târzii Liszt utilizează pe larg trisonul mărit (anume secvența cromatică descendentă bazată pe sunetele trisonului mărit formează renumitul șir dodecafonic în simfonia *Faust* care anticipează viitoarele principii seriale), intonațiile de cvartă și acorduri neterțare (*Fatalitate, Norii cenușii*).

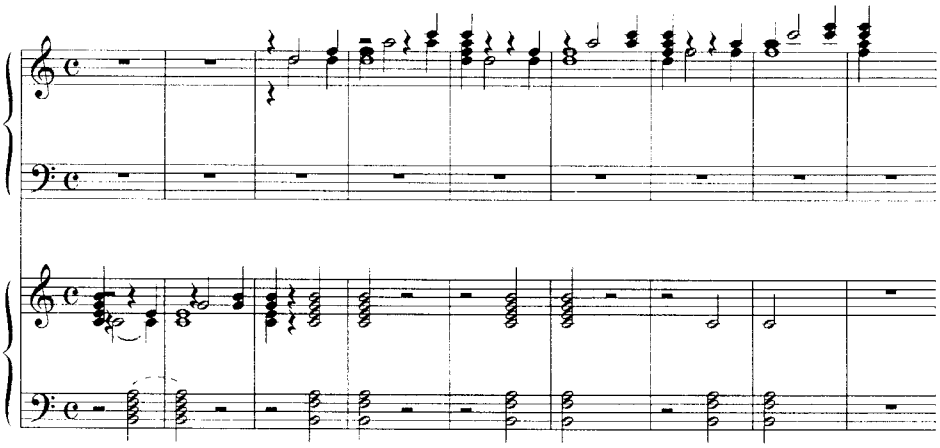
Th.Balan menționează că din mărturiile pe care le-a lăsat compozitorul se poate stabili că "față de unii el spunea că nestabilitatea tonală, conducând la nehotărâre și la denaturarea formei muzicale nu ar fi recomandabilă; altora le spunea însă că simte tot timpul o năzuință de a se sustrage atracției pe care o exercită tonica, de a ieși dincolo de limitele unei stabilități tonale" (2, p.384). Este adevărat că încă din perioada timpurie a creației sale Liszt încearcă să lărgească limitele tonalității clasice prin utilizarea liberă a unor acorduri disonante, alterate, a unor succesiuni acordice mai puțin obișnuite, prin folosirea sistemului majoro-minor etc. Drept exemple ar putea fi citate multe piese din *Albumul călătorului*, unele *Rapsodii ungare*, *Sonata si minor* etc. Aceste căutări sunt continuate și amplificate în ultimii ani de viață. dar, în pofida faptului că una din piesele sale Liszt a numit-o *Bagatelă fără tonalitate*, nu putem afirma că el ajunge la atonalism, ci doar la o aplicare consecventă a principiului de descentralizare tonală.

Vorbind despre armonia lui Liszt majoritatea muzicologilor menționează în primul rând bogăția de culori și "liberarea coloristică". Astfel cunoscutul cercetător al creației lisztiene I.Milștein (24) compară căutările lui Liszt în domeniul coloritului armonic cu realizările lui Delacroix în domeniul nuanțării culorilor.

Lui Liszt îi este proprie senzația acută a coloritului modal alături de percepția culorii fiecărui acord în parte sau în contextul unor succesiuni mai puțin obișnuite. Astfel, de exemplu, în tema incipientă din *Concertul pentru pian și orchestră nr.2 în La major* el folosește sonoritatea septacordului mic major în varianta $^{\flat 3}DDVII^{6}_{5}$ notată ca $D_7 \rightarrow \flat II$ trecându-l în sept- și apoi în nonacordul dublei dominante. Abundența sonorităților de dominantă (spre deosebire de tendința generală a romanticilor spre relațiile plagale) își găsește materializarea și în lănțișorul de dominantnonacorduri ce urmează. Acordul de nonă în general este foarte caracteristic pentru armonia lisztiană și apare atât ca entitate unitară, cât și ca o formațiune polifuncțională complexitatea căreia este evidențiată prin stratificarea facturală. În *Mefisto-valsul* nr.3 apare și nonacordul cu sextă. Compozitorul folosește de asemenea și acorduri terțare multisonore. Spre exemplu, prima secțiune a piesei *Ossa arida* se desfășoară pe fundalul unui complex sonor care verticalizează toate sunetele scării diatonice amplasate pe terțe într-un diapazon ce depășește trei octave cuprins între sunetele **Si** și **mi**^{3} obținându-se pe această cale un acord polifuncțional care îmbină toate cele trei funcții tonale ale Do majorului sau ale la minorului. Am putea numi această consunare *acord diatonic complet* sau universal adaptând astfel terminologia propusă de Iu.Holopov care numește *acorduri universale* acordurile care conțin toate cele 12 sunete ale gamei cromatice[16] (exemplul 8).

Principiul acumulării coloanei terțare acționează și în direcție inversă. De exemplu, în piesa *Il pensieroso* septacordul mic micșorat pe treapta IV (viitoarea armonie a lui Rahmaninov) notat ca II_7 a

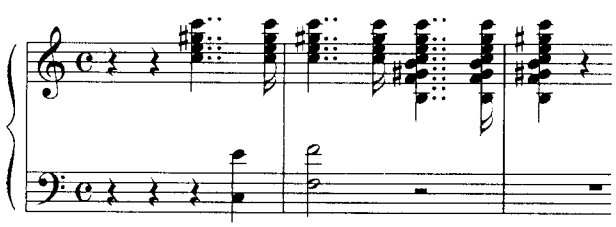
[16] Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. Москва, 1967, с.28

Exemplul 8
Ossa arida

...orului armonic paralel apare după acordul treptei VI lui Schubert ca o îmbogățire a acestuia prin ...area unei subterțe.

Sonoritatea septacordului mic minor tradițională pentru romantici anticipează într-o oarecare măsură ...ritul renumitului *Tristan-acord*. Unul din predecesorii acestuia – acordul-întârziere – apare, după cum ...ționează E.Kurth (22, p.82), în p.III din Simfonia *Faust*. În același timp un efect coloristic puternic se ...e obține și din succesiunea unor trisonuri simple. De exemplu, în cântecul *Ca duhul Laurei* la sfârșit ...ă trisonul major pe treapta VI care implică o notă de înseninare, de aspirație înălțătoare.

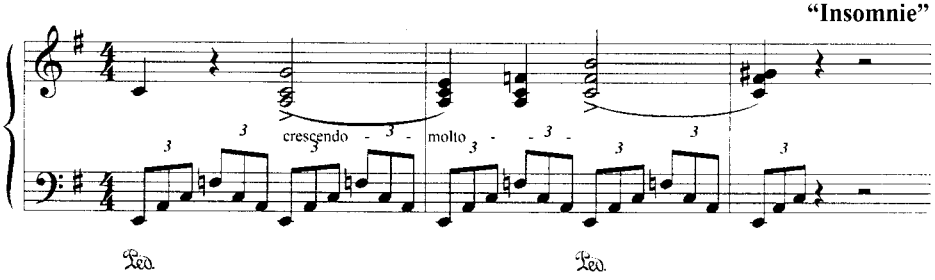
Sonorități specifice pot apărea și în legătură cu realizarea programului. Astfel la începutul *Mefisto-...ului* nr.1 compozitorul redă scena de acordare a instrumentelor în tavernă prin intermediul stratificării ...cvinte în rezultatul căreia se obține o consunare formată numai din cvinte (**mi-si-fa#-do#**) și ulterior ...acord neobișnuit pentru anul 1860 **mi-si-fa#-re-la-mi**. Această ultimă consunare reprezintă de fapt un ...rd bifuncțional în care septacordul treptei a II (tonalitatea de bază fiind La major) este încadrat în ...monia dominantei prezentată de sunetul **mi** situat în vocile extreme. În același timp se poate observa că ... se verticalizează o scară sonoră pentatonică "strânsă" într-un acord de structură intervalică mixtă, ...inându-se astfel un *pentacord* (după terminologia propusă de Iu.Holopov).

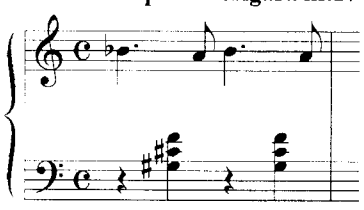
Dacă în exemplul citat mai sus Liszt utilizează un acord complex de structură terțară, atunci în piesa *...talitate* găsim niște poliacorduri de structură mixtă care incorporează două trisonuri – unul mărit și ...ul micșorat (exemplul 9).

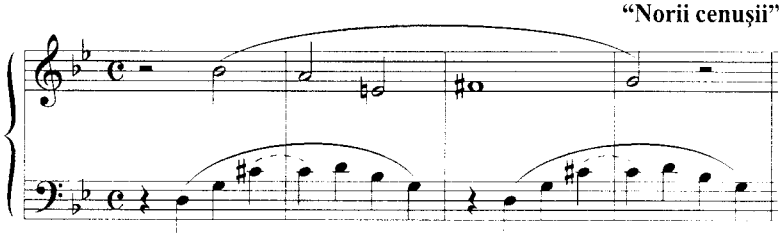
Exemplul 9

Unii cercetători ai creației lisztiene menționează că în ultimele piese ale compozitorului apar chiar ...artacordurile și ca exemplu se aduc fragmente din *Fatalitate*, din *Rapsodia ungară* nr.17 sau din *Insom-*

nie. La o privire mai atentă însă se poate observa că în realitate acestea sunt totuşi acorduri de structură terţară puternic modificată prin includerea unor tonuri străine de acord. Astfel în *Insomnie* acordul de cvarte apare prin înlocuirea terţei cu cvarta (în figuraţia din bas în acelaşi timp sună şi terţa). În *Rapsodia* nr.17 în realitate sună un acord format dintr-un trison major (notat ca cvartacord) şi o septimă micşorată. Aşadar "efectul" de structură din cvarte se datorează mai mult ortografiei acestor fenomene sonore decât esenţei şi efectului acustic produs de ele. Totuşi în piesa *Norii cenuşii* Liszt a folosit acorduri de cvarte în calitate de consunări de sine stătătoare cu funcţiune de dominantă care se rezolvă în tonică (exemplul 10).

Exemplul 10 a
"Insomnie"



Exemplul 10 b
Rapsodia ungară nr.17

Exemplul 10 c
"Norii cenuşii"



În alte cazuri acordurile lisztiene încadrate în nişte succesiuni ostinate trezesc asociaţii directe cu sonorităţile de clopote şi clopoţei (în piesele *Clopotele din Geneva*, *Campanella*, *Carillon* din suita *Pomul de Crăciun* ş.a.).

Încă un izvor de îmbogăţire a stilului armonic al compozitorului este legat de redarea unor sonorităţi produse de apă (*Pe malul pârâului, Fântânile de la Vila d'Este*) în care Liszt apare ca un precursor direct al impresionismului. Efectele şuvoaielor de ape sunt determinate de procedeele factural-figurative şi de bogata tehnică pianistică a compozitorului. În general, modificările figurative ale consunărilor la Liszt adesea apar ca o consecinţă a experienţei concertistice generând alternarea unor contraste emoţionale puternice şi a unor imagini foarte variate – de la lirica profund interiorizată până la exprimări pline de patos şi strălucire.

Bogăţia resurselor armonice verticale (acordice) şi orizontale (tonale sau modale) se descoperă şi prin prisma consunărilor alterate. În acest sens suntem de acord cu cercetătorii care afirmă că Liszt promovează un stil intensiv alteraţional cu abundenţa alteraţiilor ascendente în special în major. Muzicologul român Th.Balan scria că "trăsătura caracteristică a armoniilor lui Liszt este aceea a combinărilor mereu noi şi a fenomenului alteraţiei intensive, care se manifestă încă din compoziţiile ce apar în jurul anului 1835" (2, p.382). El îi atribuie anume lui Liszt intensificarea "înclinaţiei romantismului spre un cromatism accentuat şi spre îndepărtarea momentului dezlegării unei tensiuni create de succesiunea armonică" (idem, p.383). Acest stil se manifestă şi în procedeele de modulaţie care sunt foarte variate şi foarte coloristice. Alături de modulaţiile funcţionale întâlnim numeroase modulaţii enarmonice (inclusiv prin trison mărit, prin septacordurile mic major sau micşorat), modulaţii funcţionale accelerate prin

...rmediul acordurilor sistemului major-minor, modulații eliptice, rearmonizări ale unor sunete cu ...sferul în zone tonale îndepărtate, armonii vertical-mobile.

Principiul opozițiilor și relațiilor tonale complexe se manifestă și în planurile tonale ale creațiilor ...iene. Ca și alți compozitori romantici el adesea alege căi indirecte de acces la tonalitățile apropiate ... de exemplu în *Sonata în si minor* modulația la relativa majoră se efectuează prin tonalitățile treptei ... IV minoră și II♭ din viitoarea tonalitate) și treceri foarte rapide spre tonalitățile îndepărtate. În ...oada incipientă din piesa *Capela lui Wilhelm Tell* auzim succesiunea tonalităților Do→Mi→La ...ol→Mi bemol→sol→Sol, însă ne permitem să nu fim de acord cu I.Sposobin care apreciază această ...esiune ca un proces de modulare intermediară, ci să tratăm acest fragment ca o prezentare a ...durilor major-minorului integral (cum ele sunt cifrate în schema propusă de Sposobin) care servesc în ...tate de punte spre tonalitatea dominantei sunarea căreia în urma lor capătă un colorit foarte pregnant. ... privire mai atentă se poate observa de asemenea prezența unui cerc de terțe mari (Do-Mi-La bemol), ... drept mascat cu ajutorul inflexiunilor plagale care creează alternativitate terțară.

După cum mărturisește Th.Balan, Liszt a fost unul din primii compozitori care a descoperit finalurile ...nante (2, p.388), despre care B.Szabolcsi remarcă poetic: "Sfârșitul pieselor pe alocuri se "subțiază", ...ă fiind atârnat în aer sau trece în disonanță" (27, p.53). Astfel piesa *Bagatela fără tonalitate* se termină ...n secundacord micșorat, la sfârșitul liedului *Mi-am pierdut puterea și viața* apare septacordul incomplet **...=-sol#-re#**, iar piesa *Carillon* din suita *Pomul de Crăciun* se termină pe un septacord mic minor al ...pului de subdominantă cu cvartă și cu terță. De aici rămâne doar un singur pas spre eliberarea completă a ...nanțelor de sub tutela consonanțelor. În creația târzie Liszt face și acest pas și printre lucrările lui din ...mii ani găsim și piese întregi alcătuite numai din acorduri disonante. Astfel disonanța devine egală în ...epturi cu consonanța. Pentru exemplu pot fi citate piesele *Marș funebru, Norii cenușii, Fatalitate.*

O problemă specială în legătură cu creația lui Liszt o constituie motivele spaniole manifestate în ...a relațiilor modale în special prin prisma modurilor derivate. L.Adam semnalează prezența elemen...or modului de dominantă încă la sfârșitul *Studiului în Re bemol major* și în încheierea *Sonatei în si mi...* În creația lui Liszt "modul de dominantă pentru prima dată în istoria muzicii s-a format pe calea ...acției și nu a deplasării" (13, p.76). Un alt exemplu de mod derivat, de data aceasta pe medianta supe...ară[1] găsim în liedul *Sei still* în care observăm de asemenea și modulația la tonica monoterțară, precum ...inteza modului alternativ cu minorul monoterțar (13, p.81, 82).

Muzicologul R.Leibowitz scria că "multe din realizările cele mai radicale ale muzicii contemporane ...au născut pe paginile pieselor lui Liszt, au fost cauzate și determinate de aspirațiile și năzuințele acestui ...aestru" (citat după 27, p.56, 57).

Savantul rus I.Milștein menționează că Liszt bazându-se pe limbajul armonic al romantismului ...mpuriu (în special, pe cel al lui Schubert) a impulsionat puternic dezvoltarea armoniei romantice și ...hiar și așa inovatori fervenți în domeniul armoniei cum au fost Wagner și Debussy, Skriabin și Bartók ... mers pe drumurile deschise de Liszt" (24, p.261).

§ 5. R.Wagner și armonia romantismului târziu

Stilul romantismului german târziu precum și multe fenomene din arta muzicală de la hotarele ...ecolelor XIX-XX au fost în mare măsură determinate de personalitatea și de muzica lui ***Richard Wagner*** ...813-1883). Influența lui asupra contemporanilor și a urmașilor este greu de subestimat. Se vorbește

[1] Apariția acestui mod, în opinia lui L.Adam, se datorează deplasării centrului modal pe treapta III din major.

despre wagnerisme cu referire la creaţia lui Grieg, Rimski-Korsakov, Puccini, Debussy, Mahler, R.Strauss. Reger, Schönberg şi mulţi alţii. Gândirea armonică wagneriană la rândul ei a reprezentat un moment de culminaţie în evoluţia armoniei romantice sintetizând şi dezvoltând majoritatea tendinţelor proprii acestui curent stilistic, ridicându-le la un stadiu de apogeu după care a urmat de fapt declinul romantismului. E.Kurth consideră că toate căile armoniei din secolul XIX au condus anume spre opera lui Wagner *Tristan şi Isolda* care a constituit punctul de vârf, dar şi cel critic în evoluţia istorică a romantismului[18].

Una din cuceririle principale ale armoniei wagneriene a fost noua tratare a tonalităţii la care s-a ajuns în rezultatul activizării proceselor de modulare care la rândul lor au favorizat cromatizarea intensivă a limbajului muzical. Tonalitatea cromatică la Wagner apare ca o consecinţă a lărgirii diatonicii care s-a produs pe mai multe direcţii. Una din ele – utilizarea legăturilor major-minore în toată diversitatea lor. Astfel, sunarea pseudo-trisonului de pe treapta VI a lui Schubert, acord caracteristic al minor-majorului paralel, imprimă o nuanţă specifică leitmotivului sorţii din *Inelul Nibelungilor*; în leitmotivul lui Siegfrid-eroul şi în romanţa lui Wolfram din opera *Tannhäuser* apar armoniile din major-minorul omonim. O altă cale – introducerea acordurilor cromatice (de tipul triplei dominante în balada Sentei din *Olandezul zburător*), a consunărilor alterate, inclusiv şi a celor mai rare (ca, de exemplu, II♭ majoră care sună în acelaşi *Olandez zburător*[19]). Pe baza sistemelor major-minore (şi prin interacţiunea lor) apar şirurile terţare. Drept exemplu pot fi citate scena morţii Isoldăi, uvertura la *Tannhäuser* (tema suferinţelor lui Tannhäuser este expusă prin lanţul de terţe mici), arioso Elsei din *Lohengrin* ş.a. Şirurile terţare contribuie la slăbirea pilonilor tonalităţii, la descentralizarea ei fiind şi o atestare a rolului secvenţelor în procesul dezvoltării tonale în direcţia cromatizării.

Un izvor puternic de cromatizare a tonalităţii la Wagner îl constituie modulaţiile precum şi tendinţa de evitare permanentă a tonicii cu ajutorul elipselor cromatice condiţionate de ideea melodiei infinite[20]. Prezentarea tonalităţilor cucerite în procesul de modulare are loc de obicei prin amânarea momentului rezolvării, prin introducerea dominantelor şi subdominantelor secundare în locul tonicilor aşteptate. În aceste condiţii se activizează simţitor relaţiile de sensibile frecvent reorientate în cadrul turaţiilor eliptice în aşa fel, încât îşi modifică tinderile. Aceasta denaturează aşteptările auditive şi implică unele momente de joc amânând rezolvarea. L.Mazel menţionează că la Wagner "interesul faţă de ceva determinat, concret este înlocuit de interesul faţă de starea de aşteptare" explicând aceasta prin emanciparea disonanţei. Bineînţeles, muzica lui Wagner este încă foarte departe de veritabilele forme de emancipare a disonanţei, de scoaterea ei definitivă de sub tutela consonanţei care se vor produce în secolul XX, şi totuşi aportul lui (ca de fapt şi cel al lui Liszt) în acest proces a fost considerabil. Cu toate acestea la Wagner disonanţa îşi mai păstrează rolul de forţă motrice, de stimulent al dezvoltării, iar tonica chiar şi rămânând în afara cadrului îşi joacă rolul de centru conducător. În acest sens tendinţele descentralizatoare la Wagner nu poartă un caracter distructiv, iar mişcarea tonală (inclusiv şi în *Tristan*) în opinia aceluiaşi Mazel creează un nivel de formă suplimentar. Savantul consideră că această organizare intonativ-armonică supratonală dă naştere unui mod specific al operei în care tetracordurile (uneori şi pentacordurile) cromatice se cuplează formând o gamă cromatică (23, p.453-454).

Această sferă cromatic-alterațională intensă adesea serveşte pentru redarea stării de suferinţă melancolică, de alean (imagine foarte caracteristică pentru estetica şi poetica romantismului german care s-a

[18] Savantul rus L.Mazel consideră această opinie unilaterală.

[19] Acest acord este uneori notat şi ca tonică monoterţară. Vezi fragmentul din actul III citat în exemplul nr.35 în p.IV din *Crestomaţia de analiză armonică* de Privano.

[20] Anume acest fapt a determinat aprecierea operei *Tristan şi Isolda* ca sursă a atonalismului.

festat încă la Beethoven), a sentimentului de culpabilitate, de păcat trezit de dragostea şi dorinţa ească, precum şi a unor forţe fantastice adverse. Diatonica, din contra, de obicei întruchipează forţele e. neprihănirea sufletească, dragostea curată sau (ca în *Tannhäuser* sau în *Maeştrii cântăreţi*) ste pentru redarea contextului istoric al unor vremi demult apuse şi tradiţional se opune cromaticii nând astfel două sfere imagistice contrare.

Rolul factorilor modal-armonici în dramaturgia operelor lui Wagner nu se limitează doar la opoziţia ă şi intonativă. Abordarea wagneriană a sistemului de leitmotive scoate în prim-plan aşa procedee spectru larg de activitate precum sunt leitarmonia şi rearmonizarea leitmotivelor. În acest context el menţionează că "*Tristan* a fost prima lucrare în care leitarmonia ce străbate întreaga operă şi lexul intonativ conducător capătă rolul unui centru constructiv alături de tonica obişnuită (fie chiar "nevăzută"), de tonalitatea clasică, de logica tonală şi de dezvoltarea tonal-modulatorie în sensul cuvântului" (23, p.495).

Observăm şi atitudinea specifică a compozitorului faţă de acord care se manifestă prin contemplarea ngată a coloritului acestuia îmbinată frecvent cu staticizarea discursului (de exemplu, în uvertura strală la *Aurul Rinului* Wagner introduce o pedală pe sunetul mi bemol care durează pe parcursul a e măsuri şi apoi încă 21 de măsuri după ridicarea cortinei fără să aducă nici o contradicţie funcţio- şi cu prezentarea sonor-timbrală sau orchestrală a acordului respectiv. În acest ultim caz merită e inovaţiile stilului orchestral wagnerian, interesul faţă de coloritul registrelor (în special a celor ex- şi faţă de alte procedee care contribuie la îmbogăţirea timbrală a armoniei[21], ceea ce evidenţiază şi ult "efectul absolut al consunării".

Modificarea contextului acordului, evidenţierea efectului absolut al succesiunii armonice poate fi şi de principiul leitmotivic şi de procedeele de variere armonică. În acest context am putea reco- ca analiza leitmotivului lui Lohengrin întreprinsă de V.Berkov în cartea *Mijloacele armonice de uire a formei* în care se examinează procesul de modificare a formulei iniţiale şi rolul ei în partiţiile hengrin şi a Elsei (16, p.60-64).

Un rol mai semnificativ capătă acordurile caracteristice pentru romantism folosite în calitate de rmonii ca, de exemplu, trisonul mărit în leitmotivul forjării paloşului din *Aurul Rinului* şi din *id*, renumitul *Tristan-acord* examinat de E.Kurth în nu mai puţin renumita sa carte şi de L.Mazel[22]. ritatea septacordului mic micşorat accentuată ulterior prin "rezolvarea" într-un alt acord disonant şi mai complicat sub aspect fonic s-a constituit, în opinia lui Kurth, în calitate de culoare specific antică pe parcursul deceniilor căpătând aici în *Tristan* trăsături distinctive pe contul caracterului tipic nerian al întârzierilor, al cromatismelor, al elipselor şi al modulaţiilor. L.Mazel menţionează de menea corelaţia "inversată" a structurii septacordurilor mic micşorat şi mic major: "Succesiunea rmonică din *Tristan* constă din trecerile line ale unui acord (mic micşorat de sensibilă) în imaginea sa ectată parcă în oglindă (acordul de dominantă) care în cazul de faţă este şi o "inversare" după con- ul interior, după expresivitate contrară" (23, p.442-443). În acelaşi timp Tristan-acordul posedă o resivitate şi o acţiune formativă proprie. Dintr-un acord-întârziere el devine în introducţie şi un mijloc sit pentru modulaţiile enarmonice, şi un model fonic important (schimbarea poziţiei sale tonale, area pe diferite trepte ale modului evidenţiază anume aceste calităţi).

---

secolul XX primul pas în drum spre muzica sonorică şi spre tehnica sonoristică a fost, după cum se ştie, coloristica sau tehnica în care a cea mai mare este acordată anume plasticităţii şi coloritului orchestral.

ntul rus examinează de asemenea şi interpretările acestui acord în viziunea altor muzicologi (Kurth, Lorentz, Fogel, Erpf) şi reproduce emplu din opera *Alchimistul* de Spor în care se foloseşte o succesiune foarte asemănătoare cu cea wagneriană.

Atenția față de rolul formativ al armoniei se manifestă în muzica lui Wagner printr-un rol activ nu numai al elipselor, al leitarmoniilor sau al varierii armonice, dar şi al altor procedee cu un câmp de acțiune atât local, cât şi general. Printre acestea sunt secvențele, punctele de orgă pe de o parte şi planurile tonale – pe de alta. Structurile tonale la Wagner sunt determinate de o logică şi de o perfecțiune deosebită. iar în *Parcifal* compozitorul recurge chiar şi la desfăşurarea pe tot parcursul operei a unui "conspect" al planului tonal enunțat la început în forma unei succesiuni armonice (procedeu folosit anterior în *Preludiul* op.45 în do diez minor de F.Chopin). Culorile tonale sunt utilizate cu scopul creării unor pregnante caracteristici muzicale. Astfel, de exemplu, în *Maeştrii cântăreți* tonalitatea Do major din uvertură se asociază firesc cu caracterul simplu (cu elemente de fanfară) al tematismului, simbolizând spiritul sănătos şi forțele benefice ale creației, în timp ce tema dragostei în scenele lui Walter cu Eva din actul II sună permanent în Si major, tonalitatea în care, de altfel, sună tema imnului către Venus – zeița dragostei în uvertura la *Tannhäuser*.

Arhitectonica corelațiilor tonale nu-l împiedică pe compozitor în aspirațiile sale de a realiza nişte forme libere cu dezvoltare continuă şi cu o fluiditate neîntreruptă a fluxului muzical. Un rol important în aceasta revine şi facturii, şi diversității ritmice a conducerii vocilor, şi cadențelor mobile precum şi tendințelor linear-polifonice manifestate prin diverse procedee de contrapunctare a motivelor. Analizând polifonia lui Wagner V.Protopopov menționează natura polifonică a mai multor leitmotive (de exemplu. leitmotivul aleanului din *Tristan*, unele leitmotive din *Parcifal*) pe de o parte, pe de alta – activitatea conducerii armonice a vocilor care contribuie la apariția unei polifonii armonice (26, p.148, 157, 176-177). Cercetătorul pe bună dreptate consideră că "inovațiile lui Wagner în domeniul armoniei, în mare parte deja examinate, umbresc oarecum inovațiile lui în domeniul polifoniei. Între timp, limbajul armonic al lui Wagner poate fi explicat într-o mare măsură doar ținându-se cont de conducerea vocilor întotdeauna foarte logică şi clară, adică de factorul polifonic" (26, p.180).

Cel mai mult aceasta este caracteristic pentru ultimele opere ale compozitorului *Tristan şi Isolda. Amurgul Zeilor, Parcifal* unde armoniile şi succesiunile armonice foarte complexe sunt generate de conducerea vocilor – lentă sau prin salturi, sau de contrapunctarea invers-direcționată a vocilor extreme. Un factor adițional îl constituie şi întârzierile multiple cu rezolvarea nesimultană, şi sincopele, adică elementele eteroritmice care activizează caracterul independent al liniilor din care este compusă țesătura muzicală şi care generează tensiuni armonice suplimentare.

§ 6. Trăsăturile stilistice ale armoniei lui J.Brahms, A.Bruckner şi G.Mahler.

Armonia lui Johannes Brahms (1833-1897) aparține cronologic perioadei romantismului târziu cu toate că după suflul ei se ataşează mai mult romantismului mediu, schumannian sprijinindu-se pe tradițiile sănătoase ale clasicismului şi ale romantismului timpuriu şi definind orientarea clasicistă în cadrul romantismului. În pofida încordării emoționale puternice compozitorul reuşeşte să păstreze calmul expresiei şi să redea alături de confesiunile lirice pline de sinceritate şi nişte imagini nobile, uneori chiar puțin severe. Opus în orientarea sa estetică lui F.Liszt şi R.Wagner, J.Brahms utilizează culorile armonice cu o pronunțată tentă de ascetism fără a evita însă frământările romantice şi tensiunea mişcării armonice. Astfel, de exemplu, septacordul mic micşorat frecvent utilizat de romantici apare la Brahms de obicei în funcție de septacord de sensibilă pentru dominantă (temele grupurilor secundare din Concertul pentru vioară şi orchestră şi din Dublul concert pentru vioară şi violoncel).

Fidelitatea față de tradiție și spiritul istoric se manifestă la Brahms prin renașterea diatonicii severe, introducerea secvențelor diatonice care creează o atmosferă sonoră foarte specifică fiind îmbinate cu ...gismul liric subiectiv în stil schumannian. Foarte semnificativ în acest sens este începutul *Inter-* ... op.117 nr.2 cu tradiționala subdominantă instabilă. Secvența diatonică din acest compartiment se ...formă în repriză în una transponentă (lănțișor de dominante) căpătând finețe și complexitate ...nică. În acest context trebuie menționată însemnătatea procedeului de variere armonică și de rear- ...care care îl ajută pe Brahms să întruchipeze una din ideile de bază ale creației lui: "clasic după ... romantic după conținut" (32, p.343). O asemănătoare sinteză a diatonicii și a cromaticii s-a putut ...a la Schumann (liedul *Eu nu te cert* în care alături de inflexiunile și elipsele tipic romantice sunt ...e și secvențele diatonice ca o întruchipare a durerii ce-i sfâșie inima eroului, dar care el încearcă să ...ânească până la urmă cedând totuși). La Brahms însă tensiunea emoțională este atenuată și varianta ...izată în repriza *Intermezzo*-ului introduce mai curând note elegiace care sună deosebit de pregnant ...ul melosului liric cu tentă populară a celei de-a doua teme.

Trăsăturile neoclasice ale stilului brahmsian au determinat și specificul căilor de îmbogățire armonică prin ...nizarea facturii. Dacă la Schumann prevalează "crearea unei atmosfere sonore tipic romantice" prin ...ficarea coloritului armonic, la Brahms, după cum menționează E.Țariova, în prim-plan se situează linia ...uloarea, factura melodico-polifonică având un aspect mai grafic (32, p.346). Spațiul cuprins de con- ...ile brahmsiene este foarte voluminos, multiplan și se constituie prin interacțiunea factorilor polifonici și ...n-armonici. Caracterul polifonic al discursului se bazează frecvent pe imitarea unor sonorități, contraste ...me caracteristice muzicii pentru orgă. Drept exemplu de factură multiplană tipic brahmsiană pot servi ...*nile pe o temă de Händel* în care observăm și unele trăsături de stilizare a genurilor baroce. Această ...e este considerată una dintre cele mai mari reușite ale compozitorului, deosebindu-se printr-o perfecțiune ...nică și un "monumentalism grațios" (32, p.363)[23]. În această creație se resimte influența exercitată asupra ...i componistic brahmsian de activitatea lui în calitate de pianist concertant. Nu întâmplător apar și unele ...ații între această lucrare și creațiile pentru pian semnate de Rahmaninov care denotă legături anume cu ...stă linie a romantismului până la analogii directe în planul tonal (de exemplu, planul tonal al *Concertului* ... pentru pian și orchestră de Rahmaninov (do minor – Mi major – do minor) reproduce planul tonal al ...*tului în do minor* de Brahms partea lentă fiind de asemenea în Mi major[24]).

Filiera romantismului german duce de la Brahms la Bruckner și mai departe la Mahler demonstrând ...i de continuitate și unele tendințe noi.

Astfel în creația lui ***Anton Bruckner*** (1824-1896) crește rolul conducerii vocilor și se amplifică ...onizarea facturii care determină linearismul armoniei. De aici decurg și unele exemple de poliar- ...e și politonalism ce-și fac apariția în lucrările lui Bruckner. Savantul rus Iu.Tiulin în articolul său ...*nia contemporană și proveniența ei istorică* (31) reproduce un fragment din *Simfonia* nr.8 de ...kner în care observăm efecte politonale datorate "implantării" tonalității do minor în expunerea ...erală care se derulează în Re bemol major (vezi exemplul nr. 30 din 31).

Lui Bruckner îi este caracteristică și atracția față de cromatizarea mișcării armonice în inflexiuni, în ...esiuni armonice ce antrenează acorduri cromatice. Foarte specifică pentru creația compozitorului

---

...omandăm insistent de a face cunoștință cu analiza *Variațiunilor* din lucrarea citată, precum și de a face o analiză armonică proprie a ... piese remarcabile.

...ariova menționează că tonalitatea Mi major pentru Brahms (care apare de asemenea în părțile lente din simfoniile nr.1 și nr.4) adesea ...egată de imagini lirice de consolare gingaș-chinuitoare și visătoare (Vezi: 33 p.198).

este şi libertatea polifonică a conducerii vocilor în urma căreia disonanţele frecvent rămân fără rezolvare V.Protopopov semnalează la Bruckner accentuarea contrastului între diatonică şi cromatică invocând în acest sens *Psalmul 150,* una din lucrările târzii (1892) care se finalizează cu o fugă,cu o bogată dezvoltare armonică ce include deplasări tonale foarte îndepărtate. Savantul compară stilul cromatic al acestei fug cu scriitura ascetic-diatonică a corului *Graduale* compus ceva mai devreme (1872) menţinut integral în modul lidic.

Creaţia lui ***Gustav Mahler*** (1860-1911) denotă foarte multe calităţi comune atât cu romantismu târziu, cât şi cu expresionismul. În ea sunt foarte pronunţate trăsăturile de ce depăşesc cadrul muzic secolului XIX şi prezintă o "ieşire în secolul XX". Printre acestea în special se evidenţiază o nou atitudine faţă de tonalitate. Pare semnificativ faptul că Mahler a compus în anul 1885 (anul în care Lisz scrie *Bagatela fără tonalitate*) *Cântecele ucenicului călător* în care, după cum menţionează Iu.Holopov se întâlnesc exemple de atonalism. "Eclectismul" pentru care era adesea învinuit Mahler i-a permis îmbinarea mijloacelor de expresie tradiţionale, uneori chiar banale, cu procedee armonice noi, complexe provenite frecvent din linearismul conducerii vocilor. Aceste îmbinări neaşteptate ale unor elemente eterogene sau chiar total străine după natura lor îşi vor găsi o continuare în secolul XX în stilul lui Şostakovic în polistilismul postmodernist. La Mahler chiar şi cele mai tradiţionale procedee (ca, de exemplu modulaţiile modale cu licăriri major-minore ale tonicii în *Cântecul Pământului*) sună foarte proaspăt. E nu se teme de unele "atavisme", de acorduri cu o semantică "ştearsă" de frecvenţa utilizării (sextacordu napolitan, septacordul micşorat, dominantseptacordul cu sextă) care apar alături de consunări neobişnuite prin abundenţa sunetelor neacordice de provenienţă polifonică[25]. Pentru Mahler este caracteristică amplificarea nivelului general al disonării obţinută inclusiv şi prin mişcarea paralelă cu acorduri disonante. În acelaşi timp compozitorul a preluat multe şi de la predecesorii săi, compozitorii romantici din secolul XIX. De la Ceaikovski el moşteneşte interesul faţă de întârzierile expresive, de la Wagner - procedeele de utilizare a D_9 şi a D_7^6, modulaţiile enarmonice, alteraţiile acordurilor din diferite grupuri funcţionale. De la Mahler se trag filiaţiuni spre Berg şi spre alţi compozitori din secolul XX.

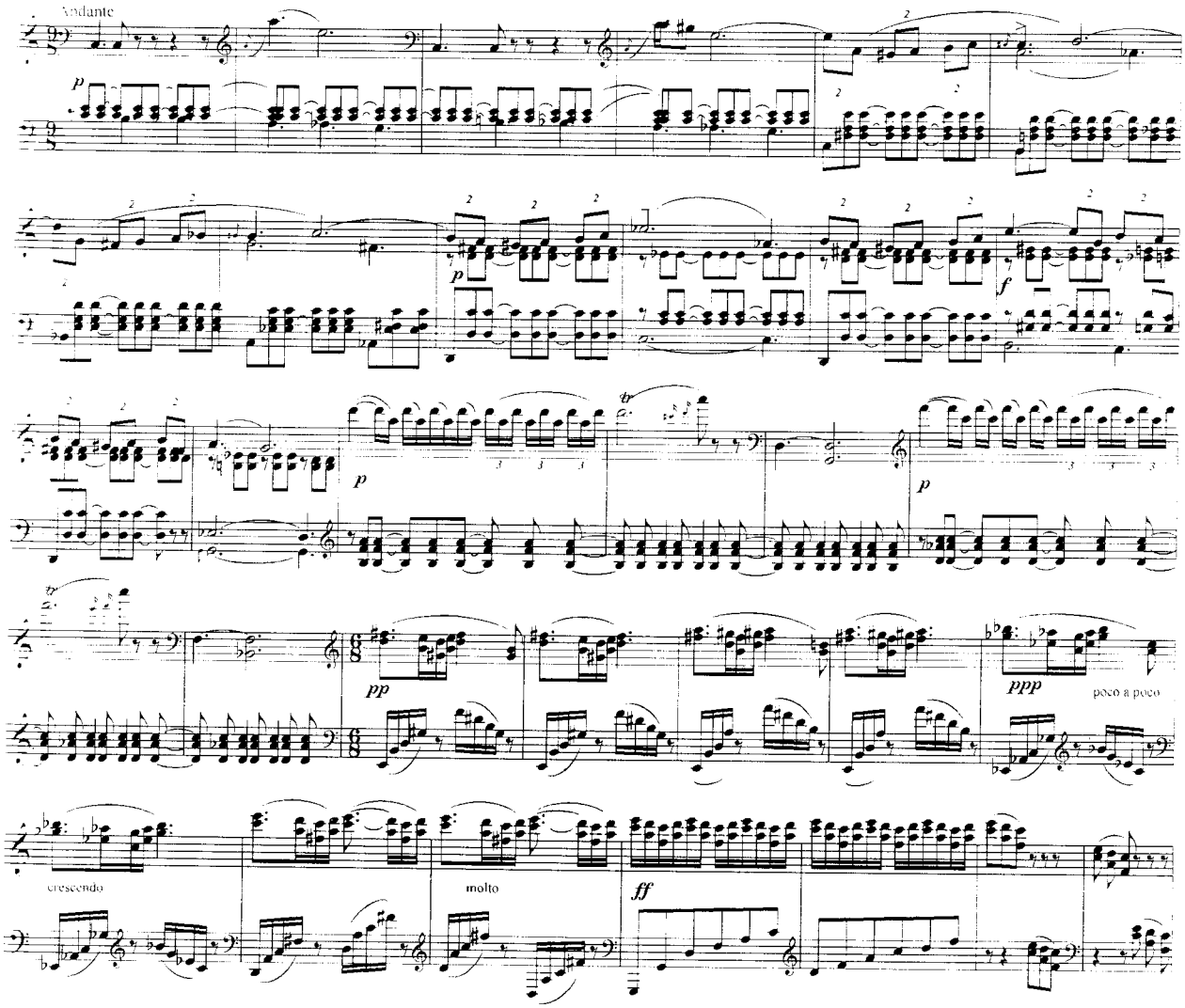
§ 7. Specificitatea armoniei lui E.Grieg

Pe fonul general al stilurilor armonice ale unor "giganţi" ai romantismului precum au fost Liszt sau Wagner se evidenţiază printr-un profil mai deosebit armonia lui ***Edvard Grieg*** (1843-1907) – compozitor creaţia căruia nu abundă prin efecte de virtuozitate sau dimensiuni exagerate. Şi totuşi Grieg face parte din compozitorii cu un limbaj armonic individual uşor de recunoscut graţie sintezei organice a elementelor naţionale, a coloritului specific norvegian cu elementele tipic romantice. Ca şi alţi confraţi ai săi Grieg foloseşte pe larg contrastul între diatonică şi cromatică, localizând frecvent sfera lor de acţiune Astfel, de exemplu, modurile doric, lidic şi, mai larg, modurile diatonice populare sunt utilizate în creaţii cu tematică populară sau de gen (de exemplu, *Marş ţărănesc norvegian* op.54 nr.2), cromatica – din contra în genurile de salon sau în lirica de dragoste. Fonismul specific al armoniei lui Grieg nu se reduce doar la caracteristicitate modală, destul de importantă fiind şi creşterea nivelului de disonare a acordurilor cu care operează compozitorul generată în primul rând de adăugarea de terţe (încă din copilărie Grieg a îndrăgit sunarea terţelor şi după una din amintirile lui prima consunare el a "strâns-o" anume din terţe –

[25] Exemple ale unor astfel de consunări sunt aduse în articolul lui S.Slonimski (28).

...rea câte au putut cuprinde pe atunci mânuțele lui de copil). Grieg preferă sept- și nonacordurile plasate-le în condițiile diatonicii pe toate treptele, cele mai frecvente fiind II_9, IV_7, IV_9. De regulă ele sunt ...ivate cu rigurozitate cu toate că uneori el își permite și unele devieri de la normă. Un procedeu tipic ...ru Grieg devine rezolvarea dominantei prin mersul sensibilei în melodie la o terță în jos (*Sonata ...u violoncel și pian, Concertul pentru pian și orchestră* etc.)

Acordurile terțare multisonore pot fi tratate în calitate de consunări monoarmonice, dar și ca acorduri poli...ionale demonstrând tendința spre stratificare sau spre combinarea diferitelor elemente (exemplul 11).

Exemplul 11
E.Grieg. Notturno

În exemplul propus observăm nu numai consunări polifuncționale, dar și germeni de politonalitate ...are apar la începutul lucrării în elementele de notație (la bemol în stratul inferior în condițiile do majo...lui, sol diez în melodie în la minor[26]). Iu.Tiulin în articolul citat mai sus reproduce încă un exemplu de

[26] În unele ediții tonalitatea acestei piese este indicată ca la minor.

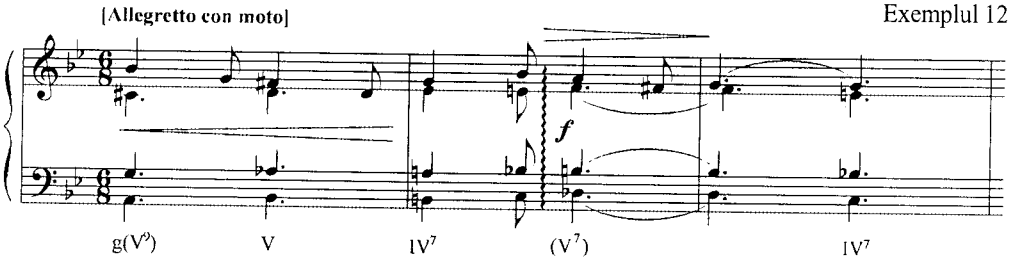
politonalitate la Grieg – un fragment din *Dansul norvegian* op.35 nr.1. De fapt, aici în opinia noastră este vorba mai curând de polimodalism bazat pe interacțiunea Re majorului natural cu cel lidic care și explică contrarietățile și "tensionările" între variantele treptei IV. V.Țukkerman în legătură cu acest exemplu emite versiunea "armonizării melodiei într-o altă tonalitate" – procedeu foarte caracteristic pentru Grieg.

Lărgirea cercului de procedee și mijloace armonice are loc și pe contul numeroaselor pedale și ostinati. Astfel, de exemplu, în piesa *La picioarele tale* observăm o pedală figurată pe dominantă în expunerea temei principale în compartimentul expozitiv și în repriză determinând prin aceasta deplasarea punctului de orgă din tradiționala anacruză înaintea reprizei de pe dominantă pe tritonantă. Destul de frecvente sunt la Grieg și pedalele duble pe tonică și dominantă (provenite din muzica folclorică) care corespund întocmai suflului dansurilor populare sau scenelor pastorale (*Halling, Procesiunea piticilor Gangar, Springar* ș.a.). Un procedeu specific de ostinato – melodia ostinato, este legat de varierea armonică *(În peștera regelui montan*) frecvent utilizată de către compozitor.

Calitățile fonice ale consunărilor sunt evidențiate prin alterații și cromatisme (*Moartea Osei*). Astfel unul dintre acordurile preferate ale lui Grieg cvintsextacordul dublu mărit al dublei dominante (adică ^{53}DDVII$^{6}_{5}$ mic micșorat) accentuează caracterul culminant al cadenței în romanța *Eros* unde, după expresia lui V.Berkov, el sună cu o acuitate înțepătoare (16, p.84). Uneori acordurile alterate sunt notate "greșit" demonstrând analogii fonice cu acorduri mai simple (ca la sfârșitul primului compartiment al piesei *La picioarele tale*). Consunările alterate participă activ în turații eliptice și în modulații unde fonismul lor este evidențiat și prin contextul respectiv (exemple de elipse cromatice cu acorduri alterate găsim în *Nocturna* citată mai sus, în piesa *Taina*, în piesa nr.19 din *Melodii populare norvegiene* etc.).

Lărgirea cromaticei apare la Grieg și pe contul utilizării acordurilor cromatice îndepărtate (ca, de exemplu, în tema *Baladei* în sol minor în dezvoltarea căreia participă dominanta triplă) sau a resurselor major-minorului (*Primăvara*). Aceluiași scop servește și îmbogățirea linear-polifonică a vocilor (*Moartea Osei*). Astfel, de exemplu, în piesa nr.4 din *Melodii norvegiene* atrage atenția mișcarea cromatică ascendentă prin paralelisme de septime mici (ulterior de septacorduri fără cvintă) care schițează punctele de sprijin ale succesiunii armonice. E.Kurth examinând acest exemplu emite ipoteza că baza acordică aici este abia sesizabilă prin prisma curgerii vocilor (exemplul 12). În același timp am dori să atragem atenția că în fragmentul citat se observă foarte clar "înșirarea" permanentă a unor elipse cromatice bazate pe succesiunea D→DD cu efect de accelerare datorat enarmonismelor care generează o incertitudine tonală, care contrastează cu melodia destul de clară sub aspect tonal (sol minor). Complexitatea fonică se resimte aici nu numai pe verticală, ci mai ales pe orizontală, în dinamica succesiunii acordurilor.

Exemplul 12



Specificitatea fonică a armoniei lui Grieg se datorează în mare parte sonorității septimelor mari și septacordurilor care capătă un rol independent și determină sfera funcțiilor de subdominantă (romanța *Lebăda,* piesa *Zi de nuntă în Troldhaugen*).

Nu lipsesc din muzica lui Grieg nici "wagnerismele" tratate, însă, într-o manieră individuală. Astfel, ... exemplu, accentuarea funcției de subdominantă în septacordul mic-micșorat ne trezește asociații ... cu stilul lui *Tristan*, la fel ca și îmbogățirea mișcării armonice pe contul elipselor și a diferitelor ... nte de turații întrerupte. Acestea din urmă din abundență pot fi găsite în *Nocturna în Do major* unde ... armonizarea aceleiași succesiuni melodice se folosesc diferite procedee, de fiece dată noi, de amâ- ... a tonicii ajungându-se chiar la lănțișoare de dominante sau la introducerea sextacordului napolitan în ... trisonului de pe treapta VI sau de S_6[27]. Alături de elipse un rol însemnat în procesul de creare a ...ului de "deplasare" dramaturgică în muzica lui Grieg revine modulațiilor enarmonice. Eficacitatea ...rește grație amplasării respective în formă (de exemplu, în secțiunea de tranziție spre repriză în p.II ... *Sonata pentru vioară și pian* nr.3) sau datorită acordurilor mai rare, mai puțin obișnuite antrenate în ...esul de modulare. Grieg frecvent realizează modulații enarmonice prin trison mărit (romanța *Visul*, ... *Dimineața* din muzica la drama lui Ibsen *Peer Gynt*, piesa *Zi de nuntă în Troldhaugen* ș.a.), acord ...smul căruia corespunde îndrăgitei dominante cu cvinta ridicată în major. În romanța *Primula veris* ...ervăm înlocuirea enarmonică a D_7 alterat.

"Ce izvor nesecat de viață conține armonia lui, câtă originalitate și farmec se aude în modulațiile lui ...enioase și picante, în ritmul întotdeauna interesant, nou și original! Dacă mai adăugăm tuturor acestor ...ăți rare simplitatea totală lipsită de orice pretenție și manierism ... înțelegem de ce Grieg este iubit de ...și se bucură de popularitate oriunde" – scria cu referire la armonia lui Grieg P.I.Ceaikovski[28]. Însem- ...tea stilului armonic al compozitorului norvegian se datorează în mare măsură democratismului, dar și ...ționării dramaturgice a mijloacelor și procedeelor alese. Este important și faptul că trăsăturile moda- ... armonice naționale sunt incrustate cu măiestrie în sistemul general al armoniei romantismului euro- ... după același principiu de internaționalizare folosit de Chopin sau Liszt.

Aceiași internaționalizare a coloritului național s-a produs în limitele romantismului pe două căi:

- în contextul stilului general european prin dezvoltarea școlilor naționale, fiecare demonstrând atât specificitate, cât și aspecte comune în abordarea paradigmelor estetice;
- în interacțiunea diferitelor fenomene stilistice naționale.

Sunt bine cunoscute paralele menționate în parte și de noi între Schubert și Glinka, Chopin și Bellini, ... Brahms, Franck și Ceaikovski (la acesta din urmă se manifestă și legăturile cu stilistica muzicii ...ceze, în special a operei lirice), între Musorgski și Debussy, Liszt și Rimski-Korsakov, paralele ce ... și ca un rezultat al contactelor directe între artiști, și ca o consecință a familiarizării tuturor cu ...ațiile muzicale.

Se pot semnala de asemenea unele filiațiuni cu tradiția în contextul anumitor școli naționale. Astfel, ... exemplu, hispanismele lui Saint-Saëns și ale lui Bizet, imaginile Orientului exotic la același Bizet și ...bes, tendințele neoclasiciste la Franck, Saint-Saëns și D'Indy se manifestă ulterior la impresioniștii ...cezi (cu toate că unele din ele sunt tratate într-o altă cheie. Este suficient de a compara asociațiile ...stice neobaroce și neoclasiciste la Franck, Saint-Saëns și D'Indy pe de o parte și creația impresio- ...ilor atrași mai mult de genurile și stilistica muzicii clavecinițtilor francezi – pe de alta). Inovațiile ...monice ale lui Puccini și verismul continuă procesul de îmbogățire a limbajului armonic început de ...di în ultimele sale creații (exemplul 13 *Ave Maria* din *Quattro pezzi sacri*). Am dori să menționăm că ...l verdian târziu nu este studiat suficient cu toate că el prezintă interes inclusiv și sub aspectul

---

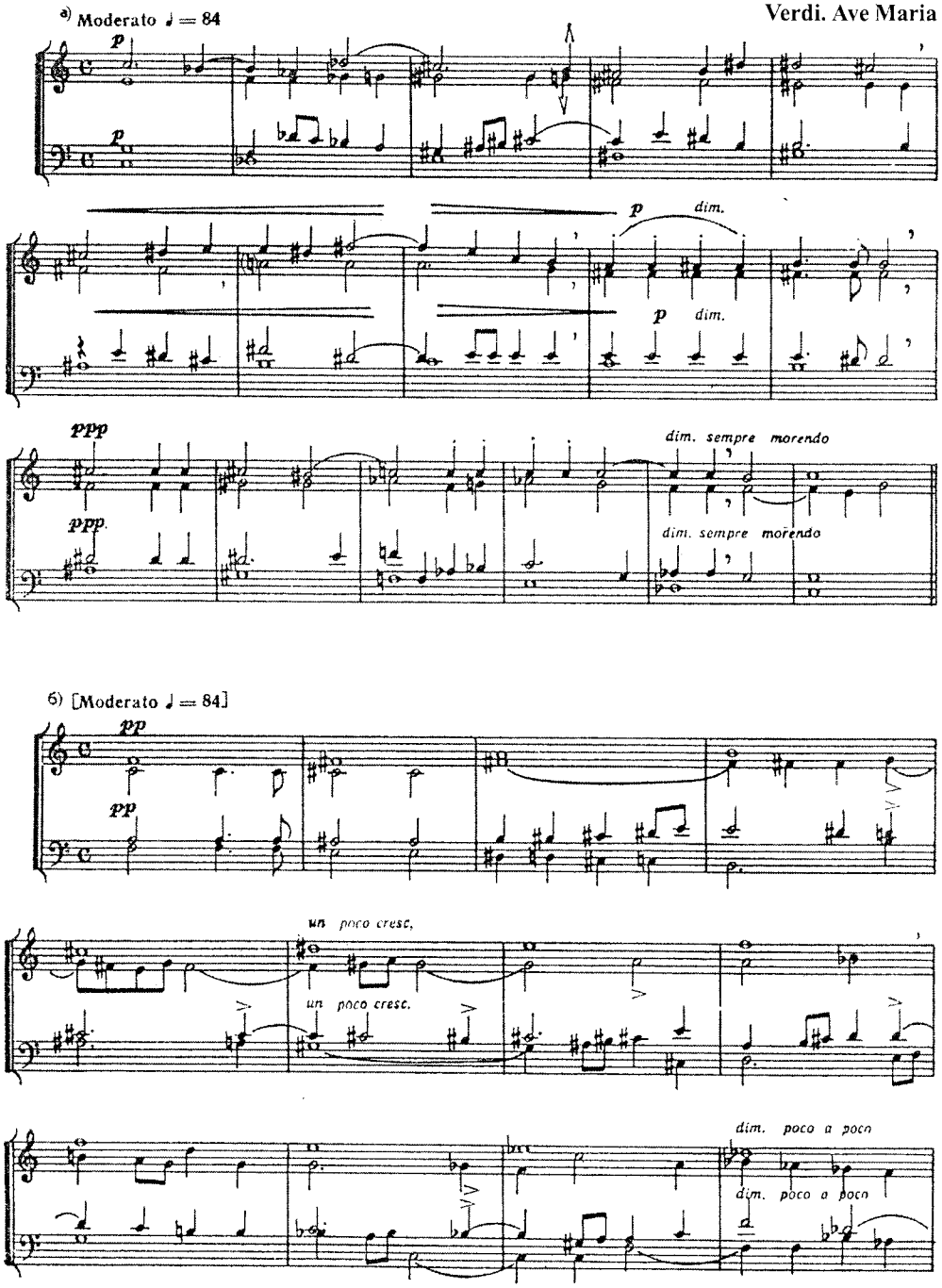
... contextul *Nocturnei* merită atenție și modalitățile de întrebuințare a armoniei napolitane în major.

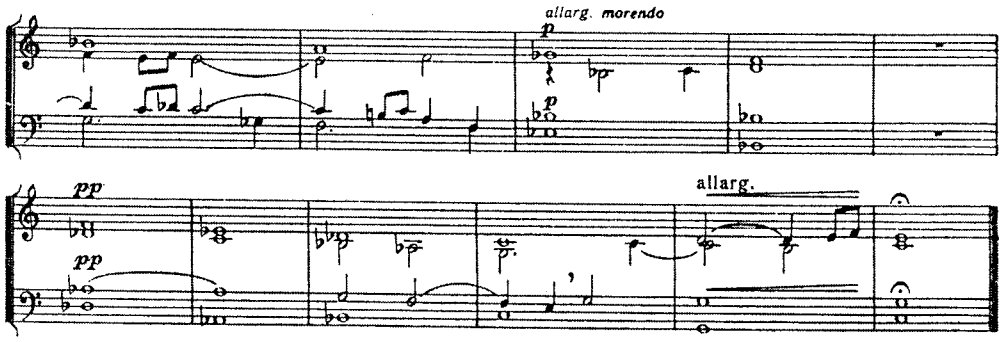
... după: Друскин М. *История зарубежной музыки*. В.4. Москва, 1963, с.548.

armoniei. Astfel cercetătorii italieni menționează prezența la Verdi în *Quattro pezzi sacri* a așa-numite *game enigmatice*[29]:

do – re bemol – mi – fa diez – sol diez – la diez – si – do – si – la diez – sol diez – fa becar – mi – re bemol – do

Exemplul 13

Verdi. Ave Maria

[29] Despre aceasta scrie G.Settaccioli în *Note ed appunti al trattato d'armonia di C.de Sanctis in rapporto allo sviluppo della armonia moderna* (1921) și M.Ivanov-Boreţki în: Иванов-Борецкий М. *Дальнейшее развитие учения о гармонии в XX веке* //Шевалье М. История учений о гармонии. Москва, 1931.



Fenomene foarte interesante, realizări pregnante în domeniul armoniei atât sub aspectul dezvoltării ... şcoli naţionale, precum şi sub cel al influenţei ei asupra muzicii europene, demonstrează filiera rusă ... mantismului muzical care va fi cercetată în capitolul următor.

Bibliografie selectivă:

1. Balan T. Chopin. Bucureşti, 1960.
2. Balan T. Liszt. Bucureşti, 1963.
3. Ciomac E. Viaţa şi opera lui R.Wagner. Bucureşti, 1967.
4. Iliuţ V. Istoria muzicii universale de la Wagner la contemporani. Bucureşti, 1985.
5. Ionescu E. Robert Schumann. Bucureşti, 1962.
6. Konen V. Schubert. Bucureşti, 1961.
7. Laux K. Weber. Bucureşti, 1968.
8. Melnic V. Ferenc Liszt – un deschizător de drumuri pe tărâmul armoniei contemporane: elaborare ştiinţifico-metodică la cursul Istoria armoniei. Manuscris.
9. Ştefănescu I. Johannes Brahms. Bucureşti, 1982.
10. Ştefănescu I. O istorie a muzicii universale. Vol. III. Bucureşti, 1998.
11. Vancea Z. Arta lui Liszt şi Bartok //Muzica, 1961, nr.11 - 12.
12. Адам Л. История развития ладовых систем. Кишинев, 1987.
13. Адам Л. О некоторых ладообразованиях в современной музыке //Теоретические проблемы музыки XX века. В.1. Москва, 1967.
14. Баранова И. Трёхтональные экспозиции в сонатной форме //Музыка: Анализ и эстетика. Петрозаводск – СПб, 1997.
15. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Москва, 1975.
16. Берков В. Формообразующие средства гармонии. Москва, 1971.
17. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Ленинград, 1978.
18. Григорьев С. Теоретический курс гармонии. Москва, 1981.
19. Житомирский Д. Роберт Шуман. Москва, 1964.
20. Катунян М. К изучению новых тональных систем //Проблемы музыкальной науки. В.5. Москва, 1983.
21. Коврига Г. Сквозная форма в песнях Шуберта //Вопросы музыкальной формы. В.2. Москва, 1972.
22. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в "Тристане" Вагнера. Москва, 1975.
23. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. Москва,1972
24. Мильштейн Я. Ф.Лист. - Кн. 1, 2. Москва, 1971.
25. Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн.1,2. Москва, 1975, 1990.

26. Протопопов В. История полифонии. Западноевропейская музыка XIX - начала XX века Москва, 1986.
27. Сабольчи Б. Последние годы Листа. Будапешт, 1959.
28. Слонимский С. *Песнь о Земле* Малера и проблемы оркестровой полифонии //Вопросы современной музыки. Ленинград, 1963.
29. Способин И. Лекции по курсу гармонии. Москва,1969.
30. Стручалина Э. К проблеме гармонического новаторства Шуберта //Laudamus. Москва, 1992.
31. Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение //Теоретические проблемы музыки XX века. В.1. Москва, 1967.
32. Царева Е. И.Брамс //Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн.2. Москва, 1990.
33. Царева Е. Иоганнес Брамс. Москва, 1986.
34. Цуккерман В. Заметки о музыкальном языке Шопена //Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Т.1. Москва, 1970.

Capitolul VI

Armonia în creaţia compozitorilor ruşi

§ 1. Constituirea şcolii componistice ruse în secolul XIX şi izvoarele ei

Secolul XIX a devenit pentru cultura muzicală rusă o epocă în care şcoală componistică naţională s-a constituit şi s-a dezvoltat sub auspiciile romantismului. Menţinându-se în general în limitele stilului romantic, şcoala rusă a avut totuşi unele particularităţi determinate de preistoria evoluţiei artei muzicale în Rusia. Am dori să menţionăm că începuturile muzicii ruse până în prezent încă nu au fost studiate pe deplin[1]. Ca şi în Europa începuturile muzicii profesioniste în Rusia au fost puse în sfera muzicii bisericeşti, tradiţiile căreia s-au păstrat şi s-au perpetuat de-a lungul secolelor. După cum se ştie, în acest domeniu se practica notaţia neumatică ce fixează destul de aproximativ parametrii textului muzical. Această muzică avea o bază modală specifică ce se sprijină pe formule modale şi pe tricorduri care formează diferitele forme ale aşa-numitului mod de obihod[2]. În muzica bisericească rusă a existat un sistem modal din opt glasuri (moduri) organizat după modelul octoehului bizantin, fiecare glas prezentând nu numai o structură modală, ci şi un complex de formule melodic-intonative specifice. În Rusia a fost elaborată şi teoria structurii modale bazată pe teoria europeană a hexacordurilor care permite îmbinarea tricordurilor. Această teorie a fost emisă de diaconul din Novgorod Ivan Şaidurov cunoscut maestru de cânt şi de aceea uneori modul de obihod se mai numeşte şi gama lui Şaidurov[3].

Armonia apare în cântarea multivocală primele atestări ale căreia datează din anii 40 ai secolului XII (aşa-numita cântare novgorodiană). Mai târziu practica cântării corale polifonice a fost legiferată la Moscova în timpurile lui Ioan cel Groaznic. În anul 1551 a apărut un ukaz special prin care s-a suspendat restricţia asupra cântării multivocale în biserici. Tot atunci din Novgorod la Moscova a fost transferată şcoala de cântăreţi bisericeşti, iar ulterior a fost format corul patriarhal. În jumătatea a doua a secolului XVII cântarea polifonică a fost răspândită deja prin toată Rusia Moscovită.

Specificul naţional al cântării multivocale în Rusia este legat de eterofonie sau de aşa-numita polifonie isonară care a influenţat puternic atât genurile de muzică bisericească, cât şi practica folclorică. Cântarea bisericească rusă a cunoscut în opinia cercetătorilor trei perioade şi respectiv trei stiluri: vechi, nou şi modern. Stilul vechi este legat de aşa-numita cântare lineară (строчное) notată cu ajutorul semnelor, sau ulterior şi cu notaţie lineară. Partitura presupunea existenţa a două sau trei voci, principala dintre care era cea medie numită *puti* (drum), vocea acută se numea *verh* (susul) şi cea gravă *niz* (josul). Structura eterofonică a acestei polifonii se manifestă prin paralelismele de cvinte, prin alternarea cântării la unison şi divizarea pe mai multe voci autonome, prin nişte sonorităţi goale şi disonanţe moi[4].

---

[1] În mare parte din cauza unor restricţii ideologice impuse la studierea muzicii bisericeşti, iar cultura muzicală rusă s-a manifestat anume ca una cu tradiţii bogate în acest domeniu.

[2] Despre acest mod vezi: Cocearova G., Melnic V. op.citată, p.122-123.

[3] Mai detaliat despre aceasta vezi: 39, đ.6-8. În expunerea noastră noi ne bazăm de asemenea şi pe periodizarea stilurilor muzicii ruse bisericeşti propusă de autorul acestui studiu în conformitate cu datele din Скребков С. *Русская хоровая музыка XVII - начала XVIII века.* Москва, 1969.

[4] Acest stil este studiat de către V.Beleaev (5).

Stilul nou este reprezentat prin cântarea de partes apărută în Ucraina la sfârşitul secolului XVI sub influenţa muzicii poloneze şi în general europene şi răspândită în Rusia în anii 40-50 ai secolului XVII. Acest stil presupune interpretare corală mixtă în care vocile grave bărbăteşti sunt asociate cu cele acute de băieţi şi se bazează pe o factură armonică la patru voci cu trăsături de eterofonie. Melodia principală de obicei era plasată în tenor (ca şi în cântarea polifonică bisericească din Europa occidentală), baza armonică era susţinută de bas, altul îndeplinea funcţia de dublură terţară a tenorului, iar discantul era nu prea activ sub aspect melodic formând o voce armonică complementară. În stilistica cântării de partes de asemenea se întâlnesc paralelisme de cvinte sau terţe, dar şi turaţii ce corespund aproape întocmai normelor europene de conducere a vocilor, ceea ce-i conferă o tentă de eclectism, de îmbinare nefirească a unor elemente eterogene şi denotă tendinţa de interacţiune cu genurile laice ale timpului cum ar fi cantul paneghiric sau osanalele[5].

Stilul modern aparţine perioadei aşa-numitului baroc rusesc şi reprezintă un stil concertant răspândit de la sfârşitul secolului XVIII care se bazează pe principiile polifoniei imitative şi contrastante şi pe interpretarea policorală. Constituit iniţial în muzica bisericească, concertul coral devine treptat cel mai răspândit dintre genurile de muzică corală laică de la hotarele secolelor XVIII-XIX. Sonorităţile luminoase predominant majore sunt asigurate de coordonarea acordică a vocilor asemănătoare normelor de conducere a vocilor din muzica europeană[6]. Sub aspect modal această muzică strict diatonică se sprijină preponderent pe major şi minor cu toate că în unele cazuri observăm prezenţa unor moduri vechi sau a secvenţelor (inclusiv şi cromatice sau mixte diatonico-cromatice). T.Kalujnikova menţionează un nivel diferit de unificare a majorului şi a minorului chiar şi în formulele tipizate, ceea ce denotă un caracter istoric intermediar al sistemului armonic al stilului de partes (22, p.32).

În creaţia corală a lui Bortneanski, Handoşkin, Berezovski într-o măsură mai mare se manifestă influenţele scriiturii vest-europene, ce-i drept adaptate la tradiţiile stilistice ale muzicii ruse. În aşa-numitul concert ecaterinian care a înlocuit concertul partes se formează trăsăturile armoniei clasicismului timpuriu în muzica rusă. Pentru ea este caracteristică îmbinarea principiilor gândirii modale şi tonale, sinteza procedeelor clasice şi populare de conducere a vocilor care au adus ulterior la naşterea aşa-numitei armonii cantabile, care s-a manifestat în creaţia lui Glinka, Ceaikovski, Rahmaninov ş.a.[7].

Compozitorii amatori Varlamov, Guriliov, Aliabiev n-au contribuit cu nimic original la dezvoltarea armoniei şi, de fapt, doar prin anii 20-30 ai secolului XIX în şcoala componistică rusă apar primele semne de individualizare şi de îmbogăţire a gândirii armonice. Născută şi afirmată pe deplin în epoca romantismului, această şcoală ulterior va depăşi limitele romantismului vest-european constituind o filieră proprie care s-a dezvoltat în jumătatea a doua a secolului XIX în paralel cu acesta[8]. Una din trăsăturile esenţiale ale romantismului rusesc este tendinţa spre renaşterea diatonicii şi atenţia deosebită acordată ei. Un rol important în acest proces l-au jucat arta populară şi orientarea spre democratizarea muzicii pro-

[5] Teoria cântării de partes a fost elaborată de Nicolai Dileţki care a fost autorul primului tratat muzical rus *Идея грамматики мусикийской* care conţine şi bazele armoniei (vezi: Памятники русского музыкального искусства. В.7. Москва, 1979). Aportul acestui muzician constă şi în educarea mai multor generaţii de compozitori şi cântăreţi bisericeşti, precum şi în scrierea unor compoziţii proprii în genuri bisericeşti în care se folosesc şi câteva teme populare demonstrând, după cum scrie A.Stepanov, "posibilitatea transformării cântării laice în imnuri bisericeşti" (39, p.17). Unul din genurile cântării de partes concertul de partes a constituit subiectul investigaţiei *Concertul de partes în istoria culturii muzicale* realizată de N.Gherasimova-Persidskaia (Moscova, 1983). Informaţii despre acest stil aflăm şi în volumul V al *Istoriei polifoniei* de V.Protopopov (Moscova, 1987, pag.8-36).

[6] Despre formele tipice de clişeuri melodico-armonice în concertele de partes vezi 22.

[7] Despre această perioadă în istoria armoniei vezi 19 şi 33.

[8] Muzicologul moscovit M.Aranovski în articolul său *Romantismul şi muzica rusă* (3) scrie despre studierea insuficientă a acestei probleme.

- ate de muzicienii ruşi. O cucerire importantă a secolului XIX a fost armonia diatonică natural-modală ... mpozitorilor ruşi apreciată de A.Sohor ca "cea mai diatonică din toată diatonica" (38, p.184). Pentru ... este caracteristică o acordică nu numai terţară, dar şi mixtă formată din cvarte şi secunde sau cvarte şi ...e. În succesiunile acordice predomină relaţiile plagale, terţare sau de secunde (ale treptelor alăturate). ...iciparea plenară a treptelor secundare în expunerea armonică este legată de implicarea relaţiilor fun- ...nal-alternative, precum şi de utilizarea unor succesiuni caracteristice pentru modurile diatonice deo- ...te[9]. Turaţiile plagale pe fundalul activizării proceselor alternative apar ca un procedeu de fortificare a ...lui centralizator al tonicii.

Toate aceste calităţi contribuie la formarea unei mişcări armonice lente, moi, atenuează tensiunea ...onică, implică un caracter epic. Aşa se formează premisele pentru întruchiparea în muzică a unui tip ...cific de imagini care ar putea fi numite emoţional-stabile spre deosebire de imaginile unor stări emo- ...e schimbătoare, instabile proprii romantismului vest-european.

Diatonica este pe larg utilizată de Glinka, Borodin, Musorgski pentru redarea staticii, a forţei voini- ...şti simbolizând nişte puteri extraordinare adesea din vremurile păgâne (corul *Leli tainstvennâi* din *...slan şi Ludmila* de Glinka), obiceiuri barbare străine (*Dansul băieţilor* din *Kneazul Igor* de Borodin) ... imagini de statică, de imobilitate, amorţire (scena împărăţiei vrăjite în *Prinţesa adormită* de Borodin). ... acelaşi timp diatonica poate reda şi frumuseţea, puritatea sau farmecul naiv în portretele muzicale ale ...or chipuri feminine (Ludmila, Fevronia, Marfa, Volhova ş.a.).

Armonia diatonică serveşte şi pentru recrearea atmosferei stilistice a unor vremuri demult apuse (ca ...ste epoci diatonice) sau a unor medii sonore specifice (stilul muzicii bisericeşti sau scriitura eterofonică ... stil popular). În acest sens există numeroase exemple începând cu *Andante* din *Simfonia* nr.2 de Boro- ... sau cântecele lui Baian din *Ruslan şi Ludmila* de Glinka, episoade întregi din *Sadko* de N.Rimski- ...orsakov sau din *Hovanşcina* şi *Boris Godunov* de Musorgski şi până la utilizarea plenară a modurilor ...atonice deosebite. Drept exemple aici pot servi astfel de lucrări cum sunt *Cântecul* lui Varlaam din *...ris Godunov* sau corul rascolnicilor din *Hovanşcina*, cântecul lui Lumir din opera *Mlada* de Rimski-Kor- ...akov (modul frigic), corul *Ai, vo pole lipenika* din *Fata de zăpadă* de Rimski-Korsakov (mixolidicul). ...oarte numeroase sunt exemplele în care apare modul doric în cele mai diverse ipostaze: ca variantă ...nordică" a minorului (în *Cântecul oaspetelui vareag* din *Sadko* de Rimski-Korsakov), ca un mod cu ...olorit aspru, sever (monologul lui Pimen din *Boris Godunov* de Musorgski) sau oriental (tema ...Şeherezadei din poemul omonim de Rimski-Korsakov). Lidicul după tradiţiile existente în muzica rusă se ...sociază cu coloritul naţional polonez (*Poloneza* din *Boris Godunov*, *Mazurka în mod lidic* de Leadov). ...Pentatonica de obicei întruchipează imagini arhaice.

Foarte rodnice s-au dovedit a fi eforturile compozitorilor ruşi în domeniul creării unor moduri noi în spe- ...ial simetrice. Anume ei au fost aceia care au folosit pentru prima dată gama prin tonuri (M.Glinka), modul ...micşorat ton-semiton (N.Rimski-Korsakov). Tot aici ar trebui adăugate şi aşa-numitele şiruri sau cicluri ...romatice terţare (astfel, de exemplu, în scena morţii ţarului Dadon din *Cocoşelul de aur* de Rimski-Korsakov ...pe fonul trisonului mărit se desfăşoară şirul de terţe mari Mi – Do – La bemol), rolul sporit al tritonului şi în ...sfârşit modurile deosebite ale lui Skriabin explicate de B.Iavorski prin prisma teoriei ritmului modal.

O însemnătate destul de mare pentru compozitorii ruşi a avut-o şi cromatica folosită, ce-i drept, de ...obicei împreună cu diatonica. Cromatisme fastuoase găsim în creaţia reprezentanţilor *Grupului celor*

[9] Am dori să menţionăm că aceste calităţi specifice ale armoniei compozitorilor ruşi au constituit un imbold pentru crearea unei metodici specifice de studiere a armoniei pentru care este caracteristică introducerea trisonurilor tuturor treptelor modului chiar la etapa cea mai timpurie a studiului (şcoala lui Ceaikovski şi a adepţilor lui: Arenski, Glier, Taranuşcenko, Miasoedov ş.a.).

cinci unde ea serveşte pentru redarea unor stări sufleteşti neobişnuite (halucinaţiile lui Boris în *Boris Godunov* de Musorgski, nebunia Marfăi în *Mireasa Ţarului* de Rimski-Korsakov), a unor imagini orientale (regina din Şemaha în *Cocoşelul de aur* de Rimski-Korsakov) sau fantastice (împărăţia lui Kaşcei în *Kaşcei nemuritorul*, scena topirii din *Fata de zăpadă* de Rimski-Korsakov ş.a.). O atenţie deosebită faţă de coloritul modal în acţiunea lui dramaturgică se manifestă prin accentuarea contrastului dintre diatonică şi cromatică. Astfel Liubaşa în actul I al operei *Mireasa ţarului* este caracterizată prin monodie diatonică în cântecul *Snareajai skorei*, iar în final (ca o femeie ce a comis un păcat îngrozitor otrăvindu-şi rivala) în partida ei se includ activ cromatismele. Exemple de acest fel ar putea fi continuate.

O problemă aparte în studierea armoniei compozitorilor ruşi din secolul XIX o constituie atitudinea lor faţă de conducerea vocilor. Observăm renaşterea unor procedee arhaice, lineare de conducere a vocilor care reproduc stilistica cântărilor vechi. Un exemplu foarte pregnant de stilizare a manierei de cântare populară eterofonică o constituie Corul sătenilor din *Kneazul Igor* de Borodin. La Musorgski şi Ceaikovski foarte importantă devine melodizarea conducerii vocilor.

Culorile romantice se îmbină în muzica rusă şi cu motive specifice de gen determinate în mare măsură de reflectarea tradiţiilor populare. Pe primul loc în acest context se situează imaginile ce reproduc sunarea de clopote şi clopoţei începând cu Kiui, Musorgski, Borodin şi terminând cu Rimski-Korsakov sau Rahmaninov (este foarte semnificativ în acest sens poemul lui *Clopotele*). Aici observăm îmbinarea atenţiei sporite faţă de colorism tipică pentru compozitorii ruşi ca şi pentru ceilalţi romantici cu accentuarea rolului armoniei în formă. Procedeele de variere armonică îşi găsesc aplicarea într-o formă concentrată în variaţiunile pe soprano ostinată de tip glinkian, în leitarmonie caracteristică sau coloristică (leitmotivul Nainei, acordurile Olgăi, tema împărăţiei subacvatice etc.).

Un teren fertil pentru cercetători este studierea numeroaselor şi variatelor pedale, puncte de orgă şi ostinati. Printre acestea putem găsi atât forme destul de tradiţionale, cât şi altele neobişnuite, atât ţinute, cât şi figurate realizate în diferite condiţii registrale, atât simple, cât şi duble sau triple etc. Foarte frecvent ele servesc pentru redarea unor imagini orientale (actul II din *Kneazul Igor*).

Secvenţele în calitate de factor formativ sunt folosite foarte des de Ceaikovski, Rimski-Korsakov (la acesta din urmă ele de obicei sunt legate de şirurile terţare şi de deplasările consecvente).

Specificul verticalei la compozitorii ruşi este determinat în mare măsură de căutările în domeniul modurilor, de restaurarea celor vechi şi de inventarea altor noi. Astfel armonia modurilor mărit şi micşorat, a pentatonicii generează formaţiuni verticale specifice pentru creaţia lui Borodin (secundele lui Borodin în *simfonia nr.2* şi în *Prinţesa adormită*).

Îmbogăţirea verticalei se realizează de regulă pe contul adăugirii de sunete secundare, a introducerii punctelor de orgă şi a pedalelor în vocile superioare, a figuraţiei melodice (la Ceaikovski, spre exemplu, anume întârzierile dau naştere unor acorduri noi).

Foarte importantă pentru cultura muzicală rusă s-a dovedit a fi atenţia acordată unor elemente stilistice extranaţionale – spaniole şi orientale. Pentru redarea acestor colorituri specifice compozitorii ruşi recurg de obicei la modurile cu secunde mărite (începând cu obişnuitul major armonic în aria lui Ratmir din *Ruslan şi Ludmila* de Glinka). Hispanismele sunt reproduse prin intermediul modului frigic sau a celui de dominantă, acesta din urmă precum şi cromatismele sau mijloacele major-minore şi modurile diatonice speciale se folosesc şi pentru redarea orientalismelor.

Din temele mai puţin exploatate vom menţiona-o pe cea finlandeză care cu toate că nu este legată de nişte mijloace foarte pregnante de specificitate modală a generat totuşi o piesă destul de neobişnuită mai

...es prin efectele sale umoristice şi alte curiozităţi – *Fantezia ciuhonă* de A.Dargomâjski. Borodin scrie ...spre această lucrare: "*Fantezia ciuhonă* în pofida dimensiunilor sale reduse prezintă un material bogat ...ntru cercetare. Ea este plină de efecte şi procedee – armonice, instrumentale şi ritmice absolut originale ...oi. Curiozităţile muzicale cele mai neauzite, cele mai diverse apar aici la fiece pas"[10]. N.Rimski-...rsakov menţionează că în această lucrare pentru prima dată în muzica rusă trisonul mărit a sunat ca ...a de sine stătător folosit cu scopul de a imprima piesei un caracter comic[11].

Inovaţiile compozitorilor ruşi se manifestă nu numai prin inventarea modurilor simetrice sau prin ...nterpretarea diatonicii vechi într-un aspect tonal nou. La sfârşitul secolului XIX la Ceaikovski începe ...se profileze o nouă atitudine faţă de tonalitate (începutul tonal indefinit al *Simfoniei nr.6*, dispersarea ...alităţii în *Francesca da Rimini*) care a anticipat unele tendinţe din muzica secolului XX şi a mers în ...ralel cu realizările romantismului european.

§ 2. Armonia lui M.Glinka

Vorbind despre principalele direcţii pe care au decurs căutările compozitorilor ruşi în domeniul ...moniei am dori, alături de trăsăturile generale expuse mai sus, să schiţăm şi un şir de fenomene indi-...ual-stilistice în baza analizei creaţiei celor mai de seamă reprezentanţi ai culturii muzicale ruse. Şi în ...m-plan aici fără îndoială se situează figura lui ***Mihail Ivanovici Glinka*** (1804-1857) – întemeietorul ...ii clasice ruseşti, compozitor aportul căruia în afirmarea muzicii ruse pe plan european este greu de ...estimat. Glinka este şi unicul dintre compozitorii ruşi despre limbajul armonic al căruia a fost editată o ...nografie specială (6)[12]. Stilul armonic al lui Glinka îmbină trăsături clasice şi romantice, fapt ce îl ...ropie foarte mult de Schubert. Pe de altă parte în creaţia lui Glinka se observă asocierea elementelor ...listice vest-europene cu cele specific ruseşti precum şi dorinţa de a reda unele colorituri exotice locale ...iental, finlandez, spaniol şi polonez).

Toate acestea impun formularea câtorva probleme:

1. corelaţia aportului individual în dezvoltarea armoniei şi a diferitelor influenţe – vest-europene pe de o parte, a înaintaşilor şi a contemporanilor ruşi pe de alta;
2. atitudinea faţă de folclor şi determinarea acelui strat al forclorului faţă de care Glinka manifestă interes;
3. ponderea elementelor exotice în varianta lor europeană şi orientală.

Atitudinea compozitorului faţă de armonie a suferit mai multe modificări parvenite la diferite etape ...e creaţiei sale. În perioada timpurie el este puternic impresionat de cele mai diverse influenţe – de la ...ozart şi Beethoven până la Schubert, Field, Hummel, Chopin (dintre occidentali) şi Verstovski (dintre ...şi)[13]. În acest sens ni se pare ne lipsită de interes analogia care i-a permis lui Berkov să depisteze ...ături succesorale între trei opere, între trei caracteristici muzicale realizate de trei compozitori repre-...entanţi ai trei generaţii diferite: vrăjitoarea kieveană Vahromeevna din *Mormântul lui Askold* de Ver-...ovski, Naina din *Ruslan şi Ludmila* de Glinka şi baba Babariha din *Povestea ţarului Saltan* de ...Rimski-Korsakov (6, p.27). Procedeele la care recurg cei trei compozitori trezesc asociaţii directe cu ...noscuta Scenă în valea lupilor din *Freischütz* de Weber.

...itat după: 29, p.130.

...ezi: 29, p.132.

...Am dori să menţionăm de asemenea şi articolul muzicologului Z.Gleadeşkina (13). Ambele aceste studii au servit drept bază pentru ...punerea noastră. Tot acolo cititorul poate face cunoştinţă şi cu numeroase exemple care ilustrează toate problemele puse în dezbatere.

...În capitolul I din monografia lui Berkov sunt analizate influenţele compozitorilor menţionaţi asupra lui Glinka.

Însă deja în perioada timpurie se manifestă şi interesul compozitorului faţă de folclorul rus cu toate că ponderea lucrărilor muzicale în care se resimte aceasta în perioada dată este încă destul de mică. "Apropierea lui Glinka de folclorul rus care în creaţiile timpurii s-a realizat doar sporadic va creşte ulterior în conştientizarea misiunii compozitorului de a fi creatorul stilului naţional rus în muzică. Aceasta se va produce în perioada compunerii lui *Ivan Susanin*" (6, p.13).

Perioada de maturitate (începând cu anii 1834-1836) a conturat mai reliefat principalele particularităţi ale gândirii armonice a compozitorului. Aici trebuie menţionat rolul foarte important ce-i revine armoniei în complexul mijloacelor de expresie folosite de către Glinka. Armonia lui denotă calităţi coloristice pregnante apropiindu-se mai mult de o fină plasticitate sonoră, decât de efecte fastuoase şi impozante, dar şi o organizare modal-funcţională foarte clară care influenţează activ procesul de formativitate. În ceea ce priveşte modul compozitorul relevă diferitele posibilităţi ale majorului şi ale minorului atât în variantele lor diatonice sau convenţional-diatonice, cât şi în interacţiunea acestora prin sistemele major-minore sau minor-majore, antrenându-se şi mijloacele cromaticii. Aici, după cum menţionează Z.Gleadeşkina (13, p.57) chiar şi formele simple de major şi de minor pot fi tratate destul de neobişnuit nu în ultimul rând graţie utilizării procedeelor "naţionale" de conducere a vocilor în stilul eterofonic, ceea ce-şi lasă amprenta şi asupra verticalei, şi asupra succesiunii acordurilor. În rezultat majorul şi minorul apar în forme apropiate de tonalitatea modală. Modurile diatonicii heptatonice de asemenea trezesc un interes vădit din partea compozitorului cu toate că rolul lor este încă mai redus decât va fi mai târziu la compozitorii *Grupului celor cinci*. Foarte specific sună corul *Leli tainstvennâi* din *Ruslan şi Ludmila* căpătând nuanţe de mixolidic graţie deplasării sprijinului modal de pe tonică pe dominantă; modul mixolidic apare în romanţa *Noapte de toamnă* în care se foloseşte dominanta minoră specifică acestui mod; modul frigic se observă în *O noapte la Madrid*. Mult mai important pentru Glinka devine însă alternativitatea modal-diatonică pe larg utilizată în *Viaţa pentru ţar* (actul III), în *Kamarinskaia*. Alternativitatea serveşte nu numai pentru caracteristica unor chipuri şi imagini ruseşti, dar şi orientale. Formele de moduri tipic orientale – cu secunda mărită – sunt majorul armonic şi dublu armonic, majorul cu treapta II coborâtă (*Lezghinka* din *Ruslan şi Ludmila*, partida lui Ratmir). Cu toate acestea putem constata că majorul natural şi armonic îmbogăţit de cromatisme melodice este mai caracteristic pentru Glinka, decât diatonica pură, deoarece compozitorul tinde mai mult spre folclorul orăşenesc decât spre cel ţărănesc.

O tratare tipic romantică, în mare parte "schubertiană" a tonalităţii, se observă la Glinka în utilizarea armoniilor, succesiunilor şi planurilor tonale major-minore. Aşa, de exemplu, în tema grupului secundar din p.I şi din finalul *Sextetului* în condiţiile tonalităţii de bază Mi bemol major apare Do majorul, iar la începutul tratării din final sună un cerc închis de terţe mari: Si bemol-Sol bemol-Re-Si bemol. Alte exemple de cicluri terţare se întâlnesc în finalul *Vieţii pentru ţar* (Do-La bemol-Mi-Do) şi în indroducerea la actul III din *Ruslan şi Ludmila* (La bemol-Mi-Do-La bemol) care anticipează planul tonal al întregului act. Glinka preferă major-minorul omonim şi major-minorul şi minor-majorul paralel. Astfel un efect "schubertian" apare în rezultatul confruntării subdominantei minore din Sol major cu treapta VI din aceeaşi tonalitate (la o oarecare distanţă) în introducerea la actul IV din *Ruslan*; în aria lui Ruslan în cadenţa întreruptă are loc rezolvarea nu în tradiţionalul trison de pe treapta VI, ci în armonia schubertiană.

Major-minorul paralel este reprezentat la Glinka prin trisonul major de pe treapta III (în romanţa *O deva ciudnaia moia*, în aria lui Ratmir) şi prin tonalitatea majoră a treptei III (romanţa *Zefirul nocturn, Sunt aici, Inezilia*). Armoniile caracteristice ale major-minorului omonim sunt mediantele coborâte (VI_b în corelaţie cu tonica sau cu subdominanta minoră, ca rezultat al inflexiunii sau pe pedală de tonică; III_b se

întâlneşte mult mai rar, de obicei în inflexiuni ca în cavatina Ludmilei din *Ruslan şi Ludmila*; cadenţele cu participarea VI♭ precum şi utilizarea VII♭ ca variantă a armoniei de dominantă nu sunt caracteristice pentru Glinka, VII♭ mai frecvent se tratează ca dublă subdominantă).

Lărgirea grupurilor funcţionale în lucrările lui Glinka se produce şi prin intermediul subdominantelor alterate şi mai întâi de toate – prin armonia napolitană (în romanţele *Zefirul nocturn, O deva ciudnaia* ...*ia* introducerea acestei armonii favorizează evidenţierii coloritului spaniol, în cavatina Gorislavei din *Ruslan* acordul napolitan sună în culminaţie) sau prin tonalitatea napolitanei (romanţa *Tî scoro menea* ...*zabudeşi*, terţetul mirilor din actul I din *Ruslan*).

Alterarea acordurilor de dominantă şi introducerea subdominantelor cromatice (DD), adică a acordurilor cromatice "în esenţă" se face destul de tradiţional şi de obicei pentru accentuări dramaturgice. Aceasta le conferă activitate mai ales pe fonul acordurilor simple atât de caracteristice pentru Glinka[14]. De aceea, $^{\flat5}DD^{4}_{3}$ în momentul ameninţării lui Ivan Susanin din partea polonezilor, succesiunea DD_{7}-II^{4}_{3} la destăinuirea Nainei în faţa lui Farlaf (*Află, sunt vrăjitoarea Naina*) sau apariţia $^{\flat5}D^{4}_{3}$ în balada lui Finn (pe cuvintele *Şi cu mintea-mi luminată am pătruns taina* ***straşnică*** *a naturii*) din *Ruslan şi Ludmila* servesc pentru introducerea unor contraste puternice.

După cum s-a menţionat mai sus, Glinka a fost primul dintre compozitorii ruşi care a folosit trisonul mărit în calitate de consunare independentă. El recurge la fonismul specific al acestui acord pentru caracteristica Nainei în nr.7 din actul II, iar în actul III din *Viaţa pentru ţar* compozitorul introduce chiar două trisonuri mărite la rând. Foloseşte Glinka şi modulaţia enarmonică prin intermediul trisonului mărit trecerea spre repriză în romanţa *Cântecul Margaretei* duce din Si bemol major în si minor în care $^{\flat1}VI_{6}$ = VII_{2} armonic).

Septacordul micşorat deseori se foloseşte mai puţin tradiţional în rândul procedeelor "orientale".

În general, la Glinka nu există acorduri preferate sau armonii "nominale". Şi chiar inventarea gamei prin tonuri (gama lui Cernomor în *Ruslan şi Ludmila*)[15] nu a adus la o îmbogăţire vădită a acordicii. Astfel, de exemplu, în uvertura la *Ruslan* pentru armonizarea gamei prin tonuri el foloseşte procedee tipic romantice completând prin mersuri la secunde mari un şir de terţe mari: Re major T-♭VI-III majoră-VI_{6} a major-minorului omonim-paralel. În scena răpirii Ludmilei şi în scena luptei lui Ruslan cu Cernomor acordurile se formează după principiul modal din sunetele gamei hexatonice, melodia mişcându-se ca şi în primul caz pe sunetele trisonului mărit[16].

În general, procedeele de variere armonică şi de rearmonizare a unui sunet sau a unei melodii demonstrează efectiv atenţia acordată armoniei şi unele aspecte ale logicii de joc. Astfel renumitele "acorduri ale amorţirii" din scena răpirii Ludmilei rearmonizează sunetul sol prin reinterpretări enarmonice: $^{\flat3}$DDVII - D_{7} →$\flat II_{6}$ - $^{\flat3}$DDVII - $^{\flat5}DD^{4}_{3}$ – D după care urmează mişcarea pe sunetele gamei hexatonice în bas: exemplul 1.

Evident, nu putem ocoli cu atenţia astfel de exemple importante de cariere armonică a melodiei ostinato care i-au determinat pe cercetători chiar să introducă un termen special "variaţiuni glinkiene". Acestea sunt balada lui Finn, corul persan şi marşul turcesc din opera *Ruslan şi Ludmila* (în primul caz utilizarea lor a fost dictată de caracterul epic narativ al baladei, în celelalte – de "monotonia fastului" oriental)[17].

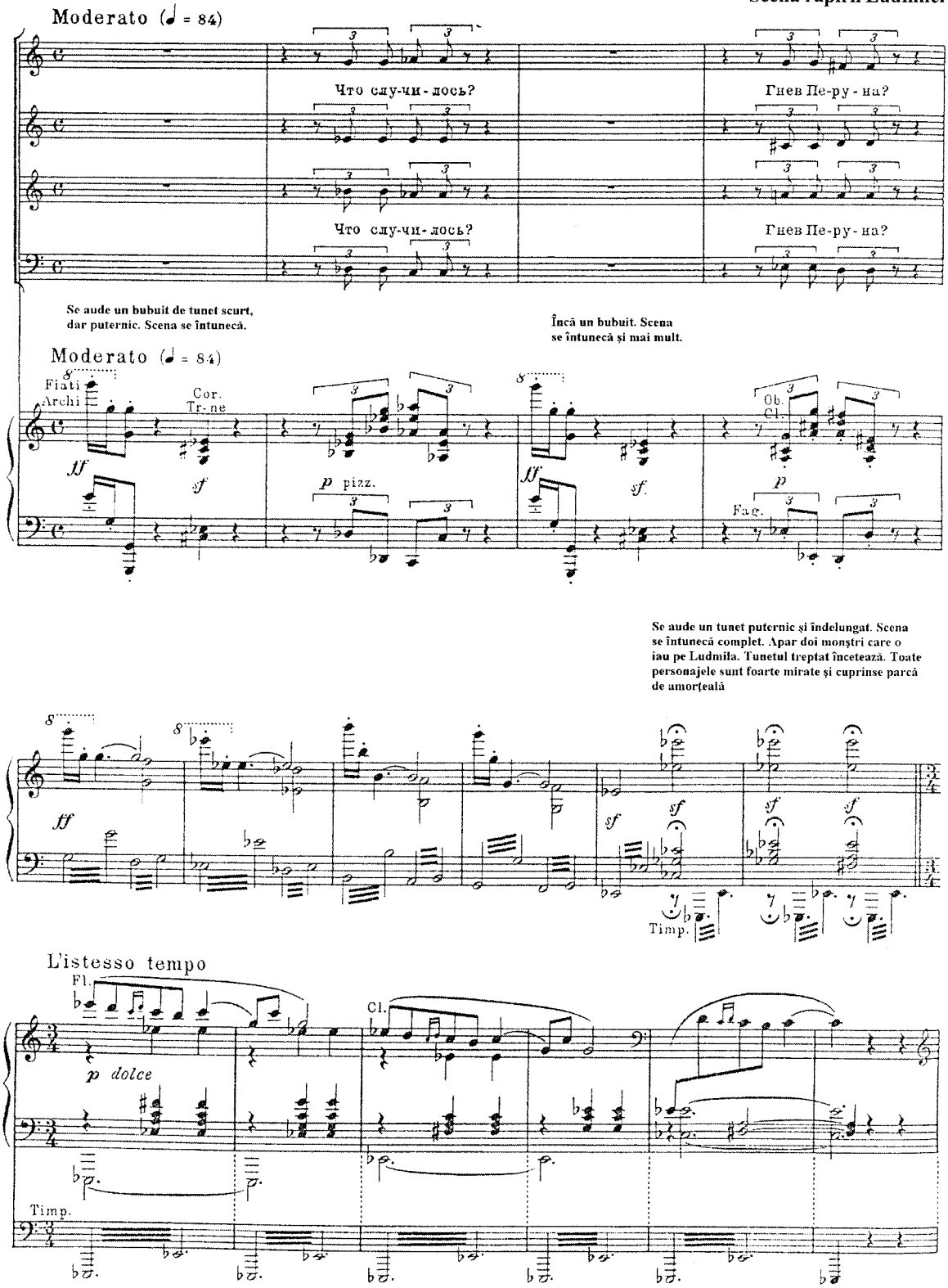
Z.Gleadeşkina indică asupra predominării la el a trisonurilor majore şi minore şi a răsturnărilor lor, asupra tendinţei de a se lipsi de armonie acute chiar şi în zone de instabilitate de unde şi cadenţele de încheiere fără D_{7}, doar cu trison (13, p.67).

Apariţia scării hexatonice în opera *Ruslan şi Ludmila* este generată de cromatizarea majorului melodic. Vezi despre aceasta 49, p.85.

V.Berkov (6, p.215-219) şi Z.Gleadeşkina (13, p.66) acordă o atenţie deosebită variantelor de armonizare a gamei prin tonuri în opera *Ruslan şi Ludmila*.

Vezi analiza acestor exemple în 7, p.220-248.

Exemplul 1

Scena răpirii Ludmilei

...ificările coloritului armonic care creează aici efectul de joc al culorilor diferitelor consunări sunt ...piate de procedeele renovării culorilor tonale şi ele de asemenea foarte importante pentru Glinka. În ...area modulatorie compozitorul foloseşte de obicei procedee clasice şi romantice tradiţionale. El ...ge şi la inflexiuni intratonale, şi la acorduri cromatice (de exemplu, în contextul lănţişorului de ...minante la sfârşitul cvartetului din actul III al operei *Viaţa pentru ţar* sună tripla dominantă, conform ...emei (Re major): DDD^6_5 DD_2 D^6_5 $D_2 \rightarrow S_6$ D), şi la modulaţii enarmonice. În acest ultim caz alături de ...mplele de modulaţii enarmonice prin intermediul trisonului mărit, despre care s-a relatat mai sus, ...etătorii menţionează că Glinka mai frecvent utilizează pentru modulaţii septacordul micşorat (trece- ...e la romanţa Antonidei spre finalul actului III din *Viaţa pentru ţar*), mai rar – septacordul mic major ...erea spre aria lui Susanin din actul II cu deplasarea centrului tonal la triton, introducerea la actul II ... *Ruslan şi Ludmila*).

Ni se par importante observaţiile lui Berkov în privinţa atitudinii compozitorului faţă de coloritul ...l. Auzul deosebit de fin (cu toate că Glinka nu posedă auz "colorat" ca Rimski-Korsakov sau Skria- ...l-a determinat să menţioneze în *Note* că re minorul "exprimă mai bine aleanul gingaş al dragostei" ...t la minorul şi să prefere aceluiaşi la minor si bemol minorul. Compozitorul are un cerc de tonalităţi ...erate majoritatea dintre care au până la trei semne la armură. Do majorul, în opinia lui Berkov, întruchi- ...ă la Glinka sentimentele simple, "sobornicești", generale. Foarte important devine nu atât coloritul unei ...lităţi luate ca atare, cât corelaţiile ce apar între tonalităţi. În acest sens în formele de proporţii se observă ...relaţie mai complicată între tonalităţi (ceea ce nu este tipic pentru romantici) care implică şi relaţiile ...re major-minore sau cele de sensibile. Şi, din contra, planurile tonale în formele mici sunt realizate ... mai simplu (6, p.191)[18]. La Glinka întotdeauna se manifestă foarte bine rolul centralizator al ...alităţii de bază şi o orientare specifică, adesea plagală, a mişcării funcţionale[19]. V.Protopopov menţio- ...ză că planurile tonale în limitele înrudirii diatonice denotă o tendinţă spre construcţie tricordică fără ...mitonuri[20]. Un rol important revine de asemenea şi corelaţiilor între tonalităţile omonime şi cele ...alele. Un caracter sistematic al planurilor tonale se realizează atât prin apropierea tonalităţilor, cât şi ... contrastul lor (în opere contrastele tonale şi cotiturile modulatorii neaşteptate de obicei sunt plasate ...momentele dramaturgice importante pentru desfăşurarea subiectului).

În general, armonia lui Glinka, după cum menţionează V.Berkov, întruchipează spiritul puşkinian al ...ei frumuseţi luminoase, al clarităţii şi organizării propriu muzicii compozitorului (6, p.250).

§ 3. Particularităţile armoniei lui A.Borodin

Armonia lui ***Alexandr Porfirievici Borodin*** (1833-1887) reprezentând unele trăsături generale şi ...ncipii estetice comune pentru toţi reprezentanţii *Grupului celor cinci* (principalul dintre care a fost ...racterul popular) se evidenţiază totuşi printr-un aspect absolut individual, printr-un colorit deosebit de ...egnant, printr-o emotivitate extraordinară şi avânt. În acelaşi timp stilul lui Borodin îmbină organic ...entalisme şi elemente naţionale ruseşti anticipând în acest sens realizările lui Rimski-Korsakov şi ...aciaturian. Nu putem trece cu vederea nici influenţele vest-europene care se manifestă în special în do-

---

...e paginile 181-186, 194, 198, 200, 202, 204, 206 ale monografiei lui Berkov şi în articolul *Uvertura la* "Ruslan şi Ludmila" (publicată în: ...ерков В. Избранные статьи и исследования. Москва, 1977) sunt reproduse unele planuri tonale din *Ruslan,* din *Viaţa pentru ţar* şi din ...ele uverturi.

...Este semnificativ faptul că şi în *Fuga în la minor* răspunsul sună la subdominantă.

...Протопопов В. *Иван Сусанин Глинки.* Москва, 1968. Citat după: 13, p.76.

meniul liricii vocale unde se observă unele tangențe cu liedurile lui Schumann (de exemplu, romanța *Dlia beregov otcizní dalnei* este comparat frecvent cu liedul schumannian *Eu nu te cert* din ciclul *Dragostea poetului*)[21]. Compozitorul a însușit și a continuat și metodele de întruchipare a imaginilor fantastice, și efectele de statică "vrăjită" ale lui Glinka. Borodin s-a manifestat și ca un maestru ce posedă arta reproducerii fidele a unor stiluri străine. El este autorul renumitului cor al sătenilor din opera *Kneazul Igor*[22] în care a demonstrat o pătrundere adâncă în esența cântării eterofonice rusești. În aceeași operă Borodin reconstituie ipotetic mediul muzical al unui popor demult dispărut (cântecele și dansurile polovcenilor). Compozitorul foarte fin redă și elementele de arhaică folosind cu acest scop diatonica.

Foarte specifice sunt metodele de construire a consunărilor și în pofida faptului că însuși termenul de "construire" vizavi de procedeele compoziționale la Borodin poate fi utilizat doar cu un anumit procent de convenționalism, se poate semnala totuși un lucru selectiv cu acordurile. Compozitorul folosește pe larg unisonurile și sonoritățile goale: stratificările de cvinte, bisonurile, iar în cazul aplicării pentatonicii – consunările de cvarte și secunde obținute prin verticalizarea formulelor intonative pentatonice. Aceste prime încercări de introducere în discursul muzical al unor consunări neterțare sunau foarte proaspăt și neobișnuit pentru urechea contemporanilor lui Borodin, primind chiar și o denumire specială – secundele lui Borodin. O astfel de utilizare modală a pentatonicii, a consunărilor din două sunete și a celor de structură neterțară și-a găsit utilizarea ulterior în muzica impresioniștilor care au încercat crearea unor sonorități și efecte fonice specifice. Muzicologul rus V.Fradkin consideră de asemenea că în acordurile de cvarte și secunde se manifestă polifuncționalitatea, iar compozitorul doar pe contul repetărilor multiple le fixează în memoria ascultătorului în calitate de unități de limbaj de sine stătătoare (40, p.7). O tentă specifică de arhaism se poate desluși în fonismul consunărilor alese pentru conducerea lineară a vocilor prin dublări (consonante, goale în corul *Soarelui măreț, Slava* din Prologul operei *Kneazul Igor* sau disonante în tratarea din p.I a *Simfoniei* nr.1, vezi exemplul nr.2 din 40).

Contemplarea acordului ca o culoare prevalează la Borodin asupra energiei mișcării orizontale, fapt care explică frecventele "admirări" ale unor consunări și generează o îmbinare foarte specifică de statică și dinamică. Aceasta se referă și la mult îndrăgitele puncte de orgă folosite de către compozitor foarte divers și multiplan. Un exemplu extrem de pregnant și aproape unic în felul său de utilizare a pedalelor îl reprezintă actul polovcean din opera *Kneazul Igor* unde acest procedeu servește pentru redarea unor imagini "orientale". Pedalele se succed conform planului acțiunii obținând noi semnificații funcționale și participând în procesul de creare a modului de dominantă și în varierea armonică, inclusiv și după principiul armoniei vertical mobile.

În același timp, factorul cel mai pregnant sub aspect coloristic în armonia lui Borodin este modul. Nomenclatorul de moduri ce apar în creația compozitorului este foarte bogat. Alături de pentatonică – simbol al timpurilor ancestrale, observăm și tendința spre modurile diatonice deosebite. Astfel, de exemplu, frigicul sună în corul gărzii polovcene și în dansul băieților din *Kneazul Igor*; doricul – în p.I din Simfonia nr.3 și în secțiunea mediană din corul poporului din Prologul operei *Kneazul Igor*. Ambele moduri sunt legate de obicei de coloritul oriental. Lidicul se folosește frecvent cu treapta II ridicată astfel formându-se intervalul de secundă mărită (Marșul polovcean, Trio și coda)[23]. O altă variantă de

[21] Despre stilul armonic al lui Borodin și izvoarele lui vezi: 40.

[22] V.Protopopov apreciază acest cor drept un exemplu unic în felul său de polifonie corală populară nu numai în creația lui Borodin, dar și în toată muzica contemporană și predecesoare lui. Vezi despre aceasta în: 33, p.134. Analiza corului – p.133-135.

[23] Aceste exemple sunt citate în articolul muzicologului L.Șebalina (49). Expunerea noastră se bazează pe materialele acestui studiu și pe articolul lui V.Fradkin (40) citat mai sus.

...adiatonică – modul frigic armonic (după terminologia propusă de L.Şebalina – se observă în acelaşi ... *polovcean* şi în corul hanilor, precum şi în coda *Dansurilor polovcene* pe baza La majorului de ...mantă cu trisonul tritonantei. În rândul modurilor cu secundă mărită la Borodin frecvent apare mino... dublu armonic (în *Cântecul fetei polovcene* cu cor el apare alături de minorul natural cu treapta IV ...ată). Exemple de minor dublu armonic observăm nu numai în episoadele orientale, dar şi în caracte... ...ile personajelor ruseşti (refrenul *Bocetului Iaroslavnei*). Complexul muzical oriental include la ...din majorul melodic (secţiunea mediană din corul fetelor *Uletai*), cromatica (aria lui Konceak, aria ...ceakovnei) şi elementele modului micşorat ton-semiton (cântecul lui Konceak din actul III, cavatina ...ceakovnei). Această scară (ton-semiton) compozitorul o foloseşte în urma lui Rimski-Korsakov însă ...-o manieră individuală introducând-o ca simbol melodic înfricoşător în scena eclipsei solare din ...*azul Igor* sau, din contra, ca element comic în partida lui Eroşka (actul III). Modul mărit, un alt ele... ...inovator introdus de compozitorii ruşi, este prezent în creaţia lui Borodin în forma gamei hexatonice ...te utilizat pentru caracteristica unor chipuri fantastice, de basm (*Prinţesa adormită, Domniţa mari*... ...imagini orientale (scena de fugărire a polovcenilor după Igor din actul III, în coda uverturei unde ...două variante diferite de armonizare a gamei prin tonuri[24]) sau voiniceşti (în p.I (tema a treia din ...ul principal) din *Simfonia* nr.2).

Este interesantă şi interacţiunea modurilor în romanţa *Prinţesa adormită* unde compozitorul îmbină ...atonica în refren cu hexatonica în episoade şi în codă; în *Domniţa marină* hexatonica şi elemente de ...atonică se învecinează în codă în care sună D_7 însoţit de secundele lui Borodin şi tonica cu sextă[25].

Îmbinarea modurilor mărit şi micşorat are loc pe baza tritonului comun (vezi corul boierilor din ...ogul operei *Kneazul Igor*) (exemplul nr. 8 din 40, p.14). Pe un fundal comun apar şi efecte fonice de ...rare armonică. Un exemplu foarte pregnant de rearmonizare a pedalei pe sunetul **re** cu ajutorul unor ...ri monostructurale (termenul lui Iu.Holopov) demonstrează acordurile eclipsei din Prologul ...*azului Igor*:

D_2 D_2 D_2 D_2
↓ ↓ ↓ ↓
Sol Do Mi♭ La

Una din trăsăturile caracteristice ale stilului lui Borodin alături de procedeele de rearmonizare sau de ...iere devine şi colorarea armonică care, după cum menţionează V.Fradkin (12), leagă modurile atât de ...eeaşi stare modală, cât şi de cele diferite. Tot aici ar putea fi adăugate şi toate variantele de major-mi... Legităţile major-minore se manifestă şi în corelaţiile tonale (de exemplu, secţiunea mediană din ...herzo-ul Simfoniei nr.2 include şi mediantele coborâte îmbinate cu tonalitatea omonimă, şi tonalitatea ...ptei II♭: Fa major – La bemol major – fa minor – re bemol major – Sol bemol major; în corul boierilor ... Prologul operei *Kneazul Igor* apar şi corelaţii monoterţare între sextacordurile lui mi bemol minor şi ... major, apoi mişcarea tonală îşi continuă mersul pe sunetele trisonului major: după Re major apar ...menete de minor-major – fa diez minor – la minor după care prin D_2 şi D_7 se ajunge la mi minor – ...nalitate semitonică în raport cu cea de bază[26] (exemplul nr. 11 din 40).

...ierea armonică, procedeu atât de îndrăgit de Borodin, apare şi în alte episoade (în corul fetelor *Uletai* tema apare cu 4 variante diferite ...rmonizare) creându-se astfel efectul fastului oriental monoton.

...sinteză asemănătoare a acestor două structuri modale mai târziu va apărea în preludiul *Pânzele* de C.Debussy.

...Fradkin aduce încă câteva exemple care le recomandăm cititorului nostru spre examinare precum şi analiza scenei eclipsei din Prologul ...erei *Kneazul Igor* în care se urmăreşte şi scopul de a reproduce sonorităţile de clopote prin intermediul rearmonizării pedalei pe re. ...zicologul de asemenea descrie acordurile (III, D_9, $^{\flat 5}D^4_3$, $^{\#5}D \rightarrow S$, II♭) şi succesiunile preferate ale lui Borodin.

Stilul armonic al lui Borodin a reflectat în mare măsură tipul psihic al personalității lui în care, după cum consideră B.Iavorski, sunt îmbinate două laturi: capacitatea de a împărtăși trăsăturile de caracter general umane (asemenea lui Ceaikovski, Taneev, Rahmaninov) și darul transformărilor variate (la fel ca și Musorgski sau Rimski-Korsakov). "Doar Borodin le posedă pe ambele, ceea ce-i conferă o forță deosebită creației lui" (51, p.177-178). Aceasta explică și faptul că specificul și colorismul pregnant al armoniei lui Borodin a atras atenția multor compozitori din secolul XX ca, de exemplu, I.Stravinski, S.Prokofiev, A.Haciaturian, iar prin intermediul stilului lui Musorgski unele trăsături comune pentru ambii compozitori (procedeele facturale, calitățile fonice ale unui stil impresiv) au influențat asupra impresioniștilor francezi.

§ 4. Specificitatea armoniei lui M.Musorgski

Modest Petrovici Musorgski (1839-1881) a fost unul dintre cei mai profunzi reprezentanți ai ideilor estetice ale *Grupului celor cinci*, dar și un compozitor al cărui geniu creator i-a uimit prin individualitate și elan nu numai pe contemporanii săi, dar și pe mulți dintre muzicienii secolului XX[27]. Căutările novatoare în domeniul armoniei au fost dictate în primul rând de sarcini dramaturgice în slujba cărora a fost pus întreg complexul de mijloace de expresie care include atât procedeele deja cunoscute de romantismul vest-european, cât și cele izvorâte din tradițiile cântării bisericești ruse. În ceea ce privește propriile-i revelații, ele în primul rând sunt legate de domeniul organizării sonore. Aici predomină modalismul și formele mixte de structuri modale. Sinteza este caracteristică și pentru relațiile tonale unde interacționează majorul și minorul, diatonica și cromatica, iar modurile simetrice se intercalează în contextul tonal.

Printre sistemele sonore la Musorgski putem semnala o largă reprezentare a majorului și a minorului în toate variantele acestora mai puțin întrebuințate fiind majorul melodic – o cucerire mai curând din cea de-a doua jumătate a secolului XIX care creează, în opinia muzicologului E.Pustovit (34)[28], premise pentru utilizarea pe larg a diferitelor forme de major-minor (*În colț* din ciclul vocal *Camera copiilor*). În creația târzie a compozitorului majorul se completează cu mai multe trepte coborâte care-i impun un colorit mai sumbru "minorizându-l". Pe primul loc se situează colorarea treptelor VI, VII, II, III, uneori apare și treapta V coborâtă. Aceste forme alterationale sunt foarte caracteristice pentru ciclul vocal *Fără soare* în care Musorgski reușește să creeze o atmosferă sonoră inedită. Este cunoscută metafora lui Mazel (27, p.111-112) care scria în legătură cu acest ciclu unde compozitorul reflectă o stare de disperare totală despre un "major otrăvit" (cinci din cele șase cântece ale ciclului sunt scrise în major). Cercetătorul în general situează acest ciclu oarecum aparte de restul creațiilor lui Musorgski și invocând opinia lui Iu.Keldâș îl apreciază ca pe o anticipare directă a impresionismului, dar și a expresionismului (23, p.466).

Expresivitatea modală atât de specifică se datorează în mare măsură anume îmbogățirii alterațional-variantice a bazei majore sau minore. Pe această cale apar diferite structuri modale, inclusiv cele "orientale" cu două secunde mărite (piesa *Doi evrei* din ciclul *Tablouri dintr-o expoziție*, *Dansul persienelor* din *Hovanșcina*).

În același timp Musorgski recurge și la principiul prezentării succinte a formelor modale specifice care apar în interacțiune sau cu alterații ale unor trepte naturale.

În formă pură compozitorul introduce modul doric (caracteristicile lui Boris și a lui Pimen în *Boris Godunov*, în piesele cu tematică țărănească *Kalistrat, Cântecul de leagăn pentru Eriomuşka, Gopak* etc.).

[27] Sunt bine cunoscute paralele Chopin – Musorgski, Musorgski – Debussy, Musorgski – Șostakovici, Musorgski – Prokofiev, Musorgski – Sviridov. Vezi despre aceasta 27, p.429, 457, 480, 534 ș.a.

[28] Expunerea noastră se bazează în parte pe materialele acestui studiu.

...ul lidic serveşte pentru caracteristica unor chipuri şi imagini poloneze, frigicul (corul raskolnicilor din ...anşcina, Varlaam în *Boris Godunov*, chipul evreului sărac din *Doi evrei*). Foarte frecvent Musorgski ...ează forme modale cromatizate care apar în rezultatul utilizării aşa-numitului minor complet, a modului ...-eolic sau doric-minor melodic (*Serenada* din *Cântecele şi dansurile morţii*), mixolidic-major melodic, ... mixolidic sau chiar lidic-mixolidic. După cum menţionează E.Pustovit "modul lidic-mixolidic la ...sorgski anticipează cu mult modul lui B.Bartók, iar minorurile cu trepte coborâte – modurile lui ...stakovici" (34, p.31).

Renovarea la care recurge compozitorul inclusiv în sfera diatonicii stricte se corelează cu opinia lui ...pre legile artei care, după cum scrie Musorgski, "nu sunt imuabile, ci progresive şi schimbătoare ca şi ...eaga lume spirituală a omului"[29]. În rezultat apare un sistem specific în care diatonica modală se ...ază în opinia lui Mazel cu un "cromatism modal" de plan secund şi cu strânse legăturile funcţionale ... p.501).

Compozitorul manifestă interes şi faţă de modurile simetrice. Modul mărit apare în *Baba Iaga* din ...*louri dintr-o expoziţie*, în *Noapte pe muntele pleşuv* din opera *Iarmarocul de la Sorocineţ*, în scena lui ...is cu Şuiski din actul II şi parţial în scena halucinaţiilor lui Boris din *Boris Godunov*. În opera *Căsă-* ... în scena lui Podkolesin cu peţitoarea Fekla este redată într-o cheie umoristică nehotărârea viitorului ...: trisonul mărit tonal indefinit se mişcă ascendent pe cromatisme (descriind parcă curiozitatea cres-...dă) ajungând la un septacord micşorat – acord la fel de indefinit tonal ca şi trisonurile mărite prece-...te. Această mişcare este pregătită de tetracordul prin tonuri – procedeu mai puţin obişnuit pentru ...sorgski, care, spre deosebire de Glinka, nu utilizează prea des scara hexatonică ca atare.

În două cazuri Musorgski apelează şi la scara de obihod utilizând-o în calitate de formă modală ...aică: în *Porţile voiniceşti* din *Tablouri dintr-o expoziţie* (ca simbol al unor timpuri străvechi) şi în actul ... *Hovanşcina*.

Confruntarea diatonicii şi cromaticii atât de caracteristică pentru romantism (inclusiv şi pentru com-...itorii ruşi) la Musorgski se manifestă destul de pregnant în condiţiile sintezei diferitelor forme modale, ...e nu este însă accentuată în mod special, ci apărând în rezultatul căutării unor forme fireşti de exprimare a ... personaje (este cunoscut motto-ul compozitorului "Vreau adevăr!"). Această confruntare este eviden-...tă, după cum observă E.Pustovit, în cântecele *Raiok* şi *Clasicul* unde contrastul modal-stilistic este folosit ... procedeu de satiră muzicală (această tradiţie a lui Musorgski va fi preluată de Şostakovici).

Foarte variat utilizează compozitorul toate posibilităţile oferite de sistemele major-minore. Drept ...emplu pot fi citate mai multe romanţe (*Po nad Donom*), câteva fragmente din opere. În monologul lui ...is *Skorbit duşa* nuanţa tragică este asigurată de trecerea sextacordului treptei VI schubertiene (acord ... minor-majorul paralel) în D_6; în introducerea la monologul *Dostig ia vâsşei vlasti*[30] apar trisonurile ...notertare mi şi Mi bemol, primul dintre care poate fi tratat ca II♭ minoră în raport cu tonica ulterioară. ...ei se acutizează şi tinderile semitonice care apar şi direct, şi la distanţă (*Po nad Donom* sol-Sol bemol). ...totuşi, mai des deplasările semitonice evidenţiază nu atât colorismul corelaţiilor major-minore, cât ...ergia mişcării lineare. Totodată, ele, după cum observă Mazel, "nu sunt pătrunse de corelaţiile semito-...e accentuat alterate de tip wagnerian în formele lor cele mai caracteristice". Spre deosebire de creaţiile ... Wagner principiile din *Boris Godunov* ar putea fi formulate în felul următor: "mai multă tonicalitate şi ...aţii plagale, mediantice, alternative, mai puţine dominante necondiţionate" (27, p.465). Acelaşi savant

...Мусоргский М. *Автобиографическая записка* //Мусоргский М. Литературное наследие. Т.1. Москва, 1971. p.270.
...naliza monologului vezi la Mazel (27) p.461-462.

menționează că aceste turații-deplasări sunt pline de "caracteristicitate plastic expresivă grație calităților sale modal-fonice specifice și legăturilor inversat-alternative" (27, p.463)[31].

Fonismul și capacitățile expresive ale acordurilor sunt de asemenea foarte importante pentru Musorgski. Aici alături de trisonurile major-minore utilizate atât în calitate de acorduri de sine stătătoare cu o funcționalitate proprie, dar și un colorit deosebit (de exemplu *Promenada* din ciclul *Tablouri dintr-o expoziție*), se folosesc și acorduri mai specifice cum sunt, de exemplu, trisonurile mărit (*Cântecul despre țânțar* din actul II din *Boris Godunov*) sau micșorat, septacordurile micșorat, mare major, mic major (acesta din urmă frecvent este cu alterație coborâtoare a cvintei), precum și consunările terțare multisonore[32]. E.Kurth (op.cit., p.393, exemplul 243) descoperă la Musorgski și un acord care corespunde după componența sonoră renumitului Tristan-acord wagnerian. Acest acord apare în corelație cu tonica (Si major) având funcție de $DDVII^{6}_{5}$ mic la începutul piesei *Grădina din Tuileries* din ciclul *Tablouri dintr-o expoziție*. Acordul în cauză, în opinia noastră, poate fi explicat și ca tonică cu sextă a variantei dorice a minorului paralel (sol diez). Acest joc cu tonicele paralele generează o fluctuație între coloritul major și minor evidențiat și de paralelismele de cvinte în vocile extreme care impun acestui fragment, în opinia lui Kurth, o vădită tentă impresionistă. Totodată, ea corespunde și spiritului îndrăgitelor schimbări "nuanțate" de armonii cu caracter modal-fonic bazate pe alternarea unor acorduri apropiate ce conțin tonuri comune generând astfel colorarea aceluiași sunet (repetat sau ținut) cu acorduri diferite.

Nu a fost străin Musorgski și de căutările în domeniul acordurilor noi care apar de obicei pe calea "golirii" acordurilor terțare, a modificării lor prin intermediul introducerii sunetelor neacordice sau a tonurilor secundare sau prin polifonizarea vocilor[33]. Un colorit fonic deosebit îl au acordurile de cvarte și cvinte, consunările de structură mixtă.

Destul de frecvent Musorgski reproduce și sonoritățile de clopote apelând cu acest scop la acorduri polifuncționale ce apar inclusiv și pe fonul punctelor de orgă. Drept exemplu pot servi zvonurile din *Boris Godunov*. În aceeași operă în monologul lui Pimen observăm prezența unei pedale duble de cvartă însoțită de o succesiune melodică diatonică simplă[34].

Plasticitatea armoniei lui Musorgski, uneori impertinente, cu o conducere a vocilor "nepieptănată" (fapt ce l-a determinat pe Rimski-Korsakov să "corecteze" unele locuri din partiturile lui Musorgski) poate fi comparată cu pictura lui Arhipov sau Maşkov cu tuşe mari. Este evident că alegerea culorilor tonale este dictată în primul rând de dramaturgia lucrării, cu toate că se observă o preferință a unor nuanțe închise, tragice: mi bemol minor, si bemol minor, fa diez minor (la acesta din urmă, după cum menționează E.Pustovit[35], compozitorul apelează în special în scopul caracterizării unor chipuri și imagini populare).

Trăsăturile romantice ale armoniei lui Musorgski s-au manifestat în special în perioada târzie atunci când compozitorul apelează mai frecvent la cromatisme. În opinia lui Mazel, examinarea sistemului gândirii modal-armonice a compozitorului permite descoperirea unei filiere de renovare a armoniei în mare parte diferite decât cea promovată de Wagner și Schönberg, filieră pe care ulterior a pornit Debussy. Logica armonică, tonalitatea și funcționalitatea se modifică altfel decât la Wagner. În același timp, "creația lui Musorgski care atât de puternic a influențat asupra lui C.Debussy nu se reduce doar la noțiunile de expresiv și impresiv. Tonalitatea clasică îmbogățită prin realizările armoniei secolului XIX se

[31] Vezi nr.54 din *Crestomația de analiză armonică* de Privano, vol.III.

[32] Despre acordica lui Musorgski vezi: 34, p.27-30.

[33] Despre polifonia lui Musorgski vezi: 33, p.119-131.

[34] Vezi exemplul nr.422 din Privano, op.cit.

[35] Pe paginile 46-48 a studiului semnat de E.Pustovit sunt examinate de asemenea procedeele de dezvoltare tonală și de modulație.

...ină la Musorgski cu modalismul renovat" (27, p.459), iar sistemul său poate fi apreciat ca diatonică şi ...matică modală (mai mult expresivă decât impresivă) îmbogăţită de fonismul armoniei (27, p.528, 418, ... 457, 480). Iar dacă e să ne amintim că funcţionează ea în îmbinare cu un sistem lărgit tonal-modulatoriu ...legături sonore, devine evident că stilul armonic al lui Musorgski cel mai bine corespunde spiritului ...vaţiilor armonice inclusiv şi celor din următorul secol (XX) cu pluralismul de sisteme sonore uneori ...ate destul de bizar sau îmbinate în cadrul stilului epocii, sau în sistemele compoziţionale individuale.

Este interesantă aprecierea creaţiei lui Musorgski dată de eminentul savant rus B.Iavorski care ...sideră că pentru acest compozitor este caracteristic în special faptul că "el a fost lipsit de orice energie ...nstructivă. La el este foarte puternică reacţia impresionistă la mici imagini constructive şi capacitatea ... a găsi procedee compoziţionale foarte pregnante; aceasta i-a asigurat creaţiilor sale şi pe scenele de ...eră, şi pe cele de concert un succes firesc, însă nu le-a introdus în cotidianul intim aşa cum s-a ...mplat cu lucrările lui Glinka, Dargomâjski, Ceaikovski, Rahmaninov şi A.Skriabin" (52, p.202-203).

§ 5. Armonia în creaţia lui N.Rimski-Korsakov

O energie constructivă deosebită îi este proprie lui ***Nicolai Andreevici Rimski-Korsakov*** (1844-1909), ...mpozitor limbajul muzical al căruia şi gândirea de inventator descoperă în persoana lui "o simbioză între ...creator de frunte cu un spirit scrutător şi un teoretician scolast" (54, p.214). B.Iavorski consemnează ...ceastă dedublare a gândirii artistice a compozitorului: "O curiozitate deosebită şi în această curiozitate o ...zvăluire a acordului auditiv intern într-o mişcare permanentă spre constructivism şi varietate ritmică îm- ...găţeau mereu conţinutul inspiraţiei creative a lui Korsakov, mai ales spre sfârşitul vieţii (de la *Saltan* şi ...*cei* până la *Kitej* şi *Cocoşelul de aur*). Rimski-Korsakov la fel ca şi Ceaikovski, Taneev şi Skriabin este ...exemplu al dezvoltării creative permanente până în ultimele zile ale vieţii" (54, p.214-215).

Pentru Rimski-Korsakov, după cum afirmă un alt eminent cercetător şi admirator al creaţiei compo- ...torului V.Ţukkerman, întotdeauna au fost importante două aspecte definitorii: coloritul, plasticitatea – ... de o parte, şi principiile logicii muzical-constructive – pe de alta (47, p.478). Estetica lui Rimski- ...rsakov care, după cum se ştie, a fost adeptul ideii de artă populară propovăduită de membrii *Grupului ...lor cinci,* a determinat şi ataşamentul lui deosebit faţă de stilistica folclorică şi cea de cântec se exprimă ... gândirea armonică atât separat, cât şi în îmbinare cu imaginile fantastice şi de basm în care inovaţiile ...mpozitorului s-au manifestat cel mai pregnant. V.Ţukkerman scrie despre diferite modalităţi de legă- ...ră a elementelor fantastice şi a celor populare menţionând realizarea lor în trei direcţii:

1. prin opoziţie sau chiar conflict deschis;
2. prin coexistenţă;
3. prin transformare a imaginilor populare în cele fantastice (un exemplu foarte elocvent în acest sens *Dansul general* din opera *Sadko* unde în momentul intrării în dans a Ţarului mărilor sună gama prin tonuri şi scara ton-semiton, corelaţii tritonice şi în final un "uragan de dominantsept-acorduri paralele" care se întrerupe prin sunarea unui trison mărit pe o coardă ruptă (vezi: 48)).

În aşa mod apar nişte forme deosebit de interesante de îmbinare a trăsăturilor naţional-folclorice ale muzicii ruseşti cu particularităţile modal-armonice ale muzicii romantice care se realizează în primul rând prin sinteza sau opoziţia diatonicii şi a cromaticii.

În general, armonia constituie una din resursele principale din paleta mijloacelor de expresie ale lui Rimski-Korsakov şi dispune de resurse bogate atât în domeniul acordicii, cât şi în cel al modului şi al

funcționalității. Natura ei armonică se dezvăluie în creşterea rolului coloritului armonic, fapt legat în mare măsură de capacitățile psihofiziologice personale ale compozitorului. După cum se ştie, Rimski-Korsakov poseda un auz "colorat" care se manifestă în mai multe direcții, principala fiind peisajul marin. Astfel, de exemplu, în tema conacului azuriu al Țarului mărilor secvența se mişcă prin şase tonalități fiecare din ele având pentru Rimski-Korsakov (după amintirile lui V.Iastrebțev) o culoare ce corespunde diferitelor nuanțe ale mării: Mi bemol major – siniliu, sumbru, La bemol major – violet-suriu, Re bemol major – moale, întunecat, cald, Sol bemol major – verde-suriu, La major – obscur, albastru-oțeliu sau sur-plumburiu, Mi major – albastru închis, azuriu închis, de safir, nocturn (citat după: 47, p.474). Aceasta ne permite să conchidem, că pentru Rimski-Korsakov, spre deosebire de alți compozitori, secvența nu a fost un procedeu mecanic, de inerție, ci un lanț de imagini fiecare dintre verigile căruia corespunde unei noi nuanțe din spectrul general al tonalităților.

Consunările şi succesiunile de acorduri de asemenea generează diferite culori sonore amintind căutările impresioniştilor şi experiențele lor în domeniul coloritului. În acest sens Rimski-Korsakov diferențiază patru feluri de trisonuri mărite şi trei feluri de septacorduri micşorate. Astfel, după amintirile lui V.Iastrebțev, trisonul mărit pe mi se deosebeşte printr-o nuanță delicată violet-albăstrie, același acord pe mi bemol – printr-o culoare verde-albăstrie, apropiată de nuanțele marine[36]. Nu întâmplător Rimski-Korsakov este considerat un mare marinist muzical inspirat din impresiile obținute în timpul numeroaselor călătorii maritime, care a ştiut să redea în muzica sa toată măreția, grandoarea şi farmecul mării (vezi opera şi poemul simfonic *Sadko*, uvertura *Şeherezada* ş.a.).

În diferite perioade atitudinea lui Rimski-Korsakov față de armonie a suferit unele modificări. Cercetătorii menționează că uneori compozitorul a avut nişte faze de criză în care a fost chinuit de îndoieli creatoare. Astfel, după cum mărturiseşte însăşi Rimski-Korsakov, asimilând în prima perioadă influențele lui Musorgski, Kiui, Liszt, Dragomâjski, limbajul său armonic a suferit într-o oarecare măsură de "pretențiozitate", în cea de-a doua şi a treia perioade armonia lui a căpătat "precizie" şi "claritate" în mare parte grație creării unor redacții noi a lucrărilor anterioare şi a familiarizării cu noi procedee coloristice. În ultimele opere Rimski-Korsakov urcă pe următoarea treaptă a complexității în contextul stilului armonic al romantismului târziu recurgând chiar şi la "wagnerisme". Continuându-şi căutările în domeniul modurilor noi compozitorul ajunge şi la descoperirea unor procedee ce contribuie la descentralizarea tonală, la crearea incertitudinii modal-tonale, iar uneori şi la apariția modurilor simetrice noi, după B.Iavorski. Aici, alături de modurile mărit şi micşorat, putem observa de asemenea modul catenat (în tema Cocoşelului de aur din Introducția operei omonime), dublu mărit (în duetul lui Sadko şi Volhova din tabloul II) şi alte moduri duble[37].

Complexitatea limbajului muzical al compozitorului datorată creşterii nivelului de disonare în creația târzie se manifestă şi în domeniul acordicii[38]. Aici apare necesitatea examinării problemei disonanței care la Rimski-Korsakov este legată atât de inovațiile parvenite în muzică la începutul secolului XX şi de realizările compozitorului în domeniul creației de moduri, cât şi de sarcinile dramaturgice unde pe primul loc se situează principiul "contextului justificator", adică a mediului intonativ-armonic respectiv (46.

[36] Mai detaliat despre culorile unor acorduri în viziunea lui Rimski-Korsakov după amintirile lui V.Iastrebțev scrie T.Leie în studiul *Armonia lui Rimski-Korsakov* (25, d.51).

[37] Despre rolul acestor moduri în creația lui Rimski-Korsakov au scris I.Sposobin (*Lecții la armonie* p.18-21), V.Țukkerman (46, p.198-237). T.Leie (25. p.63).

[38] Aici şi în continuare ne bazăm preponderent pe datele expuse în articolul semnat de T.Leie (25) şi în studiul fundamental consacrat problemelor limbajului lui Rimski-Korsakov elaborat de V.Țukkerman (46).

-51). Complexitatea armonică se realizează printr-un sistem de "diatonică disonantă" (V.Ţukkerman) a anticipat şi a pregătit unele fenomene stilistice din creaţia lui I.Stravinski şi S.Prokofiev. Aceasta nu este singura cale de îmbogăţire a verticalei pe contul mijloacelor modale sau tonale. Pentru ski-Korsakov este caracteristică utilizarea în procesul armonizării unor melodii diatonice a unor pro- de deformare care aduc la apariţia unor efecte sonore foarte pregnante. Astfel, de exemplu, în scena lului din *Kaşcei nemuritorul* o simplă melodie de joc la cor capătă o sonoritate fantastică, neobiş- datorită utilizării mijloacelor modului micşorat (sună septacordul micşorat în calitate de ostinato onic şi scara ton-semiton). În mod asemănător în *Cocoşelul de aur* melodia cântecelului pentru copii *-Pâjik* sună pe fonul gamei hexatonice. V.Ţukkerman scrie în legătură cu cazurile similare despre matică străină". La Rimski-Korsakov se întâlneşte de asemenea şi "diatonica străină" precum şi prin- ul "instabilităţii autonome" (libere) şi cel al "pivotului tonal-armonic" (terminologia lui Ţukkerman). nformitate cu aceasta se pot observa trei fenomene:

1. o melodie simplă armonizată cu disonanţe (preponderent septacorduri) din altă tonalitate;
2. acorduri disonante simple se menţin în calitate de fundal al unor tablouri sonore;
3. acordurile disonante se confruntă pe baza unor sunete comune formând un tot întreg.

V.Ţukkerman face comparaţie între două limbaje armonice ale lui Rimski-Korsakov unul folosit ru redarea unor scene populare sau personaje reale şi celălalt – pentru descrierea fantasticului (atât a "personal", cât şi a celui "static-decorativ"), însă după cum menţionează V.Ţukkerman şi T.Leie ce aceste sfere aparent eterogene se observă unele tangenţe. Toate principiile menţionate mai sus ade- servesc pentru renovarea variaţională a unor teme şi formule melodice repetate de mai multe ori (de emplu – tema Şeherezadei, variaţiunile pe tema *Tati-tati* în care observăm chiar şi o armonizare tonală). Un alt procedeu foarte apropiat de varierea armonică de acest tip este principiul "pivotului or" care dezvoltă ideea "acordurilor amorţirii" din *Ruslan şi Ludmila* de Glinka contribuind nuanţării orilor armonice. Aceleaşi efecte apar şi în rezultatul alternării consunărilor (ca în aria *Domniţei-hăda* din opera *Povestea ţarului Saltan*), şi al jocului cu acordurile major-minore care se foloseşte cu pul colorării modale (acordurile Olgăi din *Pskoviteanka*, *Cântecul oaspetelui indian* din *Sadko*).

Armonizarea variantică este legată şi de principiul leitmotivic atunci când diferite apariţii ale motivelor pot fi reinterpretate cu ajutorul mijloacelor armonice (tema Marfăi în uvertură şi în aria ei actul II al operei *Mireasa ţarului*), şi de variaţiunile pe soprano ostinato de tip glinkian (cântecul lui adko). Aici se manifestă foarte pregnant rolul dramaturgic activ al armoniei.

Pe de altă parte un factor integrator poate fi şi leitarmonia. Astfel, de exemplu, în opera *Mireasa ului* caracteristica muzicală a Liubaşei-otrăvitoare şi a lui Greaznoi sunt dramaturgic legate prin acor- rile minor-majorului paralel: treapta VI schubertiană în caracteristica Liubaşei, aceeaşi armonie îm- reună cu armonia lui Rahmaninov (II^6_5 a tonalităţii paralele) în arioso lui Greaznoi unde ultimul acord serveşte şi pentru modulaţia enarmonică (sonorităţile cu tentă romantic-wagneriană ale acestui arioso se datorează în mare parte anume acestui acord şi intonaţiilor interogative).

În general, acordica lui Rimski-Korsakov nu excelează prin consunări neobişnuite pentru timpul său. ompozitorul operează în mare parte cu acorduri terţare preferând trisonurile, sept- şi nonacordurile, însă troduce şi acorduri cu sunete secundare (D_7 cu sextă şi cvartă, D_9 mare cu sextă ş.a.) şi în unele cazuri mai rare – consunări de o altă structură intervalică. Astfel, de exemplu, în scena târgului din opera *Mlada* actul II) un acord de cvarte din patru sunete serveşte în calitate de pivot ostinat, în jocul măscăricilor din *Fata de zăpadă* în formulele imitative apar acorduri de cvinte. Momentele de admirare a acordurilor la

Rimski-Korsakov sunt legate frecvent sau de construcțiile simetrice sau de alternarea unor acorduri diferite după structura lor. Aici se manifestă pregnant interacțiunea staticii și dinamicii proprie în general stilului compozitorului. Astfel leitmotivul Morenei din *Mlada* este construit pe alternarea trisonurilor mărit și a celui micșorat; în Intermezzo între tablourile IV și V pentru ilustrarea masei de apă amorfă și fluctuantă, după cum menționează V.Țukkerman, se folosește o repetare indefinit-infinită a unor particule s sonorităților mișcătoare ale modurilor mărit și micșorat (47, p.473).

Diferitele structuri simetrice în inventarea cărora a excelat Rimski-Korsakov (nu întâmplător gama ton-semiton a primit numele compozitorului) devin în același timp purtătoare ale dinamicii și ale staticii. Alături de modurile simetrice aici trebuie menționate și "construcțiile ciclice circulare" – ciclurile și șirurile terțare, "repetările consecvente paralele" (termenul lui Rimski-Korsakov) – în *Sadko, Antar* etc.

În maniera de utilizare a modurilor simetrice Rimski-Korsakov, după cum s-a menționat deja, se apropie mult de Liszt și A.Skriabin[39]. Între Rimski-Korsakov și A.Skriabin există și alte paralele. Astfel V.Țukkerman (46, p.196) compară prima adresare a reginei din Șemaha către țarul Dadon din *Cocoșelul de aur* cu episodul *Charmé* din *Poemul extazului*. Nu putem să nu ne amintim de A.Skriabin și atunci când constatăm atenția vădită acordată de Rimski-Korsakov tritonului. Un interes deosebit în acest sens prezintă caracteristicile Păduroiului din *Fata de zăpadă*, portretul muzical al lui Kașcei (în acest ultim caz pentru ilustrarea mersului șchiopătat al lui Kașcei secvențarea tritonului pe cvarte perfecte conturează întregul șir dodecafonic).

În general problema *Rimski-Korsakov și secolul XX* merită o atenție deosebită. Aici pot fi reflectați germenii neoclasicismului apăruți în opera *Mozart și Salieri* și în lucrările polifonice ale compozitorului: politonalismul polifonic (linear) (S.Slonimski diferențiază trei linii distincte în introducerea la actul I din *Fata de zăpadă* și efectul sunării câtorva corni cu acordaj diferit), și neofolclorismul legat de deformările prototipurilor folclorice reflectat după cum s-a menționat mai sus în fenomenele "diatonicii străine" și a "cromaticii străine".

Totodată Rimski-Korsakov demonstrează și o abordare tradițional romantică de stilizare a genurilor folclorice sau arhaice. Aceasta se observă în exemplele de utilizare a modurilor diatonice: mixolidic (*Ai vo pole lipenica* din *Fata de zăpadă*, gopakul lui Kalenik și corul *Proso* din *Noaptea de mai*), frigic (Cântecul lui Lumir din *Mlada*), lidic (*Svitezeanka* în legătură cu coloritul polonez), doric (leitmotivul Șeherazadei, romanțele *Pe colinele Georgiei, Scoală, cobori,* cântecul de leagăn al prințesei Volhova din *Sadko*). Etnografic apropiate de modurile orientale sunt scările cu secunde mărite (*Romanță orientală*). V.Țukkerman consideră gama cu două secunde mărite potențial înrudită cu modul mărit (fapt remarcat încă vizavi de *Lezghinka* din *Ruslan și Ludmila* de Glinka). În *Cocoșelul de aur* astfel de scări sunt armonizate cu ajutorul mijloacelor tradiționale ale modului mărit: în calitate de centru apare trisonul mărit, se observă câteva secvențe pe terțe mari și confruntări semitonice ale trisonurilor alăturate (48, p.325-326).

Pentru modurile "orientale" devine caracteristică de asemenea și alternativitatea: deplasarea sprijinului modal la un ton în jos sau la o cvartă în sus (o astfel de "deplasare" în modul de dominantă se observă la sfârșitul romanței *Pe colinele Georgiei* care se încheie cu tonica omonimă majoră pusă însă în condiția unei inflexiuni în tonalitatea subdominantei: (fa diez minor) $II_7 - II^4_3 - D$, tonalitatea de bază fiind do diez minor). Elementele modului de dominantă pătrund și în *Capriciul spaniol* fiind în conformitate deplină cu denumirea.

Cromatica și major-minorul de asemenea apar în calitate de mijloace "orientaliste" (Regina din Șemaha, Oaspetele indian).

[39] A.Skriabin mărturisea că stilul creațiilor lui Rimski-Korsakov l-a influențat puternic.

În abordarea materialului folcloric la Rimski-Korsakov un rol important îl joacă şi introducerea unor elemente modale simple – tricorduri cu nuanţă pentatonică. Mai multe exemple în acest sens găsim în studiul lui V.Ţukkerman *Rimski-Korsakov şi cântecul popular* (48, p.317, 322, 329). Savantul menţionează că modurile populare la Rimski-Korsakov adesea denotă tangenţe cu diverse fenomene armonice de tip romantic (corelaţiile terţare diatonice ale formaţiunilor modale alternative se îmbogăţesc cu cele cromatice de asemenea terţare). Astfel în tabloul II din *Sadko* cântecul prelung scris în stil popular este înconjurat de episoade fantastic-peisajiste (respectiv, modul alternativ Sol-mi este înconjurat de armonii instabile terţar-tritonice).

Constructivismul şi logica constructivă se manifestă activ în planurile tonale ale lui Rimski-Korsakov în interacţiune cu fonismul. Aici auzul colorat al compozitorului este însoţit şi de calcularea subtilă a raporturii, iar procesul schimbării tonalităţilor este reglat cu ajutorul diferitelor modulaţii şi contrapuneri tonale. Astfel în arioso Fevroniei din tabloul I al operei *Poveste despre oraşul Kitej* planul tonal se bazează pe deplasările pe tonuri întregi formând corelaţia de triton între tonalităţile extreme: Re→Mi→Fa diez; Fa diez→Mi→Re→Do (ulterior în arioso lui Kneajici tritonul se lărgeşte până la Sol). În planul tonal al introducerii la tabloul final din *Povestea ţarului Saltan* (cele trei minuni) observăm trăsăturile cercului de terţe mari (oraşul Ledeneţ: La bemol-Do-Mi-La bemol; Veverita: La bemol-mi-do) care reflectă structura refrenului fanfară, fiind prezentă şi corelaţia autentică Mi bemol-La bemol (minicii – Lebăda) (46, p.323, 316-317).

Alături de funcţia coloristică modulaţiile la Rimski-Korsakov joacă şi un rol formativ. Compozitorul realizează trecerile de la un episod la altul, de la o scenă la alta, de la o frază la alta folosind frecvent turnurile enarmonice. De exemplu, în aria lui Greaznoi modulaţia enarmonică prin septacordul mic micşorat (menţionată mai sus) leagă frazele-inele ale secvenţei cu pas de terţe mici, repetându-se ulterior cu o nouă interpretare nouă a aceluiaşi acord. În *Cocoşelul de aur* sună modulaţia enarmonică prin trison mărit.

Cel mai des însă compozitorul recurge la procedee de modulaţie clasice (adesea prin septacordul mic major). Modulaţiile funcţionale şi cele eliptice contribuie la intensificarea proceselor de dezvoltare, la organizarea secţiunilor tranzitive, dar se folosesc şi pentru expunere.

Un rol coloristic şi formativ îl joacă la Rimski-Korsakov şi pedala care generează efectul "staticii armonic undulate" (V.Ţukkerman) sau trezeşte asociaţii orientale (romanţa *Ne poi, krasavita*, *Cântecul oaspetelui indian*, *Şeherazada*, *Romanţa orientală*).

Plenitudinea mijloacelor modal-armonice folosite de Rimski-Korsakov îl situează în rândul celor mai de seamă compozitori ai timpului său care au contribuit la dezvoltarea procedeelor armonice, au creat moduri şi acorduri noi fără să considere însă aceasta drept un scop în sine. Organizarea, logica gândirii stă la Rimski-Korsakov alături de o senzaţie acută a frumuseţii muzicii şi armoniei în sensul general estetic al acestei noţiuni. Rimski-Korsakov ca un "artist al epocii realist-psihologice" (B.Iavorski) niciodată nu a tins spre crearea unor canoane proprii, spre inventarea unor legităţi noi. El a încercat să dezvăluie bazele fireşti ale legilor muzicale renovând consecvent modalităţile lor de abordare şi interpretare creativă.

Totodată compozitorul a păstrat şi a perpetuat tradiţia, reflectând propria-i atitudine faţă de armonie şi în articolele consacrate problemelor instruirii şi educaţiei muzicale, precum şi în *Manualul practic de armonie* care, fiind al doilea după manualul lui Ceaikovski, nu şi-a pierdut însemnătatea nici până în prezent.

§ 6. Limbajul armonic al lui P.Ceaikovski

Piotr Ilici Ceaikovski (1840-1893) a acordat armoniei o atenție deosebită atât în aspectul practic ... orice compozitor ce a activat în jumătatea a doua a secolului XIX), cât și în plan teoretic fiind autor... primului manual original de armonie apărut în Rusia. Cu toate că Ceaikovski nu se situează printre ref... matorii sau revoluționarii acestui domeniu limbajul său armonic este destul de original prezentând o sinte... a trăsăturilor general romantice și a particularităților naționale ale muzicii ruse parvenite din folclorul or... șenesc (și într-o măsură mai mică din cel țărănesc) și tradiția ortodoxă. Un rol important în armonia ... Ceaikovski îl joacă specificitatea conducerii vocilor care se manifestă prin melodizarea facturii. Plasticitate... și dezvoltarea conducerii vocilor, în mare parte diferite față de cea a compozitorilor vest-europeni (și m... ales a celor germani), este caracteristică pentru majoritatea reprezentanților școlii ruse. La Ceaikovski în... sunt mai multe influențe occidentale legate de asimilarea trăsăturilor stilistice ale școlii franceze (oper... lirică, C.Franck), a tradițiilor filierei Schumann – Brahms. Cercetătorii menționează de asemenea și parale... existente între Beethoven și Ceaikovski în special în ceea ce privește dramaturgia simfonică.

Această abordare sintetică însă nu a adus la eclectism stilistic. Fiind autorul unor lucrări muzica... foarte diverse printre care găsim și piese simple în stil popular, dar și creații ce antrenează un limb... muzical foarte complex, Ceaikovski, totuși este un compozitor cu un stil unitar ceea ce se observă și î... domeniul armoniei. Astfel, de exemplu, în *Francesca da Rimini* pentru ilustrarea rătăcirilor sufletelor p... cercurile iadului compozitorul recurge la descentralizarea tonalității, procedeu ce poate fi interpretat ca ... "previziune a viitorului" muzicii din secolul XX. Totodată în romanța *Ia li v pole da ne travuṣka bâla* s... reflectă diatonismul cântecelor populare tărăgănate. În partea II din Simfonia nr.4 și în p.I din Simfon... nr.6 Ceaikovski utilizează succesiuni acordice ce includ funcția de tritonantă, iar în romanța *Na ni...* *jeltâe* folosește corelațiile monoterțare (re –Re bemol)[40].

Vorbind despre resursele modale din muzica lui Ceaikovski trebuie să atragem atenția asupra rolul... diatonicii și alternativității funcționale în special în cazurile stilizărilor genurilor populare și a utilizăr... materialului folcloric. Drept exemplu aici pot fi citate arioso Cumetrei *Gleanuti s Nijnego* din *Cearodeiț...* scrisă în modul fa mixolidic, tema *Vo pole berioza stoiala* din finalul Simfoniei nr.4 supusă reinterpretăr... modale, tema cântecului popular *Juraveli* citată în finalul Simfoniei nr.2 unde succesiunile natural-modale se alternează cu episoade cromatice foarte coloristice[41]. În condițiile alternativității modale moduri... natural diatonice se folosesc în tema a doua din p.II a *Simfoniei* nr.4 (re bemol lidic, mi bemol frigic, ... bemol mixolidic). Exemplele în acest domeniu (destul de numeroase) ar putea fi continuate.

Și totuși, în creația lui Ceaikovski mult mai larg sunt prezentate diferitele forme de major și mino... Dintre formele minorului predomină cea armonică, destul de frecvent apare minorul melodic (arios... Lizei *Otkuda ăti sleozâ*), minorul natural folosindu-se în secvențele diatonice și în stilizări (tema coralului... care îl caracterizează pe pater Lorenzo în introducerea la uvertura *Romeo și Julieta*, *Dumka* pentru pian... ș.a.). Majorul se utilizează mai mult în varianta naturală și armonică, cu toate că uneori compozitorul... recurge și la majorul melodic (*Kto tî moi anghel li hraniteli* în scena scrisorii Tatianei din *Evgheni... Oneghin*). Ceaikovski frecvent "mixează" diferite forme de major și (mai ales) minor, în major folosind... pentru armonizare mijloacele major-minorului.

Modurile simetrice apar în special în episoadele de încordare și tensiune dramatică. Astfel, gama prin... tonuri corespunde foarte bine contextului dramaturgic din tabloul cinci (nr.19) din *Dama de pică*, gama...

[40] Aceste exemple sunt preluate din articolul lui I.Istomin (21). Despre armonia lui Ceaikovski vezi de asemenea 35; 41.

[41] Analiza variațiunilor pe ambele teme este făcută de N.Sinikovskaia (vezi: 35, p.11-12)

-semiton sună în primele părți din *Simfoniile* nr.5 și nr.6. În mod similar se folosește și scara cromatică același tablou din *Dama de pică*, în finalul *Simfoniei* nr.6).

Cromatica, atât cea alterațională, cât și cea modulatorie, se manifestă de asemenea și în limitele orului și ale minorului, apărând și în rezultatul interacțiunii tonale.

Alterațiile, după cum se știe, contribuie la creșterea tensiunii și se folosesc în momentele de încor- e dramaturgică. Deja în creațiile timpurii Ceaikovski manifestă un interes sporit față de acordurile erate, în special cele de dominantă: $^{\#5}D$, $^{\#5}_{\flat5}D$, $^{\#5}D_7$, $^{\#5}_{\flat5}D_7$, $^{\#5}D_9$, $^{\#3}VII_7$, $^{\flat3}VII_7$, $^{\#5}_{\flat5}D^6_4$ observându-se o ință spre consunările hexatonice (aici apar unele paralele între Ceaikovski și Skriabin). Exemple de minante alterate găsim în romanța *Otcego*, în toate simfoniile, în uvertura *Hamlet*. Uneori alterațiile sunt însoțite și de introducerea sunetelor acordice secundare (în *Valsul* din *Simfonia* nr.6 sună $^{\flat5}D^4_3$ cu tă care trece ulterior în cvinta ridicată astfel pentru un moment apărând $^{\#5}_{\flat5}D^6_4$). Aici alterația suplimentară are o proveniență melodică. I.Istomin menționează că în primele trei simfonii compozitorul introduce opt dominante alterate diferite, pe când în ultimele trei – aceste sunt doar patru (21, p.19).

Dintre celelalte forme de acorduri alterate cele mai caracteristice sunt domanantele duble (inclusiv rdurile cu sextă mărită sau cu terță micșorată). În contextul tonalității principale, după cum se știe, este acorduri reprezintă subdominante alterate. Uneori compozitorul "interpretează" analogia fonică re aceste acorduri și septacordul mic-major (piesa *Baba-Iaga* din *Albumul pentru copii*) precum și emănarea unora dintre ele cu acordurile modului mărit ($^{\flat5}DD^4_3$). În unele creații Ceaikovski folosește și sonul mărit (în *Romeo și Julieta* el apare ca tonica cu cvinta ridicată, adică tonica modului mărit).

Prezintă interes și exemplele de utilizare a septacordului de dominantă cu cvinta și septima ridi- te (viitoarea dominantă a lui Prokofiev) care apar în p.III din Simfonia nr.1 și în p.I din simfonia 5. Dintre subdominantele alterate destul de des se folosește armonia napolitană[42], dar observăm și rezența $^{\#1}II_7$.

Cromatica modulatorie legată de inflexiunile și de turațiile eliptice contribuie la detalizarea dezvoltă- armonice. Foarte romantic sună inflexiunile plagale (*Pogodi*) și cele complexe cu antrenarea subdomi- ntelor și dominantelor secundare (*Net, tolico tot kio znal*), lănțișoarele de dominante (finalul *Simfoniei* 4). Turația complexă în inflexiune adesea se învecinează cu elipsa. De exemplu, în p.III din *Simfonia* 2 pentru armonizarea gamei cromatice se folosește succesiunea:

$II_2 - D^6_5$	$DDVII_7 - D^6_5$	$^{\flat5}DD_7 - D_7$ ș.a.m.d.
La major	Re major	Sol major

Foarte apropiate de acest fel de turații sunt și modulațiile enarmonice care la Ceaikovski sunt foarte regnante și coloristice contribuind la conturarea structurii tematice și compoziționale a lucrării. Cel mai recvent în calitate de acord-punte apare septacordul mic major (tranziția spre Grupul secundar din *omeo și Julieta*). Se întâlnesc de asemenea și modulații prin intermediul trisonului mărit (exemple din mfonii: nr.1 p.II; nr.2 p.III și IV; nr.3 p.II, III, IV; nr.4 p.I și IV; nr.5 p.II și IV). Mai rar cu acest scop se loșește septacordul micșorat. Singulare sunt exemplele de modulație enarmonică prin $^{\#5}D_7$ (*Simfonia* r.2, final. Tot aici sună și o modulație prin septacordul mic micșorat), $^{\#5}_{\flat5}D_7$, $^{\#5}D_9$. Uneori elipsa și modu- ația enarmonică se asociază (21, p.28-29).

I.Istomin citează câteva exemple de utilizare a acordului napolitan: romanțele *Uspokoi moe serdțe, Zacem, O esli b tî mogla, To bâlo nneiu vesnoi*. În *Serenada lui Don Juan* sună $\flat II_7$, iar în simfoniile nr.1 (p.I) și nr.6 (final) – trisonul $\flat II$.

Sonoritatea specifică a septacordului mic micşorat – acord cu tentă wagneriană – se foloseşte în condiţiile minorului în calitate de VII_7 cu cvartă în introducerea la *Romeo şi Julieta*, la începutul *Simfoniei* nr.3, în romanţa *Poimi hoti raz*.

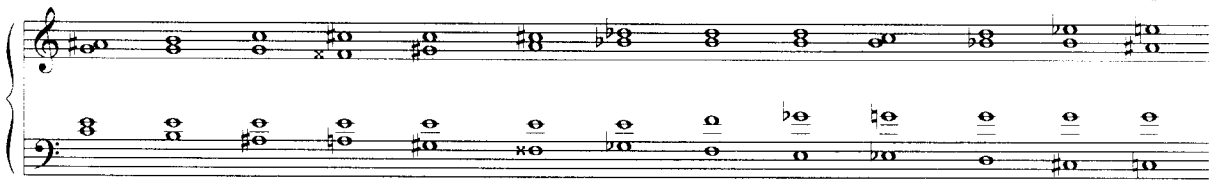
În general, acordica lui Ceaikovski apare îmbogăţită cu sunete secundare nu numai în zonele de instabilitate, dar şi în cele de prezentare a tonicii (T^6 sună în *Scherzo* şi în finalul din *Simfonia* nr.4. Sexta poate înlocui cvinta, poate apărea în calitate de sunet secundar liber şi poate suna împreună cu cvinta). Dominantele şi subdominantele de asemenea pot apărea cu sexte. Tonica disonantă este prezentată şi de T_7 (*Mujik na garmonike igraet* – în modul mixolidic) sau cu subterţă (VI_7 în p.I din *Simfonia* nr.5).

După cum observăm, elementul constructiv de bază al lexicului armonic la Ceaikovski îl constituie armonia terţară. Cu toate acestea compozitorul uneori foloseşte şi consunările cu altă structură intervalică: cele de secunde (Grupul secundar din p.I a *Simfoniei* nr.1), de cvarte (ca rezultat al întârzierii sau al introducerii tonurilor secundare în p.I şi II din *Simfonia* nr.5). În antractul orchestral între tablourile IV şi V din *Dama de pică* consunările de cvarte servesc drept fundal pentru semnalul de trompetă (21, p.10).

Acordurile terţare cu care operează Ceaikovski sunt destul de tradiţionale – trisonuri, septacorduri şi nonacorduri. Uneori el foloseşte şi septacordurile mari cu fonismul lor specific, trisonurile micşorate şi mărite (acestea din urmă prevalează). D_7 îşi pierde însemnătatea de odinioară, fiind înlocuit de D_9 şi răsturnările lui (*Net, tolico tot kto znal*).

Fonismul unor acorduri separate poate fi accentuat şi interpretat în calitate de leitarmonie. N.Sinkovskaia (35, p.45-49) atrage atenţia asupra sonorităţii septacordului mic major tratat ca acord cromatic alterat cu sextă mărită sau cu terţă micşorată. El apare ca broderie la tonică, este folosit în cadenţe unde tinderile treptelor alterate sunt foarte evidente (încheierea romanţei *Mî sideli s toboi*) sau se introduce cu scopul creării efectului de ruptură (Introducţia la baletul *Lacul lebedelor*).

Acordurile alterate cu sunări asemănătoare celor de dominantă predomină şi în secvenţele atât de îndrăgite şi atât de frecvent utilizate de Ceaikovski: exemplul 2.

Exemplul 2

Autoarea numeşte această succesiune "leitsecvenţa" lui Ceaikovski.

În acest exemplu în afara de permutarea vocilor semnalată în comentariile autoarei un rol important revine elipsei şi reinterpretării enarmonice a acordurilor legate prin mişcarea cromatică contrară în vocile extreme şi prin repetarea sunetelor-pivot. Aşa o conducere foarte lină a vocilor este caracteristică şi pentru modulaţiile melodico-armonice din creaţiile lui Ceaikovski (vezi modulaţia b – Es – E – b din partea I a *Simfoniei* nr.4[43]). În acest exemplu reîntoarcerea în si bemol minor este facilitată de secvenţa ce-i drept armonizată variat.

Alte exemple în care găsim variante ale leitsecvenţei realizate mai aproape de schema citată sunt fragmentul din arioso lui Gherman *Ia imeni eio ne znaiu* şi scena scrisorii Tatianei (apropierea de trisonul lui Do).

[43] Vezi exemplul 166 din Privano, op.cit., p.III.

Astfel de leitarmonii şi leitsecvenţe pot fi considerate indici stilistici descoperirea cărora constituie ..opul analizei limbajului armonic al diferiţilor compozitori. Însă Ceaikovski introduce în creaţiile sale şi ..dici ai stilului general romantic. Anume astfel se percepe turaţia din aria lui Lenski care foarte mult ..amănă cu tema *Văii lui Oberman* de Liszt (aceeaşi temă modificată sună în scrisoarea Tatianei *Kto tî ..i anghel li hraniteli*) sau cu *Agnus Dei* din *Requiemul* de Verdi. Din aceeaşi categorie de semne ..listice face parte şi sonoritatea specifică a septacordului mic micşorat şi culorile major-minore cum ..dem în romanţa *Skaji o cem v teni vetvei* cu succesiunea:

Mi major: D_2 III D^4_3 T $D^4_3 \rightarrow$ ♭VI $\underbrace{II_2 \quad D^6_5}\rightarrow$ (D) D_7 II_2 D^6_5

Aici sonoritatea septacordului mic micşorat este accentuată de două ori prin procedee modal-fonice: ..ma dată prin legătura cromatică a tonicii tonalităţii ♭VI cu subdominanta secundară şi a doua oară – ..n întârziere şi prin turaţia întreruptă D_7 II_2[44].

Trisonul ♭VI este una din consunările major-minore cele mai frecvente la Ceaikovski (*Deni li ţarit,* ..ena scrisorii Tatianei, *Romeo şi Julieta* unde sună alături de ♭III şi ♭VII). Compozitorul foarte rar intro-..ce armonia schubertiană (I.Istomin face trimitere la două exemple: p.I din *Simfonia* nr.5 şi p.I din *Sim-..ia* nr.6 unde corelaţia acordurilor în tratare evocă anume procedeul lui Schubert - în mi minor apare ..nica lui do minor) spre deosebire de Glinka sau Rimski-Korsakov pentru care acest acord constituia ..ul "superminor" (sub influenţa lui Schubert şi Wagner).

Pe fonul guvernării expresivităţii şi a lexicului armonic psihologic-tensionat foarte reliefat se percep ..ralurile diatonice stricte ce aduc o pronunţată tentă arhaică şi adesea sunt utilizate de către compozitor cu ..opuri programatice. Anume aşa apare tema *So sviatâmi upokoi* în finalul *Simfoniei* nr.6. Foarte modal şi ..atonic sună piesa *Rugăciunea de dimineaţă* (*Reflectarea de dimineaţă* în versiunea din ediţia sovietică) din ..*umul pentru copii* cu succesiunea funcţională inversă D –S. Aceeaşi succesiune puţin modificată apare şi ..romanţa *Zabâti tak skoro* unde după turaţia frigică t – d – s urmează succesiunea D – s – t.

Particularităţile funcţionale ale armoniei lui Ceaikovski sunt determinate de corelaţiile trăsăturilor ..ândirii naţionale ruse cu normele stilului european universal. Aceasta se manifestă în rolul sporit al tura-..lor plagale, în activizarea raporturilor paralel-alternative (astfel introducerea sextei în trisonul tonicii ..duce la reinterpretarea chiar şi a unor succesiuni simple de tipul D_7 – VI care apare ca $VII_7 - t_p$).

Planurile tonale la Ceaikovski în mare măsură corespund logicii relaţiilor funcţionale şi formelor ..acticate de compozitor. Foarte frecvente sunt legăturile tonalităţilor paralele, însă, după cum menţio-..ează I.Istomin, destul de răspândite sunt şi planurile tonale care se înscriu "în scările diatonice, major-..inore, hexatonice, cromatice, ton-semitonice" sau combină principiile acestora. Astfel planul tonal al ..elului *Simfoniei* nr.3 se conturează pregnant legităţile funcţionale ale major-mnorului omonim şi ..onoterţar[45]: Re – Si♭ - re – si – Re.

În scena scrisorii Tatianei apare o corelaţiei asemănătoare: Re♭ - re – d - Re♭. Planurile tonale în ..reaţiile lui Ceaikovski sunt lipsite de orice stereotipie fiind concepute de fiecare dată în mod individual ..corelaţiile cu ideea şi dramaturgia fiecărei lucrări în parte. Sunt cunoscute şi unele procedee de orga-

---

[44] Vezi exemplul nr. 164 din Privano op.cit., p. III.

[45] Despre relaţiile monoterţare la Ceaikovski scrie L.Mazel (27, p.378, 379, 382) făcând trimitere la exemplele din introducerea la *Simfonia* ..4, partiţia lui Gherman în tabloul II din *Dama de pică* ş.a.

nizare tonală care încalcă principiile clasic-romantice. Astfel în p.I din *Simfonia* nr.4 după corelația tonalităților grupului principal și al celui secundar în expoziție fa – la bemol, în repriză grupul principal greșind parcă tonalitatea după o dezvoltare intensă "nimerește" în re minor. Grupul secundar readuce tonalitatea principală restabilind și aceleași corelații intervalice de terță mică care au fost prezente în expoziție la o altă înălțime[46] (fa la bemol – re fa).

Vom menționa că Ceaikovski – marele maestru al scriiturii orchestrale a simțit foarte bine semantica coloritului tonal. Aceasta se observă, de exemplu, în corelația tritonică a tonalităților lui Lenski (elegiacul mi minor) și Oneghin (echilibratul Si bemol major). Între ele se situează tonalitatea Tatianei (Re bemol major)[47].

Structurile tonale se manifestă ca mijloace active ale procesului de formativitate foarte importante în special în formele de proporții (simfonii, opere, balete). În miniaturile vocale uneori nu se respectă nici principiul ancadramentului tonal (*Mî sideli s toboi*).

Un rol important în formă îl joacă și pedalele utilizate de către compozitor și cu scopuri coloristice, dar și funcționale. Alături de formele tradiționale atrag atenția în special pedalele mediantice (finalul din *Simfonia* nr.5, p.II din *Simfonia* nr.6), cele de subdominantă (p.II din *Simfonia* nr.5, finalul din *Simfonia* nr.6), precum și procedeele de ostinato care contribuie la concentrarea tragismului sau la creșterea dramatismului. Ele exprimă forța dezvoltării simfonice proprie mai ales formelor mari, însă pot apărea și în formele polifonice (de exemplu, în fuga din finalul *Simfoniei* nr.3 în repriza căreia de rând cu trasarea temei însoțite de figurații observăm prezența unui strat de sine stătător reprezentat de pedala pe dominantă, iar în codă – pe tonică[48]).

Creșterile armonice îndelungate și contrapunerile tonale conflictuale reprezintă una din trăsăturile specifice ale stilului lui Ceaikovski în care, după cum menționează B.Iavorski, "persistența extraordinară a retrăirilor manifestată foarte pregnant în imagistica compozițională ... disimulează prozaismul limbajului muzical". Astfel examinând armonia lui Ceaikovski putem conchide că fără a fi un inovator fervent, utilizând mijloace și procedee destul de tradiționale (unii cercetători spun chiar banale), el reușește să creeze un complex de semne stilistice foarte pregnante, individuale, ușor audibile și foarte divers prezentate în cele mai diferite lucrări ale compozitorului.

§ 7. Evoluția armoniei în creația lui A.Skriabin

Alexandr Nicolaevici Skriabin (1871-1915) face parte din cei mai fervenți inovatori ai domeniului armoniei și în pofida faptului că nu și-a teoretizat singur sistemul armonic acesta este prezent foarte evident în creațiile compozitorului și a trezit pe parcursul deceniilor un mare interes din partea cercetătorilor[49].

În persoana lui A.Skriabin s-au contopit două ipostaze ale artistului-romantic care pe de o parte continuă și într-o anumită măsură totalizează și încheie o epocă, iar pe de alta – deschide orizonturi noi.

---

[46] I.Istomin indică succesiunea tonalităților în această parte pe sunetele septacordului micșorat.

[47] Observația lui Iu.Holopov din 41.

[48] Analiza detaliată a acestei fugi vezi la Protopopov (33, p.175-179).

[49] În prezent putem constata existența unui număr impunător de studii consacrate armoniei lui A.Skriabin care se bazează în parte pe teoria lui B.Iavorski (de exemplu: V.Dernova (15, 16, 17); D.Jitomirski (19) A.Alșvang *Viața și opera lui A.Skriabin* // А.Н.Скрябин: Сборник статей. Москва, 1973), precum și pe metode proprii (semnate de V.Berkov, V.Dobrânin, A.Astahov, Iu.Holopov, S.Pavcinski, O.Sahaltueva, E.Meshișvili, J.Chominski, A.Rațiu ș.a.). Un caracter de sinteză poartă studiile lui Iu.Holopov (43) și A.Astahov (4). Expunerea noastră se bazează pe aceste studii.

artistului care dacă n-ar fi intervenit tragica, prematura şi absolut neaşteptata moarte ar fi putut fi crea-ul unui sistem nou de organizare sonoră (fapt menţionat în unanimitate de toţi cercetătorii pe baza aminării ultimelor lucrări ale compozitorului). A.Skriabin este un reprezentant pregnant al fenomenului *du siècle*, dar în acelaşi timp şi al noului secol modernist care deschide un nou ciclu tricentenar în luţia armoniei.

Stilul armonic al lui A.Skriabin s-a modificat pe parcursul evoluţiei sale artistice parcurgând calea de armonie romantică apropiată celei chopiniene[50] până la găsirea unui stil propriu având unele tangenţe impresionismul, dar şi cu neomodalismul şi chiar cu fenomenele quasi-serialiste. Dup cum a menat B.Iavorski în cuvântarea rostită la nouă zile după decesul compozitorului, "destinul lui A.Skriabin st tinereţea... Tinereţea a determinat la el tendinţa spre delicateţe, fineţe, suplеţe, spre poezie şi vis; ea manifestat în predominarea aflării, a dispoziţiei – a subdominantelor asupra dominantelor – adică upra acţiunii interioare puternice... Însă nu toată creaţia lui A.Skriabin este o manifestare necontenită a tereţii; ea toată se fundează pe tinereţe, însă atitudinea faţă de aceasta este diferită... În conformitate cu easta creaţia lui A.Skriabin poate fi în general împărţită în două perioade: perioada vieţii tinere cu curiile şi tristeţile ei şi de perioada de tulburare nervoasă, de căutare şi alean pentru ceea ce a dispărut ră urmă" (50, p.37). Caracterizând armonia în aceste două perioade savantul observă că "prima perieă este marcată de predominarea fineţii, a impulsivităţii menţinute îndelung, a subdominantelor aduse o durată nemaivăzută (tema din *Concert*, partea I din *Sonata* nr.2) ce depăşesc de multe ori celelalte mente modale". În perioada următoare "subdominantele treptat, dar repede sunt înlocuite de minante, de setea de acţiune, însă această sete rămâne fără o soluţie activă, astfel încât el rămâne în este dominante, aflându-se în stadiul instabilităţii, a excitaţiei fără o rezolvare, fără o trecere într-o bilitate fie chiar şi relativă... Forma întreagă devine evident instabilă, condiţionată doar de repartizarea aterialului tematic şi nu de corelaţiile modale, logica modului este înlocuită de ornamentul dintr-o gură celulă-consunare" (50, p.38-39).

În prezent creaţia lui A.Skriabin se împarte mai frecvent în trei perioade: timpurie (care cuprinde reaţiile până la op.26 aproximativ), medie sau de maturitate (până la *Prometeu* op.60, 1909) şi cea târzie u.Holopov, ce-i drept, începe această ultimă perioadă cu op.58). Această periodizare corespunde într-o măsură mai mare şi evoluţiei limbajului armonic. Am putea să menţionăm şi faptul că în lucrările încadate în perioada începând cu op.40 şi până la op.60 se observă de asemenea o anumită tranziţie care mărturiseşte despre căutările unui sistem nou bazat în mare parte pe calităţile natural-acustice ale armoniei, însă într-o interacţiune cu factorii subiectivi (fiziologici şi psihologici) ai percepţiei muzicii de către ingur A.Skriabin[51]. În acest plan compozitorul acordând o atenţie deosebită armoniei ca mijloc de realizare a conceptelor sale utilizează frecvent sonorităţi acutizate, avântate, adesea "stranii", neobişnuite, interpretându-le multiplu şi variat, întorcându-se la ele sau rămânând timp îndelungat în modusul lor caracteristic. În consecinţă armonia lui A.Skriabin se deosebeşte printr-o statică foarte specifică pe de o parte şi un centru disonant pe de alta. Acest fapt l-a determinat pe Iu.Holopov de a aprecia tonalitatea lui A.Skriabin ca una disonantă cu sprijin pe armonia de dominantă şi cu un element central reprezentat prin acordul prometeic din şase sunete (42, p.387-388; 43, p.179-180). Armonia lui A.Skriabin mai ales din ultima perioadă a creaţiei compozitorului cade şi sub acţiunea unui alt fenomen denumit prin termenul

---

Despre influenţa lui Chopin asupra lui A.Skriabin vezi: 26.

După cum se ştie A.Skriabin avea un auz "colorat" şi poseda o percepţie sinestetică a muzicii încercând să acţioneze asupra ascultătorilor prin intermediul luminii, culorilor şi a sonorităţilor muzicale.

postalterarea propus de Iu.Holopov în legătură cu unele muzici apărute începând cu jumătatea a doua a secolului XIX în care acordul alterat capătă o inerție tonală grație plasticității sale deosebite. Făcându-se "leneș", "vâscos" el devine centrul atenției și fără să îmbie spre rezolvare acționează în regimul de acord-mod (Iu.Holopov). Aici după cum observăm se reflectă ideea lui B.Iavorski despre înlocuirea logicii modului prin logica consunării, idee inspirată din renumita expresie a lui A.Skriabin *melodiearmonia* (după mărturia lui L.Sabaneev). Iu.Holopov subliniază că "postalterarea este tehnica de operare cu acordurile care după structura lor seamănă cu cele alterate (modificate cromatic), dar care după funcția lor nu mai corespund alterării, deci se utilizează liber, practic fără subordonarea liniei primare a sunetelor cromatice pasagere. Exemple de postalterație sunt toate creațiile lui A.Skriabin din perioada târzie (Sonata nr.6, *Prometeu* ș.a.), dar și numeroase lucrări din perioada medie" (42, p.371, 373).

La o astfel de scriitură A.Skriabin ajunge în rezultatul unei evoluții îndelungate, fapt ce demonstrează că stilul lui este aidoma unui organism viu care fiind într-o permanentă modificare confirmă acțiunea principiului cristalizării treptate a fenomenului nou care se aseamănă cu procesul de apariție a fluturelui din gogoașă. Astfel lucrările din perioada timpurie conțin încă foarte multe trăsături caracteristice romantismului, aici predomină majorul și minorul, un rol important revenindu-i diatonicii. Structura verticalei se bazează pe principiul terțar. Din formele majorului predomină cea naturală, cu toate că întâlnim și majorul armonic (*Mazurca* op.31 nr.1, *Preludiul* op.11 nr.3). Minorul este reprezentat mai variat (inclusiv cel natural cu turație frigică ca în *Mazurca* op.3 nr.5, *Nocturna* op.5 nr.1, *Studiile* op.8 nr.2, 7, 9, în *Preludiile* op.11 nr.12, 16, 21[52]).

Cromatica este prezentă în formele cele mai variate atât în mișcare melodică, în figurații, în grupurile contrapunctice ale vocilor medii (după A.Astahov "contrapuncte armonice"), cât și pentru conexiunea acordurilor (în special, cum menționează Z.Lissa (26, p.308-309), A.Skriabin preferă basii cromatici descendenți, folosind însă și procedeul invers – basul cromatic ascendent în *Mazurca* op.25 nr.2). Cromatizarea acordurilor care adesea se produce sub influența melodicii aduce la utilizarea tot mai activă a intervalelor mărite și micșorate, pregătind de asemenea îndepărtarea de la tradiționalele terțe și cvarte (cu toate că A.Skriabin avea o tendință spre intonații de cvarte și septime în figurație) (26, p.317).

În perioada timpurie cromatica se manifestă și în inflexiuni, în turațiile eliptice, în modulațiile enarmonice (vezi *Preludiul* op.11 nr.2) și, evident, în alterațiile acordurilor tuturor grupurilor funcționale. Aici se folosesc activ toate resursele "lexicului" romantic: armonia napolitană, acordurile cu sextă mărită etc. Lui A.Skriabin nu-i este caracteristic major-minorul (cu toate că în unele piese întâlnim acordul denumit ulterior "armonia lui Rahmaninov" notat ca septacord de sensibilă cu cvartă). În *Preludiul* op.11 nr.2 citat mai sus au loc un șir de inflexiuni terțare, iar în *Studiul* op.8 nr.8 se întâlnește III majoră).

Un moment important care anticipează viitoarele realizări ale lui A.Skriabin este prezentarea armoniei napolitane. Rolul culminant al acestei armonii poate fi observat în *Preludiul op.11 nr.4* unde ea apare într-un context minor (tradițional), însă destul de frecvent compozitorul o introduce și în piesele scrise în major. Un exemplu pregnant în acest sens oferă *Preludiul op.33 nr.4*. Aici cu ajutorul sextacordului napolitan de patru ori consecutiv pe baza unei turații aproape identice se realizează treceri în tonalitățile Do major, Sol major, Fa major și iarăși Do major. După cum menționează O.Sahaltueva, începând cu opusurile 30 acordurile pe treapta ♭II alături de acordurile alterate ale grupului de dominantă de pe treapta V devin principalele modalități ce contribuie la amplificarea caracterului general instabil al lucrării (p.25). Ba chiar mai mult, frecvent armonia napolitană se folosește în formă de trison sau sextacord ceea

[52] Exemplele lui Astahov.

.. accentuează corelația de triton între fundamentala ei și fundamanetala dominantei. Ulterior rolul ...onului în creația lui A.Skriabin va crește mereu aducând la utilizarea modurilor simetrice (în primul ...d a duplex-modurilor[53]) și a dublurilor funcționale tritonante. Despre acest fenomen Iu.Holopov scrie: „Dublura tritonantă reprezintă înlocuirea armoniei date (de obicei realizate în formă de septacord major) ...ntr-o alta situată la triton (care conține același triton ca și prima) și având o structură identică (sau ...rte asemănătoare)". Savantul menționează legătura acestui procedeu cu alterația care a constituit un ...s important pe calea apariției dublurilor funcționale, adică "a armoniilor-antipode care îndeplinesc ace-...i funcție, dar cu sunetele fundamentale plasate la o distanță de triton" (42, p.362). Sistemul armonic cu ...bluri funcționale este caracteristic pentru creația lui A.Skriabin din perioada medie (*Poemul op.32 nr.1, ... felul valsului op.47, Poemul op.52 nr.3, Scherzo op.46, Foaie din album op.58* etc.). În opinia noastră ...ersul la triton în bas prin care în perioada timpurie se realiza legătura între acorduri cu funcții diferite ...&II–D), în perioada medie ajută uneori la imitarea succesiunii funcționale acolo unde, de fapt, aceasta ...pșește. Anume așa se întâmplă în primele măsuri din *Poemul op.32 nr.1*. "Efectul renovării" în ...ndițiile păstrării modusului sonor-structural permite conștientizarea faptului că creația timpurie a lui ... Skriabin nu numai a pregătit viitoarele lui căutări, dar și s-a reflectat în lucrările ulterioare în care ...mpozitorul parcă modelează procedeele și relațiile funcționale anterioare, dar într-un alt context și la un ...t nivel de complexitate. În acest sens prezintă interes compararea *Preludiului op.11 nr.10* cu piesa ...*rința op.57 nr.1*. În ambele cazuri observăm o modulație la dominantă la sfârșitul primei propoziții ...rmată de o deplasare spre subdominantă (ca și în cazul răspunsului tonal la o temă modulantă spre ...ominantă în fugă) cu revenirea în tonalitatea principală. Și cu toate că în *Preludiu* tonalitatea este ...minoră, iar *Dorința* vehiculează elementele duplex-modului, similitudinea conceptului nu lasă nici o ...ndoială. În ambele cazuri se păstrează o logică funcțională foarte clară, se observă aceeași preferință față ...e secvențe (progresii), față de structura progresivă a perioadei, față de transpoziția unor compartimente ...elativ desfășurate care generează o structură simetrică a formei etc. Un rol important îl joacă polifun-...ționalitatea ce evidențiază rolul factorului spațial.

Revenind la perioada timpurie vom menționa nu numai o logică funcțională foarte precisă (adesea cu ...ircumscrierea succesiunii T-D-S-T, cu secvențarea primului nucleu armonic, cu prezentarea variată a ...fiecărui grup funcțional, cu numeroase elipse), dar și tendința spre îmbinări polifuncționale ce apar ...frecvent din figurația melodică. Material bogat pentru exemple ne oferă ciclul de preludii op.11. Legile ...succesiunii tonale care se manifestă în logica generală a dezvoltării tonale în pofida tradiționalismului lor ...denotă de asemenea și legături ale tonalităților paralele menținute în spiritul alternativității paralele, de-...terminate de rădăcinile slave ale muzicii lui A.Skriabin, precum și o direcționare spre sfera subdomi-...nantelor (menționată de B.Iavorski). Acordica și ea este mai mult tradițională, de structură terțară.

În perioada medie asupra gândirii armonice a lui A.Skriabin au influențat puternic ideile estetice și ...conceptele filosofice legate de tema luminării și a extazului cu tendința mistică spre foc, cu proiectul unei Misterii Universale. Influențele lui Chopin, Arenski, Ceaikovski se diminuează vădit. Compozitorul ...caută propria sa cale. Atât în domeniul acordicii (unde găsește niște consunări pe care singur (după amintirile lui Sabaneev) le apreciază "cutezătoare"), cât și în sfera tonal-modală unde deocamdată, după

[53] Duplex-modurile (rus. дважды-лады) prezintă una din componentele teoriei lui B.Iavorski care clasifică modurile simetrice conform rezolvării tritonului. În aceste duplex-moduri tritonul se rezolvă în două direcții (în interior și în afară). Sprijinul tonal, respectiv, are un acord-dublură situat la un triton. De exemplu, dacă în modul catenat (цепной) în calitate de sprijin se manifestă două terțe mari situate la o distanță de terță mică, în modul dublu-catenat (дважды-цепной) va avea patru terțe mari situate la o distanță de terță mică. Sistemul duplex-singular conține două terțe la o distanță de triton, sistemul duplex-major – două trisonuri majore la o distanță de triton ș.a.m.d. Despre modurile lui Iavorski mai detaliat vezi: 28, p.105; 44.

cum menționează D.Jitomirski, "fonismul efectelor armonice este permanent îmbinat, comasat cu avântul lor funcțional" (20, p.533). Totodată, avantajul armoniei lui A.Skriabin de până la reformă, subliniază cercetătorul, constă în faptul că "mediul tonal" în care ea acționează este mai variat și aici mai plenar se manifestă diverse "elemente expresive contradictorii", iar legăturile între ele sunt mai active și mai diferențiate (ibid.). În această perioadă A.Skriabin își mai percepe muzica precum una tonală sau cel puțin apropiată de cea tonală (20, p.538) și acordul central încă își mai păstrează legătura cu sistemul major-minor. De fapt, și mai târziu, chiar și modurile noi care parcă au înlocuit majorul și minorul în ultima perioadă de creație denotă, în opinia lui V.Berkov, un puternic colorit major sau minor (7, p.355-356).

Calea spre sistemul armonic din perioada târzie început încă în primele opusuri s-a conturat foarte pregnant în special în perioada de maturitate prin specificitatea alterațiilor acordurilor dominantice (D, DD. D→S). Am vrea să menționăm faptul că cele mai caracteristice acorduri alterate sunt cele cu sunare majoră: cvintsextacordul dublu mărit ($^{\flat 3}$DDVII$^{6}_{5}$ mic în *Preludiul op.31 nr.4*) – una din armoniile ce se formează pe baza modului mărit, terțcvartacordul mic de sensibilă cu terța ridicată ($^{\#3}$DVII$^{4}_{3}$ mic), dominantnonacordul cu cvinta scizionată ($^{\flat 5}_{\#5}$D$_9$) – acord hexatonic obținut prin alterația D$_9$ în major. Lărgirea zonei cromaticii și completarea sistemului major-minor cu elementele modurilor simetrice încă nu exclude îmbinarea lor armonioasă cu diatonica (vezi p.I și Finalul din *Simfonia nr.3*) sau utilizarea interacțiunilor major-minore.

Spectrul mijloacelor armonice la această etapă este foarte bogat, fapt determinat de prezența în muzica lui A.Skriabin a diferitelor sfere imagistice – de la lirică subtilă și firavă, până la avânt și exaltare. Sporirea atenției față de coloritul armonic și față de fonismul acordurilor coincide cu atingerea culminației în creație (anii 1900) și cu evidențierea în calitate de element central a unui acord-celulă tratat ca leitarmonie, ca nucleu generator al întregii lucrări, ca idee de bază din care (*ab ovo*) se dezvoltă totul. Acest fenomen este totalmente contrar lărgirii cercului de acorduri caracteristică pentru creația romanticilor și a multora dintre contemporanii lui A.Skriabin. La el cercul armoniilor folosite într-o lucrare se îngustează.

Dispar și unele trăsături prezente în creația tânărului A.Skriabin. Dorind să se debaraseze de tot ce este obișnuit, banal, cotidian compozitorul se îndepărtează de caracterul echilibrat, atât de specific clasicilor. Practic dispare din uz și minorul (ultima creație minoră este *Preludiul op.51 nr.2*)[54].

Începând cu opusul 44 cromatica reprezentată de acordurile dominantice înlocuiește complet diatonica. Sonoritățile dominantice se manifestă atât în funcția lor de bază, cât și pe alte poziții funcționale (pe treptele ♭II, II ♭IV, #II, IV și chiar I). Astfel apare un modus acordic "izometric" unitar, un mediu sonor specific bazat pe leitarmonie ca un quasi model sonoric. Totodată apare și interesul față de atenuarea contrastului între treptele de sprijin și cele instabile care generează o anume statică proprie opusurilor 40.

"Veriga tritonică" constituindu-se treptat începe să influențeze chiar și tonica. La început ea absoarbe sunetele dominantei alterate semănând mai curând cu D→S. *Poemul op.32 nr.2*, de exemplu, debutează parcă cu $^{\flat 5}$D$_2$→S care se dovedește a fi tonica duplex-modului. Cu un acord similar (însă cu întârzieri) începe piesa *Dorința*.

Astfel observăm că A.Skriabin ajunge la duplex-moduri pe diferite căi, dar mai ales prin:

1. alterarea complexului armonic într-atât, încât sunetul nealterat din unul primar se transformă într-unul figurativ (de pasaj sau de broderie);
2. utilizarea abundentă a consunărilor dominantice destul de încordate nu numai în funcție de dominantă, dar și în calitate de purtătoare a altor funcții;

[54] S.Pavcinski își expune opoziția față de această opinie menționând că și în creațiile târzii A.Skriabin utilizează acorduri minore cu toate că ele nu se înscriu în teoria naturii obertonice a armoniei lui A.Skriabin (vezi: 32, d.93-99).

3. amânarea la nesfârşit a rezolvării care aduce chiar la dispariţia trisonului tonicii finale;
4. crearea "verigii tritonice" (V.Dernova) şi plasarea în prim-plan a enarmonismului tritonului, creşterea rolului simetriei;
5. introducerea tonicilor disonante (T^6, terţe sau trisonuri cu sunete complementare tritonice, consunări polifuncţionale) ca urmare a emancipării disonanţei;
6. începuturi tonal indefinite deseori cu prezentarea sferei de subdominantă prin intermediul DD sau D→S (frecvent alterate);
7. contopirea subdominantelor alterate cu acordurile de dominantă, atenuarea contrastului şi a diferenţierii funcţionale;
8. separarea leitarmoniei skriabiniene şi transformarea ei în monoarmonie, într-un modus specific al întregii lucrări, într-un complex coloristic independent cu funcţie de armonie tematică, un quasi model sonoric.

Lucrările de cotitură, atât în ceea ce priveşte acordica cât şi fenomenele modal-funcţionale, sunt considerate *Sonata nr.5* (op.53) şi *Poemul extazului* (op.54). Astfel, de exemplu, *Poemul extazului* începe cu D_9, iar $^{\#5}D_9$ mare care include aproape întreaga scară hexatonică (fără un sunet) apare frecvent în multe opusuri. În *Sonată* deja nu mai auzim nici un trison curat (doar la sfârşit sună pedala pe tonică), iar acordul central al grupului secundar este anume nonacordul alterat de dominantă menţionat mai sus.

Evoluţia relaţiilor modale aduce la înlocuirea trisonului tonicii cu D_9 cu sunetul tonicii în bas, iar în *Pagină din album* op.58 acordul prometeic ($_{\flat5}{}^6D_9$) care domină în această piesă la sfârşit se suprapune peste pedala de tonică (deoarece acest acord include sunetul tonicii aceasta sună destul de firesc). În consecinţă, după cum observă O.Sahaltueva, armonia prometeică cu bas de tonică conţine toate sunetele celor trei funcţii modale principale, astfel toate elementele dezvoltării orizontale fiind transferate în verticală, iar orizontala desfăşurându-se pe baza complexului vertical. În acest sens evoluţia limbajului armonic al lui A.Skriabin denotă paralele cu gândirea neomodală trăsăturile căreia vor fi prezente în secolul XX atât la O.Messiaen, cât şi la dodecafonişti[55] cu o singură deosebire. Pentru A.Skriabin primar este acordul-modus, adică formaţiunea vertical-armonică - element natural al Universului sonor şi nu scara orizontală cum va fi la O.Messiaen sau la A.Schönberg.

În creaţia târzie gândirea lui A.Skriabin se manifestă prin prisma căutărilor în domeniul facultăţilor de rezonanţă şi a celor spaţiale ale armoniei care corespund cu ideile lui filosofice despre Armonia Universală, dar şi cu subiectivismul inovaţiilor lui. Totodată căutările lui A.Skriabin au tangenţe cu mai multe fenomene muzicale din secolul XX şi nu întâmplător audiind muzica lui adesea apar asociaţii cu muzica lui C.Debussy, A.Webern sau O.Messiaen.

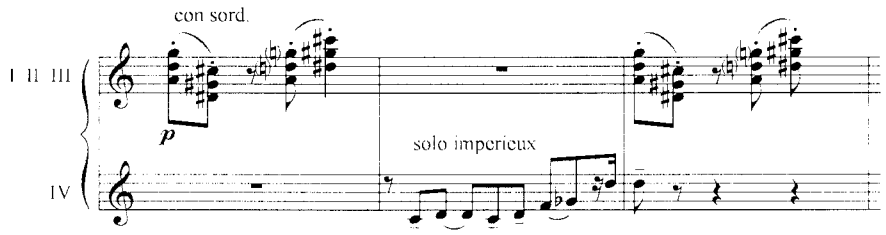
Asemenea lui Webern, dar într-o formă cu totul originală, A.Skriabin în ultimele opusuri tinde spre construcţii simetrice, ceea ce îl aduce la utilizarea unor formaţiuni modale "cristaline" - modul hexatonic, scara ton-semiton cu formula 1:2 sau 2:1, scara cromatică şi chiar modul 3:1 nedescoperit de O.Messiaen. În *Sonata nr.9* este folosită scara duplex-modului 1:1:1:2. După cum menţionează A.Astahov, purtător al modului poate deveni un singur acord (4, p.67) şi anume aceasta constituie deosebirea esenţială a sistemului lui A.Skriabin de sistemul tonal obişnuit. Un rol important, alături de tritonul apreciat ca "interval-cheie" a armoniei lui A.Skriabin, capătă semitonul şi intervalele derivate din el: nona mică şi septima mare. În acelaşi timp se păstrează şi fonismul cvartelor şi al cvintelor care generează secţiuni

[55] De Webern, de exemplu, pe A.Skriabin îl apropie prezenţa unei idei constructive pregnante, tendinţa spre simetrie, spre structuri cristaline, precum şi o anumită "împrăştiere" facturală şi interesul faţă de sonorităţi transparente, fragile.

tonicale. Aceste intervale joacă un rol coloristic deosebit şi în cadrul poliarmoniei (anterior acelaşi lucru s-a observat în piesa *Dorinţa*, în creaţiile târzii exemple similare găsim în *Studiul op.65 nr.3,* în *Preludiul op.67 nr.2*). Plasarea armoniei pe cvarte este caracteristică inclusiv şi pentru acordul prometeic[56].

Îmbinările de cvarte sunt folosite de către A.Skriabin pentru imitarea sonorităţilor de clopote (*Prometeu, Sonata nr.7*).

Acordul prometeic format din şase sunete posedă mai multe calităţi care, în opinia lui Iu.Holopov, "corespund sumar cel mai fidel scopului principal" realizat de armonia lui A.Skriabin din ultima perioadă: caracterul major al sonorităţii, o evidentă tentă de avânt, de atracţie (asigurată de disonarea acută şi de prezenţa tritonului), un caracter "obiectiv", impersonal (deoarece include armonicele 8, 9, 10, 11, 13, şi 14) [57]. Plasarea lui pe cvarte se manifestă şi în expunerea părţilor componente ale acordului (are loc segmentarea lui asemenea segmentării seriei) ca în partida trompetelor unde observăm paralelisme de cvarte şi septime (exemplul 3). Despre o asemenea separare a elementelor componente din acordurile complexe ca un procedeu ce lărgeşte considerabil resursele tehnicilor componistice scrie Chominski (45, p.396): "În timp ce în sistemul funcţional acordul este o entitate monolită A.Skriabin a descoperit posibilitatea folosirii structurilor acordice pe calea descompunerii lor pe straturi".

Exemplul 3
Skriabin. Prometeu

Armonia prometeică se manifestă şi în calitate de "invariantă a procesului stilistic" (V.Dobrânin) care leagă stilul skriabinian târziu cu cele timpuriu şi mediu. O.Sahaltueva (32-35) urmăreşte consecutiv toată calea constituirii acestui acord începând cu D^6 şi D_7^6 în *Preludiile op.11 nr.6 şi nr.9, op.13 nr.1*(în *Impromptu* op.2 nr.3 el se rezolvă chiar foarte chopinian), apoi D_9^6 în *Preludiul op.16 nr.2*, în *Valsul op.38*, în *Dorinţa op.57 nr.1* (unde întâlnim şi exemple de modulaţii enarmonice prin D_9 cu diverse alteraţii) etc. Pentru A.Skriabin acordul prometeic era unul consonant care înlocuia trisonul[58].

"Toată viaţa sa creatoare şi în toate opusurile sale simfonico-orchestrale ...acest compozitor cu extrem de adânci preocupări de speculaţie filosofică, a fost urmărit de ideea închiderii viziunii sale metafizice şi de finalism antropologic într-o sintagmă muzicală de maxim laconism şi hieratism. Rezultatul îl constituie acel faimos "acord prometeic", care constă dintr-o suprapunere de cinci cvarte, dintre care două mărite şi una micşorată la bază, şi două perfecte abia la vârf (c-fis-b-e-a-d)... Compozitorul a intuit cvarta ca simbol autentic pentru conţinutul (apofatic) al viziunii sale"[59].

În general acordica din opusurile skriabiniene târzii în opinia lui Astahov poate fi împărţită în două categorii: monoacorduril (reprezentate de septacordul mic major sau de nonacordul ca o variantă a aces-

[56] S.Pavcinski menţionează că pentru poemul simfonic *Prometeu* de Liszt de asemenea este caracteristic fonismul cvartelor unde consunările sunt prezente din abundenţă de cvarte (sau de triton). Vezi: 32, p.33.

[57] Despre aceasta vezi 43, p.180.

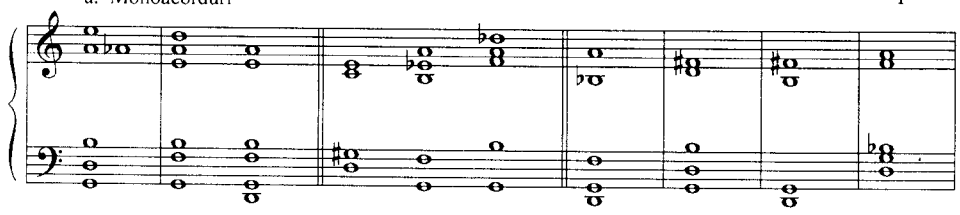
[58] Despre aceasta scrie L.Sabaneev în *Amintirile* sale (M., 1925, p.46-47).

[59] Marian M. *Chipul geniului.* Bucureşti, 1998, p.131.

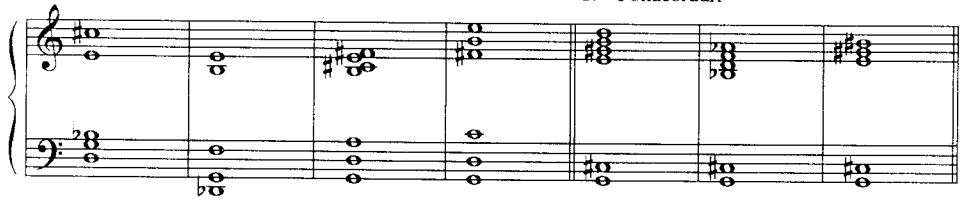
inclusiv cu sunete complementare şi poliacorduri (reprezentate în majoritate de "veriga tritonică" mată din două septacorduri mici majore, ceea ce creează sau efectul de răsturnare, sau de poliarmonie, de succesiune funcţională). Autorul propune un tabel al acordurilor tipice pentru A.Skriabin în oada târzie din care se observă că principiul terţar şi cel de cvarte şi-au păstrat însemnătatea, precum nsunările de structură mixtă: (exemplul 4).

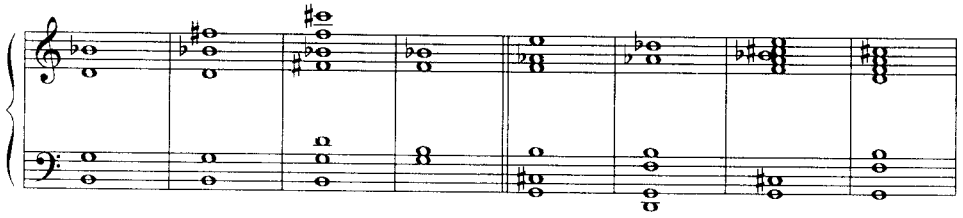
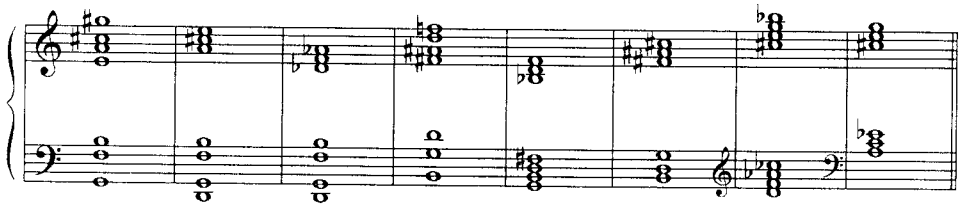
Exemplul 4

a. Monoacorduri



b. Poliacorduri





S.Pavcinski explică aceste acorduri ca rezultat al suprapunerii "sunetelor intensificate" pe o carcasă armonică tradiţională ("concordanţe" sau "condimente" fonice). Cu această opinie se corelează şi observaţia lui V.Dobrânin despre aprecierea insuficientă a conţinutului intonativ-melodic şi a specificului modal al muzicii lui A.Skriabin în comparaţie cu armonia (18, p.508).

Pe fonul evoluţiei generale a stilului armonic trecerea spre etapa târzie la A.Skriabin a constituit în mare măsură o revoluţie care a însemnat o anumită "ruptură" în domeniul gândirii modale şi a dus la

crearea unui sistem izomorf de funcţii stabile şi instabile, după cum menţionează V.Dobrânin, asemănătoare după corelaţiile interne cele tradiţionale, dar cu o altă structură a consunărilor.

În amintirile contemporanilor şi în cercetările realizate mai târziu frecvent se subliniază că A.Skriabin în ultima perioadă a vieţii sale "posedă ca o taină un sistem propriu de scriitură unde realizează căutări îndrăzneţe şi active construind planuri creatoare măreţe şi compunând chiar aproape integral *Acţiunea preliminară* (Предварительное действо) şi doar metoda lui de a urzi lucrarea până la clarificarea celor mai mici detalii şi doar apoi de a o nota pe curat a privat urmaşii de capodopera deja existentă în sunete". Muzicologul N.Vieru în legătură cu aceasta menţionează: "Ultimele creaţii ale compozitorului în special *Ghirlande, Sonatele nr.9 şi nr.10, preludiile op.74* confirmă apariţia unor elemente şi tendinţe noi în limbajul armonic, în melodie, în însăşi gândirea muzicală a lui A.Skriabin. Compozitorul, de pe principii cu totul diferite decât cele schönbergiene, s-a apropiat de aceeaşi frontieră muzicală după care pentru el se sfârşeau era gândirii tonale tradiţionale şi intrau în acţiune noile legităţi de organizare a limbajului muzical... Sistemul nu a crescut într-o teorie desăvârşită. Cu toate că A.Skriabin devenea treptat un artist al "sistemului", el niciodată nu i-a supus creaţia vie... În pofida vâltorii evoluţiei lui ...elementele noi apar foarte organic provenind din solul îmbogăţit al realizărilor anterioare" (12, p.324-325).

§ 8. Continuarea tradiţiilor armoniei romantice în creaţia lui S.Rahmaninov

Serghei Vasilievici Rahmaninov (1873-1943) cu toate că a fost coleg de Conservator cu A.Skriabin reprezintă o etapă mai târzie în evoluţia armoniei în comparaţie cu acesta, însă depăşind chiar cu patru decenii hotarul noului secol, el aparţine totuşi romantismului fiind continuatorul direct al tradiţiilor lui Rimski-Korsakov, Brahms, Ceaikovski. "Limbajul muzical al lui Rahmaninov, după cum menţionează B.Iavorski, nobil în simplitatea sa, asemenea limbajului muzical al lui Taneev după aspectul său artistic este mai distins decât limbajul muzical al lui Ceaikovski frecvent însemnat de un caracter uzual care a asigurat o popularitate largă creaţiilor sale" (53, p.233).

Şi A.Skriabin, şi S.Rahmaninov se situează printre ultimii reprezentanţi ai secolului de aur al romantismului muzical rus, nici unul dintre ei nu a format o şcoală şi nu a lăsat urmaşi artistici direcţi. Totuşi am recurs la compararea stilurilor acestor doi maeştri deoarece aceasta permite să punem problema reflectării unor aspecte diferite în orientarea stilistică (mai timpurie sau din contra mai târzie). Tradiţia pe care se sprijină aceşti compozitori este şi ea în mare parte diferită. La Rahmaninov aceasta este mai întâi de toate cântecul rus şi mediul intonativ al romanţei orăşeneşti. O sursă foarte importantă pentru Rahmaninov a fost şi muzica bisericească rusă, şi sonorităţile de clopot atât de îndrăgite de majoritatea compozitorilor ruşi. N-a ocolit el nici imaginile orientale.

Sonorităţile de clopot îşi găsesc o reflectare foarte diversă în creaţia lui Rahmaninov începând cu *Preludiul în do diez minor* şi terminând cu finisând *Clopotele* sau cu finalul Suitei pentru două piane denumit sugestiv *Sărbătoarea luminoasă*. În toate aceste lucrări un rol foarte important revine colorării armonice.

Rahmaninov în general tinde spre o peisagistică muzicală plastică, spre o lirică fină, spre reproducerea unor efecte coloristice, spre aluzii orientale foarte subtile. În toate acestea un rol important revine armoniei şi nu întâmplător chiar la etapa timpurie a creaţiei lui Rahmaninov în muzica lui s-a conturat o constantă reprezentativ-stilistică ce a primit denumirea de armonie rahmaniană[60] prezentă apoi în lucrările

[60] Termen propus de V.Berkov în9, p.345. În acest studiu se examinează diferite cazuri de utilizare a acordului rahmaninovian şi premisele lui istorice.

...mpozitorului pe tot parcursul vieții lui de la *Aleco* și până la *Simfonia nr.3* sau *Rapsodia pe o temă de ...ganini*. V.Breanțeva o numește "armonie a dorului și a singurătății" (11, p.175). Acest acord, reprezen...nd minor-majorul paralel constituie de fapt septacordul treptei II a majorului paralel, adică o variantă ...bogățită a trisonului treptei VI schubertiene cu "subterță". Se notează el ca VII^4_3 cu cvartă în loc de ...ță, sonoritatea lui de septacord mic micșorat (ca și cea din Tristan-acord) fiind foarte caracteristică ...lului romantic. Rahmaninov însoțește această consunare cu o intonație melodică specifică cu circum...rierea cvartei micșorate, ceea ce îi atribuie un caracter "epigrafic" acut. Predecesorii lui Rahmaninov în ...ilizarea acestui acord au fost Liszt, Rimski-Korsakov, Ceaikovski. Consunarea are o evidentă tentă ...superminoră", iar semantica specifică a ei trezind asociații programatice leagă diferite creații ale compo...torului (cu toate că imaginile concrete la Rahmaninov foarte rar se materializează într-un program).

În rest acordica lui Rahmaninov corespunde tradiției clasic-romantice. Bazându-se pe principiul ...țar compozitorul folosește trisonurile, septacordurile, în special cele mici (preferându-l pe cel mic ...șorat și având anumite rezerve față de cel micșorat). Într-o măsură mai mică sunt prezente sept...cordurile mari. O asemenea abordare a diferitelor tipuri de septacorduri îl apropie pe Rahmaninov de ...aikovski și Musorgski.

Îmbogățirea acordurilor terțare se realizează după principiul adăugirii de terțe formându-se acorduri ...ultisonore pe treptele I, V, IV, II, precum și prin adăugarea unor sunete secundare, prin figurația melo...că sau stratificările polifuncționale. Aici am dori să menționăm că armonia lui Rahmaninov a fost ...fluențată de stilul altor compozitori-pianiști, ca de exemplu Liszt, Brahms ș.a., dar și de propria manieră ...anistică. La Rahmaninov se observă o sinteză a spațialității și a amploarei lisztiene cu tendința brahm...ană spre masivitate acordică pe de o parte și spre psihologismul liric intim pe de alta. Toate acestea ...binate însă cu specificul tradiției naționale ruse și particularitățile conducerii vocilor (polimelodismul ...hmaninovian) îi atribuie armoniei lui Rahmaninov un aspect absolut individual-inedit. Revenind la ...ordurile terțare multisonore vom menționa unele exemple citate de Z.Gleadeșkina (14)[61]. Îmbogățirea ...ordului central al tonalității are loc prin utilizarea T_7 (*Simfonia* nr.3, p.II, romanța *Nu poate fi*) și chiar a ... (*Studii-tablouri* op.39 nr.2 și nr.8). Printre acordurile instabile întâlnim IV_9, VI_9, II_{11}, III_{13}, D_{13} cu o ...identă tendință spre stratificare, spre formarea unor consunări polifuncționale – bi-trisonice sau bi-...eptacordice.

Polifuncționalitatea, figurația melodică, caracterul multiplan al acordurilor sunt legate și de proce...eele de îmbogățire a consunărilor cu sunete secundare. Cercetătorii menționează că acestea sunt foarte ...recvente în acordurile de tonică (T^6, T^2). Aceeași proveniență o are și armonia rahmaninoviană ($^4VII^4_3$). ...onsunările de structură neterțară se întâlnesc mult mai rar (a doua piesă din cele *Trei cântece rusești*, *...tudiu-tablou* op.39 nr.2, romanța *Visul* pe versuri de F.Sologub).

Modificarea acordurilor pe contul stratificărilor figurative se observă mai frecvent în creațiile târzii și ...upă cum menționează L.Miroșnikova, "sunetele neacordice se îmbină atât de variat, încât chiar și trece...ile funcționale relativ obișnuite se ascund după această plasă deasă" (30, p.215). Pe baza activizării ...elodice a vocilor și în rezultatul amplificării legăturilor de sensibile și a celor lineare observăm cazuri ...e apariție a diferitelor acorduri "adiacente" (mai frecvent auxiliare, de broderie) foarte caracteristice ...entru stilul compozitorului. L Kojevnikova consemnează: "Cantitatea și rolul armoniilor auxiliare adia...ente la Rahmaninov crește... Acesta este unul din domeniile în care compozitorul se apropie foarte mult ...e unele procedee ale armoniei contemporane... În muzica secolelor XIX-XX au căpătat o răspândire și o

[61] În expunerea noastră noi folosim informații din acest studiu, precum și din alte cercetări: 11;9; 36; 37; 33; 30;10; 24.

utilizare foarte largă consunările adiacente cu tinderi semitonice ale tuturor sunetelor în tonurile acordice respective" (24, p.60). Frecvent aceste acorduri adiacente sunt de natură cromatică, ceea ce permite evidențierea rolului alterațiilor în acordica lui Rahmaninov. Acordurile alterate apar nu numai pe baza conducerii lineare a vocilor, ci se introduc şi prin procedee destul de tradiționale. Un loc important printre ele revine DD (inclusiv alterate), armoniei napolitane (în formă de sextacord sau trison), dar întâlnim şi acorduri mai rare ca de exemplu septacordul de sensibilă cu terța ridicată (omologul major al armoniei lui Rahmaninov întâlnit în romanța *În sufletul fiecăruia dintre noi*), sau septacordului de sensibilă cu cvinta ridicată sau coborâtă (în *Studiul-tablou* op.39 nr.1 observăm $^{\flat 5}$VII43 confruntat cu varianta nealterată a aceluiaşi acord). În general, pentru Rahmaninov este caracteristică mai mult tendința spre alterații coborâtoare.

Un exemplu pregnant de armonie polifuncțională găsim în zona de culminație a romanței *Noaptea în grădina mea*. Această armonie include în calitate de subacorduri armonia rahmaninoviană suprapusă peste trisonul napolitan, iar dubla întârziere ascendentă formează încă un element – tonica tonalității paralele. Acordul este notat ca terțdecimacord al ♭II din sol minor. L.Miroşnikova citează de asemenea romanța *Disonanța* la sfârşitul căreia observăm o poliarmonie formată din trei componente: S_7, D_7 şi $^4VII_7$.

În creația timpurie, după cum menționează Z.Gleadeşkina, poliacordica apare în special pe funcțiile de T sau D în condițiile predominării diatonicii. Această sferă a gândirii modale în general este foarte reprezentativă pentru Rahmaninov. Melodia pentatonică în romanța *Liliacul* apare ca o întruchipare a farmecului curat şi naiv al naturii matinale. În alte cazuri diatonica heptatonică trezeşte cele mai diverse asociații imagistice – de la cele severe, sumbre până la unele lirice şi luminoase. Pentru Rahmaninov mai mult este caracteristică orientarea spre majorul şi minorul natural (uneori modificate prin aprofundarea în minor-majorul paralel ca în romanța *Poliubila ia na peciali svoiu*). Spre deosebire de membrii *Grupului celor cinci* Rahmaninov într-o măsură mai mică se simte atras de modurile diatonice populare, operând mai mult cu elementele lor. Astfel în romanța *Krâsolov* observăm elementele modului doric, în p.I din Simfonia nr.3 – cele ale modului frigic, sau mai corect ale celui hipoeolic, modul de dominantă, minorul dublu armonic (exemplul nr.3 din 14)

Interacțiunea formelor modale aduce şi la cromatizarea lor care frecvent poartă o nuanță orientală care se simte şi în exemplul precedent. În general modul de dominantă, majorul melodic sunt foarte caracteristice pentru imaginile orientale la Rahmaninov. Cu toate că orientalismele nu întotdeauna sunt prezente şi în conținut, ele creează imagini de alean senzual, de patimă înflăcărată. Astfel modul de dominantă apare în tema grupului secundar din p.II a *Concertului pentru pian şi orchestră* nr.2 (scara indică asupra majorului melodic cu II coborâtă), majorul melodic sună în tema grupului secundar din p.I a aceluiaşi concert precum şi în temele p.II din *Concertele* nr.3 şi 4. Fără nici o tentă de orientalism majorul melodic este introdus în romanța *Margaretele* pe cuvintele *Eu vă iubesc*.

Un pregnant colorit romantic apare la Rahmaninov în rezultatul utilizării sistemelor major-minore (inclusiv şi a modulațiilor prin intermediul acordurilor caracteristice pentru aceste sisteme). Compozitorul recurge la toate formele de major-minor, observându-se şi tendința spre crearea unor sisteme ierarhic superioare (în *Krâsolov* diferite sisteme major-minore se îmbină între ele, dar şi cu sistemele paralel-alternative).

Exemple de major-minor omonim: *Ona kak poldeni horoşa, Veşnie vodî, Ostrovok,* grupul secundar din p.I a *Concertului pentru pian şi orchestră* nr.4, finalul din *Concertul* nr.3). Major-minorul paralel poate fi reprezentat de trisonul major al treptei III (romanța *Dimineața*) şi septacordul de pe aceeaşi

eaptă (p.II din *Concertul* nr.2). În *Humoresca* op.10 major-minorul omonim îmbinat cu procedee racteristice pentru modul mixolidic pregăteşte intrarea temei de bază (vezi exemplul 362 în *Cresmaţia la analiza armonică* de S.Skrebkov şi O.Skrebkova[62]), iar apoi confruntarea trisonurilor treptelor I şi VI denotă legături monoterţare şi favorizează modulaţia spre tonalitatea ♭VI (Sol→Mi♭). Rolul legăturilor monoterţare este examinat destul de amănunţit la L.Miroşnikova care citează exemple din *Rapsodia pe o temă de Paganini* (variaţiunea nr.6), *Variaţiuni pe o temă de Corelli* (variaţiunea nr.16), din manţa *Aceste nopţi de vară* (do#-Do), *Muza* (Mi♭-mi) etc. (30, p.221-226). Autoarea relevă evidenţierea calitate de centru de sprijin a tonului terţar (mai rar a cvintei) mai frecvent decât a treptei I, ceea ce rmează premise pentru alternativitate melodică. În aşa condiţii tonica melodică, de regulă, este încon-rată de sunete cromatice instabile. În rezultat apare o dualitate a sprijinului (scizionare după expresia toarei). Acelaşi fenomen explică şi mersul melodic specific la rezolvarea armoniei lui Rahmaninov ensibila→terţa tonicii).

Minor-majorul la Rahmaninov se întâlneşte mai rar (variaţiunea nr.16 din *Rapsodia pe o temă de ganini* cu #III$^{6}_{4}$ auxiliar în si bemol minor).

Foarte consecvent sunt utilizate şi modulaţiile prin intermediul acordurilor caracteristice pentru temele major-minore (de exemplu, *Melodia* în Mi major).

Pe baza sistemelor major-minore şi a interacţiunii lor Rahmaninov se apropie de tonalitatea cromatică care la el întotdeauna dispune de un sprijin modal foarte evident reprezentat de obicei de trisonul major sau minor al tonicii. Celelalte trisonuri şi septacorduri se folosesc relativ liber, tonica fiind evidenţiată frecvent prin mijloace ritmice. "Sfera instabilităţii se amplifică considerabil... Compozitorul plasează acorduri foarte tradiţionale după structura lor în poziţii foarte neaşteptate în raport cu tonica" (4, p.45). Aici, după cum menţionează Z.Gleadeşkina, este foarte însemnat rolul relaţiilor funcţional-alternative, iar în sistemul relaţiilor funcţionale[63] se manifestă în special cele melodice de secunde şi cele armonice de mediante. O importanţă considerabilă are şi plasarea acordurilor cu un fonism tradiţional pe poziţii modale inadecvate. Acest joc poziţional care antrenează analogiile fonice este foarte caracteristic în special la folosirea septacordului mic major (de exemplu, pe treapta III din minor unde la rezolvare apare o versiune mai puţin obişnuită a turaţiei autentice). În aceste cazuri la Rahmaninov nu apare efectul de parodiere a unor succesiuni funcţionale banale cum va fi mai târziu la Prokofiev. Rahmaninov mai curând încearcă să împrospăteze, să renoveze sunarea lor. Nu găsim la el nici înlocuiri tritonice proprii lui A. Skriabin. Cu toate acestea funcţia de tritonantă deja "emancipată" este reprezentată de diferite acorduri (inclusiv nonacorduri).

În creaţiile lui Rahmaninov rolul armoniei în formă nu se limitează doar cu introducerea leitarmoniei sau a procedeelor de colorare armonică şi efecte coloristice generate de acordurile sistemelor major-minore. L. Skaftâmova indică asupra corelaţiilor armoniei cu tematismul menţionând că procedeele microtematice sunt strâns legate de ostinato şi de varierea armonică. Una din realizările importante ale lui Rahmaninov o constituie crearea unor ecouri tematice la distanţă precum şi a unui sprijin pe un spaţiu întins în care predomină dinamica desfăşurării armonice dezvoltătoare, consecvent acutizate intercentrale" (36, p.92). Foarte frecvent observăm şi interacţiunea verticalei cu orizontala când armonia se naşte din melodie pe baza verticalizării elementelor modale (*Clopotele* p.I, *Dansuri simfonice* p.I). Un rol important în consolidarea formei îl au şi pedalele.

---

[62] Скребкова О., Скребков С. *Хрестоматия по гармоническому анализу*. Москва, 1978.

[63] Vezi exemplu în Gleadeşkina, p.45-53.

Funcția formativă a armoniei se manifestă și în cadențe pentru care sunt foarte specifice turațiile plagale, inclusiv cu armonia rahmaninoviană (*Din nou sunt singur, O nu, te implor, nu pleca*). Varietatea procedeelor și a mijloacelor cadențiale îl apropie pe Rahmaninov de tradițiile lui Glinka cu toate că în creațiile târzii[64] în cadențe se includ și armonii caracteristice pentru tonalitatea cromatică care este specific mai mult pentru compozitorii din secolul XX.

Formele creațiilor lui Rahmaninov fiind mai mult sau mai puțin tradiționale și relațiile tonale între compartimentele mari ale formei sunt supuse în general logicii funcționale de nivel superior (în forma de sonată acesta frecvent este T-D-S-T). Pe baza schemei clasice (sau a variantelor acesteia) pot însă apărea și unele versiuni mai puțin obișnuite de planuri tonale. De exemplu, în *Concertul pentru pian și orchestră* nr.2 părțile extreme sunt scrise în do minor, iar partea mediană introduce un puternic contrast sunând în Mi major (tonalitatea subdominantei monoterțare). Tonalitatea monoterțară este prezentă și în planul tonal al p.II din *Simfonia* nr.2 (do#-Do#-Do), în variațiunea nr.23 din *Rapsodia pe o temă de Paganini*(la♭-la-La♭).

Relațiile intratonale și acordice sunt destul de complicate și se manifestă prin varietatea procedeelor de modulație, prin turațiile eliptice, prin numeroasele secvențe și chiar prin elementele de dispersare tonală (*Simfonia* nr.3).

Creația târzie a lui Rahmaninov denotă o abordare liberă a organizării modal-tonale a lucrărilor. Compozitorul sintetizează și combină diatonica și sistemele major-minore, alterațiile și variativitatea cromatică a treptelor la distanță, operează cu acorduri din diverse grupuri funcționale. În pofida tradiționalismului aparent stilistica lui Rahmaninov și-a găsit continuarea în creația compozitorilor sovietici ruși (N.Miaskovski, S.Prokofiev, A.Glazunov, N.Medtner ș.a.), dar și a unor reprezentanți ai școlilor naționale orientale (A.Babadjanian). Pe parcursul întregului secol XX Rahmaninov rămâne unul dintre cei mai îndrăgiți compozitori pentru melomanii de pe toate meridianele globului, iar creșterea tendințelor neoromantice în ultimele decenii a asigurat muzicii lui o valoare incontestabilă și pentru acest început de mileniu.

Bibliografie selectivă:

1. Alșvang P.I.Ceaikovski. București, 1961.
2. Gordeeva E.M. Grupul celor cinci. București, 1962.
3. Rațiu A. Sistemul armonic al lui Skriabin //Muzica 1972, nr.2 și nr.3.
4. Арановский М. Романтизм и русская музыка XIX века //Вопросы теории и эстетики музыки. В.4. Ленинград, 1965.
5. Астахов А. Эволюция ладо-гармонической системы в произведениях Скрябина //Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. В.3. Москва, 1989.
6. Беляев В. Древнерусская музыкальная письменность. Москва, 1962.
7. Берков В. Гармония Глинки. Москва – Ленинград, 1948.
8. Берков В. Некоторые вопросы гармонии Скрябина //Берков В. Избр. статьи и исследования. Москва, 1977.
9. Берков В. Рахманиновская гармония //Берков В. Избр. статьи и исследования. Москва, 1977.
10. Бершадская Т. О гармонии Рахманинова //Русская музыка на рубеже XX века. Москва, 1966.
11. Брянцева В. С.В.Рахманинов. Москва, 1976.
12. Виеру Н. Скрябин и тенденции современного искусства //А.Н.Скрябин: Сб. статей. Москва, 1973.

[64] L.Miroșnikova împarte evoluția stilului lui Rahmaninov destul de convențional în două perioade: prima – anii 90 ai secolului XIX și primele decenii ale secolului XX, a doua – anii 10-30 ai secolului XX (30, p.210).

13. Глядешкина З. Гармония Глинки //Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. В.1. Москва, 1985.
14. Глядешкина З. Гармония С.Рахманинова //Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. В.3. Москва, 1989.
15. Дернова В. Гармония Скрябина. Ленинград, 1968.
16. Дернова В. Некоторые закономерности гармонии Скрябина //Теоретические проблемы музыки XX века. В.1. Москва, 1967.
17. Дернова В. Последние прелюдии Скрябина. Москва,1988.
18. Добрынин В. Еще раз о стиле «позднего» Скрябина //А.Н.Скрябин. Москва, 1973.
19. Дьячкова Л. Гармония Бортнянского //Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. В.1. Москва, 1985.
20. Житомирский Д. О гармонии Скрябина //А.Н.Скрябин: Сб. статей. Москва, 1973.
21. Истомин И. Гармония Чайковского //Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. В.3. Москва, 1989.
22. Калужникова Т. Проявление попевочного принципа мышления в звуковысотной организации партесных произведений //Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. В.1. Москва, 1985.
23. Келдыш Ю. Романсовая лирика Муссоргского. Москва, 1933.
24. Кожевникова Л. Некоторые вопросы гармонического стиля Рахманинова //Труды кафедры теории и истории музыки МОЛГК. Москва, 1966.
25. Лейе Т. Гармония Римского-Корсакова //Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. В.2. Москва, 1985.
26. Лисса З. Шопен и Скрябин //Русско-польские музыкальные связи. Москва, 1963.
27. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. Москва,1972.
28. Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып.2. Москва, 1939.
29. Микшеева Г. Симфонические фантазии А.Даргомыжского //Из истории русской и советской музыки. В.3. Москва, 1978.
30. Мирошникова Л. Некоторые особенности гармонии Рахманинова //Теоретические проблемы музыки XX века. В.1. Москва, 1967.
31. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В.В.Ястребцева. т.1. Ленинград, 1958.
32. Павчинский С. Произведения Скрябина позднего периода. Москва, 1969.
33. Протопопов В. Полифония в русской музыке XIX - начала XX века //История полифонии. В.5. Москва, 1987.
34. Пустовит Е. Гармония Мусоргского //Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. В.2. Москва, 1985.
35. Синьковская Н. О гармонии П.И.Чайковского. Москва, 1983.
36. Скафтымова Л. О формообразующей роли гармонии у Рахманинова //Вопросы теории музыки. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.30. Москва, 1977.
37. Сорокина Е. Фортепианные сонаты С.В.Рахманинова //Из истории русской и советской музыки. В.2. Москва, 1976.
38. Сохор А. О природе и выразительных возможностях диатоники //Вопросы теории и эстетики музыки. В.4. Ленинград, 1965.
39. Степанов А. Ладогармонические основы русской хоровой многоголосной музыки XVI-XVII столетий //Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Москва, 1985.
40. Фрадкин В. Гармония Бородина //Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. В.2. Москва, 1985.

41. Холопов Ю. Выразительность тональных структур у П.И.Чайковского //Проблемы музыкальной науки. В.2. Москва, 1973.
42. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. Москва,1988.
43. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва, 1974.
44. Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыка и современность. В.7. Москва, 1971.
45. Хоминьский Ю. Скрябин и Шимановский //Русско-польские музыкальные связи. Москва, 1963.
46. Цуккерман В. О музыкальном языке Римского-Корсакова //Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Т.2. Москва, 1975.
47. Цуккерман В. О сюжете и музыкальном языке оперы-былины Садко //Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Т.1. Москва, 1970.
48. Цуккерман В. Римский-Корсаков и народная песня //Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Т.1. Москва, 1970.
49. Шебалина Л. О некоторых особых ладообразованиях в музыке А.П.Бородина //Вопросы теории музыки. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.30. Москва, 1977.
50. Яворский Б. А.Н.Скрябин //А.Н.Скрябин. Сб.статей. Москва, 1973.
51. Яворский Б. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825-1915) //Яворский Б. Избр. труды. Т.2. ч.1. Москва, 1987.
52. Яворский Б. Мусоргский //Яворский Б. Избр. труды. Т.2. ч.1. Москва, 1987.
53. Яворский Б. Рахманинов //Яворский Б. Избр. труды. Т.2. ч.1. Москва, 1987.
54. Яворский Б. Римский-Корсаков //Яворский Б. Избр. труды. Т.2. ч.1. Москва, 1987.

Capitolul VII

Armonia impresionismului muzical

§ 1. Estetica şi bazele filosofice ale impresionismului.

Impresionismul muzical (ca şi creaţia lui A.Skriabin) reprezintă un fenomen de frontieră între două securi constituind linia de demarcaţie ce desparte nu numai două secole, dar şi două epoci artistice diferite – romantismul (din secolul XIX) şi modernismul (din secolul XX), şi în acest sens are o evidentă nuanţă de *fin de siècle*. Anume aceasta ne-a determinat să plasăm impresionismul în expunerea noastră în ara hotarelor secolului XX cu toate că multe trăsături ale armoniei contemporane îşi găsesc reflectarea în limbajul muzical al impresioniştilor care, în acelaşi timp, continuă şi tendinţele enunţate în arta romantică[1].

Romanticii au fost cei care pentru prima dată au încercat să redea în muzică toată bogăţia şi varietatea nuanţelor caracteristice pentru diferite stări psihologice, cei care au contribuit la creşterea rolului coloritului armonic voalând şi îmbogăţind legăturile funcţionale între acorduri sau "acumulând" volum în sunările terţare (crearea acordurilor multisonore, folosirea factorului spaţial în plasarea şi poziţionarea registrală a acordurilor terţare). În epoca romantismului se atinge un nivel de limită şi în procesul de cromatizare a modului, majorul şi minorul (la fel ca şi diatonica şi cromatica) denotă tendinţe de polarizare şi de sinteză. Se formează o nouă legitate a corelaţiilor tonale legată de intensificarea proceselor modulatorii şi antrenării în ele a unui cerc foarte larg de tonalităţi. Îmbogăţirea gândirii modale este stimulată şi de încercările de creare a coloritului muzical concret istoric sau local şi, respectiv de utilizarea unor moduri specifice (vechi sau populare), precum şi de inventarea unor moduri de structură simetrică care au constituit un prim pas pe calea inventării de moduri ca o formă specifică a creaţiei componistice (care pe viitor, în secolul XX, va căpăta o amploare extraordinară). Toate acestea pregătesc direct apariţia esteticii impresioniste în arta muzicală. Însă, fără doar şi poate, imboldul principal i-a fost dat de impresionismul din artele plastice.

În 1863 la Paris apar un şir de pânze care la început au scandalizat publicul însă care au însemnat un punct de cotitură în istoria artelor. Este vorba de *Olympia* şi de *Dejunul pe iarbă* de Eduard Manet care nu au fost primite pentru expunere în Salonul oficial (doar în anul 1907 prin stăruinţele ministrului Clemanseau *Olympia* a fost expusă în Luvru). Astfel s-a format *Salonul refuzaţilor* în frunte cu E.Manet membrii căruia manifestă predilecţii evidente spre o tematică proprie: Claude Monet este atras de peisajele din natură sau de monumentele de arhitectură redate în diferite condiţii de iluminare, Eduard Manet, Auguste Renoire şi Edgar Degas preferă chipurile omeneşti (la ultimii doi prevalează chipurile de femei), Camille Pissarro, Alfred Sisley şi Paul Cezanne pictează peisaje însă folosind o tehnică specifică denumită ulterior punctualism.

După cum se ştie, denumirea de impresionism[2] a apărut în anul 1874 şi provine din denumirea unui tablou de C.Monet *Impresii, răsărit de soare.* Impresionismul şi-a găsit aplicarea şi în literatură: fraţii

[1] Despre legăturile între impresionism şi romantism vezi la E.Kurth (16, compartimentul 6).

[2] Însuşi termenul îi aparţine lui Camille Corot.

Goncourt în Franța, Altenberg şi Artur Schnitzler în Austria, Oscar Wilde în Anglia, însă în forma cea mai pregnantă trăsăturile lui se manifestă în poezia simbolistă franceză (P.Verlaine, S.Mallarmé. Ch.Baudlaire) şi în dramaturgia lui P.Maeterlinck. Nu întâmplător apariția multor creații muzicale impresioniste a fost inspirată de literatura simbolistă[3].

§ 2. Colorismul muzical – trăsătura de bază a armoniei impresioniste

Impresionismul muzical este şi el o cucerire a culturii franceze şi se asociază în primul rând (uneori convențional) cu numele lui ***Claude Debussy*** (1862-1918) şi al lui ***Maurice Ravel*** (1875-1937). El poate fi examinat în comparație cu impresionismul din pictură având multe trăsături comune atât în ceea ce priveşte estetica, cât şi alegerea mijloacelor de expresie. Am dori să menționăm în legătură cu aceasta că pictorii impresioniști şi-au creat un sistem artistic care neagă absolutismul principiilor clasice academice de compoziție. Dorind să reproducă mişcarea, să fixeze impresia instantanee, ei au reuşit să îmbine într-un mod extraordinar statica şi dinamica. Ei utilizează de asemenea procedeul de redare a unui grup de imagini, de obiecte sau de modele cu o singură culoare fără a le detalia foarte clar.

În acest sens este foarte interesantă experiența similară realizată de C.Debussy în muzică. Însăşi ideea se manifestă foarte pregnant în denumire preludiului *Dansatoarele din Delphes* în care dansul zugrăvit pe vasul antic parcă învie în caracterul statuar al mişcării muzicale, trecând din dimensiunea spațială în cea sonoră temporal-spațială. În alte cazuri mişcarea este redată prin intermediul unor figurații specifice lipsite de o organizare metro-ritmică precisă. Anume aşa sunt pasajele din *Reflectările în apă. Vântul în câmpie, Ce-a văzut vântul din Apus, Grădini sub ploaie* de C.Debussy, *Jocurile de apă* de M.Ravel unde ele servesc unor scopuri plastice realizând principiul mimetic.

Un important indiciu al viziunii impresioniste asupra lumii este atitudinea față de culoare. Impresioniştii preferă culorile pure, puse adesea direct din tub. Analizând procedeele picturii impresioniste E.Schileriu scrie: "Culorile pure juxtapuse se definesc cu atât mai pregnant şi se exaltă reciproc cu atât mai puternic, cu cât sunt mai contrastante. Cel mai puternic efect de lumină îl creează complementarele juxtapuse. Fiecare culoare primară – roşu, galben, albastru – cheamă în ochiul nostru complementara ei – verde, violet, portocaliu – şi invers. Amestecul optic al complementarelor dă impresia de lumină. Amestecul pigmentar al complementarelor dă în schimb o gamă de tonuri neutre, cenuşii. Strâns legată de teoria complementarelor, teoria contrastului simultan afirmă că orice corp luminos prezintă un cearcăn de umbră şi invers, orice corp întunecat prezintă un cearcăn de lumină"[4].

Teoria contrastului simultan şi cea a culorilor complementare[5] se bazează pe descoperirile fizicii optice în domeniul luminii şi culorilor: sub influența razelor de lumină elementele cromatice separate mişcându-se rapid se percep unitar. Obiectele singure nu au culoare, ci se colorează în dependență de

[3] Despre legăturile impresionismului muzical cu simbolismul vezi: 14; 24 precum şi în teza de licență Береншгейн А. *Поэтика символизма в опере Дебюсси "Пеллеас и Мелизанда"*. Кишинев, 1990 (cond. ştiinț. G.Cocearova).

[4] Schileriu E. *Impresionismul*. Bucureşti, 1970. Citat după: Prut C. *Dicționar de artă modernă*. Bucureşti, 1982, p.205.

[5] Legea contrastului simultan a fost descoperită de Chevreul în 1839. Teoria culorilor complementare îi aparține lui Seurat aşezând astfel pe baze ştiințifice raporturile cromatice descoperite intuitiv de impresioniști. E.Zola descrie minunat teoria culorilor complementare în romanul său *Creația* atribuind crearea ei personajului său Claude Lantier: "Steagul roşu pare galben pe un fon albastru". Din aceste trei culori primare realizăm trei culori complementare – portocaliu, verde şi violet, iar apoi o gamă întreagă de nuanțe intermediare obținute cu precizie matematică din amestecul de culori. În aşa fel ştiința pătrunde în pictură, apare o metodă de observație logică şi nu rămâne decât de a alege tonul dominant al tabloului, de a determina culorile complementare şi cele intermediare şi apoi pe cale experimentală de a aprecia toate nuanțele ce se pot obține din aceste combinații. Aşa, de exemplu, roşul amestecat cu albastrul se preface în galben şi, deci, întregul peisaj îşi schimbă coloritul sub influența razelor solare în dependență de modul în care ele colorează şi reflectă norii ce zboară pe cer.

diul înconjurător. În așa fel, pentru pictorul impresionist devine foarte importantă atitudinea față de oare și de lumină. În realitate culoarea nu există, ea este doar o iluzie, izvorul ei este lumina solară, ma și culoarea sunt inseparabile. Lumina generează forme, iar culoarea de asemenea este un produs al minii. De aceea, impresioniștii nu amestecă culorile pe paletă, ci pictează cu culori pure din spectru osind și tușele de alte culori puse alături imediat pe pânză[6]. "Ținând cont de proprietatea ochiului de a ine o fracțiune de secundă culoarea unui corp văzut și de a amesteca pe retină această culoare cu o altă oare, pe care o privim imediat, impresioniștii renunță la amestecul pe paletă al culorilor pentru a ine, în locul tonurilor pigmentare, *tonuri lumină* – adică tonuri sintetizate pe retină"[7]. Amestecul se duce în ochiul spectatorului în timpul percepției și în acest sens impresioniștii recurg la un vechi ncipiu al artei de a folosi proprietățile percepției umane pentru crearea unor efecte artistice[8].

Muzica compozitorilor impresioniști creează unele analogii cu această tehnică picturală. Aici culoarea și lumina sunt redate prin intermediul armoniei, a timbrului și a facturii. Observăm dorința de a renova formele consunărilor slăbindu-se atenția față de legăturile funcționale între ele și amplificându-se aracterul specific al sonorității lor. Scade rolul melodiei, se modifică tratarea modului care se manifestă rin renașterea diatonicii vechi și prin utilizarea unor moduri noi (adesea exotice). Principiul divizării urilor se realizează nu numai în admirarea culorii unui acord separat, dar și în căutarea căilor de estecare a diferitelor culori în percepția auditivă: suprapunerea de elemente și crearea poliarmoniei sau olitonalității, juxtapunerea de tonuri complementare pe acord, "năvălirea" unui acord asupra altuia în cesiunea lor care generează paralelismele netradiționale, aclasice (cu consonanțe perfecte, cu trisonuri, cu acorduri disonante) atât de frecvente în muzica impresioniștilor.

Nu întâmplător Iu.Holopov atenționează asupra unei trăsături comune pentru C.Debussy și M.Ravel are ar putea fi apreciată ca orientare sonorică a stilului ce se manifestă la ambii maeștri în pofida tuturor osebirilor individuale: "Între ambii mari compozitori ai noii muzici franceze găsim mult comun. Devotamentul față de tradițiile muzicale naționale care se trag de la Couperin și Rameau; cultura franceză a ustului; estetismul rafinat; legăturile cu muzica rusă, motivele orientale și spaniole[9]; picturalitatea imaginilor muzicale – toate acestea înrudesc muzica lui C.Debussy și a lui M.Ravel. De aici – asemănările în monie: înclinația spre senzualismul fastuos al acordurilor ușor disonante, plasticitatea modal-armonică, egnanța și strălucirea sonorităților" (23, p.188-189).

Aici trebuie să menționăm că și pentru C.Debussy și pentru M.Ravel la fel ca și pentru pictorii impresioniști este caracteristică păstrarea ideilor umaniste ale trecutului și o imagine armonioasă a universului. Evident, ele sunt redate prin prisma percepției individuale a specificității estetice a lumii înconjurătoare, însă aceasta a fost în deplină consonanță cu senzualismul subiectiv – baza filosofică a impresionismului. Parafrazând cuvintele lui L.Ventura spuse despre C.Monet muzicologul L.Izmailova (12) spune că C.Debussy contemplă lumea ca un miracol", care – vom adăuga – i se deschide fiecăruia în felul său, doar chiar denumirile preludiilor sale el le dă nu la început, ci după ce muzica deja a răsunat pentru a nu-i impune mânui propriile sale asociații subiective.

Cei doi compozitori inpresioniști francezi au bineînțeles mult comun, dar totuși fiecare dintre ei reușește să-și creeze (în limitele impresionismului) un stil propriu. La fiecare din ei se manifestă într-o formă

---

[6] Alături de culorile pure C.Monet folosește culoarea albă, E.Manet introduce în tablourile sale și negrul.

[7] Vezi C. op.cit.

[8] Pe același principiu se bazează arta cinematografică și televiziunea. Chiar și în muzică fără existența efectului urmei sonore toată sonoritatea ar fi separat în elemente răzlețe.

[9] Am mai putea adăuga de asemenea și motivele din cultura afro-americană venite prin jazz.

absolut individuală atât tendința de lărgire a spațiului geografic, cât și o privire istorică asupra lumii - trăsături caracteristice pentru arta secolului XX, secol al globalizării și al istorismului. Într-un mod specific se reflectă la ei și folclorismul. C.Debussy pe de o parte apelează la modurile tradiționale pentru folclorul francez, iar pe de alta – la cele exotice (pentatonica, modurile orientale în varianta lor spaniolă asimilate prin *cante jondo*). Folclorismul lui Ravel de asemenea are unele rădăcini exotice (*Cântecele madagascariene*), foarte des – spaniole (basce) și chiar evreiești (*Kadisch*). La ambii însă, găsim a astfel de abordare a folclorului care M.de Falla a numit-o "veracitate fără autenticitate"[10].

După cum menționează V.Varuntz, istorismul s-a manifestat la compozitorii impresioniști în forma unor "anticipații" ale neoclasicismului și a însemnat într-o măsură anumită o reacție la impresionismul autodepășit, dar în același timp și o modalitate de conservare a lui. "Compozitorul (Debussy – n.n.) rămânând în albia impresionismului i-a impus și o trăsătură nouă – renașterea tradițiilor trecutului... La aceeași idee, repetând în fond, calea lui Debussy se adresează în ultimele sale lucrări și Ravel"[11] în creația căruia, după cum susține M.Smirnov, linia neoclasicistă a fost prezentă permanent în paralel cu cea impresionistă (21, p.99). În același timp, Debussy alegându-și un model stilistic de gen din trecut, se antrenează foarte activ în modificarea lui și o face în opinia lui E.Denisov mult mai îndrăzneț decât Hindemith sau Prokofiev: "individualitatea lui este atât de puternică încât prototipul se percepe doar ca o aluzie" (10, p.90). Aceasta permite să apreciem stilul lui C.Debussy ca unul unitar în pofida trăsăturilor neoclasiciste și neofolcloriste ce descoperă pregnant individualitatea compozitorului.

§ 3. Armonia impresioniștilor francezi: C.Debussy și M.Ravel.

Antiacademismul pictorilor impresioniști de asemenea și-a găsit răsunet în arta muzicală, în special la C.Debussy care se pronunța atât împotriva sistemului tradițional de predare a armoniei, cât și împotriva constructivismului și a combinatoricii. Acestea în opinia compozitorului sunt rod al unei premise greșite: "Se caută prea multe în scriitură și se compune muzică pentru hârtie, pe când ea, de fapt, este creată pentru auz" (10, p.91). O astfel de orientare în mare măsură determină și caracterul relativ tradițional al materialului armonic folosit de compozitor alături de care inovațiile secolului XX par niște mijloace suplimentare de îmbogățire a sistemului armonic.

Printre acorduri predomină nonacordurile mari cu sonoritate moale considerate de compozitor cele mai frumoase consunări. Este cunoscută aprecierea metaforică a operei *Pelleas și Melisande* dată de R.Rolland care a numit-o "țară a nonacordurilor". Alături de nonacorduri găsim și alte acorduri de dominantă atât de îndrăgite de toți compozitorii francezi. Într-un mod aproape wagnerian sună la C.Debussy septacordul mic micșorat (*Terasa de audiență a clarului de lună*). L.Izmailova menționează la C.Debussy modificarea ideii despre maximul acordic permis și în consecință – apariția unor acorduri ce depășesc diapazonul obișnuit de două sau chiar trei octave, adică limite ce depășesc septacordul. Întâlnim de asemenea acorduri terțare multisonore pe diferite funcții (T_{11} în *Monumentul lui Rameau*, IV_9 în *Fata cu părul de culoarea inului*, în *Menuetul* din *Suita Bergamască*). Depășirea volumului acordic adesea generează diverse divizări ale acordurilor multisonore (chiar și a D_9) în unități acordic-armonice simple (12, p.91). Creației lui C.Debussy îi sunt proprii și acordurile de structură simetrică (trisonul mărit, acordul format pe baza scării din tonuri întregi), precum și cvartacordurile și consunările poliarmonice.

---

[10] М.де Фалья *Клод Дебюсси и Испания* // Фалья М.де Статьи о музыке и музыкантах. Москва, 1971. Citat după: Головинский Г *Композитор и фольклор*. Москва,1981. p.117.

[11] Варунц В. *Музыкальный неоклассицизм*. Москва, 1988. p.28.

Un rol important îl are îmbogățirea acordurilor tradiționale cu sunete aditive (singulare sau multiple) care favorizează crearea unor efecte timbral-sonore foarte specifice și a unor condiții în care disonanțele se eliberează de obligativitatea rezolvării.

Acordurile lui C.Debussy depind în mare măsură de mediul modal. Astfel, de exemplu, în preludiul menționat mai sus *Dansatoarele din Delphes* apariția pentatonicii condiționează apariția alături de acordurile terțare și a consunărilor de cvarte și secunde, în preludiul *Pânzele* scara hexatonică se "condensează" în acorduri caracteristice pentru modul mărit care sună uneori ca pseudo-septacorduri.

La fel ca și la romantici în procesul de identificare a calităților noi ale acordurilor un rol important îl are figurația melodică și formele factural-spațiale ale consunărilor. "Noțiunea de *acord al lui Debussy* a devenit sinonim al nemărginirii" – consemnează L.Izmailova (11, p.284).

Sfera modală a muzicii lui Debussy este foarte bogată și diversă. Aici predomină baza major-minoră eternic cromatizată îmbogățită (iar în unele cazuri chiar înlocuită) de modurile diatonice medievale sau modurile alternative (cea mai frecventă fiind alternativitatea de cvintă) formând, în opinia L.Izmailova, un sistem diatonico-cromatic[12]. Un rol foarte important în organizarea modală debussystă îl are și pentatonica care adesea servește pentru crearea coloritului exotic (*Peștișorii de aur, Cântecul de adormit vântul*), a elementelor unui stil arhaic, ancestral (*Catedrala scufundată, Primăvara*) sau a unor portrete sonore (*Fata cu părul de culoarea inului, Omagiu pentru S.Pickwick Esq. P.P.M.P.C*).

Politematismul caracteristic stilului debussyst și schimbarea frecventă a tipurilor de factură semnalate de E.Denisov sunt legate direct de variabilitatea modală și de fracționarea structurii tonale a lucrărilor lui. O anumită însemnătate joacă și microsistemele ce domină în limitele unor compartimente mici în interiorul cărora se manifestă tendința de staticizare prin imprimarea unor calități tonicale oricărei armonii. Sub aspect vertical această combinare a unor celule eteromodale are anumite analogii cu polimodalismul și politonalitatea și a însemnat la C.Debussy unul din mijloacele de abatere de la regulile tonale tradiționale.

Politonalitatea bazată pe contrastul între clapele albe și cele negre în preludiul *Neguri* corespunde tocmai principiului "amestecării pigmentare a complementarelor" care generează nuanțe neutre, cenușii. În aceeași matrice a esteticii impresioniste se situează și paralelismele lui Debussy care i-au permis lui V.Reti să vorbească despre proveniența melodică a armoniei și a tonalității lărgite debussyste denumind-o tonalitate melodică (20, p.21). Numeroase exemple de diverse paralelisme găsim în *Preludii* și în alte lucrări pentru pian, precum și în tripticul simfonic *Marea* în care conducerea vocilor în general este foarte specifică îndepărtându-se considerabil de normele tradiționale. În calitate de model al consunării ce participă în mișcarea paralelă adesea apar cvartele, cvintele și îmbinările acestora, terțele, secundele, trisonurile (inclusiv și cele mărite), sept- și nonacordurile. Prin intermediul lor se atenuează grafica funcțiilor melodice asemenea culorii care maschează conturul tabloului făcut cu creionul. Astfel, grafica se transformă într-o pictură realizată cu timbruri muzicale.

Considerăm corectă opinia lui E.Denisov care consideră că limbajul armonic al lui C.Debussy nu este suficient studiat cu toate că constituie unul dintre cele mai interesante fenomene în evoluția armoniei contemporane. "Farmecul armoniei debussyste nu constă doar în utilizarea septacordurilor sau a nonacordurilor, ci într-o nouă senzație a armoniei și a funcției ei în țesătura muzicală... Debussy se servește și de funcționalitate, însă funcționalitatea armoniei lui este cu totul diferită de cea a romanticilor germani. Gândirea armonică a lui Debussy este astfel încât în armoniile lui noi auzim mai întâi de toate frumusețea internă a armoniei, splendoarea sunării ei și nu tensiunea funcțională (la Debussy ea întotdeauna este

[12] O reprezentare schematică a acestui sistem este propusă de L.Izmailova (11, p.289).

slăbită). Uneori pentru Debussy armonia este aproape timbru şi el adesea operează cu armonia ca şi cu culoare moale şi foarte plastică... C.Debussy nu atât stabileşte legături şi tinderi, cât creează o atmosferă sonoră colorând sunetele cu diferite timbruri" (10, p.110).

M.Ravel este considerat de obicei "cel de-al doilea impresionist" după C.Debussy, însă această opinie nu este corectă din mai multe puncte de vedere. În primul rând, anume piesa lui *Jocul apei* a fost prima care a reflectat tematica tipică şi noua stilistică a tehnicii de pasaje realizată în suflu impresionist. Pe de altă parte, dacă "eticheta" de impresionist nu-i corespunde întocmai nici lui C.Debussy (compozitorul singur se pronunţa împotriva ei), lui M.Ravel ea îi convine şi mai puţin deoarece creaţia compozitorului nici pe departe nu se înscrie în limitele acestui stil[13].

În acelaşi timp, după cum s-a menţionat deja, creaţia lui Ravel denotă multe trăsături comune cu cea a lui Debussy care au stârnit replica caustică a lui L.Sabaneev: "Cândva, în epoca de glorie a ştiinţelor exacte, un nou Lineu muzical va realiza o nomenclatură a compozitorilor categorisindu-i pe genuri, familii şi specii şi atunci Debussy şi Ravel se vor numi – primul: *Debussy originalis*, iar cel de-al doilea - *Debussy Ravel*"[14]. Acest comun se află în primul rând în domeniul armoniei. Însă pianismul pregnant al lui Ravel apropiindu-se de strălucita virtuozitate lisztiană şi având un pronunţat caracter concertant precum şi fascinanta sa tehnică de orchestraţie au contribuit la o adevărată splendoare a timbrurilor şi la acuitate a culorilor armonice. Pe de o parte, anume de aici provine sonoritatea mai disonantă, iar pe de alta – simplitatea, claritatea acordurilor (mai ales în opusurile neoclasiciste) care, însă, uneori capătă un caracter puţin cam brutal cu tente urbanistice percutante. În acest sens atrage atenţia interesul faţă de efectele ostinato (un exemplu foarte pregnant fiind *Bolero*). Într-o măsură mai mare decât la C.Debussy şi mai curând în stilul lui I.Stravinski sună şi elementele de jazz (*Concertul pentru pian Re major*). Printre alte manifestări "moderniste" trebuie menţionat aspectul grafic al linearismului conducerii vocilor (foarte pronunţat în *Sonata pentru vioară şi violoncel* unde compozitorul recurge inclusiv şi la politonalitatea melodică notând partidele instrumentale în diferite tonalităţi[15]).

Politonalitatea lui Ravel de asemenea este mai radicală şi mai acută decât cea a lui C.Debussy. Iu.Paisov o apreciază ca una armonică şi subliniază rolul diatonicii în sfera subtonalităţilor. Unul din izvoarele politonalismului la Ravel (ca şi la C.Debussy) devin diversele paralelisme exacte prezente în cele mai diferite forme (cvinte goale care redau statica şi plictiseala, atmosfera unei zile de caniculă la începutul operei *Copilul şi minunea*, deplasările paralele ale răsturnărilor dominantseptacordului în *Alborada*, nonacordurile cromatizate care imprimă o nuanţă senzuală în contextul strict diatonic din primul compartiment al *Pavanei pentru Infanta defunctă* şi desigur *Bolero* cu faimosul *crescendo* orchestral şi acumularea treptată de voci etc.).

Acordurile specifice formează un complex întreg de sonorităţi preferate de către compozitor[16]. Caracteristică pentru Ravel este intonaţia de nonă mare (frecvent încorporată într-un nonacord minor) şi trisonurile adesea juxtapuse pe verticală sau îmbogăţite cu sunete aditive precum şi acordurile terţare multisonore. Astfel tonica minoră deseori sună împreună cu secunda care pare a fi o întârziere "precipitată". În general pentru Ravel sunt foarte tipice tonicele disonante (cu sextă, cu sextă şi secundă). De

[13] Mai detaliat despre aceasta vezi teza de licenţă a I.Cibotaru (conducător ştiinţific G.Cocearova) *Opera "Copilul şi minunea" de Maurice Ravel – probleme de gen, dramaturgie şi compoziţie*. Chişinău, 1993.

[14] Citat după: 21, p.102-103.

[15] Ravel scria despre această lucrare: "*Sonata* înseamnă o cotitură în activitatea mea. Dezgolirea procedeului atinge un nivel maxim: refuzul de la farmecul limbajului armonic, înclinaţia tot mai evidentă spre melodie" (citat după: 6, p.142).

[16] Parţial ele sunt descrise la Holopov (23) precum şi în 7 şi în 19.

emplu, în arioso Ceainicului din opera *Copilul şi minunea* tonica minoră sună cu triton şi cu septimă are. Destul de frecvent întâlnim şi sextacordul cu două terţe diferite sau septacordul micşorat cu octava micşorată în calitate de întârziere sau sunet aditiv. Aceste acorduri intră în numărul consunărilor tipice pentru secolul XX care includ intervalul format din unsprezece semitonuri.

Iu.Paisov (19, p.233-235) scrie despre dominantele lui Ravel adesea îmbogăţite cu alteraţii specificându-le ca:

D_a – dominantseptacordul mărit (cu cvintă ridicată);

D_b – dominanta cu prima scizionată (naturală şi ridicată) şi cu cvinta ridicată;

D_c – dominantseptacordul cu terţa scizionată (naturală şi coborâtă), completat uneori şi cu nona mică.

Ca o variantă a tipului D_c poate apărea şi dominantseptacordul cu terţa scizionată şi cvinta coborâtă (ambele variante le găsim în *Forlana*).

O trăsătură comună a tuturor acestor armonii specifice o constituie prezenţa obligatorie a disonanţei semitonice care se rezolvă cu întârziere sau nu se rezolvă deloc. Aici se simte tendinţa spre stratificarea armoniei şi formarea diferitelor tipuri de policombinări, inclusiv a politonalităţii. Înşiruite într-o voce sunetele acestor consunări alcătuiesc scara cromatică.

În îmbinările politonale şi polimodale un rol important îl joacă elementele natural-modale (*Concertul pentru pian şi orchestră* Sol major, p.I), notarea în diferite tonalităţi (*Sonata pentru vioară şi violoncel*, tema-ul Ceainicului şi al Ceştii din opera-balet *Copilul şi minunea*), corelaţiile semitonice sau tritonice ale politonalităţilor precum şi alte modalităţi de evidenţiere a caracterului eterogen al elementelor ce constituie poliformaţiunea.

Iu.Paisov împarte exemplele politonale din creaţia lui Ravel în trei grupuri în care politonalitatea apare în calitate de:

1. fundamentul construcţiei modale a întregului;
2. un fenomen episodic (forma cea mai frecventă);
3. procedeu de intensificare a impreciziei tonale (19, p.239).

Trebuie să menţionăm că politonalitatea lui Ravel se fundează pe poliarmonia bi-trisonantă sau pe stratificarea formelor specifice de tonice şi de dominante, inclusiv şi a celor foarte disonante, pe contul intervalelor respective sau a alteraţiilor.

Este interesant de asemenea, că Iu.Paisov apreciază politonalitatea lui Ravel ca prim fenomen important în acest domeniu în muzica franceză cu toate că ulterior în opinia muzicologilor locul de frunte aici a revenit lui D.Milhaud, F.Poulenc, A.Honegger şi altor membri ai grupului celor şase.

Sub aspect modal, în afară de cromatica prezentată inclusiv şi prin politonalism, prezintă interes şi utilizarea diatonicii care frecvent se opune cromaticii sau se îmbină cu aceasta având însă şi o însemnătate specifică. Cel mai des diatonica apare în calitate de fundal, iar cromatica - în formă de element constructiv complementar.

Modurile diatonice specifice sunt utilizate la Ravel într-o formă mai puţin pregnantă decât la C.Debussy. El foloseşte formele naturale ale majorului şi ale minorului, alternativitatea lor şi "modulaţiile" în sfera modurilor medievale (în *Pavană* apelarea la diatonică este justificată prin programul acesei). Coloritul lidic se observă în baletul *Daphnis şi Chloe* bazat pe un subiect antic, pentatonica – în *Vrăjica*.

O sferă foarte caracteristică pentru Ravel (în parte graţie provenienţei basce pe linia maternă, în parte datorită influenţelor lui C.Saint-Saëns) este inspirată din motive spaniole redate prin intermediul mijloa-

celor armonice specifice. Astfel în *Alborada* sună modul de dominantă şi se folosesc schimbările de acorduri care parcă redau schimbările de poziţii la chitară.

În general, după cum menţionează A.Alşvang, "spre deosebire de C.Debussy, M.Ravel nu încearcă să creeze moduri noi. El doar renovează sistemul armonic existent"[17] (6, p.135). De aici - interesul relativ scăzut faţă de modul mărit. În opinia lui R.Alexandrescu Ravel "este mai ales melodist, de o grafică incisivă. Mobilităţile armonice debussyene îi opune pe aceea a ritmicităţii. Inepuizabile formaţii disonantice raveliene sunt mai statice, mai dure, mai puţin modulante, diatonismul e aproape lege, precum era gama prin tonuri la C.Debussy. Debussy visează, Ravel cristalizează, Debussy cultivă paralelismele. Ravel numai accidental şi uneori tematic. Armoniile debussyene în mişcare creează adesea fire melodice sau ornamentale, pe când la Ravel motivul creează arabescul, melodica generează armonia. Cvinta mărită şi pentatonismul sunt alocuţiuni frecvent legate de arta debussyană, septimele mari şi secunda, multiplele apogiaturi şi modalul sunt semi-permanenţe raveliene. Impresionismul intervine rar şi mai ales ca auxiliar expresiv" (2, p.149). Totodată A.Alşvang susţine că deosebirile dintre C.Debussy şi M.Ravel în mare măsură sunt determinate de nivelul subiectivist: "C.Debussy ca un veritabil impresionist, redă în muzică sa impresiile poetice din realitate cu o evidentă tentă subiectivistă; Ravel însă preferă o transformare logică a genurilor deja existente şi de aceea apare ca un artist mai obiectiv, dar în acelaşi timp şi foarte spontan. Trebuie de asemenea să avem în vedere că Ravel a epuizat definitiv stilul impresionist în decursul primei perioade a creaţiei sale şi, deci, evoluţia ulterioară a compozitorului a continuat într-o direcţie diametral opusă debussysmului" (6, p.135-136).

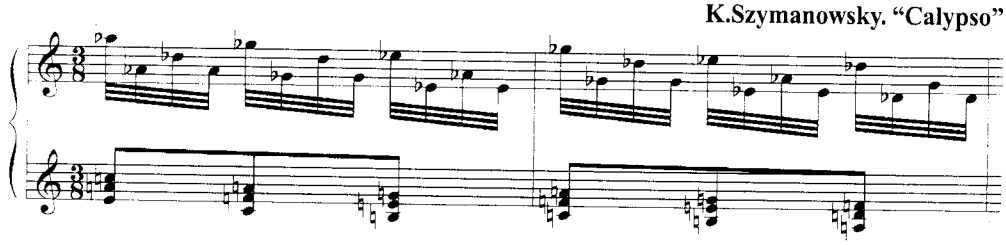
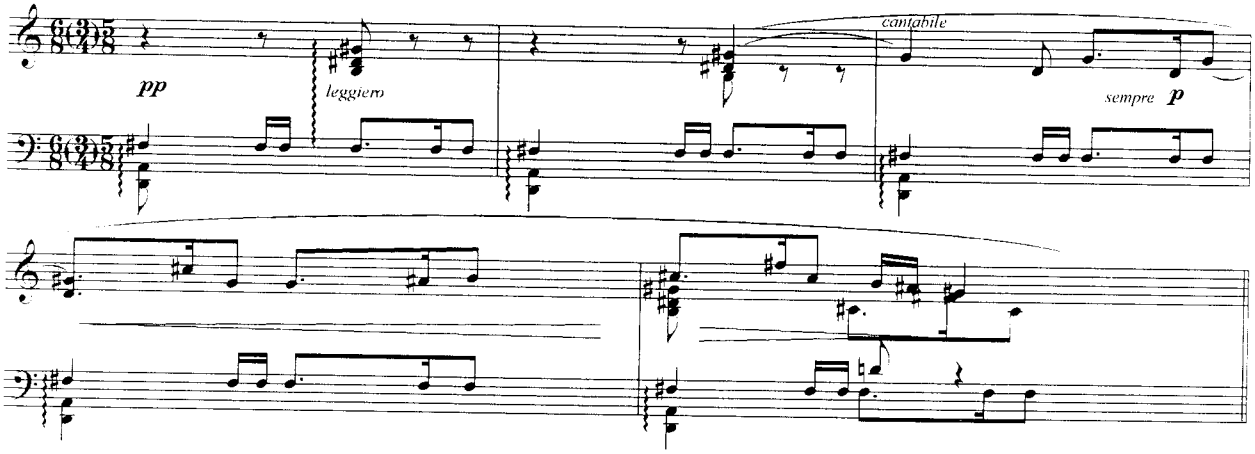
§ 4. Trăsăturile stilistice ale impresionismului în creaţia altor compozitori

Impresionismul muzical s-a manifestat în primul rând în creaţia lui Claude Debussy şi Maurice Ravel, dar şi la alţi compozitori influenţaţi de maeştrii francezi – P.Dukas, O.Respighi, C.Scott, M.de Falla, tânărul I.Stravinski (perioada rusă), K.Szymanowski (mai ales în anii 1915-1916), A.Cerepnin. Precursorii acestui stil, după cum s-a menţionat mai sus, au fost romanticii, fapt care l-a determinat pe E.Kurth în renumita sa monografie consacrată armoniei romantice să caute germeni ai impresionismului la majoritatea compozitorilor romantici începând cu F.Schubert. Stilul lui F.Liszt din ultimii ani de viaţă (în aşa piese ca *Fântânele*, *Chiparoşii de la Vila d'Este, Norii cenuşii* ş.a.) denotă afinităţi directe cu viitorul stil impresionist. Unele tangenţe cu impresionismul se desluşesc şi la M.Reger.

Prin creaţia lui ***Karol Szymanowski*** (1882-1937) impresionismul într-o oarecare măsură se contopeşte cu stilul lui A.Skriabin. Aceasta se manifestă atât în melodie, cât şi în armonie (despre aceasta mărturiseşte utilizarea specifică a non- şi undecimacordurilor alterate şi a răsturnărilor lor). Cercetătorul polonez J.Chominski compară, de exemplu, preludiul *Neguri* de C.Debussy şi ciclul *Mituri* de K.Szymanowski. Prima din cele trei piese ale ciclului (*Fântânele Aretuzei*) conţine trăsături de factură impresionistă şi procedee coloristice care au menirea de a reda şiroitul apei. O altă lucrare a lui K.Szymanowski cu evidente tente impresioniste este ciclul din trei poeme pentru pian *Metopele*[18] care a fost compus după motivele *Odiseei* lui Homer şi conţine elemente de peisaj marin realizate în fiecare piesă într-un fel deosebit. Astfel în *Insula sirenelor* este redat ropotul mării, în *Calypso* compozitorul redă chipul frumoasei nimfe (exemplul 1), iar în *Nausicaa* "pictează" tabloul unei furtuni pe mare (exemplul 2).

[17] Cu toate că în analizele sale autorul frecvent recurge la terminologia lui B.Iavorski legată anume de formaţiunile modale noi.

[18] Metopă este spaţiul dintre triglifele frizei unui templu doric, închis cu o placă de piatră netedă sau decorată cu picturi sau cu basoreliefuri.

Exemplul 1
K.Szymanowsky. "Calypso"

Exemplul 2
K.Szymanowsky. "Nausicaa"

Limbajul armonic al lui K.Szymanowski denotă trăsături comune atât cu impresionismul, cât şi cu muzica lui A.Skriabin. Aceasta se manifestă prin utilizarea multiplelor paralelisme (de cvinte, de secunde s.a.), a nonacordurilor şi a undecimacordurilor, prin încadrarea unor scări modale (ca de exemplu, scara hexatonică sau cea cromatică) în contextul general al majorului sau al minorului (spre deosebire de C.Debussy la care acestea de obicei depăşesc limitele majorului şi ale minorului), prin folosirea politonalităţii (de asemenea bazată pe major şi minor)[19].

Într-o formă specifică impresionismul muzical s-a reflectat şi în creaţia lui ***Ottorino Respighi*** (1879-1936), artist care "se numără printre ultimii mari compozitori care au valorificat cu măiestrie major-minorul ..., dar în acelaşi timp se situează printre primii care a reluat cu noi sensuri muzica modală" (4, p.89). Preocupat foarte mult de vechea moştenire a muzicii culte europene – cântul gregorian – Respighi găseşte anume aici o sursă inepuizabilă de inspiraţie, dar şi una ce oferă multiple şi neaşteptate posibilităţi pentru renovarea şi împrospătarea limbajului muzical. Aceasta se poate lesne observa în cele *Trei preludii concepute pe melodii gregoriene* pentru pian, *Concertul mixolidian pentru pian şi orchestră,* în *Cvartetul dorian.* Mai târziu Respighi a realizat varianta orchestrală a preludiilor *Sopra melodie gregoriane* şi adăugându-le o a patra piesă le-a folosit în suita *Vitralii în biserică.* "În această suită inpresionismul francez era prezent şi totuşi stilul se înfăţişa original; caracterul auster al arhaicului cântec gregorian apărea estompat, chiar sacrificat, în scopul obţinerii unei palete meridionale cu noi valenţe expresive" (4, p.93). Compozitorul italian asemenea lui Ravel reuşeşte să îmbine trăsăturile impresionismului cu

[19] Mai detaliat despre impresionismul lui K.Szymanowski vezi: 13.

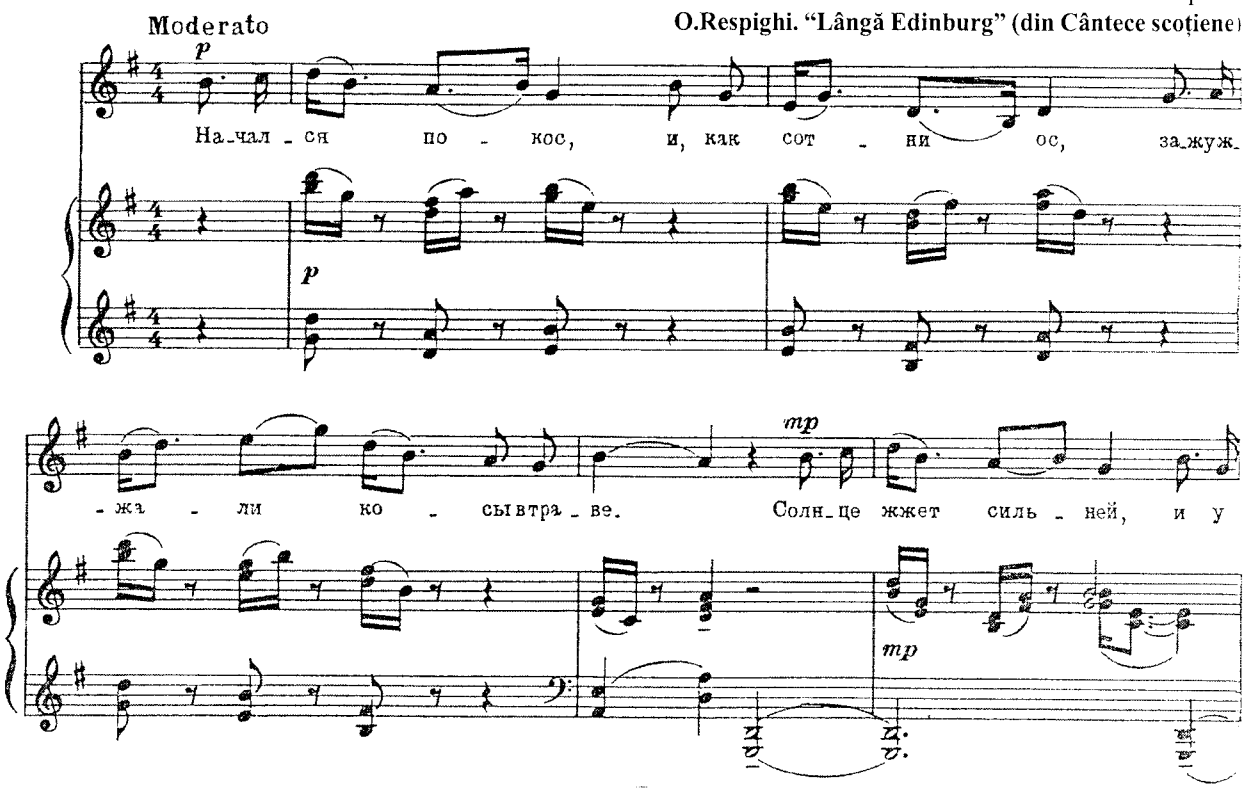
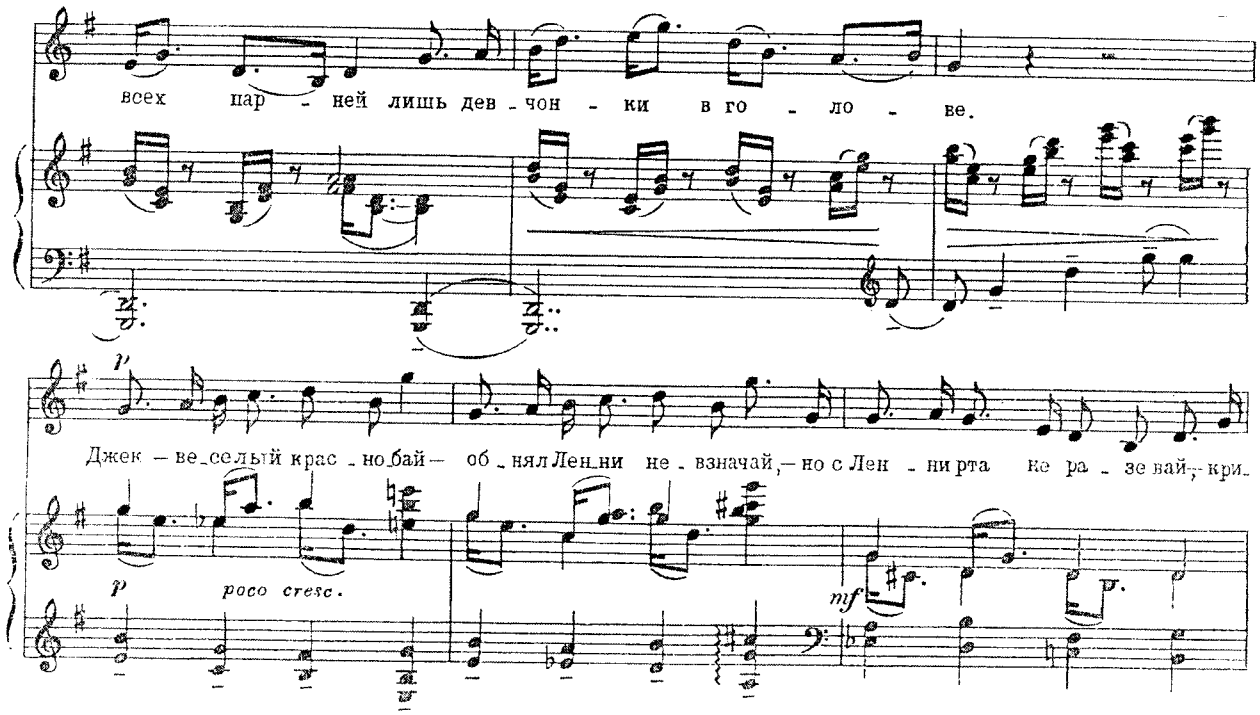
tendințele neoclasiciste. În acest sens un interes deosebit prezintă poemele simfonice romane în care "în pofida coloritului luminos... se remarcă inspirate teme citate din colecțiile de cânt gregorian. Este curios faptul că O.Respighi a utilizat aceste teme mai mult cu un substrat coloristic, armonizându-le prin cupluri de acorduri de cvarte, cvinte şi prin alte procedee de acest fel şi foarte rar le-a interpretat într-un context de armonie modală, cu un funcționalism clar şi pregnant, bazat pe înlănțuiri care să reliefeze o concepție componistică bine cristalizată" (4, p.94).

În creația lui Respighi se manifestă încă o latură caracteristică a impresionismului şi anume interesul față de niște lumi muzicale mai îndepărtate de vechile centre culturale europene. Moştenirea artistică a compozitorului include compoziții care denotă un interes vădit față de coloritul specific al modurilor exotice locale: *Patru lieduri armene pentru voce şi pian* (1921), *Patru cântece scoțiene* (1924), Suita simfonică *Impresii braziliene* (1927) ş.a. (exemplele 3 şi 4). În opera *La Fiamma* cercetătorii menționează de asemenea prezența unor influențe orientale şi bizantine "nu suficient de bine conturate, dar importante prin faptul că existența lor oferă muzicologilor posibilitatea de a remarca în arta autorului preocupări şi de acest ordin" (4, p.93).

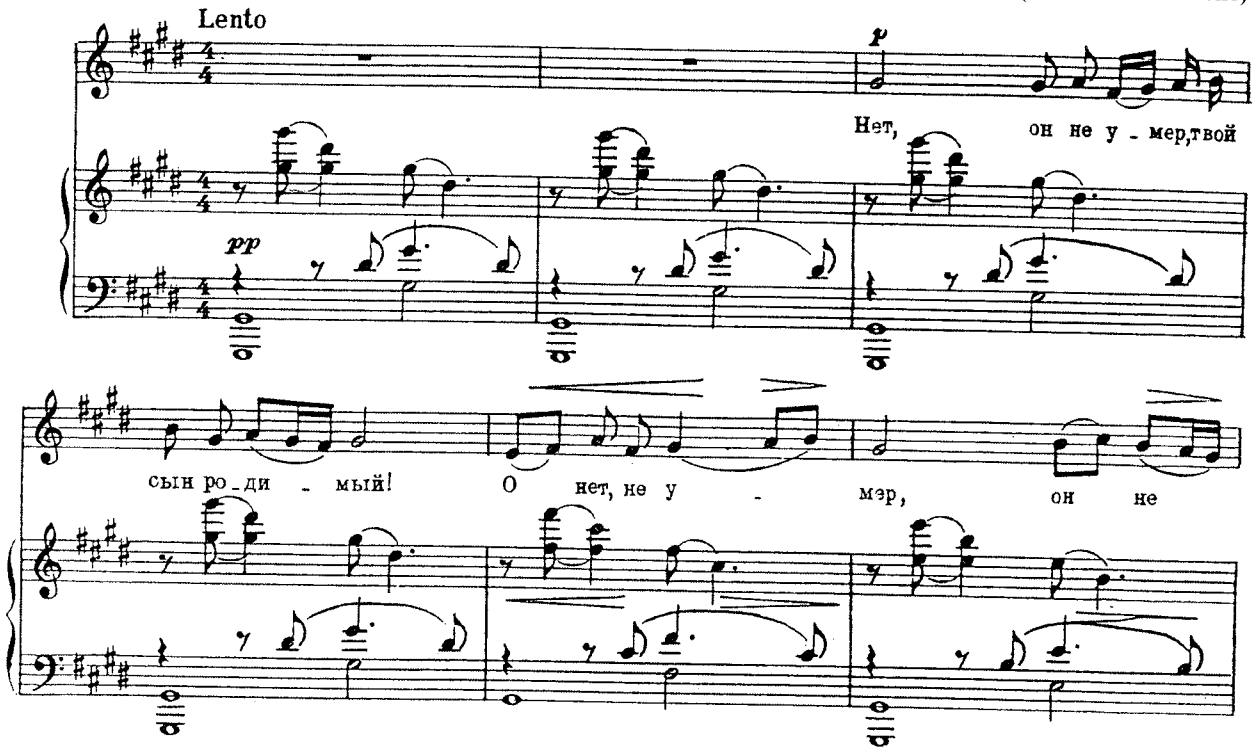
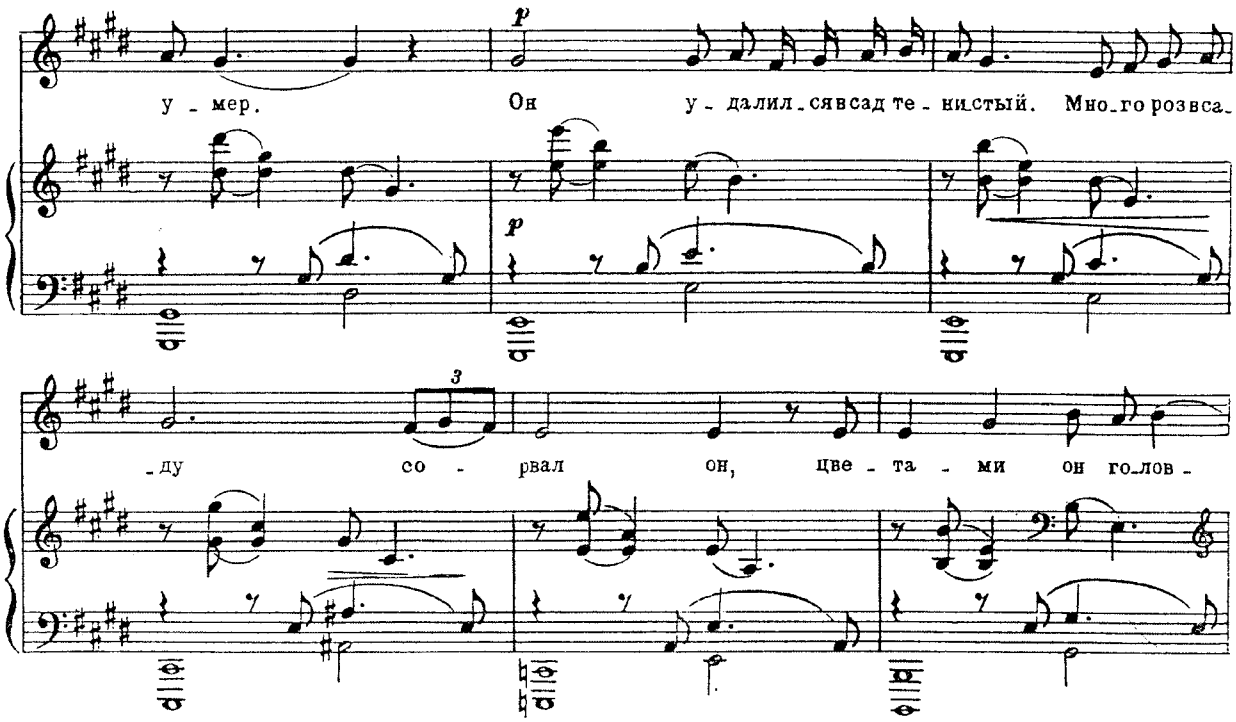
Respighi preferă o armonie diatonică evitând cromatismul exacerbat. Stilul lui denotă un amalgam de elemente romantice, impresioniste şi neoclasiciste (mai exact chiar neobaroce), însă în toate acestea predomină elementele de culoare.

Mai târziu trăsăturile impresionismului se manifestă direct sau indirect la foarte mulți compozitori din secolul XX, inclusiv şi la unii care în aparență nu au nimic comun cu acest stil şi cu estetica lui (de exemplu O.Messiaen şi P.Boulez)[20].

Exemplul 3

O.Respighi. "Lângă Edinburg" (din Cântece scoțiene)

[20] O analiză mai profundă a implicațiilor impresionismului în creația diferiților compozitori vezi în: 9.

Exemplul 4

O.Respighi. "La sicriul fiului" (din Cântece armene)



Bibliografie selectivă:

1. Alexandrescu R. Claude Debussy. Bucureşti, 1967.
2. Alexandrescu R. Maurice Ravel. Bucureşti, 1964.
3. Gheciu R. De Falla. Bucureşti, 1964.
4. Popovici A. O.Respighi. Bucureşti, 1975.
5. Respighi E. Ottorino Respighi. Bucureşti, 1982.
6. Альшванг А. Произведения Дебюсси и Равеля. Москва, 1963.
7. Базарнова В. О формообразующих факторах музыки Равеля // Вопросы теории музыки. В.3 Москва, 1975.
8. Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX века. Ленинград,1986.
9. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века // Дебюсси и музыка XX века. Ленинград, 1983
10. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва,1986.
11. Измайлова Л. Ладовые истоки музыкального языка Дебюсси // Вопросы теории музыки. В.1 Москва, 1968.
12. Измайлова Л. Ладогармоническая система музыки Клода Дебюсси. Дисс...канд. иск-ведения. Москва, 1972.
13. Котлер Н. Импрессионистические черты стиля Кароля Шимановского // Проблемы музыкальной науки. В.2. Москва, 1973.
14. Куницкая Р. У истоков стиля Дебюсси // Вопросы музыковедения. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.18. Москва, 1976.
15. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. Москва, 1989.

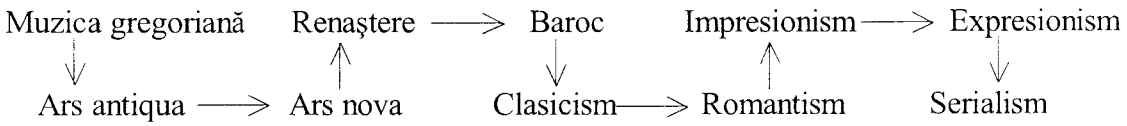
16. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в "Тристане" Вагнера. Москва,1975.
17. Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX-начала XX века // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.2. Ленинград, 1963.
18. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. Москва, 1990.
19. Паисов Ю. Политональность в современной музыке. Москва,1977.
20. Рети Р. Тональность в современной музыке. Ленинград, 1968.
21. Смирнов М. Морис Равель //Вопросы теории и эстетики музыки. В.14. Ленинград, 1975.
22. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Ленинград, 1983.
23. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва, 1974.
24. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва, 1978.

Capitolul VIII

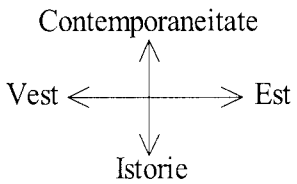
Armonia în muzica secolului XX. Observaţii generale

Panorama orientărilor noi în cultura secolului XX. Caracterul complex al culturii muzicale a secolului XX în condiţiile pluralismului stilistic. Coexistenţa tendinţelor opuse: inovaţie radicală şi retro. Caracterul convenţional al noţiunii *armonie contemporană*. Principiile de bază ale renovării armoniei: individualizarea structurilor tonal-armonice, emanciparea disonanţei, reinterpretarea raporturilor funcţionale ş.a. Tonalismul şi modalismul în muzica secolului XX.

Secolul XX a deschis o nouă perioadă tricentenară în istoria culturii muzicale universale şi a devenit un secol al *muzicii noi* depăşind în intensitatea şi diversitatea inovaţiilor radicalismul tuturor "revoluţiilor" muzicale anterioare (*...de ignoto cantu*[1] - sec.XI, *Ars nova* - sec. XIV, *Le nuove musiche* - sec. XVII), astfel încât modificările petrecute în conştiinţa muzicală ar putea fi asemuite cu explozia unei supernove. Şi dacă am compara schimbarea jaloanelor şi epocilor pe tot parcursul evoluţiei artei muzicale universale am descoperi că secolul XX a concentrat în sine nu numai una, ci concomitent mai multe direcţii importante. Pentru ilustrarea ideii noastre ne vom folosi de schema propusă de L.Dănceanu (9, p.96) în care sunt reflectate fazele de dezvoltare ale esteticii şi tehnologiei muzicale începând cu Evul mediu:



Ultimele trepte ale acestei scări în opinia noastră sunt reflectate nu îndeajuns de complet, deoarece complexitatea panoramei muzicii contemporane nu se epuizează doar cu serialismul. I.Snitkova apreciind secolul XX ca un secol cu mai multe epoci care se manifestă atât în succesiune, cât şi în simultaneitate, vorbeşte şi despre schimbarea modelului artistic al timpului şi al spaţiului şi în primul rând – despre un spaţiu multidimensional pluralist al culturii contemporane cu orientare dublă pe ambele coordonate (istoric şi geografic):



Acest model se înscrie într-o panoramă mai amplă a spaţiului universal transcendent cuprins de noţiunea *Armonia Lumii* (vezi 44). Vom menţiona, că determinând paradigmele conceptual-structurale ale diferitelor epoci precum şi principalele stiluri şi orientări artistice care le reprezintă, I.Snitkova include în clasificarea făcută după diferite criterii şi principii în mare măsură anume curentele caracteristice

[1] *Ignoto* în limba latină înseamnă necunoscut, adică despre cântarea necunoscută.

entru secolul XX. Ne permitem să reproducem aici această clasificare notând cu semnul * toate inovațiile aduse de epoca contemporană și acele tradiționalisme care primesc o nouă interpretare:

I. **Paradigma ritual-canonică**: arhaismul*, ritualismul*, tradiționalismul*, primitivismul*, minimalismul*, simbolismul*, alegoria*, surrealismul*, baroco, romantismul, mass-media*, rock-ul*, jazz-ul*;

II. **Paradigma conceptul-simbolică**: baroco, simbolismul*, conceptualismul*;

III. **Paradigma procesual-dinamică** (psihologică): clasicismul, romantismul, sentimentalismul, realismul, existențialismul*, expresionismul*;

IV. **Paradigma structural-tehnologică** (constructivistă, structuralistă)[2]: avangardismul*, constructivismul*, structuralismul*, futurismul*, "producționalismul"*;

V. **Paradigma structural-mimetrică** (naturalistă, iluzionistă): impresionismul*, fovismul*, naturalismul*, biologismul*, "arta organică"*, hiperrealismul*, pop-art-ul*;

VI. **Paradigma universal-semiotică** (hermeneutică): neoclasicismul*, neobaroco*, neoromantismul*, polistilistica*, postavangardismul*, eclectismul*.

O asemenea abundență de diferite "-isme" în arta secolului XX a fost determinată de numeroase cauze obiective și subiective. Una din ele a fost legată de creșterea rolului personalității, a intelectului artistului (asemeni cu epocile Renașterii și a Barocului). Intelectualismul îmbinat cu tendința de individualizare a favorizat orientarea spre inventica artistică, spre diverse descoperiri până la tehnologismul ca atare.

Un rol foarte important l-au jucat și procesele sociale și situația generală dificilă care a determinat starea contextului artistic și social al epocii respective. În prim-plan aici trebuie pusă lărgirea extraordinară a spațiului informativ amploarea căreia nu a cunoscut precedente (nu întâmplător se vorbește despre *explozie informațională*). Acest proces se produce atât pe coordonata intensivă în limitele culturii europene (și sincronic, și diacronic), cât și pe cea extensivă cu deschidere spre culturile extraeuropene. În acest ultim caz în cultură au loc acele procese care au primit denumirea de globalizare și sunt cauzate de revoluția tehnico-științifică care a făcut din secolul XX o eră de civilizație tehnogenă și o etapă de cotitură pentru conștiința socială. Acest secol al tehnocrației a devenit în plus și un veac de perturbări sociale și de războaie, o eră de cucerire a spațiului cosmic și de reevaluare a rolului omenirii pe scară universală, cosmică.

În domeniul schimbului de informații și al difuzării de idei noi secolul XX se sprijină pe extraordinarele posibilități oferite de știință și tehnică introducând modificări de amploare în panorama generală a vieții culturale. Procesul de formare a ideilor noi poate fi comparat cu procesul de cristalizare într-o soluție suprasaturată: și aici și acolo se produce regruparea elementelor, auto-organizarea lor în jurul unor noi centre de subordonate (în artă rolul acestor "centre de cristalizare" îl joacă ideologiile orientărilor artistice sau marii maeștri în jurul cărora se formează grupuri de adepți).

Cultura universală europocentristă care reprezintă un model de civilizație "occidentală" se exportă foarte activ în alte zone ale globului. Bineînțeles, procesul de globalizare culturală nu se limitează doar la expansiunea culturii europene, deoarece alături de elemente de *acțiune* el denotă și elemente de *interacțiune* care se realizează printr-o influență inversă a culturilor extraeuropene (sau mai corect ar fi să spunem extraoccidentale) asupra celei europene (occidentale). În arta muzicală această interacțiune se manifestă prin influențe latino-americane, africane, orientale (atât tradiționale, cât și exotice).

Globalizarea culturală cunoaște însă și o rezistență care s-a reflectat în amplificarea tendinței de autoidentificare național-folclorică a stilului realizată atât într-un aspect tradițional folcloric, cât și în

[2] Paradigmele IV, V și VI autoarea le reunește într-un singur grup sub semnul paradigmei universal-metodologice.

formă de neofolclorism pentru care sunt proprii unele metode noi de interpretare şi de întruchipare a modelului folcloric (inclusiv şi deformarea prototipului folcloric, precum şi lucrul la nivelul arhetipal). Neofolclorismul demonstrează într-o formă specifică istorismul gândirii artiştilor din secolul XX, intelectualismul şi caracterul inventiv care după 300 de ani (care au urmat după epoca Barocului) din nou se manifestă activ în muzica contemporană.

Pe un nou tur al spiralei istoriei se manifestă şi principiile renascentiste care au generat numeroase tendinţe retro (neoclasicismul, neobarocul, neorenascentismul, neogotica) reunite de obicei sub auspiciile noţiunii de neoclasicism. Aici în prim-plan apar noile forme de dialog între epoci şi stiluri realizate prin intermediul diverselor procedee de "comunicare" cu sursa: imitarea stilizatoare sau cea nestilizatoare (D.Lihaciov), stilizarea neoclasicistă (care presupune prezenţa unor "comentarii" stilistice contemporane), inclusiv şi "lucrul după modele" sau "variaţia pe stil" (S.Savenko). Tot aici în cazul includerii unor episoade de retrospectivă stilistică ar putea fi adăugată şi polistilistica ce sincronizează fenomenele stilistice diacronic separate.

În acelaşi timp se produc şi alte procese legate de diferenţierea mediului auditor şi apariţia diferitelor tipuri de muzică: E-muzică (muzica elitară, serioasă, academică) şi U-muzică (muzica *underground*-ului, muzica uşoară, pop sau de masă, inclusiv jazz-ul). Mai târziu în interiorul muzicii academice apare aşa-numita "direcţia a treia" care include în activul său procedee şi mijloace proprii muzicii uşoare pentru a fi accesibilă unui public mai larg.

Orientarea spre public devine o preocupare importantă a compozitorilor care influenţează alegerea mijloacelor de expresie. Astfel, de exemplu, în anii 60-70 apare aşa-numita "artă angajată" reprezentată şi în creaţia unor avangardişti inovatori precum L.Nono şi H.-W.Henze. Şi totuşi, muzica uşoară tot mai mult se separă de cea academică. În acest domeniu se manifestă foarte puternic tendinţa de absolutizare a banalităţii şi de simplificare care duce chiar la stereotipizare şi la apariţia "muzicii de maşini" (ulterior sisteme de tip karaoke, computer + sintetizator etc.). Pe de altă parte, se observă şi procesul de desocializare a creaţiei ca urmare a individualismului hipertrofiat, a neglijării aspectului comunicativ al artei care s-a manifestat în apariţia unor noi tehnici de compoziţie cu tentă avangardistă şi modernistă, care corespund într-o anumită măsură ideii "jocului cu mărgelele de sticlă" enunţate de H.Hesse. În aşa fel putem semnala atât interacţiunea diferitelor domenii de muzică şi orientări stilistice, cât şi polarizarea acestora.

În general, arta secolului XX prezintă o panoramă complexă de fenomene artistice şi nu poate fi apreciată univoc, mai ales că încă nu s-a format perspectiva istorică necesară pentru o selecţie axiologică şi o evaluare corectă.

Din aceleaşi motive este imposibil de a vorbi şi despre un oarecare "stil contemporan". Astăzi când noul adesea poate deveni şi vechiul bine uitat s-a schimbat esenţial atitudinea faţă de continuitatea artei şi de problema corelaţiei între tradiţie şi inovaţie – una din problemele principale ale esteticii muzicale. Chiar sub ochii noştri multe metode moderniste devin academice, avangarda fiind înlocuită de postavangardă. S-a modificat intensitatea şi viteza de răspândire a inovaţiilor în domeniul mijloacelor de expresie şi a sistemelor muzicale, ceea ce într-o mare măsură este legat de rolul învăţământului academic şi de schimbul activ de informaţii care se produce la diferite festivaluri, seminare, cursuri etc. Un rol important în acest proces îl joacă şi perfecţionarea continuă a sistemelor de imprimare şi reproducere a sunetelor, apariţia şi răspândirea Internetului care lărgesc extraordinar posibilităţile cultural-comunicative. Pe de altă parte, învăţământul muzical academic contribuie şi la conservarea şi perpetuarea celor mai bogate şi mai viabile tradiţii ale culturii muzicale universale.

După cum s-a menționat anterior, stilul muzicii din secolul XX nu este ceva unitar, ci din contra rezintă un fenomen pluralist în esență, un fenomen aclasic care nu tinde spre normativitate. În ierarhia mplexă ce-l domină, în procesul de elaborare a stilului individual (iar în multe cazuri artistul secolului X este nevoit în sensul cel mai direct al cuvântului să-și elaboreze, să-și modeleze stilul și nu să încerce să se "înscrie" în limitele stilului general al epocii) în fața compozitorului apare problema alegerii și mbinării (mijloacelor, procedeelor, unităților de limbaj etc.)[3]. Aici avem în vedere în primul rând forma a mai răspândită a inovației – așa-numita inovație tradițională care spre deosebire de inovația radicală u se dezice de realizările importante ale epocilor anterioare combinându-le într-o formă nouă, îmbi-ndu-le cu descoperirile contemporane. În așa fel se asigură un echilibru al noului cu vechiul care este bsolut necesar pentru percepția artistică auditivă.

Importantă este și corelația **esteticii** (care determină caracterul concepției artistice) și a **poeticii**[4] care presupune un sistem de mijloace muzical-compoziționale ce asigură realizarea concepției și obiec-tivează maniera artistică a compozitorului).

În același timp se menține și semnificația noțiunii *stilul orientării* sau *stilul curentului* și corelația lui u stilul individual. În acest sens stilul muzicii secolului XX este unul pluralist spre deosebire de stilurile epocilor anterioare când dominarea unui sau a altui stil se manifesta într-o formă mai evidentă și cuprindea o perioadă mult mai extinsă. De aici rezultă și chestiunea ce are o atribuție directă la obiectul nostru. Ea constă în faptul că în secolul XX într-o formă absolut nouă și neașteptată se pune problema armoniei. Chiar însăși termenul de armonie devine polisemantic și incorporează atât de multe fenomene artistice, încât numeroși cercetători consideră că el necesită o revizuire serioasă. Tot așa cum nu există noțiunea de stil contemporan în general, nu poate fi nici noțiunea de armonie contemporană în general ca un fenomen unitar, istoric delimitat și specific. Dacă, însă, dorim să subliniem acel specific care ea l-a introdus în gândirea compozitorilor din secolul XX, în acest caz în prim-plan se va situa bogăția și libertatea de alegere și combinare a tot ceea ce a fost acumulat în domeniul mijloacelor de expresie pe parcursul veacurilor de cultura muzicală universală. Aici s-au constituit câteva straturi de mijloace armo-nice care determină tot ce intră în noțiunea de armonie contemporană:

- stratul de lexic tradițional ce corespunde stereotipurilor stilului clasic-romantic care se păstrează în muzica ușoară și în cultura de masă și se reproduce intenționat în corespundere cu anumite scopuri în muzica academică;
- stratul arhaic de mijloace modal-armonice utilizat de stilurile de orientare retro și de polistilistică, precum și de curentul arhetipal;
- stratul inovator în care arsenalul de procedee compoziționale și tehnice trebuie să reflecte spiritul revoluționar al epocii.

Pentru a reuni în ultimul caz toată diversitatea căutărilor sub un singur steag este necesar de a face abstracție de tot ceea ce este demult cunoscut, de a neglija acel arsenal de moduri, de acorduri etc., care a constituit sistemul stereotipic șablonizat de "mijloace de meserie" și de a promova ceea ce în viziunea "artei noi" reprezintă valoare anume în calitate de inovație și deosebește înalta artă academică de cea *un-*

[3] În privința organizării modal-armonice această problemă a fost pusă de Iu.Kon care a menționat coincidența acestei perechi de noțiuni cu altele – selecția și combinația, paradigmatica și sintagmatica. Savantul evocă de asemenea și istoria acestor noțiuni în lingvistică, în psihologie, în folcloristică etc. deoarece ele reflectă baza comună a oricărei activități analitic-sintetice (vezi: 35).

[4] În acest context am dori să facem trimitere la articolul *Însemnări despre poetica muzicii contemporane* semnat de S.Savenko în care autoarea pune problema "gândirii prin intermediul stilurilor" (42), precum și culegerea de articole *Poetica compoziției muzicale* (41). Aici în compartimentul *Din partea redactorului* N.Guleanițkaia scrie despre însăși noțiunea de poetică muzicală și despre aria ei de probleme în contextul contemporan. O descriere foarte interesantă a propriei sale poetici a lăsat I.Stravinski (24).

derground. Doar în acest caz pot fi schițate trăsăturile stadiale noi ale armoniei contemporane. Sarcina propusă se complică și din cauza faptului că armonia (în sfera muzicii academice) și-a schimbat nu numai conținutul interior, ci și postura sau poziția. Ea își pierde autonomia în rândul altor mijloace de expresie. Aceasta se datorează în parte creșterii tendințelor polifonice, contrapunctice și lineare, precum și inventării unor tehnici de compoziție noi în care organizarea sonoră după criteriul înălțimii este doar unul din multiplii parametri de organizare alături de metro-ritm, factură, timbru, dinamică etc. Se lucrează activ atât cu structura, cât și cu însăși materia sonoră[5]. Armonia poate apărea și ca un sistem de organizare intervalică (sau orice alt tip de organizare sonoră), și ca o categorie sonorică, și, evident, în sensul său suprem de categorie estetică ca rezultat al coordonării unor elemente eterogene[6].

Astfel putem afirma cu certitudine că armonia secolului XX este un fenomen complex și eterogen atât după geneză, cât și după structura internă. Ea necesită de fiecare dată alte metode de cercetare și o abordare adecvată. Acest fapt l-a determinat pe Iu.Holopov să propună o interpretare extensivă a armoniei contemporane înțelegând prin această noțiune un sistem de organizare a înălțimilor sonore și să declare "individualizarea structurilor tonal-armonice" ca unul dintre principiile cele mai importante ale armoniei contemporane[7].

Problematica armoniei contemporane nu se limitează doar la stabilirea locului ei (în aspect sincronic și diacronic) sau a rolului ei în opera muzicală. În *Schițe de armonie contemporană* (47) Iu.Holopov trasează cele mai importante direcții de cercetare în acest domeniu menționând, că în legătură cu modificarea a însăși concepției armonice unele probleme în trecut importante (de exemplu, problema rezolvării disonanțelor în trison) își pierd actualitatea și însemnătatea. Printre problemele de bază ale armoniei contemporane savantul numește:

- clasificarea tipurilor de structuri sonore integre;
- relațiile între elementele sistemului sonor (funcțiile);
- clarificarea principiilor de interacțiune ale armoniei polifonice și a celei omofonice;
- studierea legilor și legităților armoniei atonale;
- determinarea rolului formativ al armoniei contemporane;
- determinarea specificului tehnicii modale în muzica contemporană.

Un șir de probleme sunt legate de aspectul istoric (geneza armoniei contemporane, continuitatea dintre principiile clasice și cele noi, studierea unor stiluri armonice concrete etc.), precum și de estetica armoniei contemporane.

N.Guleanițkaia în studiul *Introducere în armonia contemporană* (29) atrage atenția mai întâi de toate asupra însăși noțiunii de armonie, examinând de asemeni relațiile armoniei cu compoziția, acordurile folosite în armonia contemporană, diverse probleme ale tonalismului, ale modalismului, ale atonalismului și ale serialismului.

O abordare similară găsim și în cartea *Armonia în muzica secolului XX* semnată de L.Diacikova (31) care examinează de asemenea armonia din punct de vedere al noțiunii și a fenomenului, precum și sub aspectul organizării verticale (acordica) pe de o parte și a celei linear-orizontale (scările modale, tonali-

[5] În acest context recomandăm articolele semnate de V.Timaru (25) și I.Snitkova (44) în care sunt sistematizate diferite sisteme sonore.

[6] Ținând cont de noile resurse tehnice apărute în secolul XX aici se deschide un câmp larg pentru experimente.

[7] Aici autorul face o anumită concesie de conjunctură deoarece armonia ca sistem de organizare a înălțimilor se manifestă și în muzica atonală (vezi: 47, p.95). Pe de altă parte Iu.Holopov menționează tot aici și "o nouă abordare a structurii sonore care admite examinarea oricăror structuri sonore indiferent de faptul: au ele oarecare asemănări cu sistemul tonal major-minor tradițional, sau nu" (47, p.6). În acest sens noțiunea de *structură sonoră individualizată* pare a fi mai precisă (47, p.10).

tea şi formele tonale noi, neomodalismul, atonalismul liber, serialismul) pe de alta. Autoarea se opreşte asupra problemelor armoniei timbrurilor, ale dramaturgiei modale, ale semanticii stilistice etc.

Studiul lui V.Persichetti *Armonia secolului XX. Aspecte creative şi practice* (23) este conceput în forma unui manual-îndrumar în care autorul propune o sistematizare a mijloacelor armonice contemporane examinând structura intervalică a diferitelor tipuri de consunări, structurile modale (începând cu *modus*-urile şi terminând cu scara cromatică şi formaţiunile modale sintetice), procedeele poliarmonice şi tehnica politonală, construcţiile verticale complexe, legile conexiunilor acordice, tehnica serială, corelaţiile armoniei cu ritmul, dinamica, factura, problemele tonalităţii şi ale dezvoltării modulatorii, aspectele sintezei armonice.

O tratare istorico-stilistică a armoniei contemporane găsim în cartea compozitoarei şi profesoarei L. Ulehla (26) care analizează consecutiv influenţele muzicale manifestate în anul 1900, particularităţile impresionismului, noul avânt al disonanţei, scriitura contrapunctică şi structurile intervalice în factura monofonă, scările dodecafonice şi atonalismul.

W.Dunwell (12) examinează evoluţia armoniei secolului XX şi evidenţiază două etape principale şi două direcţii de bază: *Trecutul* şi *Metodele contemporane*, propunând de asemenea şi o trecere în revistă a elementelor armoniei şi a interacţiunii lor, precum şi a unor aspecte stilistice.

În cartea lui D.Mitchell (19) sunt evocate cele mai importante momente în istoria armoniei contemporane care au însemnat o cotitură în evoluţia artei muzicale:

- A.Schönberg: principiul care poate deveni regulă. Autorul îl compară pe părintele dodecafoniei cu vestitul arhitect Le Corbusier şi cu ideea acestuia – *Arta de a face lucruri*;
- Intersecţiile cu trecutul;
- I.Stravinski: trecutul accesibil unor senzaţii noi.

După cum vedem, diferiţi autori propun felurite sistematizări ale armoniei contemporane, însă în toate lucrările citate mai sus sunt examinate fenomenele şi principiile noi ale stilului muzical şi în acest sens se descoperă natura multiformă şi evolutivă a lui. Şi totuşi, reflectând legile de bază ale gândirii muzicale şi pluralismul propriu artei secolului XX armonia continue să exprime şi funcţiile sale generalizatoare.

În ceea ce priveşte trăsăturile cele mai specifice şi cele mai definitorii ale armoniei contemporane, am vrea să citãm opinia lui Iu.Holopov (47, p.24-28) care observă manifestarea a trei legităţi principale care se realizează:

I. În verticala armonică prin:
- noua tratare a disonanţei care a însemnat o utilizare nestingherită a ei şi eliberarea de la obligativitatea rezolvării în consonanţă, precum şi o reinterpretare estetică;
- formarea unui nou sistem de acorduri şi modificarea legăturilor melodice între consunări;

II. În plan orizontal prin:
- o nouă atitudine faţă de cromatism în rezultatul căruia se constituie sistemul sonor cu 12 trepte. De aici reiese:
  1) posibilitatea sunării oricărui acord după oricare altul şi construirea acordurilor pe toate cele 12 trepte ale scării cromatice;
  2) interacţiunea liberă a diferitelor forme modale pentru completarea melodică.

În rezultatul acţiunii primelor două legităţi are loc regenerarea relaţiilor funcţionale dintre elementele sistemului.

Toate aceste legităţi contribuie la individualizarea structurii tonal-armonice (despre care scrie Iu.Holopov) care adesea cere o concretizare suplimentară a intenţiilor creative din partea compozitorilor.

Nu întâmplător în arta secolului XX creşte considerabil însemnătatea contextului stilistic: pentru evaluarea fenomenelor armonice orice element este examinat în funcţie de mediul stilistic în care acesta se întrebuinţează. În acest sens metoda analizei funcţionale propusă de acelaşi Iu.Holopov apare pe deplin justificată deoarece principiile ei de bază constau în:

1. identificarea şi selectarea grupurilor sonore (atât verticale cât şi orizontale) supuse analizei;
2. examinarea proprietăţilor caracteristice ale acestor grupuri şi determinarea modificărilor la care ele se supun pe parcursul lucrării;
3. compararea grupurilor între ele;
4. stabilirea funcţiilor compoziţionale şi contextuale ale diferitelor elemente şi a rolului lor în întreg (ce este principal, ce este secundar, ce este determinat, ce este arbitrar etc.). Apoi grupurile sonore sunt examinate ca elemente ale unui sistem unitar sub aspectul logicii compoziţionale în subordonarea lor faţă de formă şi faţă de lucrarea în general;
5. analiza indicaţiilor compozitorului.

În ceea ce priveşte comentariile şi indicaţiile autorilor considerăm foarte semnificativă apariţia pe tot parcursul secolului XX a mai multor concepţii componistice reflectate atât în studii publicate (O.Messiaen, P.Hindemith), cât şi în teorii expuse mai mult în lucrările elevilor sau adepţilor (de exemplu, referitor la tehnica dodecafonică A.Schönberg a lăsat doar un singur articol, majoritatea informaţiilor fiind concentrată în scrierile elevilor şi adepţilor şcolii schönbergiene). Aici se stabileşte încă o lege fundamentală a armoniei contemporane – pluralismul ei şi ca urmare dependenţa elementelor sonore concrete de proprietăţile materialului. În condiţiile acestei multitudini de sisteme importantă devine problema selectării şi localizării stilistico-asociative a mijloacelor şi procedeelor armonice. Pentru aceasta compozitorul în limitele propriului sistem stilistic unitar întreprinde o selecţie şi o combinare specială a elementelor care corespunde adecvat concepţiei artistice şi sarcinii de realizare a unei anumite atmosfere sonore, a unui anumit context stilistic.

În acelaşi timp, în pofida variabilităţii selecţiei şi a îmbinării elementelor determinată de multitudinea şi iregularitatea dezvoltării armoniei contemporane, în ciuda manifestării în procesul funcţionării ei a unor tendinţe de divergenţă şi de convergenţă stilistică precum şi a apariţiei unor fenomene "de frontieră" legate de coexistenţa paralelă şi interacţiunea diferitelor direcţii şi orientări, putem afirma cu certitudine că în armonia contemporană sunt prezente nu numai acele principii fundamentale despre care scrie Iu.Holopov, ci şi un şir de mijloace concrete cu care operează diferiţi compozitori. Aici observăm acţiunea mai multor factori care contribuie la modificarea percepţiei materialului muzical (atât a procedeelor noi, cât şi a celor deja cunoscute).

1. Materialul fonic:

Cu toate că este o "precompoziţională" a creaţiei componistice, selectarea materialului fonic este un proces important care influenţează activ asupra armoniei. În secolul XX în acest proces observăm tendinţa de a recurge alături de "ascultarea" tradiţională a tonului muzical impusă de evoluţia artei muzicale şi la alte resurse noi. De aici decurg mai multe direcţii:

- accentuarea bogăţiei şi a frumuseţii sunetului izolat, savurarea poziţiei lui spaţiale (în punctualism şi parţial în minimalism);
- descoperirea eterogenităţii timbrului şi crearea sonorului[8] (în sonorică, în eterofonie şi microeterofonie, în micropolifonie ş.a.);

[8] Definiţia sonorului, precum şi diferenţierea noţiunilor sonorică şi sonoristică este dată în 8, Capitolul 2, §5.

- îmbinarea tonurilor şi a zgomotelor sau crearea unor efecte de zgomot cu ajutorul sunetelor muzicale (în sonoristică);
- căutarea unor resurse sonore noi pe calea explorării unor noi sisteme de acordaj sau a unor sisteme intonative nediferenţiate sub aspectul înălţimilor (microtonia, ecmelica);
- căutarea unor nuanţe timbral-spectrale ale sonorităţii (muzica "tehnologiei noi", ANS, sintetizatoare, pianul preparat etc.) sau chiar şi a tăcerii; de aici provin experienţele în domeniul muzicii concrete şi a celei electronice precum şi "prepararea" sunetului instrumentelor tradiţionale;
- utilizarea materialului tradiţonal atât într-un context obişnuit, cât şi într-un cadru neaşteptat, ceea ce-i conferă o sonoritate nouă.

În general, după cum menţionează L.Diacikova, "materia muzicală la nivel molecular" este reprezentată de lumea armonicelor şi a microcromatismelor. O încărcătură semantică capătă şi sunetul izolat perceput ca centru al unei galaxii sonore, valoarea estetică a căruia se deschide în toată complexitatea şi eterogenitatea internă.

Căutările în domeniul macrocosmului muzical sunt legate nu numai de lărgirea continuă a spaţiului sonor, de suprimarea limitelor unor registre "fireşti" şi "nefireşti" ale instrumentelor, de introducerea unor noi procedee de emitere a sunetelor şi a unor modalităţi inedite de cântare la instrumente, de crearea sunetelor sintetice (în muzica electronică), de atragerea în sfera muzicalului a unor sonorităţi extramuzicale şi a zgomotelor (în muzica concretă), ci şi de descoperirea câmpului sonoric care reprezintă un spaţiu muzical-acustic nediferenţiat intonativ şi structural deschis. Astfel căutările unor fenomene sonore noi generează şi un sistem de reprezentări fonice inedite. (31, p.6)

2. Materialul armonic (consunările şi acordurile):

Aici îşi găseşte reflectarea în primul rând materialul tradiţional, adică acordurile de structură terţară îmbogăţite prin diverse procedee figuraţionale. Ele se utilizează atât în condiţii obişnuite cu păstrarea calităţilor sale fireşti sau modificându-şi aspectul pe calea completării şirului de terţe (la impresionişti, la Prokofiev ş.a.), precum şi în vecinătatea unor consunări diferite ca structură şi fonism. Una din formele de dezvoltare şi de îmbogăţire a acordurilor terţare tradiţionale o prezintă poliarmonia, inclusiv armonia politonală obţinută adesea prin juxtapunerea de elemente trisonante. Pe de altă parte principiul stratificării se realizează şi pe baza adăugirii de sunete secundare aditive sau excesoare (aplicate sau substituate) care modifică structura acordurilor apropiindu-le de complexele verticale eterogene mixte sau (în cazul prezenţei unui număr excesiv de sunete adiţionate) de clusters-uri (adică de sonoruri sau de sunete-timbruri de nivel superior). În aceste cazuri poate creşte caracterul disonant sau uneori pot apărea consonanţe latente pe contul coordonării intervalice consonante a sunetelor adiţionate. Problema percepţiei disonanţelor îi preocupă pe mulţi compozitori. Unii din ei chiar încearcă să amplifice efectul disonării ajungând chiar până la crearea aşa-numitei armonii percuţioniste ritmo-timbrale (proprii, de exemplu, pentru B.Bartók). Alţii, din contra, dorind să atenueze calitatea disonantă a sonorităţii, folosesc unele procedee cu caracter de rezonanţă (sau de quasi-rezonanţă) în condiţiile poziţionării şi tratării timbrale respective. În acest context am dori să amintim despre noţiunile de tensiune armonică, fluctuaţie armonică şi densitate armonică introduse de P.Hindemith, noţiuni care permit reglarea intensităţii mişcării armonice pe baza unor metode matematice. Se observă de asemenea şi tendinţa menţinerii permanente a unui nivel sporit de disonare cu ajutorul aşa-numitelor "concordante" (J.Chominski) care prezintă sunete adiţionale disonante ce se "alică" acordurilor în momentul rezolvării aşteptate (procedeu preferat de I.Stravinski).

Noţiunea de disonanţă în construcţia verticală capătă, după cum s-a menţionat mai sus, o nouă semnificaţie şi tradiţionala antinomie consonanţă – disonanţă[9] este înlocuită de gradarea diferenţiată a sonanţei recunoscută atât de compozitorii tonalişti, cât şi de cei atonalişti[10].

Un rol important în armonia secolului XX l-a jucat modificarea esenţială a gândirii armonice care a contribuit la renaşterea rolului intervalului şi a concepţiei intervalice a coordonării armonice. Aceasta s-a manifestat prin autonomizarea bisonurilor care pot fi tratate şi ca un rezultat al "golirii" acordurilor terţare, şi ca un semn de stilizare (cvartele şi cvintele din organanum), dar şi ca o "dublură" a melodiei sau ca un factor de reglare a mişcării polimelodice. Bisonurile disonante capătă de asemenea şi rolul de puncte percutante. Folosirea oricăror intervale (şi nu numai a terţelor) în calitate de unitate fonică şi constructivă independentă permite crearea unui vast şi divers "sortiment" de consunări de secunde, de cvarte, de cvinte tratate ca acorduri, ca agregate sonore, ca grupuri, ca mase sonore (cu structură intervalică omogenă sau eterogenă)[11]. O legătură genetică există între bisonuri disonante şi clusters-uri (sonoruri).

Principiul intervalului constructiv se poate manifesta prin leitacorduri (ceea ce ne aminteşte de principiul monoarmonismului la Bach sau Beethoven) sau leitarmonie (ca procedeu de caracteristică muzicală a personajelor). Astfel, de exemplu, după cum menţionează V.Holopova (49, p.468), leitconsunările constructive constituie baza organizării sonore a simfoniei în 12 părţi *Aud...Amuţesc* de S.Gubaidulina. Compozitoarea selectează un set întreg de consunări: terţa mare şi mică, secunda mică, tritonul, cluster-ul şi două trisonuri aflate în raport de semiton formând din ele un leit-complex sonor ce apare într-o formă concentrată în culminaţia generală (în p.VIII) şi în partea finală.

În muzica secolului XX în organizarea verticalei pot fi folosite orice intervale[12] şi orice principii constructive. Printre acestea din urmă alături de principiul spectral bazat pe fenomenul rezonanţei naturale un rol important revine simetriei realizate atât în formă directă (multiplicarea elementului constructiv), cât şi în formă oglindită, inversată (de aici şi noţiunea de *mirror-harmony*). O formă specifică de simetrie prezintă "armonia tematică" (care realizează integrarea verticalei şi a orizontalei proprie modalismului) şi armonia serială (unde şi verticala şi orizontala se bazează pe aceeaşi serie). Principiul de simetrie este strâns legat de principiul de *pattern-model*[13], de fenomenele izoritmiei şi izotropiei spaţiului muzical. Simetrică sau din contra asimetrică poate fi şi poliarmonia (inclusiv cea politonală adesea concepută ca o corelaţie poziţional-inversată a elementelor, ca la B.Bartók) bazată pe simultaneitatea unităţilor armonice omogene sau eterogene.

Problema acţiunii orizontalei asupra verticalei poate fi evocată şi prin prisma influenţei cromaticii asupra selectării consunărilor, adică a contextului modal. Aici pot exista câteva direcţii:

- construirea consunărilor omogene de cvarte (un şir de cvarte formează scara dodecafonică şi anume de aceasta în opinia lui A.Schönberg acordurile de cvarte sunt cele mai potrivite pentru limbajul cromatic);
- utilizarea consunărilor cu triton (unul din acordurile foarte caracteristice pentru secolul XX este aşa-numitul cvartseptacord format dintr-o cvartă şi un triton);
- folosirea consunărilor ce conţin secunde şi none mici, septime mari, octave micşorate.

---

[9] Despre aceasta vezi studiul elaborat de Laura Vasiliu *Amurgul evului tonal: conceptele consonanţă – disonanţă de la antagonism la complementaritate* apărut recent (2001) la editura *Muzica* din Bucureşti.

[10] Vezi tabelul din 8, p.32-33.

[11] Vezi 8, schema din p.28.

[12] Uneori ele apar şi într-o formă dispersată constituind o coordonată diagonală a discursului muzical.

[13] Principiul de *pattern-model* se foloseşte frecvent în muzica minimalistă.

Introducerea cromatismului în sfera acordicii terțare tradiționale se manifestă în diferite consunări alterationale care în secolul XX pot fi utilizate atât pe o bază melodică (reîntorcându-se parcă la starea lor preacordică), cât și în calitate de acorduri de sine stătătoare. Îmbogățirea consunărilor pe contul alterațiilor modifică structura lor terțară. Alterațiile pot fi:

- singulare sau multiple;
- unidirecționate sau direcționate în sensuri opuse (atât în cazul aceluiași sunet, cât și la sunete diferite);
- combinate cu sunetele adiționale (anume aceasta este geneza acordului lui Prometeu în creația lui Skriabin - $^{\flat 5}D_9{}^{6}$).

O sferă specifică constituie armonia polifonică, liniară, interpretarea căreia depinde direct de logica gândirii orizontale.

Toată această diversitate cere o abordare nouă și o clasificare a tipurilor de material armonic caracteristice pentru muzica secolului XX.

3. Materialul modal-armonic:

Alături de formele tradiționale de structuri modale constituite istoric și tratate în secolul XX atât în lumină obișnuită, cât și în interacțiunea lor cu mijloacele noi (iar caracterul sintetic reprezintă în opinia majorității cercetătorilor una din trăsăturile definitorii ale muzicii secolului XX), apar și alte fenomene specifice.

Toate tipurile de organizare sonoră orizontală devin principial egale în drepturi.

În aspect structural-scalar aceasta cuprinde diatonica, cromatica și micro(ultra-) cromatica, care într-un spațiu experimental se deplasează în lumea artistică.

În aspect funcțional materialul scalar demonstrează o varietate de:

I. **sisteme modale**, inclusiv:

- modurile diatonice și condițional-diatonice;
- mixtodiatonica și modurile hemiolice (cu secunda mărită);
- modurile simetrice;
- modurile cromatice (cu 12 trepte);
- dodecafonia ca o formă modală specifică;
- modurile exotice extraeuropene;

II. **sisteme tonale**, inclusiv:

- tonalitatea tradițională bazată pe dualismul și polarizarea major-minoră (inclusiv și cea estetico-semantică);
- sistemele tonale integrale major-minore ca întruchipare a tonalității lărgite;
- tonalitatea cromatică realizată foarte variat ca:
    1. tonalitatea diatonizată cu 12 trepte (hemitonica după Iu.Holopov): diacromatica lui Miaskovski, diatonica dodecatreptată a lui Prokofiev și a tânărului Șostakovici, cromatismul diatonizat extramodal al lui P.Hindemith ș.a.;
    2. cromatica complementară, polidiatonica (polimodalismul orizontal) ca formă a tonalității lărgite (la Șostakovici, parțial la P.Hindemith, B.Britten ș.a.);
    3. politonalitatea ca variantă verticală a cromaticii complementare (pantonalitatea după R.Reti) și alte varietăți de policombinații;
    4. forme noi de tonalitate determinate ca diferite "stări tonale";
    5. renașterea formelor pre-tonale în creațiile neobaroce și neorenascentiste.

Rezultate foarte importante apar de asemenea în cazul sintezei sistemelor modale şi a celor tonale şi în interacţiunea acestora cu procedeele de descentralizare tonală realizate într-o formă consecventă în atonalismul liber şi în cel organizat (care a condus în consecinţă la serialism).

III. **sisteme atonale** (libere şi organizate).

În muzica secolului XX se modifică nu numai materialul modal-armonic, ci şi rolul funcţional al consunărilor (în special în sistemele modale şi tonale). *Funcţionalitatea* se realizează atât în forma ei melodică (funcţia sunetului), cât şi în cea armonică (funcţia acordului). Funcţionalitatea melodică poate primi o tratare destul de obişnuită (ca funcţie orientată unidirecţional sau ca funcţie alternativă), dar şi una mai puţin obişnuită (ca funcţie complementar-aditivă în condiţiile desfăşurării seriei). Funcţionalitatea armonică de asemenea poate avea interpretări mai tradiţionale şi mai puţin tradiţionale, însă se realizează mai variat.

În acest sens vom menţiona următorii factori:

1. separarea tradiţională a funcţiilor principale şi a celor alternative;
2. amplificarea rolului renovării componenţei sonore (şi în acest sens principiul succesiunii complementar-aditive a consunărilor propriu armoniei seriale apare ca o continuare a modelului succesiunii funcţional-armonice clasice, nouă este doar corelaţia funcţională a melodiei şi a acompaniamentului organizată acum după principiul complementar şi nu "explicativ");
3. delimitarea funcţiilor noi (medianta, tritonanta, atacta ş.a.) şi odată cu aceasta modificarea structurii cadenţelor, a procedeelor de modulaţie etc. Astfel la Prokofiev înlocuirea turaţiei tradiţionale D-T prin mersul la triton sună ca o parodiere a cadenţei clasice;
4. modificare formelor de prezentare a funcţiilor, în particular a tonicii pe contul diferitelor modalităţi de centralizare modal-tonală sau a unor noi relaţii orizontale:

- posibilitatea unei "regii latente", a evitării tonicii;
- posibilitatea utilizării consunărilor disonante sau a unor acorduri specifice în calitate de centru al sistemului tonal-armonic;
- posibilitatea folosirii unor acorduri netonicale în calitate de element central;
- posibilitatea apariţiei în calitate de element central al unui motiv melodic;
- posibilitatea unor alte modalităţi de centralizare a sistemului (principiul axelor în armonia lui B.Bartók, polaritatea în armonia lui I.Stravinski etc.);

5. modificarea echilibrului sonanţei în corelaţia funcţiilor stabilă şi instabilă (depăşirea obligativităţii trecerii unui acord disonant instabil într-o consonanţă stabilă);
6. posibilitatea simplificării relaţiilor funcţionale şi reducerea lor la perechea stabil-instabil (în tonalitatea cu 12 trepte, în modurile simetrice);
7. posibilitatea apariţiei unei ierarhii funcţionale noi (în duplex-moduri, de exemplu, alături de T, S şi D apar duplex-T, duplex-S, duplex-D) etc.

Formele cele mai caracteristice de prezentare a grupurilor funcţionale denotă tendinţa spre renovare.

Tonica în reprezentările sale se bazează pe formele de consunări tipice pentru tonicele adevărate absolute (la S.Rahmaninov, S.Prokofiev, D.Şostakovici, N.Miaskovski ş.a.), dar şi modificate pe contul sunetelor adiţionale diatonice şi cromatice (T^{+6}, T^{+6}_{-5}, T^{+2}, T^{+2}_{+6}, $T^{+subterţa}$, T^{+7} în major, T cu sensibile pentru sunetele trisonului ş.a.). Astfel, de exemplu, în *Preludiul* op.67 nr.1 de Skriabin la sfârşit vedem tonica îmbogăţită cu dublurile tritonante ale tuturor sunetelor trisonului, iar în piesa *Dorinţa* (op.57 nr.1) dublura tritonantă însoţeşte terţa (în plus ea este întârziată, ceea ce generează efectul de armonie de cvarte).

Formele tonicilor condiționale sunt atât de variate încât sistematizarea lor este foarte dificilă și destul de problematică: în fond, orice consunare (inclusiv și cele figurative, neacordice) poate deveni tonică. În unele aceste cazuri este nevoie de a recurge la anumite procedee suplimentare de consolidare a rolului tonicii. Numeroasele pedale și *ostinati* folosite în muzica secolului XX adesea joacă anume acest rol.

Dominantele pe lângă formele tradiționale adesea pot apărea în variante îmbogățite pe contul unor structuri multisonice polifuncționale, dar și prin alterații. În ele se accentuează tinderile semitonice descendente. Anume astfel este dominanta tipică pentru Prokofiev $^{\#7}{}_{\#5}D_7$ care de fapt este o suprapunere pe fundalul dominantei a așa-numitei dominante a lui Prokofiev (atacta inferioară – trisonul major pe treapta II). În acest caz alterațiile evidențiază calitățile modal-constructive ale acordului.

Subdominantele, de asemenea, se manifestă nu numai în formele acordice moștenite de la secolul XX, dar și se îmbogățesc în conformitate cu toate principiile caracteristice pentru secolul XX (adăugarea de terțe până la epuizarea șirului terțar, adiționarea de sunete complementare și îmbinarea lor cu alterațiile, stratificările poliarmonice). Asemenea "dominantei de sensibilă" a lui Prokofiev (pe sensibila modului) poate exista si "subdominanta de sensibilă" (termen propus de N.Zaporojeț) care realizează tinderile descendente (atacta superioară – trisonul major pe treapta II♭). Întâlnim de asemenea și o variantă poliarmonică construită din juxtapunerea celor două atacte (poliacordul des-f-as-des-h-dis-fis-h (în Do major) se întâlnește în cadența finală din scena întâlnirii lui Danila și Caterina din baletul *Floarea de piatră* de Prokofiev).

Printre componentele sistemului "diacromatic" (termen propus de L.Karklinș) găsim unele acorduri, funcțiile cărora lărgesc diapazonul relațiilor funcționale tradiționale. Acestea sunt mediantele care constituie zona așa-numitei periferii modale. Ele se manifestă foarte activ mai ales în condițiile alternativității modale sporite (la Rahmaninov, Prokofiev, Sviridov ș.a.). Astfel, de exemplu, în scena *Julieta-fetiță* din baletul *Romeo și Julieta* de Prokofiev mediantele apar în calitate de substituente ale subdominantei și ale dominantei în turația funcțională tradițională T – S – D –T care apare în varianta T – VI♭ – III majoră[14] –T.

În afară de mediante se manifestă și funcția tritonantă. Într-o anumită măsură emanciparea tritonului concepută de Skriabin, care adesea include tritonul în structura verticalei, reflectă una din trăsăturile caracteristice ale muzicii secolului XX unde se observă o creștere considerabilă a rolului acestui interval. Am dori să menționăm că tritonul capătă o tratare foarte variată: de la o sonoritate indefinită până la una foarte disonantă, de la o funcție instabilă până la folosirea lui în calitate de element central al sistemului. Tritonul apare în scena relațiilor funcționale modale în contextul dezvoltării legăturilor major-minore (inclusiv a celor monoterțare) și în structurile modale simetrice. El poate îndeplini rolul de contrast funcțional (de exemplu la P.Hindemith), dar și cel de unificare (la B.Bartók). La Prokofiev tritonanta poate apărea și ca o variantă modificată sau parodiată a dominantei (de exemplu în Prologul operei *Dragostea celor trei portocale*).

Relațiile de secundă care se manifestă prin tinderile de sensibile ascendente sau descendente de asemenea iau amploare, însă procesul de separare a lor într-un grup funcțional special se derulează într-o direcție inversă în comparație cu legăturile tritonice. Inițial ele se manifestă pe coordonata orizontală și apoi pe cea verticală, pătrunzând în structura consunărilor. Tinderile linear-melodice de sensibile au contribuit la formarea unei funcții speciale denumite atacta[15].

---

[14] Aici acest acord este tratat ca o variantă a tradiționalei dominante a lui Prokofiev.

[15] Despre această funcție și noțiune, precum și despre tritonantă noi am scris în 8, p.59.

Mixturile funcționale și modificarea reprezentării funcțiilor influențează activ asupra caracterului s structurii cadențelor care fiind semne de punctuație muzicală denotă anumite calități dialectice: ele sun niște secțiuni ale formei în care se folosesc turații stereotipice, ușor recognoscibile, dar în același tim anume aici sunt foarte "vizibile" (mai bine zis audibile) orice schimbări și îndepărtări de stereotip Tocmai din acest motiv multe procedee noi pătrund în uz anume pe "ușa" cadențelor.

În secolul XX, după cum menționează S.Grigoriev (programa, p.84), în pofida varietății extraord nare de cadențe, a utilizării (mai ales în formele ample) inclusiv și a formulelor cadențiale tradiționale, s observă tendința de renovare și în special de îmbogățire a cadențelor care duce la creșterea complexităț lor. Această complexitate se poate realiza în două moduri:

1. pe contul îmbogățirii acordurilor antrenate (modificările fonice și structurale despre care s-a vorbit mai sus);
2. pe contul îmbogățirii corelațiilor acordurilor participante cu tonica. Aici se are în vedere și formele de reprezentare a tonicii, și introducerea oricăror funcții și acorduri (inclusiv a celor de secundă sau triton). În acest caz "recunoașterea" cadenței de obicei este asigurată de factorii metrici s sintactici. Uneori însă trebuie să se vorbească nu atât despre cadențe, cât despre "procedeele d încheiere a formei" (V.Holopova), despre fazele de finisare, de cadențare cu multiple "pogorâr melodico-lineare. În acest context V.Holopova (49, p.443) citează drept exemplu coda d *Concertul pentru vioară și orchestră* in D de I.Stravinski care durează 55 de măsuri.

Sunt posibile de asemenea și alte forme experimentale de cadențe. De exemplu în *Muzica pentr flaut, instrumente cu coarde și percuție* de S.Gubaidulina (1995) unde jumătate din instrumentele c coarde cântă în scordatură (cu L' de ton mai jos) în calitate de cadențe a celor cinci strofe ale formei s folosesc trei trisonuri diferite: cel major într-un sistem de acordaj, cel minor – în altul și unul "neutral" c oberton (49, p.471). Astfel cadența poate oferi și anumite date despre noile resurse sonore și de acord din muzica contemporană. În exemplul citat mai sus primul acord (septacordul tonicii din sol minor) est acordat cu L' de ton mai jos, mai departe acordul monoterțar (sol bemol major) sună deja în acordaj nor mal, iar a treia consunare flageoletul pe sunetul mi (aceeași terță comună) sună cu L' de ton mai jos decât acordul anterior major ți cu L' de ton mai sus decât cel minor.

O problemă aparte constituie cadențele în muzica atonală în care orice analogii cu o finisare stabilă după cum se știe, sunt evitate. Aici muzica mai curând se oprește sau se întrerupe decât se încheie. Unii compozitori însă recurg uneori la mici concesii și compromisuri cu tehnica tonală introducând la sfârșit tonică oarecare chiar dacă acest acord nu a fost pregătit în nici un fel de toată mișcarea anterioară.

Modificările funcționale influențează și asupra rolului pedalelor și a ositinati-lor care în muzica secolul XX crește esențial acționând asupra verticalei armonice în procesul constituirii îmbinărilor polifuncționale și politonale, precum și în varierea armonică a basului, consolidând funcția tonicii sau contribuind la elaborarea sistemului de niveluri sonore. Astfel, de exemplu, în *Intrada* din *Concertul pentru orchestră* de W.Lutosławski etapele incipiente ale formei sunt organizate după principiul introducerii și "precipitării" ulterioare a pedalelor în factură. Dinamica și dramaturgia dezvoltării facturale a acestei includeri treptate a pedalelor orchestrale se asociază cu principiile polifoniei imitative. Aceasta este o expoziție a unei quasi-fugi tema căreia parcă este "nivelată" sau " îndreptată" căpătând forma unei pedale.

O tendință diametral opusă realizează ostinati-le în care sunetul pedalei este tematic individualiazat și îmbogățit cu figurații melodice.

Tonicalitatea pedalelor şi a formulelor ostinate ajută la realizarea legăturii armoniei cu metro-ritmul ... nivel superior, deoarece momentele includerii şi excluderii pedalelor şi a osinati-lor devin accentuate ... formează fazele ictice ale formei.

În muzica rusă, ca şi în secolul XIX, pedalele şi ostinati-le în diferite straturi ale facturii adesea ...eează efectul sonorităţilor de clopote şi de clopoţei (la Rahmaninov sau Sviridov).

Noile tehnici de compoziţie generează şi noi tipuri de pedale şi de ostinati. În special aici se are în ...edere sonorica căreia îi sunt proprii diverse forme continuante de armonie realizate adesea în formă de ...usters-uri continui, precum şi micropolifonia care prezintă o zonă sonoră ce se mişcă în interiorul său şi ...incide de fapt cu un cluster sumar.

Pedalele şi ostinati-le servesc la reglarea în muzica secolului XX a corelaţiei dintre statică şi ...namică, a stabilităţii şi a instabilităţii formei.

Revenind în sfera fenomenelor modal-armonice din muzica secolului XX vom atrage atenţia asupra ...nor momente despre care nu s-a discutat anterior.

Mai întâi de toate aceasta se referă la dezvoltarea unor structuri modale apărute deja în secolul XIX ...puse unor renovări foarte active. Astfel, de exemplu, structurile modale diatonice capătă un colorit nou ... contextul lucrărilor neoclasiciste prin utilizarea unor acorduri terţare multisonore (M.Ravel, *Pavana ...ntru Infanta defunctă*) sau a facturii lineare (A.Honegger, *Caietul roman*). Pentatonica poate genera ...corduri specifice formate din secunde şi cvarte (C.Debussy, *Dansatoarele din Delfi*). În alegerea struc...rilor modale preferinţa revine sistemelor autocentralizate care se caracterizează printr-o scară modală ...acţionată formată parcă dintr-un şir de celule modale.

În domeniul gândirii modale observăm o mare activitate în procesul de creare a unor moduri noi. ...ceput în secolul XIX prin inventarea gamei prin tonuri (M.Glinka) şi a modului ton-semiton (N.Rimski-...orsakov), acest proces va aduce în secolul XX la interpretarea scării modale în calitate de model ...tervalic. În acest sens atrage atenţia subtitlul studiului lui A.Vieru *Cartea modurilor*[16]: *De la moduri la ...odele de gândire muzicală intervalică* în care găsim numeroase citate din C.Debussy, A.Skriabin, ...Messiaen, E.Varèse ţ.a.

În muzica contemporană experienţa pur auditivă bazată pe apercepţie adesea este insuficientă sau ...pseşte şi de aceea compozitorii recurg frecvent la ajutorul unor factori extramuzicali (lingvistici, mate...matici, arhitectonici ş.a.) în procesul de căutare a noului material sonor tehnologizând travaliul de creaţie ...odală. Introducerea ultracromatismului, utilizarea modurilor extraeuropene, diferitele modalităţi de ...nteză a diatonicii şi a cromaticii, a cromaticii şi a ultracromaticii, precum şi a tuturor acestor forme cu ...onalismul sau cu modurile exotice lărgesc şi mai mult diapazonul posibilităţilor în acest domeniu.

Un rol aparte revine utilizării modurilor vechi legate de renaşterea genurilor de muzică bisericească şi ...tualică (de exemplu treptele modale la Miaskovski, modurile arhaice la Şostakovici, modurile gregoriene ... *Concertul gregorian* de Respighi, modurile oligotonice în *Pasiunile după Luca* de K.Penderecki ş.a).

Amestecul de forme modale generează complexitatea modală a lucrărilor muzicale şi permite ...olosirea dramaturgiei modale în alte forme, diferite de contrastul clasic major-minor. Astfel în preludiul *...ânzele* de C.Debussy contrastul celor două moduri (unul natural şi altul artificial, unul diatonic şi altul ...romatic, pentatonica şi hexatonica) este atenuat într-o oarecare măsură de unele trăsături comune ale lor: ...psa de semitonuri şi caracterul oarecum static al relaţiilor funcţionale.

...Vieru A. *The Book of Modes*. Bucureşti, 1993. Această ediţie conţine două părţi una dintre care a constituit prima variantă a lucrării şi a fost ...blicată sub aceeaşi denumire în anul 1980 în limba română.

Un exemplu interesant de compoziție bazată pe un sistem complex de structuri modale îl prezintă piesa *Introitus* de S.Gubaidulina tema căreia se expune consecutiv în varianta microtonică, cromatică, diatonică și pentatonică îmbinând astfel diferite tipuri de organizare structural-modală (49, p.469).

Alături de formele de polarizare și de sinteză orizontală a diferitelor structuri modale atrag atenția și formele de juxtapunere verticală (corelațiile cromatice ale elementelor diatonice în așa-numita "diatonică eterogenă" sau în polidiatonică, îmbinarea straturilor diatonice și cromatice, a melodiei diatonice cu un acompaniament cromatic sau invers etc.).

În muzica secolului XX se observă de asemenea și renașterea cromaticii de tip vechi (de exemplu, tradițiile madrigalului cromatic italian sunt reinterpretate de către I.Stravinski în *Monumentul lui Gesualdo* și în *Sonetele pe versurile lui Michelangelo* de D.Șostakovici), precum și utilizarea mixtadiatonicii în scopul creării coloritului local (modul lidico-mixolidic la B.Bartók, la G.Enescu, la K.Szymanowski, la Șt.Neaga ș.a.).

Foarte importantă devine atitudinea față de mod și de tonalitate ca factor al formativității. După cum se știe, apariția și dezvoltarea atonalismului a impulsionat tendința de miniaturizare a formei. Aceasta s-a manifestat mai ales în creația dodecafoniștilor care din toate formele ample preferă suita și variațiunile, iar în genul de operă recurg la poliserialism. Compartimentele atonale, însă, adesea sunt incluse ca părți componente în forme mai mari unde constituie etape de descentralizare tonală și întruchipează instabilitatea de nivel superior. În general tipul sistemului sonor ales influențează activ asupra tratării formei. Nu întâmplător V.Holopova menționează în muzica secolului XX principiile de organizare a formei pe baza aleatoricii, sonoricii, a serialismului etc., iar T.Kyureghian în studiul consacrat sistematicii formelor muzicale din secolul XX vorbește despre forma muzicală în condițiile:

1. tonalității cromatice și a tehnicii de centru;
2. neomodalismului;
3. serialismului;
4. sonoricii și aleatoricii.

Diferențiind tipurile de forme clasice și aclasice, T.Kyureghian subliniază în mod special că "un astfel de sistem nu poate fi unilateral și trebuie să țină cont de mai multe criterii ce se află în planuri diferite, inclusiv și caracteristica materiei sonore" (38, capit.XV-XVIII).

În clasificarea formelor muzicale propusă de V.Tsenova (51, p.107-114) sunt specificate următoarele criterii:

- tipul materialului muzical și respectiv formele bazate pe sunetul muzical obișnuit, cele ce operează cu sonoruri sau cu sunete electronice;
- proprietățile intonative ale materialului și respectiv formele tonal-tematice, modale, dodecafonice, sonorice. Acestea din urmă fac parte din categoria așa- numitelor forme *eteroparametrale* alături de formele polistilistice, aleatorii și de colaj.

Autoarea menționează în mod special că anume momentele caracteristice de dezvoltare a materialului muzical în condițiile unei anumite tehnici de compoziție sunt scoase în prim-plan și determină tipul de organizare a formei.

Ce-i drept, uneori în muzica serială sunt reproduse trăsăturile unor forme tradiționale. Astfel L.Diacikova (31, p.128-131), analizând piesa *Culorile* din ciclul *Caietul muzical al Analiberei* de L.Dallapiccola (denumirea trezește asociații directe cu *Caietul muzical al Anei-Magdalena Bach*) menționează că planul serial al lucrării reconstituie legitățile formei bipartite vechi. Despre aceasta mărturisesc

relațiile "de tonică și dominantă" ce apar între pozițiile compartimentelor seriale din partea I (variantele riei de la **la#** și de la **fa**) care modelează planul tonal al primei părți din forma bipartită veche.

În mod similar este construită și prima variațiune din ciclul webernian op.27, cea de-a doua prezentând o formă bipartită cu mica repriză.

În legătură cu creația dodecafoniștilor vienezi S.Kurbatskaia (37, p.259) menționează orientarea lor spre reproducerea formelor tonal-tematice din secolul XIX cu mijloacele proprii tehnicii seriale. Aici putem observa nu doar intenția, ci și necesitatea și în acest context am vrea să citâm opinia lui A.Ivaşkin care scria că natura modală a scării în calitatea sa de argument al organizării sonore și al alcătuirii formei se manifestă atât la nivel morfologic, cât și la cel sintactic, prefăcând astfel formativitatea și organizarea sonoră în două laturi ale aceluiași proces: "Ambele aceste fenomene sunt strâns legate într-o operă muzicală în orice stil. În arta muzicală contemporană această legătură devine foarte evidentă: gândirea artistică a secolului XX încearcă să găsească tendințe comune de organizare a verticalei și a orizontalei, de construire a "momentului muzical" precum și a unui "strat" sonor de proporții" (33, p.139).

În muzica tonală o problemă importantă rămân planurile tonale care, luându-se în considerație principiul de individualizare a structurilor tonale, nu pot fi plasate în limitele unei clasificații. Singura legitate care apare în toată multitudinea și varietatea lor o prezintă nivelul mai mare de tradiționalism în cazul unor forme mai ample. În același timp observăm recurgerea frecventă la principiul contrastului tonal, pe de o parte, și a unității tonale, pe de alta, în creația acelor compozitori care întotdeauna s-au orientat spre un public mai larg[17].

Un aspect interesant în analiza dezvoltării tonale l-ar putea oferi cercetarea corelației compartimentelor tonale și a celor atonale, a compartimentelor stabile și a celor mobile (de exemplu, aleatorii), precum și modificările parvenite în domeniul înrudirii tonalităților (de exemplu, *Ludus Tonalis* de P.Hindemith).

Procesele modulatorii incluse în structura tonală în muzica secolul XX de asemenea sunt foarte variate, fapt determinat în mare măsură anume de reinterpretarea caracterului relațiilor tonale.

În general, alături de procedeele de modulație cunoscute în secolul XX se observă o preferință față de modulațiile accelerate și relativ simple. Având o abordare pragmatică, în condițiile tonalității dodecafonice compozitorul cu scopul economiei mijloacelor urmează principiul succesiunii libere a acordurilor astfel încât orice acord poate apărea după oricare altul. Foarte frecvente devin deplasările tonale (procedeu tipic pentru Prokofiev) care generează un efect ludic de contrapunere, precum și modulațiile realizate prin intermediul unor punți melodice sau melodico-armonice (foarte des bazate pe rearmonizarea aceluiași motiv sau sunet ținut, pe reinterpretarea poziției modale a sunetului care din unul stabil devine instabil sau invers). Toate aceste procedee conferă modulațiilor o strălucire și o lejeritate deosebită. Se observă de asemenea modificarea tempoului procesului modulatoriu care devine uneori evident accelerat, alteori din contra încetenit (aflarea îndelungată într-un singur *modus* este în general caracteristică unor orientări stilistice contemporane cum ar fi minimalismul, muzica statică ș.a.)

Tendințele antiromantice din secolul XX au determinat și diminuarea rolului secvenței (și evident, a modulațiilor realizate prin intermediul acestora).

4. Armonia și factura:

Problemele corelațiilor dintre verticală și orizontală în muzica secolului XX, abordate ceva mai sus prin prisma materialului modal-armonic, ies la iveală și în legătură cu interacțiunea armoniei și a facturii

[17] Aici am dori să menționăm, că de exemplu, în muzica pentru filme de asemenea orientată spre un public foarte larg își găsesc locul și experiențele sonore radical-inovatorii, percepția cărora este facilitată de prezența planului vizual și de dezvoltarea subiectului.

unde se produc numeroase procese importante atât din punct de vedere al tipologiei şi al alegerii formelor de factură, cât şi sub aspectul conducerii vocilor.

În ceea ce priveşte formele de factură, aici putem observa alături de formele de organizare a ţesăturii muzicale moştenite din trecut şi altele noi. De asemenea, se schimbă şi tratarea tipurilor de factură deja cunoscute. Astfel, după cum menţionează V.Holopova (48, p.78-81), deja la începutul secolului XX se manifestă alternativitatea funcţiilor facturale în condiţiile unui număr instabil de voci – trăsătură caracteristică atât pentru creaţia târzie a lui A.Skriabin, cât şi pentru Webern şi adepţii lui. V.Holopova menţionează că această particularitate este strâns legată de tendinţa spre microtematism şi spre polifonizarea componentelor ţesăturii muzicale omofonice.

În alte cazuri găsim o stabilitate a funcţiilor facturale în aceleaşi condiţii de instabilitate a numărului de voci (la C.Debussy) sau din contra – păstrarea riguroasă a numărului de voci în condiţiile alternativităţii lor funcţionale (finalul *Simfoniei* nr.IV de Şostakovici). Toate acestea contribuie la dinamizarea ţesăturii muzicale (48, p.69-78).

O cucerire importantă a muzicii secolului XX a devenit renaşterea eterofoniei în calitate de formă facturală specifică ce se manifestă în special în genurile predestinate interpretării orchestrale sau corale (la I.Stravinski, G.Enescu, W.Lutosławski, D.Şostakovici şa.). Uneori aceasta generează un colorit specific naţional (ca de exemplu, în corul de femei care deschide opera *Sufletele moarte* de R.Şcedrin).

O sonoritate nouă capătă în secolul XX şi tipurile de factură sintetice care formează o polifonie de straturi sonore. Aici se manifestă linearismul factural bazat pe principiul coordonării eterofonice a vocilor sau pe contrapunctarea lor (inclusiv utilizarea armoniei mobil-verticale). Pe baza facturii de acest tip apare şi supermultivocalitatea (până la 80 de voci), premisele căreia V.Holopova (48, p.7-8) descoperă în misele şi în compoziţiile policorale din secolul XVII, precum şi în concertele corale ruseşti din secolul XVIII (până la 24-48 de voci).

În muzica secolului XX găsim şi tendinţa contrară de simplificare a facturii până la monodie sau bivocalitate (de exemplu, în creaţia târzie a lui Şostakovici).

În acelaşi rând al formelor facturale noi ar putea fi plasată şi factura punctualistă, cea stereofonică ce parcă reuneşte miliarde de steluţe sonore reci dispersate în imensul spaţiu sonor al cosmosului muzical (A.Webern, P.Boulez, K.Stockhausen, E.Denisov ş.a.).

Micropolifonia lui Ligeti, polifonia sonor-timbrală, multifonia, aleatorica – iată încă unele din tipurile specifice de factură apărute în secolul XX care alături de cele citate mai sus denotă o tendinţă foarte importantă şi anume – amplificarea rolului impulsurilor polifonice care acţionează în plan orizontal. Într-o formă mai evidentă ele se manifestă în factura lineară (la P.Hindemith, A.Honegger, D.Milhaud). În rezultat, alături de coordonarea vertical-armonică a elementelor facturale se profilează şi cea diagonală care contribuie într-o anumită măsură la atenuarea caracterului disonant al sonorităţilor.

Încă o dimensiune nouă a facturii în muzica secolului XX o prezintă şi adâncimea care măreşte efectul spaţialităţii (*Sărbătoarea primăverii* de I.Stravinski, *Simfonia op.21* de Webern) (48, p.9-11).

Linearismul factural de nivel superior şi pătrunderea eterofoniei şi a polifoniei în factura omofonică generează şi noi calităţi ale conducerii vocilor.

Compozitorii din secolul XX nu se limitează doar la procedeele tradiţionale, ci manifestă tendinţa spre eliberarea conducerii vocilor de orice limite impuse de oricare curente stilistice. Această libertate se observă în mişcarea cu grupuri de voci care permit paralelisme şi în general orice procedee, care sunt justificate prin conceptul dramaturgic sau stilistic. Se reactualizează paralelismele de consonanţe perfecte

care servesc fie drept stilizație a muzicii arhaice, fie reproduc anumite trăsături național-folclorice sau exotice. Foarte specific sună și paralelismele stricte de terțe, sexte și cvarte care generează efectul de politonalitate melodică, precum și paralelismele de acorduri și de disonanțe. Aceste paralelisme reprezintă un fel de mixturi (cunoscute sub diferite denumiri: melodii multivocale, straturi acordice ș.a.) apărute în rezultatul dublărilor eterofonice pătrunse într-o factură de alt tip.

Încă un izvor de îmbogățire a facturii și a conducerii vocilor îl prezintă procedeele de polifonie populară sau rudimentară, modalitățile interpretării de jazz precum și îmbinările diferitelor tipuri care permit realizarea principiului de individualizare a ideii creatoare și în acest domeniu. Factura și conducerea vocilor devin de asemenea un obiect de modelare (un exemplu în acest sens îl oferă lucrările lui P.Rivilis denumirile cărora concretizează conceptul factural - *Unisoane* și *Burdoane*).

În general armonia secolului XX în pofida complexității și a varietății sale demonstrează totuși un caracter sistemic și o fundamentare istorică continuând într-un mod firesc etapele evoluției generale ale artei muzicale care se reflectă atât în fenomenele general-semnificative, cât și în cele individual-stilistice. Scopul capitolelor următoare este de a demonstra acest proces pe baza unor exemple concrete.

Bibliografie selectivă:

1. Anghel I. Considerații asupra conceptului de metamuzică //Muzica, 1992 nr. 3.
2. Anghel I. Muzica conceptuală //Muzica, 1993 nr. 3.
3. Anghel I. Muzica minimală //Muzica, 1994 nr. 4.
4. Anghel I. Muzica nonevolutivă //Muzica, 1995 nr. 5.
5. Anghel I. O posibilă teorie a creației arhetipale //Muzica, 1996 nr. 4, 1997 nr. 1.
6. Baltazar L. Aleatorismul, o doctrină a negației? //Muzica, 1997, nr.2.
7. Boulez P. Relčves d'apprenti. Paris, 1966.
8. Cocearova G., Melnic V. Armonia (teoria armoniei). Chișinău, 2001.
9. Dănceanu L. Orânduirea fenomenului muzical din perspectiva criteriului ubicității și izotropiei // Muzica, 1997, nr.3.
10. Dediu V.S. Postmodernismul: un nou manierism? //Muzica, 1995 nr. 3.
11. Dicționar de termeni muzicali. București, 1984.
12. Dunwell W. The Evolution of 20-th century Harmony. London, 1960.
13. Firca C.-L. Direcții în muzica românească 1900-1930. București, 1974.
14. Herman V. Aspecte și perspective ale înnoirii limbajului muzical //Lucrări de muzicologie. Vol.2. Cluj-Napoca, 1966.
15. Herman V. Formă și stil în noua creație românească. București, 1977.
16. Iliuț V. Istoria muzicii universale, vol. III. București, 1997.
17. Iorgulescu A. Considerații asupra fenomenului componistic contemporan //Muzica, 1991 nr. 4.
18. Melnic V. Muzica concretă: declarații, paradoxuri, perspective. Chișinău,1996.
19. Mitchell D. The Language of Modern Music. London, 1963.
20. Nemescu O. Serialismul vienez și consecințele sale asupra muzicii secolului XX //Muzica, 1997, nr.4.
21. Niculescu Șt. Reflecții despre muzică. București,1980.
22. Niculescu Șt. Un nou spirit al timpului în muzică //Muzica, 1986 nr.9.
23. Persichetti V. Twentieth Century Harmony. Creative aspects and practice. New York, 1961.
24. Stravinski I. Poetica muzicală. București, 1967.
25. Timaru V. O evoluție a organizărilor sonore din prima jumătate a secolului al XX-lea //Lucrări de muzicologie. Vol 10-11. Cluj-Napoca, 1979.

26. Ulehla L. Contemporary Harmony. Romanticism through the twelve-tone row. New York, 1966.
27. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. Москва, 1988.
28. Григорьев С. Гармония. Программа-конспект курса. Москва, 1974.
29. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. Москва, 1984.
30. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва, 1986.
31. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. Москва, 1994.
32. Зелиньский Г. Когда прошло время "большого авангарда" //Кризис буржуазной культуры и музыки. Вып.4. Москва, 1983.
33. Ивашкин А. Модальность звукорядов в современной музыке (к проблеме художественного канона) //Вопросы музыкального анализа. Сб.трудов ГМПИ им.Гнесиных. В.28. Москва, 1978.
34. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва, 1976.
35. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Ленинград, 1982.
36. Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века //Музыкальный современник. В. Москва, 1973.
37. Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории и эстетики. Москва, 1996.
38. Кюрегян Т. Формы в музыке XVII-XX веков. Москва, 1998.
39. Музыка XX века: Очерки. Ч.I, II. Кн.1-5б. Москва, 1976-1987.
40. Паисов Ю. Политональность в современной музыке. Москва, 1977.
41. Поэтика музыкальной композиции. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.113. Москва, 1990.
42. Савенко С. Заметки о поэтике современной музыки //Современное искусство музыкальной композиции. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.79. Москва, 1985.
43. Савенко С. Проблема индивидуального стиля в музыкальном поставангарде //Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып.5.- Москва, 1983.
44. Сниткова И. Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) //Музыка в контексте духовной культуры. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.120. Москва, 1992.
45. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Москва,1992.
46. Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение //Теоретические проблемы музыки XX века. В.1. Москва, 1967.
47. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления //Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Москва, 1982.
48. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва, 1974.
49. Холопова В. Фактура. Москва, 1979.
50. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб, 1999.
51. Ценова В. О современной систематике музыкальных форм //Laudamus. Москва, 1992.
52. Шахназарова Н. Авангард в современной западной музыке //Современное западное искусство Москва, 1971.

Capitolul IX

Armonia în creaţia lui I.Stravinski şi B.Bartók

§ 1. Stilul armonic al lui I.Stravinski.

"Trăim într-o vreme în care condiţia umană suferă zguduiri profunde. Omul modern este pe cale de a pierde cunoaşterea valorilor şi simţul raporturilor. Această nesocotire a realităţilor esenţiale este extrem de gravă. Ea ne duce negreşit la încălcarea legilor fundamentale ale echilibrului uman" – scrie I.Stravinski în *Poetica* sa (2, p.49). O astfel de stare de lucruri nu putea să nu influenţeze conştiinţa artiştilor şi să nu se reflecte în operele lor.

"Începutul „muzicii moderne" a fost marcat de necesitatea de a depăşi clasicul sistem tonal, bazat pe gama majoră şi minoră de şapte sunete" – afirmă pe bună dreptate R.Vlad (3, p.8). Armonia secolului XX în Europa Occidentală şi în America se prezintă ca o multitudine de fenomene care în general se înscriu în cadrul obişnuit al acelor legităţi care caracterizează atmosfera muzicii academice din ultimul secol al mileniului doi. Din motivul numărului şi al varietăţii acestor fenomene ele pot fi apreciate de pe poziţii diferite, fapt ce explică parţial şi una din cauzele studierii lor insuficiente. Printre alte cauze – "explozia informaţională" şi lipsa distanţei temporare necesare pentru constituirea unei panorame axiologice şi a unei ierarhii de valori artistice selectate în procesul de fiinţare a creaţiilor noi.

Vom evidenţia, însă, câteva figuri reprezentative – personalităţi de excepţie care ar putea fi asemuite unor faruri ai stilului, sau reprezentanţi ai principalelor şcoli componistice care au contribuit esenţial la dezvoltarea limbajului armonic într-o perioadă anumită.

Un rol deosebit în această galerie fără doar şi poate îi revine lui ***Igor Stravinski*** (1882-1971) – numit de către A.Honegger "cel mai înţelept şi cel mai puternic" dintre maeştrii muzicii contemporane. Influenţa lui asupra creaţiei muzicale din secolul XX a fost atât de mare, încât practic fiecare dintre compozitorii acestui secol într-o măsură mai mare sau mai mică poate fi numit descendent direct sau indirect al marelui Igor.

"Harul lui Stravinski este foarte multilateral deoarece el a fost un adevărat geniu al inventivităţii, al formei şi al culorilor" – scria F.Poulenc[1].

Stilul armonic al lui I.Stravinski pune în faţa cercetătorului numeroase probleme, principala dintre care este problema unităţii stilistice[2]. Fiind unul dintre compozitorii stilul cărora este sintetic, I.Stravinski demonstrează un pluralism, o complexitate a gândirii armonice. El, ca şi P.Picasso, de mai multe ori pe parcursul vieţii şi-a schimbat orientările stilistice şi aceasta a permis compararea lui cu Proteu – acea fiinţă mitologică care nu putea fi biruită sau capturată deoarece îşi schimba forma şi înfăţişarea scăpând cu uşurinţă de orice primejdie. Acest "proteism" este în general propriu gândirii armonice a compozitorilor din secolul XX. El permite să observăm că principiul de individualizare a structurilor tonal-armonice, care în opinia lui Iu.Holopov este o componentă indispensabilă a armoniei contemporane, este realizat de I.Stravinski pe parcursul întregii sale cariere artistice în funcţie de genul şi de orientarea stilistică căreia poate fi ataşată o lucrare sau alta. Astfel, se pune încă o problemă – cea de selectare a procedeelor

[1] Пуленк Ф. *Я и мои друзья.* Ленинград, 1977. Стр.117.

[2] Vezi despre aceasta: 15, p.276-300.

armonice şi de stil în conformitate cu conceptul semantic şi dramaturgic al piesei. Aspectul diacronic al acestei probleme este legat de periodizarea creaţiei lui I.Stravinski, interesele artistice ale căruia, după cum se ştie, s-au schimbat de mai multe ori aducându-l la sfârşitul vieţii chiar la necesitatea interioară de a asimila dodecafonia până atunci respinsă. În acest sens armonia lui I.Stravinski prezintă şi o panoramă de inovaţii armonice din secolul XX cu toate că linia generală care străbate întreaga creaţie stravinskiană parcurgând toate metamorfozele stilistice în mare măsură este determinată de puterea consolidatoare a celor mai generale legităţi armonice.

Privită în aspect evolutiv şi în toată diversitatea ei, armonia lui I.Stravinski prezintă un ciclu de "variaţiuni pe stil"[3], însă nu pe un stil componistic oarecare, ci pe stilul armoniei secolului XX. Având în vedere că "variaţiunea pe stil" presupune o interpretare proprie a unui stil străin deja constituit, iar I.Stravinski a fost printre acei maeştri care nu atât foloseau ideile străine, cât stabileau "mode" noi fără a fi ei înşişi modernişti[4], vom trata termenul respectiv puţin altfel decât S.Savenko.

Limbajul armonic stravinskian a fost actual pe parcursul întregii epoci în care a activat maestrul.

Începând ca un continuator al tradiţiilor şcolii componistice ruse, el se află în primul rând sub influenţa lui N.Rimski-Korsakov, care se observă inclusiv şi în utilizarea duplex-modurilor, a modului catenat şi al altor moduri simetrice pentru întruchiparea imaginilor fantastice. Influenţa stilului romantic ceaikovskian se va manifesta mai târziu, în baletul *Sărutul zânei*. O altă influenţă vine din impresionism şi se resimte în *Pasărea de foc* unde I.Stravinski recurge la o nouă tratare a disonanţei moştenită de la C.Debussy. De fapt, în tratarea disonanţelor la I.Stravinski se resimt şi impresiile de la muzica lui M.Musorgski de la care el preia consunările goale şi interesul faţă de procedeele populare de conducere a vocilor.

În legătură cu cele trei perioade în care de obicei se împarte creaţia lui I.Stravinski, S.Slonimski evidenţiază alte trei probleme şi anume: problema folclorului în contemporaneitate, clasicismul rus şi, în sfârşit, tonalitatea îmbogăţită cu mijloacele dodecafoniei. "Toate problemele sunt puse la un moment foarte oportun şi sunt rezolvate extrem de individual, dar în acelaşi timp şi foarte general valabil" (17, p.106)[5].

Un alt izvor de îmbogăţire a stilului din care s-a alimentat I.Stravinski este folclorul rus. În abordarea lui compozitorul se situează pe poziţiile neofolclorismului şi uneori ale neoprimitivismului. Este curios faptul că I.Stravinski – compozitor ce aparţine tipului apolinic de artist intelectual rafinat, era apreciat de către unii contemporani ai săi ca "primitiv", "instinctiv" şi nu "savant". În mare parte o astfel de apreciere din partea lui C.Debussy se datorează anume armoniei stravinskiene din perioada rusă. Cu toate că lucrările datate din această perioadă denotă un trainic fundament folcloric şi un pronunţat caracter naţional, anume în ele se formează stilul armonic mai dur al compozitorului. Problemele evoluţiei limbajului armonic în aceste două decenii sunt strâns legate de evoluţia stilului stravinskian, iar îmbogăţirea tehnologică a lui este determinată de atenţia deosebită faţă de stratificarea facturii, de creşterea rolului elementelor ostinate şi a consunărilor poliarmonice, de o nouă tratare a formelor modale[6]. În *Sărbătoarea primăverii* – lucrare ce ilustrează cultura pra-slavonă şi care poate servi în calitate de "ipoteză muzicală" a păgânismului scitic şi a arhaicii ruse compozitorul foloseşte acorduri complexe, factura orchestrală eterofonică, procedee de poliostinato. În baletul *Petruşka* care conţine elemente de grotesc şi îmbină într-un mod

[3] Termen propus de S.Savenko în 15, p.284.

[4] "Muzica mea nu este modernistă în aceeaşi măsură cum nu este nici o muzică a viitorului. Ea este o muzică de azi" – spunea Stravinski (vezi: 20, p.59).

[5] "Indiferent de faptul recunosc ei sau nu, nici unul dintre compozitorii secolului nostru care s-au bazat pe folclor n-au trecut pe alături de realizările lui Stravinski" – scrie S.Slonimski (17, p.106).

[6] În acest context am dori să atragem atenţia cititorului asupra articolului semnat de G.Mokreeva (11).

paradoxal[7] trăsături de fantastică şi de sarcasm cu cele de poporanism şi banalizare, I.Stravinski reflectă contrastul dintre banal şi modernist recurgând la politonalitate şi la diferenţierea sferelor sonore ale diatonicii (inclusiv şi ale pentatonicii) şi ale duplex-modului (modul lui Petruşka sau al doilea mod de transpoziţie limitată conform clasificării lui O.Messiaen). R.Vlad menţionează că ideea muzicală de bază a baletului (suprapunerea arpegiilor din tonalităţile **Do** şi **Fa diez major**) "a fost considerată adesea ca începutul scriiturii politonale. În realitate, nu este nicidecum vorba de primul pasaj politonal din literatura muzicală... Dar aici este pentru prima oară când un pasaj de acest gen se prezintă altfel decât ca o excepţie sporadică: el dobândeşte o valoare structurală" (4, p.21).

Nunta atrage atenţia prin efectele timbral-armonice, prin acordurile multisonore, etajate (inclusiv şi politonale). În acest sens I.Stravinski devine un "antipod" al lui A.Skriabin[8] deoarece chiar şi modurile simetrice utilizate de acesta el le tratează într-o formă absolut individuală incrustându-le într-un alt context sintetic. Şi totuşi, orientarea antiromantică a lui I.Stravinski nu a însemnat excluderea totală a trăsăturilor romantice din creaţia compozitorului şi alături de baletul *Sărutul zânei* acestea se resimt în *Capriciul* pentru pian şi orchestră şi în opera *Cariera unui libertin (The Rake's Progres)* unde se aud ecouri mozartiene.

În general, în cele mai bune lucrări ale sale I.Stravinski tinde să creeze un aliaj din componente eterogene. Uneori, din contra, el dezvoltă o singură linie. Astfel, interesul compozitorului faţă de un stil muzical democratic, accesibil, spre o "muzică care s-ar percepe dintr-o singură dată" l-a adus la necesitatea de a simplifica limbajul armonic recurgând la culorile tradiţionale ale majorului şi ale minorului. De aici ajungem la unul din aspectele extensive ale stilului stravinskian şi anume – la cel legat de neoclasicism manifestat în baletul *Apollon Musagete*, în *Simfonia în B dur*, în *Simfonia Psalmilor*, în *Misă*, în *Requiem*, în *Lamentaţiile proorocului Ieremia*. Principiul stilizării neoclasiciste este dictat la I.Stravinski de interesul faţă de creaţia marilor predecesori ai săi Gesualdo, Monteverdi, Pergolesi, Bach şi mai larg – faţă de Renaştere şi Baroc. În acelaşi timp stilizările lui întotdeauna poartă amprentele unui compozitor contemporan. De exemplu, în *Simfonia Psalmilor*[9] se deformează genul coralului gregorian: tema corală principală din preludiu se expune la unison într-un diapazon de semiton, iar acompaniamentul armonic se deduce din scara ton-semiton fiind în corelaţie de triton cu melodia. În partea II metamorfozele intonative acţionează asupra naturii genuine a fugii cele două teme ale căreia generează repriza politonală. În coda din final în care predomină diatonica se introduc câteva complexuri poliarmonice care trezesc asociaţii cu imitarea sonorităţilor de clopot atât de tradiţională pentru muzica rusă. Un rol foarte important revine în această lucrare şi sistemului major-minor.

În *Oedipus-Rex*[10] compozitorul şi-a pus sarcina nu numai de a reconstitui atmosfera muzicii epocilor trecute (în cazul de faţă a "stilului prearmonic"), ci şi contextul unei culturi naţionale străine. Pentru aceasta el recurge la modurile naturale "eliberate" de tinderile funcţionale clasice. În acelaşi timp I.Stravinski foloseşte aici factura omofon-armonică incrustând-o cu "formule modeste şi liniştite din epocile îndepărtate" (I.Stravinski) – întârzieri diatonice şi cromatice descendente şi ca o continuare a acestora *passus duriusculus* (mişcare cromatică descendentă de la treapta I spre a V), septacordul micşorat în temele fatale (ceea ce aminteşte de muzica barocului). O astfel de "retro-armonie" la I.Stravinski unii cercetători o numesc "armonie despre armonie". Mult mai exotică pe acest fundal apare adresarea la izvoare muzical-culturale străine în opera *Privighetoarea* şi în cele *Trei poeme din lirica japoneză*. "Este demn de

[7] Recomandăm cititorului articolele lui A.Schnitke şi G.Paşina (vezi: 27; 14).

[8] Despre aceasta vezi: Нестьев И. *Скрябин и его русские "антиподы"* //Музыка и современность. В.10. Москва, 1976.

[9] Despre această lucrare vezi: 5.

[10] Mai detaliat despre tendinţele neoclasicismului la I.Stravinski vezi: 5; 6; 7.

remarcat modul în care I.Stravinski reuşeşte să redea culoarea locală chinezească (în *Privighetoare*). El nu urmează mecanic schema gamei pentatonice caracteristice muzicii chineze, ci ia dintr-însa principiul sctructural, şi anume lipsa intervalului de semiton" (3, p. 57).

Compozitorul nu a rămas străin şi de influenţele moderne ale jazz-ului fiind chiar şi un fel de "iniţiator fără de voie" al interesului faţă de acest domeniu din partea muzicienilor academici. Impulsionat de această artă nouă şi destul de neobişnuită pentru Europa (la momentul respectiv) I.Stravinski compune în 1910 *Ragtime* revenind la jazz în 1945 în renumitul *Ebony-concerto* (concert negru) pentru clarinet[11].

Cotitura spre tehnica serială care s-a produs în perioda târzie (*Agon, Potopul, Canticum Sacrum* pentru prima (şi unica) dată l-a situat pe I.Stravinski – inventatorul şi inovatorul în rândul acelor compozitori care pur şi simplu "probează" o tehnică deja cunoscută.

Pluralismul bazelor stilistice permite lui I.Stravinski de a melanja într-o singură lucrare elemente stilistice eterogene. Astfel, de exemplu, în *Istoria soldatului* stilul rus "conviețuieşte" cu cel universal.

Această selecţie de modele stilistice a însemnat victoria principială a gândirii "aclasice" şi anume din acest motiv I.Stravinski a fost proclamat "vestitor al libertăţii" în muzica vest-europeană. În acelaşi timp, după cum menţionează T.Starostina[12], "răbufnirile" armonice ale lui I.Stravinski în mare măsură sun asemănătore cu descoperirile unor contemporani ai săi ca, de exemplu, B.Bartók, Prokofiev sau noii vienezi. În acest sens armonia stravinskiană trebuie cercetată sub două aspecte: ca un fenomen unic, irepetabil pe de o parte şi ca un fenomen ce aparţine epocii sale – pe de alta. Inovaţiile lui I.Stravinski anticipează şi unele tendinţe avangardiste (de exemplu, atitudinea faţă de fonetica textelor poetice populare).

O apreciere interesantă a principalelor paradigme stilistice ale lui I.Stravinski care, în opinia noastră poate fi extrapolată şi asupra inovaţiilor armonice, găsim în articolul semnat de E.Schenbergher şi L.Andrissen (26, p.201):

1. caracterul paradoxal al sonorităţii: extraordinarul ordinar atins prin mijloace obişnuite (în special la I.Stravinski – neoclasicistul);
2. caracterul *quasi* imrovizatoric (improvizarea în loc de *improvizando*):

- în condiţiile unei estetici antiimprovizatorice (o estetică paradoxală a improvizaţiei integral controlate) cu utilizarea principiului de construcţie aditivă;
- ca principiu de montaj.

Compozitorul recurge de asemeni la tehnica varierii melodice, la serializarea în forma unor ostinati variate melodic, la detonicalizare ş.a. (26, p.202).

Aceleaşi metode sunt pe larg utilizate de compozitor şi în procesul de lucru cu materialul folcloric. I.Stravinski a absorbit intuitiv multe principii normative ale gândirii muzicale populare pentru ca apoi să le reinterpreteze într-o manieră absolut individuală. Atribuind un rol deosebit diatonicii el tinde spre alternativitate, spre moduri plagale şi mai ales spre structuri modale tricordice care îşi trag obârşia de la modul de obihod, de la fracţionarea intonativă imprimată în el şi de la baza lui polidiatonică. De aici – neconcordanţa modurilor folosite de I.Stravinski cu structura armonică bazată pe trisonuri, tendinţa spre acorduri de structură neterţară, spre verticalizarea intervalelor melodice în structuri acordice, spre factura eterofonică. Din microstructuri se compune şi poliarmonia – în aspect sonor destul de densă şi dură. Armonia lui I.Stravinski abundă de sonorităţi cu un fonism caracteristic foarte pregnant, expresiv, însă

[11] Involuntar aici apar asociaţii cu creaţia "unchiului" muzical al lui Stravinski, M.Ravel care în duetul Ceainicului şi al Ceştii din opera-balet *Copilul şi Minunea* ne înfăţişează Ceainicul ca pe un boxer (pugilist) negru, liniile muzicale în acest timp abundând de solo-uri tipice de jazz interpretate la clarinet şi saxofon.

[12] Vezi: 19, d.197.

funcțional neuniform. Compozitorul obține o continuă "vibrație disonantă" (B.Iarustovski) recurgând la efectul de *concordante*[13]. Se are în vedere procedeul descris de J.Chominski în care disonanța (secunda mică, septima mare, nona mică) capătă rolul de model fonic principal și racordându-se la acorduri în fiecare moment următor și nu le permite rezolvarea definitivă. Aceasta se asociază într-o măsură oarecare cu elipsa însă se produce nu la nivel funcțional, ci la nivel fonic. Cercetătorii văd aici analogii de asemeni cu secundele borodiniene ca "modalitate de îmbogățire modal-armonică pe verticală" care contribuie la generarea unui efect de arhaic, de forță stihiinică. Încă un scop – de a depăși "distilarea" temperării uniforme despre care scria B.Iarustovski în legătură cu *Sărbătoarea primăverii* citând observația lui A.Schnittke: "Stravinski parcă încearcă reconstituirea gândirii muzicale primitive care percepea toată scara înălțimilor sonore ca o masă nediferențiată"[14]. C.Debussy părintele muzical al lui I.Stravinski [15], dar în același timp și prietenul compozitorului a preluat de la el această "înnădire cu secunde a armoniilor ".

În creația târzie în calitate de un astfel de element constructiv disonant suplimentar, de model disonant-fonic constant se folosește intervalul de septimă mare (sau octavă micșorată) și consunările tipice generate de el definite de T.Starostina (18) prin formula n + 11 sau n ± 1 (autoarea îl numește "constantă a eufoniei disonante" care în opinia ei devine legitate principală în armonia stravinskiană din perioada târzie).

Modalitățile de armonizare a temelor în creația lui I.Stravinski sunt și ele diferite. În multe cazuri, după cum s-a menționat mai sus, verticala poate să fie formată după principiul unificării relațiilor ei cu orizontala, ca o proiecție a formulelor melodice, însă alături de aceasta apar și situații de altă natură când acționează, de exemplu, principiul adiției sau al complementarismului. În acest caz apare efectul acompaniamentului "fals" care se percepe ca o "greșeală", sau mai exact ca o parodie asupra armonizării tradiționale. În aceleași scopuri poate fi folosit și așa-numita "ploaie oblică" (după expresia lui B.Asafiev), ca o reflectare într-o oglindă deformată când coordonarea armonică se realizează "pe diagonală" sau armonizarea este înlocuită prin "ostinatizare" (termenul lui G.Golovinski). Astfel, factura aparent omofonică capătă pe contul linearismului factural trăsăturile unei țesături muzicale armonic-contrapunctice în care melodia și acompaniamentul sunt total desincronizate și nu coincid după coordonata temporală. Evident, și astfel de "eteroritmie" a elementelor armonice contribuie la sporirea dinamicii mișcării armonice.

O altă latură – atitudinea față de mod care nu se reduce doar la utilizarea unor scări oligocordice sau la sprijinul pe formule intonativ-modale. I.Stravinski ca un compozitor cu gândire tonală folosește cele mai diverse forme modale: și moduri diatonice deosebite, și hexatonica (să ne amintim aici de *Dansul pământului* din *Sărbătoarea primăverii* unde treptat se clădește gama prin tonuri care sună la sfârșit într-un diapazon de două octave), și modurile alternative inclusiv și cele omonim-paralele. Centralizarea modului se produce și ea în mod diferit. Elementul final nu întotdeauna este reprezentat de elementul central al tinderii modale care poate fi pur și simplu înlocuit prin procedeul încheierii melodice[16].

T.Starostina diferențiază trei tipuri de organizare modală:

- modalismul;
- tonalitatea (tonalismul);
- polaritatea care înseamnă centrism spre deosebire de tonalitatea tradițională. Unul din prototipurile polului este repercussa din modurile monodice.

---

[3] Vezi despre aceasta: Коп Ю. *О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов* //Музыка и жизнь. В.2.Ленинград, 1973. Стр.157.

[4] Vezi: 28, p.203-204.

[5] "Debussy este tatăl meu în muzică. Ravel, unchiul meu" declară Stravinski în interviul acordat la Radio Montreal (citat după 4, nota 25 din p. 48) Vezi despre aceasta: 23, p.322-345.

Aceste trei tipuri trebuie să fie completate şi de politonalitate care, după cum se ştie, este o formă specifică a tonalismului[17].

I.Stravinski vorbeşte despre tonalitatea sa ca despre una organizată pe principiul atracţiei polare. El consideră că tonul polar reprezintă într-un anumit sens osia principală a muzicii, iar tonalitatea nu este altceva decât una din modalităţile posibile de orientare către aceşti poli. Ceea ce ne preocupă nu este tonalitatea propriu-zisă, ci ceea ce ar putea fi condiţionat numit polaritate a sunetului, a intervalului sau chiar şi a complexului vertical sonor (2, p.29). Această opinie a compozitorului a condiţionat apariţia articolului semnat de L.Diacikova în care este studiat fenomenul polarităţii ca principiu de bază al sistemului tonal-armonic stravinskian[18].

În alt caz I.Stravinski referindu-se la *Serenada in A* scrie: Eu impun toată muzica mea să tindă spre un singur pol sonor care în cazul de faţă este sunetul la (citat după Diacikova, p.311). În acest fel polul joacă rolul de centru al sistemului sonor în condiţiile absenţei acordului cu funcţie de tonică sau a scării unei tonalităţi concrete. În unele lucrări există un singur pol, însă mai frecvent temele incipiente din lucrările stravinskiene conţin doi poli (Diacikova numeşte acest fenomen bipolaritate). Polaritatea este un fenomen la general, mai larg decât tonalitatea şi tonalitatea tradiţională face parte din el ca unul din cazurile particulare.

Polaritatea se poate manifesta în formă de:

- sprijin melodic;
- sunet comun pentru o succesiune acordică (care nu coincide cu tonica);
- sunet comun într-un complex de intonaţii, moduri sau tonalităţi, precum şi în condiţiile politonalismului şi chiar ale serialismului unde el parcă realizează visul lui Schönberg despre tonalitatea serială.

Putem cu certitudine afirma că I.Stravinski a ajuns la serialism prin scriitura modală şi în rezultatul apropierii dintre temă şi scară intervalică (*Orfeu, Concert pentru două piane*). El abordează serialismul în momentul când dodecafonia părea să-şi fi epuizat potenţialul, însă geniul stravinskian interpretează într-un mod aparte legile tehnicii seriale admiţând unele aluzii tonale (*Mişcări*), combinând-o cu principiile armoniei tonale şi a celei modale (*Agon*). În *Bransle*-ul *vesel* din acest balet, după cum menţionează T.Starostina (19), sunt introduse structuri modale de tipul tropilor, în *Bransle Simple* ne atrage atenţia tonalitatea serială (cu seria incompletă), în *Gailliarde* tonalitatea neoclasicistă este îmbinată cu polimodalismul în care în calitate de "frontispiciu" apare trisonul tonicii. "Prima *Bransle* – scrie R.Vlad – se înfăţişează ca o riguroasă tratare canonică a seriei de şase sunete (d-e-f-g-fis-h). Cea de a doua *Bransle* este clădită pe o serie hexacordală (h-d-c-f-es-b)... A treia *Bransle* este piesa cea mai importantă, ca o construcţie, din întreaga operă. Seria dodecafonică pe care se întemeiază această *Bransle* (d-e-f-g-fis-h-a-b-c-des-es-as) rezultă din însumarea seriei de şase sunete citată în primul exemplu şi dintr-un al doilea grup din şase sunete care nu este altceva decât o formă permutată şi transpusă cu un ton mai jos a seriei hexacordale din al doilea *Bransle*" (3, p.210).

O problemă specială în acest caz devine îmbinarea tehnicii seriale cu diatonismul gândirii, precum şi atenuarea caracterului disonant prin utilizarea acordurilor în poziţie largă care diminuează densitatea sonorităţilor, folosirea dublărilor de octavă şi a îmbinărilor de cvinte. În creaţiile seriale târzii acordurile se compun special compozitorul recurgând atât la principiul terţar, cât şi la bisonuri, şi la consunări nete-

[17] Iu.Paisov apreciază politonalitatea lui Stravinski ca una ostinată. Vezi: 13, capit.7

[18] Vezi: 9, p.302-321.

rare. Analizând baletul *Agon* A.Schnittke observă prezența aici a două microserii în toate scările dodecatreptate folosite în lucrare, prima dintre care este sesizabilă și în temele tonale (*Pas de Quatre, Pas de Trois, Gailliarde*) menționând un detaliu curios în introducerea la *Pas de Quatre* – trison-serie, iar la sfârșit un cvintacord quasi tonal. În urma analizei făcute A.Schnittke ajunge la o concluzie paradoxală: "Cu cât noi ne îndepărtam de tonalitate în *Agon*, cu atât noi ne apropiem de ea" (27, p.414-418). Aceasta se explică prin faptul că aici acționează principiul polarității. Autorul scrie: "Toate fragmentele descrise pot fi apreciate ca seriale, însă nu pot fi considerate extratonale. Adesea I.Stravinski creează ceva asemănător cu centrul tonal, ce-i drept nu un centru armonic, ci unul melodic... Seria nu se transpune, ci permanent pornește de la unul și același sunet și se termină cu unul și același sunet. Este dificil de a spune precis care dintre aceste sunete (primul sau ultimul) este tonica, mai curând tonică este toată seria deoarece ea niciodată nu se deplasează" (ibid). În continuare Schnittke aduce un "exemplu paradoxal de stabilitate totală a unei scări dodecatreptate" – partea mediană din *Bransle-Double*, construită integral pe un acord dodecasonor static reprezentat însă nu în formă integrală, ci permanent segmentat și cadențial deplasat (27, p.421-422).

"Intervalele seriilor mele sunt atrase de tonalitate - consemnează I.Stravinski, eu compun vertical, ceea ce, măcar într-un anumit sens, înseamnă deja că compun tonal" (4, p.215). Afirmarea tonalității în dodecafonie se învecinează la I.Stravinski cu dispersarea tinderilor în creațiile tonale. Astfel, analizând *Simfonia in Ut* A.Schnittke menționează că I.Stravinski face aici totul pentru a compromite atât sunetul Do, cât și Do majorul (27, p.397, 399). Exprimându-se "în vorbe" pentru tonalitate, "în fapte" I.Stravinski accentuează nu tonicitatea, ci forțele antitonale, quasi tonica, quasi tonalitatea. Cum să nu ne amintim aici de cuvintele lui I.Stravinski: "Eu nu sunt atonal, ci antitonal" (2, p.40). Polaritatea nu înlocuiește tonicitatea, ci concurează cu aceasta, amintind tehnica centrului sonor. Cu toate acestea I.Stravinski tinde spre afirmarea caracterului diatonic în verticala armonică, inclusiv și în contextul serial. El folosește îmbinări sonore bazate pe relații de cvartă-cvintă, consunări de cvartă și secundă fără semitonuri, îmbinări de terță și secundă. Toate aceste acorduri sunt proprii tuturor creațiilor stravinskiene indiferent de cadrul stilistic cărora le aparțin rămânând niște constante stilistice proprii compozitorului pe parcursul întregii vieți în pofida oricăror priorități sau interese de moment. Este curios faptul că urmând parcă antiteza tradițională a romanticilor și polarizarea dramaturgică a diatonicii și a cromaticii (moștenită, posibil, de la profesorul său N.A.Rimski-Korsakov), I.Stravinski opune sferele tonală și serială ca două tipuri egale de medii intonative. De la Rimski-Korsakov el a însușit și a dezvoltat principiul "diatonicii eterogene sau străine" (V.Țukkerman) utilizând interacțiunea scărilor sonore, precum și îmbinarea diatonicii și a cromaticii extramodale în structuri poliostinate. În general, însă, tonalitatea lui I.Stravinski în creațiile extraseriale din perioada târzie se sprijină pe centre disonante ceea ce i-a permis T.Starostina (18, p.184) de a o aprecia ca tonalitate disonantă (conform clasificării lui Iu.Holopov).

Personalitatea lui I.Stravinski ocupă un loc deosebit în arta muzicală din secolul XX și nu întâmplător A.Honegger l-a numit *Țarul Igor*. Însemnătatea lui I.Stravinski pentru muzica secolului trecut într-un mod foarte plastic a fost caracterizată de către un alt mare compozitor – V.Lutosławski: "Creația lui Stravinski concentrează în sine o atât de mare parte a ceea ce constituie conținutul muzical al epocii sale, încât eu adesea mă gândesc și vorbesc despre epoca lui Stravinski la fel cum mă gândesc și vorbesc despre epoca lui Palestrina, cea a lui Beethoven sau a lui Debussy. Când am ocazia să vorbesc despre fenomene de o așa anvergură, mi-e greu să mă rețin de la comparația poetică: creația lui Stravinski e un fel de munte care se înalță chiar în mijlocul drumului, peste care noi oricum trebuie să trecem. Să ocolim

acest munte este cu neputință și de aceea, posibil, nu există nici un compozitor din generația mea care nu s-ar fi supus cu voie sau fără de voie influenței irezistibile a muzicii lui Stravinski"[19].

Nu mai puțin interes prezintă și armonia lui I.Stravinski care oferă un câmp foarte bogat pentru cercetări[20]. În același timp I.Stravinski este și un iscusit "maestru al meșteșugului muzical" (cum l-a numit cândva A.Honegger), și un "poet al ordinii" (după expresia lui M.Druskin (8. p.20-21)), iar aportul lui în armonia secolului XX permite de a evalua mai lesne corelațiile dintre tradiție și inovație, de a înțelege mai profund rădăcinile schimbărilor care par să o fi revoluționat, de a aprecia capacitatea unuia dintre cei mai notorii reprezentanți ai artei muzicale universale, de a realiza ceea ce N.Șahnazarova a numit foarte precis "inovația tradiției" și "tradiția inovației"[21].

§ 2. Armonia în creația lui B.Bartók.

Reprezentând în contextul artei muzicale cultura rusă, I.Stravinski a devenit unul din pilonii culturii universale, exprimând la un nou nivel tendința de internaționalizare și de universalizare a fenomenelor culturale naționale, tendință ce s-a manifestat încă în secolul XIX și s-a realizat într-o formă specifică în secolul XX. I.Stravinski, însă nu a fost unicul, în același rând cu el stând și alți artiști. Printre ei un loc deosebit îi revine lui ***Bela Bartók*** (1881-1945) – compozitor maghiar creația căruia a căpătat un renume mondial, soarta lui într-o anumită măsură repetând-o pe cea a lui F.Liszt.

După cum menționează Th.Balan "Bartók a fost toată viața preocupat de "problema Liszt", el însuși considerându-se continuatorul creației acestuia"[22]. Ca și F.Liszt, B.Bartók a fost un minunat pianist și acest fapt și-a lăsat amprenta pe factura și pe stilul armonic al creațiilor sale. Ca și Liszt el a depus eforturi considerabile întru susținerea, propagarea și dezvoltarea tradițiilor muzicale ale Ungariei și ale întregului areal cultural balcanic, reprezentându-le, evident, în conformitate cu cerințele timpului, reieșind, însă, din caracterul tradițional al straturilor ancestrale ale folclorului țărănesc. Admirația și venerația ce o nutrea B.Bartók pentru "cel mai mare precursor al său, al cărui exemplu vrea să-l continue" se manifestă "în funcție de raporturile acestuia cu muzica populară și cultura muzicală a Europei orientale, fie continuând să dezvolte sistemul armonic al maestrului sau chiar să-l întrebuințeze"[23].

În general, una din problemele-cheie în cercetarea stilului bartókian în general și a celui armonic în particular este neofolclorismul incrustat într-un sistem stilistic mult mai unitar decât la I.Stravinski. Singur B.Bartók, ce-i drept, nu dorea să fie accentuată direcția folclorică în creația sa, însă calea de înnoire a limbajului muzical aleasă de el, cale ce reușește să nu denatureze melosul, modul sau sistemul tonal în mare măsură se explică anume prin prezența acestui pivot important cum este sprijinul pe folclor. Numeroși muzicologi au scris despre "particularitățile specifice ale bazei modale și ale structurilor armonice în creațiile lui B.Bartók, în care sprijinul pe folclor se îmbină cu noile realizări ale tehnicii componistice, uneori determinând chiar și specificitatea ei" (21, p.52).

Printre trăsăturile cele mai caracteristice ale stilului armonic bartókian de obicei se menționează (25):

- lărgirea hotarelor tonalității până la sistemul cromatic dodecatreptat în legătură cu care se acutizează problema centralizării tonale;

---

[19] Citat după: Шалтупер Ю. *О стиле Лютославского 60-х годов* //Проблемы музыкальной науки, вып.3. Москва, 1975. Стр.240.

[20] În 1984 T.Starostina a susținut teza de doctorat *Principiile armoniei lui Stravinski* (conducător științific Iu.Holopov).

[21] Шахназарова Н. *Художественная традиция в музыкальной культуре XX века*. Москва, 1997.

[22] Th.Balan *List*. Op.cit., p.389.

[23] Citat din Bence Szabolcsi *Bartók – sa vie et son oeuvre* (Budapesta, 1956) după Th.Balan, p.389.

- o atitudine nouă față de disonanță care capătă independență (B.Bartók spunea că ambianța lui este "împărăția disonanțelor", iar H.Searle în cartea sa *Contrapunctul secolului XX* (1) denumește capitolul despre B.Bartók *Bartók și utilizarea liberă a disonanțelor*[24]) și poate chiar îndeplini funcția de tonică;
- organizarea individuală a sistemului cromatic adesea pe calea de opunere a subsistemelor care se manifestă în rol de funcții armonice;
- sporirea rolului principiului complementarismului în armonie și în melodie;
- unitatea orizontalei și a verticalei etc.

Tot aici trebuie să menționăm și despre schimbarea rolului armoniei în formă, corelațiile noi între armonie și ritm, creșterea ponderii principiului de simetrie[25], ceea ce ne face să accentuăm problema corelației între empirism și constructivism în creația lui B.Bartók. Încă un aspect – sinteza "orientalului" și a "occidentalului" foarte actuală pentru B.Bartók ca reprezentant al regiunii balcanice unde, după cum se știe, se află punctul de maximă concentrare a "orientalismului european" și destul de reprezentativă pentru întreaga artă a secolului XX pentru care este proprie lărgirea orientărilor cultural-geografice (unii cercetători, de exemplu, observă în *Mandarinul miraculos* influența folclorului arab).

Problema unității stilistice în creația lui B.Bartók nu stă atât de acut ca în cazul lui I.Stravinski, însă și aici se observă o evoluție evidentă. B.Bartók ca un artist tipic al secolului XX îmbină în stilul său trăsături contrastante: pe de o parte este evidentă simplitatea deosebită a formulelor melodice, recursul la proto- sau pra-diatonica (pentatonica) caracteristică pentru straturile cele mai arhaice ale folclorului maghiar[26] (să amintim aici, că ungurii sunt descendenți ai unei ramuri a popoarelor ugro-finice și se trag de pe meleagurile Volgăi având mult în comun cu alte popoare din această regiune, în special – cu mari), fapt comparabil cu influențele neoprimitiviste din arta secolului XX. Abordarea arhaicii ca simbol al muzicii "naturale" care restaurează "esența primitivă" a culturii umane se manifestă la B.Bartók alături de interesul lui față de "barbarisme" și denotă anumite paralele cu căutările lui I.Stravinski și ale lui Prokofiev materializate în *Sărbătoarea primăverii* și în *Suita scitică*. Această orientare a descoperit în arta secolului XX energia vitală sălbatică – dacă să recurgem la expresia lui Kodály - direcționată împotriva oprimării contemporane. Este foarte semnificativ că B.Bartók adresându-se în creația timpurie (Rapsodia nr.1, simfonia *Koszut*, cele două suite orchestrale) la tematica maghiară, edificând stilistica lucrărilor sale pe baza tradițiilor romantice naționale și general europene reprezentate prin elementele stilului verbunkos și influențele lisztiene, foarte repede își epuizează interesul față de această temă (cu toate că în creațiile târzii, stilistic mai simple, aceste influențe uneori se manifestă destul de pregnant). În locul care revine de obicei "indicilor etnici" ai stilului cunoscuți nu numai maghiarilor, B.Bartók folosește mijloacele mai puțin evidente după apartenența lor națională și, în primul rând – trăsăturile specifice caracteristice folclorului vest-ungar și în special, după cum s-a menționat mai sus, folclorului ancestral. Aici îl ajută atât propria-i activitate de culegere a melodiilor populare, cât și încercările de prelucrare a mostrelor folclorice. Este foarte important, că pentru folclorismul bartókian e caracteristică o abordare multiplană și

[24] Vezi: Despre acest fapt amintește de asemeni și Iu.Holopov în 22, p.263.

[25] La această temă a fost susținută teza de doctorat semnată de L.Alexandrova (conducător științific Iu.Kon) *Despre principiul de simetrie în tehnica componistică a lui B.Bartók* (Leningrad, 1972) în care autoarea se bazează pe principiile matematice. L.Alexandrova este de asemeni și autoarea monografiei *Ordinea și simetria în arta muzicală. Aspectul logico-istoric* (Novosibirsk, 1995) unde sunt și referiri la lucrările lui Bartók .

[26] După cum se știe, anume pe principiul asimilării treptate a tricordurilor ca elemente ale pentatonicii și a pentatonicii însăși se bazează și sistemul de instruire muzicală propus de Z.Kodály, care în mare măsură s-a sprijinit pe ideile lui Bartók .

multicoloră deoarece el caută insistent numeroase manifestări locale, "dialectice" ale folclorului sintetizând trăsăturile lor şi transpunându-le într-un context armonic nou.

Astfel, consunarea tipic bartókiană cu două variante de terță (majoră sus, minoră jos) este tratată şi în legătură cu intonația "transdanubiană", şi ca un complex sonor organizat simetric obținut prin metode constructive (trisonul major-minor cu formula 3+1+3), şi ca o consunare menită într-un context dodecatonic temperat să redea înălțimea neutrală a terței proprie folclorului maghiar[27]. Printre alte elemente tipice ale stilului vest-maghiar se numără şi pentatonica cu terța majoră, tricordul în triton. Evident, un factor unificator aici reprezintă sprijinul pe diatonică. În acelaşi timp B.Bartók introduce pentatonica şi într-un context "exotic" (de exemplu, în *Mandarinul miraculos*, ceea ce este pe deplin justificat dacă să ne amintim de rădăcinile naționale ale subiectului baletului), îmbinând-o cu alte formațiuni modale. Astfel, după cum observă E.Kuteva (10, p.158-160), materialul sonor al baletului include în afară de pentatonică, de asemeni şi moduri diatonice naturale, structuri modale alternative şi mixte, precum şi scări ce cuprind intervale cromatice sau scări de structură mobilă bazate însă pe repetabilitate.

Scările modale derivate apar, după cum se vede din descrierea inserată în articol, în urma joncțiuni câtorva pentatonici, a interacțiunii modurilor diatonice şi a amestecului modal format din suprapuneri de tetracorduri (sau pentacorduri) cu sunetul central comun generând o "diatonică comprimată în cromatică" cum numea acest fenomen însăşi compozitorul. În acest sens principiile gândirii modale bartókiene se sprijină pe legitățile modale ale folclorului popoarelor balcanice (unguri, români, bulgari ş.a.). De aici şi exemple de interacțiune a modurilor lidic şi mixolidic, utilizarea alături de acestea două şi a modului doric, a "majorului mărit"[28] ş.a. atât în forme monotonale, cât şi în expuneri politonale. O astfel de complexitate modală precum şi căile de sinteză a diatonicii şi cromaticii au fost preluate ulterior şi de către compozitorii din Republica Moldova parțial pe baza asimilării folclorului autohton, parțial (şi nu în ultimul rând) sub influența creației şi a metodei componistice bartókiene care presupune, de fapt, combinarea structurilor modale elementare (inclusiv şi pe baza abordării analitice sau a disocierii prealabile a prototipului modal). Într-o măsură mai mare aceasta evidențiază şi rolul principiului complementar care se manifestă plenar în relațiile modale şi în acordica bartókiană. Este evident el şi în metodele de îmbinare a unor elemente fie eterogene, fie omogene. În acest ultim caz adesea se observă şi acțiunea principiului de simetrie a scărilor sonore (de exemplu, se completează melodic cvartseptacordurile formate dintr-o cvartă şi un triton – intervale "descoperite" de către B.Bartók în muzica populară). Cvartseptacordul mare, după cum subliniază E.Kuteva, devine complexul vertical principal al baletului din care rezultă câteva acorduri derivate (vezi exemplele 10 a şi b pe pag.160).

Pentru B.Bartók în general este caracteristică tendința de a îmbina baza diatonică cu multiple elemente cromatice şi S.Sighitov, de exemplu, descoperă la el două stiluri: unul diatonic şi altul cromatic completate de un al treilea – mixt diatonico-cromatic. Şi în acelaşi *Mandarin miraculos* compozitorul pentru prima dată realizează o compoziție dodecatonică în care, după cum menționează S.Sighitov "elementele expresioniste şi arhaice se îmbină ca şi modusurile unui şir "monotematic" organizat serial" (16, p.272). Spre deosebire de I.Stravinski B.Bartók diferențiază stilistic mai clar cadrul "natural" şi cel "constructiv" (16, p.277)[29], tratând

[27] Septacordul major-minor poate fi explicat, de asemeni, reieşind din principiul secțiunii de aur. Despre aceasta vezi: 24, p.343-344. Terța dublă poate fi explicată şi de pe pozițiile "armoniei circulare" a lui I.Vâşnegradski ideile căruia sunt legate de ultracromatică şi de căutările noilor resurse sonore care generează "octavele imprecise".

[28] Majorul mărit (vezi 13) se formează prin interacțiunea a două tetracorduri: cel inferior – de la modul mărit, cel superior – de la modul micşorat, care generează un major cu treptele IV şi V ridicate (ca relativa minorului melodic).

[29] Despre contrastul sferei "naturale" şi a celei "constructive" vezi tot acolo trimiterea la B.Szabolcsy.

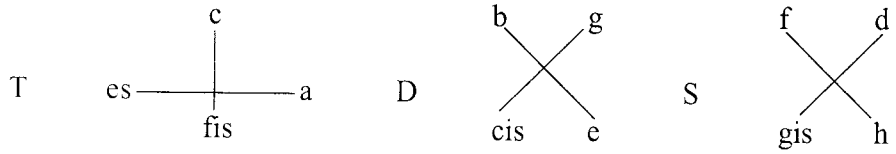
formele închise ca sfere de imagini *de plainer* (peisaj, natură) păstrând în ele esența natural-diatonica a muzicii sătești. În formele libere, deschise el supune unor modificări prin cromatizare elementele cântecelor și dansurilor populare, mutându-le într-o altă sferă de imagini – cea *urbanistică*.

Astfel, sferele acțiunii dramaturgice a diatonicii și a cromaticii la B.Bartók sunt polare, asemeni raiului și iadului. Diatonica naturală apare sau ca un factor impresionist, sau din contra ca unul primitivist, caracterizând uneori și stilul folclorului țărănesc ungar. Inovațiile cromatice, dimpotrivă, continuă liniile romantismului târziu și a postromantismului demonstrând o bază expresionistă sau una constructivistă.

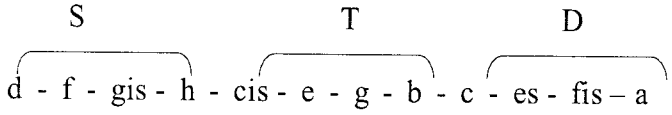
În același timp B.Bartók utilizează și scări modale specifice asemeni celei deduse din principiul secțiunii de aur – 1, 3, 5, 8 (c, es, f, as) sau a scării acustice (după sistemul lui Persichetti – overtone), care coincide cu modul lidico-mixolidic tipic pentru regiunea balcanică (E.Lendvay[30] îl consideră mod specific bartókian). Formula acestui mod după E.Lendvay este următoarea:

1	2	4	6	7	9	10
c	d	e	fis	g	a	b

Relațiile funcționale, conform teoriei lui Lendvay în cromatica lui B.Bartók trebuie explicate conform principiului de axe de triton și de terțe mici în care se pot evidenția axele de tonică, de dominantă și de subdominantă:



Toate cele trei funcții se reunesc în așa-numitul acord ά



B.Bartók introduce un sistem de corespunderi și în structurile formate dintr-un număr egal de trepte, în lanțurile tonale terțare (pe terțe mari sau pe terțe mici), în simetria de oglindă a îmbinărilor politonale sau polimodale (prin aceasta se explică și tratarea secundei mici în calitatea de tonică disonantă în *Povestea despre mica muscă* analizată de Iu.Holopov: secunda mică joacă rolul de pivot politonal pentru formulele modale simetrice (una "pe clape albe", alta "pe clape negre") cu relația de semiton între subtonalități).

În intervalica consunărilor bartókiene se manifestă și legitățile simetriei de oglindă. Alături de trisonul major-minor ele sunt prezente în sextacordul acestui trison (formula 3+5+3) – acord format din 11 semitonuri, în septacordurile mic minor (3+4+3) sau mare major (4+3+4). Septacordul major-minor se bazează pe principiul secțiunii de aur.

Ideea simetriei tonale este pusă la baza fugii din *Muzica pentru instrumente cu coarde, percuție și celestă*.

[30] Vezi: 24., p.349-350. Autoarea expune destul de detaliat ideile lui Lendvay despre legitățile modale și vertical-structurale ale armoniei lui Bartók aducând totodată critici serioase la adresa teoriei muzicologului maghiar.

Poziția constructivă a lui B.Bartók l-a motivat pe R.Traimer de a introduce noțiunea de interval constructiv ce stă la baza conceptului compozițional bartókian. În așa fel elementul armonic devine punct de reper și factor unificator pentru dezvoltarea muzicală[31].

Logica constructivă a compozitorului însă nu e total speculativă. Astfel structurile bazate pe principiul simetriei de oglindă pot fi explicate din punct de vedere al "concordanțelor poziționale" (12) legate de practica interpretativă și cea pedagogică a anumitor idei modal-armonice sau compoziționale. Respectiv, se introduce și noțiunea de structuri modal-poziționale (și mai ales cele de cvinte). Diferite tipuri de astfel de structuri, după cum menționează G.Okunev, se întâlnesc în folclorul diferitelor popoare din Europa (la români, la slavi, la unguri ș.a.) și din Asia[32]. Un exemplu foarte concludent de utilizare a unei scări exotice simetrice apropiate celei javaneze găsim în piesa *Pe insula Bali*[33]. În acest context trebuie evidențiat și rolul deosebit al intervalului constructiv legat de principiul selectivității intervalice. Principiul concordanțelor poziționale depășește limitele muzicii pentru pian devenind un procedeu de tehnică componistică cu un spectru de acțiune destul de larg.

Simetria – directă și inversă (oglindită) – devine un principiu important și în cazul apariției politonalității. Ni se pare semnificativ faptul că Iu.Paisov în studiul său despre politonalitate a numit capitolul consacrat creației lui B.Bartók *Structuri modale simetrice și geometrice în politonalitatea lui Bartók* (13, cap.VI). Autorul amintește aici despre prioritatea lui B.Bartók în utilizarea bitonalismului (*Bagatela nr.1* compusă în 1908 este considerată primul exemplu cronologic de politonalitate) și expune formele de politonalitate tipice pentru creația compozitorului:

- îmbinarea melodiei diatonice cu un acompaniament politonal complex (spre deosebire de țesătura total cromatizată);
- suprapunerea de linii diatonice sau de straturi facturale tonal diferențiate;
- politonalismul terțar și tritonic cu structuri modale mai mult sau mai puțin simetrice.

Principiul axial este tipic pentru politonalitatea melodică bartókiană și reprezintă baza ei structurală și specificul stilistic (13, p.193-194, 198-199). Îmbinarea unor sintagme modale eterogene sau omogene (sau chiar echivalente) devine fundament pentru apariția în creația lui B.Bartók a unui sistem integrator specific din 12 sunete în care acționează funcționalitatea modală constructivă și nu cea logico-melodică sau acustică. Acest sistem asigură atât selectarea mijloacelor după principiul constructiv, cât și libertatea de alegere și varianta ei. Fiind un sistem centralizat el poate cuprinde un șir du subsisteme – ceea ce se manifestă în multe cazuri de utilizare a principiului de complementaritate și aditivitate.

Același principiu de complementaritate acționează (în afara cazurilor de politonalitate și polidiatonică) și în experiențele seriale ale lui B.Bartók în care de asemeni se observă simetria ca mod de gândire. În tema incipientă din *Muzica pentru coarde, percuție și celestă*, în tema secundară din *Concertul pentru vioară nr.2* care se bazează pe un șir dodecafonic observăm fenomenul descris de Iu.Holopov: "În limitele sistemului dodecatonic complementaritatea imprimă dezvoltării modale acea fluiditate fără de obstacole care în diatonică este asigurată de succesiunea T-S-D-T. Manifestările acestui principiu la B.Bartók sunt foarte variate" (22, p.256). În continuare savantul argumentează acest gând cu exemple concrete menționând:

- în domeniul melodiei: ;

[31] Traimer R. *Béla Bartóks kompositionstechnik dargestellt an seinen sechs Streichquartetten*. Regensburg, 1956 (vezi 25, p.17-19).

[32] În acest context autorul face trimitere la cartea lui Havas El-Said Mohamed Avad *Cântecul popular arab contemporan* (Moscova, 1970) și fundamentează suplimentar opinia lui Karpaty despre rădăcinile arabe ale unor moduri din *Mandarinul miraculos*.

[33] Ne pare semnificativ faptul că în creația marelui predecesor al lui Bartók F.Liszt de asemeni găsim utilizarea tetracordului javanez în piesa *Chiparoșii de la Villa d'Estee*.

- complementaritatea modală realizată de obicei prin completarea cromatică a unui interval relativ restrâns cu suma a două grupuri diatonice;
- în multivocalitate:
- tendința spre utilizarea tuturor celor 12 sunete chiar și în secțiuni nu prea mari de formă;
- tendința spre eterogenitatea melodiei și a acompaniamentului;
- tendința spre alternarea unor acorduri reciproc complementare (din tonuri întregi, pe clape albe și pe clape negre);
- tendința spre irepetabilitatea sunetelor în acorduri;
- tendința spre irepetabilitatea pozițiilor tonale în structura tonală (22, p.256-259).

În *Schițe de armonie contemporană* de Iu.Holopov (lucrare la care trimitem cu insistență cititorul) autorul inserează numeroase exemple care confirmă rolul deosebit al simetriei și al complementarității (în opinia noastră mai precis a aditivității), ilustrează tipurile de acorduri tipic bartókiene. Printre aceste un rol deosebit revine clusters-urilor și ciorchinelor sonore[34] care apropie muzica lui B.Bartók de experiențele sonorice determinând astfel o anumită statică (statisch-Klangliche sau după expresia lui Holopov "o muzică static-sonorică", pur verticală) asemănătoare după suflu cu creațiile impresioniste (*Sunetele nopții*).

În acest context este semnificativ citatul din B.Bartók care considera "utilizarea nelimitată și deplină a întregului material existent" drept una din problemele muzicii noi. Compozitorul realizează această sarcină folosind acorduri de cvarte, de cvinte, complexe de cvarte și cvinte, diverse armonii "percuționale", precum și consunările ce formează osatura modului sintetic. Efectele coloristice și percuționiste se amplifică prin procedeele de ostinato și poliostinato. După cum menționează în unanimitate toți cercetătorii creației bartókiene, eficiența deosebită a acestor procedee se datorează într-o mare măsură energiei ritmice care amplifică considerabil presiunea puternică a disonanțelor.

În viziunea lui B.Bartók armonia lui se bazează pe fermitatea centrului tonal, pe intensificarea tendințelor modale (inclusiv și pe utilizarea "cromatismelor modale" în polimodalismul format din straturi diatonice), precum și pe dezvoltarea acelor elemente modale de proveniență folclorică care constituie baza sferei melodico-intonative a muzicii compozitorului (ceea ce vizează într-un fel specific principiul modal). Principiul conform căruia verticala nu conține nimic din ceea ce nu găsim în orizontală realizează integrarea orizontalei și a verticalei. Acest principiu este folosit de B.Bartók în prelucrările cântecelor populare, metoda bartókiană fiind apoi preluată de către mulți compozitori din secolul XX care au abordat domeniul dezvoltării melosului folcloric.

Bibliografie selectivă:

1. Searle H. Twentieth-century Counterpoint. London, 1955.
2. Stravinski I. Poetica muzicală. București, 1967.
3. Vlad R. I.Stravinski. București, 1967
4. Vlad R. Recitind *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski. București, 1998.
5. Алфеевская Г. О *Симфонии Псалмов* И.Стравинского //И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы. Москва, 1973.
6. Алфеевская Г. *Персефона* как образец неоклассического творчества Стравинского //Проблемы музыкальной науки. В.3. Москва,1975.

[34] Pasiunea pentru clusters-uri se datorează în parte contactelor lui Bartók cu "părintele clusters-urilor" Henry Cowell cu care compozitorul a făcut cunoștință în anul 1923.

7. Алфеевская Г. *Царь Эдип* Стравинского (к проблеме неоклассицизма) // Теоретические проблемы музыки XX века. В.2. Москва, 1978.
8. Друскин М. Русский гений //И.Ф.Стравинский. Статьи и воспоминания. Москва, 1985.
9. Дьячкова Л. О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов) //И.Стравинский. Статьи и материалы. Москва, 1973.
10. Кутева Е. О связях ладовой структуры музыки балета Б.Бартока *Чудесный мандарин* с принципами ладообразования восточно-европейской народной музыки //Бела Барток. Москва, 1977.
11. Мокреева Г. Об эволюции гармонии раннего Стравинского //Теоретические проблемы музыки XX века. В.1. Москва, 1967.
12. Окунев Г. Принцип позиционности в *Микрокосмосе* Белы Бартока //Теоретические проблемы музыки XX века. В.2. Москва, 1978.
13. Паисов Ю. Политональность в современной музыке. Москва,1977.
14. Пашина Г. Об игровой природе музыки Стравинского //Музыка в контексте духовной культуры Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.120. Москва, 1992.
15. Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского //И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы Москва, 1973.
16. Сигитов С. Принципы формообразования в музыке Бартока позднего периода творчества Проблемы музыкальной науки. В.1. Москва, 1972.
17. Слонимский С. Об И.Стравинском //И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы. Москва, 1973.
18. Старостина Т Гармония позднего Стравинского //Проблемы музыкальной науки. В. 7. Москва, 19
19. Старостина Т. Об основных принципах гармонии И.Стравинского //Музыкальная Академия. 1992, №4.
20. Стравинский - публицист и собеседник. Москва, 1988.
21. Тараканов М. Вариантное развитие в *Музыке для струнных, ударных и челесты* Б.Бартока //Бела Барток. Москва, 1977.
22. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва,1974.
23. Холопова В. О системе мелодических приемов завершения формы у Стравинского И.Стравинский. Статьи и материалы. . Москва, 1973.
24. Холопова В. О теории Э.Лендваи //Проблемы музыкальной науки. В.1. москва, 1972.
25. Чигарева Е. Проблемы музыкального языка Белы Бартока в некоторых работах зарубежных музыковедов //Бела Барток. Москва, 1977.
26. Шенбергер Э., Андриссен Л. Часы Аполлона //Музыкальная Академия. 1992 №4.
27. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского //И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы. Москва, 1973.
28. Ярустовский Б. И.Стравинский. Эскизная тетрадь (1911-1913 гг.). Некоторые наблюдения и размышления //И.Стравинский. Статьи и материалы. Москва, 1973.

Capitolul X

Armonia în creaţia compozitorilor francezi din secolul XX

§ 1. Inovaţiile armonice ale lui D.Milhaud

Printre compozitorii care au "spus un cuvânt nou" în muzica franceză după impresionişti trebuie numiţi membrii *Grupului celor şase*[1], şi în primul rând – D.Milhaud (1892-1975), A. Honegger (1892-1955) şi F.Poulenc (1899-1963). În creaţia lor armoniei îi revine un rol deosebit, determinat în mare măsură de conceptul politonalităţii.

Rolul şi însemnătatea politonalităţii în muzica primelor decenii ale secolului trecut sunt expuse în articolul lui ***Darius Milhaud*** *Politonalitatea şi atonalismul*[2]. Singur Milhaud recurge la politonalitate utilizând cu predilecţie forma melodică sau mixtă ale acesteia (vezi *Choeforele* din trilogia *Orestea*, *Saudades de Brazil*), aceleaşi forme de politonalitate întâlnim şi la Poulenc, iar Honegger din contra foloseşte mai frecvent politonalitatea armonică (mai bine zis poliarmonică). Însă cele mai interesante rezultate în acest domeniu oferă creaţia lui O.Messiaen despre care noi vom vorbi mai târziu.

În general problemele armoniei în creaţia acestor compozitori sunt elucidate destul de modest. Informaţii sporadice pot fi găsite în unele lucrări monografice.

Astfel, de exemplu, în monografia consacrată vieţii şi operei lui Milhaud semnată de muzicologul moscovit L.Kokoreva (11) autoarea prezintă în Încheiere câteva observaţii asupra stilului compozitorului, inclusiv şi asupra armoniei. Ea expune ideea despre caracterul "proteic" al stilului lui Milhaud care denotă influenţe ale jazz-ului (baletul *Facerea Lumii*), motive folclorice (opera *Sărmanul Marinar*), elemente de excentrică (*Taurul pe acoperiş*) alături de un interes vădit faţă de Antichitate (*Orestea*). Într-o mare măsură aceasta este legat de poziţia antiacademică a lui Milhaud care, ca, de altfel, şi Debussy, era străin de normele armonice tradiţionale. Mai apropiate îi erau aspiraţiile polifonice formate sub influenţa lui Gedalge. Dar au fost şi alte impresii importante care au influenţat gusturile şi predilecţiile artistice ale compozitorului francez. Una din ele datând încă din perioada de studii o reprezintă limbajul armonic şi tehnica scriiturii corale ale lui Musorgski. Altele sunt legate de tradiţia muzicală franceză reprezentată de Rameau şi Couperin, Berlioz, Chabrier şi bineînţeles impresioniştii. Foarte important pentru Milhaud a fost şi interesul faţă de creaţia lui I.Stravinski şi mai ales faţă de realizările acestuia în domeniul politonalităţii.

Vorbind despre evoluţia limbajului armonic al lui Milhaud, cercetătorii menţionează tendinţa spre renovare care s-a manifestat chiar de la început. În trilogia scenică *Orestea*, de exemplu, observăm un stil masiv, monumental determinat de căutările în domeniul spaţialităţii muzicale cu utilizarea sonorităţilor stereofonice, a procedeelor de ostinato şi a dezvoltărilor polifonice (de exemplu aria lui Oreste din actul II din opera *Eumenidele*). O astfel de tratare modernistă a subiectului antic se situează destul de departe de metoda neoclasicistă de "lucru după model" promovată de I.Stravinski. Ceva mai limpede este limbajul muzical al operei *Suferinţele lui Orfeu*, cu toate că nici în lucrările de cameră compozitorul nu evită îmbi-

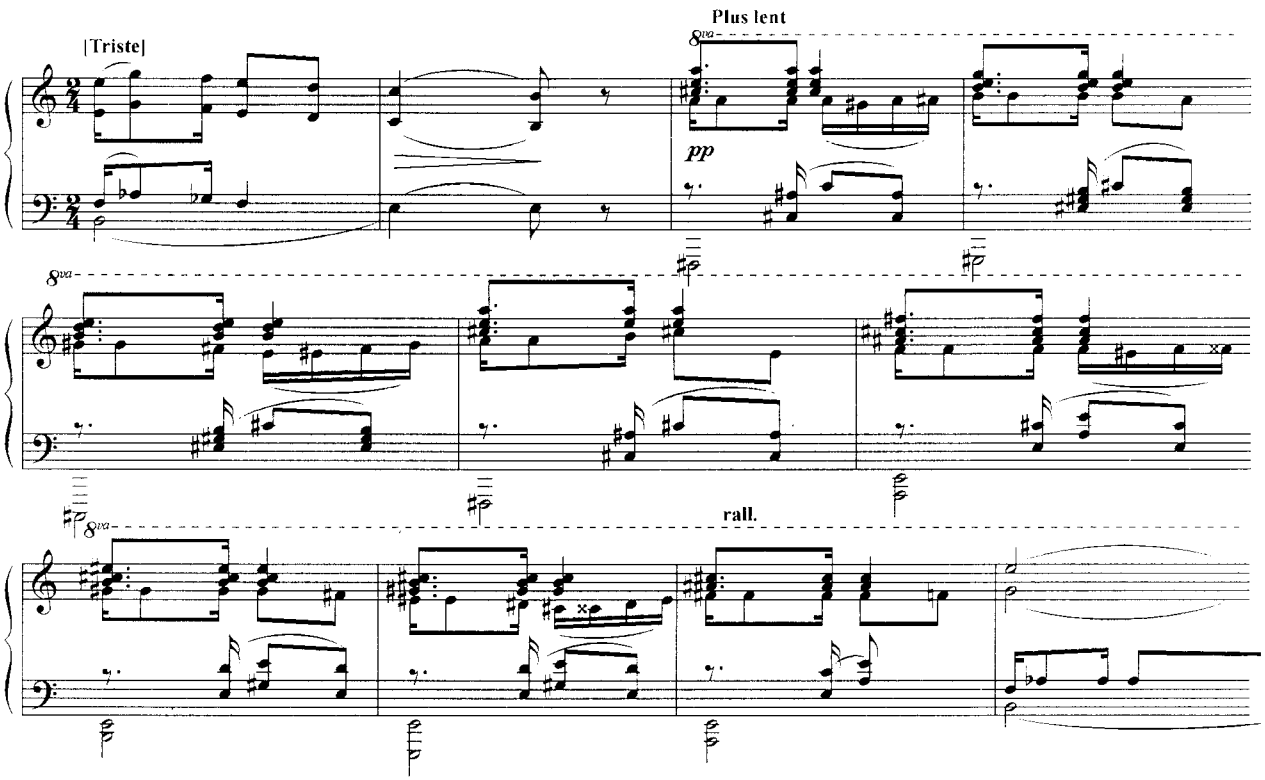
[1] După cum se ştie, această denumire a fost dată grupului de tineri (pe atunci) compozitori aproape din întâmplare deja după constituirea lui. Poulenc scria: "Atunci când Henri Collee ne-a botezat *Grupul celor şase* după modelul *Grupul celor cinci* ruşi, astfel etichetaţi noi ne ţineam de "grajdul comun". (Пуленк Ф. *Я и мои друзья*. Ленинград, 1977. Стр.88-89).

[2] Despre aceasta mai detaliat vezi 1, ultimul capitol.

nările politonale. Astfel, de exemplu, în corul animalelor din actul II sunt îmbinate patru melodii în tonalități diferite, în *Lamento* orchestral, care însoțește cântecul funebru al lui Orfeu, sună împreună tonalitățile fa minor și Mi bemol major. Sonorități mai "condimentate" în condițiile unei facturi destul de simple observăm în *Saudades do Brazil*. Aici din plin s-a manifestat ceea ce Iu.Paisov numește politonalitate coloristică (exemplul 1). După cum menționează muzicologul atenția deosebită față de latura coloristică a sonorităților, care este o trăsătură caracteristică a scriiturii lui Milhaud, nu îl detașează de mulți alți creatori talentați – reprezentanți ai școlii muzicale franceză din secolul XX, ci din contra îl înrudește cu ei. "Și splendoarea rafinatelor peisaje sonore impresioniste, și aglomerațiile masive se absorb și se încadrează organic în stilul lui Milhaud" (16, p.250).

Exemplul 1

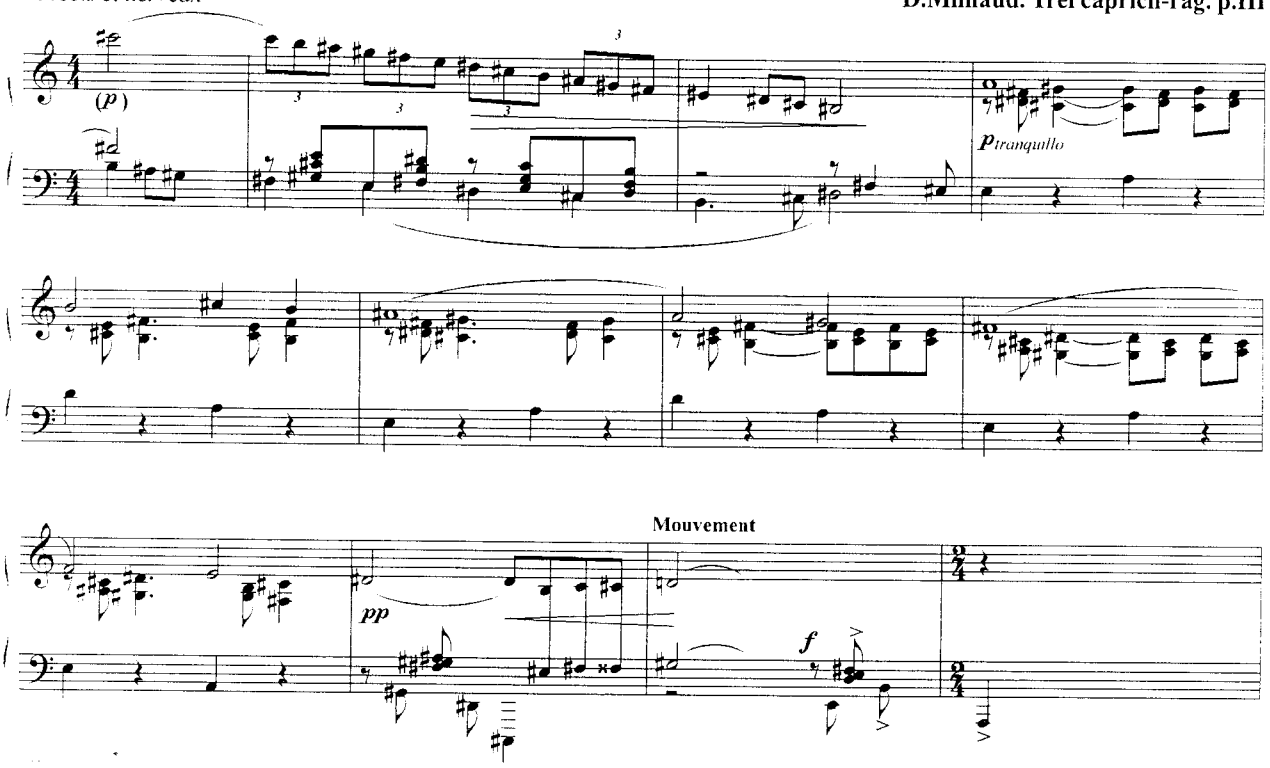
D.Milhaud. Dansuri braziliene. "Tijuca"



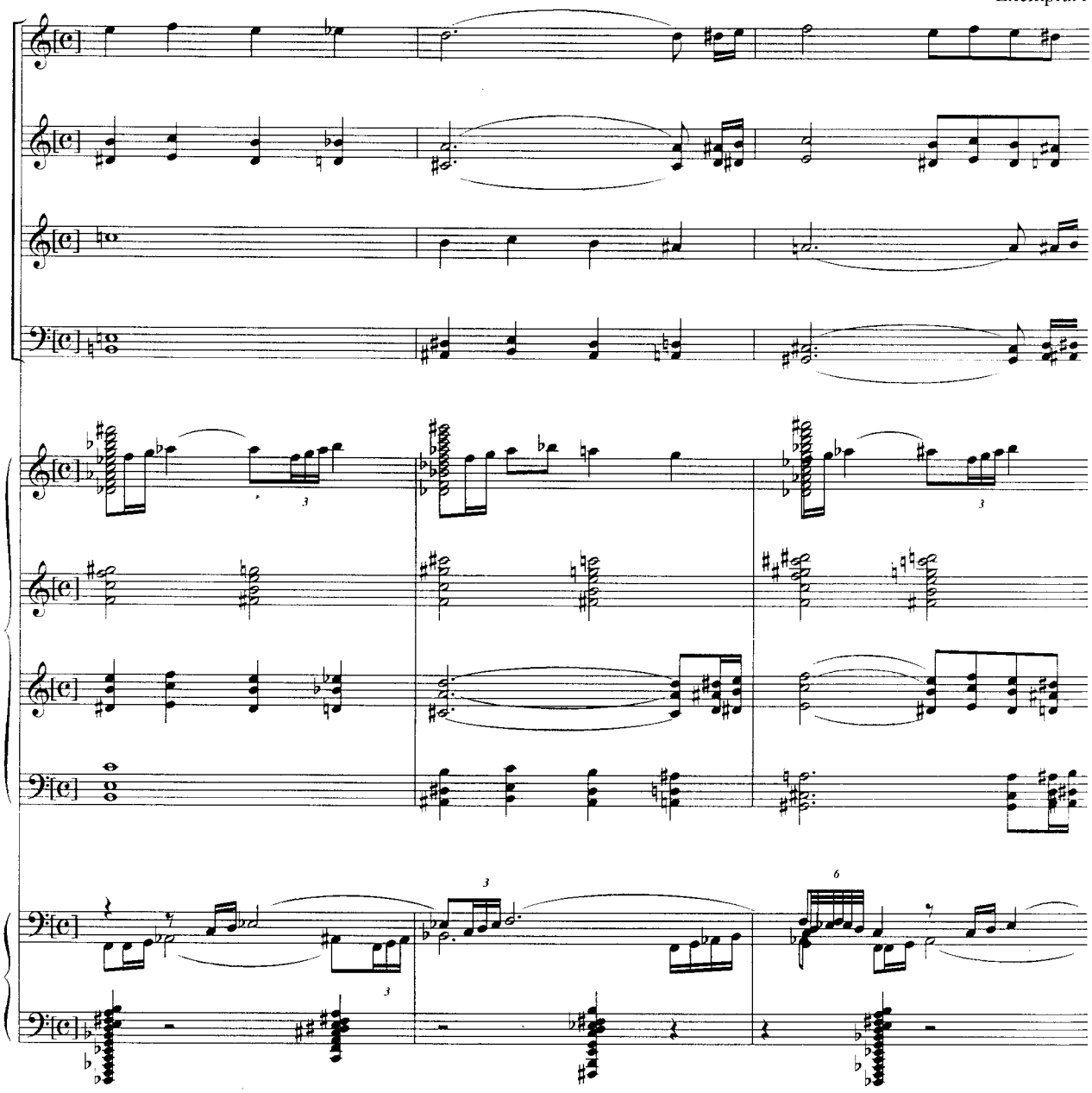
În exemplul citat se observă baza bi-trisonantă a politonalității și în același timp și principiul armoniei mobil-verticale realizat prin permutările reciproce ale subtonalităților, ceea ce este foarte tipic pentru Milhaud.

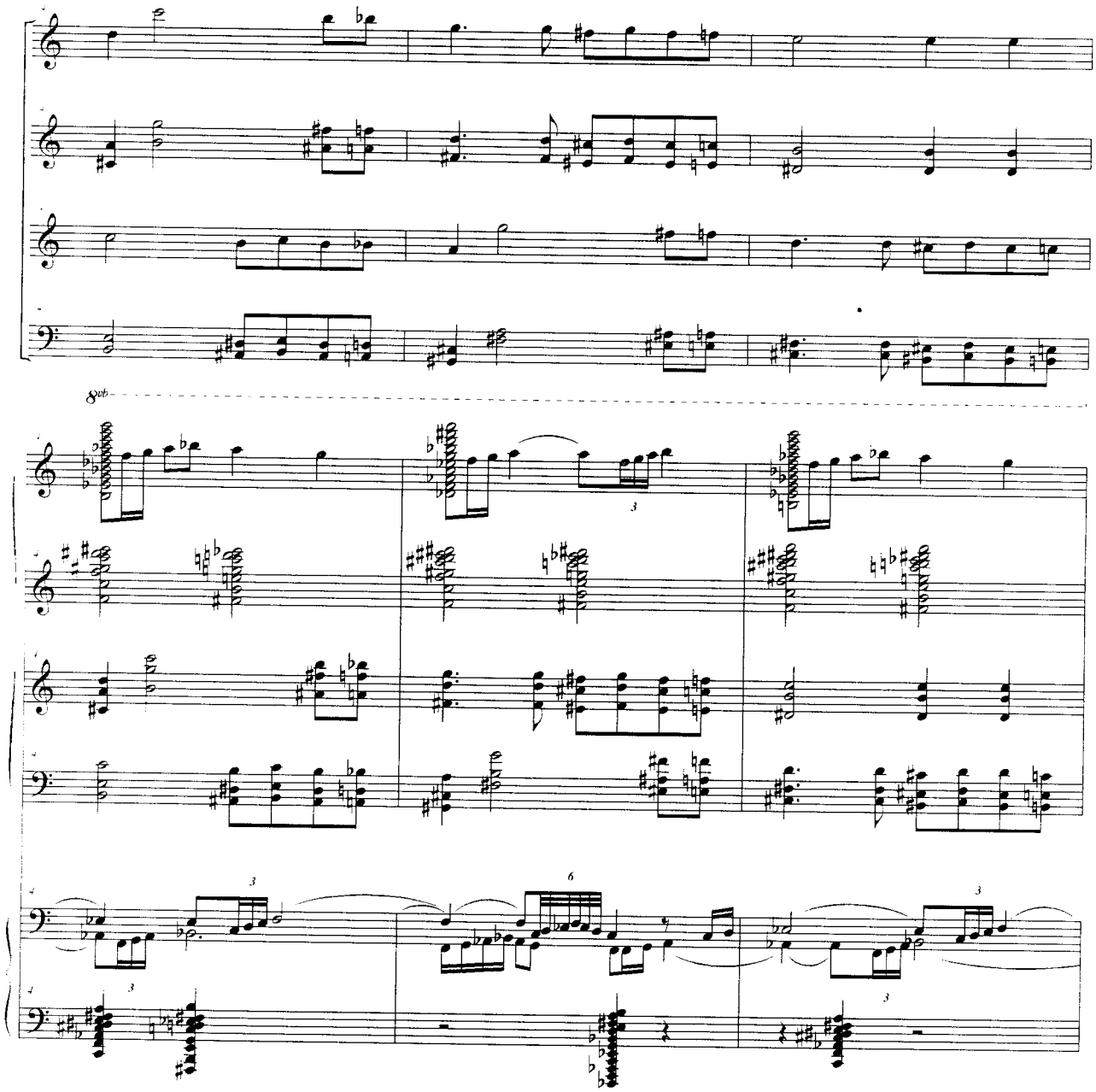
Principala formă a politonalismului armonic la Milhaud o prezintă bitonalitatea (exemplul 2), cu toate că în articolul său menționat mai sus compozitorul aduce și exemple de consunări tritonale. Alături de bi- și tritonalitate Milhaud poate să reunească uneori și mai multe tonalități. Astfel, de exemplu, în *Simfonia-clipă nr.3* predomină politonalitatea constituită din îmbinarea a patru subtonalități, iar în *Cvartetul nr.5* găsim superpoziția a patru melodii diatonice în La major, Do major, Si bemol major și Re bemol major. Milhaud folosește de asemeni și poliarmonia polimodală formată prin suprapunerea de major și minor. Mai multe exemple de acest fel găsim în opera *Christophor Columb*, unde consunările poliarmonice sunt îmbogățite și prin sunete complementare.

Exemplul 2

D.Milhaud. Trei capricii-rag. p.III

Experienţele îndrăzneţe ale lui Milhaud în domeniul politonalismului au trezit, după cum se ştie, reacţii destul de negative din partea contemporanilor, unii critici apreciindu-le chiar ca "perversiuni". Astfel, de exemplu, în anul 1920 în timpul primei audiţii a suitei simfonice din muzica baletului *Proteu* (suita simfonică nr.2) s-a stârnit un adevărat scandal, ca de altfel şi în timpul premierei celor *Cinci studii pentru pian şi orchestră* un an mai târziu. Acest ciclu este bazat pe principiul contrastului, în fiecare dintre cele cinci părţi compozitorul încercând să rezolve probleme artistice diferite. Ceea ce le reuneşte – este politonalitatea. Şi dacă, după cum s-a mai menţionat deja, în majoritatea lucrărilor sale Milhaud foloseşte bitonalitatea, în *Studiul nr.3* găsim o îmbinare a patru tonalităţi. În plus, avem aici o fugă pe patru teme (sau, conform opiniei unor cercetători, patru fugi fiecare pe o temă proprie) care sună în patru tonalităţi diferite: la instrumentele aerofone de lemn – în La major, la alămuri – în Re bemol major, la instrumentele cu coarde – în Fa major, pianul interpretând o fugă la două voci tema căreia constă din sunetele comune pentru cele trei tonalităţi enunţate.

Am dori să menţionăm că politonalismul lui Milhaud se constituie din îmbinarea unor elemente simple. Cel mai frecvent aceasta este o suprapunere de linii melodice care pot forma straturi sonore (în cazul mişcării paralele) sau îmbinări contrapunctice (singur Milhaud adesea aprecia politonalitatea sa ca una contrapunctică). Întâlnim de asemeni melodii diatonice însoţite de un acompaniament poliarmonic. Un rol foarte important în toate aceste combinaţii revine conducerii vocilor de nivel superior (cel al subtonalităţilor). De exemplu, în opera *Choeforele* se realizează ideea mişcării cromatice contrare a două straturi (în sus se mişcă un strat format din cinci trisonuri majore de la sunetele **cis** până la **fis**, în jos – unul constituit din cinci sextacorduri majore, respectiv de la Si Major până la Sol Major, care în sumă formează cinci consunări bitrisonante bitonale). Un alt exemplu din aceeaşi lucrare demonstrează mişca-

Exemplul 3

rea oblică de nivel superior constituită pe baza unui ostinato – procedeu foarte frecvent în creația lui Milhaud (compozitorul folosește atât ostinati identice, cât și cele îmbogățite variațional).

Ni se pare destul de semnificativ faptul că Milhaud recurge la politonalism și în creațiile bazate pe teme folclorice. Această latură a personalității compozitorului, care era un mare cunoscător și un iscusit exeget al folclorului francez și străin, este mai puțin cunoscută. După cum menționează G.Filenco "în afara hotarelor Franței Milhaud era cunoscut în principal ca un inovator îndrăzneț din anii 20, ca un cântăreț al urbanismului, autor al unor excentriade ingenioase..., unul dintre primii promotori ai muzicii negrilor" (19, p.277). Dar concomitent cu aceasta Milhaud este și autorul unor altfel de lucrări în care el

cultivă un limbaj accesibil, adesea bazat pe intonații folclorice. Acestea sunt operele-clipe pe subiecte antice (*Răpirea Europei, Ariadna părăsită, Eliberarea lui Teseu*) sau baletul *Salata* în care sunt utilizate melodiile serenadelor din Sardinia și motive din muzica italiană veche.

Vocabularul armonic al lui Milhaud se sprijină în mare măsură pe trisonuri și în general pe consunări terțare adesea îmbogățite cu sunete suplimentare. Alături de acestea apar și acordurile de cvarte și cvinte. Un mare interes prezintă complexele multisonore formate prin suprapuneri de terțe (exemplul 3).

Această "credință în trison" este fundamentată pe utilizarea majorului și minorului. Atonalismul în opinia lui Milhaud reprezintă acea limită spre care tinde hiberbolizarea cromatismului.

O perioadă destul de îndelungată politonalismul a constituit singura pasiune a lui Milhaud în domeniul procedeelor şi tehnicilor noi de compoziţie atât de mult exploatate de alţi contemporani ai săi. Însă în anii 60 compozitorul s-a interesat de aleatorică, a făcut câteva experienţe sonoristice care au răsunat ca un fel de ecou faţă de încercările epatante ale lui Milhaud şi ale camaradului său E.Satie din anii 20 (în partitura baletului *Parada* sunt introduse câteva maşini de scris). În opera *Choeforele* se foloseşte declamaţia ritmizată, exclamaţii, râsete, şuierat şi alte zgomote care anticipează într-o oarecare măsură procedeele folosite ulterior în muzica concretă).

Milhaud face parte dintre acei artişti care îşi declară poziţiile estetice şi îşi fundamentează căutările artistice în diferite publicaţii şi materiale nu numai cu caracter general (cum au făcut-o, de exemplu, F.Poulenc, A.Honegger sau I.Stravinski), ci şi în lucrări speciale, tehnologice. Am menţionat deja că Milhaud este autorul articolului *Politonalitate şi atonalism* în care propune şi o clasificare a tipurilor de politonalitate. Apariţia acestui articol a însemnat un gest de curaj în atmosfera ostilităţii generale faţă de acest fenomen nou care a scandalizat urechea "rafinată" a publicului parisian. În acest context am dori să citäm opinia profetică a lui B.Asafiev care după un concert din creaţii de Milhaud scria că nu trebuie să ne lăsăm influenţaţi de sonorităţile neobişnuite ale îmbinărilor care ne sperie, deoarece peste câţiva ani va deveni clar că aceasta este o muzică sinceră, firească şi simplă.

§ 2. Armonia lui A.Honegger

La un alt membru al *Grupului celor şase* – ***Arthur Honegger*** în procesul de selectare a mijloacelor armonice se observă dependenţa sistemului de organizare a materialului muzical de sarcinile dramaturgice, de caracteristică a diferitelor sfere imagistice. Recunoscut în primul rând în calitate de autor al unor fresce muzicale de amploare – oratorii, simfonii, lucrări în domeniul teatrului, Honegger este în acelaşi timp un continuitor al tradiţiilor şi un inovator. Despre muzica lui se spunea că ea, fiind accesibilă pentru "un om din stradă", este interesantă şi pentru cei mai versaţi cunoscători.

Impresionat şi influenţat de arta romantismului german şi francez (Wagner, R.Strauss, Reger, Franck, Fauré), un admirator înflăcărat al creaţiei lui C.Debussy (ca, de altfel, şi toţi ceilalţi confraţi ai săi care în acelaşi timp îl venerau pe marele impresionist, dar şi se proclamau antidebussyşti şi antiimpresionişti), Honegger a preluat foarte multe din comunicarea cu D.Milhaud, G.Auric, G.Tailleferre, mărturisind de asemeni şi influenţa puternică a lui I.Stravinski şi A.Schönberg. Astfel ecourile lexicului romantismului târziu se aud în *Cvartetul nr.1*, spiritul expresionist se resimte în piesa simfonică *Cântecul lui Nihamon*. Aici compozitorul recurge la îmbinări neaşteptate ale unui limbaj disonant puternic cromatizat cu melodiile diatonice ale cântecelor autentice ale indienilor din America. Ceva mai târziu, în poemul simfonic *Horaţiu – biruitorul* el ajunge la atonalism şi la un nivel sporit al sonorităţilor disonante. Astăzi motivele "industriale" şi urbanistice din *Pacific 231* nu mai par atât de antiromantice şi antiimpresioniste, iar limbajul atonal folosit pe atunci de Honegger atât de complicat.

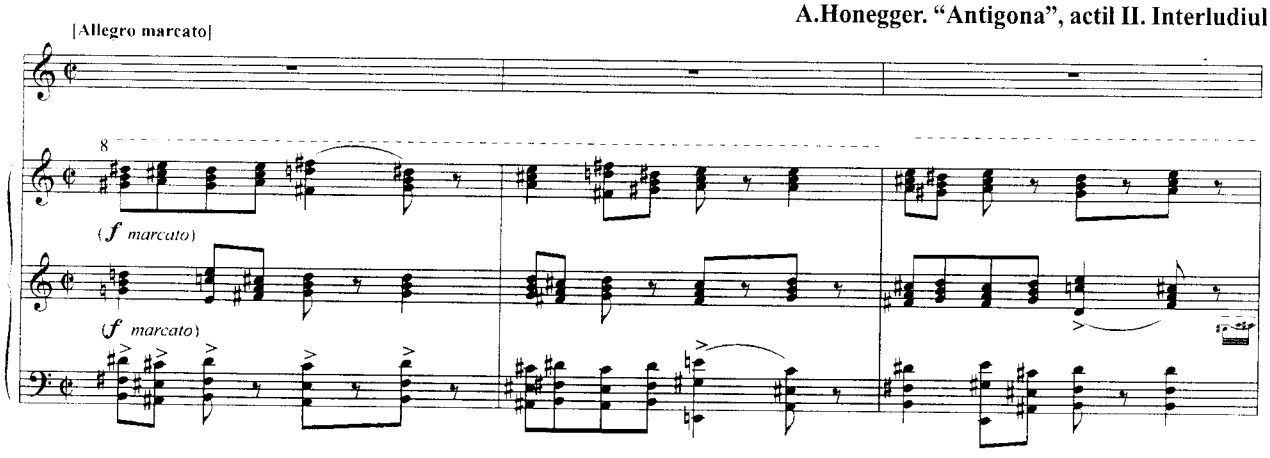
În general, după cum menţionează S.Pavcinski (15, p.11), în primele lucrări de proporţii cu toate că Honegger introduce adesea elemente atonale ńare de obicei caracterizează imaginile răului, predomină organizarea tonală. Astfel atonalismul devine un element particular în contextul tonal general jucând un rol secundar, fiind subordonat tonalităţii. În consecinţă Honegger ajunge la afirmarea unui sistem tonal cromatic format din acorduri pe toate cele 12 sunete ale gamei cromatice înţeles ca o formă de lărgire a tonalităţii diatonice şi de aceea întotdeauna destul de bine determinat sub aspect modal (spre deosebire de

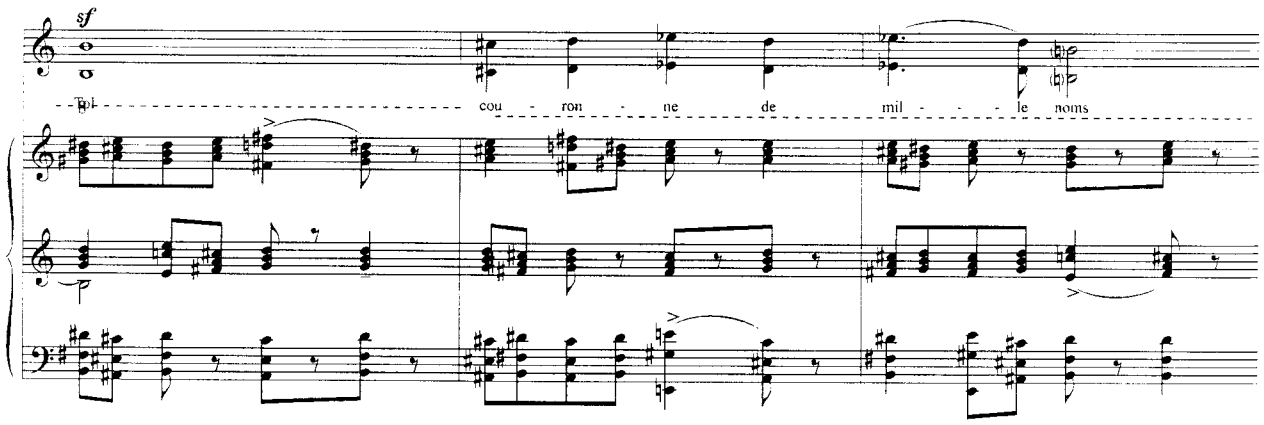
tonalitatea cromatică a lui Hindemith). În acelaşi timp semnalăm în tonalitatea lui Honegger anumite modificări ale relaţiilor funcţionale tradiţionale[3]. Pilonii tonali se afirmă la începutul şi la sfârşitul compartimentului, dezvoltarea interioară destabilizându-le.

Într-un mod specific tratează Honegger şi diatonica. Pornind de la motive păstoreşti sau de la un concept neoclasicist compozitorul utilizează chiar şi aşa forme simple cum sunt pentatonica sau modurile heptatonice deosebite. În cazul reconstituirii unor genuri polifonice vechi şi a coralului gregorian el recurge la îmbinări lineare destul de dure obţinute din suprapunerea unor linii melodice care se menţin în sfera diatonicii pure. Linearismul lui Honegger se manifestă atât în forma unor consunări cu un număr redus de sunete sau incomplete (*Caietul roman*), cât şi în forma unor aglomeraţii sonore polifuncţionale. În general, complexele poliarmonice ocupă un loc aparte în creaţia compozitorului şi joacă un rol mai important decât politonalitatea. Aceasta din urmă apare mai des în forma ei armonică (16, capit. 10) în care factorii de diferenţiere şi de unitate sunt reprezentaţi de conducerea vocilor şi de funcţionalitate. Politonalitatea frecvent doar scoate în relief linia principală a facturii. Acordurile folosite în complexele politonale în mare parte sunt de structură terţară ceea ce în opinia lui Paisov apropie politonalitatea armonica a lui Honegger de politonalitatea lui Ravel, cu toate că Honegger merge mai departe utilizând frecvent tehnica aglomeraţiilor formate din subacorduri care îmbogăţesc şi dezvoltă gradat ţesătura muzicală. În consecinţă se formează nişte structuri politonale multicomponente (adesea cu îmbinarea simultană a trei subtonalităţi, a patru şi mai multe linii subacordice) care se caracterizează printr-o sonoritate disonantă foarte densă, saturată proprie politonalităţii cromatice (16, p.263).

Politonalitatea şi poliarmonia la Honegger sunt strâns legate de formă. Astfel Iu.Paisov menţionează un procedeu specific pentru secţiunile extinse de constituire treptată, în etape a structurii politonale care generează efectul de completare treptată, necontenită a spaţiului sonor. Pentru compartimentele incipiente, expozitive este tipică metoda de "stratificaţie subtonală şi subarmonică (mai corect – subacordică)" (16, p.265). Acelaşi procedeu se extrapolează şi asupra relaţiilor dintre straturile facturii. Astfel, în exemplul din actul II din opera *Antigona* (exemplul 4) în prim-plan se manifestă corelaţiile de simetrie şi de variere între cele trei straturi formate cu predilecţie din trisonuri. În acest exemplu (ca de altfel, şi în

Exemplul 4

A.Honegger. "Antigona", actil II. Interludiul

[3] Modificarea relaţiilor funcţionale cere aplicarea unor metode noi de analiză care nu ar denatura esenţa şi specificul acestei muzici. Una din astfel de metode a fost propusă de Iu.Kon şi reiese din gradarea densităţii armonice.



fragmentul din oratoriul dramatic *Regele David* reprodus într-un alt exemplu) observăm rolul sporit al paralelismelor atât de îndrăgite de mulți compozitori francezi.

A.Honegger a reușit să îmbine în creația sa elemente diferite după gen, după limbaj, după modul de organizare a materialului muzical. Acest caracter eterogen definește stilul individual al compozitorului, care în pofida diversității elementelor componente este totuși un stil unitar determinat de unitatea imaginilor și orientărilor estetice ale lui Honegger. Sub aspect armonic unitatea stilului honeggerian se realizează prin utilizarea liberă a unui lexic disonant, prin rolul deosebit al poliarmoniei și printr-o tratare individuală a tonalității cromatice.

§ 3. Stilul armonic al lui F.Poulenc

Cel mai tânăr dintre cei șase, ***Francis Poulenc*** a știut să creeze o muzică firească, simplă, foarte accesibilă. Puternic influențat de muzica lui I.Stravinski și B.Bartók, considerând opera primului profetică, iar pe al doilea numindu-l "geniu pur ce arde cu un minunat foc al creației", Poulenc a fost (și rămâne) un compozitor admirat atât de public, cât și de muzicienii profesioniști, "el este muzica însăși", după cum spunea despre el în 1924 Milhaud. "În vâltoarea noilor sisteme și dogme pe care mai marii lumii încearcă să le impună tu rămâi tu însuți – un curaj rar ce merită toată stima" – scria într-o scrisoare adresată lui Poulenc Artur Honegger.

Chiar în *Rapsodia neagră* – una din primele sale lucrări, Poulenc reușește să creeze o ambianță sonoră foarte interesantă, poznașă grație îmbinării melodiilor pentatonice și pseudo-orientale cu armonii condimentate de o vădită influență debussystă. "Ceea ce e bine la Poulenc, este faptul că el își inventează propriul său folclor", scrie după premiera *Rapsodiei* M.Ravel[4].

Mai multe creații ale lui Poulenc sunt reunite sub semnul neoclasicismului. Dintre acestea fac parte *Concertul rustic* în care se manifestă tendința spre acuitatea succesiunilor armonice simple, *Suita franceză* cu nuanțe de stilizare și un limbaj mai simplificat, *Serenada matinală* care este un concert coregrafic pentru pian și 18 instrumente cu un plan tonal foarte clar (toate tonalitățile se grupează în jurul lui La major și a lui la minor, doar *Allegro*, bazându-se pe armonii disonante dure, cu acorduri de tipul clusters-urilor, are un plan tonal mai complicat). Multiple asociații cu epoca Baroco trezește *Concertul pentru orgă, orchestra de coarde și timpani* în care se aud de asemeni și unele ecouri ale tradiției romantismului târziu francez și în special ale creației lui Franck.

[4] Citat după: 2, p.67.

Un stil armonic mai bogat şi mai rafinat demonstrează operele lui Poulenc *Vocea umană* şi *Dialogurile carmelitelor* subiectele cărora determină necesitatea căutării unor mijloace adecvate pentru redarea unei palete foarte diverse de sentimente şi trăiri umane. În opinia cercetătorilor limbajul armonic al acestor două lucrări are mult în comun. Atmosfera sonoră a ambelor opere este dominată de disonanţe (inclusiv nonacorduri şi acorduri multisonore) adesea rămase fără rezolvare care creează o stare tensionată şi un sentiment de suspans. "Recitativ care durează circa 45 de minute pe fonul unor armonii expresive şi plastice – doar atât. O muzică bogată, adevărată prin sentimentele sale, care pulsează în ritmul necontenit al bătăilor inimii" – scria despre *Vocea umană* B.Gavoty. Este semnificativ faptul că Poulenc readuce la viaţă septacordul micşorat (şi ca element al acestuia – trisonul micşorat), alături de care apare mişcarea contrară a straturilor sonore formate din paralelismul acordurilor cu o pronunţată sunare disonantă. Asemenea procedee de o vădită tentă expresionistă alături de unele elemente arhaice se observă şi în cantata *Seceta*.

Poulenc este un compozitor eminamente tonal. Indiferent de amplitudinea divergenţelor tonale pe parcursul discursului muzical, la sfârşit tonalitatea iniţială este de obicei restabilită. Chiar şi atunci când scriitura vocilor se arată complexă şi ambiguă din punct de vedere armonic, o structură tonală funcţională ce respectă în general principiile funcţionalităţii clasice rămâne prezentă. Însă, această funcţionalitate de obicei este mascată.

Un rol deosebit în armonia lui Poulenc revine succesiunii tonalităţilor. Alegerea tonalităţilor, mai exact raportul dintre acestea, pune o problemă echivalentă celei care consistă pentru un pictor precum ar fi Matisse să plaseze pe aceeaşi pânză un galben lângă un albastru sau un violet, pentru cea mai mare armonie a ansamblului. Anume raporturilor delicate şi subtile ale tonalităţilor le datorează muzica lui Poulenc o mare parte a senzualităţii sale armonice.

Armonia lui Poulenc nu prezintă inovaţii extraordinare, materialul armonic utilizat de către compozitor neavând un caracter revoluţionar. "Eu ştiu prea bine că nu fac parte dintre muzicienii care au inovat sistemul armonic ca Igor [Stravinski], Ravel sau Debussy, cred însă că mai e loc şi pentru o muzică nouă care se mulţumeşte cu acordurile altora" (5, p.17). El nu are o preferinţă deosebită pentru un anume acord, precum avea, de exemplu, C.Debussy pentru dominantnonacordul mare sau Ravel pentru nonacordurile grupului de subdominantă: pentru Poulenc toate acordurile sunt la fel de bune, atunci când sună la locul lor.

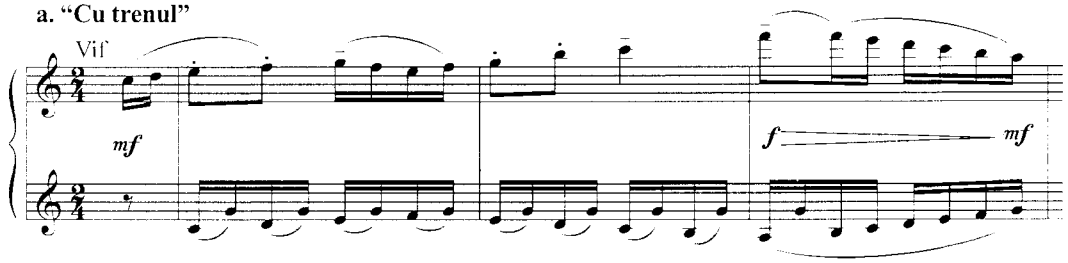
În mod esenţial el se serveşte de acorduri utilizate în cadrul sistemului tonal, majoritatea dintre acestea, însă fiind modificate conform unor principii foarte simple care contribuie la îmbogăţirea armoniei şi la "diluarea" sentimentului tonalităţii. Acest efect de mască se realizează prin destructurarea normelor tradiţionale (precum ar fi plasarea "iregulară" a nonacordului), prin jocul notelor auxiliare (armonicele, sexta auxiliară şi alte note străine de acord, uneori – multiple care generează consunări timbral-sonorice ce se apropie de cluster, alteraţia treptelor modale etc.) care sporesc ambiguitatea percepţiei armonice. Un loc important printre acestea revine tratării oarecum rezervate a cvintei acordului de dominantă, care poate avea consecinţe ce merg dincolo de efectul de mască funcţională punând în joc însăşi reprezentarea spaţiului tonal. Relaţiile funcţionale şi mai ales înlănţuirea dominantă – tonică se caracterizează la Poulenc de puternice ambiguităţi ce sunt în stare să-i atribuie discursului, dincolo de bogăţia armonică a materialului utilizat, o aparentă indecizie tonală. Astfel, ambivalenţa tonală contribuie la crearea fenomenului de iluzie politonală.

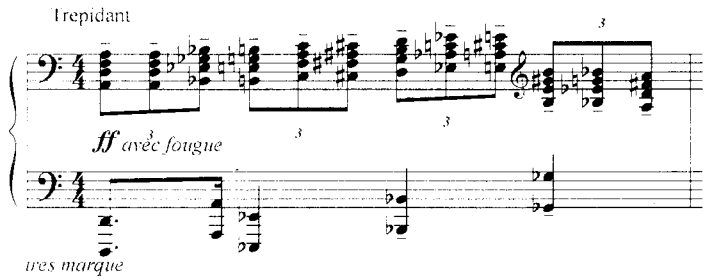
Suprapunerile politonale reprezintă una din particularităţile ciclului de piese pentru pian *Promenade*: Do major şi Fa diez major – *În diligenţă,* Re major şi Fa diez major – *Călare* ş.a. Alături de acestea în

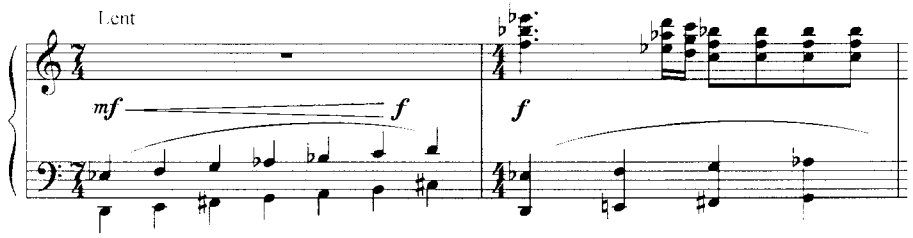
ciclu se utilizează şi paralelismele politonale (inclusiv şi disonante) care generează efectul politonalităţ melodice. Astfel în piesa *În avion* se foloseşte paralelismul de none mici şi de cvartseptacorduri, în *C autocarul* – paralelismul de cvartsextacorduri minore. În acest ultim caz efectul este majorat de disen siunile polimodale ce apar în raport cu vocea de bas care se desfăşoară de sine stătător (exemplul 5).

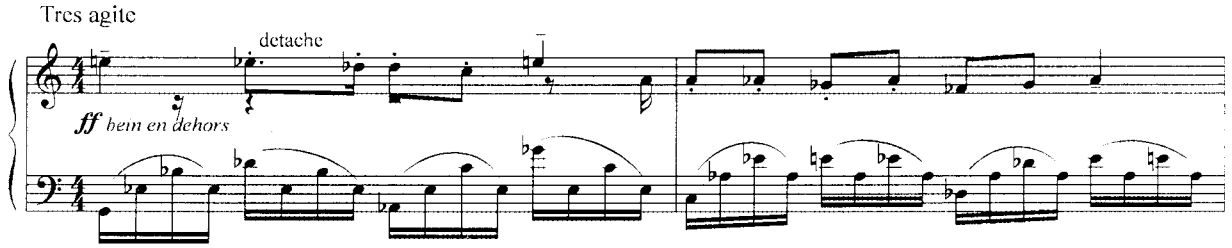
Rolul sporit al consunărilor disonante şi al paralelismelor se observă şi în baletul *Căprioarele* unde melodiile diatonice scurte (în scenele vocale ale baletului) sunt îmbinate în contrapunct cu acorduri cromatice sau cu straturile politonale din acompaniament. I.Medvedeva (12) menţionează că anume în scenele vocale se desluşeşte un fonism mai dur şi sonorităţi mai caracteristice datorită unei factur multidimensionale constituite dintr-o multitudine de elemente contrastante.

Exemplu
F.Poulenc. "Promenade"

a. "Cu trenul"

b. "Cu autocarul"



c. "Cu avionul"

c. "Cu automobilul"



Pentru Poulenc este foarte caracteristică prezentarea tematismului printr-o mişcare pe cvinte sau prin intervale disonante, iar în aspect modal el adesea recurge la folosirea unor culori diatonice pure (inclusiv a modurilor diatonice specifice) mai ales în melodie (în *Căprioarele* acesta este modul doric pe sol, în *Jocuri* – modul lidic pe la bemol etc. 12, p.66).

§ 4. Sistemul armonic al lui O.Messiaen

Printre compozitorii care reprezintă generaţia următoare după membrii *Grupului celor şase*, dar care au activat mult timp în paralel cu aceştia un loc aparte îi revine lui ***Olivier Messiaen*** (1908-1992)[5]. Începându-şi calea alături de alţi tineri ce făceau parte din gruparea *Franţa tânără*, el a ajuns unul dintre cei mai apreciaţi şi veneraţi maeştri ai culturii muzicale universale. În general, creaţia şi activitatea lui Messiaen se situează oarecum aparte de restul compozitorilor secolului XX din mai multe cauze. Una din ele constă în faptul că Messiaen a considerat necesar de a-şi declara deschis originalitatea şi de a-şi expune metodele proprii de compoziţie în *Tehnica limbajului meu muzical*. O alta – poziţia etică şi orientările estetice ale artistului. A.Honegger scria: "Messiaen este destul de departe de adepţii aşa-numitei muzici "pure", adică a acelei muzici care reprezintă doar un joc în sine al combinaţiilor sonore. Materialul muzical serveşte la Messiaen pentru exprimarea ideilor, tonalitatea mistic-religioasă a cărora el o numeşte catolică". Şi mai departe referitor la teoria compozitorului: "eu în general nu prea sunt atras de teoriile componistice. Ce-i drept, pot să admit că astfel de căutări nu sunt total lipsite de sens în cazul în care auditiv ele nu creează senzaţia unor adăugiri aparente introduse în compoziţie. Aşa un caz găsim în *Cvartet* (se are în vedere *Cvartetul pentru Sfârşitul timpului* – n.n.). Auditorul nu observă sistemul teoretic utilizat aici" (14, p.39-40).

După cum s-a menţionat mai sus, bazele teoretice ale muzicii lui Messiaen au fost expuse în *Technique de mon langage musical*, prima ediţie a căreia a văzut lumina tiparului în 1948. Am dori să menţionăm că denumirea primului capitol din această lucrare *Şarmul imposibilităţilor şi relaţiile dintre diverse materii, teme şi probleme subiective* nu sună deloc raţional. În prim-plan aici sunt puse problemele ritmului (începând cu muzica indiană), cele ale melodiei, imitarea cântecului păsărilor (în capitolul IX Messiaen îl citează pe P.Dukas care spunea: "Ascultaţi păsările. Ele sunt nişte mari maeştri"). Doar în capitolul XIII autorul pune în dezbatere problemele armoniei vorbind despre limbajul armonic al lui C.Debussy şi tehnica sunetelor adăugătoare[6], abordând apoi acordurile specifice, clusters-urile formate din acorduri (aşa-numitele ciorchine acordice), modurile de transpoziţie limitată şi relaţiile lor cu tonalitatea majoră şi minoră etc. până la problemele politonalismului, polimodalismului şi a muzicii cu sferturi de ton. Concepută cu scopuri didactice, lucrarea lui Messiaen îi permite şi descrierea stilului propriu. Este absolut evidentă tendinţa compozitorului spre neomodalism, fapt remarcat şi de Honegger care în urma audierii *Cvartetului pentru Sfârşitul timpului* scria: "Pentru limbajul lui Messiaen este mai caracteristică orientarea spre sfera modală, decât spre cea tonală. Din aceasta rezultă specificul armoniei sale" (14, p.39).

În domeniul modului şi al armoniei gândirea raţională a lui Messiaen se bazează pe tehnica neomodală încadrată în sistemul celor şapte structuri modale simetrice (circulare) numite de autor *moduri de*

[5] Exemple muzicale din creaţia lui O.Messiaen vezi în: 1 şi în 5.

[6] Aici am dori să menţionăm că L.Ulehla în studiul *Contemporary Harmony: Romanticism through the twelve-tone row* (New-York, 1966) pe pag.430-431 propune un tabel al evoluţiei istorice a tensiunii armonice. În acest tabel impresionismul este caracterizat anume prin adăugirea sextelor şi a nonelor la trisonul major, prin ajutarea tritonului la consunările disonante, formarea clusters-urilor din secunde mari şi mici, prin adăugarea clusters-urilor la acordurile disonante şi prin utilizarea limitată a poliacordurilor – cu predilecţie a celor de dominantă.

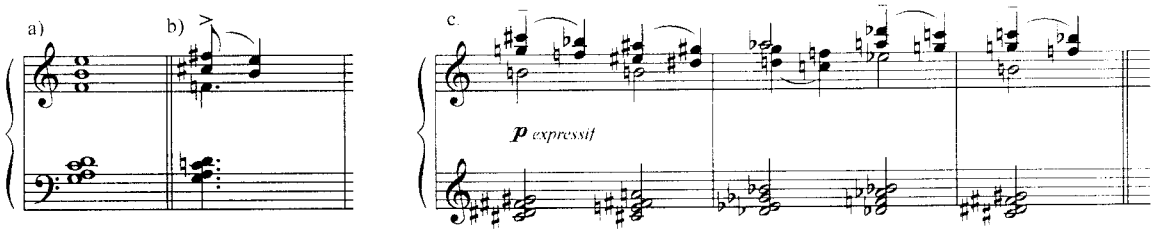
transpoziție limitată[7]. La baza acestor moduri stă principiul conexiunii tronsoanelor formate din trei, patru sau două sunete (modul 1), acestea fiind anume tronsoane (adică grupuri de sunete) şi nu tricorduri sau tetracorduri în sensul obişnuit al acestor noţiuni, deoarece ele provin din totalul cromatic. Apariţia modurilor lui Messiaen a fost anticipată de experienţele lui Debussy, Rimski-Korsakov, Dukas, însă tehnica grupurilor izomorfe, segmentarea modului precum şi condiţionarea reciprocă a verticalei şi a orizontalei le apropie de serialism. În sistemul lui Messiaen "în calitate de numitor comun apare următorul principiu constructiv: scara modurilor de transpoziţie limitată formează atât intonaţia melodică, cât şi structurile armonice" (9, p.114). Transpoziţia generează inflexiunile modale, schimbarea modului – modulaţia. În acest sistem este posibil şi polimodalismul (format prin suprapunerea diferitelor moduri).

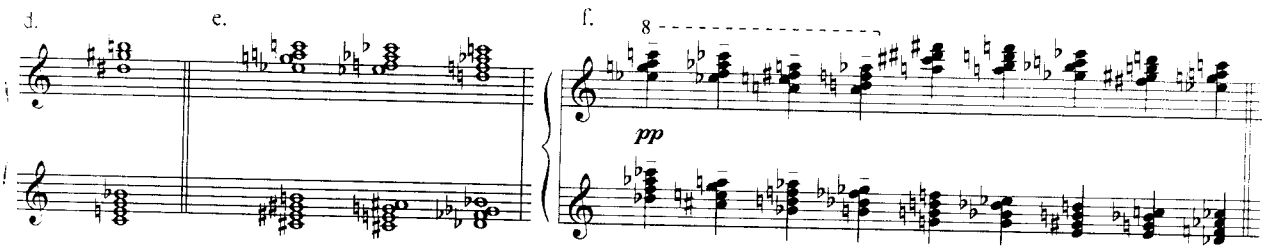
Lexicul armonic al lui Messiaen cuprinde acordica formată după principiul neomodalismului selectându-se pe baza componenţei sonore a fiecăruia dintre moduri consunările cele mai potrivite modului respectiv, acestora adăugându-se şi un grup din trei acorduri speciale proprii acestui sistem:

1. acordul pe dominantă compus din toate sunetele gamei majore: g-a-c-d-f-h-e;
2. acordul de rezonanţă care cuprinde sunetele şirului de armonice naturale (până la al 16-le inclusiv): c-e-g-b-d-fis-gis-h;
3. acordul de cvarte format din cvarte perfecte şi tritonuri (ca variantă poate exista şi acordul format din cvinte perfecte şi micşorate) care realizează ideea armoniei de oglindă (mirror-harmony). El are o sonoritate specifică de clopot şi adesea formează un plan secund al armoniei:

des-g-c - fis-h-f

Primele două dintre aceste acorduri fiind folosite pe acelaşi bas pot genera efectul de vitraliu sonor (exemplul 6).

Exemplul 6

[7] Despre aceste moduri vezi 1, precum şi lucrările lui Iu.Holopov, C.Kohoutek, N.Guleanitkaia, L.Diacikova şi, evident, ale lui Messiaen. L.Diacikova (8, p.56) propune o schemă-tabel a acestor moduri, repartizându-le în modul următor:

Nr.	Structura intervalică a tronsoanelor simetrice	Numărul de tronsoane	Numărul de transpoziţii	Numărul de sunete
1	2	6	2	6
2	1+2	4	3	8
3	2+1+1	3	4	9
4	1+1+3+1	2	6	8
5	1+4+1	2	6	6
6	2+2+1+1	2	6	8
7	1+1+1+2+1	2	6	10

Unul din procedeele lărgirii cercului de mijloace acordice folosite de Messiaen este şi adăugarea de sunete suplimentare (cel mai frecvent – sexte şi cvarte mărite), procedeu atribuit lui Debussy. Îmbogăţirea variantică îşi găseşte utilizarea şi în procedeul "frământărilor" melodice – rearmonizarea unor scurte fragmente melodice.

Fonismul predominant al muzicii lui lasă loc consonanţelor latente în condiţiile dominaţiei sonorităţilor disonante. Nu întâmplător R.Şcedrin scrie despre o nouă interpretare a raportului consonanţă – disonanţă, despre "dialectica corelaţiilor şi rivalităţilor. Consonanţele lui Messiaen nu sunt terţare şi nici tonicale. Ele sunt, în opinia mea – de cvarte, de cvinte şi de secunde. Pe aceasta se bazează "astringenţa" limbajului muzical al lui Messiaen, "multisonoritatea" şi "clusteritatea" armoniilor lui"[8].

Trebuie să menţionăm că însuşi caracterul de cuprindere a spaţiului cu acorduri la Messiaen denotă predispoziţia compozitorului către consunările "rezonatoare" şi "quasirezonatoare"[9] de natură poliarmonică. Aceasta este legat în primul rând de arta interpretării la orgă şi de practica personală a compozitorului care mulţi ani a activat în calitate de organist. El preferă ciorchinele de acorduri care generează efectul mişcării lineare a vocilor în factura multivocală. Pe fonul pedalelor grave aceasta poate fi interpretat ca procedeu de evidenţiere artificială a armonicelor registrului de mixturi ale orgii. Se pot folosi, respectiv, grupurile de sunete neacordice, pedala armonică etc. Cu alte cuvinte, în ciuda reglementării stricte a acordurilor şi a melodiilor determinată de componenţa sonoră a modurilor, Messiaen lasă loc şi pentru inventivitate, şi pentru o selecţie auditivă empirică.

Încă un izvor de îmbogăţire a domeniului armonic la Messiaen îl prezintă ritmica. Ea interacţionează activ cu armonia în suprapunerea unor pedale armonice pe un flux ritmic liber sau în cazurile repetării formulelor ritmice pe un fon armonic dat. În aşa fel, în pofida acţiunii principiului de restricţie a tuturor parametrilor, ajungându-se chiar şi la absolutizarea restricţiei, Messiaen reuşeşte să creeze efecte sonore foarte plastice şi expresive pentru care el îşi făureşte pe cale constructivă propriul său material utilizat apoi în practica componistică. Legătura strânsă între creaţia lui Messiaen şi sistemul său teoretic este foarte evidentă. Astfel, ideea modurilor de transpoziţie limitată pentru prima dată a fost anunţată în prefaţa la cele nouă meditaţii pentru orgă *Naşterea Domnului*, în care se folosesc cinci din cele şapte moduri. Este interesant, că în comentariile la piesele sale, după cum menţionează V.Ekimovski (9, p.101), Messiaen intercalează şi asociază explicaţiile teoretice cu cele teologice. Messiaen, ca adept al ideii armoniei şi cosmosului muzical, încearcă s-o realizeze în creaţia sa.

Limbajul armonic al lui Messiaen denotă filiaţiuni directe cu tradiţiile armoniei romantice care se manifestă prin lirism, prin atenţia sporită faţă de fonismul armonic şi de funcţiile fonice ale consunărilor.

---

[7] Şcedrin R. Articolul introductiv la 9, p.8.

[8] Inclusiv cele care antrenează nu numai şirul armonicelor superioare (obertonurile), ci şi a celor inferioare (untertonurile). Messiaen parcă ar merge pe urmele lui Riemann, cu toate că în secolul XX s-a demonstrat ştiinţific că rezonanţa inferioară nu există în natură şi este doar o abstracţie. Ideea "efectului de rezonanţă", după cum menţionează Messiaen în *Tehnica limbajului meu muzical* (3, p.51) îi aparţine lui P.Dukas.

Nu mai puțin evidente sunt și legăturile cu stilul impresionist (Debussy, Ravel, Dukas), dar și cu modalismul medieval.

Messiaen a fost preocupat de asemeni de problema corelației sunetului și a culorii demonstrând unele paralele cu ideile lui Skriabin. De acest compozitor îl apropie și tendința spre simetrie, rolul sporit al tritonurilor, al consunărilor disonante și al acordurilor de dominantă. Însă Messiaen spre deosebire de Skriabin tinde spre un alt tip de factură generată de stratificările blocurilor acordice. Pentru Messiaen sunt foarte caracteristice acordurile cu un număr sporit de sunete, ciorchinele acordice. Factura lui este una stereoscopică, include spații vaste lărgind paleta de registre și timbruri în sus și în adânc. Sunarea acordurilor este "tridimensională" și generează efectul de reverberație asemeni efectului ce apare în spațiul unei imense catedrale, aidoma celei în care Messiaen mulți ani a cântat la orgă, extinzând hotarele lumii sonore (uneori iluzorii și impalpabile ca în *Sunetele imateriale ale visului*) și incluzând în ea multe alte sunete: cele naturale (vocile păsărilor utilizate în muzica franceză alături de vocile omenești și de timbrurile instrumentale; spectrul de armonice naturale) și cele exotice (limbajul specific oriental).

În cele *Patru studii ritmice* compozitorul recurge la metode structuraliste apropiate celor seriale, însă după afirmațiile cercetătorilor, el doar se îndreaptă spre serialismul total, "nereușind (sau nedorind) de a-și neutraliza libertatea de acțiune... de a limita procesul muzical" (9, p.183).

Pentru Messiaen nu este lipsită de valoare nici lumea tonală. De rând cu apropierea modurilor cu transpoziție limitată și a tehnicii seriale, compozitorul demonstrează de asemeni mobilitatea hotarelor dintre moduri și cromatica liberă pe de o parte, iar pe de alta – posibilitatea îmbinării scărilor modale cu gândirea tonală. Este posibilă combinarea modurilor și a tonalităților tonicele cărora nu fac parte din scara selectată[10]. Și totuși, R.Șcedrin menționează în mod special caracterul caligrafic al gândirii componistice a lui Messiaen la care totul este reglementat: "nici o notă care i-a venit în cap și care este transpusă pe hârtie nu este ocazională, spontană, voluntară; nicăieri nu este nici urmă de improvizație... La primul contact această superconsecutivitate în selectarea mijloacelor, în modalitățile de exprimare a gândului, în tratarea timbrurilor și a registrelor – totul îmi trezea suspiciune, lăsându-mă indiferent. Cu cât mai mult însă îi ascultam lucrările, în special cele pentru orgă și pentru pian, cu atât mai mult, fermecat, ascultam murmurul sunetelor lirei lui Messiaen, prindeam gustul "condimentelor" logicii lui armonice, obișnuindu-mă cu păienjenișul invizibil al autolimitărilor intonative" (9, p.6).

§ 5. Limbajul armonic al lui P.Boulez

Messiaen nu numai că a devenit unul dintre pilonii și clasicii epocii muzicale contemporane. Având o prodigioasă activitate pedagogică el a educat mai multe generații de artiști. Printre discipolii lui Messiaen se numără P.Boulez, K.Stockhausen, I.Xenakis ș.a. care au continuat căutările și realizările îndrăznețe ale maestrului.

Influențat de Messiaen, dar și de un alt profesor de-al său Rene Leibowitz (1913-1972) – unul dintre adepții și teoreticienii dodecafoniei, ***Pierre Boulez*** (1925) a realizat într-un mod propriu ideea ordinii muzicale și a reglementării stricte a parametrilor scriiturii muzicale ajungând la concluzia că la moment (anii 50 ai secolului XX) nu există decât un singur limbaj muzical care reflectă adecvat situația și cerințele contemporane – cel serial.

În *Sonata nr.1* pentru pian Boulez destul de consecvent, strict și sistematic utilizează tehnica serială, recurgând însă sub aspect de gen și de formă la soluții destul de tradiționale. Observăm în această lucrare

[10] În prima temă din piesa *Amen du Desir* singur Messiaen indică prezența Sol majorului în stratul inferior (9, p.122).

şi numeroase efecte coloristice, spaţiale atât de caracteristice şcolii franceze. În alte cazuri, de exemplu în cantata *Soarele apelor*, în *Sonatina* pentru flaut Boulez operează cu seria ca şi cu tema. Mai târziu compozitorul ajunge la ideea de serializare a tuturor parametrilor compoziţiei muzicale (înălţime, durată, timbru, registru, dinamică etc.). Astfel cunoscutele *Structuri* pentru două piane (vezi exemplul 28 din p.I a manualului nostru) se bazează pe aşa-numita "scară a lui Boulez" - o scară cromatică de durate, care, de fapt, continuă şi dezvoltă ideea lui Messiaen despre *Moduri de valori şi de intensităţi* (aceasta este denumirea unuia dintre cele *Patru studii ritmice*). Aici sunt "precompuse" de asemeni şi modelele compoziţional şi sintactic după care ulterior s-a realizat textul, iar toate celelalte serii se deduc din seria de înălţimi. Toate seriile au o viaţă independentă: seria de înălţimi nu corespunde cu cea ritmică, cea ritmică cu cea de intensităţi etc. Mai târziu, după cum menţionează A.Sokolov, "scara lui Boulez" a fost folosită şi de alţi compozitori: K.Stockhausen *Jocuri încrucişate*, A.Schnittke *Muzica pentru orchestra de cameră*, *Pianissimo*, E.Denisov partea III din cele *Cinci istorii despre domnul Keiner*[11]. Metoda lui Boulez este analizată de către G.Ligeti într-un articol special consacrat primei dintre *Structuri*[12].

Ulterior Boulez a fost pasionat de alte metode compoziţionale, adesea total contrare după natura şi spiritul lor serialismului, metode cărora le este proprie libertatea. Astfel în *Sonata nr.3* pentru pian, una din primele realizări ale "erei aleatorice" (expresia lui V.Ekimovski), fiecare dintre părţi serveşte în calitate de "formantă" şi poate servi atât pentru începutul, cât şi pentru sfârşitul lucrării conform principiilor aleatorice.

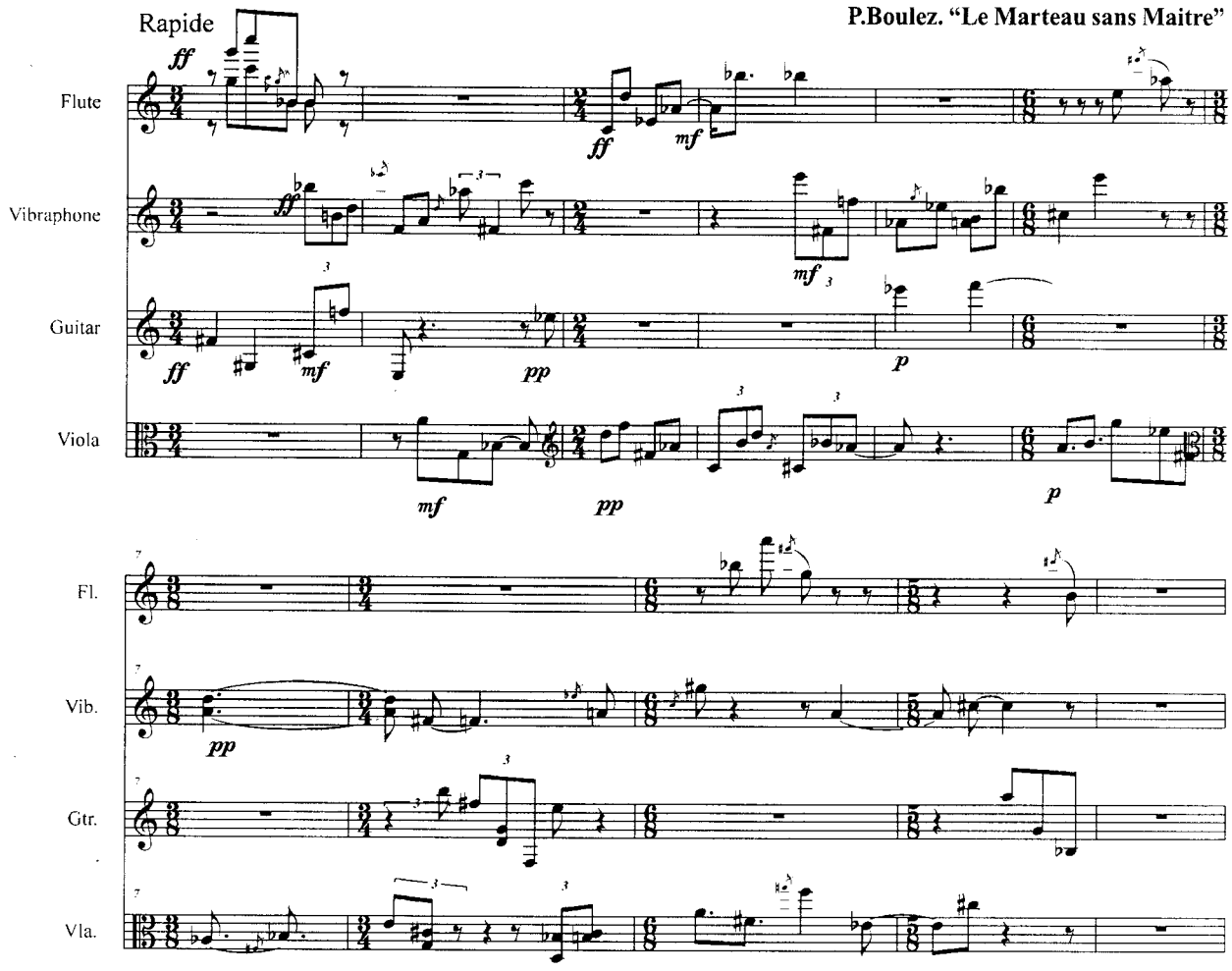
O altă preocupare a lui Boulez au constituit-o curentele experimentale şi tehnologice. El caută sonorităţi noi, exotice, influenţate pe de o parte de culturile muzicale extraeuropene (de exemplu, V.Ekimovski face trimitere la opinia lui Messiaen care a menţionat în *Ciocanul fără maistru* influenţa evidentă a instrumentării exotice (exemplul 7); în 1975 Boulez compune piesa *Ritualuri* pentru şapte grupuri instrumentale în care abordează tematica extraeuropeană (9, p.171)), iar pe de alta – de căutările în domeniul muzicii concrete şi a celei electronice (mulţi ani Boulez activează la centrul IRCAM).

Sunt foarte curioase încercările lui de a îmbina serialismul cu metodele de compoziţie şi cu lumea sonoră atât de neobişnuită a muzicii concrete (*Două studii concrete*). Piesa *Repons* aparţine unui alt domeniu al muzicii noi – muzica electronică şi îmbinată ce-i drept cu sonoristica. Aici compozitorul caută noi sonorităţi, noi timbruri, noi mijloace spaţiale de organizare a materialului sonor generat de sintetizatorul electronic. Materialul armonic din această piesă, după cum menţionează A.Sokolov, "poate fi redus la cinci acorduri-timbruri prezente de obicei în formă arpegiată structura intevalică a cărora seamănă cu spectrul unui sunet complex" (18, p.189-190). În acelaşi timp aceste experienţe reprezintă o continuare firească a căutărilor anterioare ale compozitorului. A.Sokolov este de părerea că sonoristica, fie şi într-o formă latentă, este strâns legată de structuralismul din anii 50, deoarece anume el a contribuit la aceea că microcosmosul sunetului a devenit un domeniu de manipulaţii conştiente ale compozitorului. "Sonoristica prezintă un fel de "val reflectat": serialismul a ajuns la descompunerea sunetului pe parametri (analiză) încercând să supună şi sunetul principiului universal al organizării seriale; sonoristica însă porneşte de la combinările empirice ale parametrilor sonori (sinteză) în căutarea materialului cu un mare potenţial expresiv-artistic" (18, p.189-190). Este foarte semnificativ că Boulez, în pofida extremismului de care îl învinuia Messiaen, continuă ideile proclamate de dascălul lui fără a le copia, găsind o variantă

[11] Vezi: 18, p.203.

[12] Ligeti G. Pierre Boulez //Die reihe. Wien, Universal Edition, 1958. bd.IV. p.38-64. Informaţiile din acest articol sunt parţial reproduse în cartea lui Kohoutek (10, p.167-176) unde de asemeni găsim analiza *Structurilor* lui Boulez.

Exemplul 7

P.Boulez. "Le Marteau sans Maitre"

proprie de îmbinare a empiricului cu raționalul, îmbogățind logica relațiilor sonore cu tendința spre frumusețea manifestărilor ei timbral-spațiale. În acest sens nu putem să nu fim de acord cu R.Șcedrin care spunea că "în fond, majoritatea compozitorilor francezi contemporani ar putea repeta în urma lui M.Constan: noi toți am ieşit din Messiaen" (9, p.7).

Bibliografie selectivă:

1. Cocearova G., Melnic V. Armonia (teoria armoniei). Chişinău, 2001.
2. Hell H. Francis Poulenc – musicien francais. Paris, 1967
3. Messiaen O. Technique de mon langage musicale. Paris, 1944.
4. Nemescu O. Serialismul vienez şi consecinţele sale asupra muzicii secolului XX //Muzica, 1997, nr.4.
5. Poulenc F. Entretiens avec Claude Rostand. Paris, 1961.
6. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. Москва, 1988.
7. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. Москва, 1984.
8. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. Москва, 1994.
9. Екимовский В. Оливье Мессиан. Москва, 1987.

10. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва,1976.
11. Кокорева Л. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. Москва, 1985.
12. Медведева И. Франсис Пуленк. Москва, 1969.
13. Мийо Д. Атональность и политональность //К новым берегам. 1923, №3.
14. Онеггер О. Заклинание окаменелостей: Оливье Мессиан //Онеггер А. О музыкальном искусстве. Ленинград, 1979.
15. Павчинский С. Симфоническое творчество Онеггера. Москва, 1972.
16. Паисов Ю. Политональность в современной музыке. Москва, 1977.
17. Раппопорт Л. Артюр Онеггер. Ленинград, 1967.
18. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Москва, 1992.
19. Филенко Г. Мийо //Музыка XX века. Т.II-4. Москва, 1984.
20. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Ленинград, 1983.
21. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии //Музыка и современность. В.4. Москва, 1966.
22. 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.

Capitolul XI

Armonia în creaţia compozitorilor şcolii austro-germane

§ 1. Armonia în creaţia reprezentanţilor noii şcoli vieneze: A.Schönberg, A.Berg şi A.Webern

Un caracter şi mai raţional decât cel cultivat de Messiaen este propriu tehnicilor de compoziţie promovate de compozitorii şcolii austro-germane, un rol foarte important revenindu-le în special celor trei vienezi.

Compozitorii ce fac parte din aşa-numita nouă şcoală vieneză au pornit pe calea renovării radicale a limbajului muzical şi raţionalizării procesului de creaţie. Reprezentând filiera austriacă a culturii austro-germane după G.Mahler şi R.Strauss ei s-au manifestat iniţial ca continuatori ai tradiţiilor romantismului postwagnerian. Atraşi de tendinţele expresionismului tot mai pronunţate în arta timpului, ei hiperbolizează emoţiile şi caută mijloace de expresie adecvate pentru redarea lor. Sub aspect armonic aceasta însemna o complexitate sporită a acordurilor, o sonoritate disonantă fără de rezolvare, acuitatea intonaţional-modală, evitarea consonanţelor şi a diatonicii, a procedeelor ce întruchipează calmul, liniştea, seninătatea şi armonia sufletească. În consecinţă "apare o contradicţie între empirismul unor stări haotice de supraexcitaţie şi sistemul strict raţionalizat de înfrânare a lor" (19, p.397).

Principalul aport al lui ***Arnold Schönberg*** (1874-1951) în dezvoltarea armoniei contemporane îl reprezintă sistemul lui bazat pe 12 sunete care se corelează doar între ele. Acest sistem impune o abordare principial atonală[1] a muzicii (avându-se în vedere lipsa tonicii şi respectiv lipsa atracţiei spre sunetul sau acordul central). Atonalismul în opinia lui Schönberg înlocuieşte în mod firesc tonalismul şi este un rezultat al evoluţiei istorice a artei muzicale.

Principiile de bază ale tehnicii seriale dodecafonice sunt bine cunoscute[2]. Am dori să menţionăm, totuşi, că unele particularităţi ale ei permit, în pofida radicalismului, de a descoperi anumite filiaţiuni cu tradiţiile artei muzicale europene şi de a vorbi despre continuitatea acesteia. În primul rând însăşi ideea transformării şirului după formele care constituie renumitul *cvaternion* sau *pătratul magic* se sprijină pe demult cunoscutele principii de simetrie (inversarea, recurenţa, recurenţa inversată) pe larg utilizate în polifonie[3]. Nici unificarea ţesăturii sonore pe orizontală şi pe verticală nu este ceva inedit şi a fost practicată în condiţiile sistemului modal (modusul, după cum se ştie, se desfăşoară în două proiecţii). Transpoziţiile seriei se aseamănă cu schimbările de tonalitate, rotaţiile denotă analogii cu mutaţiile modale sau cu alternativitatea bazată pe succesiunea modurilor omogene. Principiul complementarităţii realizat în corelaţiile sunetelor sau consunărilor care se succed aminteşte de logica schimbării funcţiilor. Acelaşi principiu realizat în corelaţiile melodiei şi a acordurilor din acompaniament pot genera efectul poliarmonic (sau contrapunctic) de "contrast în simultaneitate". La nivelul tematismului pe baza seriei găsesc reflectare principiile contrastului derivat şi al monotematismului.

---

[1] Este cunoscut faptul că Schönberg se pronunţa împotriva noţiunii de atonal, deoarece muzica operează cu tonuri, deci atonal ar putea fi interpretat şi ca amuzical.

[2] Vezi: 6, 11, 12, 14, 13, 15, capitolul 9 din 3 ş.a.

[3] Singur Schönberg spunea că el a învăţat de la Bach arta de a deduce totul din unul.

În aşa fel "estetica evitării" utilizând metoda tehnologică respectivă se vede nevoită să ţină cont de specificul logicii muzicale generale care se manifestă involuntar şi uşurează percepţia muzicii atonale scrise după "reţeta" dodecafonică. Uneori putem găsi şi analogii cu gândirea tonală, în unele opusuri dodecafonice se poate observa apartenenţa convenţională la un centru tonal concret, iar construind în mod respectiv seria putem chiar "înrudi" dodecafonia şi tonalitatea.

Este cunoscut însă şi faptul că tratarea dogmatică a tehnicii seriale are şi anumite limite şi neajunsuri. Lichidarea factorului de atracţie tonală care este determinat de natura intonativă a muzicii este posibilă doar în condiţiile unui sistem uniform temperat abstract pe când legile muzicii vii interpretate de orchestră sau de voci omeneşti implică inevitabil unele corective (în asta şi constă dificultatea interpretării muzicii seriale). Un moment important este legat de refuzul utilizării sonorităţilor consonante care oferă "insule de repaus" percepţiei noastre auditive. În rezultat apare fenomenul numit foarte exact de V.Ţukkerman "disonare glacială": dispare nu numai contrastul disonanţă-consonanţă, dar şi singure disonanţele îşi pierd specificul şi forţa expresivă. În prim-plan se situează nu expresia dinamică a muzicii, nu forţa ce stimulează dezvoltarea, ci doar calităţile fonice ale unor grupuri (orizontale sau verticale) separate de sunete. Ele sunt anume grupuri deoarece reprezintă o sincronizare a tonurilor seriei segmentate şi pot fi considerate acorduri doar cu un mare grad de convenţionalism: ele nu sunt selectate din numărul consunărilor deja existente, ci sunt "proiectate" de către compozitor. Această metodă aminteşte într-o oarecare măsură de experimentele poetice scopul cărora nu este redarea unor sensuri, ci jocurile sonore "de-a asonanţele" sau "de-a căutarea cuvintelor noi".

Însăşi concepţia armoniei nu este una acordică, ci intervalică şi nu întâmplător E.Křenek în cunoscutele *Exerciţii de contrapunct bazate pe tehnica dodecafonică* tratează consunarea ca rezultat al suprapunerii de intervale. Primordial devine fonismul intervalelor între sunetele seriei şi în primul rând – a disonanţelor acute (secunda mică, septima mare, nona mică).

Aspectul fonic, timbral al armoniei dodecafoniştilor şi în primul rând al lui Schönberg prevalează asupra tuturor celorlalte aspecte. Acest fapt le-a permis muzicologilor V.Holopova şi Iu.Holopov de a consemna următoarele: "La sfârşitul *Harmonielehre* apare o nouă idee a lui Schönberg – melodia timbrală (Klangfarbenmelodie)... În practică însă Schönberg a realizat nu această idee, ci una apropiată ei – armonia timbrală (Klangfarbenharmonie). El a materializat-o în piesa orchestrală *Culorii* op.16 nr.3 (exemplul 1) scrisă în anul 1909 cu doi ani înaintea apariţiei *Învăţăturii despre armonie*" (30, p.41).

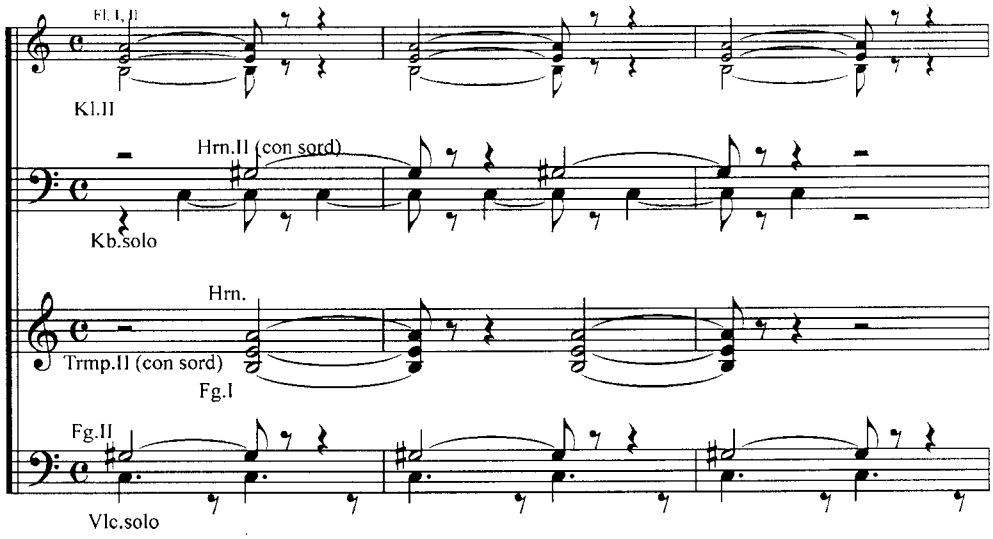
După cum se ştie, setul de restricţii introduse de dodecafonie a contribuit la crearea unu stil ascetic privat de orice trăsături naţionale. Combinatorica ia locul gândirii creatoare libere. Ce-i drept, enunţând regulile sistemului dodecafonic şi înlocuind legile obiective ale creaţiei cu unele subiective Schönberg şi-a permis nu o singură dată să se abată de la această metodă rigidă. Evoluţia stilului schönbergian, care a început prin continuarea tradiţiilor romantice[4] în sextetul *Noaptea transfigurată,* în poemul simfonic *Pelleas şi Melisanda*, în primele două cvartete de coarde (re minor şi fa diez minor), în *Simfonia de cameră* a mers în acelaşi timp şi pe calea depăşirii acestor tradiţii[5]. În creaţiile tonale timpurii se observă prezenţa atonalismului liber, sprijinul pe mersul intervalic (care tinde să înlocuiască intonaţiile cu tinderi evidente), "condensarea" polifonică a facturii pe contul saturaţiei intonaţional-tematice a vocilor. În *Pelleas şi Melisanda* pentru prima dată apar acordurile din cvarte perfecte considerate ulterior de Schönberg semn distinctiv al cromaticii.

Apariţia în anul 1909 a celor *Trei piese pentru pian* op.11, a celor *Cinci piese pentru orchestră* op.16 şi a monodramei *Aşteptarea* a însemnat un moment de cotitură în stilul schönbergian când tendinţele

[4] Despre creaţia timpurie a lui Schönberg vezi: 21.

[5] Este semnificativ că depăşirea gândirii nonacordice la Schönberg şi la Skriabin s-a realizat aproape concomitent.

Exemplul 1



romantice prin "romantismul exagerat" (expresia lui R.Laul) îl aduc la expresionism. Primele lucrări în care Schönberg a aplicat consecvent tehnica dodecafonică sunt *Piesele pentru pian* op.23, *Serenada* op.24, *Suita pentru pian* op.25[6], *Cvintetul pentru suflători* op.26. Pentru creațiile din perioada berlineză și cea americană este caracteristică urmarea riguroasă a tuturor prescripțiilor metodei dodecafonice. În America el adesea apelează la scriitura tonală, însă nu consideră aceste lucrări prioritare cu toate că ține la ele nu mai puțin decât la cele dodecafonice.

Schönberg nu a lăsat nici un manual de tehnică dodecafonie, iar *Harmonielehre* (1911) este un tratat de armonie destul de tradițional[7] cu toate că include și unele gânduri ale autorului despre viitorul muzicii. Ideile legate de expunerea teoretică a propriei metode au intrat în culegerea *Style and Idea* care cuprinde articolele consacrate problemelor dodecafoniei[8] și învățământului în domeniul compoziției, materiale despre Mahler și Brahms.

Realizările artistice ale ideilor schönbergiene materializate în creațiile elevilor lui au fost fără doar și poate mai interesante și mai pregnante decât cele ale întemeietorului noii școli vieneze și au trasat două căi diferite de evoluție a dodecafoniei: una în direcția "descătușării" și tratării mai libere (la A.Berg) și cealaltă din contra spre rigiditate maximă, constructivism și raționalism (la A.Webern).

Alban Berg (1885-1935) a fost "cel mai liric, mai romantic, mai eclectic, gesturile sale iconoclaste fiind mai estompate, comparativ cu cele ale colegilor săi" (6, p.50). Fiind un expresionist fervent după însăși natura și esența creației sale el a început de la compunerea unor lucrări în care centralizarea tonală este foarte slăbită în pofida prezenței unor elemente armonice cu tentă romantică și chiar impresionistă influențate de Wagner, Skriabin sau Debussy (*Sonata pentru pian* op.1, *Patru Lieduri pentru voce și pian* op.2). Au urmat apoi lucrările în care se folosește atonalismul liber (*Cvartetul* op.3, *Cinci cântece pe versuri de Altenberg* op.4) unde se resimte de asemeni și tendința spre caracteristicitatea și expresivitatea

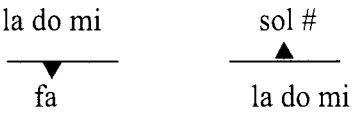
[6] Aici într-o manieră foarte interesantă este "deformată" metoda neoclasicistă de stilizare: în *Musette* în locul isonului tradițional de cvintă (care imită cimpoiul) apare cvinta micșorată.

[7] Să amintim că și Hindemith alături de *Inițiere în compoziție* a scris și un *Curs de armonie tradițională.*

[8] Printre acestea găsim și articolul scris pe baza materialelor lecției susținute în anul 1941 în Universitatea din California *Composition with twelve tones // Style and Idea.* New York, 1950.

sonorităților realizate prin intermediul disonanțelor moi. Dramaticul și rafinamentul liric – iată cele două sfere contrastante dominante în creația lui A.Berg care sunt întruchipate cu ajutorul diferitelor mijloace de expresie muzicală, inclusiv armonia și modificările sferei intonative.

Noul stil intonativ se manifestă și în opera *Wozzek* unde domină dramatismul și grotescul. Uneori în limbajul muzical al operei apar senzații tonale destul de evidente (de exemplu, re minorul *Requiemului* orchestral) cu toate că ele sunt foarte puternic atenuate. În *Wozzek* se realizează de asemeni principiul de leitarmonie (acordurile mâniei, cvinta Mariei, acordurile simetrice ale Mariei și al lui Wozzek).



"Oaze" tonale găsim și în *Suita lirică* în partea VI a căreia este citat un fragment din *Tristan și Isolda* de Wagner, și în *Concertul pentru vioară și orchestră* (citat din coralul lui Bach *Es ist genug*)[9]. În acest ultim caz compozitorul se bazează pe coincidența liniei melodice a coralului cu ultimele note superioare din serie, precum și pe particularitățile structural-intervalice ale ei care determină posibilitatea construirii unor acorduri terțare.

Sunt interesante și oarecum neobișnuite în contextul unei lucrări dodecafonice "implicațiile" de gen din opera *Lulu*. Am dori să remarcăm faptul că limbajul operei se "deduce" din șiruri dodecafonice cu evidente nuanțe tonale, de aceea intonațiile de gen se înscriu destul de firesc în caracteristicile muzicale ale personajelor operei (doctorul Schön este caracterizat de o serie care debutează cu un mers pe sunetele cvartsextacordului major, feciorul lui, Alve – cu o intonație lirică de sextă mică, Lulu – cu o mișcare pe gamă)[10].

În construirea seriilor Berg folosește de obicei principiul complementarității sau adiției a două hexacorduri diatonice care sunt în raporturi de triton. M.Tarakanov consideră că în raport cu stilul lui Berg "ar fi mai corect să vorbim nu atât despre șiruri dodecafonice, cât despre teme dodecafonice bazate pe principiul reînnoirii consecvente" (22, p.438). Fundamentul tonal mai mult sau mai puțin evident care i-a permis lui J.Rufer de a le aprecia ca fiind "tonal colorate" constituie în opinia cercetătorilor specificul acestor teme-șiruri. "De aceea tonalitatea care se amintește periodic, fie chiar manifestată în forma unei aluzii abia sesizabile, devine un important factor formativ" aducând în prim-plan fluctuațiile între "limpezirea" și "pălirea" senzației tonale (ibid.).

Aceleași principii sunt evidente și în *Concertul pentru vioară* considerat pe bună dreptate una din cele mai reușite lucrări ale lui Berg și una din capodoperele muzicii secolului XX. Adepții dodecafoniei îi reproșau adesea lui Berg faptul că în *Concert* el își permite numeroase abateri de la metoda aleasă și nu este un dodecafonist consecvent. O.Nemescu susține că în acest *Concert* "se poate vorbi chiar de un serialism tonal" (6, p.50-51).

Trebuie să menționăm, însă, că filiera deschisă de Berg a avut numeroși continuatori care au pornit pe calea așa-numitei "dodecafonii libere" în care șirurile sau seriile sunt tratate asemeni temelor, iar țesătura muzicală nu se supune rigorilor unui sistem de organizare atât de dur cum este dodecafonia schönbergiană sau serialismul.

[9] Pietatea deosebită a dodecafoniștilor față de Bach este legată în mare parte de simbolismul numelui lui. Astfel în cele *Trei Lieduri pentru voce și orchestră* de Berg monograma BACH sună ca variantă a temei crucii și este tratată ca o microserie fiind supusă tuturor modificărilor tradiționale.

[10] Despre creația lirică a lui Berg vezi: 23; despre Berg: 22.

O altă direcție în dezvoltarea dodecafoniei este reprezentată de ***Anton Webern*** (1883-1945) care din contra tinde spre o raționalizare maximă a procesului de creație. H.Strobel[11] definește muzica lui Webern drept "sinonimă introversiunii prin excelență" și constată deosebirile dintre Berg și Webern: artă a exteriorizării vehemente a emoțiilor, cu erupții dramatice, de mare violență la Berg, și, dimpotrivă, artă a desenelor delicate, cu expresii sublimate, subtil eterate la Webern (7, p.212).

În comparație cu "inconsecventul" Berg care a folosit tehnica serială într-un "stil liber", Webern poate fi numit fără rezerve promotor al unui "stil sever". În creațiile lui simetria domină peste tot și pare că compozitorul gândește și se exprimă prin formule. La Webern totul se deduce din embrionul-nucleu în care este concentrat codul genetic al întregii lucrări[12].

El preferă "forme minimale" (Z.Lissa), reușind după expresia lui A.Schönberg "să exprime un roman într-un suspin" (citat după 7, p.211), structuri geometrice, cristaline, o atmosfera sonoră limpede și rece. Șt.Niculescu menționează că "arta lui Webern era caracterizată de contemporani drept o muzică vecină tăcerii" (7, p.214).

Este cunoscut faptul că în clasa lui Schönberg Webern a studiat compoziția pe baza modelelor clasice, iar înainte de aceasta a fost puternic impresionat de muzica lui Wagner, a studiat teoria și practica polifoniei corale renascentiste susținând teza de doctor consacrată creației lui H.Isaak[13]. Tendințele poswagneriene (H.Wolf, R.Strauss) s-au manifestat în lucrările timpurii ale lui Webern pe care el nu le-a inclus în numerația opusurilor sale. La fel fără opus a rămas și *Piesa orchestrală* nr.1 apărută în anul 1913 care, însă, este considerată prima lucrare dodecafonică din istoria muzicii.

În creațiile care au anticipat *Piesa* observăm (conform datelor prezentate de S.Kurbatskaia (14)):

- microserialismul (*Cvartetul* Cis-C-E, introducerea (1905), *Piesa* op.5 nr.7);
- tonalitatea nouă, adică un sistem centralizat (inclusiv cu 12 trepte) de relații funcționale cu elemente noi (*Piesa* op.6 nr.3, *Șase bagatele* op.9);
- acorduri dodecatonice (*Piesa* op.6 nr.5).

Primul opus extratonal webernian este considerat ciclul din cinci lieduri pe versuri de S.George op.3, iar prima lucrare publicată în care este aplicată metoda schönbergiană – *Trio pentru instrumente cu coarde* op.20. O creație foarte importantă pentru evoluția stilistică a compozitorului reprezintă *Simfonia* op.21 în care se încearcă utilizarea unei tehnici seriale realizate pe baza unor microstructuri care organizează țesătura muzicală pe diferite coordonate. În anii 1925-1940 care au însemnat perioada de maturitate a stilului dodecafonic al compozitorilor noii școli vieneze, Webern se mai adresează și altor forme și genuri ample (cu propria-i tendință spre miniaturizare). El scrie *Concertul pentru nouă instrumente* op.24, două cantate (*Das Augenlicht* op.26, și *Schweigt auch die* Welt op.31), *Variațiunile pentru pian* op.27, *Cvartetul* op.28, *Variațiunile pentru orchestră* op.30.

Una dintre cele mai reprezentative creații considerată de mulți cercetători chintesență a inovațiilor weberniene o constituie ciclul de *Șase Bagatele* op.9 (1911) în care compozitorul anticipează un foarte important principiu al sistemului dodecafonic – trasarea consecventă a tuturor celor 12 sunete ale totalului cromatic într-o ordine prestabilită de compozitor fără repetări. El mărturisea: "Am simțit că atunci când cele douăsprezece sunete s-au desfășurat, piesa s-a sfârșit. Mai târziu am constatat că totul se

[11] Strobel H. *La musique moderne en Allemagne, en Autriche et en Suisse Allemanique* în Roland-Manuel. *Histoire de la musique II*, Paris. 1963, p.1302. Citat după 7, p.212.

[12] În acest context am vrea să menționăm că compozitoarea și cercetătoarea I.Anghel, adepta concepției despre natura biologică a organismului muzical, a consacrat un articol special geometriei sonore weberniene (vezi: 1).

[13] Spiritul polifoniei renascentiste l-a influențat nu numai pe Webern, dar prin el și pe Schönberg.

încadra în decursul dezvoltării necesare. Mi-am notat în carnetul meu de schițe scara cromatică și am eliminat din ea anumite sunete. De ce? Fiindcă mă convinsesem că intonația era deja dată. Auzul a decis absolut corect că cel care a scris scara cromatică, eliminând apoi din ea unele sunete *nu erau nebun*. Într-un cuvânt, s-a evidențiat o legitate: până nu apar toate cele douăsprezece sunete, nici unul nu are voie să revină. Cel mai important lucru este că piesa, ideea, tema a primit, prin singura desfășurare a celor douăsprezece sunete, o incizie" (9, p.64).

Sistemul muzical webernian se bazează pe totalitatea celor 12 sunete ale gamei cromatice tratate ca entități separate spre deosebire de majoritatea compozitorilor tonali ai secolului XX care operează cu acorduri construite pe toate sunetele totalului cromatic. Toate căutările lui Webern erau îndreptate spre mișcarea pe semitonuri, compozitorul declarând că "s-a început era cromatismului". Și în acest context nu putem să nu ne amintim că unul din capitolele din *Harmonielehre* de Schönberg se numea *Gama cromatică ca bază a tonalității*. V.Holopova și Iu.Holopov consideră că "estetica evitării" lui Schönberg a generat un nou sistem cromatic – hemitonica weberniană (30, p.41) care s-a manifestat prin utilizarea seriilor în calitate de moduri și a fost folosită foarte consecvent și strict în toate creațiile lui Webern. Ei subliniază, de asemeni, că un procedeu foarte important pentru Webern devine și "melodia timbrală", adică împărțirea liniei melodice în segmente timbral contrastante, ceea ce duce la modificarea esențială a sonorității.

Autorii monografiei despre Webern menționează că stilul webernian este unul în care majoritatea aspectelor sunt "aduse la limită". Printre acestea savanții indică:

1. antinomia "tradițional-novator";
2. hemitonica, care fiind în esență un amestec de scări modale adus la limită, prezintă un rezultat al sintezei diatonicii și al cromaticii în domeniul intervalicii;
3. aprecierea disonanței ca factor ce asigură caracterul "de limită" al muzicii weberniene, deoarece aici nu mai găsim tradiționala opoziție consonanță-disonanță, creațiile lui Webern fiind o lume a "disonanței absolute" în care atât orizontala, cât și verticala sunt guvernate de legile disonanței;
4. armonia ca ordine, ca un sistem de concordanțe bazat pe elementul central – consunarea hemitonică din 12 sunete care se manifestă ca:

- un complex expus pe orizontală sau pe diagonală;
- un grup de sunete;
- un complex ulterior segmentat.

Pentru armonia lui Webern sunt importante de asemenea:

- sprijinul pe septima mare și derivatele ei;
- complementaritatea, echilibrul și simetria, ordinea prestabilită a sunetelor;
- structura stereofonică a spațiului muzical care favorizează realizarea corelației armonie-timbru (30, p.259).

Alături de Webern-acord (acord hemitonic format din 12 sunete) cercetătorii au identificate de asemeni și un Webern-motiv (d-b-cis) care se întâlnește foarte frecvent în diferite opusuri ale compozitorului[14].

Un rol foarte important în creația weberniană îl are simetria care apare în rezultatul tendinței spre caracterul izotrop al spațiului muzical[15].

Sistemul perfect de coordonare a legăturilor sonore n-a fost pentru Webern doar un rod al "reflectărilor raționale sterile" (F.Wilgans). Intelectualismul se îmbină la acest compozitor cu un lirism rafinat,

[14] Vezi despre aceasta: 29, p.455.

[15] Despre simetria la Webern vezi 1 și 8.

fragil care poartă amprenta legilor naturii şi a culorilor reci ale spaţiilor cosmice. În acest sens tendinţa lui spre perfecţiune, spre făurirea unei lumi proprii oarecum nu se înscrie în limitele negativismului avangardist general[16]. Şi nu întâmplător S.Kurbatskaia îl numeşte pe Webern "creator al muzicii dintr-o altă lume" (14, p.321).

§ 2. Sistemul armonic al lui P.Hindemith.

Un loc aparte în cultura muzicală a secolului XX îi revine lui ***Paul Hindemith*** (1895-1963) – reprezentant de frunte al neoclasicismului, artist care s-a îndepărtat în aceeaşi măsură şi de funcţionalitatea tonală proprie armoniei clasice şi romantice, şi de armonia coloristică romantic-impresionistă. Este cunoscută opinia lui Hindemith conform căreia renovarea armoniei este imposibilă, iar căutările originalităţii stilistice în acest domeniu sunt lipsite de sens şi de perspectivă deoarece această cale este demult explorată şi-n lung şi-n lat şi este absolut imposibil de a descoperi vre-un acord nou. Aceasta însă, după cum menţionează Iu.Holopov, nu l-a împiedicat de a-şi crea un stil şi un sistem armonic propriu. Mai mult decât atât, stilul armonic al lui Hindemith (după constituirea lui definitivă aproximativ în jumătatea a doua a anilor 20) se caracterizează printr-un şir de trăsături proprii foarte evidente, fiind foarte stabil şi integral. "În locul armoniilor "încântătoare" extinse el pune mobilitatea acordurilor care se schimbă destul de rapid şi de aceea par a dispune de o agresivitate activă. Spălăcitele "clipe oprite" senzuale sunt înlocuite de construcţiile polifonice bine sudate lucrate cu o durabilitate germană... Cercul ales de sonorităţi rafinate este predat la arhivă, iar noile edificii sonore, adesea urbanistice, surprind auditorii miraţi"[17].

După cum este bine cunoscut, Hindemith a fost un compozitor polifonist apreciat adesea ca un "Bach al secolul XX". Însă nu numai măiestria contrapunctică şi gândirea linear-polifonică, ci şi însuşirile natural-acustice şi timbrale ale acordurilor şi legităţile acustic-funcţionale ale muzicii examinate în *Unterweisung im Tonsatz*[18] i-au servit maestrului pentru îmbogăţirea armoniei (în caz contrar creaţia lui ar fi un exemplu în plus care ar demonstra în ce măsură în secolul XX armonia îşi pierde autonomia şi interacţionează activ cu alte mijloace de expresie muzicală). Asemeni lui Messiaen, în lucrările sale teoretice Hindemith expune nu numai principiile constructive ale propriei opere, ci încearcă să clădească un fundament pentru studierea armoniei contemporane în general ceea ce o face unică în felul ei[19]. În plus, Hindemith nu doar argumentează teoretic metodele de compoziţie. El spera "să înalţe cu ajutorul teoriei sale un baraj împotriva incoerenţei şi sălbăticirii în arta compoziţiei muzicale"[20].

În concepţia lui Hindemith la baza principiului structural şi al sistemului de înrudire a tonalităţilor este pus intervalul[21]. Un astfel de element central contribuie la promovarea armoniei în calitate de parametru principal al morfologiei muzicale. Determinând sunetul fundamental al intervalului, iar pe baza lui şi al acordului, Hindemith construieşte o scară (în tonalitatea **C: c-g-f-a-e-es-as-d-b-des-h-fis**) care reglementează nivelul de densitate armonică (de la intervalul cel mai tare până spre cel mai slab) şi

---

[16] Recomandăm insistent schiţele analitice din monografie şi din alte lucrări menţionate mai sus, precum şi studiul lui E.Denisov despre *Variaţiunile op.27* (vezi: 11).

[17] Холопов Ю. *Очерки современной гармонии.* Москва, 1974. стр.210-211.

[18] Hindemith P. *Unterweisung im Tonsatz.* Mainz, Schott, 1939-1940. Trad. românească: Hindemith P. *Iniţiere în compoziţie.* Bucureşti, 1967.

[19] Hindemith este autorul unui tratat de armonie tradiţională *A concentrated course in traditional harmony.* (New York, Schott, 1946) şi *Traditional harmony,* Teil II. (New York, Schott, 1948), precum şi a lucrării *Lumea compozitorului. Orizonturi şi limite* (*A Composer's World. Horizons and limitations.* Cambridge, Harvard university press, 1953).

[20] Strobel H. Paul Hindemith. Mainz, 1948. p.89. Citat după: 16.

[21] Despre sistemul lui Hindemith vezi: 27; 25; 10.

gradul de înrudire a tonalităților (de la cele mai apropiate spre cele mai îndepărtate față de tonalitatea **C**). În sistemul lui Hindemith tritonul are o poziție specială determinată de caracterul lui indefinit, astfel toate acordurile împărțindu-se în două grupuri – cele cu triton și cele fără de triton. Spre deosebire de B.Bartók care consideră ambele sunete ale tritonului reprezentante ale aceleiași funcții (vezi teoria lui Lendvay la care am făcut trimitere în paragraful consacrat armoniei lui B.Bartók), Hindemith apreciază sunetele tritonului ca fiind diametral opuse. Această opoziție îi servește adesea pentru caracteristica personajelor. Astfel, de exemplu, în opera *Armonia Lumii* astronomul Johann Kepler este caracterizat de tonalitatea E, iar în scenele în care se manifestă forțele ostile eroului principal compozitorul folosește tonalitatea B.

Un exemplu foarte interesant de realizare artistică a concepției teoretice a lui Hindemith îl prezintă ciclul polifonic *Ludus tonalis*[22]. Planul tonal al ciclului redă întocmai sistemul de înrudire a tonalităților, ultima fugă fiind scrisă în tonalitatea Fis – "opozanta" tritonică a tonalității inițiale C. Pentru a accentua faptul că acest Fis final inversează, pune "lumea" de pe picioare pe cap, Hindemith folosește în calitatea de *Postludiu* inversarea recurentă a *Preludiului* care deschide ciclul, obținându-se astfel o formă ciclică circulară, închisă.

Teoria lui Hindemith este interesantă și sub aspect modal. După cum se știe, tonalitatea lui Hindemith (el întotdeauna a fost un adversar înflăcărat al atonalismului și al tuturor încercărilor de a nega legitățile anterioare de legături sonore) prezintă o variantă a tonalității lărgite și se deosebește de alte tipuri de tonalitate prin faptul că nu cunoaște stări modale, adică nu există decât într-o singură formă. "Aceasta nu este nici major și nici minor, ci ceva mixt care în principiu include toate tipurile de moduri" (28, p.212). Ea conține 12 trepte și este polimorfă. Toate sunetele sunt relativ egale în drepturi, dar se grupează în jurul tonicii care, după cum menționează Iu.Holopov (28, p.213), "nu întotdeauna corespunde cu ceea ce se numește tonică în armonia clasică". Astfel apare fenomenul numit de H.Searle "cromatică diatonizată"[23] pentru care în mare parte sunt caracteristice altfel de relații funcționale decât cele ce guvernează triada clasică T-S-D. Funcțiile tonale principale se păstrează, însă sunt reprezentate de sunete separate și nu de acorduri având și semne de notare respective:

T= D= S= sensibilele respectiv ↑ și ↓
"treapta V" "treapta IV"

Noțiunile de treapta IV sau treapta V aici au un sens destul de figurat, deoarece în gama cu 12 trepte și cu tonica C sunetul fa devine treapta VI, iar sol – respectiv treapta VIII (dacă, însă, să reieșim din scara lui Hindemith atunci sol este treapta II, iar fa – III). În rol de tonică poate apărea orice acord și nu doar trisonul care, după cum menționează Iu.Holopov, "nu ocupă în sistemul lui Hindemith acea poziție excepțională care îi era asigurată în muzica clasică" (28, p.212) și se păstrează în multe sisteme armonice contemporane, cu toate că singur Hindemith în *Inițiere în compoziție* îl apreciază ca "reper, măsură și scop". Pentru reglementarea succesiunii acordurilor se introduc noțiunile de *tensiune*, *fluctuație* și *densitate armonică* (corelația cu ritmul schimbării armoniilor).

Sistemul teoretic al lui Hindemith se realizează mai consecvent în creațiile târzii ale compozitorului, pe când cele timpurii, ca de exemplu suita *Anul 1922*, mai greu se supun metodei sale analitice deoarece aici accentul se pune mai mult pe fonism și pe efectele percuționiste[24].

---

[22] Despre ciclul *Ludus tonalis* vezi: 26 și 24.

[23] Termenul lui Holopov *hemitonica* în opinia noastră de asemeni foarte bine caracterizează acel tip de relații care apare pe baza temperării uniforme în sistemele sonore monotonicale.

[24] Despre această suită vezi: 31; 28, p.214-223. Ar fi interesant de asemeni de a examina influența elementelor de jazz asupra limbajului suitei (în special în *Ragtime*).

Mai mulți cercetători menționează caracterul dualist al muzicii lui Hindemith care "îmbină spiritu demiurgic și cel demonic, construcția și destrucția, meseria și magia, raționalismul pragmatic și iraționa lismul mistic"[25]. T.Levaia consideră că cel mai evident acest dualism se observă în sistemul armonic al lu Hindemith care focalizează multiple manifestări ale antitezei constructiv-destructiv și în primul rând - contradicția între linear și acordic (16, p.134).

Asemeni forței de atracție care organizează universul, sistemul lui Hindemith este guvernat de forț centrului spre care tind toate elementele universului sonor. Materialul sonor care în aparență ține de oarecare tonalitate în esență nu indică fără echivoc anume această tonalitate și nu oricare alta. Și aici se profilează o altă antiteză – între caracterul tonal indefinit al materialului armonic și principiul centralizăr tonale.

Baza dodecatonică a muzicii lui Hindemith face destul de problematică tratarea momentelor politonale fapt remarcat de mai mulți cercetători. Astfel Iu.Holopov nu odată menționează caracterul monotonical al armoniei lui Hindemith. Hindemith nu declară prezența premeditată a politonalismului în creațiile sale, cum o face, de exemplu, D.Milhaud. T.Levaia scrie despre existența unor contradicții între diferitele "polifenomene" prezente din abundență în creațiile lui Hindemith și conceptul monoarmonic al acordulu promovat consecvent în lucrările teoretice (16, p.140).

Teoria lui Hindemith, după cum menționează T.Levaia, "fixează doar acțiunea forțelor superioare centralizatoare ale tonalității" (16, p.137-138) scăpând din vedere elementele tonale inferioare (diversele substructuri de natură modală care interacționează atât pe verticală, cât și pe orizontală). În organizarea orizontală a muzicii lui Hindemith aceasta se manifestă prin îmbinarea diferitelor subsiteme (substructuri submoduri) care generează în rezultat un mod cromatic cu o "amplitudine tonală" (termenul lui Hindemith mai mare. În desfășurarea melodică a acestor subsiteme observăm dezmembrarea procesului muzical și acțiunea principiului intervalic izoconstructiv (*iso-intervaleketten* (termenul lui H.L.Schilling) – o catenă de intervale egale (adesea cvarte) "prinse" cu ajutorul unor articulații în formă de inele din secunde mici) Această metodă polidiatonică preluată apoi de Șostakovici și în general caracteristică mai multor compozitori din secolul XX (de exemplu, I.Stravinski, B.Bartók, parțial A.Schönberg), Iu.Holopov o apreciază ca polimodalism (ceea ce nu este întocmai corect însă provine, probabil, din terminologia lui H.H.Stuckenschmidt care scria despre o formă specifică de politonalitate la Hindemith care se caracterizează nu prin simultaneitate, ci prin succesiune modală și în acest sens este absolut justificată opinia despre predominarea diatonicii în gândirea armonică a lui Hindemith). Caracterul principial polimodal al tonalității lui Hindemith care imprimă muzicii compozitorului "rafinament caleidoscopic" și "polimorfism" este menționat și de T.Levaia.

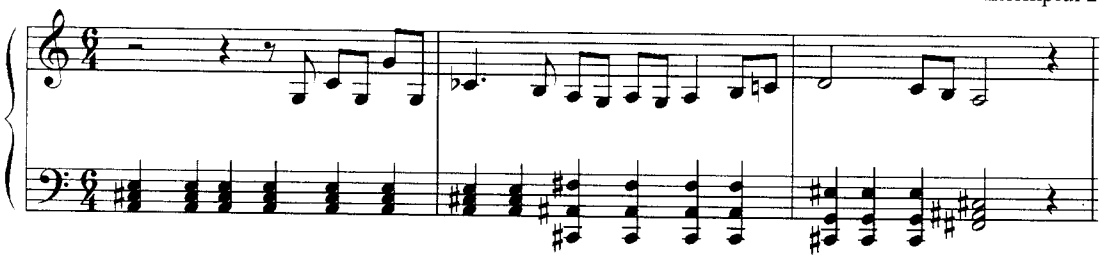
Disocierea și caracterul complex sunt proprii și verticalei și apar ca rezultat al linearismului specific gândirii compozitorului predispus spre exprimarea polifonică. Ele se manifestă în forma așa-numitului "politonalism modulatoriu" (termenul lui Iu.Paisov) atunci când în condițiile unei expuneri polifonice au loc inflexiuni și modulații asincrone. În lucrările omofonice acest tip de politonalitate se manifestă episodic de obicei în compartimentele de tranziție. Iu.Paisov subliniază că aici un rol important îl joacă și dezvoltarea progresivă (strâns legată de tehnica catenelor izointervalice despre care s-a menționat mai sus). În acest sens cercetătorul consideră că Hindemith a fost singurul dintre marii compozitori germani din prima jumătate a secolului XX care a dezvoltat plenar și productiv armonia politonală.

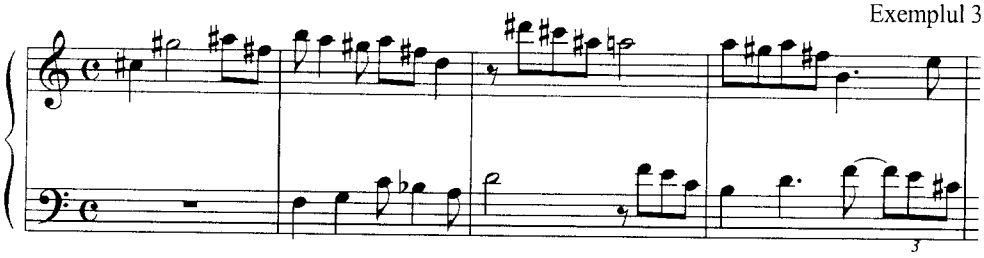
Este curios, însă, că metoda lui Hindemith, după cum scrie Iu.Holopov, "nu ia în considerație caracterul poliarmonic al țesăturii muzicale din propriile lui lucrări... Metoda lui Hindemith-teoreticianul

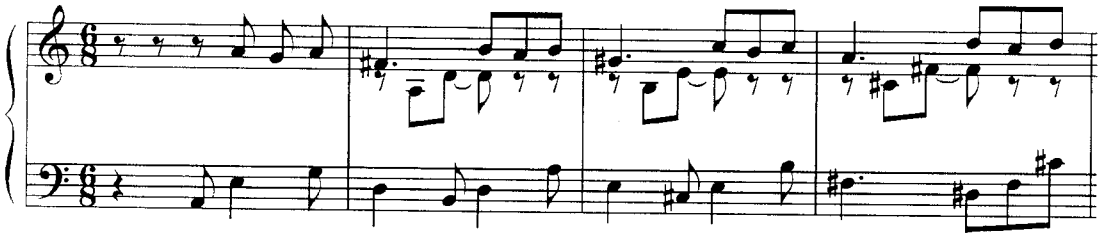
[25] Vezi Pociej B. *Paul Hindemith* // Ruch muziczny, 1964, nr.5. Citat după 16, p.133.

scapă din vedere unele legături absolut evidente între elementele sistemului practicat de Hindemith-compozitorul care, de altfel, se aud mult mai bine decât sunetele fundamentale ale unor consunări ce se schimbă rapid" (28, p.219-220). În muzica lui Hindemith sunt prezente diverse tipuri de poliarmonie. Principalele din ele, în opinia muzicologului T.Levaia (16, p.141) sunt:

1. m < n, adică predominarea funcționalității armonice (p.III din *Cvartetul* nr.3, exemplul 2) sau din contra – a celei melodice (p.I din același cvartet, exemplul 3);
2. m = n, adică funcțiile melodice și cele armonice se manifestă într-o măsură egală. Acest tip de poliarmonie este caracteristic în special lucrărilor polifonice (fuga in E, exemplul 4).

Exemplul 2

Exemplul 3



Exemplul 4

Deoarece limbajul muzical al lui Hindemith în mare parte se sprijină pe tehnicile polifonice este absolut evidentă baza contrapunctică a armoniei și rolul principiilor constructive. "Nu schițele sau "impresiile" și nici nu structurile liber-improvizatorice, ci construirea formei conform unor anumite legi arhitectonice ocupă locul principal în muzica lui Hindemith" (18, p.322). Atât în creație, cât și în teorie maestrul încearcă să întruchipeze motivele cosmogonice și ideea antică despre armonia lumii. Descriind legile atracției tonale el face paralele cu legile atracției universale: "Dominanta superioară și cea inferioară sunt destul de îndepărtate de tonică și totuși forța de atracție le menține în sfera tonicii asemeni Soarelui care impune planetele gigantice Jupiter și Saturn să se rotească. Atracția armonică a sensibilelor către tonică este nesemnificativă, însă ea se compensează printr-o puternică atracție melodică. Ele se

supun benevol acestei apropieri asemeni planetelor Mercur şi Venus care simt Soarele datorită distanţei mici fără a concura după masă şi forţă cu planetele gigantice" (idem.).

Acordica lui Hindemith nu este una multisonoră (iar în fugile din *Ludus tonalis* se compune doar din trei sunete), ceea ce atenuează într-o oarecare măsură caracterul ei disonant. Principiul de coordonare a sunetelor în structuri verticale este cel interval-acordic. Fonismul intervalelor mai "tari" (cvartele şi cvintele) determină şi caracterul sunării acordurilor, iar acordul cel mai caracteristic al lui Hindemith este, în opinia lui Iu.Holopov, pentacordul format din cvarte (prezent, de exemplu, în p.II şi în finalul simfoniei *Pictorul Mathis*). Caracterizând în general stilul armoniei lui Hindemith din perioada târzie, savantul rus menţionează "cizelarea maximă şi desăvârşirea expresiei, grija faţă de rezolvarea celor mai acute disonanţe în unele mai puţin dure, a acestora – în unele mai moi, iar a celor mai moi – în consonanţe. Aceasta atribuie armoniei un imperceptibil caracter demodat şi o nuanţă "neoclasică". Îndepărtarea lină de tonică şi la fel de lina înapoiere contribuie la crearea aceluiaşi efect" (28, p.213).

Am dori să mai adăugăm aici un detaliu care poate fi dedus din observaţiile anterioare. Hindemith nu pune în prim-plan antiteza consonanţă – disonanţă, ci elaborează o scară evolutivă de gradaţie a intervalelor după sonanţa lor. El nu rezolvă intervalele sau consunările, ci transferă impresiile auditive la un nivel mai inferior creând impresia unei relaxări parţiale, treptate. Aceasta ne aminteşte de "cadenţele mişcătoare" din polifonie care generează efectul atenuării treptate a tensiunii. Pilonul final spre care tind disonanţele este cvinta, cvarta sau terţa – adică intervalele consonante. În acelaşi timp acordica lui Hindemith este de obicei apreciată ca una neterţară sau chiar antiterţară în pofida orientării spre neoclasicism.

În general, "sistemul tonal-armonic al lui Hindemith are un şir de trăsături obiectiv-ştiinţifice, se bazează pe practica muzical-artistică a diferitelor epoci şi stiluri, însă unele idei definitorii sunt totuşi deduse pe cale intuitivă şi îşi găsesc aprobarea doar în experienţa artistică personală a compozitorului" (18, p.325-326).

§3. Armonia lui C.Orff

Un alt reprezentant al şcolii germane ***Carl Orff*** (1895-1982) aparţine aceleiaşi generaţii ca şi Hindemith, însă este un compozitor care se bazează într-o măsură mult mai mare pe intuiţie, pe căutările empirice. Orff nu recurge aproape niciodată la "reţete" muzicale străine. Doar în anii tinereţii la el se observă influenţele lui R.Strauss şi C.Debussy, ulterior însă gândirea armonică a compozitorului apare ca una foarte individuală şi independentă. Ea se bazează pe principiul autorestricţiei impuse de estetizarea naivului şi de orientarea spre descoperirea unor esenţe primordiale. Pe fonul năzuinţelor generale spre mijloace muzicale complexe muzica lui Orff pare intenţionat simplistă apropiindu-se într-o oarecare măsură de neoprimitivismul secolul XX.

În acelaşi timp această simplitate îşi trage obârşia de la unele sarcini aplicative de gen. Pentru Orff este primordială legătura cu arta scenică şi cele mai reprezentative creaţii ale lui sunt anume cantatele scenice şi operele. O altă cauză care a determinat orientarea lui Orff spre un limbaj muzical simplu este legătura cu trecutul, tendinţele retro care s-au manifestat prin adresarea la unele subiecte şi texte literare foarte vechi (*Carmina burana, Catulli carmina, Triumful Afroditei* etc.).

În acelaşi timp Orff nu este predispus de a se folosi de mijloacele componistice tradiţionale[26] şi cu toate că el este un compozitor eminamente tonal el recurge la renovarea principiilor dezvoltării tonale în

[26] În tinereţe Orff a studiat armonia după manualul lui Richter şi visa "să se întoarcă la muzică" (vezi 17, p.34)

spiritul timpului. Astfel, dacă pentru majoritatea compozitorilor tonali acordurile şi consunările sunt participanţi activi în evoluţia procesului muzical, pentru Orff consunarea este în primul rând purtătoare a unei culori, a unui timbru (adesea cu efecte "percutante" suplimentare obţinute şi cu ajutorul unor instrumente de percuţie exotice de proveniență japoneză, chineză, indoneziană, africană etc.). Ea (consunarea) este un fel de semn-simbol şi de aceea se păstrează intactă pe parcursul unui compartiment. Împreună cu pedala basului aşa o consunare devine pilon, fundament acordic stabil pentru desfăşurarea mai mult sau mai puţin liberă a melodiei. Astfel în partitură apare o mişcare oblică de nivel superior în condiţiile căreia armonia îndeplineşte funcţia stabilizatoare şi realizează tendinţa spre statică, în timp ce atenţia auditorului este îndreptată asupra melodiei ca element primordial.

O astfel de cotitură spre gândirea "arhaică", ce se observă mai cu seamă în abordarea subiectelor medievale şi a celor antice, permite evitarea metodelor neoclasiciste de stilizare pe baza "lucrului după model" (cum am remarcat la I.Stravinski). În acelaşi timp Orff "este mult mai aproape de I.Stravinski decât de Wagner, inclusiv şi mergând pe calea utilizării unor formule modale oligotonice şi a complexelor timbral-armonice. Acestea din urmă denotă un alt ritm al densităţii armonice decât la I.Stravinski: pe parcursul unui timp destul de îndelungat pot să nu fie nici un fel de schimbări armonice formându-se câmpuri extinse de sonorităţi invariabile care generează o bază pentru ostinati[27]. Astfel, de exemplu, corul *O, Fortuna* din cantata *Carmina Burana* este în întregime bazat pe un singur acord – septacordul de tonică. "Turnate" parcă dintr-o singură pepită sunt şi corurile nr.1 şi nr.4 din *Triumful Afroditei* care se desfăşoară integral pe pedala de tonică. Se ştie că *Prologul* din *Catulli carmina* chiar a trezit ironia criticilor care considerau că principiul de monotonie depăşeşte aici limitele normalului devenind o adevărată obsesie: primele 40 de pagini din partitură sunt menţinute aproape permanent în re minor cu predominarea funcţiei de tonică, fără inflexiuni, fără modulaţii. În asemenea condiţii orice schimbare generează un extraordinar efect de contrast.

Încă una din sursele simplităţii stilului lui Orff poate fi explicată prin ataşarea lui faţă de tradiţia folclorică bavareză cu tendinţa acesteia spre autodeterminare şi detaşare de la cultura general-germană, de la cultura Marii Germanii. "Teatrul popular sud-german a determinat specificul etnograficului şi renaşterea dialectului bavarez în creaţiile "bavareze" ale lui Orff" (17, p.268-269).

Aşadar, în "monotonia" mişcării armonice la Orff se manifestă atât influenţele extraeuropene (caracterul meditativ, aflarea îndelungată într-o anumită stare, într-un anumit modus, efectul hipnotizant al repetărilor, descântările magice etc.), cât şi a spiritului culturii medievale şi al gândirii folclorice căreia îi sunt proprii repetările şi dezvoltarea variantică şi variaţională (spre deosebire de dezvoltarea dramatică prin confruntarea imaginilor caracteristică pentru arta academică). În acelaşi timp, limbajul lui Orff, inclusiv şi cel armonic, este un limbaj modern şi corespunde spiritului timpului. corelaţiile melodiei şi armoniei sunt destul de tradiţionale, acordurile, de obicei, îndeplinind funcţia de acompaniament, de fundal sau de contrapunct. Uneori melodia este armonizată de acorduri străine de tonalitatea principală şi în aceste cazuri, ca de exemplu, în *Triumful Afroditei*, pot apărea "insuliţe de politonalism".

Acordurile deţin nu numai funcţia de contrapunctare, fiind şi un important factor ritmo-timbral. Poate anume din acest motiv alături de câmpurile acordice ostinate Orff utilizează şi combinaţii acordice (perechi sau chiar şiruri de acorduri) în care consunările au anumite legături funcţionale însă nu capătă

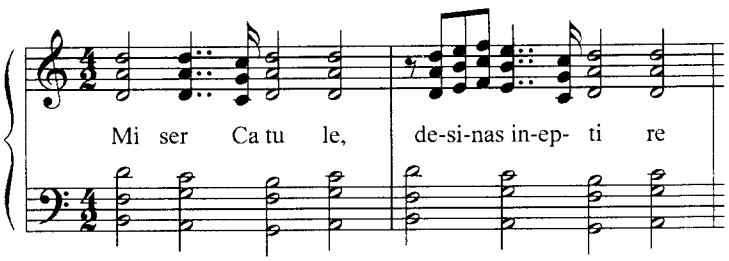
[27] O.Leontieva menţionează că autorităţile Germaniei naziste exprimau critici dure în adresa lui Orff învinuindu-l pentru exotismul orchestraţiei, pentru tendinţele extraeuropene, orientale şi africane ale gândirii lui timbrale şi ritmice, pentru formele bazate pe extinsele "câmpuri ostinate" străine tradiţiilor şi spiritului german (17, p.268).

rezolvare rămânând mai întâi de toate formațiuni sonore expresive, un fel de "obiect în sine". Astfel sonoritățile capătă un caracter tridimensional generând un efect spațial pregnant.

Principiul "staționării" îndelungate îi permite lui Orff să folosească în calitate de tonică orice consunare, inclusiv şi cele tonal indefinite sau disonante (de exemplu, în muzica pentru tragediile antice *Antigona, Oedip, Prometeu* în calitate de tonici apar îmbinările de cvarte şi secunde). În condițiile acumulării cantitative treptate de sunete şi de consunări poate apărea o situație paradoxală în care o disonanță devine tonicală, pe când o consonanță pare armonic tensionată. Verticala armonică în creațiile lui Orff se bazează pe acordurile de structură terțară alături de care, însă, apar şi consunări din cvarte şi cvinte (inclusiv şi cele pentatonice) cu răsturnările lor. Ea se îmbogățeşte şi pe calea adăugării de sunete neacordice adesea multiple care servesc în special pentru accentuarea dramatismului sau din contra a caracterului grotesc sau umoristic.

În *Prometeu* compozitorul foloseşte acorduri multisonore imobile îmbogățite cu clusters-uri greu diferențiate auditiv, cu funcții tonale imperceptibile.

"Claritatea tensionată" a armoniei lui Orff este în mare măsură determinată şi de caracterul realizării factural-timbrale, de modalitățile de conducere a vocilor unde alături de mişcarea oblică (mai ales în ostinato) adesea sunt folosite paralelismele, inclusiv şi cele disonante (exemplul 5).

Exemplul 5

În stratul superior observăm o melodie coralică diatonică şi paralelismul de cvinte asemănător cu organumul medieval, pe când în stratul inferior se foloseşte paralelismul de septacorduri în poziție largă. Aici se realizează principiul de contrapunctare a straturilor sonore care generează o eterofonie de nivel superior (fraza a doua în stratul superior sună ca o variantă a primei fiind suprapusă pe formula ritmică ostinată la bași).

Ne pare semnificativ că în tinerețe, în perioada când compozitorul lucra asupra prelucrării operelor lui Monteverdi şi a pieselor vechi pentru lăută (ultimele materializate în *Concertul mic*[28]) el scria: "Specificul stilului multivocal de lăută constă în faptul că el s-a dezvoltat integral din premisele tehnice ale cântării la acest instrument şi se datorează mai puțin artei componistice vocale sau instrumentale. Acest stil nu cunoaşte restricțiile obişnuite şi interdicțiile în modalitățile de conducere a vocilor, folosind adesea coardele deschise fără a se feri de paralelismele de cvinte, unisonuri şi octave. În procesul transcrierii pentru instrumente solistice aerofone deseori obțineam disonanțe şi sonorități acute care mi se păreau splendide şi foarte instructive"[29].

Evident, că maniera de scriitură preclasică ce i-a trezit un interes atât de mare lui Orff şi-a găsit reflectare în tendința aclasicistă din arta secolului XX şi în creațiile compozitorului inspirate din temele antice şi medievale.

[28] Ce-i drept, ulterior compozitorul exclude această lucrare din lista creațiilor sale cu toate că aceasta reprezintă o "improvizație după model", metodă la care Orff apelează atât în domeniul muzicii pentru copii, cât şi în formele muzical-teatrale mari.

[29] Orff C. *Lehrjahre bei den alten Meistern*. Tutzing, 1975. Citat după 17, p.59.

Unele creații timpurii se caracterizează prin interesul sporit față de experiențe timbrale, față de căutarea unor sonorități inedite[30].

Armonia lui Orff prezintă o simbioză a principiilor muzicii contemporane cu ceea ce numea el "muzică elementară" care, în opinia lui, ne întoarce la începutul începuturilor, la muzicalitatea naturală a omului. Anume pe aceste principii se fundamentează concepția pedagogică a compozitorului care scoate în prim-plan "stilul-burdon", adică dublările cu cvinte perfecte sau cu sexte şi terțe paralele, utilizarea scărilor anhemitonice etc., practic toate elemente folosite în limbajul muzical propriu.

Stilul lui Orff atrage prin calitățile sale "democratice", prin accesibilitate şi orientare spre publicul larg.

Locul ce-i revine lui Orff în cultura muzicală a secolului XX este foarte bine definit într-o scrisoare citată de O.Leontieva (cu regret fără indicarea autorului acesteia): "Ce-a rămas din toată muzica experimentală din ultimele decenii, ce fel de operă de artă a creat ea? Nici una. Doar cucerirea unor noi materiale, "materii"... În opoziție cu intelectualismul hiperraționalizat al majorității reprezentanților artei contemporane care spasmodic încearcă să-şi dea importanță, să se vândă mai scump Orff aspiră la ceva profund uman, la esențele existenței comune tuturor timpurilor... Şi dacă I.Stravinski, după cum se spune, l-a numit pe Orff neoneandertal, cel puțin este evident că Orff nu este epigonul lui. I.Stravinski este astăzi un manierist şi după suflul muzicii sale se apropie de pictura de icoane bizantină, pe când Orff exprimă sinceritatea şi firescul sentimentelor" (17, p.281). Cu toate acestea cercetătorii adesea menționează prezența unor paralele şi asemănări între creația lui Orff şi a lui I.Stravinski . Printre acestea pe primul loc se situează cultivarea ritmurilor "primitive" care-şi supun toate celelalte mijloace de expresie, inclusiv şi armonia.

Sistemul limbajului muzical orffian nu şi-a găsit reflectare în lucrări teoretice proprii, Orff n-a format nici o şcoală componistică asemeni altor maeştri (Schönberg, Messiaen ş.a.), deoarece activitatea lui pedagogică a fost orientată în primul rând spre copii şi în acest sens el a fost un proroc care a încercat să păstreze şi să renoveze tradiția şi nu să nege toate realizările generațiilor anterioare.

Bibliografie selectivă:

1. Anghel I. De la sonor la grafic: spiritul geometric al creației lui A.Webern //Muzica, 1991, nr.3.
2. Boulez P. Relčves d'apprenti. Paris, 1966.
3. Cocearova G., Melnic V. Armonia (teoria armoniei). Chişinău, 2001.
4. Dicționar de termeni muzicali. Bucureşti, 1984.
5. Hindemith P. Inițiere în compoziție. Bucureşti, 1967.
6. Nemescu O. Serialismul vienez şi consecințele sale asupra muzicii secolului XX //Muzica, 1997, nr.4.
7. Niculescu Şt. Anton Webern // Reflecții despre muzică. Bucureşti, 1980.
8. Voiculescu D. Structuralismul şi polifonia //Lucrări de muzicologie. Vol. 8-9. Cluj-Napoca, 1979.
9. Webern A. Calea spre muzica nouă. Bucureşti, 1988.
10. Гуляницкая Н. Теоретические основы курса гармонии П.Хиндемита //Пауль Хиндемит. Москва, 1973.

[30] Iată ce scrie O.Leontieva despre ciclul simfonic cu coruri pe texte de M.Maeterlinck *Cântecele serei*: "Ce păreri de rău ar trebui să sfâşie inimile viitorilor "avangardişti" sau a criticilor lui Orff! Încă până la primul război mondial pianistul în această lucrare rupe cu plectrul coardele pianului, iar alegerea înălțimii sunetelor este lăsată pe seama interpretului. Ritmul este reglementat de căderea picăturilor de apă. Vasul cu apa picurândă şi cântarea cicadelor imprimată pe fonograf nu înseamnă altceva decât introducerea efectelor sonore naturale şi a zgomotelor "concrete". În această lucrare nu există nici un trison. Sonoritățile sunt atonale şi l-ar putea îndrepta pe autor în desişurile futurismului dacă aceasta nu ar fi în contradicție cu intențiile compozitorului" (17, p.41). Această lucrare ca şi altele din perioada de încercări a fost ulterior distrusă de compozitor în 1917, dar s-a păstrat descrierea primului dintre cântece făcută de el. Mai detaliat despre aceasta vezi: 17.

11. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники //Музыка и современность. В.6. Москва, 1969.
12. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва,1976.
13. Кон Ю. Шенберг //Музыка XX века. Ч.II, кн.4. Москва, 1984.
14. Курбатская С. Серийная техника: вопросы истории, теории, эстетики. Москва, 1996.
15. Лаул Р. О творческом методе Шенберга //Вопросы теории и эстетики музыки. В.9. Ленинград, 196
16. Левая Т. Некоторые аспекты гармонии Хиндемита //Проблемы истории австро-немецкой музыки Первая треть XX века. Сб.трудов ГМПИ им.Гнесиных. Вып.70. Москва, 1983.
17. Леонтьева О. К.Орф. Москва, 1984.
18. Леонтьева О. Хиндемит //Музыка XX века. Ч. II, книга 4. Москва, 1984.
19. Леонтьева О., Житомирский Д. Композиторы Австрии //Музыка XX века. Ч.II, кн.4. Москва, 1984
20. Леонтьева О., Левая Т. Пауль Хиндемит. Москва, 1974.
21. Павлишин С. Творчество А.Шенберга 1899-1908 гг. //Музыка и современность. В.6. Москва, 1969
22. Тараканов Е. А.Берг // Музыка XX века. Ч.II, кн.4. Москва, 1984.
23. Тараканов Е. Музыкальный театр А.Берга. Москва, 1979.
24. Тер-Оганезова И. *Ludus tonalis*: основные особенности формообразования //Пауль Хиндемит Москва, 1973.
25. Федулов В. К проблеме основного тона интервала и аккорда (по поводу теории основного тона Хиндемита) //Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.
26. Холопов Ю. Вводная статья к изданию: П.Хиндемит *Ludus tonalis*. Москва, 1964.
27. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии //Музыка и современность. В.4. Москва, 1966
28. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва, 1974. стр.210-211.
29. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн //Музыка XX века. Ч.II, кн.4. Москва, 1984.
30. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Москва, 1984.
31. Шнитке А. Сюита Пауля Хиндемита *1922* ор.26 //Пауль Хиндемит. Москва, 1973.

Capitolul XII

Armonia în creaţia compozitorilor sovietici

Perioada de existenţă a URSS prezintă un fenomen specific în istoria artei muzicale universale în virtutea nivelului de sinteză a unor fenomene culturale eterogene. Trăsăturile culturii euro-asiatice în care se îmbină influenţele occidentale[1] şi cele extraeuropene, dimensiunile ţării şi sistemul centralizat de instruire muzicală în conservatoare precum şi perfecţionarea tinerilor compozitori în cadrul diferitelor cursuri şi ateliere de creaţie organizate de Uniunea Compozitorilor au avut o acţiune internaţionalizatoare (de exemplu, asupra creaţiei componistice din fostele republici unionale). Toate acestea denotă un anumit grad de sistematism al factorilor stilistici în pofida diversităţii şi originalităţii stilurilor individuale, ceea ce ne permite să vorbim despre existenţa unor principii generale şi anume:

- caracterul multinaţional (cu toate că se observă o prevalare a tradiţiei ruse);
- predominarea tradiţionalismului inovator (inclusiv în domeniul armoniei) nu în ultimul rând din cauza presiunii ideologice "de sus" şi a atitudinii intolerante a conducătorilor de partid faţă de inovaţiile radicale.

Sunt cunoscute persecuţiile lui Şostakovici în anii 30 sau ale "compozitorilor cosmopoliţi" după 1948 precum şi punerea semnului de egalitate între dodecafonie şi cacofonie în timpurile lui Hruşciov. În acelaşi timp trebuie menţionate evenimentele importante care au revoluţionat muzica sovietică. Acestea au fost vizitele mai multor compozitori occidentali în anii 30, experienţa acumulată de Prokofiev în timpul aflării în emigraţie, dezgheţul din anii 60 când din Europa a pătruns un flux de informaţie artistică şi estetică nouă care a generat un interes sporit faţă de creaţia lui B.Bartók, A.Berg, W.Lutosławski şi alţi compozitori polonezi, faţă de dodecafonie, microcromatică, politonalitate, sonorică, faţă de muzica electronică etc. Bineînţeles, au existat şi resurse interne, mai ales în anii 20-30 (cercul compozitorilor microtonişti, aşa personalităţi ca A.Lurie şi A.Roslaveţ, inventarea sintetizatorului ASM) şi după dezgheţ (noul val folcloric ş.a.)[2].

În acelaşi timp forţa "interferenţială" a tuturor acestor zigzaguri istorice în combinaţie cu democratismul creaţiei, cu orientarea stilistică spre un public foarte larg constituie o experienţă pozitivă. Muzica sovietică se caracterizează de aşa trăsături stilistice cum sunt comunicativitatea, fundamentarea semantică atât a mijloacelor de expresie muzicală în general, cât şi a procedeelor de limbaj în particular. În gândirea armonică aceasta s-a manifestat prin căutarea, selectarea şi sinteza celor mai adecvate mijloace pentru redarea conceptului sau a genului ales. Printre aceste mijloace întâlnim şi cele mai noi realizări venite din Occident sau din unele regiuni ale URSS. Astfel, de exemplu, compozitorii din republicile baltice experimentau foarte activ în domeniul muzicii corale şi căutările lor în acest domeniu au fost preluate

[1] Ele se manifestă cu o intensitate diferită în diverse perioade din cauza atitudinii foarte politizate şi ideologizate faţă de artă.

[2] Formele presiunii politice şi consecinţele ei, influenţa asupra existenţei compozitorilor şi căutarea modalităţilor de autoexprimare constituie nişte probleme care încă îşi aşteaptă elucidarea. Ele însă nu pot fi neglijate la elaborarea periodizării creaţiei diferiţilor compozitori, deoarece adesea după perioadele de represiuni Şostakovici, de exemplu, căuta şi găsea noi posibilităţi stilistice şi în acest sens caracterul proteic al creaţiei lui se deosebeşte de cel al lui I.Stravinski pentru care cotiturile stilistice aveau doar motivaţii interne, personale.

şi de reprezentanţii altor culturi naţionale; bogăţia modală a muzicii din Caucaz sau din Asia Mijlocie folosită ce-i drept într-un spirit europenizat a pătruns şi în muzica compozitorilor din alte zone etc. Are loc de asemenea şi o interpretare lărgită sau o extrapolare a principiilor folclorice în contextul armoniei tradiţionale, sau a celei contemporane care au generat un interes sporit faţă de unele forme de tonalitate modală cu un proeminent colorit local.

Un rol foarte important l-a jucat şi prezenţa câtorva maeştri – nişte faruri spre care s-au orientat toţi ceilalţi compozitori. Muzicologul moscovit G.Grigorieva (4) îi identifică în această calitate pe D.Şostakovici şi pe S.Prokofiev determinând respectiv şi "tradiţia" fiecăruia dintre ei. În domeniul armoniei, însă, rolul de generatori de direcţii şi şcoli l-au mai jucat şi alţi doi muzicieni care au influenţat puternic stilul multor compozitori: unul – N.Miaskovski – graţie poziţiei sale de profesor, celălalt – A.Haciaturian – în virtutea forţei talentului său artistic şi autorităţii în rândul colegilor.

Cu toate că panorama stilistică a muzicii sovietice pe departe nu se epuizează doar cu sistemele armonice ale acestor maeştri[3], noi ne vom opri mai detaliat asupra lor, deoarece aceşti patru compozitori reprezintă diferite direcţii de abordare a armoniei. În ceea ce îi priveşte pe Prokofiev şi Miaskovski sarcina noastră este uşurată într-o oarecare măsură prin existenţa unor monografii special dedicate stilului armonic al compozitorilor (24, 9).

§ 1. Inovaţiile armonice ale lui S.Prokofiev

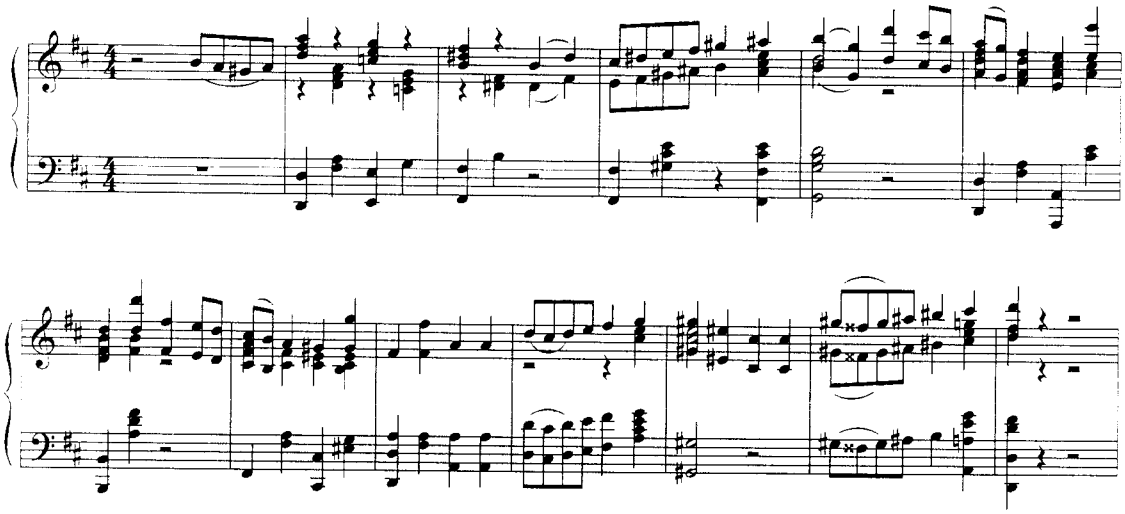
Spiritul noului s-a manifestat foarte proeminent în creaţia lui ***Serghei Sergheevici Prokofiev*** (1891-1953) cu toate că ea a decurs într-o atmosferă dificilă. Ce-i drept, primele lucrări ale compozitorului sunt destul de simple şi corespund tradiţiilor romantismului rus ce coboară la P.Ceaikovski şi N.Rimski-Korsakov (de exemplu, opera *Madalena*). Mai târziu, după cum mărturiseşte fiul lui Prokofiev, după ce scria o primă variantă mai simplă compozitorul lucra asupra ei aducând-o în conformitate cu estetica şi stilul său (o "prokofieza"). Metoda componistică a lui Prokofiev se caracterizează printr-o organizare policomponentă a lucrului în etape şi o fixare maximă a procesului creativ în muzică (3, đ.20-21, 23-25). Compozitorul nu era predispus spre o abordare teoretică a inovaţiilor sale artistice, "el ura foarte sincer teoretizările deşarte şi nu odată lua în râs încercările diferiţilor proroci muzicali de a descoperi cheia universală pentru compunerea muzicii noi" (15, p.477). Singur compozitorul mărturisea: "eu nu am nici o teorie" sau "din momentul în care artistul formulează o logică a sa el începe să se autolimiteze" (citat după 15, p.490). Cu toate acestea cercetările în domeniul armoniei lui Prokofiev l-au determinat pe Iu.Holopov să afirme că acest compozitor are un sistem armonic destul de bine conturat.

În monografia sa consacrată vieţii şi operei lui Prokofiev I.Nestiev propune o periodizare a creaţiei compozitorului care reflectă inclusiv şi particularităţile evoluţiei gândirii lui armonice.

Astfel lucrările din tinereţe (anii 1917-1918, unele chiar până în 1921) deja denotă dorinţa compozitorului de a-şi găsi propriul său stil (cu toate că în *Suita Scitică* sunt evidente influenţele *Primăverii* lui I.Stravinski), propria sa sferă de imagini. În acelaşi timp compozitorul nu manifestă o negare radicală a tradiţiilor şi în această privinţă se situează într-o anumită opoziţie faţă de Asociaţia de muzică nouă. Într-o scrisoare compozitorul scria: "Nici războiul, nici revoluţia nu vor detrona *dux*-ul (tema – n.n.) din fugă şi nu vor răsturna orânduirea armonică" (citat după 15, p.490). Şi totuşi, în creaţiile compuse în timpul

[3] Aici dorim să-i adresăm pe cititorii noştri la articolele şi monografiile consacrate creaţiei celor mai reprezentativi maeştri ai muzicii sovietice: 5; monografii despre A.Schnittke, E.Denisov, N.Sidelnikov, S.Gubaidulina, R.Şcedrin, A.Eşpai ş.a. publicate în anii 80-90 ai secolului XX.

emigrării se amplifică tendințele de experimentare de o evidentă tentă antiromantică în pofida aprecierii foarte înalte a muzicii romanticilor occidentali (Schumann, Brahms, Liszt, Grieg, R.Strauss) şi ruşi (Borodin, Musorgski, Rimski-Korsakov). Compozitorul cunoştea bine şi creația impresioniştilor, demonstrând chiar şi unele înclinații spre armoniile coloristice cu toate că estetica impresionismului în general îi era străină. Cu toate că este autorul mai multor opusuri neoclasiciste în care modelul stilistic se supune unor deformări şi interpretării proprii, Prokofiev evită orice imitații, stilul direct asociativ nu-i era caracteristic. Astfel, de exemplu, în *Gavotă* el înlocuieşte dominantele şi subdominantele obişnuite prin variantele lor monoterțare, leagă acordurile şi tonalitățile monoterțare prin modulații enarmonice efectuate cu ajutorul trisonului mărit (cu toate că de obicei el evită trisonurile mărite) rămânând în limita unor armonii formate aproape în exclusivitate din trisonuri (exemplul 1).

Exemplul 1

Perioada sovietică care a cuprins două decenii (1933-1953) a adus o limpezire a stilului armonic îndreptată spre o mai mare accesibilitate şi claritate. Echilibrul şi precizia formelor aproape clasice ale lui Prokofiev s-au reflectat şi în simplitatea intenționată a coordonării armonice, în punctele de sprijin ale formei unde observăm o logică de plan mare în plasarea reperelor modal-armonice.

Fundamentul tonal-modal al muzicii lui Prokofiev se stabileşte în strânsă legătură cu diversitatea imaginilor muzicale prezente în creația lui (de la motive fantastice şi de basm, barbarisme, grotesc, sarcasm şi umor până la lirică fină). Spiritul în general optimist al compozitorului a determinat prezența diatonicii luminoase (se cunoaşte predilecția compozitorului față de Do major, *in C* se notau şi toate partiturile, folosirea tonalităților Si bemol major, Re major, a celor minore cu număr minim de semne la armură) îmbogățite cu numeroase deplasări (frecvent la semiton). Prokofiev singur a apreciat cotitura "din desişurile cromatismului spre diatonică" care s-a produs în 1925 ca un stimulent pentru căutarea unor intonații noi (15, p.502). Diatonica lui este foarte diversă şi se manifestă atât în moduri diatonice specifice (de exemplu, în *Vrăjitorul* se foloseşte modul locrian), cât şi în caracterul complex al tonalității lui polimodale care apare prin îmbinarea liberă a unor formațiuni modale eterogene în condițiile prezenței unui centru tonal foarte clar şi bine determinat (20, p.163). Acest fapt i-a permis lui Iu.Holopov să vorbească despre "polimodalismul orizontal" supus unui singur centru tonal, precum şi despre un sistem tonal cromatic complet care presupune reunirea într-o singură tonalitate a tuturor acordurilor din toate

modo-tonalitățile diatonice (24, p.259). O astfel de formă de lărgire a tonalității își găsește realizarea și în legăturile major-minore care se manifestă la Prokofiev destul de divers și la diferite nivele – și ca major-minor sau minor-major obișnuit, și ca major-minor integral.

Privită sub aspect vertical această sinteză a elementelor subtonale diatonice aduce la politonalism. Și dacă în creațiile compuse în timpul emigrării (*Simfonia* nr.2, *Sarcasme* ș.a.) compozitorul a încercat să găsească noi forme de exprimare în domeniul politonalității cromatice, după reîntoarcerea în țară în anii 30 el recurge mai frecvent la politonalitatea diatonică cu sonoritățile ei mai calme și mai moi. În acest context Iu.Paisov menționează: "tipul politonalității diatonice a fost dezvoltat de Prokofiev mai mult decât de oricare alt compozitor al secolului XX... În paralel cu modificarea tehnicii politonale are loc și transformarea calitativă a expresivității armoniei politonale. Dacă în anii 20 Prokofiev tratează politonalitatea mai mult ca un procedeu de coloristică armonică rafinată sau o folosește pentru redarea unor emoții puternice, a unor imagini sinistre sau a unor forțe spontane, atunci în anii mai târzii el descoperă o sferă nouă pentru politonalitate – imaginile lirice" (17, p.307-308). Politonalitatea poate fi introdusă episodic pentru evidențierea contextului tonal, dar poate constitui și forma de organizare predominantă. În aceste cazuri ea se bazează pe politonice de structură terțară (inclusiv și multisonore). Sistemul tonal rezultat se sprijină pe legitățile sistemelor major-minore sau a duplex-modurilor, precum și pe sistemele cromatice.

Tonalitatea lui Prokofiev ca sistem fondat pe componente interdependente, care se completează reciproc, se tratează uneori și ca o diatonică cu 12 trepte (vezi 19) proprie multor compozitori din secolul XX, dar cel mai consecvent promovată de către P.Hindemith. Deosebirea tonalității lui Prokofiev de cromatica diatonizată a lui P.Hindemith constă în caracterul determinat al stării modale deoarece Prokofiev era atras de culorile armonice simple redate prin trisonuri bine definite modal, precum și prin prezența numeroaselor modulații și deplasări tonale ce descoperă mai activ natura modulatorie a cromatismelor. Prokofiev nu este străin nici de atonalismul liber care apare mai curând în forma unei "omniprezențe tonale" (după cum a determinat-o foarte inspirat Iu.Holopov) născută de "rătăcirea" centrului tonal în cromatism (24, p.329). Procesele de descentralizare tonală se manifestă atât în context tonal (simfoniile nr.6 și 7, scena certii cu tata din baletul *Cenușăreasa*), cât și pe fonul unor piloni-ostinato care înlocuiesc tonica, fapt ce l-a condus pe Iu.Holopov spre concluzia despre existența la Prokofiev a așa-numitei "tonalități ostinate" (24, p.341).

Relațiile funcționale se manifestă uneori tradițional în conformitate cu condițiile unui context tonal concret. Alteori reprezentanții tradiționali ai fiecărei funcții sunt înlocuiți (uneori și parodiați) prin alte acorduri. În paginile precedente noi deja am pomenit exemplul din *Julieta - fetiță* în care ciclul de trisonuri în raporturi de terțe mari se desfășoară după modelul succesiunii T-S-D-T antrenând însă mediantele major-minorului integral. Un alt exemplu – deplasările semitonice ascendente ale D_9 în acompaniamentul aparent banal al marșului din opera *Dragostea celor trei portocale*.

Legăturile de sensibile se subliniază și în renumita "dominantă a lui Prokofiev" (termen propus de V.Berkov care denumește trisonul major pe sensibilă ce se rezolvă direct în tonică), în "subdominanta de sensibilă" (termen propus de N.Zaporojeț (8, p.219) care denumește trisonul de pe treapta a doua coborâtă). Tritonanta adesea înlocuiește dominanta obișnuită. Legăturile tritonice se manifestă nu pe baza alterației, ci prin mersul liber al sunetului de triton în oricare altă treaptă ceea ce este caracteristic pentru cromatismul diatonizat.

În general, toată creația lui Prokofiev convinge prin faptul că afirmația lui despre aceea că "tonalismul și tonalitatea diatonică oferă posibilități mult mai mari decât atonalismul și tonalitatea cromatică"[4]

[4] Советская Музыка, 1948, №1. p.66.

nu a fost doar o concesie de conjunctură făcută pentru a ține isonul criticii atonalismului venite de sus, ci o exprimare a propriei sale poziții artistice. Chiar şi atunci când Prokofiev recurge la resursele noilor sisteme sonore el rămâne un compozitor ce gândeşte tonal.

Acordica lui Prokofiev este şi ea foarte variată. De fapt, compozitorul se foloseşte de întreg arsenalul de mijloace armonice ale secolului XX examinate foarte minuțios în studiul lui Iu.Holopov. Savantul rus descrie în primul rând numeroasele acorduri terțare îmbogățite prin diverse procedee. El menționează că baza acordicii lui Prokofiev o constituie trisonurile "curate" imprimate cu o expresivitate deosebită care participă şi la formarea poliacordurilor. Îmbogățirea trisonurilor de obicei se realizează prin aplicarea unor sunete complementare, cel mai des – a sextelor (inclusiv şi aşa-numita sextă vieneză (Wienersext) evitată de obicei în cadrul tonicii, dar prezentă adesea în trisonurile de pe alte trepte). În fond, sunt posibile orice variante de sunete complementare: septima (aşa-numita septimă parisiană), triton, secundele mari şi mici, cvarta, precum şi de alte sunete complementare, de îmbinările de terțe (majoră şi minoră) (24, p.36-43). Iu.Holopov vorbeşte despre ierarhia sunetelor acordice de nivelul I şi II în funcție de rolul lor în structura acordului, diferențiind elementele centrale (EC) şi elementele constructive suplimentare (ECS). Ni se pare semnificativ că savantul rus ajunge la mai multe concluzii importante în ceea ce priveşte legitățile armoniei contemporane (inclusiv şi referitoare la acordică) anume pe baza studierii muzicii lui Prokofiev. Iu.Holopov menționează aici de asemenea şi manifestarea tendinței caracteristice multor compozitori contemporani de a se folosi de fonismul altor intervale constructive decât terța şi utilizarea lor în calitate de constante armonice. Şi cu toate că el nu ajunge la concluzia aşteptată despre renaşterea la Prokofiev a principiului de coordonare intervalică a armoniei alături de cel acordic, acest lucru este absolut evident din exemplele citate care generează uneori asociații stilistice destul de neaşteptate[5]. Drept confirmare a aceleiaşi concluzii serveşte şi folosirea frecventă a bisonurilor inclusiv şi în plan timbral-coloristic, iar în cazul disonanțelor – chiar şi în aspect percuționist evidențiindu-se caracteristicitatea sunării lor.

În studiul lui Holopov se cercetează şi rolul septacordurilor evidențiindu-se în mod special septacordul mic major şi modificările lui. Prokofiev demonstrează tendința de evitare a utilizării obişnuite a acestui acord (excepții în acest sens prezintă muzica pentru copii sau momentele de stilizare) ca şi a nonacordului mare de dominantă. Dominantseptacordul este înlăturat sau tratat într-un mod mai puțin obişnuit şi în cadențe. Uneori dominanta lui Prokofiev este înlocuită de D_7 dublu alterat (cu cvinta şi septima ridicate). Printre alte septacorduri un rol deosebit revine acordurilor de septimă mare care posedă o sonoritate acută caracteristică.

O condiție importantă pentru utilizarea acordurilor de septimă şi de nonă devine corespunderea lor la un nou nivel al reprezentantelor funcționale tradiționale, adică trisonurilor fapt ce-i asigură muzicii lui Prokofiev o bază funcțională foarte clară inclusiv în cazul folosirii acordurilor disonante.

Printre consunările mai specifice pentru muzica secolului XX trebuie menționate acordurile terțare multisonore (de exemplu, în *Suita scitică*), consunările simetrice (trisonul mărit, septacordul micşorat, complexele hexatonice) care însă nu au un rol definitoriu în muzica lui Prokofiev. Un interes deosebit prezintă consunările neterțare printre care aşa-numitul acord major-minor (care se notează de obicei nu în variantă de trison cu două terțe diferite, ci ca un acord cu cvartă micşorată sau cu secundă mărită una din terțe fiind înlocuită enarmonic), consunările din cvarte, cvinte (inclusiv şi pentacordurile), secunde

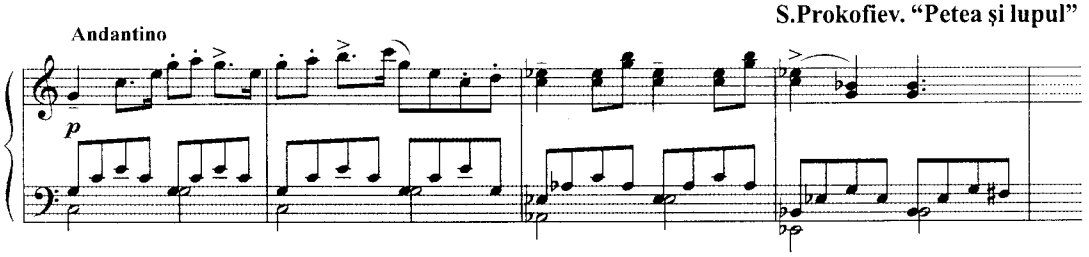
[5] Astfel, de exemplu, cvint- şi cvartacordurile se asociază cu stilul lui P.Hindemith numele căruia conține un acord format din patru sunete plasate pe cvarte (sau cvinte): Pa-ul Hin-de-mith (d-a-e-h) p.357.

(inclusiv cluster-ul *col pugno* în registrul grav în p.I din *Sonata pentru pian* nr.6 folosit ca element de epatare "pentru înspăimântarea bunicuțelor", după expresia compozitorului) şi alte acorduri mai puțin tradiționale.

În exegeza lui Holopov o atenție deosebită se acordă unor procedee şi mijloace armonice speciale cum sunt acordurile fluide şi armonia lineară, poliarmonia, acordurile în condițiile monofoniei, acordurile-fundal, armonia tematică. O problemă specială o constituie utilizarea pedalelor, a sunetelor străine de acord şi în special formele de figurație melodică mai puțin obişnuite: anticipațiile săltătoare şi cele pedalizate[6]. În general sunetele săltătoare sunt foarte caracteristice pentru figurația melodică a lui Prokofiev. Aici putem întâlni chiar şi note auxiliare libere, adică şi luate şi părăsite prin salt (exemplul 2: tema lui Petea din *Petea şi lupul*).

Exemplul 2

S.Prokofiev. "Petea şi lupul"



În acest exemplu notele săltătoare accentuează elementele ludice şi servesc pentru hiperbolizare în scopul parodierii. Jocul, umorul, sarcasmul – sunt nişte componente foarte importante ale paletei imagistice a lui Prokofiev.

În pofida diversității şi caracterului complex stilul lui Prokofiev reprezintă un fenomen foarte unitar, este uşor identificabil şi un rol deosebit în aceasta îi revine anume armoniei ca unuia dintre importantele mijloace de diferențiere stilistică.

§ 2. Armonia lui N.Miaskovski

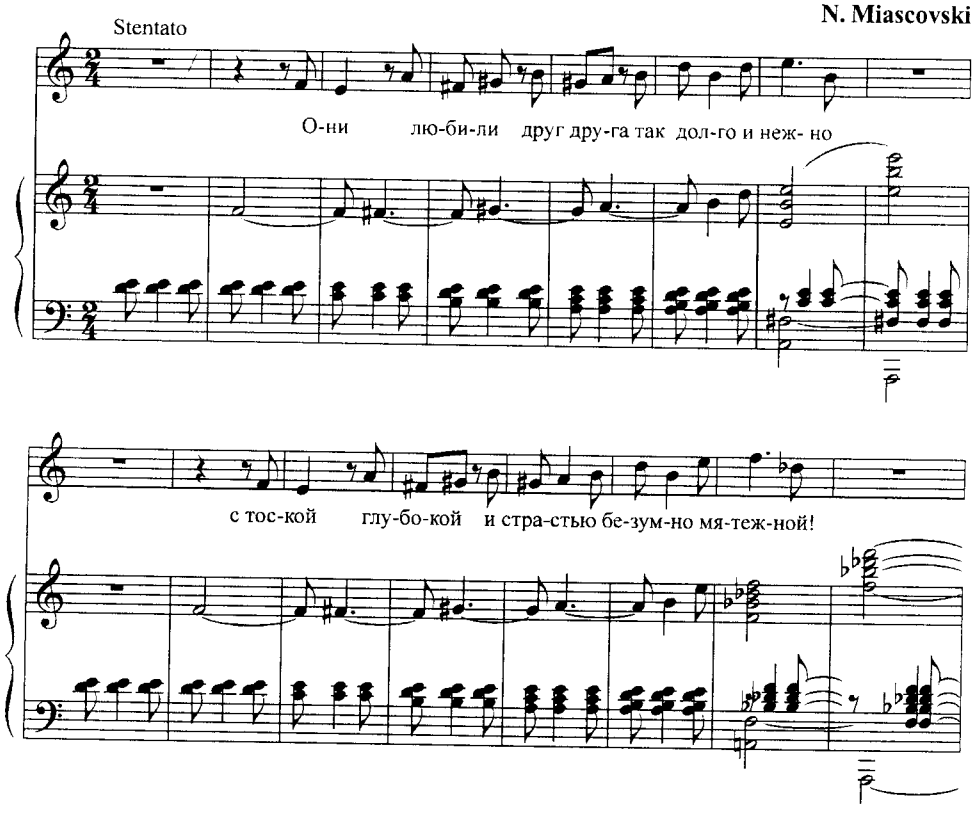
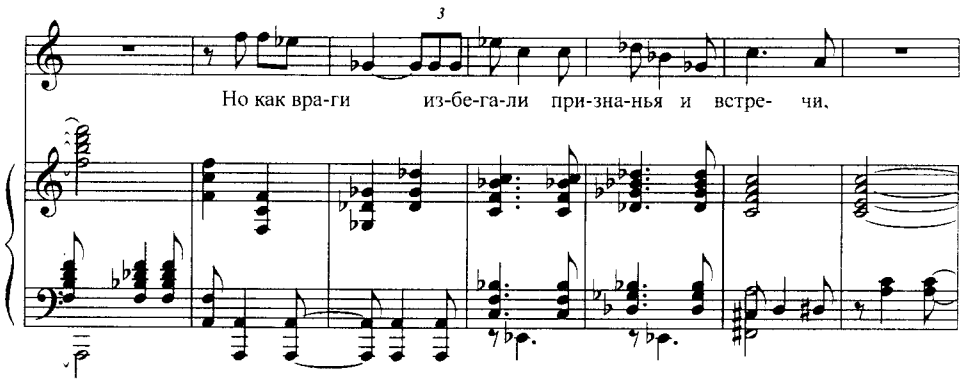
Spre deosebire de S.Prokofiev, ***Nicolai Iakovlevici Miaskovski*** (1881-1950) nu a fost predispus spre epatare, umor, sarcasm sau grotesc. Din contra, o persoană foarte introvertă, el recurge mai frecvent la o paletă de nuanțe sumbre, uneori chiar aspre, dar în acelaşi timp nobile şi lirice, iar în formele dramatice – la culori acut disonante. În acest set de mijloace de expresie un rol foarte important revine armoniei care reflectă tradiționalismul moderat al gândirii compozitorului împrospătat de legăturile lineare care acționează foarte activ asupra verticalei.

Mai mulți cercetători şi-au axat atenția asupra problemelor specificității modal-armonice ale muzicii lui Miaskovski. Foarte semnificativă ni se pare opinia lui B.Asafiev expusă încă în anul 1924: "Armonist după mentalitate Miaskovski se foloseşte de procedeele dezvoltării polifonice doar în calitate de contrast cu consistența armonică şi pentru "descompunerea" ei. În aceste condiții țesătura armonică fiind bogată şi densă nici odată nu se organizează sub influența factorilor coloristici. Ea se țese din înlănțuirea lentă a acordurilor care decurg din structura trisonurilor, cât de complicată şi de modificată nu ar fi fost componența corelațiilor modale ele la Miaskovski se fundează... pe legăturile de tonică şi dominantă" (2,

[6] Anticipația săltătoare nu se rezolvă în sunetul care îl pregăteşte, ci în altul nepregătit, cea pedalizată coexistă cu tonul care trebuie să-l substituie (24, p.127).

p.274-275). Dorim să amintim că pe atunci Miaskovski deja era autorul câtorva simfonii şi ulterior anume creaţia lui simfonică va rămânea foarte semnificativă sub aspectul demonstrării particularităţilor limbajului lui muzical. După cum menţionează M.Filatova, simfoniile lui se deosebesc printr-o diversitate de genuri specificul lor artistic fiind ascuns în primul rând în originalitatea limbajului muzical care reflectă fidel conceptul dramaturgic al lucrării. Acest concept determină forma şi procesele dezvoltării modal-tonale în fiecare simfonie. "Aşa, de exemplu, pentru simfoniile narative sau dansante este caracteristic echilibrul temelor expozitive, absenţa conflictului. În plan armonic aceasta se manifestă prin evidenţierea pilonilor stabili, consonanţi ai tonalităţii... Simfoniile dramatice, din contra, imediat în secţiunea expozitivă descoperă o contradicţie de conflict, un contrast interior. Sub aspect armonic aici se observă un caracter disonant al relaţiilor tonale între pilonii principali... Însă nu numai în compartimentele expozitive dar şi în afara lor, la nivelul întregii simfonii căile şi formele dezvoltării armonice în simfoniile dramatice şi în cele lirico-epice sunt foarte diferite" (22, p.308-310). Este semnificativă şi manifestarea altor factori de centralizare şi de individualizare a formei cu ajutorul armoniei asupra cărora atenţionează autoarea printre care procedeele de expunere a tonicii locale prin intermediul consolidării melodice sau prin introducerea unor acorduri multisonore, adesea disonante şi nu neapărat de structură terţară. Am dori să menţionăm, că tonicile disonante sau cu o structură verticală netradiţională se întâlnesc nu numai în simfoniile lui Miaskovski. Este suficient să ne amintim de sfârşitul romanţei *Oni liubili drug druga* din ciclul vocal pe versuri de M.Lermontov (exemplul 3).

Un interes vădit în opinia M.Filatova au şi "rezumatele" armonice care totalizează dezvoltarea armonică şi încheie forma unor părţi sau a unor lucrări. Aici "armonia capătă rolul de "focus" intonativ al

Exemplul 3
N. Miascovski

dezvoltării simfonice" (22, p.310-211). Analizând *Simfonia* nr.6 cercetătoarea menționează încă un procedeu tipic pentru stilul lui Miaskovski – complimentarea și reliefarea melodiei diatonice cu un acompaniament cromatic. Această divergență și polaritate descoperă esența unui foarte important proces ce caracterizează gândirea tonală a compozitorului care folosește frecvent atât diatonica (inclusiv și modurile diatonice specifice), cât și procedeele de cromatizare a ei. Calea contrară – diatonizarea cromaticii aduce, după afirmația muzicologului leton L.Karklinș (autorul monografiei despre armonia lui Miaskovski, 9), la crearea diacromaticii sau, cu alte cuvinte, a cromaticii diatonizate (9, p.57) care, însă, are două forme modale contrastante – majoră și minoră, pe baza interacțiunii dintre care poate crea și major-minorul diacromatic. Alături de aceste forme modale un interes deosebit în opinia cercetătorului (9, p.55-56) prezintă și formațiunile modale intermediare care fac parte din modurile alternative, precum și așa moduri specifice ca "minorul aprofundat" (cu treptele II și IV coborâte) și "minorul ridicat" (scara căruia coincide cu minorul dublu armonic, însă apărut pe baza intensificării legăturilor de sensibile).

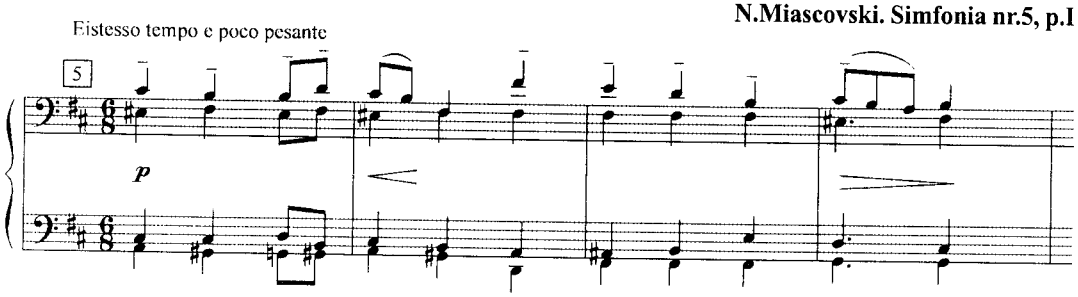
Amplificarea legăturilor de sensibile reiese la Miaskovski din predispoziția lui spre formarea consunărilor pe baza mișcării melodice a vocilor ("mișcare cromatică rampantă"), ceea ce conferă sunării o oarecare viscozitate. În acest sens comparația cu stilurile lui M.Reger sau al lui A.Schönberg (perioada tonală) făcută de Iu.Holopov pare pe deplin justificată. Savantul menționează că din tot arsenalul de acorduri ale muzicii noi Miaskovski preferă diversele variante ale consunării hexatonice sunarea căreia adesea se acutizează prin ajutarea unei septime mari (sau octave micșorate). Spre deosebire de efectul de ceață ușoară imprimat armoniilor de acest fel în muzica impresionistă, la Miaskovski aceste consunări apar foarte expresive, febrile sau bolnăvicios-neliniștite (23, p.275-276).

Foarte importantă pentru caracterizarea acordicii devine sfera modală. Astfel, în condițiile diatonicii Miaskovski păstrează legăturile cu armonia natural modală a muzicii populare rusești operând inclusiv și cu acordurile naturale de dominantă fără terțe sau cu cvartă în loc de terță (până la nonacorduri). În aceasta el apare ca un urmaș al tradițiilor lui Borodin și Musorgski și al tradițiilor cântării corale populare. Consunările de cvarte denotă fonismul intervalelor "deșarte" ale epocii "pre-terțare" (exemplul 4).

Un alt moment specific legat de realizarea caracterului național îl constituie alternativitatea modală paralelă care se manifestă prin prisma utilizării unor forme specifice de tonică cum ar fi tonica cu sextă care este suma tonicii majorului și a minorului paralel (fără cvintă), tonica cu sextă și cu cvintă (III^6_5), tonica cu subterță (VI_7).

În succesiunile armonice un interes deosebit îl prezintă așa-numitele turații cu "acorduri în rânduri" (A.Kastalski), adică acorduri în corelații de secunde determinate de influențele folclorice și de tradițiile

Exemplul 4
N.Miascovski. Simfonia nr.5, p.I



cântării corale ortodoxe din genurile bisericeşti[7] preluate posibil şi indirect de la M.Musorgski, P.Ceaikovski, S.Taneev sau prin prelucrările cântecelor populare ruseşti realizate de N.Rimski-Korsakov.

În condiţiile cromatismului printre formele acordice caracteristice L.Karklinş (9, p.74-86) enumără în majoritate diferite acorduri disonante de structură terţară: septacordul micşorat cu cvartă (în majorul armonic), septacordul mic major pe diferite trepte (inclusiv coborâte), septacordurile mic micşorat şi mic minor, nonacordurile (de exemplu, pe treapta IV cu sextă mică în loc de cvintă în romanţa *Net, ne tebea tak pâlko ia liubliu*), precum şi consunările polifuncţionale. În calitate de formă structural nouă specifică pentru sistemul diacromatic cercetătorul evidenţiază acordurile cu terţe diferite (într-o măsură mai mică cele cu prime sau cu cvinte diferite). Acest fel de consunări care conţin octava micşorată ca interval compus din 11 semitonuri sunt caracteristice de asemenea şi pentru B.Bartók, I.Stravinski, S.Prokofiev – adică pentru compozitorii fonismul armoniei cărora se deosebeşte printr-un înalt grad de disonare.

Caracterul foarte disonant al sonorităţilor nu a fost caracteristic pentru stilul lui Miaskovski în aceeaşi măsură în diferite perioade ale vieţii compozitorului, ci denotă o anumită evoluţie. La etapa timpurie (până la 1909) Miaskovski continuă tradiţiile romantismului rus manifestând tendinţa spre îmbogăţirea limbajului muzical (începând cu Sonata pentru pian op.19) ajungând pe această cale la politonalitate şi la diverse forme de descentralizare tonală provenite adesea din gândirea polifonică lineară (exemple de acest fel se întâlnesc până la Simfonia nr.14, adică până la anul 1933). Tot aici se observă şi tendinţa spre cromatizare. La sfârşitul anilor 30-40 limbajul compozitorului se limpezeşte vădit, ba chiar se simplifică (posibil, ca o reacţie la cunoscutele metode de presiune ideologică). Începe perioada renovării diatonice care a adus la o democratizare a stilului. Însă şi acum cromatica nu-şi pierde însemnătatea cu toate că devine o prerogativă a genurilor "de elită" (cum sunt, de exemplu, cvartetele)[8]. În general, după cum pe bună dreptate menţionează L.Karklinş, cu toate că evoluţia limbajului armonic la Miaskovski nu a fost una rectilinie "frecventele devieri în direcţia cromatismului nu l-au abătut de la calea principală – dezvoltarea potenţialului diatonicii" (9, p.10). În consecinţă, realizările în domeniul armoniei ale lui Miaskovski permit plasarea compozitorului atât în rândul inovatorilor temperaţi, cât şi în rândul tradiţionaliştilor temperaţi descoperind în acelaşi timp o scriitură armonică proprie, individuală bazată pe sinteza organică a noului cu materialul deja selectat în procesul evoluţiei seculare a artei muzicale.

§ 3. Limbajul armonic al lui D.Şostakovici

Dmitrii Dmitrievici Şostakovici (1906-1975) este un compozitor cu o gândire de tip sincretic şi această calitate îl deosebeşte de alţi confraţi ai săi (de exemplu, S.Prokofiev sau N.Miaskovski), care în

[7] Această problemă în legătură cu armonia lui Miaskovski încă nu a fost abordată şi, posibil, îşi aşteaptă elucidarea.

[8] Mai detaliat despre stilul armonic al cvartetelor lui Miaskovski vezi: 17.

pofida unor "devieri" de la linia magistrală, demonstrează o unitate stilistică. Soarta artistică a lui Şostakovici a fost una foarte dificilă. Sunt bine cunoscute numeroasele campanii de ponegrire, de defăimare critică a muzicii compozitorului întreprinse sub influenţa presiunilor ideologice. Acestea l-au impus de fiecare dată să caute noi modalităţi de exprimare artistică sau chiar l-au determinat să compună unele lucrări "de sertar", fără a încerca la moment să le publice sau să le interpreteze. Şi totuşi, talentul lui Şostakovici a fost atât de mare, încât după fiecare "casare" stilistică el găsea forţe şi modalităţi pentru a se manifesta ca un compozitor cu o capacitate creatoare extraordinară, ca o figură proeminentă în peisajul muzical al timpului. Ca şi Prokofiev, Şostakovici a fost un far spre care s-au orientat foarte mulţi artişti din fosta URSS (inclusiv şi din Moldova). G.Grigorieva situează printre succesorii lui pe M.Vainberg, Iu.Levitin, B.Ceaikovski, K.Haciaturian, G.Ustvolskaia ş.a. menţionând că influenţa lui Şostakovici a fost "durabilă şi de perspectivă determinând fenomene stilistice pregnante şi în timpul viitor" (4, p.30). Evident, aceasta într-o măsură mai mare s-a manifestat în caracterul general semnificativ al intonaţiilor, în interesul faţă de tematismul compozitorului (au apărut numeroase lucrări dedicate lui Şostakovici, inspirate din temele lui, bazate pe monograma DEsCH[9]), de organizarea facturală a creaţiilor lui, de procedeele de lucru cu modelele neoclasiciste sau folclorice (în special cu folclorul evreiesc)[10] ş.a.

După cum consemnează A.Snittke, fiecare dintre succesorii lui Şostakovici a asimilat într-o formă proprie influenţa lui. "Unii, formaţi încă în anii 30, au absorbit acuitatea vehementă şi naivitatea paradoxală a creaţiilor lui timpurii. Alţii, crescuţi în anii 40-50 au preluat de la el severitatea expresiei neoclasiciste proprie unor astfel de lucrări ca simfoniile (de la a V la a X). În sfârşit în anii 60-70 au apărut compozitori care au dezvoltat mai departe lirica filosofică târzie a lui Şostakovici" (28, p.225). Acest citat schiţează şi spectrul principalelor modificări stilistice proprii gândirii lui Şostakovici, fără, însă, a le epuiza. Asemenea lui Proteu Şostakovici schimbându-şi adesea "straiele" stilistice demonstrează şi o complexitate a limbajului armonic. În creaţiile lui timpurii încă se observă influenţele modernismului occidental care s-au manifestat în folosirea unui lexic disonant, a unor structuri modale cromatice şi a celor mai diverse forme de renovare a vocabularului armonic (linearism, pete sonore timbral-coloristice, armonie percutantă ş.a.).

Influenţa lui P.Hindemith a determinat libertatea conducerii lineare a vocilor, tendinţa de diatonizare a cromaticii cu 12 trepte, fonismul caracteristic al intervalelor constructive – cvarta, secunda (nona). Toate acestea (dacă e să judecăm după prima *Sonată pentru pian* sau după ciclul de *Aforisme*) l-ar fi putut aduce pe Şostakovici în tabăra compozitorilor-experimentatori. Primul compartiment din Simfonia nr.2 cu efectele sale sonoric-eterofonice, paralelismele de clusters-uri în *Katerina Izmailova*, suprapunerile imitativ-eterofonice ale vocilor în canonul din *Simfonia* nr.4 – toate aceste inovaţii curajoase servesc drept mărturie a faptului că Şostakovici a mers în pas cu timpul şi cu muzica contemporană din Europa. Creaţia lui Şostakovici denotă unele paralelisme cu P.Hindemith, B.Bartók, I.Stravinski, B.Britten şi chiar cu dodecafoniştii vienezi. Însă, după cum menţionează A.Schnittke, individualitatea compozitorului era deschisă temerar influenţelor străine posedând acea calitate deosebită când "totul ce vine din exterior devine propriu şi se supune substratului invizibil şi imperceptibil al individualului care colorează totul de ce se atinge mâna artistului. În tot secolul XX doar I.Stravinski a fost înzestrat de această forţă magică de

[9] Vezi anexa la ediţia: 29 în care sunt enumerate ofrandele muzicale aduse marelui artist semnate de compozitori din diferite ţări în care se face auzită tema DEsCH.

[10] Astfel, de exemplu, în Moldova sub influenţa directă a lui Şostakovici s-a dezvoltat creaţia simfonică şi cea de cameră a lui B.Dubosarschi. De asemenea, aici au fost compuse şi câteva lucrări *in memoriam* Şostakovici printre care *Sonata pentru violă şi pian* de Z.Tkaci şi *Suita pentru baian* (există şi redacţia pentru orgă) de V.Simonov.

a-şi supune totul ce apare în câmpul vizual" (28, p.226). Aceasta nu înseamnă deloc că stilul lui Şostakovici a fost generat în totalitate de influenţele exterioare. Acelaşi Schnittke a determinat foarte bine esenţa acelui factor complex care conferă unitate stilului sincretic al compozitorului: "În sfârşit (şi mai întâi de toate) Şostakovici toată viaţa se află sub influenţa lui Şostakovici". Ce-i drept, Schnittke are aici în vedere şi altceva, şi anume practica autocitării, reluării şi reinterpretării care imprimă în opinia noastră un anumit ciclism întregii creaţii a lui Şostakovici. Vom adăuga aici şi ceea ce se înţelege sub noţiunea de manieră artistică precum şi unele legităţi generale şi în special acelea ce ţin de acţiunea şi tratarea legilor armoniei.

Din start am dori să menţionăm rolul aparte al gândirii polifonice care acţionează activ asupra ţesăturii muzicale, inclusiv şi asupra verticalei. Gândirea polifonică se manifestă şi în principiile eterofoniei orchestrale şi în linearismul facturii, în rolul sporit al polifoniei imitative sau a polifoniei isonare (sau eterofonice) ruseşti. Aceste fapte determină în mare măsură principiile de abordare analitică a fenomenelor armonice în creaţia lui Şostakovici în condiţiile când armonia îşi pierde autonomia. Pe de altă parte, energia linear-melodică iese în prim-plan într-o formă specifică în creaţia târzie a compozitorului unde predomină o factură foarte economă bazată pe coordonarea intervalică verticală a vocilor[11].

Pentru înţelegerea corectă a stilului lui Şostakovici foarte importante sunt legăturile nu numai cu creaţia lui B.Bartók, I.Stravinski sau P.Hindemith, ci şi cu cele cu G.Mahler care ne ajută să pătrundem în esenţa "omnivorismului" stilistic al compozitorului. Foarte specifică pentru Şostakovici este localizarea mijloacelor armonice. Fără a neglija procedeele banale, iar uneori chiar şi cele primitive (ce-i drept abordate prin prisma hiperbolizării) introduse cu scopul parodierii, compozitorul nu evită însă nici consunările cele mai complexe şi mai acute, inclusiv dodecacordul, adică acordul universal format din 12 sunete care, de exemplu, în *Cvartetul* nr.12[12] graţie poziţiei şi rezolvării într-un acord diatonic din 7 sunete, produce efectul unui D_7 proliferat.

În creaţiile lui Şostakovici sunt prezente consunări cu structuri de toate tipurile atestate în muzica contemporană: bisonuri, trisonuri, septacorduri obişnuite şi cu diverse modificări şi alteraţii (cu excepţia, poate, a trisonurilor mărite în general evitate de către compozitor). Sunt foarte frecvente acordurile cu note secundare sau îmbogăţite de "ciorchine" de alteraţii direcţionate contrar. Astfel, de exemplu, în *Polca* din baletul *Veacul de aur* apare trisonul cu trei variante de cvintă expuse în formă de cluster. În alte lucrări găsim septacorduri cu septime scizionate, nonacorduri fără terţă şi fără cvintă care au o sonoritate "uscată", uneori chiar percutantă amplificată de interpretarea *staccato*. În *Cântecele spaniole* în schimb auzim nişte nonacorduri foarte senzuale. Şostakovici nu ocoleşte nici consunările neterţare (de exemplu, în *Cvartetul* nr.12 observăm naşterea armoniei tematice inversate de tip poliacordic bazate pe verticalizarea a două intonaţii de cvarte contrar direcţionate)), nici poliacordurile. Acestea din urmă pot genera efectul sunării clopotelor (*Execuţia lui Stepan Razin*).

Un material extrem de bogat oferă creaţia lui Şostakovici cercetătorilor interesaţi de principiile organizări modale. Formele modale folosite de el sunt extrem de variate: de la diatonismul riguros al fugii în Do major cu implicarea tuturor modurilor diatonice monocomponente până la cromatismul generat de natura polidiatonică a mişcării melodice. Formaţiunile modale cromatice de obicei sun formate din celule oligotonice, însă caracterul lor "compus" are legătură şi cu principiul de organizare a modului de obihod

[11] Despre rolul deosebit al bisonurilor în creaţia târzie a lui Şostakovici scrie E.Sokolova în: 21. Pentru studierea stilului armonic al lui Şostakovici recomandăm de asemeni cititorilor de a face cunoştinţă cu materialele tezei de doctorat şi cu articolele semnate de G.Cocearova: 10, 11, 12, 13.

[12] În această lucrare precum şi în *Simfonia* nr.14 şi în *Poemele Marinei Ţvetaeva* găsim de asemenea şi şiruri dodecafonice.

format din tricorduri identice. Ca şi în acest mod la Şostakovici se manifestă tendinţa de coborâre a treptei modale în tetracordul superior al modului care formează octava micşorată (E.Fedosova numeşte această treaptă VIII coborâtă *culminanta*). Pe coborârea treptelor minorului se bazează şi teoria aşa-numitelor "moduri ale lui Şostakovici" emisă de A.Doljanski care a introdus în ştiinţa muzicală şi noţiunile respective:

- cu treapta IV♭:
- modul frigic coborât,
- modul locric coborât
- cu treapta IV♭ şi VII♭:
- modul frigic dublu-coborât;
- modul locric dublu-coborât (6)[13].

Toate aceste moduri, după cum menţionează savantul, se bazează pe legături treptat-melodice şi nu acordic-armonice. Se poate observa o anumită dependenţă a formaţiunilor intonative caracteristice pentru aceste moduri de tema-monogramă DEsCH care cuprinde un diapazon de cvartă micşorată şi formează o scară semiton-ton-semiton (în acest sens vezi, de exemplu, tema flautului din p.I a *Simfoniei* nr.6, finalul *Sonatei pentru pian* nr.2, coda din p.I a *Simfoniei* nr.5 ş.a.). Intonaţia de cvartă mărită se aude şi în temele evreieşti ale lui Şostakovici, iar uneori apare şi ca rezultat al deformării tematice (ca, de exemplu, în *Simfonia* nr.11 unde tema poemului coral *Goi, tî ţari* este reinterpretată intonativ în corespundere cu scara semiton-ton-semiton în diapazon de cvartă micşorată).

Creaţia de maturitate a lui Şostakovici prezintă pe larg diverse legături major-minore: omonime, monoterţare şi chiar omonim cromatice[14] care generează condiţii pentru intonaţiile preferate ale compozitorului şi lărgesc cercul de legături funcţionale. Prestanţa lor se păstrează şi în creaţia târzie. Un exemplu elocvent în acest sens prezintă Cvartetul nr.10 tema incipientă a căruia conţine dominanta monoterţară şi mai apoi subdominanta monoterţară alături de dominanta minorului omonim. Aceleaşi corelaţii însă la nivelul tonalităţilor se observă şi în planul tonal:

Partea I	Partea II	Partea III	Partea IV
As dur	**e moll** (dominanta monoterţară)	**a moll** (monoterţara tonalităţii principale sau tonalitatea omonim-cromatică conform terminologiei propuse de N.Tiftikidi)	**As dur** cu expunerea în zona de culminaţie a temei Pasacagliei din p.III în **a moll** (care are aici o semnificaţie funcţională dublă: tonica monoterţară sau tonalitatea minoră a treptei II coborâte)

În creaţia târzie compozitorul recurge şi la scări dodecafonice, fără a aplica însă metoda serială. Drept exemple în acest sens pot servi unele lucrări menţionate mai sus (*Cvartetul* nr.12, *Simfonia* nr.14, *Şase poeme de Marina Ţvetaeva*) precum şi *Sonata pentru vioară* în finalul căreia sună în formă de citat (în permutaţie, dar identificat) tema-seria din *Concertul pentru vioară* de A.Berg.

[13] Tot aici este propusă şi teoria opoziţiei armonice a modurilor.

[14] Vezi despre aceasta în: Тифтикиди Н. *Теория однотерцовой и тональной хроматической системы* //Вопросы теории музыки. В.2. Москва, 1970.

O problemă aparte nelipsită de interes o constituie politonalitatea lui Şostakovici apreciată de Iu.Paisov ca *politonalitate conflictuală*, deoarece "ambele sfere imagistice caracteristice pentru Şostakovici – cea tragic-patetică şi cea satiric-defăimătoare – conţin o trăsătură comună şi anume – caracterul conflictual. Astfel politonalitatea conflictuală obţine în creaţia lui o poziţie dominantă devenind un semn important al scriiturii compozitorului" (17, p.322). Într-adevăr, opera lui Şostakovici oferă numeroase exemple în acest sens (culminaţia *Sonatei pentru pian* nr.2 în care se contrapun tema grupului principal în *h moll* şi cea a grupului secundar în *Es lidic*). Cu toate acestea politonalitatea la Şostakovici nu întotdeauna serveşte doar pentru evidenţierea conflictului şi posibil anume din acest motiv tema grupului secundar din p.I a *Simfoniei* nr.10 alături de *Sarcasmele* lui Prokofiev a devenit obiect al discuţiilor în jurul politonalităţii susţinute de V.Berkov şi S.Skrebkov pe paginile revistei *Sovetskaia Muzîka* în anul 1957. În această temă paralelismul terţar strict generează efectul de politonalitate melodică mascată cu ajutorul acompaniamentului monoarmonic.

În politonalismul lui Şostakovici se manifestă de asemenea şi legităţile organizării orizontale modal-intonative: major-minorul monoterţar poate servi în calitate de tonalitate integratoare (de exemplu, în p.III din *Cvartetul* nr.3: fis+F), între subtonalităţi (mai frecvent minore sau contrare după starea modală) se folosesc corelaţiile de sensibile sau cele generate de structura motivului DEsCH (17, p.323).

Multe fenomene interesante din armonia lui Şostakovici sunt determinate de caracterul multiplan al facturii, precum şi de creşterea rolului procedeelor eterofonice, a diferitelor tipuri de paralelisme. În acest context am dori să amintim că epitetul "unison de tesitură" vizavi de paralelismele de cvinte în muzica corală a fost introdus de S.Slonimski în recenzia apărută în urma primei audiţii a *Execuţiei lui Stepan Razin*. Şostakovici foloseşte şi paralelisme acordice şi dublări acut disonante (tratarea din p.I a *Simfoniei* nr.8) care se percep ca un fel de "acoperiri timbral-polifonice" ale melodiei sau ale figuraţiei. În general dublările servesc în calitate de factor ce contribuie la saturaţia facturii (cu toate că principiul de pantematism nu este realizat integral şi trebuie să vorbim mai curând despre corespunderea acestui procedeu metodei "influenţei concentrate multiple" (expresia lui L.Mazel) atât de specifice pentru Şostakovici).

Un rol asemănător în formă îl joacă diferitele pedale şi ostinati care realizează una din sarcinile de organizare a timpului muzical cu ajutorul mijloacelor armonice.

În general, atitudinea compozitorului faţă de armonie, ca, de fapt, şi maniera artistică a lui Şostakovici, se caracterizează prin sinteza procedeelor tipice pentru diferite modele de scriitură artistică, fapt ce conferă stilului trăsături de universalism, dar în acelaşi timp şi un aspect individual irepetabil.

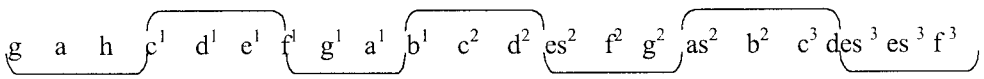
§ 4. Specificitatea armoniei lui A.Haciaturian

Aram Haciaturian (1903-1978) ocupă un loc aparte în rândul maeştrilor muzicii sovietice graţie anume rolului ce-i revine armoniei în dezvăluirea particularităţilor stilistice ale acestui compozitor. Am dori să menţionăm că însuşi stilul armonic al maestrului se caracterizează printr-o unitate deosebită determinată în mare parte de specificitatea naţională a muzicii lui care se manifestă în absolut toate lucrările semnate de Haciaturian. Stilul orientalismului europenizat propriu compozitorului a avut o puternică influenţă asupra multor colegi de breaslă, în special a celor din Transcaucazia (K.Karaev, A.Arutiunian, E.Mirzoian, A.Maciavariani, A.Babadjanian ş.a.), din Asia mijlocie (pe baza metodelor comune de interpretare ale principiilor folclorice) şi chiar din Moldova (de exemplu, baletele lui E.Lazarev). În cea mai mare măsură aceasta s-a manifestat în unele genuri ca, de exemplu, concertul instrumental, suita

simfonică, baletul, muzica pentru film, precum şi în unele genuri de cameră. Influenţa stilului lui Haciaturian se resimte de asemenea şi în creaţia unor compozitori din Iran, Liban, Egipt, Bulgaria. Examinând aceste influenţe şi legături muzicologul D.Arutiunov citează în acest context un gând expus de un cunoscut muzician indian Naraiana Menon care spunea: "Pentru tinerii şi ambiţioşii muzicieni din Asia, care tind să compună muzică folosind mijloace de expresie europene, creaţia şi realizările lui Aram Haciaturian sunt asemenea luminii unui far". D.Arutiunov ajunge la concluzia despre acţiunea revoluţionară a experienţei lui Haciaturian atât asupra muzicii Orientului sovietic, cât şi asupra şcolilor componistice extraeuropene. Chiar şi aşa maeştri cu renume ca Şostakovici recunoşteau forţa magică de influenţă a talentului lui Haciaturian cu toate că în ceea ce priveşte creaţia acestor doi maeştri am putea vorbi doar despre unele tendinţe comune în domeniul îmbogăţirii mijloacelor timbral-armonice şi a principiilor de organizare modală, precum şi despre unele momente comune în orchestraţie (pedalele, ostinati, efectele coloristice percuţioniste).

Valoarea experienţei lui Haciaturian constă anume în sinteza procedeelor şi a mijloacelor de expresie ale muzicii europene cu cele extraeuropene, sinteză ce s-a manifestat în limbajul lui armonic pe mai multe direcţii.

Cea mai semnificativă este abordarea resurselor modale. Aici pe fundalul relaţiilor major-minore şi cel al tonalităţii cromatice se evidenţiază foarte pregnant modurile caracteristice ale muzicii armeneşti care se integrează în contextul general atât direct prin introducerea succesiunilor modale specifice, cât şi indirect prin reinterpretarea principiilor lor. Exemple care ar ilustra prima dintre aceste metode se găsesc din abundenţă în foarte multe lucrări ale lui Haciaturian. Compozitorului îi place coloritul oriental al modului doric (aici Haciaturian pare să continue linia începută în *Şeherezada* de N.Rimski-Korsakov care apare în baletele lui *Gayaneh* (dansul fetelor roze) şi *Spartacus* (*Dansatoarele egiptene* unde doricul apare alături de major-minorul armonic şi de modul de dominantă), în *Cavaleria* din *Albumul pentru copii*. Modurile de secundă micşorată (hemiolice după terminologia lui Iu.Holopov sau henamisotonice conform lui A.Gorcovenco) atât de orientale prin tradiţia utilizării lor sună în muzica pentru filmul *Pepo*, în liedurile pe versurile poeţilor armeni şi chiar în renumitul vals din muzica pentru drama *Bal mascat* de Lermontov. Destul de frecvent se întâlneşte şi modul locrian care adesea se foloseşte pentru caracterizarea eroilor sau a sferelor de imagini negative (leitmotivul îngrijorării din baletul *Spartacus*, leitmotivul lui Ghiko din *Gayaneh,* tema grupului secundar din finalul Simfoniei nr.1 ş.a.). Modul de dominantă la Haciaturian apare ca o reflecţie a "modului dual"[15] foarte răspândit în muzica populară armenească. Modurile monodice armeneşti se formează prin cuplarea celulelor tetracordice într-o scară supraoctaviantă în care un rol însemnat le revine cvintelor şi octavelor micşorate. În aceasta scară este foarte evidentă alternativitatea modală. Spre exemplu:



Sistemul rămânând deschis permite formarea pe baza lui a unor sisteme modale mai simple (cu o celulă, două sau mai multe). Însăşi celula modală poate fi atât monotonicală, cât şi bitonicală şi atunci în calitate de sprijine modale servesc ambele sunete extreme (astfel apare sistemul modal dual). Unele tetracorduri sunt diatonice pe când altele conţin secunda mărită (*g as h c* aici se manifestă foarte elocvent modul dual cu o structură simetrică a celulei modale).

[15] Termenul de mod dual (двойственный лад) a fost propus de V.Kuşnariov în: 14. O expunere succintă a teoriei lui Kuşnariov vezi în: 1, p.138-140.

Vorbind despre izvoarele popular-modale ale limbajului lui Haciaturian, D.Arutiunov (1, p.140) subliniază însemnătatea alternativității modale de două tipuri:

- cu centru tonal (mai corect ar fi modal – n.n.) fluctuant în interval de secundă, terță, cvartă sau cvintă în condițiile unei scări modale stabile;
- cu centru tonal (modal – n.n.) unic în condițiile unor scări modale diferite.

Utilizarea modurilor folclorice se reflectă la Haciaturian mai întâi de toate în dimensiunea verticală, adică în fenomenele de polimodalism şi politonalitate. Componentele acestor formațiuni sintetice de obicei sunt diatonice, rezultatul sunării lor simultane, însă, generând uneori cromatisme sau sonorități relativ moi (ca în *Simfonia* nr.1 unde se juxtapun mi minor, la minor şi Do lidic). Pentru Haciaturian este foarte caracteristică şi politonalitatea "pianistică" care apare, de exemplu, în rezultatul îmbinării pentatonicii "pe clape negre" cu diatonica heptatonică "pe clape albe" (*Sonata pentru pian* p. II şi III, repriza grupului secundar din p. I a *Concertului pentru pian şi orchestră*, ultimele măsuri din *Dansul săbiilor* din baletul *Gayaneh* etc.).

În acelaşi timp, după cum menționează D.Arutiunov, compozitorul foloseşte frecvent şi "jocul" orizontal cu moduri şi componente modale (1, p.154). Am mai putea adăuga aici şi bicentrismul planurilor tonale caracteristic pentru Haciaturian, care este o reflectare la nivelul relațiilor tonale a bicentrismului propriu celulelor modale ale modului popular. Exemple de astfel de planuri tonale găsim în *Spartacus*, în *Concertul-Rapsodie* pentru vioară şi orchestră, în *Simfonia* nr.1, în *Valsul* şi în *Nocturna* din *Bal mascat*.

Stilul interpretării folclorice şi "atmosfera de acordaj" caracteristică modurilor populare armeneşti s-au manifestat de asemenea şi în sporirea rolului legăturilor semitonice atât în plan orizontal, cât şi în cel vertical, ceea ce a determinat predominarea relațiilor melodice între consunări (în primul rând a celor lineare, de sensibile) asupra funcționalității armonice. Asociațiile folclorice sunt cauzate de tendința de a reproduce particularitățile sistemului netemperat inclusiv şi în organizarea verticalei. În muzica lui Haciaturian se reflectă şi sonoritatea specifică orchestrelor orientale, fapt condiționat, în opinia lui D.Arutiunov (1, p.140-141), de mai mulți factori:

- specificul acordajului instrumentelor cu coarde (apropiat de pentatonică) care determină prezența în calitate de puncte de sprijin a unor consunări neterțare din cvarte şi secunde;
- procedeele de interpretare la aceste instrumente care includ cântare pe corzi deschise (cauzând în aşa mod folosirea numeroaselor pedale);
- melismatică abundentă (inclusiv cu microtonii);
- prezența unui bas ostinato tipic (*dam*) şi a unor *ostinati* ritmice.

Aceste particularități în mare măsură determină specificul lexicului acordic folosit de Haciaturian care a frapat publicul (începând cu *Concertul pentru pian*) prin acordurile cu sunete complementare (influențate într-o oarecare măsură şi de secundele lui Borodin). Secundele complementare apar în acorduri în calitatea unor apogiaturi verticalizate (asemenea acciacaturelor lui Scarlatti) contribuind de asemenea şi la crearea efectului unor înălțimi nedeterminate (sau note false netemperate). Pasiunea pentru ciorchine de cvarte şi secunde, paralelismele de sept-, non- şi chiar undecimacorduri se intersectează cu interesul compozitorului față de limbajul impresioniştilor (şi mai ales al lui Ravel). Pentru Haciaturian ca şi pentru compozitorii impresionişti este foarte important fonismul consunărilor şi în special coloritul apreciat în procesul percepției auditive directe (de exemplu, redarea unor intonații de clopote în epilogul *Simfoniei* nr.2). Lui Haciaturian îi este proprie mai curând orientarea empirică decât cea logică de îmbogățire a mijloacelor acordice. În acelaşi timp formațiunile verticale ale compozitorului denotă o logică evidentă în

ceea ce priveşte legităţile modale în cazurile când acordul apare în rezultatul verticalizării celulelor modale (aici se manifestă în fond acelaşi principiu de verticalizare a formulelor melodice ale modului ca şi la B.Bartók). Astfel apar, după cum afirmă D.Arutiunov, consunările cu secunde mici şi mărite tipice pentru Haciaturian generate de verticalizarea tetracordului dual, precum şi nonacordul cu secundă mică şi mărită (care verticalizează scara incompletă a modului dual minor), trisonul cu cvinta şi octava micşorate ş.a. (1, p.141-143). Secundele lui Haciaturian pătrund şi în mişcarea paralelă a vocilor, iar uneori realizează chiar şi efectul de major-minor polimodal.

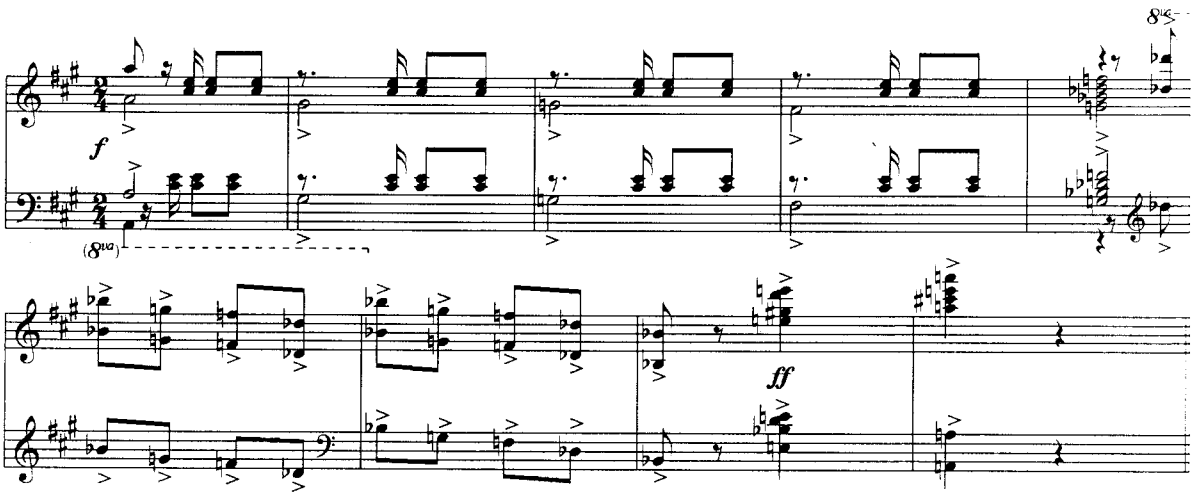
Verticala se îmbogăţeşte şi pe contul numeroaselor pedale şi puncte de orgă care se percep nu doar ca nişte procedee timbral-coloristice sau ca procedee preluate din practica folclorică orientală, dar şi ca un important factor funcţional-dinamic. Uneori pedalele creează şi un plan tonal suplimentar, rolul lor de staticizare a discursului contribuind la amplificarea aspectului coloristic al consunărilor (de exemplu, în *Adagio* (Frighia şi Spartacus) din baletul *Spartacus*). Un procedeu interesant de includere a unor pedale pe consunări polifuncţionale găsim în partea lentă din Concertul pentru vioară.

Examinând impulsurile formative ale pedalelor şi ale figurilor *ostinato* am dori să menţionăm că predispoziţia lui Haciaturian spre formele mari şi-a găsit reflectarea şi în atitudinea lui faţă de rolul armoniei în formă. În special aceasta se referă la planurile tonale, la procedeele de modulare, la cadenţe şi secvenţe care se percep destul de organic în contextul muzicii compozitorului graţie legăturilor ei cu tradiţiile romantismului. Observăm la Haciaturian tendinţa de individualizare a cadenţelor, aici frecvent are loc o concluzionare şi o generalizare a întregii dezvoltări tonal-armonice. În acest context D.Arutiunov vorbeşte despre funcţiile generalizatoare a:

- unui acord (ca, de exemplu, în *Tabloul muzical* din *Albumul pentru copii* unde la începutul codei apare o poliarmonie rezultată din asocierea tonalităţilor aflate în raport de secundă mică – cea din expoziţie şi cea de la începutul reprizei);
- unei succesiuni armonice cadenţiale (de exemplu, în dansul lui Karen şi Nune din baletul *Gayaneh*. Dansul războinic al celor trei spartachieni din baletul *Spartacus*, coda din p.I a Simfoniei nr.2).

În aşa fel se manifestă noi căi de lărgire a cercului de legături major-minore (exemplul 5).

În exemplul citat se observă succesiunea tonalităţilor *A – B – A* şi o deplasare în sfera cu bemoli (b doric) în cadenţă care accentuează coloritul dublei subdominante: acordul accentuat reprezintă în acelaşi

Exemplul 5

timp şi VI_7 al lui *b doric* şi armonia lui Rahmaninov din tonalitatea subdominantei minore. În plus, aici se manifestă şi legăturile major-minore monoterţare (*A dur – b moll*).

Interacţiunea cadenţelor şi a planurilor tonale mărturiseşte despre un nivel înalt al unităţii tonal-armonice în muzica lui Haciaturian, despre rolul dezvoltării continui şi a altor modalităţi de cimentare a formei realizate cu ajutorul mijloacelor armoniei tonale.

În general limbajul armonic al lui Haciaturian se deosebeşte printr-un colorit foarte specific continuând linia de îmbogăţire coloristică a armoniei, fiind consonant cu normele artistice ale gândirii armonice contemporane şi demonstrând un rol foarte important al aspectului linear-melodic. Compozitorul armean abordează cu mare îndrăzneală principiile modale folclorice integrându-le în contextul stilistic general european, fapt ce denotă o bună cunoaştere atât a tradiţiilor clasic-romantice, cât şi a celor populare. Inovaţiile lui Haciaturian se situează în limitele tradiţionalismului novator temperat şi pot fi racordate la căutările multor compozitori sovietici şi europeni, colegi de generaţie cu maestrul.

Astăzi stilul lui Haciaturian se percepe mai mult într-un aspect neoromantic şi în acest context ni se pare semnificativă întoarcerea, de exemplu, a lui G.Sviridov[16] la un limbaj quasi clasic cu tonalitate major-minoră şi acorduri simple (*Cununa puşkiniană*, muzica pentru filmul *Viscolul* ş.a.) sau menţinerea gândirii muzicale a lui D.Kabalevski în stilul "clasicii sovietice" cu îndrăgitele-i "sclipiri" major-minore.

Prezintă interes şi căutările unor căi de renovare mai radicale în limitele sistemului tonal ca, de exemplu, atenţia faţă de politonalism manifestată de compozitorii noului val folcloric (R.Şcedrin, Iu.Buţco, V.Gavrilin, M.Skorik, I.Elceva, P.Rivilis, A.Schnittke ş.a.). ulterior aceasta va genera şi experimente mai îndrăzneţe. Astfel la Şcedrin şi la Schnittke observăm aprofundarea tendinţelor spre linearism transpuse însă pe o bază cromatică cu un rol sporit al sonorităţilor disonante. Schnittke[17] s-a interesat de asemenea de dodecafonie, a folosit frecvent diverse monograme muzicale (în special BACH citată direct şi latent în diverse variante, continuându-se astfel tradiţia începută de Berg şi Webern), teme-cifruri şi teme-simboluri, a introdus în lucrările sale moduri specifice (sinagogale, gregoriene, de obihod ş.a.), clusters-uri şi microtonii. Toate aceste procedee adesea conviețuiesc în limitele unei singure lucrări cu mijloacele clasico-romantice generând un nou univers sonor polistilistic şi o nouă înţelegere a contextului cultural.

Toate fenomenele de acest fel se înscriu într-o panoramă stilistică complexă a muzicii compozitorilor din spaţiul ex-sovietic de la sfârşitul mileniului doi, în perioada intrării lor active în contextul muzical general european. Aceste procese, ca şi problemele armoniei de la confluenţa de milenii, încă nu au fost studiate şi îşi aşteaptă cercetătorii[18].

Bibliografie selectivă:

1. Арутюнов Д. А.Хачатурян и музыка Советского Востока. Язык, стиль, традиции. Москва, 1983.
2. Асафьев Б. Мясковский как симфонист //Современная музыка, апрель 1924.

[16] În legătură cu aceasta ni se pare foarte sugestivă denumirea unui articol consacrat creaţiei lui Sviridov semnat de muzicologul moscovit T.Cerednicenco care se întitulează *Un anacronism promiţător* (vezi: 27).

[17] Despre creaţia lui Schnittke vezi monografia semnată de V.Holopova şi E.Cigariova (26). În anul 2000 la USAM a fost susţinută teza de licenţă realizată de N.Prijilevschi (conducător G.Cocearova) consacrată analizei ultimelor simfonii ale lui Schnittke, care nu şi-au găsit reflectarea în monografia menţionată.

[18] Printre ultimele apariţii cu caracter de sinteză am dori să semnalăm cartea Elenei Dolinskaia (7). Pentru completarea informaţiilor merită atenţie de asemeni şi articolul semnat de V.Holopova (25), precum şi numeroasele articole consacrate unor genuri sau lucrări ale diferiţilor compozitori apărute în reviste şi culegeri. Un loc important revine şi studiului *История отечественной музыки*. В.3 (1960-1990). Москва, 2001 (redactor responsabil E.Dolinskaia) în care găsim un compartiment special consacrat examinării principalelor publicaţii ştiinţifice în domeniul teoriei şi istoriei muzicii (inclusiv şi unele apărute după 1990).

3. Блок В. Метод творческой работы С.Прокофьева. Москва, 1979.
4. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50-80-е годы. Москва, 1989.
5. Гуляницкая Н. Гармония в системе художественно-выразительных средств: стилистика музыки советских композиторов (60-70 годы) //Современное искусство музыкальной композиции. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.79. Москва, 1985.
6. Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича //Черты стиля Д.Шостаковича. Москва, 1962.
7. Долинская Е. О русской музыке первой трети XX века. Магнитогорск, 2000.
8. Запорожец Н. Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки С.Прокофьева Черты стиля С. Прокофьева. Москва, 1962.
9. Карклиньш Л. Гармония Н.Я.Мясковского. Москва, 1971.
10. Кочарова Г. Особенности гармонического стиля Д.Д.Шостаковича //Советская Музыка, 1977, №9.
11. Кочарова Г. Особенности гармонического языка Д.Д.Шостаковича //Вопросы теории музыки. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.30. Москва, 1977.
12. Кочарова Г. Полифоническая природа гармонии Шостаковича. Автореф. дисс... канд. искусствоведения. Киев, 1981.
13. Кочарова Г. Фактурно-полифонические приемы в произведениях Д.Д.Шостаковича //Вопросы музыковедения. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.18. Москва, 1976.
14. Кушнарев В. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград, 1958.
15. Нестьев И. Прокофьев. Москва, 1957.
16. Никитина Л. Советская музыка. История и современность. Москва, 1991.
17. Паисов Ю. Политональность в современной музыке. Москва,1977.
18. Попеляш Л. Развитие гармонического языка в квартетах Мясковского (на примере квартетов 30-40-х годов) //Вопросы теории музыки. В.1. Москва, 1968.
19. Скорик М. Прокофьев и Шенберг //Советская музыка. 1962, №1.
20. Слонимский С. О тематизме первых частей симфоний С.Прокофьева //Черты стиля С. Прокофьева. Москва, 1962.
21. Соколова Е. Аккордика и линеарность в гармонии позднего творчества Шостаковича //Вопросы теории музыки. Труды ГМПИ им.Гнесиных. В.30. Москва, 1977.
22. Филатова М. О роли гармонии в симфониях Мясковского //Теоретические проблемы музыки XX века. В.1. Москва, 1967.
23. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва,1974.
24. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. Москва, 1967.
25. Холопова В. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения //Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. Москва, 1982.
26. Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. Москва, 1990.
27. Чередниченко Т. Обнадеживающий анахронизм //Музыкальная Академия, 1997, №1.
28. Шнитке А. Круги влияния //Д.Шостакович. Статьи и материалы. Москва, 1976.
29. Шостакович. Статьи и материалы. Москва, 1976.

Capitolul XIII

Armonia în creaţia compozitorilor englezi şi americani din secolul XX şi a reprezentanţilor avangardismului anilor 50-60 şi ai postavangardei

§ 1. Armonia compozitorilor englezi

Aşa s-a întâmplat, că insulele Britanice n-au dat omenirii prea multe personalităţi excepţionale în domeniul muzicii, iar cultura muzicală a Angliei, după cum se ştie, datorită poziţiei insulare a acestei ţări întotdeauna a fost oarecum izolată de restul Europei şi a avut un şir de trăsături specifice. În secolul XX schimbul de informaţii creşte vertiginos şi acest fapt favorizează creşterea influenţelor continentale asupra culturii britanice. Compozitorii englezi în dorinţa de a-şi renova limbajul muzical arată un interes deosebit faţă de muzica contemporană de pe bătrânul continent.

O influenţă puternică asupra muzicii engleze l-a avut impresionismul francez care s-a manifestat în creaţia lui F.Delius (1862-1934) şi a lui C.Scott (1879-1970). Primul dintre ei i-a cunoscut personal pe M.Ravel şi pe P.Gauguin şi a studiat principiile orchestraţiei lui Debussy. La Scott se manifestă foarte pregnant orientalismul propriu impresionismului şi în special cel ce evocă motive indiene (*În ţara lotusului*) tradiţionale pentru cultura colonialismului britanic. Motivele orientale îmbinate cu interesul deosebit faţă de muzica rusă, în special – cea a lui Rimski-Korsakov şi Skriabin se observă la G.Holst (1874-1934).

Destul de puternice au fost şi influenţele germane care se resimt atât în genurile simfonice, cât şi în operă. Numele compozitorilor care au determinat noua Renaştere muzicală engleză (Parry, Elgar, Stanford ş.a.) sunt legate anume de continuarea tradiţiilor simfonismului german şi a ideii lui Wagner despre *Gesamtkunstwerk*. L.Kovnaţkaia citează opinia muzicologului englez Y.Day care scria că "muzica lui Parry şi lui Stanford vorbea germana cu un accent englez şi irlandez, ... iar muzica lui Elgar vorbea engleza cu un accent german" (28, p.273). Influenţa lui Wagner, a lui R.Strauss şi G.Mahler se observă şi în creaţia lui A.Bax (1883-1953).

Într-un asemenea context cotitura spre tradiţia muzicală engleză propriu-zisă a fost foarte semnificativă şi răspunde întru totul tendinţelor generale ale artei secolului XX. Ea s-a realizat prin interesul sporit faţă de folclorul ţărănesc şi faţă de vechile genuri muzicale engleze înscriindu-se în contextul neofolclorismului şi neoclasicismului. Un rol deosebit în acest proces îi revine lui ***R.Vaughan-Williams*** (1872-1958) compozitor care a încercat să creeze un stil muzical naţional englez considerând că "stilul internaţional în muzică este mort şi incolor asemeni limbii esperanto". Această convingere a determinat direcţia căutărilor artistice ale lui R.Vaughan-Williams. "Ţinând cont de noile tendinţe – fie aceasta fineţea culorilor orchestrale impresioniste, urbanismul grotesc, elementele de jazz sau principiile concertante tratate în stilul lui I.Stravinski – R.Vaughan-Williams îndrepta fluxul principal al muzicii-sale în albia tradiţiei muzicale naţionale, apropiindu-se de ea şi topind în ea orice impresie exterioară" (28, p.277). Stilul lui a pus temelia *Secolului de aur* al culturii muzicale engleze. Savant-folclorist interesat de trecutul muzical al Angliei (secolele XVI-XVII), R.Vaughan-Williams îşi fundamentează lexicul muzical

pe straturile ancestrale de folclor recurgând atât la citate din melosul popular, cât şi la crearea propriilor melodii în stil folcloric. Pentru limbajul armonic şi scriitura orchestrală a compozitorului au fost importante studiile cu Ravel. R.Vaughan-Williams ca şi alţi compozitori englezi transferă pe solul englez numeroase realizări ale culturii muzicale europene subordonând însă elementele tehnicii componistice contemporane intonaţiei folclorice naţionale. La R.Vaughan-Williams găsim şi elemente de modalism, şi politonalitate, şi acorduri de cvarte şi multe alte atribute ale tehnicilor de avangardă. Activitatea lui a evidenţiat dilema principală a muzicii engleze: a alege calea "naţionalismului muzical" sau a adopta "estetica internaţionalistă".

Această problemă a fost una definitorie şi pentru ***Benjamin Britten*** (1913-1976). Britten întotdeauna s-a pronunţat împotriva naţionalismului limitat reuşind să îmbine în stilul său suflul naţional original şi tehnicile componistice contemporane. Fiind un compozitor tonal el foloseşte tonalitatea cromatică lărgită (pantonalitatea după R.Reti) care se manifestă foarte variat (inclusiv şi în formă de sisteme major-minore de diferit nivel de complexitate, în special – cele monoterţare). Britten recurge de asemeni şi la procedee de dezvoltare şi de organizare a tematismului apropiate de cele seriale. Astfel încă în 1939, adică până la răspândirea largă a dodecafoniei el foloseşte în prima temă din *Concertul pentru vioară* un şir din 12 sunete (în formă orizontal-melodică). Influenţat de realizările în domeniul teatrului muzical ale lui Berg. Britten introduce teme-serii în operele sale (*Visul unei nopţi de vară)* şi în unele creaţii vocal-simfonice (*Requiemul de război, Cantata academică, Cantata Misericordium*). În *Simfonia-concert* se foloseşte o temă-serie din 7 sunete[1].

Din generaţia lui Britten face parte şi ***W.Walton*** (1902-1983) care a fost criticat pentru renunţarea la caracteristicitatea stilului naţional. El este autorul câtorva oratorii, simfonii şi a altor creaţii de proporţii. Una din ele – opera-stravaganza *Ursul* (după nuvela omonimă de Cehov). Aici compozitorul cu mare umor şi inventivitate armonică demonstrează cunoaşterea diferitelor elemente de gen: pe baza tonalităţii cromatice lărgite, într-un context saturat de disonanţe el introduce unele "insuliţe" de muzică de un pronunţat suflu romantic în stilul lui R.Strauss sau cântecele banale menirea cărora este de a mări efectul comic al situaţiilor.

§2. Aportul compozitorilor americani la dezvoltarea armoniei

Una din personalităţile cele mai reprezentative ale culturii muzicale americane care s-au manifestat anume în domeniul inovaţiilor armonice a fost ***Charles Ives*** (1874-1954). Experimentator după însăşi natura sa, cu descoperirile sale care aşa şi nu au fost adecvat apreciate de contemporani, Ch.Ives a depăşit considerabil timpul său. În acest sens pare semnificativă opinia lui I.Stravinski expusă într-una din convorbirile cu R.Kraft: "Politonalitatea; atonalismul; clusters-urile; microintervalele; îmbinările aleatorii; metoda statistică; tehnica permutaţiilor; spaţialitatea ritmică care şi azi anticipează avangarda; muzica improvizatorică brutal burlescă ce sună absolut necoordonat – toate acestea sunt descoperiri ale lui Ch.Ives patentate de tăcerea lumii muzicale acum o jumătatea de secol. De fapt, Ives a gustat din torta de azi cu mult înainte ca cineva să se apropie de masă"[2].

Unii cercetători (de exemplu J.Kirkpatrik) susţin că Ch.Ives a fost cel mai important compozitor impresionist de pe continentul american. Însă aspiraţia către libertate la Ch.Ives este atât de mare, încât

[1] O problemă interesantă în opinia noastră o constituie paralelismul şi influenţele reciproce dintre stilul muzical al lui Britten şi cel al lui Şostakovici.

[2] И.Ф.Стравинский. *Статьи и материалы*. Москва, 1973. Стр.79.

formele lui deschise prevestesc chiar şi aleatorica. Pe de altă parte, el a folosit şi serialismul aproximativ în acelaşi timp cu Webern (în 1907 el compune *Cvartetul* nr.2, în partea II a căruia recurge la tehnica serială), şi principiul secţiunii de aur bazat pe şirul lui Fibonacci încă până la B.Bartók, iar clusters-urile şi armoniile de secunde apar în creaţiile lui mai devreme decât la H.Cowell (despre aceasta scrie însăşi Cowell). În acelaşi *Cvartet* nr.2 compozitorul introduce şi polistilistica citând tema din *Scherzo* din *Simfonia* nr.6 de Ceaikovski şi *Oda bucuriei* din *Simfonia* nr.9 de Beethoven. În general, polistilistica este foarte caracteristică pentru Ch.Ives şi în mare măsură corespunde însuşi spiritului culturii americane pluraliste în esenţă, polilingvistice şi din start secundare. Iniţial o cultură a emigranţilor, cultura americană are un caracter de aliaj în care s-au contopit tradiţii culturale foarte diverse. Ea continuă să evolueze în concordanţă cu fluxul permanent de noi emigranţi. Sloganul culturii americane – "din multiplu – unic" s-a reflectat în tendinţa lui Ch.Ives către polistilistică. În această muzică "montată" nouă a fost anume privirea autorului, anume prisma prin care era privit trecutul. De aici vine şi citarea sistematică prezentă chiar şi în lucrări inspirate direct din istoria şi cultura SUA şi a Europei (de exemplu, în partea II din sonata *Concord* autorul introduce un citat din *Simfonia* nr.5 de Beethoven).

Manifestarea spiritului naţional la Ch.Ives este legată de ideile religioase revivaliste[3] şi de interesul faţă de istoria ţării, de trecutul ei şi de reflectarea lui în viaţa contemporană. Astfel în *Simfonia* nr.3 în care sunt folosite cunoscute imnuri spirituale, piese pentru orgă şi cântecul scoţian *Totul din cauza nopţii* părţile au următoarele denumiri: *Se strâng bătrânii, Sărbătoarea Zilei Copiilor, Slujba renascentistă*[4].

Îmbinarea plastică a citatelor este legată la Ch.Ives de expresivitatea melodică şi de factura densă cu tente impresioniste (în opinia lui S.Pavlişin (36, p.36) – fauviste). Universalismul lumii sonore a lui Ch.Ives se manifestă în mare parte prin tendinţa de a auzi altfel îmbinările sonore şi elementele melodico-tematice deja cunoscute, de a le amplasa în spaţiul muzical într-o variantă nouă. De aici şi experimentele spaţial-acustice apropiate de sonoristică (de exemplu, amplasarea antifonă a grupurilor de coarde şi de aerofone în *Întrebarea rămasă fără răspuns*, repartizarea saltului dificil la două partide diferite etc.), şi cele politonale, polimodale şi poliritmice (de exemplu, în finalul *Simfoniei* nr.4 el reuneşte concomitent circa 20 de formule ritmice diferite ce sună în diferite voci orchestrale). În fond, tot de aici vine şi ideea microcromaticii la care Ch.Ives s-a adresat independent de compozitorii europeni fiind într-o oarecare măsură influenţat de experienţele tatălui său cu paharele umplute cu apă în mod diferit şi cele cu 24 de corzi acordate în diapazon de octavă. În eseul care prefaţează sonata *Concord* el scrie: "În viitor va veni vremea când şcolarii vor fluiera melodii cu sferturi de ton, când gama diatonică va părea la fel de depăşită cum pare astăzi pentatonica"[5].

Una din ultimele creaţii ale lui Ch.Ives *Trei piese cu sferturi de ton* pentru pian (1923-1924) prevăd interpretarea lor pe nişte instrumente special adaptate. Astfel prima şi a treia trebuie să sune pe un pian cu claviatură dublă acordată cu o diferenţă de un sfert de ton, iar cea de-a doua – la două piane acordate şi ele cu diferenţa de un sfert de ton. Un pian acordat cu sferturi de ton este introdus şi în partitura *Simfoniei* nr.4. În anul 1925 Ch.Ives chiar a scris un articol *Câteva impresii microtonice* în care propune un calcul acustic foarte complicat pentru exerciţii în armonia cu sferturi de ton şi-şi expune impresiile de la audierea lor. În articolul *Muzica şi viitorul ei* el scrie de asemeni despre condiţiile şi posibilităţile sonore acustic-sonoristice care, în opinia lui S.Pavlişin, anticipează sonoristica contemporană (28, p.169).

[3] Revivalism (de la revival – a trezi, a renaşte) mişcare religioasă apărută în SUA în mijlocul secolului XVIII.

[4] A.Ivaşkin indică o altă denumire a acestei părţi *The Revival – Unitatea* (23).

[5] Ives Ch. *Essays before a Sonata and other writings*. New York, 1962.

Armonia lui Ch.Ives, după cum considerau contemporanii lui, nu avea nici un sistem, cu toate că H.Cowell (care a emis această opinie) menționează că Ch.Ives a reușit să generalizeze în armonia sa toată experiența acumulată de muzica profesionistă și de muzica populară americană. La el armonia întotdeauna servește unor scopuri dramaturgice și de gen. Dacă conceptul artistic cere introducerea disonanțelor compozitorul poate utiliza sonorități din cele mai dure, inclusiv clusters-uri și ciorchine sonore. În alte cazuri el din contra cu mare plăcere folosește consonanțele, rezolvând disonanțele la sfârșitul lucrării cel mai frecvent în trison.

Cu toate că Ch.Ives consideră unificarea tonală a lucrării ceva demult depășit (el spunea că terminarea muzicii în aceeași tonalitate în care ea s-a început este o lege la fel de firească ca și moartea omului în același oraș și pe aceeași stradă pe care el s-a născut), în lucrările lui alături de atonalism găsim și numeroase (chiar predominante) secțiuni tonale (aceasta nu contravine nici polistilisticei, nici tehnicii de colaj sau citat). În plus, în ultima perioadă de viață el creează și lucrări integral tonale și de aceea nu întâmplător R.Reti pentru argumentarea concepției sale de pantonalitate recurge la analiza ultimei părți (*Thoreau*) din sonata *Concord* de Ch.Ives[6] (17, p.50-51).

Politonalitatea apare la Ch.Ives ca una din formele pantonalității geneza căreia poate fi căutată în practica interpretativă din timpul sărbătorilor în micile orășele americane[7]. Iu.Paisov scrie despre "politonalismul spațial" al lui Ch.Ives citând în calitate de exemplu partea II din suita simfonică *Trei locuri memorabile din Noua Anglie* în care se creează impresia sunării concomitente a două orchestre (37, p.173).

Armonia lui Ch.Ives nu are un scop în sine și de aceea, după cum menționează V.Konen, inovațiile lui nu conțin nimic speculativ sau epigonic, care l-ar pune într-o oarecare dependență față de modernismul european: "Imaginația extraordinară a lui Ch.Ives deschidea în fața-i posibilități infinite pentru combinații sonore, necunoscând nici un fel de limite. Cu toate acestea în muzica lui nu găsim nici eclectism, nici dezordine, deoarece toate inovațiile lui, precum și îmbinările lor cu procedee foarte simple. întotdeauna erau supuse unei concepții artistice bine gândite și bine definite" (29, p.253-254).

Spre deosebire de I.Stravinski muzica lui Ch.Ives întotdeauna reflectă o parte din propria-i lume și aceasta îi conferă un anumit pragmatism, care o diferențiază de percepția apolinică a lumii artistice proprie lui I.Stravinski. În acest context am vrea să reproducem un fragment din tabelul comparativ în care sunt prezentate trăsăturile polistilisticii lui Ch.Ives și a lui I.Stravinski propus de S.Rumeanțev (43, Anexa):

Ce este muzica?

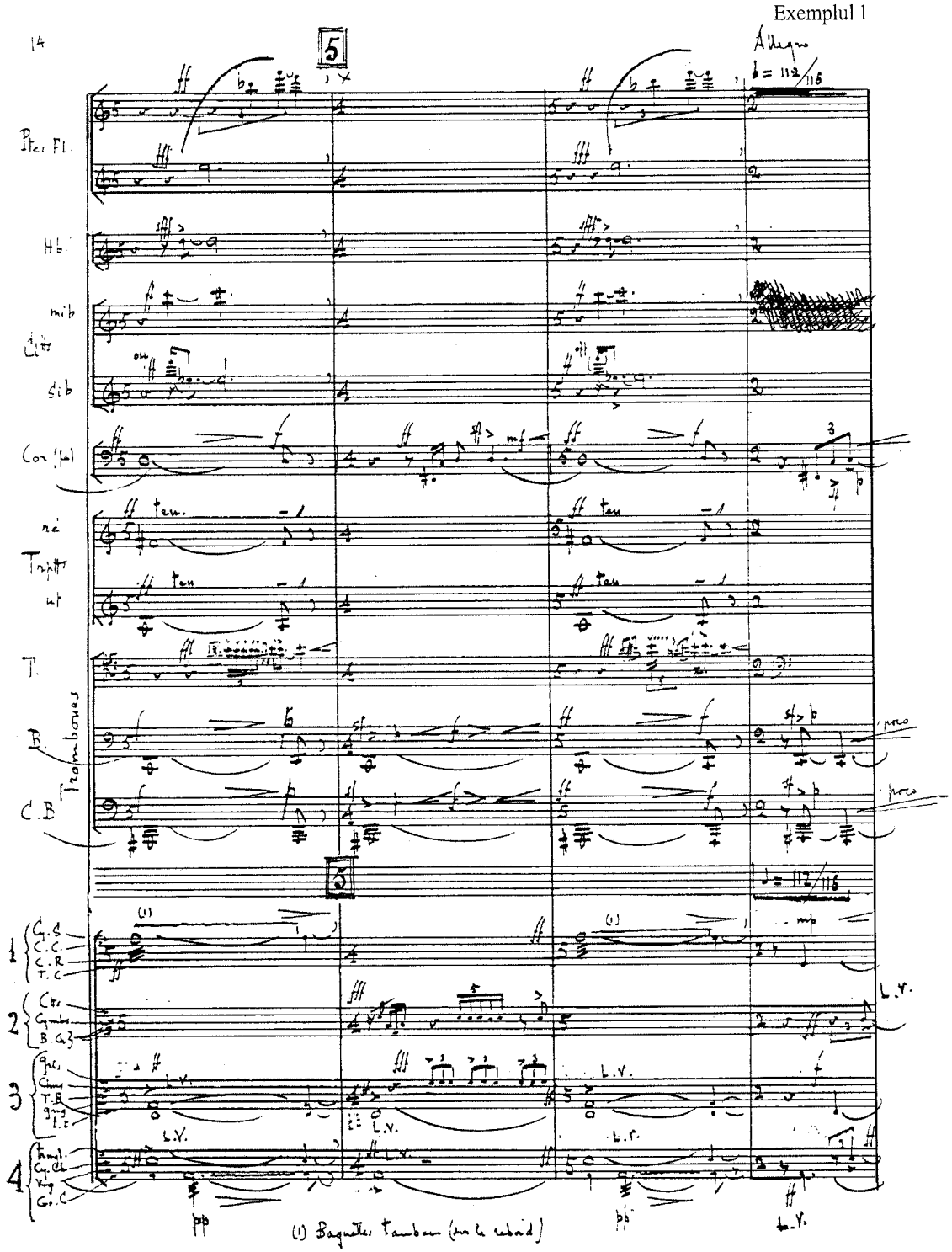
Ch.Ives	I.Stravinski
1. o parte a existenței;	1. o altă realitate, o lume izolată;
2. o tratare novatorie a atitudinii artei față de realitate;	2. o tratare tradițională a atitudinii artei față de realitate;
a) autenticitatea materialului "străin" neprelucrat (utilizarea stilurilor în formă "pură");	a) lucru cu modelele (utilizarea stilurilor în formă asimilată);
b) stilul este un obiect integru, o formă de existență artistic-muzicală.	b) stilul este o materie primă.

[6] Unii cercetători găsesc în această sonată primele manifestări de aleatorică. Despre aceasta vezi articolul muzicologului M.Petrovskaia despre aleatorica lui Lutosławski la care se face trimitere în: 17.

[7] V.Konen bazându-se pe amintirile lui Ives menționează că principalul factor care a acționat asupra auzului armonic al compozitorului a fost practica interpretativă din timpul sărbătorilor populare din localitățile Noii Anglii: "Fanfara principală în centrul parcului interpreta o temă care era variată concomitent în diferite tonalități și în maniera unor genuri diferite (marș, polcă, vals etc.) de câteva alte orchestre amplasate în diferite locuri ale pieții (uneori pe verandele sau pe acoperișurile caselor)". Acest efect de confruntare a tonalităților și a stilurilor avea o acțiune magică asupra tânărului Ives (vezi: 29, p.252).

Alte căi pentru renovarea gândirii modal-armonice alege ***George Gershwin*** (1898-1937). În creaţia acestui compozitor observăm interacţiunea muzicii academice şi a celei de jazz în rezultatul căreia cântecele (songs) lui se îmbogăţesc sub influenţa liricii vocale romantice şi a procedeelor armonice contemporane, iar genurile serioase (opera, rapsodia ş.a.) din contra denotă numeroase trăsături de jazz. Un exemplu interesant în acest sens prezintă *Rhapsody in blues* menţinută în general în limitele stilului academic însă cu multe intonaţii şi armonii caracteristice jazz-ului. În această lucrare sunt interpretate într-o lumină nouă atât sistemul modal, cât şi acordica tradiţională de jazz. Treptele coborâte ("de blues") sună nu numai în melodie, influenţând de asemeni şi cercul de tonalităţi ce apar pe parcursul dezvoltării tematice, sunetele adăugate acordurilor sunt menite să creeze efectul aşa-numitor "dirty-tones" (note murdare, false). Poziţia acordurilor este determinată de factura pianistică a lucrării. De aici –tehnica de bloc-acorduri şi paralelismele ş.a. Acordul poate fi uşor deplasat pe o altă treaptă (în armonia de jazz este foarte tipică deplasarea tritonică a D_7).

O altă lucrare în care într-o formă foarte interesantă are loc sinteza elementelor stilistice eterogene (europene şi extraeuropene, "albe" şi "negre", afro-americane, impresioniste şi de jazz) este opera *Porgy şi Bess*. În exemplul citat de V.Konen (29, p.261) observăm paralelisme de acorduri formate din terţe şi cvarte care se deplasează în jos pe semitonuri, un cluster cromatic din cinci sunete pus la baza glissando-ului ascendent. Aici se manifestă conducerea vocilor de nivel superior care întruchipează contrastul dintre diferite tipuri de intonare – instrumentală (păstrarea poziţiei acordului şi dublările eterofonice orchestrale realizează principiul de *pattern*-acord sau acord şablon) şi vocală (cluster-ul ce apare la cor din contra generează efectul de rumoare, de neconcordanţă a vocilor). Fundamentul de cvarte şi cvinte care provine de la cântarea în poziţii (şi care explică paralelismele atât de frecvente la mulţi compozitori din secolul XX de la B.Bartók până la D.Şostakovici) are de asemeni şi rădăcini în folclorul afro-american, care foloseşte moduri oligotonice şi cântarea de ansamblu. Elementele de blues, ragetime, spirituals servesc pentru crearea unui context de gen care atribuie limbajului muzical al operei un colorit specific individual şi inedit.

Pe lângă dezvoltarea ulterioară a stilurilor mai mult sau mai puţin tradiţionale şi răspândirea foarte activă a muzicii uşoare cultura muzicală americană oferă o panoramă destul de largă de diferite experienţe în domeniul sonorului. H.Searle în studiul său *Contrapunctul secolului* XX printre compozitorii "independenţi" alături de Ch.Ives îl menţionează pe ***Edgar Varèse*** (1885-1965) cu piesele sale *Integrale* pentru orchestra de cameră şi percuţie (exemplul 1), *Ionizaţii* pentru 41 de instrumente de percuţie, pian şi două sirene, *Densităţi* pentru flaut solo şi orchestra de cameră, *Deşertul* pentru instrumente electronice şi percuţie ş.a. Varèse a fost un experimentator activ în domeniul renovării ritmice şi timbrale a muzicii, căutând noi universuri sonore şi noi posibilităţi acustice ale instrumentelor tradiţionale. Muzica lui este consacrată integral fenomenului sonor în sine. P.Boulez menţionează o preocupare permanentă a compozitorului pentru eficacitatea acordurilor care devin obiecte sonore, funcţia lor nu mai era tradiţional armonică, ci una de valoare a corpului sonor care îi imprimă o anumită intensitate (6, p.244). Considerând fenomenul acustic ca unul primordial în relaţiile sonore, Varèse compune piesa *Ionizaţii* în care foloseşte exclusiv instrumente de percuţie. Pianul prezent în partitură este tratat şi el ca o percuţie. "Scriitura pianului ... introduce pentru prima dată acorduri cromatice (de 32 de sunete) cântate cu antebraţul, ce vor primi ulterior numele de clusters şi vor determina o nouă tehnică de compoziţie, începând de prin anii 1960; iar alăturarea celor două sirene instrumentelor manifestă preocuparea pentru timbruri noi, constantă pentru Varèse. Ideea acordurilor complexe este amplu explorată în lucrările sale orchestrale. Blocuri sonore, divers colorate, sunt uneori atât de compacte, încât devin inanalizabile de conştiinţa

81

Edgard Varèse (1883–1965): *Intégrales* for woodwinds, brass, and percussion (1924–25). Full score in ink, p. 14. Publisher: Colfranc Music Publishing Corporation.

noastră auditivă" (13, p.238). Această ultimă calitate a sonorităților va fi pusă ulterior în baza sonoristicii. Mulți cercetători îl consideră pe Varèse pionier ți profet al constructivismului ți al avangardismului muzical[8].

§ 3. Armonia în creația compozitorilor reprezentanți ai avangardismului anilor 50-60 și ai postavangardei

Figura unui alt compozitor american ***Milton Babbitt*** se situează foarte aproape de reprezentanții avangardismului european P.Boulez și K.Stockhausen. Atât în creație, cât și în cunoscuta sa *set-theory* M.Babbitt a întruchipat ideile structuralismului. Preluând varianta schönbergiană a tehnicii dodecafonice el o dezvoltă până la limită matematizând la maximum metoda componistică[9]. Noțiunea fundamentală a teoriei lui M.Babbitt este noțiunea de *set*. În limba engleză acest termen este unul polisemantic și poate avea mai multe explicații. În teoria muzicală el înseamnă șir, în matematică – mulțime. Reunind în această noțiune diferite nivele ierarhice Babbitt o folosește concomitent în ambele sensuri enunțate, adică și ca șir sau serie, dar și ca o comunitate formalizată, care poate fi examinată reieșind din teoria mulțimilor și din metodele logicii matematice. M.Babbitt introduce de asemeni și termenii pitch-class (clasă de înălțimi) și pitch-content (conținut de înălțimi) și folosește noțiunile sintactice de combinatorică, conotație, disjuncție cu care denumește operațiunile facturale realizate cu *set*-ul. În general, realizarea set-ului în factură este un proces foarte complex care implică mai mulți parametri. Unele procedee folosite de Babbitt sunt împrumutate de la Webern, de exemplu – tehnica șirurilor derivate, factura puantilistă ș.a.). În general, construind ierarhia structuralistă M.Babbitt ajunge la crearea triadei: subset – set – set of sets. Primatul aspectului formal la Babbitt se observă și în metoda. El caută sensul muzical în structură deducând practica din teorie.

Concepția muzicală și teoria lui M.Babbitt sunt în concordanță cu metoda așa numitei analize distributive foarte populară în muzicologia din SUA[10].

Unele paralele cu experiențele sonore ale lui Ives, care prin modalitățile percuționiste și sonorităților coloristice expresive ale instrumentelor a reușit să iasă din limitele sistemului sonor european (J.Cage a găsit chiar la Ives unele tangențe cu estetica și poetica orientală), pot fi găsite în creația lui H.Cowell (1894-1965) cunoscut în special datorită introducerii clusters-urilor. Aceste consunări au apărut în lucrările compozitorului concepute în anii 1910-1930 ca un rezultat al căutării "sunetului universal". Tone-clusters-urile lui Cowell i-au adus autorului lor numele de *The Cluster Man* (omul-cluster) și au devenit un simbol al revoluției muzicale din secolul XX.

Exemple de utilizare a clusters-urilor găsim în piesa pentru pian *Advances Harmony* (*Înaintare în armonie*) de Cowell alcătuită din opt părți denumite capitole (clusters-urile apar doar în capitolul trei). Noua tehnică de compoziție bazată pe clusters-uri este descrisă în articolul *Noile resurse muzicale* (*New Musical resources*)[11]. În anul 1953 el a menționat că un șir de compozitori printre care Ives, Seeger, Ornstein și el singur (Cowell) independent unul de altul au descoperit și au folosit consunările care el apoi le-a numit tone-clusters. Termenul cluster este legat de un anumit tip de notație diferențiată în opina lui

[8] În anul 1961 în revista *Melos* a fost publicat articolul lui M.Wilkinson care așa și se numește *Edgar Varčse – pionier și profet* (vezi: 14).

[9] Mai detaliat despre teoria lui Babbitt vezi: 46; 19.

[10] Destul de apropiată acestei concepții este metoda analizei structuraliste promovată de B.Gasparov (vezi: Гаспаров Б. *О некоторых принципах структурного анализа музыки* //Проблемы музыкального мышления. Москва, 1974.

[11] Cowell H. *New Musical resources*. New York, 1969. În manuscris articolul se numea *The Unexplored Resources in Musical Effects* (*Resurse ne explorate ale efectelor muzicale*).

Cowell în dependență de modalitatea interpretării acordurilor respective la pian. Astfel există *hand-* și *arm*-clusters (adică clusters-uri interpretate cu palma și cele interpretate cu brațul), precum și *black-key* și *white-key clusters* (clusters-uri formate pe clape negre sau pe clape albe)[12]. Efectul electrizant al clusters-urilor este apreciat de unii muzicieni (de exemplu - M.Kagel) ca antiarmonie.

În literatură există și alte denumiri pentru consunările de tipul clusters-urilor. Eric Zaltsman, de exemplu, le numește aglomerații.

Numele lui ***John Cage*** (1912-1992) de asemeni este legat de utilizarea clusters-urilor cu scopul obținerii unor efecte coloristice speciale și de inventarea pianului preparat (folosit cu aceleași scopuri). Cage este reprezentantul curentelor radical avangardiste din muzica anilor 50-60 cunoscute sub denumirea generalizatoare de muzică experimentală care reunește aleatorica, minimalismul, sonoristica ș.a.

Parametrul de bază al morfologiei muzicale și preocuparea principală a compozitorilor experimentatori a devenit sunetul. Rezultatele căutării unor efecte sonore inedite pot fi dintre cele mai neașteptate. Unul din ele, cunoscuta piesă *4' 33"* de Cage este, de fapt, una din extremele posibile. Premiera ei a scandalizat auditoriul, deoarece în această muzică a tăcerii timp de 4 minute și 33 de secunde interpretul nu scoate nici un sunet și pe parcursul "sunării" acestei piese se pot auzi doar sunetele accidental produse de public. "Pentru a-și consemna "mesajul" muzical în partitură, Cage nu mai are nevoie de tot instrumentarul notației tradiționale. Antologicul *4' 33"* (1952) pentru nu contează ce instrument(e), piesa cea mai indeterminată și mai "tăcută" care a existat vreodată,... nu prevede nici un sunet și aceasta pentru a demonstra că în orice caz ceea ce trebuie auzit există" (11, p.135). Cu toate acestea, după cum pe bună dreptate consemnează L.Manolache, "nu poate fi vorba de non-lucrare: ambianța creează lucrarea iar compozitorul nu mai are nimic personal de adăugat, așa încât tace" (11, p.135)[13].

I
TACET

II
TACET

III
TACET

Sunetul folosit în diverse experiențe sonore poate fi atât pur, "sărac", cât și "îngroșat", timbral-sonoristic. În acest context am vrea să amintim unele exemple de tratare a tăcerii muzicale ca "liniște cu conținut" aduse de V.Ekimovski în comunicarea avută în timpul conferinței internaționale *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea* (Chișinău, 1995): cadenza-visuale din *Concertul* nr.4 pentru vioară și orchestră de A.Schnittke unde violonistul "cântă" cu arcușul prin aer; culminația simfoniei *Văd... Amutesc* de S.Gubaidulina în care observăm un solo gestual al dirijorului în tăcerea orchestrei. Toate aceste procedee presupun o "post-trăire" interioară a auditorului care ne trezește anumite asociații cu una din ideile expuse de P.Boulez în articolul *Schönberg e mort*: "Există un adevăr evidența căruia este foarte

[12] Mai detaliat despre clusters-urile lui Cowell vezi: 9; 33.

[13] "Partitura" lui Cage este preluată din 11 p.136.

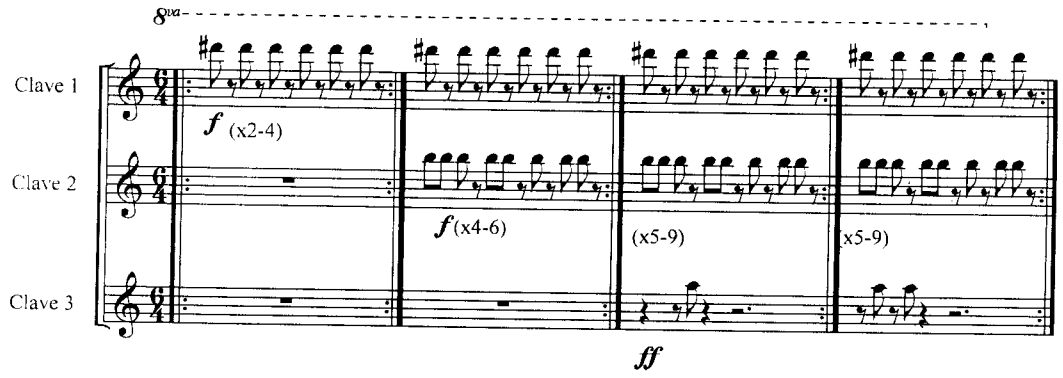
greu recunoscută. Muzica este nu atât şi nu numai o artă a sunetelor, ci mai curând un contrapunct din sunet şi linişte" (16, p.38).

J.Cage de asemenea încearcă să concentreze atenţia asupra fiecărui moment al timpului muzical în aşa fel încât fiecare sunet să devină un eveniment. Pentru aceasta el se serveşte şi de pianul preparat care conferă fiecărui sunet individualitate acustică. Cage consideră că instrumentele concepute pentru necesităţile limbajului tonal nu corespund necesităţilor muzicii noi. Ţinem să menţionăm de asemeni şi faptul că Cage a promovat ideea complexelor de sunete folosindu-se în unele lucrări ale sale nu de sunete pure, ci de acorduri fără funcţii armonice, care reprezintă nişte amalgame sonore legate de timbru, de durată şi de intensitate (vezi 5, p.176-177). În acelaşi timp Cage a fost şi unul dintre compozitorii care au proclamat idealul principal al minimalismului. Subiecte de tipul: nimic; cum să prefaci ceva sonor în nimic; cum să creezi vidul ş.a. au constituit conţinutul lecţiei lui Cage *Despre Nimic* pe care autorul o consideră şi o lucrare muzicală. Această estetică este apropiată filosofiei *zen*[14].

Experimentele în domeniul muzicii tăcerii au creat premise pentru apariţia minimalismului şi a muzicii repetitive. *Minimal art* a apărut ca o reacţie la ideea întregului ca o construcţie logică rigidă şi la serialismul adus la limita complexităţii structurale (de exemplu, la Babbitt). Deja la John Cage şi la Morton Feldmann găsim repetări multiple (exactă sau variată) sau forme extreme de ostinato care ulterior în creaţia lui Th.Reily, S.Reich şi Ph.Glass capătă un rol fundamental. Prima lucrarea repetitivă *In C* de Th.Reily a fost apreciată ca "primul ritual simfonic al satului mondial", declarându-se astfel apartenenţa la aşa-numita muzică ecologică care este o muzică liniştită, tăcută. Aceasta era în consonanţă cu ideile lui Cage care spunea că în ţipete nu există nici adevăr, nici frumuseţe, iar "metodele actuale de compoziţie care folosesc în majoritate armonia şi legăturile ei cu anumite succesiuni sonore vor deveni insuficiente pentru compozitorii înaintea cărora se va deschide tot spectrul de sunete. Compozitorul (organizatorul de sunete) va avea de a face nu numai cu întreg acest spectru, ci şi cu tot spectrul de timp"(24, p.210).

Muzica repetitivă denotă legături cu cele mai diverse fenomene: şi cu principiul aşa-numitei non-western-music (adică muzica jawaneză, balineză, japoneză, coreeană, africană, indiană etc.), şi cu ideea scărilor derivate lui Webern ("*Dasselbe immer undere*", adică "aceeaşi mereu altfel" sau "unitatea în diversitate"), şi cu metoda pattern-modelului variabil prin intermediul adiţiei. În exemplul 2 reproducem începutul *Muzicii pentru cinci claves* de S.Reich[15].

Exemplul 2



[14] Despre Cage vezi de asemeni: 19; 18; precum şi articolele lui Cage (24, 25) publicate în revista Muzâkalnaia Akademia, 1997, nr.2.

[15] Preluat din 46, p.482, exemplul nr.288.

Un caz particular al minimalismului îl reprezintă *muzica sistematică*[16] în care toate schimbările sunt supuse logic unui plan prestabilit.

În general, avangardismul anilor 50-60 a încercat să se rupă de tradițiile seculare existente în arta muzicală ignorându-le sau chiar negându-le la fel ca și specificul național al muzicii. Situându-se pe calea renovării procedeelor tehnice de compoziție care duc spre uniformizarea și universalizarea stilului reprezentanții avangardei au descoperit tendința de globalizare manifestată tot mai puternic după cel de-al doilea război mondial. În paralel cu aceasta are loc și academizarea avangardei: asemeni noii școli vieneze apare școala de la Darmstadt. Se organizează numeroase școli de vară, cursuri de muzică nouă, festivaluri care contribuie la răspândirea ideilor noi și afirmării experienței tehnologice noi. Avangarda anilor 50-60 ca o artă noncomunicativă și principial inovativă, care stimulează aspirațiile compozitorilor de fiecare dată de a "începe de la început", denotă două tendințe diametral opuse:

1. rațională, legată de dezvoltarea dodecafoniei și apoi a serialismului integral (M.Babbitt, P.Boulez. parțial O.Messiaen, K.Stockhausen, L.Nono, L.Berio, B.Maderna) și orientată spre continuarea filierei weberniene și a structuralismului;
2. aleatorică, legată de dezintegrarea determinismului și recursul la libertate, spontaneitate, indeterminism (K.Stockhausen, P.Boulez).

Este semnificativ că ambele aceste tendințe care uneori au generat adevărate confruntări între serialiști și non-serialiști pot coexista în creația unui compozitor (K.Stockhausen).

Are loc de asemeni și căutarea unor căi pentru sinteza serialismului[17] cu alte metode de compoziție. mai tradiționale, cu scopul găsirii unui lexic muzical mai accesibil. Astfel sinteza neomodalismului caracteristic lui O.Messiaen îmbinat cu serializarea unor parametri ai discursului muzical (înălțime, durată. articulație, dinamică) i-a atras pe K.Stockhausen (*Kreuzspiel* (1951)[18], exemplul 3) și pe P.Boulez (*Structuri,* 1952, un fel de *Arta fugii* a avangardismului).

Karlheinz Stockhausen (1928) - unul din experimentatorii cei mai apreciați ai avangardei muzicale. a parcurs mai multe etape marcate prin interesul față de diferite tehnici componistice (19) care l-au adus spre formularea și realizarea ideii *muzicii multiformale.* Aceasta constituie un rezultat al "integrării polifonice a tuturor cuceririlor muzicale ale secolului XX" (50, p.47). K.Stockhausen a fost unul dintre primii autori de muzică electronică, a experimentat cu efectele spațiale tratându-le ca pe niște componente ale tehnicii seriale. După aceasta au urmat compozițiile "indeterminate" sau așa-numitele "formațiuni polivalente" (termenul lui K.Stockhausen), apoi tehnica "formei neterminate" sau " formei-moment" (Unending Form, Moment-Form). Căile de sinteză alese de el mai târziu în tendința spre muzica multiformală se bazează pe juxtapunerea muzicii vii și a celei electronice, pe valorificarea ideilor împrumutate din alte arte, pe tehnica de colaj. După extravaganta "formă procesuală" când interpretul îndrumat de o "instrucțiune procedurală" creează lucrarea muzicală imediat pe loc, K.Stockhausen se adresează unor mijloace meditative care contribuie la crearea unei "muzici intuitive" (*Mantra, Vocea Stelelor*).

În ceea ce privește armonia, aici un rol foarte important îl capătă tehnica grupurilor bazată pe principiul de contrast între dinamică și statică, între materialul organizat și cel dezorganizat, între forma închisă

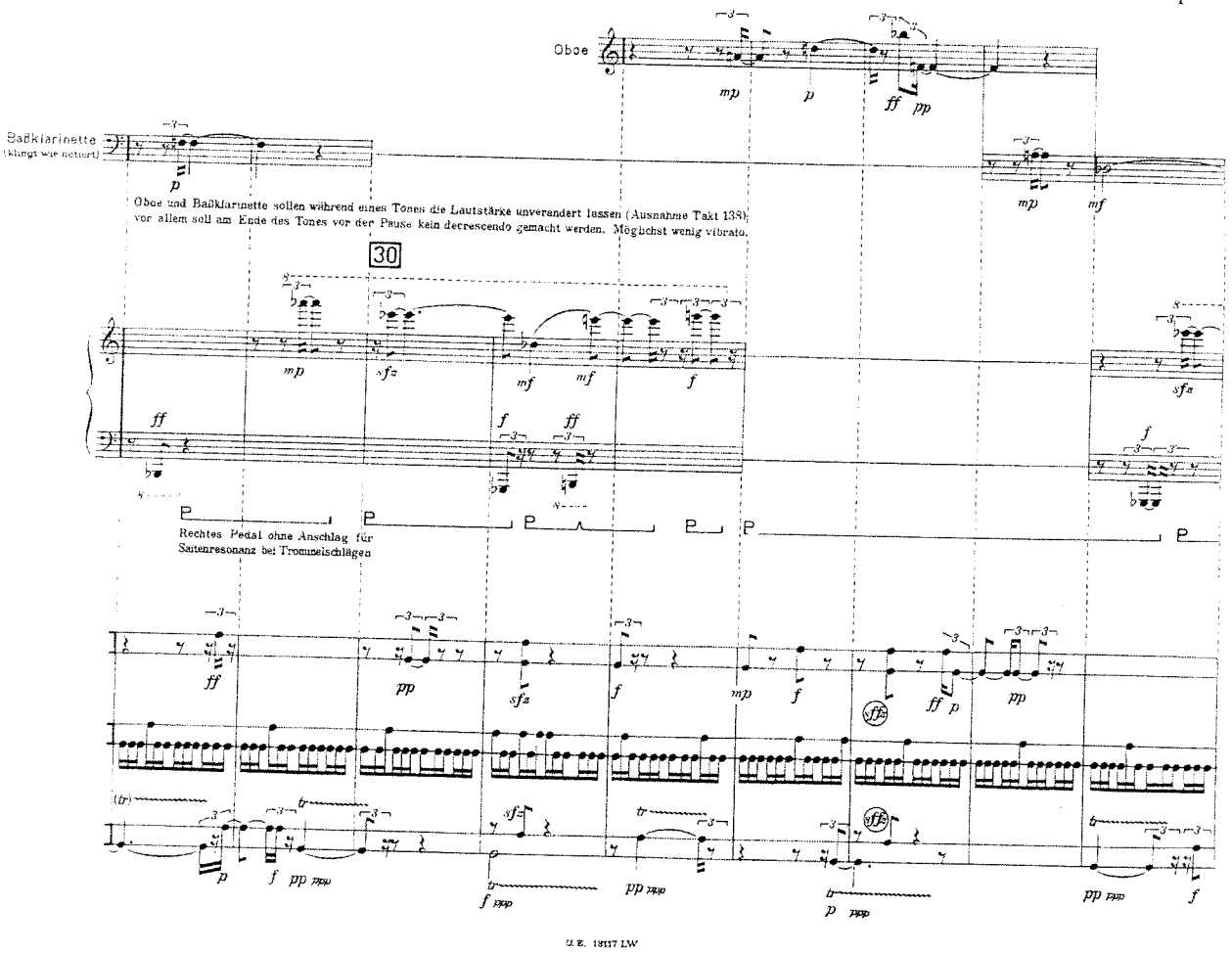
---

[16] Despre aceasta vezi: 8, 1, 2, 39.

[17] Trebuie diferențiați termenii de *tehnică serială* (lucrul cu o serie de înălțimi), *tehnică poliserială* (în care participă câteva serii de același tip), *serialism* (care presupune serializarea mai multor parametri) și *serialism integral* (când are loc serializarea tuturor parametrilor compoziției muzicale).

[18] După cum menționează V.Holopova (46, p.477), în această piesă sunt serializate înălțimile, duratele, dinamica. Compozitorul folosește aici și poliserialismul (mai multe serii de înălțimi, de durate etc.). Baza planului structural al piesei îl constituie tabelul rotațiilor șirului de numere în care primele 6+6 numere se schimbă cu locul respectând regula jocului încrucișat.

Exemplul 3



şi cea deschisă. *Grupp* este termenul inventat de K.Stockhausen care reflectă şi crezul compozitorului: artistul trebuie să aibă o lume proprie, un limbaj propriu, o gramatică proprie... Nici un fel de neo. *Gruppen* prezintă un fel de lexeme proprii din care compozitorul structurează propriul său material muzical. "Grupurile de sunete, zgomote şi zgomote sonorizate, menţionează K.Stockhausen[19], sunt unităţi de sine stătătoare. Fiecare grup se mişcă în spaţiul lui temporal. Cu propriul lui tempo, înainte de toate". Aici într-o formă amplificată se realizează ideea ce vine de la punctualismul webernian în care însă locul tonurilor izolate îl ocupă complexele sonore (aceasta se reflectă şi în denumirile lucrărilor: *Puncte, Contrapuncte, Grupuri*). Din punct de vedere al duratei sunării, al numărului de tonuri în grup, de rolul ce-i revine în contextul general grupul ocupă un anumit loc în ierarhia complexelor sonore sau intră în conexiune cu unele din ele formând un grup de nivel superior. Astfel, există micro- şi macro-grupuri. Legătura între consunările ce apar în interiorul grupului este mai curând vizuală decât auditivă. Numărul de sunete şi structura internă nu sunt reglementate. Fonismul depinde de densitatea facturii, de poziţia registrală, de dispoziţia intervalelor precum şi de anumiţi factori externi, în special – ritmul şi dinamica.

[19] Stockhausen K. *Texte*. Vol.II, p.71 (citat după: Voiculescu D. *Structuralismul şi polifonia* //Lucrări de muzicologie. Vol.8-9. Cluj-Napoca, 1979, p.111-128).

Sub aspect de articulație grupurile pot apărea în manieră punctualistă sau în formă pedalizată (acordul se "umple" treptat, precipitându-se parcă pe pedală, adică are o geneză quasi-armonică). În interior grupul poate să se modifice, însă oricum se recunoaşte. Astfel, primordiale sunt calitățile îmbinării sonore, a blocului sonor ce formează grupul şi nu cele ale acordului în înțelesul obişnuit.

În rezultat materialul armonic al lucrării este tratat nu ca ceva preexistent; el se "creează" de fiecare dată din nou incluzându-se, însă, în planul prestabilit al piesei. În unele cazuri sunt posibile şi poliformațiunile armonice (ca, de exemplu, în *Gruppen* pentru trei orchestre unde fiecare din grupuri îşi are propriul material armonic).

Structurile (grupurile) verticale ale lui K.Stockhausen se apropie de aşa-numitele sound-mass sau mase sonore (după I.Xenakis – "nori" de sunete"). Ele contribuie la staticizarea discursului muzical care corespunde concepției temporale şi metodelor componistice specifice ale lui K.Stockhausen despre care scrie S.Savenko citându-l pe compozitor: "Perfecțiunea organizării materialului presupune prezența permanentă a comunului. Nici un fel de "dezvoltare": doar prezența permanentă a organizării integrale (continui) în muzică (durchgeordnete Musik) poate trezi starea audiției meditative: aflarea în muzică care nu cere nimic premergător şi nimic ulterior"[20].

Schimbându-şi orientările stilistice K.Stockhausen spre deosebire de I.Stravinski parcă încerca permanent să-şi păstreze locul de avangardă în muzica secolului XX. În acest sens am dori să amintim opinia lui Iu.Holopov care subliniază că grupul de înaintaşi poate fi considerat avangardă doar atâta timp cât el. desprinzându-se de restul compozitorilor, se află într-o contradicție cu aceştia. Eminentul savant rus apreciază teoria lui K.Stockhausen asupra morfologiei timpului muzical ca una dintre cele mai importante în domeniul interstructuralismului (înțelegând prin aceasta caracterul structural al muzicii în diferiți parametri autonomi de organizare a materialului), estimând grupurile lui K.Stockhausen ca super-sunet poliparametrial (vezi: 45).

Avangardismul anilor 50 s-a manifestat destul de pregnant şi în Polonia. Din anul 1956 în capitala poloneză încep să se petreacă cu regularitate renumitele *Primăveri varşovene*, care au contribuit esențial la dezvoltarea şi propagarea artei moderne în arealul Europei de Est oarecum izolat de lumea occidentală.

Inițial orientarea generală a fost spre cucerirea culmilor dodecafoniei mai ales în varianta ei postwebernianã, serială. Aşa-numita dodecafonie poloneză a renunțat la specificul stilistic național sau individual promovând un stil universal depersonalizat. Ulterior aceasta a trezit o reacție împotriva normelor rigide ale serialismului (deja la sfârşitul anilor 50 I.Chominski a criticat pastişarea oarbă a stilului webernian) care a favorizat orientarea spre aleatorică, sonoristică (sub influența lui Varčse ți Cage) ți spre muzica electronică.

O figură de primă dimensiune în cultura muzicală poloneză a fost ***Witold Lutosławski*** (1913-1994) care şi-a început activitatea componistică în anii 40-50 pornind de la piese tonale destul de simple, trecând prin neofolclorism şi neoclasicism, demonstrând deja în *Variațiunile simfonice* o atracție față de tehnica *ostinatilor* politonale ale lui I.Stravinski. Anii 1958-1959 au fost marcați de unele experiențe dodecafonice, rezultatul cel mai semnificativ în acest domeniu fiind *Muzica funebră în memoria lui B.Bartók.*

În general, stilul creațiilor lui W.Lutosławski este destul de individualizat. De exemplu, prima din cele *Trei postludii* pentru orchestra simfonică[21] (de altfel, ultima lucrare a compozitorului care este concepută într-o formă "stabilă", închisă[22]) scoate în prim-plan consunările multisonore formate din cvinte care

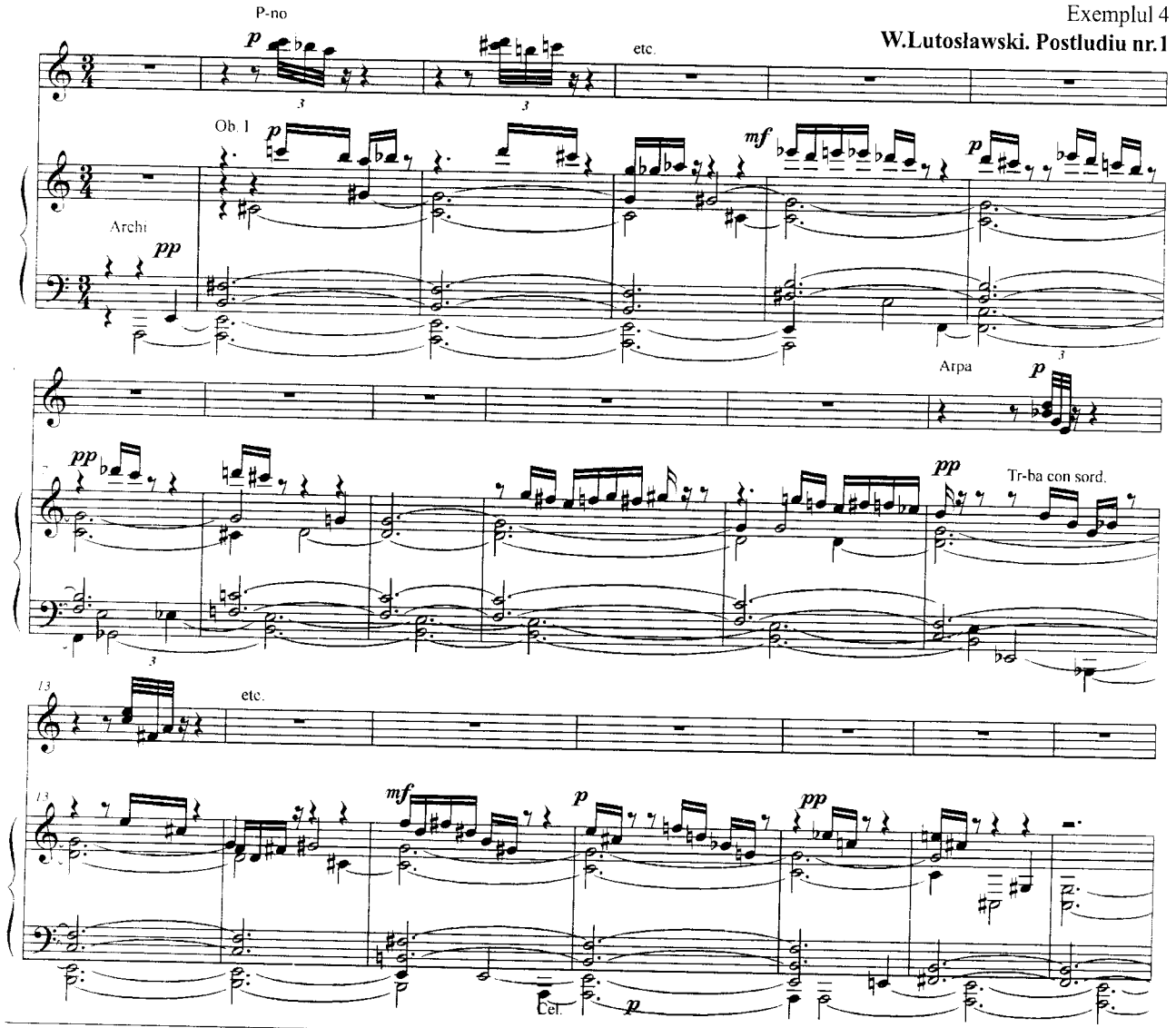
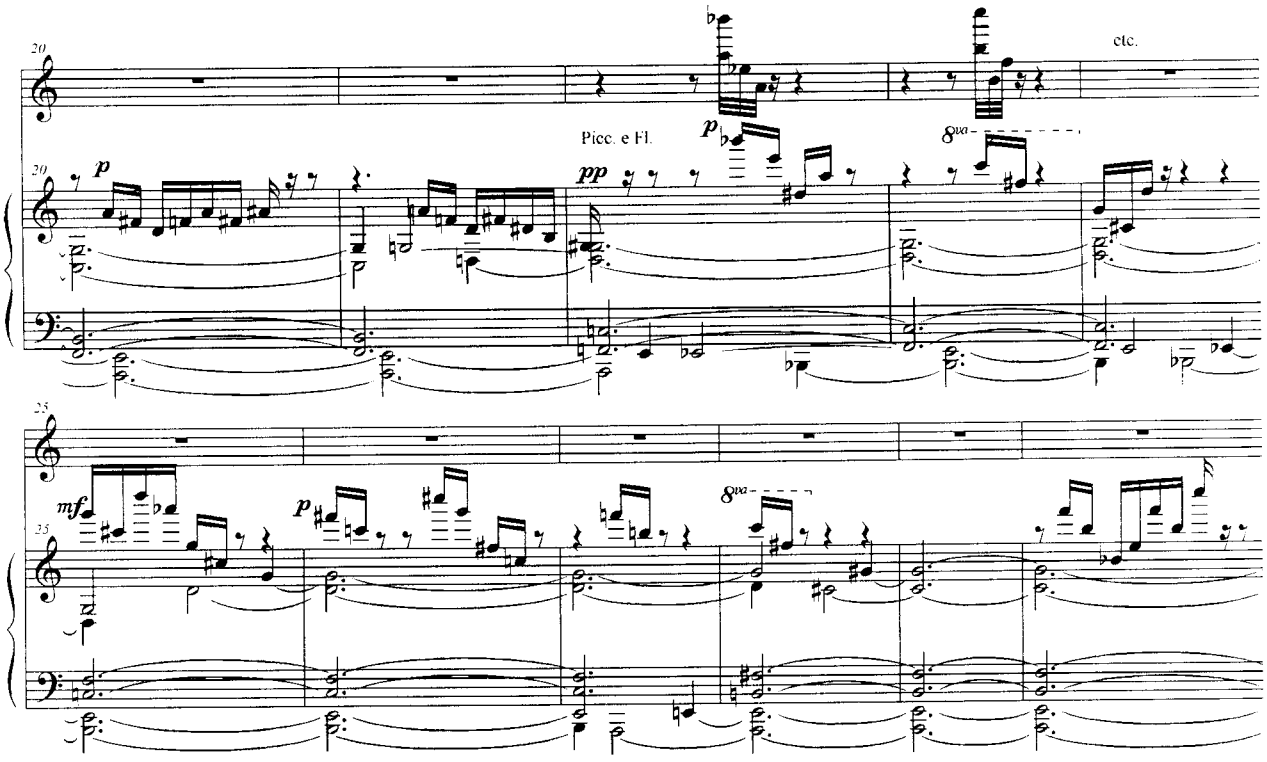
[20] K.Stockhausen *Texte zur Musik.* Bd.1. Köln, 1963. citat după: 44, p.14, 29.

[21] Premiera lucrării a avut loc în anul 1963.

[22] Această informație a fost comunicată lui N.Peiko de către compozitorul polonez K.Meier. Vezi: 38, p.282.

se "precipitează" treptat în forma unui hexacord (a-e-h-fis-cis-gis), care ulterior se deplasează pe tonurile ulterioare din cercul de cvinte (se adaugă b şi es în bas care, de fapt, continuă mişcarea pe cvinte). În figuraţiile la instrumentele aerofone un rol deosebit îl joacă mersurile de semitonuri, apoi de ton-semiton şi ulterior de terţe. Fiind tratate iniţial ca o lărgire a mersului pe semitonuri, ele se extind treptat până la cvarte şi tritonuri, iar la sfârşitul piesei – până la none (exemplul 4). În aceeaşi piesă se utilizează şi clusters-urile cromatice care asigură creşterea tensiunii în culminaţie (38, p.288). N.Peico menţionează prezenţa în această lucrare a două consunări compuse din câte şase sunete care în sumă formează întreg cadranul de cvinte pornind de la sunetul **la.**

Pe parcursul anilor 60 W.Lutosławski se adresează aşa-numitei "aleatorici limitate" sau "controlate"[23]. În această tehnică legătura cu tradiţia se manifestă într-o formă destul de latentă, ceea ce-i permite

Exemplul 4
W.Lutosławski. Postludiu nr.1

[23] Ideea aleatoricii controlate a fost pentru prima dată enunţată de P.Boulez în articolul *Alea* publicat la 1 noiembrie 1957 în revista *La Nouvelle Revue Francais* în legătură cu noţiunea de "formă deschisă". Întemeietori ai aleatoricii sunt consideraţi J.Cage (*Music of changes*, 1952) şi înaintea lui - Ch.Ives.

compozitorului să experimenteze dând frâu liber fanteziei şi ingeniozităţii. Astfel, de exemplu, partea I din *Jocuri veneţiene* conţine un complex sonor denumit de compozitor *arătare sonoră, imagine sonoră*. Armonia aici apare ca un rezultat al suprapunerii de melodii care generează, după cum menţionează Iu.Buţko (16), o factură stereofonică sau policromă. În culminaţie suprapunerile eterofonice ale vocilor creează efectul unor "pete eterofonice" care se ordonează oarecum haotic. În final observăm etajări de clusters-uri care apar în contextul unei facturi micropolifonice bazate pe acumularea intrărilor.

Efecte sonore interesante creează W.Lutosławski şi în cele *Trei Poeme pe versuri de Henri Michaux* (vezi exemplul 13a din partea I a manualului nostru). Astfel, de exemplu, în culminaţia din piesa a doua *Marea bătălie* se suprapun 20 de partide vocale fiecare intonând propriul său text cu rime diferite. Această scriitură trezeşte asociaţii pe de o parte cu vechiul motet politextual, iar pe de alta – cu sonoristica contemporană care frecvent recurge la sunete complementare "zgomotoase".

Cvartetul de coarde (1964) cu un pronunţat suflu neoimpresionist îmbinate cu elemente expresioniste weberniene concentrează în opinia muzicologului L.Rappoport, principalele inovaţii caracteristice acestei perioade din creaţia lui W.Lutosławski. Autoarea numeşte această lucrare "enciclopedia procedeelor tehnice ale lui W.Lutosławski" (40, p.86). Compozitorul foloseşte aici foarte consecvent aleatorica (cântarea în ansamblu *ad libitum*) şi tehnica microcromatismului cu sferturi de ton îmbinate cu procedee eterofonice. Repetarea multiplă a modelului intonativ este efectuată după principiul rotaţiei. Sprijinul modal se realizează în armonia "procesuală" (Iu.Buţko) nu în forma unui sunet singular, ci într-un complex din 12 sunete.

Am vrea să menţionăm că W.Lutosławski după tonalitatea lărgită (în *Triptic* şi în *Concertul pentru orchestră*), după ***atonalismul improvizatoric*** (expresia compozitorului) în care însă este prezent şi un centru de atracţie (în *Simfonia nr.1*) ajunge la un sistem cromatic din 12 sunete bazat pe un acord dodecatonic.

"Unitatea principală cu care eu operez în ultimele mele creații este acordul dodecatonic. Este cunoscut că, în fond, există posibilități nelimitate de creare a unor noi acorduri dodecatonice. Însă în propria mea practică componistică eu folosesc în primul rând astfel de consunări care au pentru mine un anumit caracter expresiv, coloristic și, evident, o structură caracteristică. Între unele tipuri de acorduri dodecatonice uneori apar contraste puternice. Jocul cu aceste contraste constituie unul din principiile tehnicii mele componistice. Este absolut evident că aceasta nu are nimic comun cu dodecafonia și cu serialismul. Singura trăsătură comună cu acestea o reprezintă cromatismul integral" (citat după: 35, p.192).

Adversarul oricăror dogme W.Lutosławski contestă posibilitatea compunerii muzicii după legi prestabilite. Ba chiar mai mult, folosind aleatorica el introduce în muzică hazardul, însă spre deosebire de "formele deschise" ale serialiștilor sau de "forma-moment" (ca antiformă) care în opinia lui aduc la "atrofia formei", W.Lutosławski încearcă să creeze o "formă amplă închisă"[24]. În aceasta îl ajută și ideea dezvoltării tematice. În *Simfonia nr.2* el diferențiază trei tipuri de tematism care corespund celor trei tipuri de organizare sonoră (diatonica, cromatica și microcromatica). În aceeași lucrare (compartimentul *Hésitant* din p.I) observăm acțiunea unui plan specific de succesiune a grupurilor bazat pe contrastele de imagini: episoadele cu o factură eterofonică vâscoasă alternează cu cele impresionist-sonoristice (cu participarea harpei, celestei și a pianului). În acest context este interesantă opinia lui W.Lutosławski care se considera un urmaș nu al școlii vieneze, ci reprezentant al filierei C.Debussy - I.Stravinski și B.Bartók - E.Varèse (vezi 48).

Sistemul lui W.Lutosławski (esența lui este expusă în studiul semnat de Iu.Șaltuper citat mai sus) se bazează pe succesiunea unor părți-secții relativ autonome fiecare cu un propriu element central al structurii sonore. Nu există nici o temă sau serie comună, ci se dezvoltă ideea unei "mase de sunete" bazate pe consonanțe armonice dodecatonice. Fiecare partidă (instrumentală sau vocală) expune grupuri dintr-un anumit număr de sunete care se repetă de foarte multe ori. Această "cromatică rotativă" (după cum a numit-o cercetătorul polonez T.Zeliński se deosebește de grupul dodecatonic deoarece poate fi repetată în orice succesiune, cu diverse modificări interioare și rotindu-se ca să "cuprindă" toate cele 12 sunete (48, p.243). Un rol important îl joacă și *intervalele constructive* caracteristice ale fiecărei secții (pot fi secții cu acorduri terțare, altele cu consunări de secunde și septime etc.). Intervalul se percepe ca o culoare și în acest sens ideea intervalului constructiv dominant îl apropie pe W.Lutosławski de B.Bartók.

Mobilitatea și caracterul variativ al armoniei se realizează în *câmpul armonic* format dintr-un grup de sunete. Cel mai frecvent acesta este un complex dodecatonic), care generalizează toate cazurile particulare (în condițiile unui anumit principiu intervalic al structurii variază poziția concretă, de exemplu, amplasarea pe semitonuri generează armonia de clusters-uri). În interiorul acestui câmp sunt posibile modificări pe baza complexului ales (sunetele pot fi luate în orice ordine, câmpul variind permanent, ceea ce amintește de melodiearmonia lui Skriabin), toate variantele fiind absolut egale în drepturi.

Structura dodecatonică a câmpurilor armonice nu exclude posibilitatea utilizării diatonicii și introducerea unor momente quasi-tonale (armonii terțare, acorduri sau sunete de sprijin la început și la sfârșit).

Dezvoltând structurile alese compozitorul lucrează foarte activ cu factura folosind diverse suprapuneri sau deplasări ale straturilor de factură, modificându-le din interior fie pe calea extensiunii sau din contra a compresiunii. Linearismul factural de nivel superior favorizează și apariția procedeelor politonale.

Procedeele orchestral-facturale generează de asemeni și complexe timbral-sonore sau timbro-sunete (ambii termeni sunt propuși de I.Șaltuper (48, p.266)) în care este imposibil de a diferenția melodia și armonia (drept exemplu se citează un fragment din *Cartea pentru orchestră*). Acesta este un sunet com-

[24] Mai detaliat despre aceasta vezi în 40, p.94-95 și în 17.

plex erodat care treptat îşi modifică conturul. Timbro-sunetul are câteva caracteristici importante principalele dintre care sunt volumul, densitatea şi structura microintervalică (48, p.266-268). Utilizarea microcromaticii în această lucrare ajunge până la introducerea unor clusters-uri cu sferturi de ton *glissando*, cu "scurgerea" unui timbro-sunet în altul. În aşa fel armonia, factura şi timbrul devin inseparabile, armonia pierzându-şi autonomia şi apropiindu-se de cea sonorică.

Un alt reprezentant de seamă al avangardei poloneze ***Krzysztof Penderećki*** (1933) realizează aspiraţiile sale spre crearea diferitelor configuraţii ale spaţiului sonor într-o formă şi mai radicală. Şi în acest sens înţelegerea lui a armoniei formate pe coordonata verticală se deosebeşte prin unele calităţi şi sensuri noi. K.Penderećki organizează spaţiul sonor şi fluxul de sunete lărgind cu multă îndrăzneală spectrul mijloacelor de expresie, modificând însăşi abordarea materialului muzical. Pentru el sunetul constituie molecula materiei muzicale care permite crearea unor timbruri neobişnuite. Şi aici K.Penderećki apare ca un continuator al compozitorilor polonezi de la sfârşitul anilor 50 (Gražina Bacewicz, Kazimež Serocki. Tadeusz Baird, Witold Lutosławski), care au început căutarea noilor procedee componistice şi mijloace de expresie.

Deja primele lucrări ale compozitorului scot în prim-plan ideea "polimorfiei" şi complexităţii paletei sonore incluzând şi supermultivocalitatea (*Threni Hirosimei* pentru 52 de instrumente cu coarde). Printre creaţiile din această perioadă se numără *Emanaţii, Polymorphia, Măsura timpului şi a liniştii* pentru cor mixt la 40 de voci, percuţie şi instrumente cu coarde, *De natura sonoris* nr.1 şi nr.2 denumirile cărora reflectă ideea inovaţiilor sonore. K.Penderećki recurge şi la zgomote, ceea ce a trezit învinuiri din partea criticilor care îi reproşau compozitorului "cultul zgomotului", "procedeele antiartistice în stilul diletantului american J.Cage" (Iaroslaw Iwaszkiewicz). "Acolo unde W.Lutosławski operează cu bisturiul K.Penderećki bate cu ciocanul"[25]. Şi totuşi, în aceste lucrări compozitorul face încă unele compromisuri. Astfel în *Polymorphia* după sonorităţile primitive la sfârşit timp de cinci secunde se afirmă Do majorul.

K.Penderećki găseşte chiar noi modalităţi de prezentare a partiturilor. De exemplu în piesa *Fluorescenţe* care reprezintă una dintre "culminaţiile" avangardiste ale compozitorului, el include în partitură diferite zgomote: sunete produse de maşina de scris, de soneriile electrice, de ferestrău care taie lemnul şi metalul, de nişte obiecte de sticlă şi de tinichea etc. Evident că aşa o "jignire a urechii" publicului a fost întâmpinată cu indignare şi revoltă, piesa fiind calificată ca una "neobrăzată"[26]. După această lucrare K.Penderećki a trăit un sentiment de săturare de experimente şi cu toate că nu pierde gustul faţă de efectele epatante, totuşi pe viitor le reinterpretează. Apar şi unele creaţii mai temperate care, însă, întotdeauna sună foarte modern. În special aceasta se referă la lucrările cu un conţinut religios în care autorul propune o tratare avangardistă a unor genuri tradiţionale. Astfel deja în *Stabat Mater* el îşi schimbă orientarea stilistică renunţând la multe efecte şocante utilizate în piesele anterioare. În acelaşi rând cu *Stabat Mater* stau şi *Pasiunile Domnului nostru Isus Hristos după Luca*, oratoriul *Dies Irae* (vezi exemplele 12 şi 13b din partea I a manualului nostru), *Canticum Canticorum, Magnificat, Te Deum, Requiem* ş.a. – lucrări ce i-au adus faimă şi renume în lumea întreagă. Alături de lucrările religioase K.Penderećki compune creaţii concertante, simfonii, opere.

În evoluţia stilului lui K.Penderećki se observă schimbarea atitudinii faţă de formă: de la formele muzicii de cameră el vine la formele ample de proporţii pentru ca apoi să revină la cele camerale. Observăm de asemeni şi o modificare a atitudinii faţă de lumea sonoră a creaţiilor sale.

---

[25] Waldorff J. *Penderećki* // Polityka (Warszava), 1980. 19 lipca. Citat după: 22, p.14.

[26] Schwinger W. *Penderećki. Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare*. Stuttgart, 1979. Citat după 22, p.31.

Căutarea unor sonorități extramuzicale, emanciparea sunetului ca obiect al atenției auditive comparabilă cu emanciparea disonanței, l-au îndreptat spre sonoristică. În piesa *Cosmogonia* el în urma lui W.Lutosławski introduce mixajul de texte care sună concomitent în diferite limbi – greacă, latină, rusă, italiană, engleză[27]. Sunetul se integrează din zgomote, fiind apoi analizat și desfăcut pe componente sau se înglobează în clusters-uri. Cluster-ul este, în opinia lui A.Ivaşkin, un simbol al stilului timpuriu al lui K.Penderećki care poate fi asemănat cu haşurile măşcate în pictură. În procesul de constituire a clusters-urilor adesea sunt folosite elemente de aleatorică și de aceea nu întotdeauna se fixează înălțimea precisă a clusters-urilor.

K.Penderećki n-a ocolit cu atenția nici serialismul. În *Threni Hirosimei* episodul central încorporat într-un cadru sonoristic este conceput în forma unui canon strict serial la 36 de voci cu axe de inversare care sună la trei grupuri orchestrale. Această piesă demonstrează unul din principiile preferate ale compozitorului – îmbinarea în spațiul sonor al diferitelor tipuri de material muzical.

Pentru creațiile cu conținut religios este caracteristică o oarecare simplificare a limbajului. Astfel, compartimentul *Deus Meus* din *Pasiunile după Luca* este bazat pe intonații oligotonice, alături de care se folosesc și seriile, și tradiționala pentru un context serial monogramă BACH. În general, coloritul lucrării este mai străveziu.

Genul cantatei *Stabat Mater* a condiționat incrustarea unor reminiscențe tonale, deoarece secvența gregoriană se sprijină pe sunetul re și după șoaptele misterioase ale corului la sfârșit se afirmă trisonul lui Re major. În același timp se păstrează și semnele modernității reprezentate de clusters-urile introduse în strofa a treia.

Stilul vechi bisericesc este evocat și în *Utrenia*. În reprezentația sacră *Paradisul pierdut* alături de numeroasele pagini lirice (partițiile lui Dumnezeu, a lui Adam și a Evei) se introduc și efecte sonoristice care servesc pentru caracteristica muzicală a Satanei, pentru redarea haosului, a scenelor de război și a potopului.

In lucrările scrise pe parcursul ultimului deceniu al secolului XX K.Penderećki aproape complet se dezice de "industria sintetică a sunetului" simplificându-și și mai mult stilul, renunțând la inovațiile radicale și demonstrează o apropiere de neoromantism. Evident, în aceste compoziții sporește considerabil rolul tradiției. Aceasta în mare măsură corespunde tendinței generale ce se manifestă în arta sfârșitului de secol, care reflectă filosofia și estetica postmodernismului. Această noțiune introdusă de Jean-Francois Liotar (*La condition postmodern*. Paris, 1979) a însemnat sfârșitul erei "metatextelor", apusul modernismului ca fenomen de anhedonie[28] antisenzuală.

În artă se semnalează o erupție de varietate nouă care admite un extraordinar pluralism de stiluri și de niveluri stilistice în care este foarte dificil de a aprecia hotarul dintre multitudinea artistică și cea extraartistică.

După cum menționează D.Redeppening (41) făcând trimitere la W.Welsch, există două modele de postmodernism:

1. ***difuz*** cu deviza *anything goes* (*merge orice*) care proclamă omnivorismul ca principiu (a fost introdus de P.Feierabend în lucrarea *Wider den Methoden-Zwang*. Frankfurt, 1986). Creația se derulează după rețeta: "încrucișează libido cu economia, socoteala cu placiditatea, nu uita ezoterismul și simulația, adaugă puțin *New Age* și apocalipsă și hitul postmodernist e gata"[29];
2. ***precis*** sau ***veritabil*** care se sprijină pe un sistem de valori bine determinat.

[27] Textul-montaj include fragmente din creații semnate de Lucrețiu, Ovidiu, Sofocle, Nicolaus Cusanus, Leonardo da Vinci, Giordano Bruno, Nicolaus Copernic, precum și din fragmentele rapoartelor transmise de cosmonauții sovietici și americani din timpul zborurilor cosmice.

[28] Anhedonie este insuficiența și chiar lipsa de bucurie considerată astăzi o maladie care ne face viața anostă și lipsită de plăcere.

[29] Esența acestui tip de postmodernism E.Zinkevici l-a comparat cu o gunoiște, iar atitudinea față de viață propovăduită de adepții lui – cu haosul (vezi: 21, p.263-264, 270).

În opinia autoarei postmodernismul nu este un *anti-modern* după conținut, nici un *trans-modern* după formă, ci în esență un *radical-modern*. Postmodernismul a fost determinat în mare măsură de explozia informațională și de difuzia intereselor și gusturilor estetice care s-au produs în ultimele decenii ale secolului XX.

Unul dintre compozitorii creația cărora se înscrie într-o anumită măsură în peisajul postmodernismului este ***György Ligeti***[30] (1923). Numele lui de obicei se asociază cu un fel de pictură sonoră realizată cu ajutorul diferitelor tipuri de scriitură sonoristică. Cea mai importantă descoperire făcută de Ligeti în opinia multor muzicologi o constituie micropolifonia (termen propus chiar de Ligeti). Esența acestui tip de scriitură constă în îmbinarea polifonică a unui număr foarte mare de voci de sine stătătoare din care rezultă un nor sonor mobil în interiorul căruia însă nici un detalii, nici un element nu poate fi sesizat. De exemplu, piesa *Atmosfere* (1961) prezintă un canon la 48 de voci proposta fiind o serie din 12 sunete. Schema intrării vocilor de asemenea se supune principiilor seriale. În general, toate elementele de limbaj și de scriitură în această piesă sunt strict calculate și foarte raționale, rezultatul, în opinia muzicologului S.Savenko, fiind însă unul irațional[31]. În continuare reproducem un fragment din piesa *Ramifications* (1968-69) în care foarte bine se observă un canon proporțional micropolifonic. În plus, aici compozitorul utilizează și scordatura, acordând unul din grupurile de coarde cu un sfert de ton mai sus decât celălalt și obținând astfel o sonoritate în care înălțimea reală este practic insesizabilă (exemplul 5).

În același timp lucrările lui Ligeti denotă un șir de tangențe cu orientarea minimalistă. În acest context D.Cojocaru menționează că "promovarea, în cadrul unor procese în continuă devenire, a unor structuri muzicale de mare complexitate, supuse elaborărilor realizate prin gradații datorate repetiției variate este o importantă calitate stilistică a acestor creații, devenită pregnantă în *Melodien, Clocks and Clouds, San Francisco Polyphony*" (7, p.16). Stilul acestor piese se caracterizează prin "tendința individualizării vocilor", poliritmie foarte complexă, "micropolifonie, neutralitate intervalică și armonică, țesătură polifonică densă" (7, p.26, 27).

În anii 70 în creația lui Ligeti s-a manifestat un interes sporit față de tradiție, față de realizările compozitorilor care au activat în diferite epoci istorice și au promovat diverse orientări stilistice. Alături de reconstituirea într-o formă foarte specifică a tradiției muzicale scrise (în special a celei de tip european), se observă și interesul față de tradiția muzicală orală (mai ales de tip extraeuropean)[32], compozitorul reușind să îmbine elemente care la prima vedere sunt absolut străine, sau chiar incompatibile. După cum menționează D.Cojocaru "scriitura de tip schumannian poate fi însoțită de o organizare poliritmică inspirată din folclor și de o construcție structurată pe baza unor reguli rezultate din geometria fractală" (7, p.23).

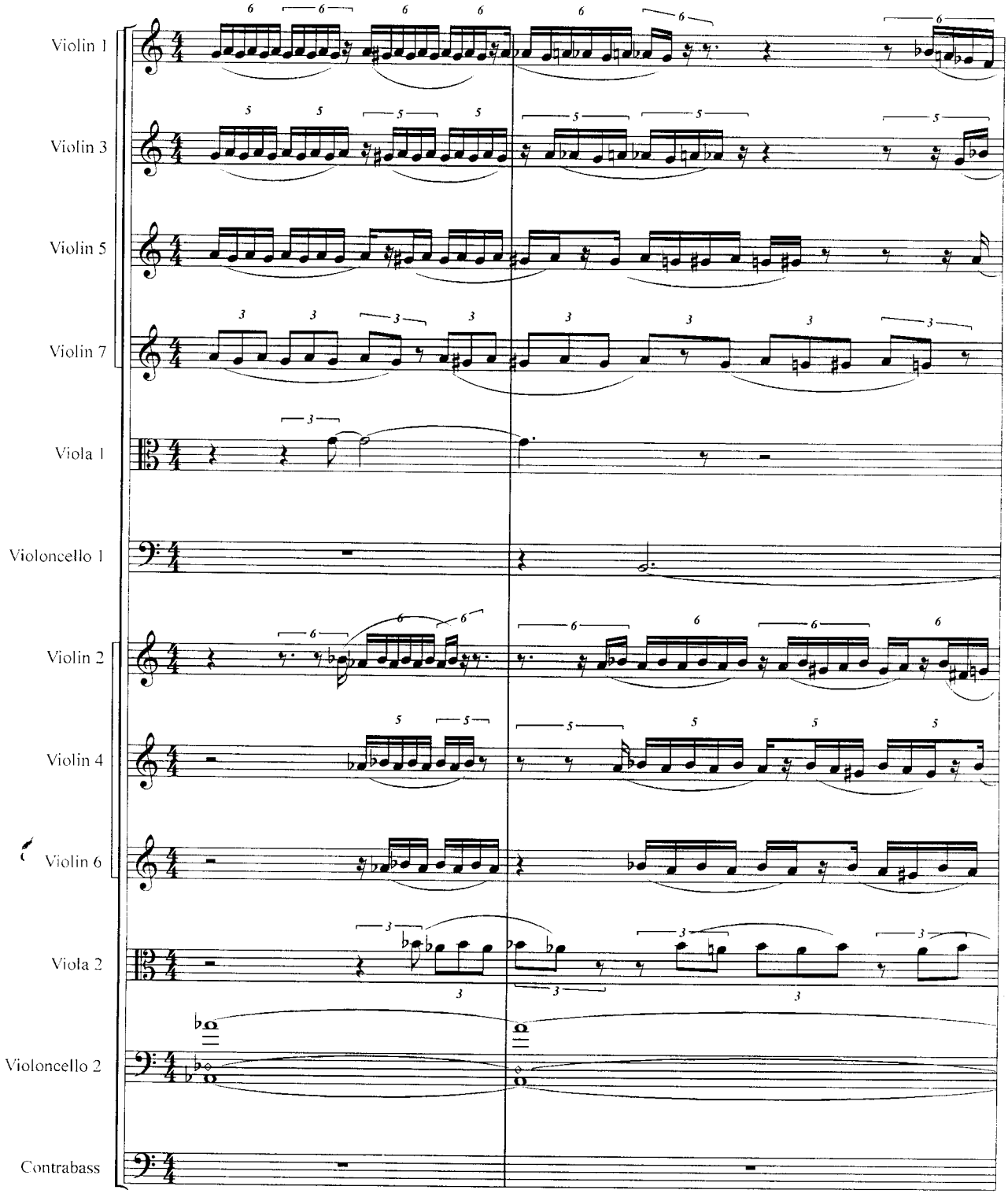
Una din realizările importante din această perioadă este opera *Le Grande Macabre* (*Marele Macabru*, 1977). Aici compozitorul încercând să modeleze un "teatru muzical naiv" recurge la polistilistică. D.Cojocaru apreciază această operă ca o "*anti-antioperă* plasată departe de linia avangardistă a teatrului muzical absurd" (7, p.24). În această lucrare parodia atinge grotescul, în limbajul muzical fiind folosite din abundență hiperbolele. Astfel, scenele cu participarea șefului poliției secrete îmbrăcat în costum de pasăre sunt o aluzie directă la *Flautul fermecat* de Mozart. Partiția lui este scrisă pentru soprano de coloratură și

[30] Însuși compozitorul nu se consideră postmodernist: "Protestez împotriva faptului de a fi inclus alături de postmodernii și eclectiștii istorici" (citat după 7, nota 65).

[31] Informațiile despre această piesă au fost comunicate în cadrul unei lecții prezentate de S.Savenko la Academia de Muzică *G.Musicescu* din Chișinău în anul 1998.

[32] Despre aceasta scrie D.Cojocaru (7, p.15).

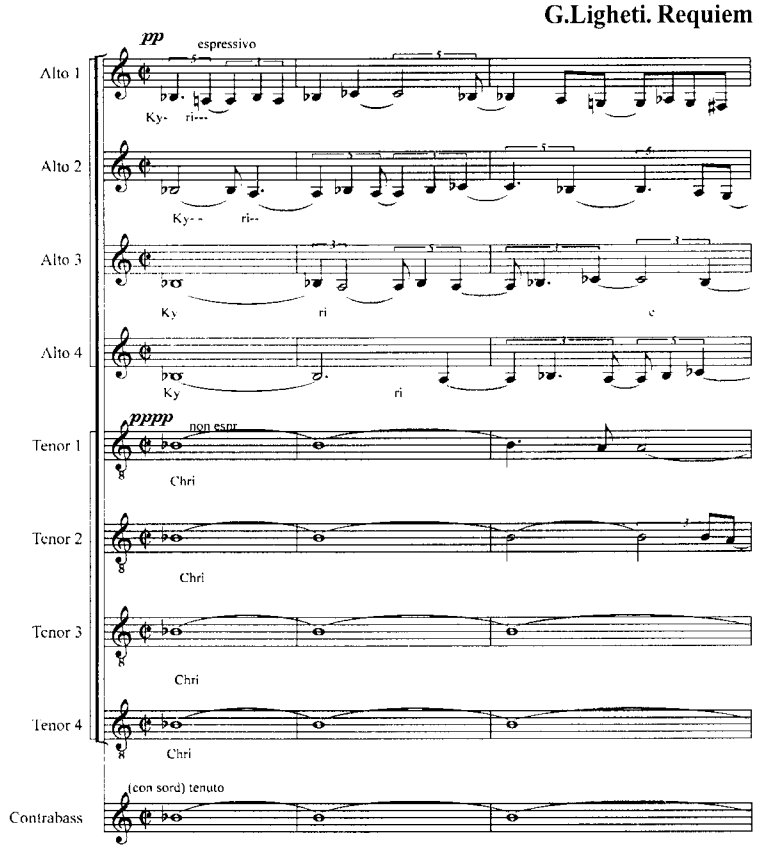
Exemplul 5

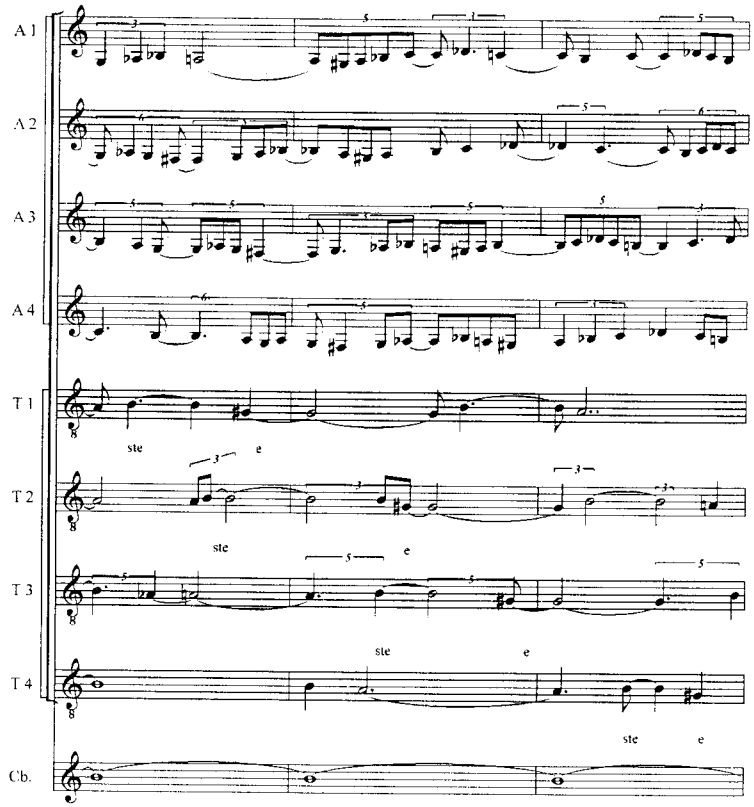
G.Ligheti. "Ramification"

conține pagini mult mai complicate decât partiția Reginei Nopții. Fioriturile lui "Ke-ke-ri-ke-ke, kó-ko-ri-ko-ko" îi parodiază în același timp și pe Papageno și pe Regina Nopții. Foarte interesant este realizat momentul apariției Necrotzarului:"Peste basul ostinat care stilizează finalul Simfoniei *Eroica* de Beethoven, vor fi suprapuse (și apoi repetate cu ostentație) citate greșite din *Ragetime*-ul lui Scott Joplin, un imn pascal din liturgia ortodoxă, o pseudo-melodie populară, o *samba* braziliană și un *cha-cha-cha*" (7, p.25). În general interpretarea piesei scriitorului belgian Michel de Ghelderode se asociază la Ligeti cu motive surrealiste din literatură și din artele plastice: "Eu am căutat ceva crunt și înspăimântător, eu mă gândeam la *Dies Irae* din *Requiem*, la imaginile de pe pânzele lui Breughel și Bosch, la scrierile lui Kafka și Boris Vian" (citat după 32, p.77), dorind să redea "o *Judecată de Apoi* exagerat de înspăimântătoare și totuși reală" (citat după 7, p.24 și nota 42). Polistilistica operei cuprinde o arie extrem de vastă de stiluri: "de la aluzii monteverdiene, de la stilul unei "nebunești arii baroce" (remarca compozitorului în partiția astrologului Astradamors) până la colajul instrumental" (32, p.84-86) menționat mai sus.

O altă latură a creației și a personalității lui Ligeti ni se înfățișează în *Requiem.* Compus în memoria rudelor compozitorului dispărute în lagărele fasciste, el este considerat de autor un "Requiem pentru toată omenirea". Aici, ca și în *Supraviețuitorul din Varșovia* de A.Schönberg, este reflectată tema Holocaustului încadrată, însă, în părțile tradiționalului gen de misă catolică funebră[33]. În această lucrare găsim numeroase pagini pline de expresie tragică, de concentrare filosofică și de pesimism (exemplul 6).

Exemplul 6

G.Ligheti. Requiem



[33] Despre această lucrare și despre creația lui Ligeti vezi: Дьердь Лигети. Личность и творчество. Москва, 1993; Савенко С. *Приключения в воображаемом пространстве. Заметки о творчестве Д.Лигети* // Советская музыка, 1987, №6.

Situația actuală în care se află arta muzicală se caracterizează printr-un pluralism extraordinar care s-a "clădit" treptat pe parcursul întregului secol trecut. L.Baltazar a încercat să reflecte căile evoluției artistice ale muzicii contemporane în studiul *Aleatorismul, o doctrină a negației?* (4). Astfel autoarea conturează trei direcții importante:

1. cea a ordonării microseriale care debutează în anii 20;
2. cea macroserială a dezordinii implicate în travaliul sonor în decursul deceniului al şaselea;
3. cea postmodernistă, reprezentată în anii 80 prin:
    a. polistilism şi
    b. noua complexitate.

L.Baltazar scrie de asemenea despre tendințele antiseriale pe care se bazează muzica non-evolutivă, continuitistă, curentul spectral şi cel arhetipal, precum şi despre mentalitatea deconstructivistă care se manifestă atât la etajul formei (având drept consecință fenomenul *Operei deschise*), cât şi la cel al conținutului (în cazul conceptualismului şi al intuitivismului sonor). Autoare menționează şi faptul că în compozițiile aleatorice predomină tendința de neantizare, de disoluție a semantismului operei de artă (4, p.53).

Este evident că în condițiile unei asemenea difuzii stilistice devine imposibilă elaborarea şi aplicarea unei singure metode de analiză a legităților modal-armonice ale muzicii contemporane. În acest sens una din soluțiile posibile ar putea fi abordarea funcțională a problemelor armoniei contemporane formulată de Iu.Holopov. Această abordare presupune:

1. determinarea grupurilor sonore supuse analizei;
2. examinarea proprietăților caracteristice ale acestor grupuri;

3. compararea grupurilor identificate;
4. examinarea modalităților de amplasare compozițională a diferitelor elemente ale sistemului în subordonarea lui față de formă şi față de lucrarea în general;
5. urmarea indicațiilor compozitorului.

Metoda trebuie să reiasă din cunoaşterea principiului general al armoniei secolului XX – formarea unui sistem de relații pe baza calităților şi proprietăților elementului central al sistemului (ales în mod rațional, special de către compozitor).

Cele patru metode principale cuprind întreg complexul de acțiuni analitice.

0. Analiza formei, deoarece fără aceasta analiza armonică devine lipsită de sens.
1. Analiza materialului, găsirea şi determinarea lui:
   a) grupurile verticale – acordurile, consunările, unitățile limbajului armonic;
   b) grupurile orizontale – modul, scara sonoră etc.
   c) grupurile vertical-orizontale.
2. Calitățile, însuşirile materialului: aprecierea estetică, caracteristica stilistică, denumirea, studierea structurii intervalice şi a mijloacelor de expresie.
3. Legăturile, relațiile: funcțiile (în caz că acestea există), tonalitatea, elementele centrale (principale), cele derivate, cu sunete adăugate, cu omisiuni de sunete, cadențele, elaborarea armonică a formei etc.
4. Sistemul armonic general: dezvoltarea, legătura cu forma, logica sistemului din punct de vedere al conceptului artistic etc.

Bibliografie selectivă:

1. Anghel I. Muzica minimală //Muzica, 1994 nr. 4.
2. Anghel I. Muzica nonevolutivă //Muzica, 1995 nr.5.
3. Babbitt M. Set structures as a compositional determinant //Journal of music theory, 1961, April.
4. Baltazar L. Aleatorismul, o doctrină a negației? //Muzica, 1997, nr.2.
5. Boulez P. Eventuellement... //Relèves d'apprenti. Paris, 1966.
6. Boulez P. Tendances de la musique récente //Relčves d'apprenti. Paris, 1966.
7. Cojocaru D. György Ligeti şi noua modernitate //Muzica, 1998, nr.3.
8. Dennis B. Repetitive and systematic music //The Musical Times. 1974, nr.1582.
9. Hicks M. Cowell's Clusters //The Musical Quarterly. Vol.77. 1993. nr.3.
10. Laszlo F. Strategii modale în "Şase bagatele" pentru cvintet de suflători de Gyorgy Ligeti //Muzica, 1999, nr.2.
11. Manolache L. Amurgul evului tonal. Bucureşti, 2001.
12. Nemescu O. Serialismul vienez şi consecințele sale asupra muzicii secolului XX //Muzica, 1997, nr.4.
13. Niculescu Şt. Edgar Varèse //Reflecții despre muzică. Bucureşti, 1980.
14. Wilkinson M. Edgar Varèse – pionier and prophet //Melos, 1961, nr.3.
15. Булез П. Шенберг мертв //Музыка. Миф. Бытие. Москва, 1995.
16. Буцко Ю. Витольд Лютославский. Заметки о технике инструментальной композиции // Советская Музыка. 1972, №8.
17. Валькова В. Алелторика В.Лютославского и особенности ее использования во Второй симфонии // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.
18. Ван Эмерик П. Джон Кейдж и «креолизация» сериализма //Музыкальная Академия, 1997, №2.
19. Гуляницкая Н. Гармония и методы рационализации в музыке 50-х годов (интерпретация и критика). Москва, 1982.
20. Дубинец Е. Творчество сквозь призму нотации //Музыкальная Академия, 1997, №2.

21. Зинькевич Е. Метафоры музыкального постмодерна //Искусство XX века: уходящая эпоха. Т.2. Нижний Новгород, 1997.
22. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий. Москва, 1983.
23. Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. Москва, 1991.
24. Кейдж Дж. Будущее музыки: Credo //Музыкальная Академия, 1997, №2.
25. Кейдж Дж. История экспериментальной музыки в США //Музыкальная Академия, 1997, №2.
26. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века. Москва, 1986.
27. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. Москва, 1974.
28. Ковнацкая Л. Композиторы Англии //Музыка XX века. Ч.II, кн.5а. Москва, 1987.
29. Конен В. Композиторы Соединенных Штатов Америки //Музыка XX века. Ч.II, кн.5а. Москва, 1987.
30. Конен В. Пути американской музыки. Москва, 1977.
31. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. Москва, 1975.
32. Крейнина Ю. Горький смех (об опере *Le Grand Macabre*) //Дьердь Лигети. Личность и творчество. Москва, 1993.
33. Кремлев Ю. Фортепианные новации Генри Коуэлла //Вопросы теории и эстетики музыки. В.9. Ленинград, 1969.
34. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. Москва, 1990.
35. Никольская И. Траурная музыка Витольда Лютославского и приемы звуковысотной организации в музыке XX века //Музыка и современность. В.10. Москва, 1976. стр.192.
36. Павлишин С. Чарлз Айвз. Москва, 1979
37. Паисов Ю. Политональность в современной музыке. Москва,1977.
38. Пейко Н. Две инструментальные миниатюры (композиторский анализ пьес О.Мессиана и В.Лютославского) //Музыка и современность. В.9. Москва, 1975.
39. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника //Музыкальная Академия. 1992, № 4.
40. Раппопорт Л. Витольд Лютославский. Москва, 1976.
41. Редеппенинг Д. Композиторское творчество под знаком постмодерна //Искусство XX века: уходящая эпоха. Т.2. Нижний Новгород, 1997.
42. Рети Р. Тональность в современной музыке. Ленинград, 1968.
43. Румянцев С. Взаимодействие стилей как форма художественного обобщения. Дисс...канд. искусствоведения. Москва, 1989 (manuscris).
44. Савенко С. Карлхейнц Штокхаузен; Штокхаузен К. Ситуация ремесла (критерии «пуантилистической» музыки) //XX век: зарубежная музыка. В.1. Москва, 1995.
45. Холопов Ю. К единому полю звука: № 2 Карлхейнца Штокхаузена //Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции. В.2. Сб. научн. трудов МГК им. П.И.Чайковского. Москва, 1995.
46. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург, 2001.
47. 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.
48. Шалтупер Ю. О стиле Лютославского 60-х годов //Проблемы музыкальной науки. В.3. Москва, 1975.
49. Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. Москва, 1977.
50. Штокхаузен К. Мультиформальная музыка //XX век: Зарубежная музыка. В.1. Москва, 1996.

Capitolul XIV

Armonia în creaţia compozitorilor din România şi Republica Moldova

§ 1. Preliminarii

Fundamentul şcolii componistice naţionale în România şi Moldova s-a clădit doar în jumătatea a doua a secolului XIX, mai târziu decât în alte ţări europene. Acest fapt se explică prin multiple cauze. majoritatea de natură obiectiv-istorică.

Procesul de constituire a componisticii naţionale este legat de numele unor compozitori puţin cunoscuţi în afara hotarelor ţării, dar care şi-au adus aportul considerabil în dezvoltarea culturii muzicale: Alexandru Fleńhtenmańher, Eduard Caudella, George Stephănescu, Ciprian Porumbescu, Constantin Dimitrescu, Gheorghe Dima. Această tânără şcoală componistică într-un scurt timp s-a manifestat în cele mai largi sfere de activitate muzicală laică (până în secolul XIX pe teritoriile Principatelor Dunărene[1] s-a dezvoltat mai mult muzica bisericească tradiţiile căreia s-au păstrat şi s-au perpetuat şi mai târziu, de exemplu în creaţia lui Gavriil Musicescu, precum şi folclorul în care prin activitatea lăutarilor se distinge şi o latură profesionistă a creaţiei muzicale orale). Şi totuşi, încă nu putem vorbim despre crearea unui stil muzical cu adevărat original sau despre existenţa unei bogate moşteniri sonore, deoarece în faţa compozitorilor români a stat sarcina de asimilare a normelor şi tradiţiilor muzicii europene transpuse pe un sol naţional. Un astfel de stadiu de constituire primară a şcolii componistice presupune sinteza elementelor universale şi naţionale. "Se poate spune - afirmă V.Herman - că toate eforturile înaintaşilor se concentrează în sondarea posibilităţilor noi de expresie oferite de culoarea particulară a modalismului autohton, "acordarea" lor cu marile forme vocale sau instrumentale clasice şi deşteptarea, pe cât este posibil, a etosului nostru specific în contextul celorlalte şcoli naţionale" (16, p.31).

Majoritatea lucrărilor semnate de compozitorii menţionaţi mai sus au fost create după anumite modele aprobate de-a lungul anilor în arta muzicală europeană, modele care, de altfel, erau îmbogăţite frecvent cu elemente folclorice autohtone. La această primă etapă compozitorii nu întotdeauna ştiu să îmbine stilistica muzicii vest-europene cu specificul modal, ritmic şi melodic al folclorului românesc. "Am putea spune că de problemele generale ale armoniei depind în mare măsură cele ale tipului de discurs muzical şi ale formei. Dar armonizările, în majoritatea cazurilor, erau bazate pe relaţii acordice funcţionale, puţin adecvate modalismului... dar în noianul de armonii funcţionale, apar şi unele "colţuri" în care compozitorii aduc instinctiv înlănţuiri armonice proaspete, adecvate stilului modal (piesa *Alla rumena II* de C.Miculi)" (16, p.39).

Se cunoştea mai bine folclorul orăşenesc prezent în repertoriul lăutarilor (situaţie analogică cu multe alte ţări ca Ungaria, Rusia ş.a.). Interesul faţă de arta lăutărească a fost determinat şi de orientările existente în folcloristică (A.Pann, C.Miculi, A.Flechtenmacher ş.a.) care s-au materializat prin editarea la mijlocul secolului XIX a unor culegeri de folclor. Graţie acestor ediţii creşte interesul faţă de creaţia

[1] În Transilvania şi în Ardeal unde influenţele occidentale s-au manifestat de timpuriu muzica laică de tip european a început să fie cultivată încă din secolele XVI-XVII, însă aici nu s-a format o şcoală componistică cu adevărat naţională, deoarece majoritatea muzicienilor erau veniţi din străinătate şi cultivau o muzică importată din Europa, iar cei autohtoni lucrau şi ei după aceste modele străine.

muzicală populară atât în rândurile melomanilor, cât şi printre compozitorii care întreprind încercări tot mai intense de creare a unui stil muzical naţional-caracteristic. Specificitatea naţională a muzicii compozitorilor români la această primă etapă se datorează în principal anume utilizării elementelor folclorice. La hotarele secolelor XIX şi XX interesul folcloriştilor şi al compozitorilor se îndreaptă şi în direcţia folclorului ţărănesc. Vom menţiona aici numele lui G.Musicescu, D.Kiriac, I.Vidu, T.Brediceanu. Ei încearcă să pătrundă în esenţa folclorului naţional, să descopere legităţile specifice ale muzicii populare şi să le reflecte adecvat în creaţia componistică.

"Sfârşitul secolului XIX marchează în cultura noastră muzicală prezenţa tot mai vie a unor muzicieni de prestigiu, a căror creaţie hrănindu-se din seva acumulată pe parcursul unui veac de tatonări şi încercări, reprezintă adevărate momente de recuperare şi afirmare. Ne gândim în primul rând la Gavriil Musicescu, a cărui operă componistică luminează întreaga perioadă cuprinsă în primele două decenii ale secolului şi chiar după aceea. Ceea ce aduce Musicescu nou şi cu valoare "profetică" în opera sa este afirmarea deplină (şi nouă pe atunci!) a ideii de cântare omofonă, corală – consecinţă firească a studierii folclorului şi a cântării psaltice omofone –, tehnica armonizării modale. Prin aceasta, el înţelege părăsirea filonului armonic funcţional major-minor şi găsirea unor soluţii care să permită păstrarea intactă a specificului modal al cântecelor. Aceasta înseamnă, de fapt, abandonarea stilului occidental şi afirmarea valorii expresive a unui stil nou în plină dezvoltare, cel naţional, bazat pe cântare populară şi de strană. Musicescu realizează printre primii în cultura muzicală românească un climat armonic modal *cu o necontestată valoare expresivă*" (16, p.48).

În mediul intelectualităţii româneşti la hotarele secolelor XIX-XX se impun personalităţile unor creatori care cuprind diferite laturi ale activităţii muzicale manifestându-se în acelaşi timp nu numai în calitate de compozitori, dar şi ca interpreţi, profesori, folclorişti. Unii dintre ei au pus temeliile unor filiere componistice regionale (ca de exemplu, Gh.Dima la Cluj sau G.Musicescu în Moldova). Ei încearcă "recuperarea la scară locală a unor cuceriri de ordin formal, tehnic, stilistic" apusene, cât şi "punerea lor în acord cu sensibilitatea şi realităţile autohtone" (16, p.29). Însă faima acestor muzicieni încă nu depăşeşte hotarele ţării.

§ 2. Stilul armonic al lui G.Enescu

Primul creator român care a reuşit să se impună pe plan internaţional şi odată cu aceasta să descopere lumii bogăţia şi splendoarea culturii muzicale româneşti a fost ***George Enescu*** (1881-1955). Prin el "muzica românească se antrenează într-un dialog de la egal la egal cu vechile şcoli componistice apusene" (12, p.52). Opera enesciană demonstrează o sinteză organică a naţionalului şi a universalului.

În contextul muzicii româneşti Enescu apare într-un moment când compozitorii precursori au pus deja fundamentul şcolii muzicale naţionale prin valorificarea cântecului popular însă doar geniul enescian a putut să ridice arta muzicală românească pe culmile artei universale. "Ideea naţională trece ca un leitmotiv prin tot ceea ce el vorbeşte, cântă şi scrie" – se afirmă într-un articol apărut încă în anul 1903 (citat după 35, p.275). Şi nu întâmplător Enescu a contribuit la crearea arhivei naţionale de folclor, a contactat cu cei mai de seamă folclorişti şi etnomuzicologi ai timpului – C.Brăiloiu, B.Bartók, T.Brediceanu ş.a. Dar el este şi acela care introduce elementele folclorului românesc în arta muzicală universală. Rolul lui Enescu pentru şcoala componistică românească poate fi asemănat cu rolul unui far care orientează şi influenţează căutările creatoare ale mai multor generaţii de muzicieni şi prin aceasta el poate fi comparat cu aşa figuri ca F.Liszt şi F.Chopin în secolul XIX sau B.Bartók în secolul XX.

Format la şcolile muzicale germană şi franceză, moştenind tezaurul bogatei spiritualităţi româneşti Enescu s-a impus printre cele mai mari personalităţi creatoare ale timpului său. Creaţia lui se sprijină pe bogatele tradiţii ale culturii muzicale europene şi naţionale reflectând aproape "toate frământările stilistice şi de idei din arta sunetelor" din prima jumătate a secolului XX: postromantismul, neoclasicismul, impresionismul, expresionismul, neofolclorismul (12, p.53). Compozitorul singur nu odată mărturisea admiraţia faţă de creaţia lui C.Saint-Saëns[2], G.Fauré, P.Dukas, F.Schmitt, A.Honegger şi mai puţin C.Debussy[3].

Debutând ca un continuator al tradiţiilor romantismului austro-german el compune mai multe lucrări ce lesne se situează pe această filieră: primele două sonate pentru vioară, *Octetul*, dar şi unele opere mai târzii (*Cvartetul în Mi bemol major* şi *Sonata pentru pian nr.1*). În creaţiile anilor 1914-1919 de asemenea se resimte suflul romantismului (sau poate mai curând a postromantismului). Astfel în partea lentă din *Simfonia nr.2* şi finalul *Simfoniei nr.3* se manifestă influenţele lui Bruckner şi Wagner, în lucrările camerale – cele ale lui Brahms. Singur compozitorul mărturisea că "de la vârsta de şapte ani eu trăiesc prin Wagner şi numai prin el (1936)... Este demult de când am încercat să-l imit pe Brahms" (citat după 30, p.57). Prin utilizarea leittematismului Enescu apare ca un continuator al tradiţiilor lui Liszt şi Franck.

Este cunoscută legătura strânsă a creaţiei enesciene cu sursele inepuizabile ale folclorului românesc. legătură care se resimte în absolut toate lucrările compozitorului, inclusiv şi acelea care după conţinutul lor ideatic se situează destul de departe de arta populară (cum sunt, de exemplu *Suitele orchestrale* nr.1 şi 2, opera *Oedipe,* poemul *Vox maris, Simfonia de cameră* ş.a.). Neofolclorismul enescian se deosebeşte considerabil de demersurile similare ale lui B.Bartók şi mai ales I.Stravinski şi este însemnat de pecetea poetizării romantice a elementelor naţional-folclorice. Doar de două ori pe parcursul carierei sale de compozitor Enescu s-a folosit de citatul folcloric (în *Poema română* şi în cele două *Rapsodii*). În restul lucrărilor el a reuşit să creeze o muzică care revărsă aceleaşi fluide şi răspândeşte aceleaşi miresme ca şi muzica populară. Chiar şi atunci când denumirile programatice (*Suita sătească, Impresii din copilărie*) sau titulaturile (*Uvertura de concert* şi *Sonata pentru vioară şi pian* nr.3 ambele *în caracter popular românesc*) denotă o posibilă apropiere de cântecul sau jocul popular, compozitorul reproduce doar imaginea şi spiritul interior al folclorului. "După 1905 memoria enesciană nu-i va mai păstra folclorului chipul şi nu-i va mai însufleţi trupul; folclorul îi va inspira muzicii enesciene doar duhul" (20, p.49). De acest spirit folcloric este impregnată şi armonia creaţiilor enesciene.

Perioada de maturitate (timpul compunerii operei *Oedip*, a Sonatei pentru vioară şi pian nr.3 şi a altor lucrări instrumentale) este însemnat de tendinţa spre găsirea unor principii adecvate de interacţiune între arta populară şi cea profesionistă fără a ştirbi însă din farmecul folclorului şi fără a-l îmbrăca în veşminte străine pentru el. "Creaţia muzicală matură a lui George Enescu nu mai arată ce *este* folclorul, ci în ce formă el *poate* să fie" (20, p.50). În prim-plan aici se situează sinteza elementelor folclorice româneşti cu realizările impresionismului şi mai larg ale muzicii franceze în general, sinteză posibilă graţie unor paralele ce pot fi găsite între mijloacele impresioniste şi folclorul românesc. Dintre acestea vom menţiona ornamentica pitorească cu nuanţe orientale, plasticitatea ritmică, cromatismele, sprijinul melodiilor pe triton, bogăţia sferei modale (întreaga diversitate a modurilor diatonice şi mixtadiatonica) toate prezente şi în creaţia lui Enescu.

Trăsăturile impresioniste se manifestă pregnant în factura şi în armonia lucrărilor enesciene fapt ce i-a permis cercetătoarei moscovite a creaţiei enesciene R.Leites de a propune noţiunea de "impresionism

[2] Anume lui C.Saint-Saëns Enescu i-a dedicat prima din cele trei suite orchestrale cu renumitul şi admirabilul *Preludiu la unison.*

[3] Muzicologul rus O.Fadeeva consideră influenţele lui C.Debussy asupra lui G.Enescu foarte puternice şi importante. Vezi: 55, p.127.

românesc" care ni se pare destul de justificată, deoarece numeroşi compozitori români (şi unii basarabeni) prin arta lui Enescu au asimilat elementele stilului impresionist[4]. Complexitatea acordicii, rolul sporit al factorilor coloristici, fluiditatea şi instabilitatea facturii – iată doar unele exemple de "impresionisme" ce pot fi cu uşurinţă depistate în stilul armonic enescian. Compozitorul român în nici un caz nu copiază stilul lui C.Debussy sau M.Ravel, ci doar foloseşte unele procedee şi mijloace impresioniste sintetizându-le într-un mod foarte organic cu particularităţile folclorului românesc. Drept exemplu aici poate servi *Sonata nr.3 pentru vioară şi pian* în care observăm o bogată paletă multicoloră. "Influenţele impresionismului se relevă în utilizarea unor sonorităţi moi, a unor culori armonice rafinate, în imagistica unor episoade şi în special a începutului părţii a doua cu statica-i contemplativă, cu instabilitatea şi fragilitatea sonorităţilor" (55, p.39). Enescu preia de la impresionism acele elemente care îi sunt necesare pentru crearea unui anumit anturaj sonor, a unui mediu armonic şi factural original în care se manifestă propriul lui tematism frecvent marcat de pronunţate trăsături naţionale. Atmosfera sonoră specifică se datorează şi utilizării unor moduri caracteristice pentru folclorul românesc (în special a celor cu secundă mărită mai puţin întâlnite la impresionişti). În aceeaşi sonată compozitorul sintetizează mijloacele major-minorului şi modurile hemiolice, introducând şi elemente ale modului doric. Acordurile de cvinte, trisonul cu triton sau consunările de cvarte şi secunde, de cvinte şi secunde se formează prin verticalizarea componentelor scării modale. În *Sonata nr.3* ca şi în opera *Oedipe* Enescu introduce microintervalele (aici ele apar ca o reflectare a stilului rapsodic lăutăresc, pe când în *Oedipe* – pentru recrearea declamaţiei verbale şi a atmosferei sonore a Antichităţii[5]; în ambele cazuri servind pentru întruchiparea unor idei şi imagini specifice şi nu doar de dragul efectului sonor).

Fonismul armoniei, capacităţile ei timbral-coloristice se manifestă şi în suita *Impresii din copilărie*. Aici frecvent predomină efectele statice asigurate în mare măsură de utilizarea pedalelor[6] prezente practic în toate părţile ciclului. Armoniile rafinate care se situează în prim-plan în comparaţie cu melodia, bogăţia paletei modale unde observăm procedee de colorare modală, contrastele diatonicii şi a cromaticii, plasticitatea ritmică (care la Enescu influenţează activ asupra aprecierii auditive a verticalei) denotă atenţia deosebită acordată picturii sonore. Colorarea modală realizată prin alternativitatea tonalităţilor paralele apare şi în tema iniţială din *Piesa de concert pentru violă şi pian*, în *Sarabanda* din *Suita orchestrală* nr.2, în piesele *Melodie, Voix de la steppe* din *Suita pentru pian* nr.3[7] ş.a.

Acordica enesciană în mare măsură continuă tradiţiile muzicii franceze de la sfârşitul secolului XIX. Filiaţiunile cu C.Debussy se manifestă prin utilizarea nonacordurilor şi a consunărilor pentatonice, a acordurilor cu tonuri adăugate şi a alteraţiilor (numeroase exemple găsim în piesa *Burlesque* din aceeaşi Suită pentru pian nr.3), a complexelor multisonore (finalul *Sonatei nr.3 pentru vioară şi pian*). De la M.Ravel vin împletirile rafinate ale pasajelor figurative (în special în lucrările pentru pian), consunările timbral-percuţioniste. Legăturile cu impresioniştii se dezvăluie şi prin numeroasele paralelisme şi acorduri arpegiate de care abundă lucrările enesciene.

În domeniul organizării modal-tonale observăm numeroase exemple de utilizare a diferitelor forme de sisteme major-minore, sinteza diatonicii şi a cromaticii (în *Voix de la steppe* din *Suita pentru pian* nr.3 observăm sinteza orizontală a acestor două forme de expunere modală, pe când în *Suita orchestrală* nr.2

[4] La sfârşitul anilor 40 compozitorul Şt.Neaga a fost învinuit pentru aceasta de cosmopolitism.

[5] "Trebuia să redau trezirea Sphinxului în semiobscurul fluid prin sunetele unei muzici îndepărtate" – mărturisea compozitorul. Vezi: 13, p.145.

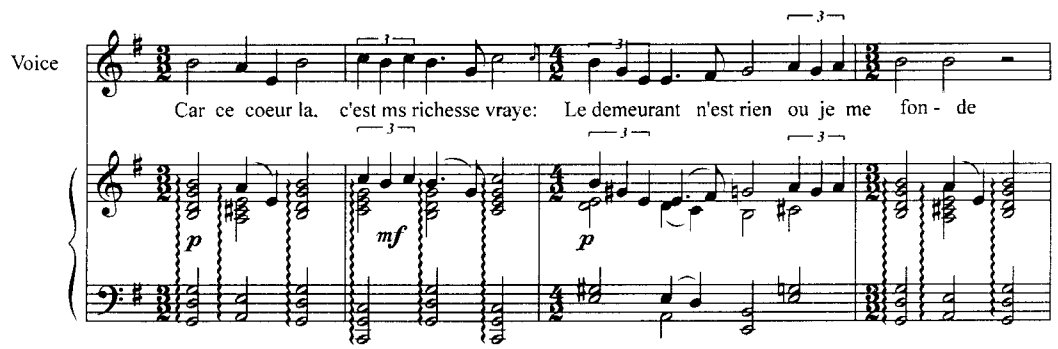
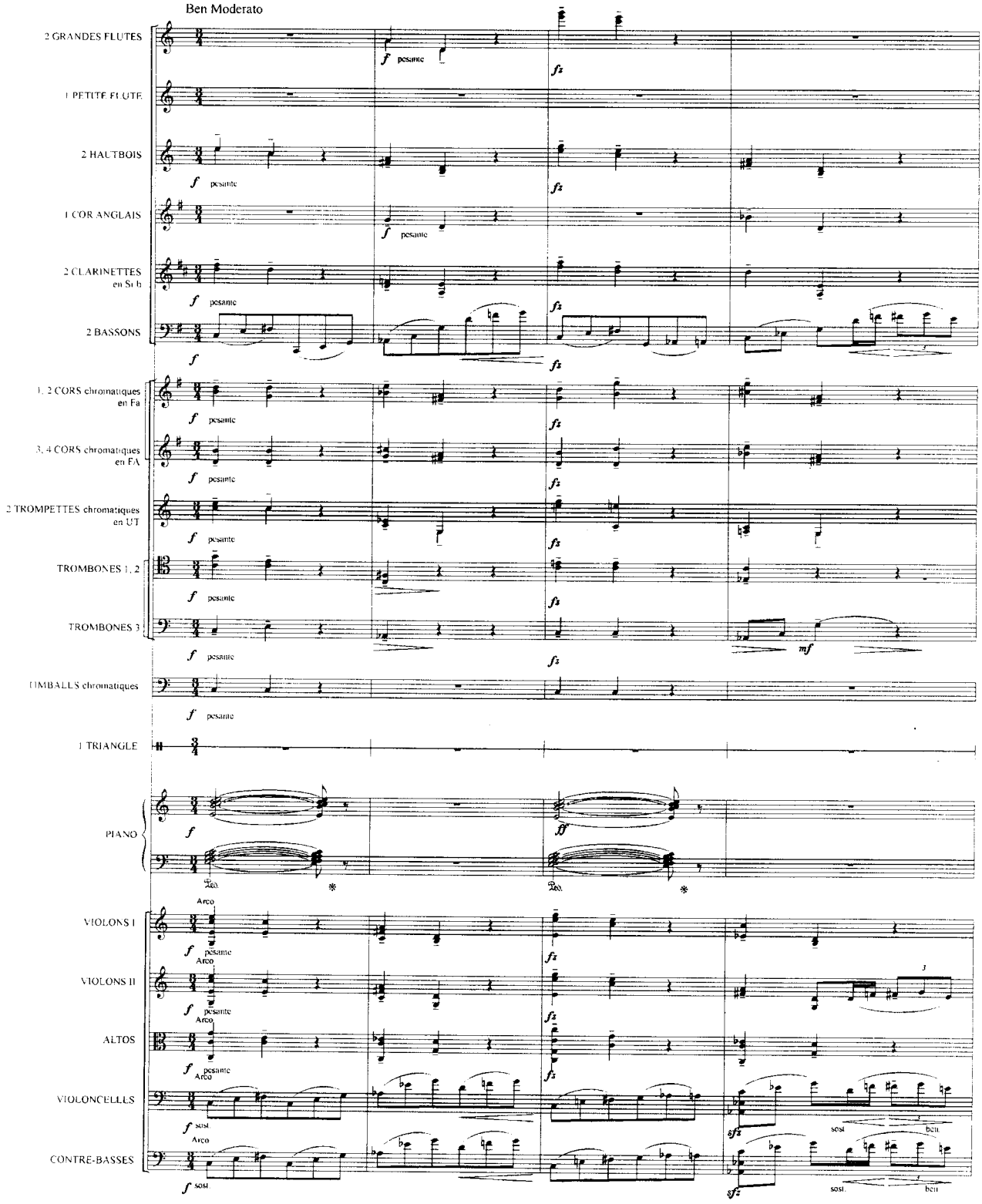
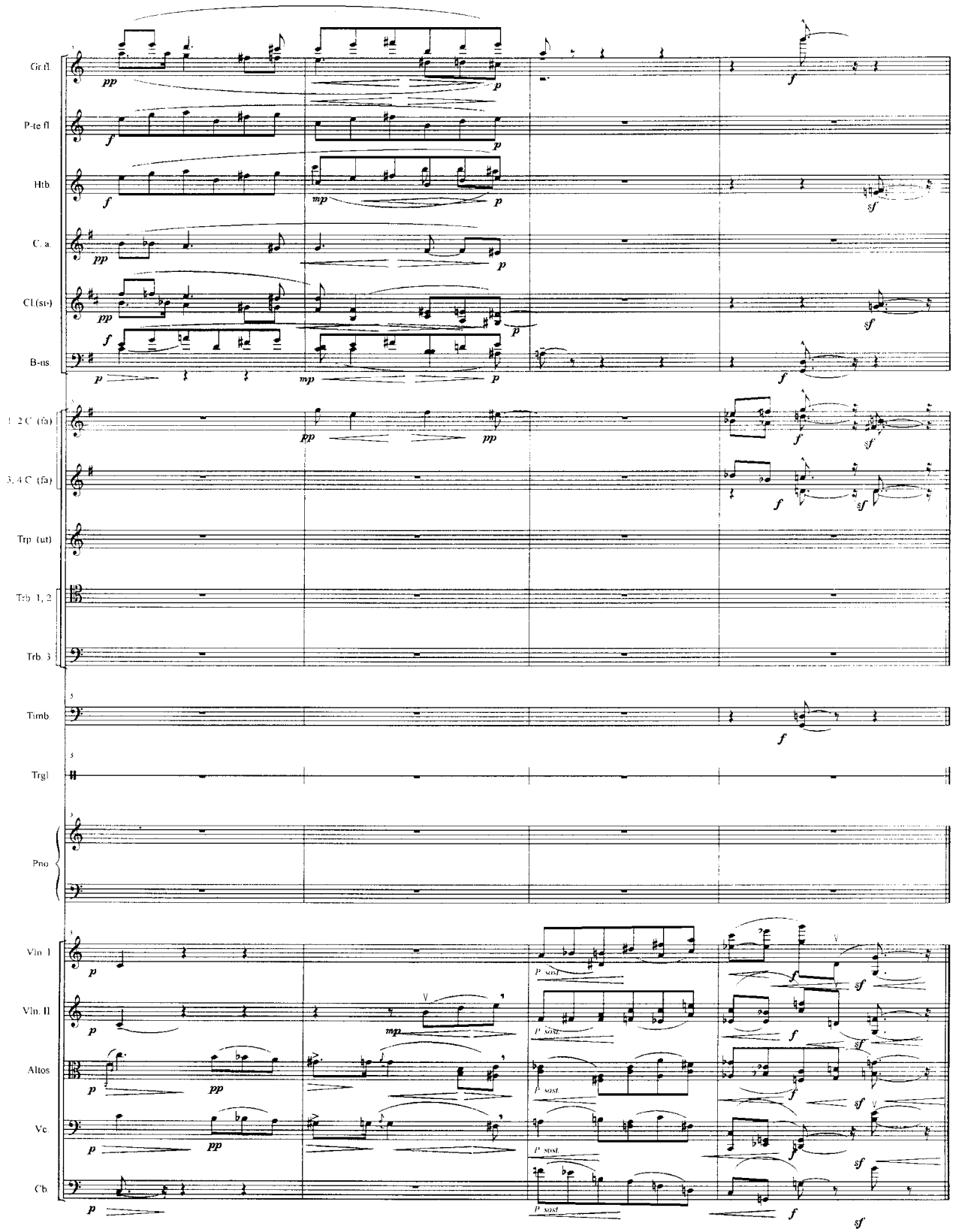
[6] O pedală îndelungată pe tonica lui do minor (care durează 75 de măsuri) combinată cu un motiv *ostinato* sună la începutul finalului din *Suita orchestrală* nr.1.

[7] Vezi exemplele 30, 44, 45, 53, 62 şi 68 din Cocearova G., Melnic V. *Armonia (teoria armoniei)*. Chişinău, 2001.

compozitorul sintetizează diatonismul temelor principale şi cromatismele vocilor complementare), politonalismul (*Simfonia de cameră*, secţiunea mediană din *Scherzo*).

Majoritatea cercetătorilor creaţiei enesciene menţionează specificitatea modală a muzicii compozitorului. Aceasta se realizează prin utilizarea unor forme complexe de organizare modală alături de cele simple ca de exemplu, pentatonica, modurile alternative de provenienţă populară bazate pe procesele mixtadiatonice. Aşa apar modul doric cu treapta IV ridicată, modul lidico-mixolidic, modurile cu treptele IV, VI, III mobile ş.a.). Despre mobilitatea terţei la Enescu foarte sugestiv scrie M.Marian: "Această terţă, care decide şi situează sistemul într-un mod anume, devine la George Enescu preponderent un element de destabilitate ... şi anihilare a ideii de major-minor: mai mult chiar, terţa ambiguă reprezintă un element de stabilizare a duplicităţii, de fondare ... a stării de deschidere către starea de dincolo-de(simpla)-duplicitate. În primul caz, în primul moment, acela al desfiinţării determinaţiilor şi proprietăţii de mod, al desfiinţării proprietăţilor unimodale (majorul *sau* minorul), şi deci prin disfuncţionalizarea internă a relaţiilor intervalice, Enescu, cu formula sa pendulatorie din terţe face un fel de a-tonalism ... Efectul acestei dualităţi (major-minore) a terţelor enesciene este puternic şi paradoxal, deoarece el suspendă aşezarea într-unul sau altul din unicele şi exclusivele tipuri-valori ale universului tonal: majorul şi minorul" (20, 0.85-86). Această variabilitate a terţei în opinia lui Gh.Firca provine generic şi principial din pentatonie (10, p.59-62). Ea este prezentă frecvent şi în melodiile populare româneşti (în special în cadenţele frigice unde observăm succesiunea terţă mică – terţă mare) care după cum s-a exprimat însuşi Enescu adesea "şovăie între major şi minor" (20, p.48).

Încă o componentă stilistică importantă a creaţiei enesciene o reprezintă neoclasicismul manifestat în *Şapte cântece pe versuri de Clement Marot* menţinute în spiritul artei galante a secolelor XVII-XVIII, în primele două suite pentru pian (prima purtând chiar titulatura *în stil vechi*) şi în primele două suite orchestrale. Fiecare dintre aceste cicluri propune o viziune de fiecare dată diferită a compozitorului asupra valorilor artei muzicale europene preclasice. Aceste lucrări compuse pe parcursul anilor 1897 (*Suita pentru pian în stil vechi*) – 1915 (*Suita pentru orchestră* nr.2) demonstrează o evoluţie a limbajului enescian de la un diatonism transparent şi o gândire tonală aproape clasică prin armonii coloristice impresioniste (în *Suita pentru pian* nr.2[8]), prin modalisme pronunţate (în *Şapte cântece pe versuri de Clement Marot*, exemplul 1) care readuc în memorie muzica pre-renascentistă şi până la o scriitură hipercromatizată (*Menuet grave* din cea de-a doua suită orchestrală, exemplul 2).

Exemplul 1

[8] În *Amintirile* sale Enescu mărturiseşte: "Oricât de wagnerian aş fi, am îndrăgit deajuns pe Ravel şi Debussy pentru a fi ici-colo influenţat de ei. Astfel în a doua mea suită pentru pian ... se află o *Pavana* şi un *Bouree* destul de *Ile de France*, de un colorit destul de debussist" (citat după: 35, p.288).

Ben Moderato
2 GRANDES FLUTES
1 PETITE FLUTE
2 HAUTBOIS
1 COR ANGLAIS
2 CLARINETTES en Si b
2 BASSONS
1, 2 CORS chromatiques en Fa
3, 4 CORS chromatiques en FA
2 TROMPETTES chromatiques en UT
TROMBONES 1, 2
TROMBONES 3
TIMBALES chromatiques
1 TRIANGLE
PIANO
VIOLONS I
VIOLONS II
ALTOS
VIOLONCELLES
CONTRE-BASSES
pesante
Arco
sosl.
ben

Picc fl.
P-te fl
Htb.
C. a.
Cl.(si♭)
B-ns.
1, 2 C. (fa)
3, 4 C. (fa)
Trp. (ut)
Trb. 1, 2
Trb. 3
Timb.
Trgl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Altos
Vc.
Cb.

Această cale de la diatonie la cromatism este caracteristică în general întregii creații enesciene. "Unul din principiile pe care le aplică Enescu ... este afectarea consonanțelor tradiționale, mărirea a ce e mic și micșorarea a ceea ce este mare (la nivel intervalic), alterarea celor perfecte" (20, p.99) și aduce la naș-terea unui limbaj original care deși lipsit de inovații radicale atât de caracteristice multor artiști din secolul XX, este totuși unul foarte proaspăt și original. Fiind alimentat din atâtea surse diferite stilul enes-cian nici pe departe nu este unul eclectic, ci unul de sinteză și înglobează mai multe elemente eterogene, adesea contradictorii, care însă prin îmbinarea lor organică "dau unitate și complexitate stilului compo-zitorului". Aceste elemente în viziunea lui Șt.Niculescu sunt "armonia funcțională tradițională și impresia tonală, cvazitonalitatea; diatonismul (modalismul) și cromatismul" (24, p.247) cărora le vom adăuga moștenirea tradiției seculare a muzicii culte europene și specificitatea folclorului românesc. Enescu a realizat astfel "confluența dintre diatonism și cromatism, limbaj folcloric și limbaj universal realizat în propria gândire muzicală" (15, p.44).

§ 3. Particularitățile teoriei și practicii armoniei în creația compozitorilor români

"În multe privințe (inclusiv în privința conjugării valorilor muzicale românești cu cele universale) aventura enesciană a devansat efortul creator general, acesta cucerind treptat și extensiv ceea ce intuiția geniului a captat prin demers intensiv" (12, p.53).

Pe parcursul secolului XX în componistica românească s-a produs o evoluție considerabilă. Cercetă-torii români diferențiază câteva generații de creatori menționând că în prima jumătate a veacului majo-ritatea artiștilor s-au aflat sub o puternică influență enesciană și doar după moartea maestrului s-a obser-vat o turnură mai evidentă spre creșterea complexității și spre universalizarea stilului:

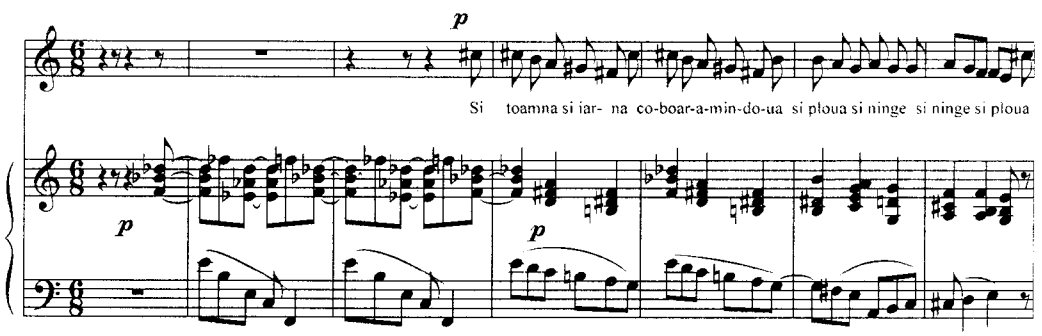
I. T.Brediceanu, I.D.Chirescu, D.Cuclin, M.Jora, M.Negrea etc.;
II. P.Constantinescu, Z.Vancea, D.Popovici, S.Toduță, M.Eisikovits, A.Mendelsohn, Gh.Dumitrescu, L.Comes etc.;
III. A.Pașcanu, D.Bughici, A.Vieru, Șt.Niculescu, T.Olah, A.Rațiu, P.Bentoiu, V.Herman etc.;
IV. D.Constantinescu, A.Stroe, C.Țăranu, D.Popovici, L.Glodeanu, V.Timaru, D.Voiculescu etc.
V. A.Pop, A.Iorgulescu, S.Lerescu, L.Dănceanu, N.Brânduș, O.Nemescu, D.Rotaru etc.
VI. D.Dediu, D.Cojocaru, I.Anghel, R.Popa etc.

În cadrul acestui capitol ne este cu neputință să vorbim în detaliu despre stilul armonic al fiecărui dintre acești compozitori, de aceea am ales o expunere care îmbină comentariile de ordin general asupra trăsăturilor comune pentru școala componistică românească cu observațiile despre anumite fenomene armonice în creația unor compozitori concreți.

Cu ocazia centenarului lui Mihail Jora cunoscutul compozitor și muzicolog român Pascal Bentoiu afirmă că "în muzica românească nimeni înainte (în nici un caz Enescu), și nimeni după, nu și-a sprijinit în asemenea măsură – și cu asemenea rezultate – gândirea muzicală pe factorul armonic. La Jora armonia nu este culoare sau veșmânt, ci esența" (5, p.82). Unul dintre prietenii și colegii apropiați ai lui Enescu, ***Mihail Jora*** (1891-197) a fost un muzician care s-a dăruit întru totul artei sale manifestându-se în calitate de compozitor, profesor, critic muzical, pianist și dirijor. Creația lui denotă influențe ale post-romantis-mului, ale artei muzicale franceze, dar și ale stilului enescian. R.Ghircoiașiu consideră că "orientarea stilistică în care poate fi integrat M.Jora este un *impresionism* care i-a permis soluții inovatoare ale școlii noastre muzicale în sensul complexului *modal melodic – armonc – polifonic*. Formația sa în școala

germană a generat un anumit *expresionism,* detectabil ... în limbajul al cărei complexitate *cromatică* depăşeşte sfera diatonică, de "clape albe", a impresionismului" (14, p.37).

Armonia joriană a parcurs o evoluţie de la un funcţionalism evident până la un atonalism post-schönbergian. D.Popovici menţionează că nici în faza timpurie "nu poate fi vorba de dualismul *major-minor* de tip vest-european, ci de o armonie în care predomină cromatismul de tip modal". Aceasta se manifestă prin prezenţa unor moduri cu trepte mobile, a acordurilor paralele majore şi minore "suprapuse peste cvarte şi cvinte paralele, - de tip impresionist – dar care conţin şi note străine de acordurile paralele din planul superior" (26, p.17). Un exemplu elocvent al stilului armonic jorian din această fază a "modalismului cromatic" îl constituie liedul *Moina* pe versuri de G.Bacovia încadrat într-un mod **mi** având la bază polimodalitatea (exemplul 3).

Exemplul 3

Pentru limbajul lui M.Jora sunt proprii şi unele procedee armonice "de culoare post-impresionistă". Astfel, de exemplu, în partea I din suita *Privelişti moldoveneşti* "se alchimizează" (după expresia lui D.Popovici) procedeele lui Ravel ... şi se obţine o artă sonoră picturală, pe fond autohton" (26, p.19). Printre aceste procedee se evidenţiază în special acordurile paralele de cvarte şi politonalitatea (de exemplu, în liedul *Proză* pe versuri de G.Bacovia sunt suprapuse tonalităţile re minor şi mi bemol minor). Armoniile joriene, după cum scrie D.Popovici, "în perioada interbelică, nu odată au fost etichetate ca fiind *atonale*. Nimic mai greşit! Ele apelează la armonia modală, cromatică, iar în acest context apropierea de câmpul armonic enescian este evidentă. Nu lipsesc cromatismele romantismului târziu ... la care se adaugă elemente de colorit post-impresionist şi, mai rar, de tip post-expresionist" (26, p.20). Din aceeaşi perioadă datează şi *Simfonia în Do major* op.17 (1937) – una dintre cele mai reprezentative lucrări orchestrale semnate de Jora stilul căreia printr-o sinteză a intonaţiilor populare româneşti cu elementele modal-cromatice de asemenea o apropie de operele marelui Enescu. Această simfonie "se numără printre primele, dacă nu este prima, care urmăresc în întregimea lor sinteza naţional – universal". Însăşi Enescu "admira pe Jora ca pe un "alchimist" al folclorului" (14, p.36).

Cea de-a doua perioadă în evoluţia armoniei joriene realizează o tranziţie spre depăşirea funcţionalităţii tonal-modale. Pentru ea sunt caracteristice procedeele "preserial-dodecafonice" materializate în acorduri disonante puternic cromatizate, evitarea repetărilor de sunete învecinate cu politonalismul caracteristic unor reprezentanţi ai neoclasicismului. O.L.Cosma evidenţiază în stilul jorian "un deosebit simţ al culorii, timbrale şi armonice" (8, p.11). D.Popovici vede în creaţiile acestei perioade şi în special în cromatizarea intensă a modalului asemănări cu unele lucrări bartókiene. El menţionează că "sonorităţile sunt de o asperitate expresivă, datorită politonalităţii mult mai acide..., nemaivorbind de afinitatea

pentru *false relații* Chopin, mai ales, pentru *note străine de acord* – voit nerezolvate în acorduri de trison major sau minor".

În creațiile târzii funcționalismul tradițional dispare practic cu desăvârșire. Aici sună cromatisme din cele mai "condimentate", structuri seriale (de exemplu cântecul *Noapte bună* pe versuri de M.Dumitrescu este bazat pe o serie de 9 sunete) și armonii care verticalizează aceste serii. Ca și în celelalte perioade Jora nu renunță la politonalism. Astfel în liedul *Cine?* se "înfrățesc" suprapuneri de Mi bemol major – La bemol major, Sol major – Fa major și chiar Fa diez major – Do major (vezi 26, p.23). Din această ultimă perioadă datează și baletul *Întoarcerea din adâncuri* (1957) din care distingem "o puternică expresie tragică. Modalismul intens cromatizat învăluie limbajul muzical, împănat de ritmuri ostinato, de metri compuși, de rezonanțe cu iz oriental, proiectând o expresie întunecată, cu lianturi lirice. Stilul lui M.Jora se prezintă mai complex, mai modern" (8, p.16).

Compozitorul scria: "...Mi-e mai dragă isteria atonală, decât banalitatea consonantă. Cea dintâi îmi biciuiește, cel puțin nervii, pe când cea de a doua, mă afundă în cel mai chinuitor simțământ de plictiseală" (citat după 8, p.12). Creațiile lui Jora poartă o amprentă pregnantă de originalitate și inedit în mare parte datorate stilului său armonic. Pornit de la "modalismul cântului popular românesc țărănesc, armonia lui Max Reger[9], armonia impresionismului francez, politonalitatea, ca să ajungă, în final, la atonalitate ... aducând în muzica românească un suflu armonic novator" (26, p.23).

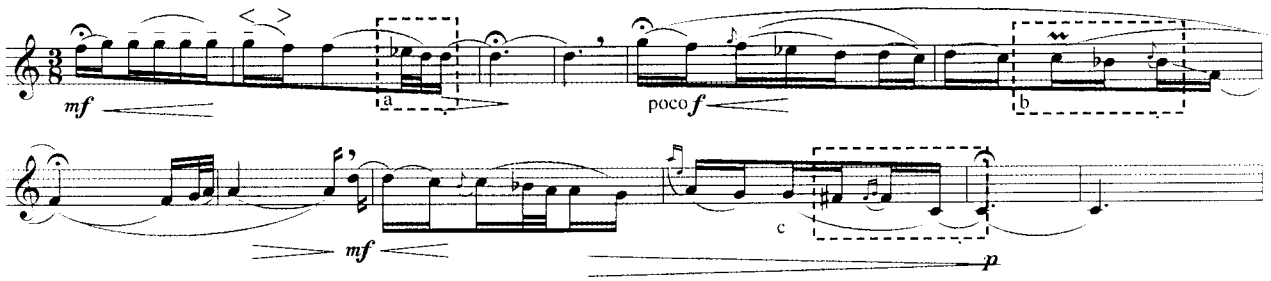
Una din trăsăturile foarte caracteristice pentru muzica românească este modalismul. Apreciat de Gh.Firca drept o "constantă a gândirii componistice" și o "modalitate definitorie a organizării substanței muzicale" modalismul se manifestă în creația diferiților compozitori în forme foarte diverse "în funcție de opțiunile estetice și tehnice ale fiecărui creator"[10]. Modalismul izvorât din adâncurile folclorului, dar și din vechile culturi polifonice a contribuit la afirmarea specificității muzicii românești în contextul universal pe tot parcursul secolului XX. În acest domeniu eforturile creatorilor români se aflau în consonanță cu căutările multor compozitori celebri ca de exemplu I.Stravinski, B.Bartók, O.Messiaen ș.a. "Continuând, istoric vorbind, rezultatele compozitorilor din secolul trecut (secolul XIX – n.n.), rezultate bazate de cele mai multe ori pe un travaliu empiric, privitor preponderent la armonizarea în spirit modal, generațiile perioadei interbelice, ca și cele ale următoarelor trei decenii, au aprofundat continuu modalul și resursele sale" (11, p.51).

P.Constantinescu, S.Toduță, M.Negrea ș.a. (alături de G.Enescu și M.Jora) au contribuit la manifestarea plenară a culturii muzicale românești alimentată din seva dătătoare de viață a folclorului. În creația acestor compozitori pe larg sunt utilizate modurile diatonice populare și combinațiile dintre acestea. Astfel, muzicologul clujean C.Râpă identifică în oratoriul *Miorița* de P.Constantinescu cadențe armonice bazate pe "combinații de doric (subton în vocile grave) și frigic (semiton descendent în vocile înalte), rezolvate prin mișcare contrară între cele două perechi de voci" (27, p.212). Într-o altă lucrarea a aceluiași P.Constantinescu *Oratoriul bizantin de Paști* V.Tomescu observă modalisme provenite de data aceasta din melosul specific cântării bizantine (32). Gh.Firca menționează prezența într-o singură temă din *Simfonia* nr.3 de S.Toduță a elementelor caracteristice ale modurilor frigic, mixolidic și lidic (exemplul 4). În partea a doua din aceeași simfonie cercetătorul evidențiază un mod octaviant constituit din juxtapunerea a două tetracorduri micșorate (**h-cis-d-e-f-fis-gis-a-h**). Examinând scriitura modală a patriarhului școlii componistice clujene, Gh.Firca ajunge la concluzia că "Sigismund Toduță contribuie

[9] M.Jora a fost student la clasa de compoziție a lui Max Reger la Conservatorul din Leipzig.

[10] Firca Gh. *Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță* // Lucrări de muzicologie, vol.14. Cluj-Napoca, 1979, p.51.

Exemplul 4



substanțial la procesul consolidării unei armonii modale de tip modern în muzica românească, conferind înaltă valoare tehnică principiului deducerii armoniei din melodie, principiu pe care această armonie se bazează într-o măsură apreciabilă" (10, p.59).

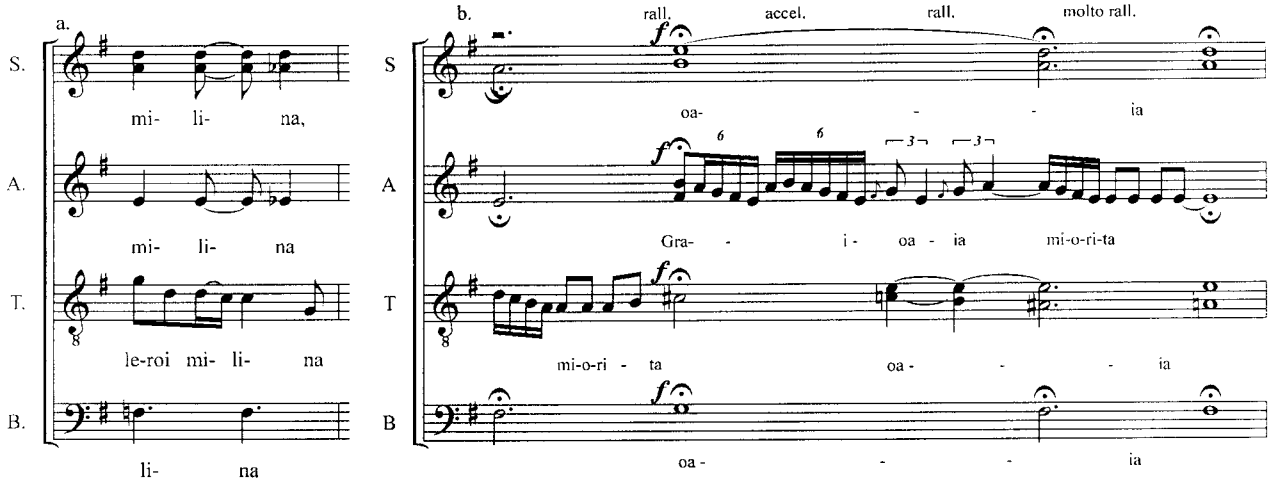
Modalismul compozitorilor români din această generație este în general diatonic, cromatismele datorându-se în mare măsură caracterului mobil al treptelor şi generând astfel un cromatism diatonic.

După cum menționează V.Herman "în creațiile românești apărute după 1955 (Vancea, Lazăr, Toduță) elementul cromatic se manifestă în principal pe două căi. Prima, aceea a includerii unor sunete străine de structura tetracordică (modală) inițială. Ea derivă din utilizarea așa-ziselor trepte mobile, care, fără a schimba alcătuirea modală inițială, o îmbogățesc, creând balansuri cromatice şi uneori duc la rezolvări cadențiale neașteptate... A doua cale rezultă dintr-un fenomen mai complex al interpretării sau fuzionării unor straturi mai mult sau mai puțin diferite ca origine. Rezultă de aici crearea spațiului funcțional lărgit. a unui "pan modalism" cu elemente cromatice evidente şi din ce în ce mai bogate, care lasă să se păstreze un anumit colorit diatonic în melodie şi în elementele de armonie" (16, p.85).

În ceea ce privește formațiunile verticale observăm prezența masivă a acordurilor terțare, dar şi a unor consunări mai puțin obişnuite, inclusiv clusters-uri. Acestea provin din desfăşurarea polifonică a vocilor, din verticalizarea scărilor modale, din modificarea structurilor terțare prin "completarea lor cu elemente *ajoutée*" (E.Terenyi) sau prin alterații. E.Terenyi vorbeşte despre prezența în creația lui S.Toduță a fenomenului de leitacord (exemplul 5). "Variantele lui se pot deduce dintr-o singură structrură

Exemplul 5

"Colo josu, mai din josu"



de bază, şi anume: acord de septimă cu octavă micşorată. În cadrul acestui acord apare întotdeauna septima mică, iar fiecare element constructiv de acord se poate "dubla" la octava micşorată" (31, p.80).

Modalismul rămâne a fi una din preocupările majore ale tuturor generaţiilor de creatori români. "Afirmarea ethosului român se produce prin utilizarea unei substanţe muzicale de origine modală la majoritatea compozitorilor. Inventarea scărilor şi a structurilor modale, adesea ieşite din substanţa muzicală folclorică şi pusă la fundamentul unei arhitectonici sonore complexe reprezintă o modalitate componistică specifică" (18). Printre compozitorii care au continuat să exploreze lumea modală se numără T.Olah [11], Th.Grigoriu [12], S.Lerescu [13], A.Iorgulescu [14] ş.a.

Compozitorii români şi-au adus aportul nu numai la dezvoltarea gândirii muzicale modale, dar au realizat şi câteva exegeze teoretice foarte interesante în acest domeniu. Una dintre cele mai cunoscute aparţine lui Anatol Vieru. Aici se expun bazele tehnicii neomodale care se realizează cu succes în creaţia componistică a maestrului. Carte de căpătâi a multora dintre creatorii şi cercetătorii români, *Cartea modurilor* a lui A.Vieru vine să mărturisească însemnătatea generală a intelectului, a gândirii raţionale în căutarea unor noi procedee şi modalităţi de expresie. Această lucrare într-o măsură considerabilă a determinat caracterul gândirii muzicale reflectat în creaţia reprezentanţilor *Muzicii noi* (secţia română a *Societăţii internaţionale de muzică nouă* SIMC a activat în perioada interbelică, fiind ulterior reanimată de N.Brânduş în anul 1989 după o întrerupere de o jumătate de veac). Festivalurile de muzică nouă care se petrec cu regularitate în multe centre culturale importante (inclusiv la Bucureşti şi la Chişinău) au contribuit la procesul de "academizare a avangardei".

Un alt pilon al practicei şi al teoriei muzicale româneşti îl prezintă lucrările lui Şt.Niculescu consacrate eterofoniei ca una din posibilele sintaxe muzicale. Această teorie de asemenea şi-a găsit reflectarea atât în compoziţiile lui Niculescu, cât şi la mulţi alţi autori români.

În a doua jumătate a secolului XX şcoala componistică românească a pornit pe calea cromatizării. V.Herman (16, p.101-103) stabileşte trei etape fundamentale de "penetrare şi difuziune a cromaticului" în muzica românească:

1. Cromatismul difuz, mergând până la acumularea pe porţiuni muzicale mai restrânse a totalului cromatic, amestecat cu alte sunete, rezultate din repetiţie liberă poemul simfonic *Luceafărul* 1957 de P.Bentoiu;
2. o etapă mai avansată este cea în care compozitorul declară de la început o "serie" total (sau aproape total) cromatică în construirea discursului sonor, dar care se continuă apoi liber (*Simfonia* nr.2 de W.Berger, p.I, *Cvartetul* nr.4 de Z.Vancea);
3. organizarea serială. Considerăm că această a treia etapă se instalează în lucrări unde:
    a) seria primeşte configuraţie şi o organizare internă aptă unor dezvoltări tipice prin divizare în tronsoane, permutaţii etc.;
    b) discursul sonor se constituie prin clasicele 4 "stări" ale seriei metamorfozate în pătratul magic;
    c) predomină principiul variaţiei izvorât din necontenitele transformări ale seriei de bază.

---

[11] "Conceptul armonic al lui T.Olah este unul puternic argumentat pentru a demonstra resursele inepuizabile ale armoniei diatonice modale" (19, p.61).

[12] "Armonia sa se prezintă ca cea mai subtilă care a apărut în muzica românească de la Jora încoace, cea mai atent şi permanent controlată. Grigoriu simte nevoia de a verifica auditiv tot ce pune pe hârtie, de a lucra cu măsurile acordului fine, a urmări prin prefaceri infinitezimale transmiterea cât mai perfectă a unor sensuri subtile, implicit a unui etos... Iar din dodecafonie el a desprins marea lecţie a evitării, conştiinţa clară a viziunii pe care o suferă în psihicul receptorului orice impuls sonor odată cu producerea sa: dar această tehnică el a aplicat-o cu precădere faptului armonic. Drept rezultat trebuie să consemnăm o permanentă prospeţime, ca un fel de continuă uimire a conductului armonic în faţa necunoscutului, fie că e vorba de armonie tonală fie – de una aproape complet desprinsă de tonalitate, dar nu şi de modalism" (5, p.5).

[13] "În partiturile lui S.Lerescu modalismul filtrat prin modele repetitive se structurează într-un joc de forme şi devine o estetică nouă" (18).

[14] "La Iorgulescu un modalism quasi abstract este dezvoltat prin subtile transformări" (idem.).

În ultimele decenii în România a apărut aşa-numita *orientare arhetipală* care constituie de fapt o "reacţie" la curentele radical-avangardiste, proclamând necesitatea unei "ecologii" a sunetului muzical şi revenirea la nişte elemente fundamentale, naturale, esenţiale ale muzicii, "permanenţe profunde ale artei ca reflectare a permanenţelor cosmice"[15]. Teoria creaţiei arhetipale a fost generalizată în studiile elaborate de I.Anghel având ca bază de pornire ideile lui C.G.Jung, C.D.Georgescu şi în special O.Nemescu. "Generaţia din care fac parte, consemnează O.Nemescu, a militat pentru redescoperirea centrului de gravitaţie, a fundamentalei şi a armonicelor apropiate ei, ca urmare a faptului că istoria muzicii de la Renaştere spre moderni, în evoluţia ei, s-a îndepărtat treptat de această fundamentală. În Evul mediu s-a cântat pe armonicele 1, 2 şi 3, treptat a fost descoperit armonicul 5 (trisonul major), mai apoi în clasicism – armonicul 8 (septima de dominantă), în romantism – armonicul 9 (nona), în impresionism şi neoclasicism armonicul 11 (gama prin tonuri), iar atonalismul şi, mai ales, serialismul şi postserialismul anilor 50-60, au ocultat fundamentala, cântând doar pe armonice foarte îndepărtate (clustere). Reacţia noastră: înapoi spre fundamentală, spre centru. S-a creat în acest spirit o muzică hiperconsonantă (ca opoziţie la emanciparea disonanţei din epoca precedentă)[16].

Una din permanenţele naturale ale muzicii este, după cum se ştie bine, spectrul armonicelor naturale şi în acest sens aşa-numita *muzică spectrală,* practicată inclusiv şi de unii compozitori români, se înscrie în limitele generale ale demersului arhetipal.

O.Nemescu afirmă că în prezent "sunt două grupuri de "spectralişti" români; primii au cultivat o muzică spectrală cu fundamentala prezentă – compozitorii ce utilizează pedale, isonuri, sunete fundamentale – iar secunzii au făcut un "spectralism empiric" – adică obţineau armonice plecând de la jocul aleatoric instrumental de improvizaţie, printr-o tehnică de creare a armonicelor, pe o singură coardă sau prin multisonuri realizându-se astfel o transfigurare a sonorităţilor instrumentale. Din primul grup au făcut parte C.Cezar şi cu mine, apoi A.Stroe, Şt.Niculescu, L.Meţianu, N.Brânduş C.Cazaban. Cel de-al doilea grup e al lui H.Rădulescu şi I.Dumitrescu"[17].

Influenţele care au fost exercitate asupra şcolii componistice româneşti în secolul XX s-au îmbogăţit considerabil graţie contactelor cu alte şcoli componistice (de exemplu, A.Vieru, Th.Grigoriu şi T.Olah şi-au făcut studiile la Moscova, mulţi compozitori români s-au perfecţionat la Darmstadt şi în alte centre muzicale atât din Europa, cât şi din SUA şi Canada). Bineînţeles, că artiştii români nu au ocolit în creaţia lor nici tehnicile de compoziţie caracteristice muzicii contemporane. Astfel Doru Popovici în oprea *Prometeu* recurge la metoda serialistă, Liviu Glodeanu în *Zamolxe* se bazează pe principiul ostinato, pe intonarea extramuzicală şi pe procedeele aleatoricii controlate. Liviu Dandara în *Dialog cu axa Timpului* utilizează combinaţii şi permutaţii ale structurilor modale cu o foarte evidentă influenţă a tehnicii seriale. Pascal Bentoiu în opera *Hamlet* foloseşte microintervalele (influenţat de microtoniile din *Oedip*-ul enescian), tehnica serială (exemplul 6 a, b), mijloace electronice. Ne vom opri aici deoarece lista exemplelor poate fi continuată la nesfârşit.

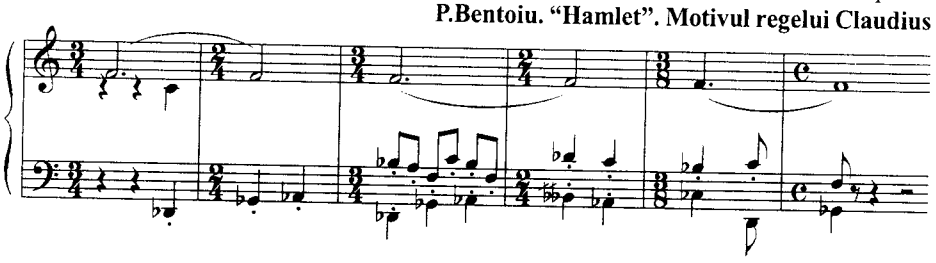
În limbajul armonic al perioadei post-enesciene se manifestă rolul factorilor constructiv-intervalici pe de o parte şi a celor timbral-sonorici pe de alta. În căutarea unor consunări inedite compozitorii apelează frecvent la principiul structurii spectrale (de rezonanţă naturală), la construirea de module armonice şi la multiplicarea ulterioară a acestora. Materialul modal se diversifică considerabil înglobând alături de

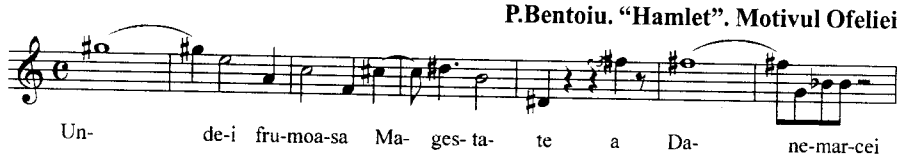
[15] Nemescu O. *Caratere culturel, transculturel et naturel du son (I). Archetype naturel, recuperables dans la culture musicale (II)* //Muzica, 1990, nr.1.

[16] Nemescu O. *Oboseala care urmează unui fenomen de efervescenţă* // Muzica 2001, nr.4, p.8.

[17] Nemescu O. *Oboseala care urmează unui fenomen de efervescenţă* //Muzica 2001, nr.4.

Exemplul 6

P.Bentoiu. "Hamlet". Motivul regelui Claudius

P.Bentoiu. "Hamlet". Motivul Ofeliei



modurile mai mult sau mai puțin tradiționale (românești, europene, extraeuropene) și structuri sintetice, artificiale inventate pentru fiecare lucrare în parte.

"Maturizarea deplină se poate considera astăzi ca un proces încheiat. Creația românească reprezintă o "voce" distinctă, cu calități neconfundabile în concernul culturii muzicale contemporane. Ea iese în relief datorită unor trăsături proprii, care în zilele noastre au ajuns la deplină cristalizare" (16, p.158).

§4. Armonia în creația compozitorilor din Republica Moldova

Procesul de constituire a școlii componistice naționale pe teritoriul dintre Prut și Nistru, cu toate că denotă multe trăsături comune cu cel din România, are și unele particularități legate de condițiile geografice și istorice specifice. Deoarece în perioada anilor 1812-1918 Basarabia a făcut parte din Imperiul Rus "formele elevate de viață muzicală pătrund aici atât prin filiera vestică (prin menținerea contactelor culturale cu Principatele Române), cât și prin filiera estică" (12, p.54). Această influență dublă a continuat să fie prezentă în cultura muzicală basarabeană până în anul 1940 după care situația se va schimba.

Gândirea armonică a compozitorilor care au activat pe meleagurile dintre Prut și Nistru în prima jumătate a secolului XX denotă evidente influențe ale romantismului (în creația lui E.Coca) și parțial ale impresionismului (în special la Șt.Neaga care și-a făcut studiile la București și la Paris). Din contra, la compozitorii din RASSM au fost foarte puternice influențele școlilor rusă și ucraineană.

După 1940, când Basarabia a fost încorporată în statul sovietic procesul de creație componistică se concentrează la Chișinău. Din România revin în patrie E.Coca, S.Zlatov, Șt.Neaga, Ș.Aranov, din Tiraspol în noua capitală trec cu traiul V.Poleacov, D.Gherșfeld, A.Camenețchi. În octombrie 1940 se constituie organizația republicană a compozitorilor. În curând, însă, a început războiul și mulți muzicieni au fost nevoiți să-și continue activitatea în evacuare. Astfel, de fapt doar după război în Moldova Sovietică începe procesul de constituire a propriei școli componistice naționale, pornind practic de la zero deoarece din motive ideologice cunoscute experiența acumulată de compozitorii basarabeni a fost aproape totalmente neglijată. Din această cauză una din orientările principale ale demersului creator al majorității compozitorilor din Republica Moldova a devenit folclorismul. Recursul la folclorism asigura foarte ușor specificitatea etnică a muzicii și accesibilitatea ei, apropiind-o în același timp și de gusturile populației rurale preponderente în Republica Moldova. Folclorismul ca reflecție a caracterului național deci și

a democratismului în arta muzicală a fost de asemenea şi o "comandă socială" a timpului. Totodată el a contribuit şi la manifestarea facultăţilor creative individuale ale fiecăruia dintre compozitori prin prisma unei tratări originale a materialului folcloric. V.Poleacov în anul 1967 scria: "Atitudinea faţă de folclor nu numai reflectă, dar şi descoperă la maximum calităţile esenţiale şi particularităţile individualităţii creatoare a fiecăruia dintre noi".

Fiind una din concepţiile creatoare de bază ale compozitorilor din Republica Moldova folclorismul a suferit anumite modificări stadiale care permit schiţarea unei evoluţii a fenomenului în cauză şi stabilirea următoarelor etape în fiinţarea lui:

I. perioada imediat postbelică. Pentru ea este caracteristică crearea aşa-numitului "stil moldovenesc naţional" în sânul muzicii sovietice multinaţionale. Principalele metode de lucru sunt citatul, imitarea modelelor din muzica populară şi prelucrarea materialului folcloric precum şi metodele împrumutate de la cunoscuţii şi apreciaţii în acele timpuri compozitori sovietici;
II. sfârşitul anilor 50 - anii 60. La această etapă odată cu "dezgheţul" începe să pătrundă o oarecare informaţie din Vest şi pe această cale folclorismul compozitorilor moldoveni a însuşit tradiţiile stabilite de "monştrii sacri" ai secolului XX B.Bartók, I.Stravinski, G.Enescu. Căutările lor au fost susţinute şi de influenţele "noului val folcloric" manifestat în creaţia compozitorilor din diferite republici sovietice, dar în special a celor din Ţările Baltice, din Moscova, Leningrad şi din Ucraina. Astfel tot mai frecvente devin încercările compozitorilor de a pătrunde în esenţa modelelor folclorice, de a nu se limita doar cu citatul şi prelucrarea mostrelor muzicii populare;
III. anii 70-80. Alături de tendinţele deja existente apare un traseu nou legat de idealizarea folclorului naţional şi ridicarea lui la nivel de simbol (la T.Chiriac, I.Macovei, Gh.Mustea) inclus într-o arie geografică mai largă în spiritul autoidentificării naţionale româneşti. Procedeele de lucru cu izvoarele folclorice aminteşte mai curând o "reexpunere artistică" (termen propus de A.Remizov) în condiţiile timpului nou (după A.Remizov – "amplificarea", adică reconstituirea mitului popular în textul ales de amănunte şi completări)[18].

Problema folclorismului este importantă pentru studierea istoriei armoniei sub aspectul examinării procedeelor de abordare a folclorului în interiorul culturii naţionale sau a modificărilor lui radicale. Astfel, în anii 90 în creaţia componistică din Republica Moldova se observă o îndepărtare de la folclorism şi adresarea unor straturi şi mai adânci ale conştiinţei şi ale mentalităţii naţionale manifestate prin arhetipuri. Aceste permanenţe ale gândirii naţionale adesea se învecinează în lucrările compozitorilor chişinăueni cu procedeele şi mijloacele de expresie ultracontemporane încadrându-se în noile tehnici de compoziţie, demonstrând astfel tendinţa de universalizare a stilului componistic.

Folclorismul, de altfel, nu este singurul factor stilistic important pentru compozitorii din Republica Moldova. Un rol considerabil l-au avut influenţele unor "faruri" ai componisticii contemporane ca Prokofiev (la S.Lobel, Gh.Neaga, Z.Tkaci), Şostakovici (Z.Tkaci, B.Dubosarschi), Haciaturian (E.Lazarev), W.Lutosławski (elemente de aleatorică limitată la mai mulţi compozitori) ş.a. De asemenea, se observă un interes faţă de tehnica serială (în special faţă de utilizarea liberă a seriilor), de sonoristică ş.a. Aici am dori să menţionăm că autorii moldoveni, ca de altfel şi colegii lor din România recurg la principii seriale, sonoristice, aleatorice etc. şi în lucrările bazate pe un material de provenienţă sau de inspiraţie folclorică, folosind aceste tehnici în calitate de mijloace ce servesc la "desfigurarea" şi la deformarea sursei iniţiale.

[18] Problema folclorismului în creaţia compozitorilor din Republica Moldova a fost pe larg reflectată în literatură. În acest context vezi: 7; 42; 3; 4; 36; 37; 12; 21; 51; 52.

Toate acestea permit să afirmăm importanța procesului de sinteză stilistică care se manifestă pregnant în special anume în domeniul armoniei (mai ales în creațiile ce stau sub semnul folclorismului).

Foarte caracteristic se relevă specificitatea modală a folclorului autohton, principiile căreia sunt asimilate şi reflectate pe larg în creația compozitorilor. Primii paşi pe această cale au fost prelucrările melodiilor populare[19]. În acest sens prezintă interes prelucrările lui L.Gurov. Aici principiul modal se îmbină cu cel tonal, compozitorul reflectând particularitățile modale ale mostrelor populare atât în linia orizontală, cât şi în structura verticală creând acorduri specifice pe baza scării modale şi dezvoltând complexul modal până la forme alterationale de major şi minor. În armonizările lui Gurov se observă şi alternativitatea modală, şi complexitatea structurilor modale caracteristică folclorului național[20]. Specificitatea sistemului modal al muzicii populare contribuie la flexibilitatea limbajului muzical[21] în cazurile de utilizare a materialului folcloric în creația componistică profesionistă. În procesul de sinteză a normelor gândirii modale folclorice cu cele universal-academice această flexibilitate a limbajului creşte deoarece principiile modale suferă o anumită dinamizare şi reinterpretare, uneori fiind chiar mascate sau din contra reproduse într-o formă accentuată.

Modurile folclorice autohtone aparțin grupului de moduri monodice, structura lor fiind una polibazică (Gurov, Vilinski) sau complexă (compusă din tetracorduri – după P.Stoianov[22]). În rezultat se formează aşa-numita "mixtadiatonică" sau moduri cu trepte variabile la distanță (fenomen denumit şi cromatism distanțat), adică diatonice în esența lor intonativ-melodică şi alterationale (Iu.Tiulin) după caracteristica lor scalară. Printre modurile alternative găsim atât cele două tipuri tradiționale (cu tonica mobilă şi cu o scară stabilă sau cu tonica stabilă şi cu scara mobilă), cât şi un al treilea tip mixt cu o tonică instabilă şi cu o scară variabilă. Un rol important au şi modurile cu secunde mărite apărute în rezultatul deplasării centrului modal (modurile de dominantă) sau prin alterarea treptelor modale (de exemplu, mod doric cu IV ridicată). Rolul lor într-o mare măsură relevă calitățile orientale ale modurilor populare românești moştenite de la culturile muzicale geto-dacă, bizantină, turcească, precum şi din contactele cu muzica evreiască, armenească ş.a. În acest sens cultura muzicală românească (asemenea celei spaniole în Europa occidentală) reprezintă o variantă a "orientalismului european". O anumită influență asupra folclorului românesc a avut şi muzica popoarelor conlocuitoare (unguri, bulgari, găgăuzi, ucraineni, evrei ş.a.). De aici – caracterul sintetic al gândirii modale naționale.

În legătură cu aceste trăsături ale modurilor folclorice în compozițiile muzicale profesioniste apar unele intonații şi turnuri melodice specifice ca, de exemplu, succesiunea melodică IV# - V- IV♮ - III denumită de Z.Stolear "motivul unghiuşorului" (54).

Modul lidico-mixolidic (el apare la B.Bartók, la K.Szymanowski) cuprinde intonația de cvartă mărită şi mersul ton-semiton (în muzicologia din Republica Moldova el primeşte denumirea de *pentacord micşorat* şi se menționează utilizarea lui şi în alte poziții modale, de la alte trepte).

Trăsăturile modurilor folclorice autohtone generate în rezultatul fuziunii diferitelor baze modale şi "topite" până la sincretism în contextul creației componistice profesioniste impulsionează o nouă sinteză – de data aceasta la nivelul interacțiunii principiilor modale universale şi naționale (sau mai precis regio-

[19] Despre prelucrările melodiilor populare efectuate de compozitorii din Moldova vezi: 17.

[20] Despre specificul sistemului modal folcloric vezi: 25; 56; 43. În legătură cu studierea acestei teme se recomandă de asemenea examinarea elaborării metodice la cursul de armonie: 44.

[21] Noțiunea de flexibilitate a limbajului a fost propusă de A.Kolmogorov în legătură cu studierea poeticii cu ajutorul unor metode lingvistic-statistice. Vezi: Лотман Ю. *Структура художественного текста.* Москва, 1970.

[22] Стоянов П. *Вопросы формирования лада и мелодии в молдавской народной песне.* Кишинев, 1990.

nale, deoarece acordica şi modul de regulă fac parte din cercul mijloacelor de expresie mai generalizate şi nu a celor pur etnografice). De aici reies şi posibilităţile de interacţiune ale gândirii modale cu cea tonală:

1. citarea formelor modale folclorice – de la "admirarea" diatonicii sau a formaţiunilor modale specific-regionale (la Şt.Neaga, V.Poleacov, V.Rotaru) până la reproducerea autentică a condiţiilor de acordaj al modurilor folclorice asociate cu utilizarea unor instrumente populare (de exemplu, în suita *Pe-un picior de plai* de T.Chiriac);
2. folosirea formelor modale mixte cu intercalarea diferitelor baze modale universale (de exemplu, în partea II din *Concertul pentru orchestră* de P.Rivilis tema apare în **la doric** (mai exact chiar în **mi hipodoric**) şi este transpusă apoi în **mi frigic**);
3. introducerea unor moduri (sau fragmente de moduri) specifice în tonalitatea lărgită, frecvent în contextul sistemelor major-minore lărgite îmbogăţite prin variante modal-folclorice modificate, în tonalitatea cromatică (la Z.Tkaci, V.Zagorschi);
4. intensificarea relaţiilor semitonice şi a celor alternative rezultată din cromatizarea modurilor folclorice din interior, precum şi din extinderea limitelor scării modale. Acest principiu realizează într-o formă specifică principiul complexităţii şi al alternativităţii modurilor folclorice care favorizează apariţia mixtadiatonicii şi a modurilor alteraţionale (drept exemplu poate servi *Scherzo* din Simfonia nr.2 de Gh.Neaga unde minorul armonic interacţionând cu modul doric cu treapta IV ridicată se cromatizează şi participă în sinteză cu major-minorul omonim.
5. utilizarea microcromaticii (*Miorița* de T.Chiriac, *Studii sonore* de Gh.Ciobanu).

Această extindere a relaţiilor modale se manifestă şi prin îmbogăţirea dezvoltării funcţionale lărgindu-se zona fiecărei funcţiuni. Se folosesc variante ale treptelor, dar şi a acordurilor ce reprezintă o anumită funcţie (de exemplu, subdominanta dorică şi cea frigică etc.), pot apărea noi acorduri specifice. Trebuie să ţinem cont şi de influenţele exercitate de stilurile lui B.Bartók şi I.Stravinski în privinţa genezei acordicii reflectate în observaţia I.Miliutina: "Armonia naţională constituie mai întâi de toate aspectul vertical al modului" (49, p.85). Valorificarea resurselor verticale ale modului are loc pe mai multe căi:

1. prin armonizarea cu acorduri tradiţionale după modelul armoniei europene[23];
2. prin verticalizarea modal-melodică a scării modale cu introducerea treptelor specifice în componenţa acordurilor;
3. după principiul lui B.Bartók: verticalizarea modal-melodică sau transferarea intervalelor din melodie în acord (verticalizarea intonaţiilor melodice în acord), inclusiv şi a melismelor, ceea ce contribuie la creşterea rolului secundelor complementare (un exemplu elocvent – cvinta sau trisonul cu triton complementar la B.Bartók, G.Enescu, V.Rotaru, P.Rivilis ş.a.);
4. completarea modului melodiei cu sunete din acordurile din acompaniament sau din vocile însoţitoare până la tonalitatea lărgită. Complementarismul ca principiu se realizează aici prin introducerea în "anturajul" temei a unor sunete ce lipsesc iniţial din ea şi extinderea pe această cale a scării folclorice iniţiale;
5. desfăşurarea monodiei (şi respectiv a scării modului monodic) pe fonul:
   - pedalei (burdonare);
   - unei linii melodice (contrapunctare);
   - unui strat sonoric, timbral-armonic (clusters-uri stabile sau mobile, câmpuri aleatorice);
6. folosirea procedeelor eterofonice la transferul monodiei în condiţiile de multivocalitate;

[23] I.Mironenco consideră că acordurile terţare nu sunt "prevăzute" de melodiile de tip modal. Vezi: 51, p.19.

7. imitarea facturii instrumentale folclorice într-un context "universal-academic" pentru mascarea sau îmbogățirea acordicii prin figurații;
8. crearea unor construcții armonice cu sunete secundare (de diferită natură) în stilul armoniei contemporane și în condițiile tonalității cromatice.

Aceste procedee contribuie la evitarea unei abordări etnografice a surselor folclorice, la "internaționalizarea naționalului" oferind în același timp posibilități pentru individualizarea sistemelor armonice. Astfel, în procesul analizei conceptelor componistice se pune problema determinării modului în care se realizează "transferul" fenomenelor modale folclorice situate în zona modalului monodic într-un context tonal-armonic. Respectiv, posibilitățile de alegere și conjugare (selectare și combinare) devin cu atât mai largi și mai diverse, cu cât nivelul sistemului integrator este mai superior.

Alături de modurile populare românești compozitorii din Republica Moldova folosesc de asemenea și elemente modale evreiești (Z.Tkaci[24], V.Bitkin), găgăuze, bulgărești, spaniole (V.Zagorschi baletul *Răscrucea*) și chiar turcești (Z.Tkaci *Cinci peșrevuri* pentru cvartet de coarde, Gh.Mustea *Alexandru Lăpușneanu*).

Evident, folclorismul nu este unica orientare ce se manifestă în componistica chișinăueană. Aici își găsesc reflectarea impresionismul (Șt.Neaga, A.Stârcea, parțial Z.Tkaci, Gh.Neaga, A.Mulear), neoclasicismul (Suita *Comedianții* din *Sărbătoarea nocturnă a orașului liber* de V.Zagorschi menținută în canoanele genului suitei preclasice, *Partita* de V.Sârohvatov, unele influențe mozartiene se aud în creația camerală a lui Gh.Neaga), serialismul (O.Palymski), sonoristica (Iu.Gogu), elemente de aleatorică (Z.Tkaci *Concert pentru doi interpreți la flaute și orchestră*, V.Zagorschi *Sărbătoarea nocturnă a orașului liber,* V.Bitkin *Cvartetul nr.2*), muzica electronică (M.Afanasiev), curentul arhetipal (Gh.Ciobanu), renașterea diatonicii pure (V.Zagorschi *Cine scutură roua*, N.Ciolac *Liturghia*), unele principii minimaliste (D.Chițenco *Sinfonia in D*) etc.

Există numeroase exemple de îmbogățire a turațiilor funcțional-armonice cu intonații național-caracteristice. Aceasta poate avea loc pe cale *intensivă*, din interior sub influența procesului desfășurării melodice sau a tratării tonal-armonice a modului și a fenomenelor modale, ceea ce aduce la îmbogățirea *extensivă* a modului și la apariția unui sistematism modal de nivel superior.

Vom încerca în cele ce urmează să argumentăm unele idei expuse mai sus cu exemple concrete.

Creația compozitorilor din Republica Moldova ne oferă numeroase modele de diatonică pură. Intonații oligocordice se folosesc în *Simfonia pentru copii* de P.Rivilis și în monoopera *Nefertiti* de Gh.Neaga. Diatonica monodică bizantină este pusă la baza *Cântărilor uitate* de Gh.Ciobanu, majorul pur cu unele trăsături de pentatonică și intonații pastorale sună în tema inițială din cantata *Cine scutură roua* de V.Zagorschi, super-majorul caracteristic (modul lidic) apare în piesa *Porțile de piatră albă* din *Suita pentru vioară și pian* de P.Rivilis, în romanța *Cad fulgi* de V.Zagorschi. Mai specific sună modul lidico-mixolidic în *Simfonia* nr.2 de Gh.Neaga. Observăm și moduri majore minorizate precum și minore majorizate (modul mixolidic este folosit în prelucrarea cântecului popular *Frunză verde de bujor* de L.Gurov, doricul sună în leittema lui Ion din baletul *Zori de zi* de V.Zagorschi).

Și totuși, intensificarea principiilor folclorice duce spre îmbinarea bazelor modale eterogene, fenomen care în creația componistică este legat genetic de astfel de trăsături ale folclorului cum sunt alternativitatea și polimorfismul modal. Astfel în prelucrarea cântecului *Frunzișoară de mohor* de L.Gurov se mixează elementele modurilor doric și frigic (cu tonica mi), iar la sfârșit apare pentacordul micșorat.

[24] Z.Tkaci folosește elemente caracteristice ale modurilor (ștaigherelor) evreiești: doricul și frigicul modificate ș.a.

Acelaşi pentacord îmbinat cu modul doric se observă şi în tema grupului principal din p.I din *Concertul pentru vioară şi orchestră* de V.Poleacov. Uneori acest polimorfism se manifestă mai plenar ca, de exemplu, în *Scherzo* din Simfonia nr.1 de Gurov unde tetracordul ionic este supus varierii modale modificându-se ulterior în doric, frigic, lidic şi îmbinându-se în final cu elementele modului mărit. În romanţa *La început* din ciclul *Istoria toiagului de drumeţie* de Z.Tkaci în introducere modul mixolidic de fa se transformă în eolicul de sol, iar la sfârşitul primei strofe lidicul de si♭ aduce la locricul de mi. Înaintea reprizei în riturnelul pastoral la pian se aude tetracordul lidic completat ulterior până la un pentacord format din tonuri. În încheierea romanţei lidicul de si♭ modulează în eolicul de re şi în doricul de sol. Toate aceste forme modale sunt incluse în limitele unor relaţii tonal-armonice complicate care denotă de asemenea şi elemente de poliarmonie precum şi cromatisme la distanţă[25].

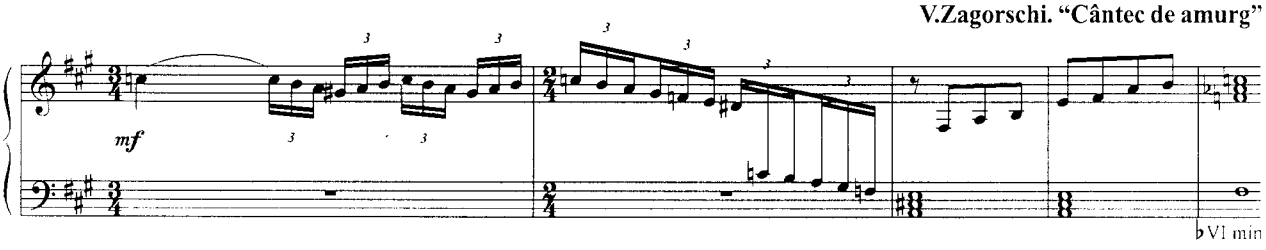
Prezintă interes şi intensificarea proceselor de alteraţie modală tradiţionale pentru această regiune apărute în rezultatul sintezei gândirii tonale cu modalismul. Astfel V.Poleacov în tema grupului principal din p.I din *Concertul pentru pian şi orchestră* utilizează modul lidic cu treapta II ridicată. Acelaşi autor în tema grupului secundar din p.I a *Simfoniei* nr.5 recurge la fluctuaţii alteraţionale în condiţiile Do majorului armonic: V - VI♭ - IV# - V - IV♮ - III - I. Modul mixolidic interacţionează cu minorul "paralel"[26] în *Suita romantică* de A.Stârcea, cu minorul "omonim" – în *Hora pentru pian* de S.Lungul. Procedee destul de interesante de dezvoltare modală îşi găsesc locul chiar şi în unele genuri simple, democratice precum este cântecul. De exemplu, în *Cântecul despre Chişinău* de D.Gherşfeld în contextul modului de dominantă apare modul doric cu treapta IV ridicată.

Caracterul variantic al formulelor intonative modale în condiţiile sintezei modale se manifestă de asemenea şi în cazul participării la procesul de sinteză a sistemelor major-minore. Astfel în p.V din suita *Pe-un picior de plai* de T.Chiriac solo la ţambal îmbină modurile doric şi lidic de la; în *Simfonia nr.6* de Poleacov în introducerea la p.I la minorul cu IV ridicată interacţionează cu La majorul omonim cu II coborâtă. Alternativitatea cromatică din tema ce imită fluierul în p.II din *Dansurile simfonice* de P.Rivilis acutizează şi mai mult efectul mobilităţii cromatice a treptelor. În opera *Grozovan* de D.Gherşfeld trioul bazat pe cântecul *Frunzuliţă busuioc* îmbină si minorul şi Re majorul melodic cu II♭, în rezultat în si minor apărând armonia treptei IV♭, iar la sfârşit sunând [♭5]D$_7$ fără terţă ca element al cadenţei frigice şi totodată ca o "urmă" a treptei VII♭ din majorul paralel.

În romanţa *Cântec în amurg* din ciclul *Poemul liric* de V.Zagorschi fa diez minor-majorul se îmbogăţeşte pe contul acordurilor sistemului La major-minor (în care la minorul apare în varianta dublu armonică). Apare un sistem major-minor paralel-omonim dublu îmbinat cu intonaţii ton-semiton şi de secundă mărită în melodie. Acest sistem sintetic atât de ierarhizat este îmbogăţit şi prin introducerea în la minor a armoniei schubertiene (exemplul 7).

Exemplul 7

V.Zagorschi. "Cântec de amurg"



[25] Mai detaliat despre creaţia Z.Tkaci vezi: 41.

[26] Monocomponenţa modurilor paralele în sistemul modurilor populare diatonice se manifestă altfel decât în sistemele major-minore. Aici paralele devin lidicul şi doricul, mixolidicul şi frigicul etc.

Compozitorii din Republica Moldova apelează şi la modurile cu secundă mărită, şi la cele simetrice (ton-semiton, hexatonica ş.a.). Foarte pregnant elementele modului mărit se manifestă în *Kadish*, în romanţele *Ceai cu stele*, *Pânza de păianjen* şi în *Phoenix* din ciclul *Din poezia evreiască* de Z.Tkaci. Aici sună şi formaţiuni melodice cu secunde mari, şi acordica respectivă (trisonuri mărite, terţcvartacorduri mărite ş.a.). Observăm şi relaţia tonală de terţă mare (**fa# - si♭** (mărit) în *Kadish*, si♭ minor şi re minor în *Phoenix*). În ultimul caz intonaţiile de terţe mici se tratează uneori în stil oriental aidoma celor de secundă mărită. În general atmosfera romanţei denotă o stare de statică cu elemente de fantastic realizată în mare măsură prin mijloace modale. Elementele cu terţe mari de asemenea sunt uneori reinterpretate ca cvarte micşorate foarte caracteristice pentru folclorul evreiesc şi apropiate de pentacordul micşorat pe larg utilizat d compozitorii din Republica Moldova. Îl întâlnim, de exemplu, în p.II din *Unisonuri* de P.Rivilis, în p.IV din *Simfonia nr.5* de V.Poleacov unde el se extinde până la scara ton-semiton într-un diapazon de la **sol#** până la **sol**[1]. În p.II din *Simfonia* nr.3 de S.Lobel pentacordul micşorat apare ca segment superior al modului lidico-mixolidic de sol (54, p.246).

O răspândire destul de mare au şi modurile cu secunde mărite, ca, de exemplu, minorul cu IV# (Şt.Neaga *Poemul Nistrului*, *Cântecul renaşterii*; S.Lobel *Simfonia nr.5*, p.V – *Cântecul despre Codrean*; V.Zagorschi *Lăutăreasca*, *Prin nopţi tăcute*). Uneori aceste moduri servesc nu numai pentru redarea coloritului specific moldovenesc sau evreiesc (Z.Tkaci *Lamento*, *Concert pentru doi interpreţi la flaute*, S.Lobel *Simfonia nr.6* p.II). În urma lui Şostakovici se introduce şi intonaţia de cvartă micşorată (Z.Tkaci ciclul *Oaia cerească* (altă denumire - *Clopoţelul*), S.Lobel *Sonata pentru violoncel şi pian*). Intonaţia de cvartă micşorată şi pentacordul micşorat sună şi în tema *Passacagliei* din p.II a *Simfoniei* lui I.Macovei.

Mobilitatea treptelor se reflectă şi în construcţia verticalei unde frecvent observăm acorduri care îmbină diferite variante ale aceleiaşi trepte generând nişte false relaţii foarte specifice. De exemplu în p.II din *Suita pentru vioară şi pian* de P.Rivilis în condiţiile tonicii **si** falsa relaţie **fa** şi **fa#** creează o nuanţă major-minoră polimodală. În introducerea la *Simfonia* nr.3 de Gh.Neaga se îmbină relaţiile omonime şi cele monoterţare completate şi de polimodalism. În *Cvartetul de coarde* de A.Chiriac tema grupului secundar conţine două variante ale intonaţiei **la-si♭** şi **la-si**, iar în *Simfonia concertantă* de T.Chiriac sună concomitent treapta IV naturală şi ridicată.

Trăsăturile tipic modale sunt prezente şi în temele dodecafonice. Astfel V.Rotaru foarte frecvent utilizează seria care dezvoltă până la un şir dodecafonic modul mixolidic (**do-fa#-sol-si-si♭-re-re♭-mi-fa-sol#-la-mi♭**). În această serie (extrasă din *Muzica concertantă*[27]) sunt sintetizate nu numai elementele mixolidicului de **do**, dar şi ale major-minorului omonim şi paralel. Trebuie menţionată şi alterarea coborâtoare a treptei II care permite utilizarea intonaţiilor modului frigic. Compozitorul inventează nişte moduri care i-ar permite realizarea unor piese neo-folclorice. Într-o altă variantă (în *Novelete*) sunt modificate ultimele sunete ale şirului (**do-fa#-sol-si-si♭-re-re♭-la-la♭-fa-mi-mi♭**), ceea ce ne îndepărtează de sfera modului paralel, însă imprimă nuanţe cromatice şi accentuează baza major-minoră paralelă. E.Mironenco (50) menţionează de asemenea prezenţa intonaţiilor de secundă mărită (în prima variantă a seriei) care apropie foarte mult muzica lui V.Rotaru de modelele folclorice.

Teme-serii apar şi în contextul atonalităţii libere (V.Bitkin, cadenţa din *Concertul pentru pian*, V.Zagorschi *Rapsodia pentru vioară, două piane şi percuţie*, V.Poleacov p.III din *Simfonia* nr.7). Exemplele de dodecafonie consecventă sau de serialism nu sunt numeroase. Uneori seria totuşi serveşte atât pentru organizarea orizontalei, cât şi a verticalei (V.Bitkin madrigalul *Elipsa strigătului*, V.Zagorschi *Răs-*

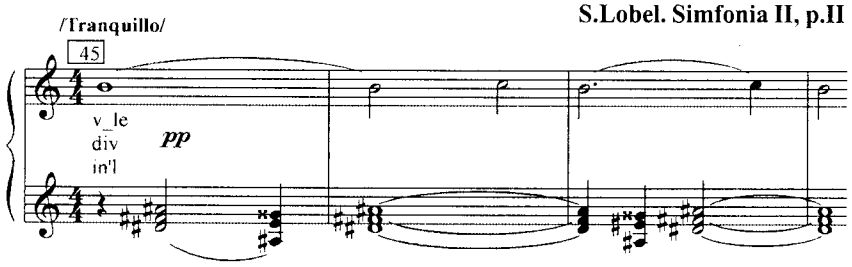
[1] Exemplu preluat din 54, p.46.

crucea, tema-epigraf din *Diafonii*). Poliserialismul se utilizează în *Rapsodia* menționată de V.Zagorschi pentru crearea unui mediu intonativ specific pe baza unei succesiuni intervalice stabile. O astfel de gândire tinde spre modalism, spre integrarea verticalei şi a orizontalei, fenomen frecvent întâlnit şi în afara tehnicii seriale. De exemplu T.Chiriac în p.II a suitei *Pe-un picior de plai* verticalizează pasajele din figurație, în *Miorița* folosind principiul invers (în interludiul IV după sunarea unui cluster din tonuri întregi aceleaşi sunete se desfăşoară şi pe orizontală). Această lucrare este unul din primele exemple de armonie sonorică unde materialul folcloric este încadrat într-un context format din lexeme moderne (clusters-uri, pete sonore, complexe sonoristice, efecte de zgomot etc.). Aceasta contribuie la crearea unui puternic contrast între două lumi sonore şi între două sfere imagistice (viața şi moartea) evidențiind într-un mod neaşteptat frumusețea nepieritoare a folclorului autentic.

Trebuie menționate de asemenea elementele de politonalism care apar de regulă pe parcursul dezvoltării materialului tematic. Astfel în *Sonata pentru violoncel şi pian* de Lobel în compartimentul *Allegro con spirito* sună politonalitatea **Fa#/Sol**. În cea de-a doua piesă din ciclul *Cinci peşrevuri* de Z.Tkaci observăm stratificarea registral-timbrală şi politonală care generează un efect stereofonic. I.Miliutina citează câteva exemple de politonalism din *Suita pentru vioară şi pian* de P.Rivilis, din piesele pentru pian de Gh.Neaga, Z.Tkaci, V.Zagorschi ş.a. menționând printre acestea în special acelea în care se observă relațiile semitonice şi alternativitatea tonală proprii folclorului autohton (49, p.87-88). Uneori unul din elementele politonalității este reprezentat prin ostinato sau prin pedală (p.IV din *Dansuri simfonice* de P.Rivilis[28]). Este curios exemplul de notare politonală pe bază de ostinato în simfonia *Sub soare şi stele* de Gh.Cioabnu cu toate că această politonalitate este sesizabilă mai mult cu ochiul decât cu urechea (exemplele 12 şi 23 din 22).

Poliarmonia în general este destul de caracteristică pentru mulți compozitori din Republica Moldova (A.Stârcea, V.Zagorschi, Z.Tkaci, S.Lobel ş.a.). Un fragment politonal foarte pregnant deşi destul de scurt găsim în Epilogul *Stanțelor* lui V.Zagorschi (pe fonul D majorului lărgit sună pasaje ton-semiton). Elemente de polimodalism melodic sunt concentrate în paralelismele eterogene (trisonuri, apoi nonacorduri cu sextă în loc de septimă în compartimentul central din Scherzo din *Simfonia* nr.2 de Gh.Neaga), în contrapunctarea melodiei şi acompaniamentului (p.II din *Simfonia* nr.5 de Lobel, exemplul 8).

Exemplul 8
S.Lobel. Simfonia II, p.II



Conducerea vocilor simetric-inversată adesea contribuie la apariția consunărilor poliarmonice în lucrările semnate de S.Lobel, Z.Tkaci, V.Zagorschi frecvent cu participarea factorilor "poziționali". Astfel, de exemplu, în sonata *Aforisme* de Lobel mişcarea contrară reprezintă un element foarte important în formarea acordicii. În mod asemănător apare şi turația auxiliară ce stă la baza temei bolii în *Lamento* de Z.Tkaci.

În general, acordica în creația compozitorilor din Republica Moldova reflectă aproape toate tendințele ce s-au manifestat în acest domeniu pe parcursul secolului XX. Autorii chişinăueni utilizează cele

[28] Vezi exemplul 99 din Cocearova G., Melnic V. *Armonia (teoria armoniei)*. Chişinău, 2001.

mai diverse acorduri şi consunări de structură terţară şi neterţară, omogenă şi mixtă, consonanţe goale şi clusters-uri, acorduri cu o funcţionalitate pregnantă şi consunări coloristice cu sunete secundare şi multiple alteraţii etc. Astfel, de exemplu, leittema năvălirii turceşti din opera *Grozovan* de Gherşfeld prezintă o melodie diatonică susţinută de acorduri disonante (în aparenţă septacorduri nerezolvate în diverse răsturnări, în esenţă trisonuri cu tonuri secundare). Un efect sonor foarte pregnant au bisonurile ce apar în ciclul *Unisonuri* de P.Rivilis.

Apariţia consunărilor noi se realizează de obicei într-un mod individual la fiecare compozitor. Aceasta poate fi rodul unor căutări empirice, dar şi a unor procedee logice, antrenând principiul complexului tematic. Astfel în p.II din suita *Pe-un picior de plai* de T.Chiriac unde sună modul lidic de **fa** cu treapta II ridicată observăm prezenţa unor acorduri care evidenţiază tinderile alternative în la minor sau îmbină concomitent elemente stabile şi instabile.

În p.II din *Concertul pentru orchestră* de Gh.Mustea consunările de cvartă-cvintă se învecinează cu cele de cvartă-secundă. Întâlnim frecvent acordul format din cvartă şi triton (folosit pe larg în *Studiul acordic* de A.Raţiu[29]). De exemplu cadenţa viorii din *Capriccio* pentru vioară şi corn de B.Dubosarschi, tot şirul dodecafonic al acordului tematic de bază din *Răscrucea* de V.Zagorschi este bazat pe alternarea cvartelor perfecte şi mărite formând diverse structuri simetrice.

Destul de interesante sunt şi experienţele în domeniul microcromaticii. Şi dacă în linia orizontală microintervalica şi relaţiile ultracromatice se întâlnesc demult (tema-epigraf din *Concertul pentru vioară* de Z.Tkaci, p.II din *Dansuri simfonice* de P.Rivilis), în organizarea verticalei ele reprezintă o cucerire destul de recentă. Un exemplu pregnant în acest sens ne oferă *Studiul sonor* nr.3 de Gh.Ciobanu (22, p.129) unde compozitorul parcă încearcă să arunce o privire la microscop asupra lumii armonicelor imprecise care de obicei nu se percep conştient creând un şir de sonorităţi spectrale (22, p.86-87). Atmosfera generală, efectul spaţial este apropiat de muzica impresionismului sau de cea a lui A.Skriabin, ridicată însă la următorul nivel de complexitate a organizării sonore.

Cu totul altfel motivele cosmice, cereşti legate de lumea norilor sau a stelelor se reflectă în creaţia Z.Tkaci (valsul *Zborul baloanelor* din opera *Bobocel cu ale lui*, romanţele *Visul, Ceai cu stele, Phenix*, poemul *Iad-va-Šăm*, opera *Un pas spre nemurire*). În *Iad-va-Šăm*[30] scânteile stelare sunt redate prin repetări ostinate într-un registru acut a unor consunări cu octavă micşorată şi terţă mare cărora li se mai adaugă pe parcurs câte un sunet (ba octavă micşorată, ba septimă mare, ba triton). Intervalul de octavă micşorată se completează prin mişcare de pasaj (pentacord micşorat+tetracord ionic). Printre alte sonorităţi care generează efecte spaţiale vom menţiona îmbinarea poliarmonică formată din suprapunerea unui tremolo bazat pe o consunare de cvartă şi triton pe o septimă mare în registrul grav. Factorii spaţial-rezonatori în armonie se realizează şi prin introducerea unor straturi diatonice grave la pian îmbinate cu triluri cromatice vibrante în registrul acut.

Un rol important în armonie îl au şi pedalele utilizate pe larg de către compozitorii chişinăueni atât în miniaturi de gen, cât şi în episoade peisagistice (romanţa *Seara* de A.Stârcea[31]). În lucrările de proporţii pedalele tradiţional contribuie la consolidarea structurii compoziţionale marcând totodată schimbarea orientărilor tonal-tematice (*Simfonia* nr.2 de Gh.Neaga). La P.Rivilis (şi în mare măsură şi la elevii lui) alături de punctele de orgă se manifestă plenar şi principiul de ostinato în unele cazuri chiar hiperbolizat

[29] Vezi exemplul 3 din Cocearova G., Melnic V. *Armonia (teoria armoniei)*. Chişinău, 2001.

[30] Publicat în culegerea: Злата Ткач *Имя доброе свое* Кишинев, 1996.

[31] Despre limbajul armonic în lirica vocală a compozitorilor din Republica Moldova (până în anii 70) scrie E.Vdovina în: Вдовина Е. *Молдавский [illegible] романс*. Кишинев, 1982.

(*Unisonuri, Burdonuri, Dansuri simfonice*) îmbinat cu dezvoltarea variantică a motivelor[32]. M.Belâh consemnează în legătură cu aceasta despre caracterul invariant al unor constante intonative scurte de sorginte folclorică prezente în creaţia lui P.Rivilis menţionând că "magia repetărilor ostinate se îmbină cu modificarea perpetuă a liniilor reliefului melodic" (37, p.64). Această sferă imagistică este caracteristică în special *Burdonurilor* piesă denumirea căreia reflectă nu un program-fabulă, ci unul ce conţine o explicaţie de ordin tehnologic accentuând astfel atenţia asupra procedeelor facturale. Conceptul enunţat se realizează printr-o multitudine de diferite forme de pedale ritmizate sau figurate şi ostinato. Pedalele şi ostinato sunt frecvente şi în creaţia lui Gh.Ciobanu care de asemenea este predispus spre redarea unor imagini statice.

Uneori se apelează şi la o factură foarte laconică, voit simplistă, inclusiv monodică (aria lui Lăpuşneanu din opera *Alexandru Lăpuşneanu* de Gh.Mustea; *Închinare lui Dosoftei, Cântări calofonice* nr.2 pentru orgă (primul compartiment) de Gh.Ciobanu, *Sonata pentru clarinet* de Z.Tkaci ş.a.) care scoate în prim-plan aspectul modal-melodic. În alte cazuri observăm prezenţa efectului de "pulverizare" a structurilor armonice verticale, de "rarefiere" a spaţiului sonor care generează o factură puantilistă de tip webernian (compartimentul *Allegro* din *Cântări calofonice nr.2*, *Simboluri triste* de Gh.Ciobanu[33]).

În general, întreaga evoluţie a gândirii armonice în creaţia compozitorilor din Republica Moldova (în pofida lipsei unor figuri de talie mondială prin care excelează alte şcoli componistice, inclusiv cea română sau rusă) prezintă un material bogat pentru cercetători, rămas până în prezent în mare parte neexplorat[34]. Trebuie să menţionăm însă că pentru mulţi dintre compozitorii care activează astăzi în Chişinău armonia reprezintă un domeniu în care se concentrează eforturile în vederea modernizării principiilor de organizare modal-tonală de provenienţă folclorică cu scopul reinterpretării şi adaptării lor la condiţiile stilistice contemporane. Drept fundament pentru aceste demersuri creatoare serveşte apropierea asociativă a normelor stilistice populare de cele universale caracteristice situaţiei culturale postmoderne. Se produce o interacţiune activă a resurselor diferitelor stiluri şi culturi care însă nu produce un eclectism stilistic, ci mai curând o universalizare sau mai bine zis internaţionalizare a scriiturii pe baza specificităţii sistemului tonal în care la toate nivelele se manifestă principiile gândirii modale populare (începând cu structura acordicii şi a legăturilor tonal-funcţionale până la organizarea tonal-armonică de nivel superior). În rezultat apar sisteme modale sincretice complexe care realizează principiul tonalităţii lărgite (sau a celei cromatice) şi cel al modalismului cu ieşiri în sfera poliformaţiunilor (realizate în formă de poliarmonie, politonalitate şi polimodalism) şi mai departe spre dodecafonismul liber, a cromaticii şi a ultracromaticii până la atonalism, aleatorică şi sonoristică, preceptele cărora se manifestă nu numai în articularea formei, dar şi în domeniul organizării sonore.

Aprecierea corectă a valorii noilor realizări în domeniul armoniei va fi posibilă doar de la o oarecare distanţă istorică şi noi, autorii acestui manual, nutrim speranţa să o facem într-un viitor mai mult sau mai puţin apropiat.

---

[32] Vezi despre aceasta: 37; 45; 46.

[33] Vezi 22, p.47, 58.

[34] Trebuie să constatăm cu regret că până în prezent creaţia componistică din Republica Moldova îşi aşteaptă cercetătorii. Acest fapt explică lipsa atât a unor monografii consacrate analizei operei compozitorilor (cu foarte puţine excepţii), cât şi a unor studii monografice în manualul de faţă şi limitarea expunerii cu trecerea în revistă doar a principalelor probleme şi tendinţe cu caracter general comune şcolii componistice autohtone.

Bibliografie selectivă:

1. Anghel I. O posibilă teorie a creației arhetipale //Muzica, 1996 nr.4, 1997 nr.1.
2. Anghel I. Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX. București, 1997.
3. Axionov V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova (istoria în optica contemporaneității) //Cercetări de muzicologie. Chișinău, 1998.
4. Axionov V. Folclorul în creația componistică din Moldova //Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău, 1993.
5. Bentoiu P. Despre Mihail Jora – gânduri, amintiri //Muzica, 1991, nr.4.
6. Bentoiu P. Th.Grigoriu: Portret componistic //Muzica, 1987, nr.10.
7. Cocearova G. Folclorismul ca problemă în muzicologia din Moldova //Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX. Chișinău, 1993.
8. Cosma O.L. Muzicianul Mihail Jora //Muzica, 1991 nr.3.
9. Firca Gh. Bazele modale ale cromatismului diatonic. București, 1966.
10. Firca Gh. Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță //Lucrări de muzicologie. Vol.14. Cluj-Napoca, 1979.
11. Firca Gh. Structuri și funcții în armonia modală. București, 1988.
12. Galaicu V. Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești). Chișinău, 1998.
13. Gavoty D. Amintirile lui G.Enescu. București, 1982.
14. Ghircoiașiu R. Mihail Jora – evocări //Muzica, 1991, nr.3.
15. Ghircoiașiu R. Studii enesciene. București, 1981.
16. Herman V. Formă și stil în noua creație componistică românească. București, 1977.
17. Leib N. Structura acordică cu sensibile, polimodalism și politonalism în creația muzicală românească // Studii de muzicologie. Vol. IX, 1973. Vol. XII, 1975.
18. L'oeuvre musicale des jeunes compoziteurs roumains, message d'humanisme et d'ethos specifique // Muzica. 1984, nr.12.
19. Lomnașanu D.R. Repere stilistice în creația lui Tiberiu Olah //Tribuna muzicologică, nr.1, București, 1985.
20. Marian M. Chipul geniului. București, 1991.
21. Miliutina I. Cu privire la utilizarea folclorului în creația instrumentală //Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău, 1993.
22. Mironenco E. Armonia sferelor: Creația compozitorului Gh.Ciobanu. Chișinău, 2000.
23. Niculescu Șt. Reflecții despre muzică. București, 1980.
24. Niculescu Șt. Aspecte ale creației enesciene în lumina "Simfoniei de cameră" //Studii de muzicologie, vol.I. București, 1965.
25. Oprea Gh., Agapie L. Folclor muzical românesc. București, 1983.
26. Popovici D. Însemnări despre armonia "Cântecelor pentru voce și pian" de Mihail Jora //Muzica, 1991, nr.3.
27. Rațiu A. Limbajul armonic și specificul național //Național și universal în muzică. București, 1967.
28. Răpă C. Reflecții la "Miorița" de Paul Constantinescu //Lucrări de muzicologie, vol.10-11. Cluj-Napoca, 1979.
29. Terényi E. Aspecte armonice specifice ale perioadei de înnoire a muzicii autohtone cu referire specială la creația compozitorilor clujeni //Lucrări de muzicologie. Vol.12-13. Cluj-Napoca, 1979.
30. Terényi E. Conceptul armonic al lui S. Toduță în lumina muzicii sale corale *a cappella* //Lucrări de muzicologie. vol.14. Cluj-Napoca, 1979.
31. Terényi E. Lumea armonică a "Simfoniei de cameră" de George Enescu //Lucrări de muzicologie. Vol.8-9. Cluj-Napoca, 1979.
32. Tomescu V. Patimile și Învierea Domnului. "Oratoriul bizantin de Paști" de Paul Constantinescu //Muzica. 1990, nr.1.

33. Vieru A. Book of modes. Bucureşti, 1998.
34. Vieru A. Cartea modurilor. Bucureşti, 1982.
35. Voicana M., Firca C., Hoffman A., Zottoviceanu E. George Enescu. Vol.I-II. Bucureşti, 1971.
36. Белых М. Тенденции преломления молдавского фольклора в современных произведениях композиторов //Великий Октябрь и расцвет социалистической культуры Молдавии. Кишинев, 1977.
37. Белых М. Эволюция отношения к фольклору в творчестве П.Ривилиса //Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинев, 1986.
38. Клетинич Е. Композиторы Советской Молдавии. Кишинев, 1987.
39. Клетинич Е. Очерки о молдавских советских композиторах. Кишинев, 1984.
40. Клетинич Е. Соломон Лобель. Москва, 1973.
41. Кочарова Г. Злата Ткач: судьба и творчество. Кишинэу, 2000.
42. Кочарова Г. Композиторский фольклор и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материале молдавской музыки) //Музично-сторичні концепції у минулому і сучасності. Львів, 1997.
43. Кочарова Г. Молдавская народно-ладовая система и предпосылки ладового синтеза (к вопросу о национальном и интернациональном в молдавской советской музыке) //Музыкальное искусство Советской Молдавии. Кишинев, 1984.
44. Кочарова Г. Национальные особенности ладо-гармонического мышления молдавских советских композиторов. Кишинев, 1987.
45. Кочарова Г. Фольклоризм в творчестве молдавских композиторов и фольклорно-ассоциативная роль фактурных приемов //Музыкальная фактура. Труды РАМ им.Гнесиных. В.146. Москва, 2001.
46. Кочарова Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы // Tradiţii şi inovaţii în muzica secolului al XX-lea. Chişinău, 1997.
47. Лейб Н. Обработки молдавских народных песен и танцев //Музыкальная культура Советской Молдавии. Москва, 1965.
48. Лейтес Р. Энеску //Музыка XX века. Ч.2. Кн.2а. Москва, 1987.
49. Милютина И. Некоторые национальные особенности музыки Советской Молдавии //Музыка и музыканты братских народов Советского Союза. Ленинград, 1972.
50. Мироненко Е. Композитор Владимир Ротару. Кишинэу, 2000.
51. Мироненко Я. Выразительная система фольклора и композиторское творчество //Фольклор и композиторское творчество в Молдове. Кишинев, 1986.
52. Райляну Л. Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70-х годов // Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик. Кишинев, 1982.
53. Столяр З. Георгий Няга. Кишинев, 1973.
54. Столяр З. Некоторые вопросы преемственных связей мелодий молдавских симфоний и национального фольклора //Музыкальный современник. В.3. Москва, 1979.
55. Фадеева О. Камерно-инструментальная музыка Дж.Энеску //Из истории зарубежной музыки. В.2. Москва, 1977
56. Чайковский Г. Музыкальная фольклористика (историко-критический очерк) //Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва, 1978.
57. Шехтман Н. Штефан Няга. Москва, 1959.