

LUMINIȚA DUȚICĂ

**COLINDUL ROMÂNESC
ÎN VIZIUNEA COMPOZITORILOR
SABIN V. DRĂGOI ȘI SIGISMUND TODUȚĂ**

**Editura Artes
2017**

Coperta: Florin PÂNZARIU

DTP: Carmen ANTOCHI

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

DUȚICĂ, LUMINIȚA

Colindul românesc în viziunea compozitorilor Sabin V.

Drăgoi și Sigismund Toduță / Luminița Duțică. - Iași : Artes,
2017

Conține bibliografie

ISMN 979-0-707660-07-2

ISBN 978-606-547-341-6

39

Tipărit la Tipografia Editurii *Artes*
Str. Costache Negruzzi, nr. 7-9, Iași
Tel.: 075 510 1095
www.artesiasi.ro
e-mail: artes@arteiasi.ro

Cuprins

PROLEGOMENE	5
CAPITOLUL I	
CONCEPTUL MODAL.....	15
Extensia sistemică din perspectiva raportului monodie-multivocalitate.....	15
CAPITOLUL II	
DIMENSIUNI ARMONICO-POLIFONICE.....	35
Ipostaze structurale și tehnici de scriitură	35
CAPITOLUL III	
CONSIDERAȚII ASUPRA ARHITECTURII VARIAȚIONALE	101
CAPITOLUL IV	
SINTEZĂ COMPARATIVĂ (TABEL SINOPTIC)	103
BIBLIOGRAFIE	109
ANEXĂ	115

PROLEGOMENE

Pentru spațiul muzical românesc, secolul XX a circumscris o perioadă de acumulări, decantări și împliniri componistice, în care nota dominantă a fost dată de permanenta raportare a creatorilor la valorile perene ale culturii noastre de tradiție orală.

Demersul enescian – emblematic focar de iradiere estetică și stilistică – a reprezentat, pentru cei mai valoroși compozitori români contemporani, un model referențial de integrare a datului muzical originar în marea cultură europeană și mondială.

Sabin V. Drăgoi și Sigismund Toduță reprezintă doi dintre cei mai importanți promotori ai conceptului modal de filiație arhaică. În această ordine de idei, viziunea comparativă pe care o voi dezvolta în studiul de față pornește de la specificul raportării fiecăruia dintre ei la un fenomen-liant: **colindul românesc**.

După cum remarca reputatul folclorist Gheorghe Oprea, „colindul, prin calitatea documentară și artistică excepțională a variantelor, rezultat al unei îndelungate și maxime șlefuiri, prin unitatea stilistică de ansamblu a impresionantului arsenal deja cules, prin penetranța până în zilele noastre a unor tipuri străvechi, reprezintă o culme a culturii populare și, în general, a spiritualității românești”¹.

¹ Gheorghe Oprea, *Folclorul muzical românesc*, București, Editura Muzicală, 2002, p. 396.

Puternic impresionat de frumusețea acestui gen al folclorului autohton, Sabin Drăgoi își va asuma de timpuriu nobila sarcină a culegerii și sistematizării lui. Drept corolar, după câțiva ani de cercetări pe teren (1922-1924), demersul său se va concretiza într-o lucrare fundamentală pentru cultura muzicală românească: volumul *303 Colinde*, publicat în 1930².

Încununată cu marele premiu „Năsturel” al Academiei Române (1933), prezentarea **monografică** a colindei (ardelene) a avut un impact puternic și imediat, atât asupra folcloristicii, în general, cât și asupra viziunii componistice, în particular.

Muzicologul Gheorghe Firca distinge trei factori determinanți care au contribuit la prestigiul și deschiderile oferite de acest ópus referențial: „1. Arhaismul genului (deosebindu-se de colinda religioasă, de «cântecul de stea» de sorginte semi-cultă), fapt semnalat și de D.G. Kiriac, Ghe. Cucu și, mai apoi, de Béla Bartók și Constantin Brăiloiu; 2. Perfecțiunea sa muzicală-intonațională, ritmică și formală – și raportul ei optim cu versul și refrenul, ele însele de o rafinată «elaborare»; 3. Potențialul muzical ridicat al intonației colindei și, mai ales, al ritmicii sale «giusto» în configurarea unor tematici stând la temelia muzicii culte”³.

După cum sublinia Veturia Dimoftache-Dordea, „pentru Sabin Drăgoi cântecul popular românesc constituie, parafrazându-l pe Noica, o monadă prin care înțelege și iubește muzica, filosofia, viața în întregul ei.

² Mult mai târziu, în 1957, Sabin V. Drăgoi va publica lucrarea *20 Colinde din Comuna Zan-Hunedoara*, unde, după cum afirmă muzicologul Gheorghe Firca, „măcar o parte dintre colinde vor fi fost auzite și notate atunci” (adică între 1922 și 1924, subl. n). *Cfr.* Ghe. Firca, *Momentul Drăgoi*, rev. Muzica, București, serie nouă, anul V, nr. 3 (19), iulie-septembrie 1994, p. 72.

³ Gheorghe Firca, *op. cit.*

Doina, balada, cântecul și jocul, dar mai ales **colinda** sunt omniprezente în muzica sa, fie în citat, fie ca inspiratoare ale unui discurs asemănător celui folcloric⁴.

Într-adevăr, pe lângă numeroasele pagini corale, vocale și instrumentale (îndeosebi, pianistice), colinda extrapolează semantic, dobândind **virtuți dramatice** – așa cum se întâmplă în *Aria lui Ion* din opera *Năpasta* (monolog ce debutează cu un citat, reproducând nr. 285 din colecția 303 *Colinde*) – sau **virtuți polifonice** – prezente în *fugato*-ul central din prima parte a lucrării *Divertisment rustic* (tema demersului contrapunctic revendicându-se de la materialul folcloric al aceleiași colecții, unde figurează cu nr. 1).

Sabin Drăgoi a fost vizibil stimulat de personalitatea contemporanului său Béla Bartók (afinitate motivată, poate, și prin spațiul natal bănățean comun). Când fac această afirmație nu mă gândesc doar la folcloristul Drăgoi ci, mai ales, la rezonanța unor soluții de armonizare bartókiană asupra compozitorului Drăgoi, adoptate, cu predilecție, în miniaturile sale pentru pian.

Mai mult decât atât, muzicianul român și-a consacrat o parte din timpul și energia creatoare teoretizării unor fenomene semnificative ale folclorului autohton, dintre care studiul intitulat *Armonizarea cântecului popular românesc*⁵ a rămas unul de importanță capitală.

Problema centrală pe care și-o propune spre rezolvare acest studiu constă în necesitatea adecvării scriiturii armonice la particularitățile structural-dialectale ce definesc profilul autentic al melodiei arhaice

⁴ Veturia Dimoftache-Dordea, *Elemente de stil și limbaj în creația lui Sabin Drăgoi*, rev. Muzica, București, serie nouă, anul V, nr. 2 (18), aprilie-iunie 1994, p. 36.

⁵ Cfr. Sabin V. Drăgoi, *Armonizarea cântecului popular românesc* (I-IX), rev. Muzica, București, nr. 7, 10, 11, 12/1969; 1, 2, 3, 4/1970.

românești. Astfel, experiența directă a culegătorului de folclor, conjugată cu disponibilitatea și viziunea modernă, personalizată a compozitorului, vor contribui la dezvoltarea unei investigații de profunzime prin care se vor discerne, rând pe rând, tipologii dialectale aparținând zonelor: Sibiu-Făgăraș, Maramureș-Baia Mare, Bihor, Arad-Hunedoara, Banat, Oltenia, Muntenia, Moldova.

Spre deosebire de Sabin Drăgoi, Sigismund Toduță nu a desfășurat o activitate folcloristică, în sensul culegerii și publicării de melodii populare. Întreaga sa creație demonstrează, însă, cunoașterea profundă a muzicii românești de tradiție orală, decantate și stilizate într-o prestigioasă operă de filiație modal-arhaică. „Sigismund Toduță, compozitorul, este dublat de muzicolog, în a cărei preocupare intră necondiționat și folclorul. El cunoaște particularitățile melodico-ritmice ale genurilor folclorice autentice și le utilizează în deplină cunoaștere de natura și posibilitățile lor expresive. Cântecul de copii, cântecul ritual, colindul, cântecul liric, cântecul doinit și cântecul de dans reprezintă tot atâtea surse de inspirație pentru muzica sa corală, instrumentală, de cameră, simfonică, vocal-sinfonică”⁶, sublinia Constantin Rîpă.

Orientarea neomodală – „neofolclorică” în cel mai rafinat și profund sens al cuvântului – străbate, ca un *cantus firmus*, întreaga sa operă, conștiința valorii autentice, a tezaurului muzical autohton, spiritul de discernământ, acuitatea percepției și măiestria transfigurării acestei bogății incomensurabile în propria creație plasându-l pe compozitorul

⁶ Constantin Rîpă, *Conceptul estetic mioritic în creația lui Sigismund Toduță*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. XIV, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Ghe. Dima”, 1979, p. 38.

Sigismund Toduță în unul dintre punctele culminante ale muzicii contemporane românești.

Preocuparea Maestrului pentru adecvarea tehnicilor de compoziție moderne la semantica și structura colindului românesc se reflectă într-o viziune complexă și originală, concretizată cu maximă fidelitate în creația sa **corală à cappella**.

Decantarea concepției sale are însă unele antecedente iar perspectiva prezentei abordări comparative nu poate eluda acea singulară tentativă a lui Sigismund Toduță de a realiza câteva prelucrări de colinde pentru **pian**, convertite ulterior într-o adaptare pentru **orgă**.

Demersul – anterior marilor cicluri corale – datează din 1952, dar va fi restituit editorial abia în 1999 sub titlul: *10 Colinde pentru pian*⁷.

„Recursul pianistic” s-a dovedit a fi însă inadecvat exigențelor sale cu privire la abordarea și tratarea colindului arhaic, motiv pentru care, după câteva decenii, și-a modificat opțiunea inițială.

Iată care sunt argumentele transformării, furnizate de compozitorul însuși: „La 20.XII.1952 am conturat un ciclu de piese mici pentru pian cu titlul *10 Colinde*. Cu prilejul primei audiții (parțiale) din anul 1984, în cadrul unei serate de *Datini și obiceiuri de iarnă* (dată de Liceul de Muzică din Cluj), am avut impresia (și nu pentru prima oară) că **pianul nu este cel mai ideal instrument chemat să vehiculeze *ethos*-ul arhaicelor cântece populare (inerentele limite pe care le prezintă pianul prin acordajul temperat, cât și renunțarea la valoarea expresivă a textului literar, modurile specifice de atac, inflexiunile**

⁷ Vezi: Sigismund Toduță, *Lucrări pianistice*, vol. II, Cluj-Napoca, Fundația „Sigismund Toduță” în colaborare cu Editura MediaMusica a Academiei de Muzică „Ghe. Dima”, 1999, pp. 22-36; ediție îngrijită de compozitorul Dan Voiculescu.

microtone; sublinierile dinamice cu nenumăratele lor nuanțe se pierd și ele prin încercarea de adaptare la pian), iar prin intonația percutantă a claviaturii caracterul vocal al melodiilor este obliterated cu desăvârșire (subl. n.)”⁸.

În consecință, decizia Maestrului a fost promptă: după numai o lună de la prima audiție va proceda la o nouă elaborare, adaptând 7 dintre cele 10 colinde pentru orgă⁹.

Corelate ciclului intitulat *7 Coral-preludii pentru orgă*, aceste piese poartă în mod intrinsec aluzii semnificative la genul de coral-preludiu consacrat în Baroc, comemorarea în 1985 a 300 de ani de la nașterea lui Johann Sebastian Bach imprimând, probabil, unele conotații omagiale¹⁰. De altfel, varianta inițială pentru pian nu este departe de scriitura organistică. În schimb, merită reținut faptul că, după cum afirmă autorul, adaptarea colindelor pentru orgă i-a revelat soluții cu totul personale: „Piesele ciclului nu rămân la nivelul unei simple «transpuneri armonizate». Latențele polifoniei, precum și perspectivele arhitectonice

⁸ Cfr. Prefața variantei pentru orgă (1985), apud: Hans Peter Türk, *Prelucrările de colinde pentru pian, respectiv orgă, de Sigismund Toduță*, în: *Studii toduțiene*, Fundația „Sigismund Toduță”, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2004, pp.119-125.

⁹ Dintre cele 10 Colinde pentru pian au fost eliminate: *Colo-n sus*, *Coborât-a*, *coborât și Colo sus pe după lună*. Motivele nu au putut fi stabilite până în prezent. Prin urmare, ciclul *7 Coral-preludii pentru orgă* va cuprinde colindele: *Domn, Domn să-nălțăm*, *Poruncit-a*, *Steaua sus răsare*, *Pogorât-a*, *pogorât*, *Trei păstori*, *Asta-i sara*, *sara mare* și *O, ce veste minunată*.

¹⁰ „/.../ în prelucrarea colindei *Pogorât-o*, *pogorât* se găsește chiar și un citat dintr-una dintre cele mai cunoscute prelucrări de coral ale lui Bach: *O Mensch, bewein dein Sünde gross* BWV 622 (*Vai, omule, deplânge-ți păcatul cel mare*). Astfel, rezultă o simbioză stilistică ce reprezintă esența gândirii muzicale a compozitorului Sigismund Toduță – îmbinarea melosului popular românesc cu polifonia de tip bachian, în cadrul unei passacaglie pe tema unei colinde din Beiuș, culeasă în 1910 de Béla Bartók”. Cfr. H. P. Türk, *op. cit.*, p. 120.

criptice solicită proiectarea acestor «giuvaieruri» în lumea morfologică a muzicii culte, investind microforme și macroforme polifonice”¹¹.

Dincolo de păstrarea unui plan constant exprimat prin *cantus firmus*, amplasat preponderent în *discant*, dar și în bas sau la o voce mediană (tehnică tributară genului de coral-preludiu, aplicată însă și în cadrul prelucrărilor corale, după cum vom vedea mai târziu), aspectele arhitectonice din ciclul 7 *Coral-preludii pentru orgă* prezintă o serie de soluții originale precum: variațiunea (nr. 1 și 6), rondo-ul (nr. 3), passacaglia (nr. 4), forma de lanț (nr. 2), forma tripartită cu sau fără *da capo* (nr. 7, respectiv, nr. 5).

Deși se pare că orga ar dispune de resursele timbrale necesare pentru a sugera caracterul vocal și ethosul arhaic al colindelor populare, nimeni nu poate ști cu precizie dacă această nouă variantă ar fi corespuns exigențelor autorului, deoarece prima ei audiție a avut loc după decesul Maestrului¹². Putem spera, însă, că insatisfacțiile sau reținerile Maestrului legate de limitele versiunii pianistice („acordaj temperat”, „lipsa textului literar”, absența „modurilor specifice de atac”, a „inflexiunilor microtone” și a „sublinierilor dinamice cu nenumăratele lor nuanțe”) au dispărut sau au fost puternic atenuate de versiunea corală, probabil cea mai apropiată de idealul său estetic¹³.

Într-adevăr, creația corală *à cappella* se distinge printr-o viziune cu totul particulară, deoarece, după cum observa Costin Mioreanu, aici

¹¹ Sigismund Toduță, *Prefața variantei pentru orgă* (1985), *apud*: Hans Peter Türk, *op. cit.*, p. 121.

¹² 17 mai 1992, în interpretarea organistului Erich Türk.

¹³ Trei dintre cele 10 *Colinde pentru pian* au fost reluate în versiunea pentru cor *à cappella*: este vorba despre *Poruncit-a, poruncit*; *Pogorât-a, pogorât* și *Colo sus pe după lună*. Vezi: Sigismund Toduță, *15 Coruri mixte*, Caietul III, București, Editura Muzicală, 1960.

„se manifestă în modul cel mai pregnant dualitatea – *spirit madrigalesc renașcentist* și *bogăția robustă a universului modal românesc* – îngemănate într-o valoroasă sinteză”¹⁴.

În acest context este emblematic **ópusul coral tripartit** alcătuit din: **20 Coruri pentru voci egale**¹⁵ (patru cicluri a câte cinci coruri, grupate după gen și tematică: 1. *Cântece de joc*; 2. *Cântece de dans*; 3. *Cântece de dor*; 4. *Cântece de leagăn*); **10 Coruri mixte / Caietul II**¹⁶ (1. *Doină și joc*; 2. *Leagănă-te, frunzuliță*; 3. *Poemul secerișului*; 4. *Nuntă țărănească*) și **15 Coruri mixte / Caietul III**¹⁷ (conținând prelucrarea a 12 colinde, la care se adaugă piesa *Eglogă I-II-III*).

Asupra ciclului de *15 Coruri mixte* (Caietul III) mă voi referi pe larg în cuprinsul cercetării mele, lucrarea menționată fiind aleasă ca referință comparativă pentru abordarea și tratarea colindului în raport cu viziunea alternativă a lui Sabin V. Drăgoi, exprimată în cele *30 de colinde alese pentru pian*¹⁸. Pe linia elocvenței argumentative, aș insera, însă, concluziile unui valoros comentariu la adresa celor *20 de coruri pentru voci egale*, aparținând tot compozitorului Costin Miereanu: „Corurile lui Toduță respiră din plin climatul liric, senin și molcom, specific cântecului lung cât și atmosfera austeră a colindului românesc. Armonia este modală (când diatonică, când, uneori, cu trepte, mai puțin sau mai intens cromatizate, dar totdeauna izvorâtă din specificul orizontal al melodiei. Toduță, asemeni celui mai important dintre precursorii noștri, Kiriac, intuiește puternic principiul variației continue, rod al

¹⁴ Costin Miereanu, *Lucrări corale de Sigismund Toduță*, rev. Muzica, București, anul XVII, nr. 8/1967, p. 20.

¹⁵ București, Editura Muzicală, 1966.

¹⁶ București, Editura Muzicală, 1968.

¹⁷ București, Editura Muzicală, 1970.

¹⁸ București, Editura Muzicală, 1958.

fanteziei populare; măiestria componistică a autorului se întrevade strălucit în aceste miniaturale prelucrări de folclor, iar esențialul principiu al variației continue este plener evidențiat grație coloritului armonic (simplu dar totuși savant), trăsăturii motivic foarte intens (mergând adesea până la nivelul celulelor) și stăpânirii unei polifonii aerate și delicate, în egală măsură dezinvoltă în ceea ce privește factura imitativă și cea liberă”¹⁹.

Dezvoltând strategii modale cu accente personalizate, referențiale în epocă, adoptând (și adaptând) tehnici de scriitură adecvate exprimării ethosului arhaic al colindului românesc, **Sabin V. Drăgoi și Sigismund Toduță** edifică două dintre viziunile-etalon în tratarea acestui gen emblematic al muzicii populare românești.

Să urmărim în continuare, prin prisma binomului **identitate-diferență**, aspectele-liant și elementele individualizante ale acestor două concepții componistice.

¹⁹ Costin Mișeanu, *op. cit.*, p. 23.

CAPITOLUL I

CONCEPTUL MODAL

Extensia sistemică din perspectiva raportului monodie-multivocalitate

Extensia sistemică este un fenomen evolutiv, organic ancorat în realitatea muzicilor de tradiție orală, reeditând în spațiul geografic și cultural românesc experiența istorică, de maximă generalitate, a procesului de **rafinare** și **dezvoltare** a sistemelor modale primare.

Fenomenul a fost intens cercetat de (etno)muzicologia românească și mondială, teoriile formulate în legătură cu diversele **filiere evolutive** găsindu-și punctul de convergență în acceptarea principiului dezvoltării de la **simplic** la **complex**.

În esență, sistemele modale primare – definite generic, **oligocordii** - au avansat progresiv spre **pentatonie** și, ulterior, spre **heptacordie**, sub acțiunea formativă a legilor **atracției**, **simetriei** și **translației**²⁰.

În sfera monodiei arhaice, acest tip de „emancipare modal-sistemică” nu a însemnat nici pe departe dispariția entităților primordiale, una dintre dovezile concludente în acest sens fiind tocmai **specia colindului** românesc la care ne referim în prezentul studiu.

²⁰ Vezi: Gheorghe Duțică, *Morfogeneza sistemelor primare*, în: *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004, pp. 112-164.

Tabloul sinoptic al colindelor citate²¹ în cele două cicluri, aparținând compozitorilor Sabin V. Drăgoi și Sigismund Toduță, relevă ponderea masivă a structurilor **infraoctaviante**, oligocordice și preheptacordice.

Ceea ce este semnificativ – și se instituie ca principiu de **identitate** între cele două maniere de abordare – rezidă în aportul **formativ** al dimensiunii armonico-polifonice, responsabilă de **amplificarea** și **diversificarea** potențialului modal original al enunțului monodic. Astfel, verticala multivocală de factură armonică și/sau polifonică angrenează, practic, două procese fundamentale de **simultaneizare a datelor succesivității**: primul, constând în **păstrarea și promovarea strictă** a disponibilului modal original (indicând o afinitate/„solidaritate” a structurilor verticale cu datele „scării”);



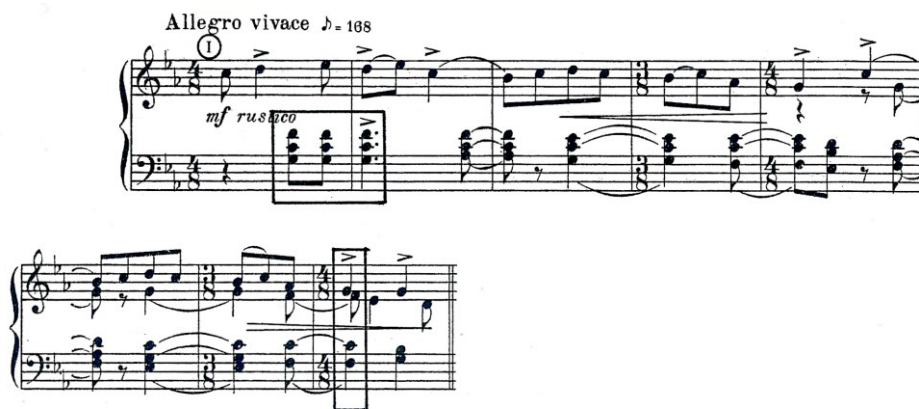
Ex.1 Sabin V. Drăgoi - 30 Colinde alese pentru pian solo²² nr. 8,
seria a II-a, pp. 15-16, ms.1-12

²¹ Vezi *Anexa*.

²² București, Editura Muzicală, 1958.

al doilea, vizând **adiționarea/completarea** materialului original al colindului-citat cu elemente noi.

Sabin Drăgoi recurge în mod consecvent la ceea ce am putea numi **armonii complete**, aducând în plan vertical-acordic elemente de întregire heptacordică. Iată, spre exemplu, hexacordia de tipul **cromatic 2** pe **sol** va fi extinsă prin achiziția treptei a VII-a, **fa**, element angrenat atât în structurarea „geometrică” a cvartacordului **sol-do-fa** (ms. 1-2), cât și în cadența finală prin subton, VII-I (ms. 8).



Ex. 2 Sabin V. Drăgoi – *Idem*, nr. 4, seria I, p.5, ms. 1-2; 8

Un alt caz – aparținând creației lui Sigismund Toduță, de această dată, - relevă extensia heptacordică a unei hexacordii pe **sol** (subton **fa**) cu treapta a III-a mobilă (**si bemol** – **si becar**), structură globală cu aspect oscilant, **bivalent**: frigid – cromatic 2 (**fa - sol – la bemol – si bemol/si becar – do – re**). Treapta a VI-a, completivă (**mi bemol**), survine în linia contrapunctică a sopranului 2 (de configurație scalară, izoritmă/izocronă), ce urmează consecvent panta descendentă a unei heptacordii frigide pe **sol**:

The image shows a musical score for a Romanian carol. It includes staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), as well as piano accompaniment. The score is marked with various dynamics and tempo changes. The lyrics are in Romanian and describe a scene of joy and praise for God.

Ex. 3 Sigismund Toduță – 15 Coruri mixte, caietul III²³,
nr. 7: *Fericean de elu* ..., p. 45, ms. 1-7

Unul dintre cele mai active și mai particularizate fenomene din sfera monodiei modale arhaice este **oscilația treptelor**, etalon structural și semantic al muzicilor de tradiție orală, caracterizate prin **variabilitatea organică** a materialului sonor.

Oscilația treptelor dezvoltă un tip special de cromatism, a cărui proprietate fundamentală constă în **disjuncția natural – alterat**, ceea ce conferă **identitate diatonică variabilelor modale**. Fenomenul este consacrat în muzicologia românească prin termenul „cromatism diatonic” aparținând muzicologului Gheorghe Firca²⁴.

²³ București, Editura Muzicală, 1970.

²⁴ Cfr. Gheorghe Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București, Editura Muzicală, 1966.

Complexitatea fenomenului a stimulat **exegeza** muzicologică, motiv pentru care unele lucrări de referință în domeniu l-au abordat cu caracter preferențial. În studiul de față nu-mi pot permite o tratare de anvergură, dar voi semnală câteva dintre cele mai importante consecințe ale acțiunii fenomenului în spațiul sintaxelor multivocale.

Sub impulsul **microatractivității** și a **atractivității polare**, oscilația treptelor generează un expresiv **cromatism de pantă melodică** adus frecvent în complementaritatea binomului *ascensio-descensio*.

Sigismund Toduță valorifică uneori această oportunitate în cadența armonică finală, prevalându-se de ethosul bivalent al **formulei cromatice întoarse** (abrev. **f.c.î.**), una dintre cele mai personalizate și tensionate forme de exprimare a cromatismului diatonic. Intenția de a imprima o coloratură frigidă așezării pe terța acordului final (alto 1) este evidentă.

The image shows a musical score for a four-part setting. The staves are labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The lyrics are: "prin Olt ca pe ca - le." The score includes a "molto rit." marking and a "f" (forte) dynamic. A bracket labeled "F.C.î." highlights a chromatic descending interval in the Alto part, specifically the notes G#4 and F#4.

Ex. 4 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 4/III: *Ziori, ziori ...* p. 25, ms. 78-82

Un argument în plus pentru interesul special de care se bucură acest **idiom** intonațional ni-l oferă versiunea extrapolată într-o catenă ornamentală (alto 2), ce dublează parafonic, la interval de sextă, formațiunea scalar-descendentă diatonică (izoritmă/izocronă) de structură frigidă (sopran 2).

The musical score is for a Romanian carol titled "Fericean de elu ...". It is composed by Sigismund Toduță. The score is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in Romanian. The score is divided into two systems. The first system starts with a tempo change from "poco rit. ♩ = 84" to "Tutte mf". The second system starts with a tempo change from "poco f" to "rit.". The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are: "Dai dom-nu - lui, Doam-ne.", "La - cuș bun de trai, La mij - loc de plei,", "Doam - ne, Dai dom - nu - lui, nu F.C.T. lui, Doam - ne, Un - de-s me F.C.T. se-n -", "în - pre - jur de me - se, Sca - u - ne di - re - se."

Ex. 5 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 7/III: *Fericean de elu ...*, pp. 45-46, ms. 7-12

Astfel, pilonii diatonici ai contrapunctului bivocal-mixtural (sopran 2 – alto 2) sunt „infiltrați” cu **cromatisme întoarse (f.c.î.)**, rezultatul global fiind o formațiune scalară cromatică descendentă extinsă la spațiul septimei micșorate **la bemol – si becar**.

Extrasul următor deschide o perspectivă nouă, cu dublă semnificație: pe de o parte, **extensia heptacordică** a unei pentatonii anhemitonice octaviante cu pien (re – mi – /fa diez/ – sol – la – si – re), prin asimilarea contrapunctică a lui **do diez** (treapta a VI-a, într-un doric pe **mi** cu subton) și, pe de altă parte, introducerea unei **valențe diatonice alternative** în ipostaza duală: **si – si diez** (treapta a V-a în **mi** doric), efect al microatractivității de pantă melodică (**si diez – do diez**) și premisă a contrastului **bimodal** intervocal.

The image displays two systems of a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a mixed-bivocal contrapunct style. The top system is marked with a tempo of ♩ = 112 and features a 'Pedală tr. II' annotation. The bottom system is marked with a tempo of ♩ = 110 and includes a 'tr. V mobilă' annotation. The lyrics are in Romanian, and the score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, p, più f), articulation (accents), and specific intervallic or tritone markings (Tr. VI completivă, Tr. V mobilă). The lyrics for the top system are: 'Li - nă, li - nă mi - li - nă, Li - nă, li - nă' and 'Stă pin, stă - pi - nia - rul nos - tru, Li - nă mi - li - nă'. The lyrics for the bottom system are: 'mi - li - nă, Nu ne lă - sa de iar - nă,' and 'Le - roi mi - li - nă, Nu ne lă - sa-n cap de iar - nă,'.

Ex. 6 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 3/III: *Colo josu, mai din josu ...*,
p. 16, ms. 29-34

Dinamizarea fenomenului de **mobilitate a treptelor** în sfera sintaxelor multivocale generează două dintre cele mai importante consecințe:

1. **Bi- și polivalența armonică** a diferitelor structuri acordice;
2. **Diferențierea bi- și polidiatonică** a spațiului modal.

1. **Armonizarea polivalentă** constă în modelarea diferențiată a structurilor acordice prin aportul treptelor mobile. În consecință, vom întâlni nu doar specii trisonice diferite pe una și aceeași treaptă, dar și elemente *ajoutées* (septime, none etc.), variabile calitativ.

Pe lângă extensia heptacordică (**sol** mixolidic) a structurii hexacordice originare, armonizarea colindului următor aduce o bogăție de trepte mobile: **si – si bemol** (tr. III), **do – do diez** (tr. IV), **mi – mi bemol** (tr. VI), **fa- fa diez** (tr. VII).

The image displays a musical score for piano solo, consisting of three systems of music. The first system is marked 'Allegro' with a tempo of 152 and includes the instruction 'mf rustico'. The second system is marked 'Mixol. VII-1' and 'IV#1/4 6/3'. The third system includes the instruction 'p' and features various chordal and melodic structures. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 7 Sabin Drăgoi – 30 Colinde alese pentru pian solo, nr. 9,
seria a III-a, p. 24, ms. 1-12

Acest „dualism” va modela o diversitate de structuri acordice:

Treapta I	sol – si – re (major), ms. 1-2
	sol – si – re diez (mărit), ms. 5
Treapta a II-a	la – do – mi bemol (micșorat), ms. 12
	la – do diez – mi becar (major), ms. 12
	do – mi bemol – sol (minor), ms. 10
Treapta a IV-a	do diez – mi becar – sol (micșorat), ms. 5
	do diez – mi bemol – sol (micșorat cu terță micșorată), ms. 3

Armonizarea polivalentă este un principiu fundamental în organizarea verticalei modale. În viziunea lui Sabin Drăgoi fenomenul apare generalizat, reprezentând, totodată, **principala resursă variațională**. Una dintre cele mai concludente demonstrații în sensul celor afirmate rezidă în diferențierea polidiatonică a spațiului pancromatic prin investirea cu **dublă valență** a fiecărei trepte naturale.

Este cazul acestui colind structurat în spațiul unei heptacordii mixolidice (infraoctaviante) pe **sol**, unde întreg disponibilul diatonic al melodiei este „dublat” de corespondentul său „cromatic”, după cum urmează: treapta a II-a: **la – la bemol**; treapta a III-a: **si – si bemol**; treapta a IV-a: **do – do diez**; treapta a V-a: **re – re bemol**; treapta a VI-a: **mi – mi bemol**; treapta a VII-a: **fa – fa diez**.

Allegro moderato $\text{♩} = 132$

p amabile

mf

mf espress.

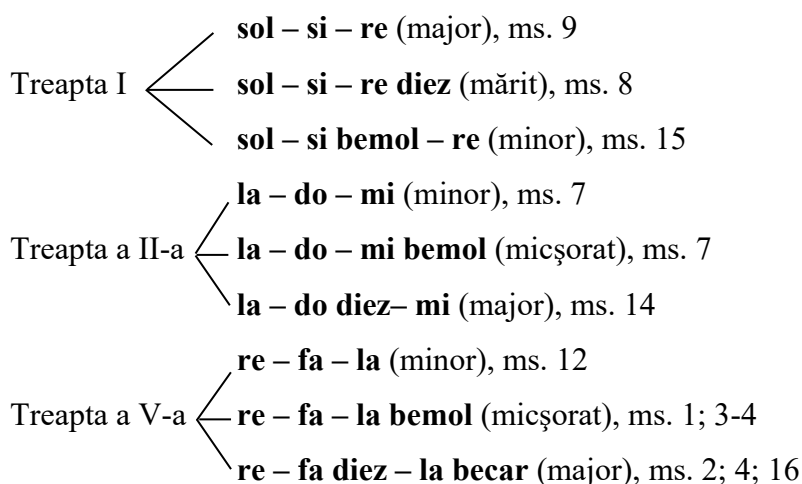
f

Chord symbols: $V 6^b$, $V 6^\#$, $II 2$, $III \frac{6}{3}$, $I \frac{6}{3}$, $II - II 5^b$, $I 3^\#$, $I (6)$

Ex. 8 Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 2, seria a III-a, pp. 18-19

O evaluare sumativă bazată pe **complementaritatea melodie-armonie** va pune în evidență **totalul cromatic**: mixolidic (7): (sol – la – si – do – re – mi – fa) + pentatonic (5): (re bemol/do diez – mi bemol – sol bemol/fa diez – la bemol – si bemol) = 12.

Adevăratele consecințe apar însă în planul armoniei, odată cu acțiunea polivalentă a diferitelor acorduri:



Mai mult, unele **trepte mobile** devin elemente *ajoutées*, intensificând tensiunea unor structuri armonice. Este cazul acordului treptei a II-a (**la – do diez – mi – si bemol**, ms. 14), a cărei **nonă** mică (**si bemol**) provine din rezervorul variabilelor modale (treapta a III-a, **si – si bemol**).

Din perspectiva mobilității treptelor, potențialul tensional-armonic poate atinge apogeul prin integrarea în simultaneitate a „variabilelor antinomice”²⁵, stratificarea componentelor acordice ghidându-se după intervalul-cadru de octavă micșorată (8-).

Conducerea lineară a vocilor îi oferă lui Sigismund Toduță posibilitatea valorificării microattractivității de pantă melodică în structuri verticale polisensibilizate, aparent similare celor tonal-funcționale hipercromatizate, fundamental diferite, însă, datorită bazei modale generative.

²⁵ Cfr. Gheorghe Duțică, *Fenomenul bi- și polimodal în creația contemporană românească. Principii de sistematică*, în: *Universul gândirii polimodale*, op. cit., pp. 210-232.

Moderato, doinind (rubato) ♩ = 92

S.

pp

Zi - ori, zi - ori,

A.

pp assai

Zi ori, Zi

T.2

pp assai

Zi ori,

S.

p assai

dragi zi o - ri, Nu gră biți cu ne - vâr sa - tul, Zi

A.

ori, zi ori, Zi

T.2

zi ori, Că ne-a

quasi mf

Ex. 9 Sigismund Toduță – *15 Coruri mixte*, caietul III, nr. 4: *Ziori, ziori ...*,
p. 21, ms. 1-8

După cum se poate observa în exemplul citat, sextacordul treptei I (**la – do – fa**) al unei hexacordii cu extensie heptacordică (vezi treapta a VII-a, *subsemitonium modi* în contrapunctul mixtural de terțe, la *alto*) este triplu-determinat prin tot atâtea elemente „cromatice” venite pe filiera mobilității treptelor: **sol diez → la, si becar → do, re bemol → do**. Dacă sunetul **do** (cvinta acordului) beneficiază de o determinare dublă prin terța micșorată **si becar – re bemol**, sexta mică **la – fa** (terța și fundamentală acordului) revendică aceeași dublă determinare prin **octava micșorată sol diez – sol becar**, ipostază emblematică pentru efectul

simultaneizării treptelor mobile. Asupra capacității formative a acestui interval vom reveni.

O altă cauză a verticalizării caracteristicilor modale diferite este **polifonia de consonanță**, asociată în exemplul următor cu **reduplicarea parafonică** (mixturală) a structurii-model (sextacordul minor).

Ex. 10 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 5/III: *Nainte-mi de curți ...*,
p. 28, ms. 39-40

Impactul bimodal este cât se poate de pregnant, dată fiind opoziția celor două straturi prin octavele micșorate **sol diez – sol becar** (simultană) și **re diez – re becar** (succesivă).

De altfel, exemplul se constituie într-un bun liant fenomenologic pentru considerațiile ce urmează.

2. **Diferențierea polidiatonică** a spațiului pancromatic se instituie ca lege de bază în edificarea fenomenului **bi-** și **polimodal**.

Deși scriitura polifonică este cea care optimizează deplin stratificările polimodale prin exprimarea lineară a planurilor individualizate, **omofonia** își rezervă o cotă semnificativă în promovarea fenomenului.

Faptul este posibil datorită pregnanței unor relații armonice cadențiale sau semicadențiale prin care sunt dissociate anumite **microzone modale**.

Pentru demonstrație, am ales o piesă definitorie prin scriitura de tip „coral armonic”, rigoarea izoritmă a expunerii eliminând orice ambiguitate legată de structura acordurilor implicate.

Allegro moderato $\text{♩} = 138$

DO DORIC DO MIN. ARMONIC CAD. DO IONIC

mf poco patetico

1 - IV V⁶ - I IV⁷ V - VI

CAD. DO MIN. ARH. CAD. DO EOLIC

1 - V - VI^b - III - VI - III - VII

Ex. 11 Sabin Drăgoi – 30 Colinde alese pentru pian solo, nr. 7,
seria a III-a, p. 22, ms. 1-10

Citatul monodic nu anunță prin nimic eterogenitatea și polivalența proiecției armonice ulterioare, structura colindului fiind o tetracordie diatonică (**do – re – mi bemol – fa**), extinsă prin cadența finală la **si bemol** (subton). Sabin Drăgoi amplifică armonic această structură

primară, incluzând-o într-un spațiu heptacordic variabil prin mobilitatea treptelor a III-a (**mi bemol – mi becar**), a VI-a (**la – la bemol**) și a VII-a (**si bemol – si becar**).

O primă consecință este legată de bivalența armonică a treptelor a III-a și a VI-a, variabile structurale ce indică apartenența la moduri diferite:

Treapta a III-a	mi bemol – sol – si bemol (major), în do eolic/doric
	mi becar – sol – si becar (minor), în do ionic
Treapta a VI-a	la – do – mi (minor), în do ionic
	la bemol – do – mi bemol (major), în do eolic

Deși notează la cheie armura doricului pe **do** (**si bemol + mi bemol**) și chiar debutează cu o relație caracteristică modului respectiv (I – IV, ms. 1), Sabin Drăgoi se lansează într-un ingenios joc al „omonimelor” – concept de filiație tonal-funcțională, justificat în context prin mobilitatea treptelor „strategice”: III, VI și VII. Așa se explică înălțuirea $V_6 - I$ (dominantă cu septimă – tonică, ms. 2) sau $V_7 - VI$ (cadență întreruptă, ms. 9), care, promovând atracția prin sensibilă în relația **si becar – do**, deturneză sugestia dorică spre un autentic **do** minor armonic. Impresia „tonală” este prelungită prin cadența întreruptă $V_7 - VI$ (ms. 3 - 4), surprinzătoare prin integrarea pandiatonică a modului „omonim”: **do** ionic (sau **do** major, prin analogie cu antecedentul **do** minor armonic). Cu toate acestea, ethosul modal va fi recuperat în cadența finală (VI – III – VII, ms. 9 - 10), în aderența materialului armonic la **do** eolic. În concluzie, individualizarea prin cadență armonică

a celor două microzone modale: V-VI, în **do ionic** (ms. 3 – 4) și VI – III – VII, în **do eolic** (ms. 9 – 10), cărora li se adaugă inflexiunea **dorică** I – IV (ms. 1; 5) și licența „tonală” a lui **do minor armonic** (ms. 2, 6, 9) demonstrează existența unui **polimodalism convergent de plan succesiv**, confirmat, de altfel, și în multe alte lucrări ale autorului.

În „replică”, Sigismund Toduță optează pentru **stratificarea polifonică**, sintaxă favorabilă disocierii planurilor individualizate prin caracteristici modale diferite.

Evaluarea modală sumativă a fragmentului următor indică prezența unei **heptacordii diatonice pe do**, cu treapta a III-a **mobilă: mi bemol – mi becar**, structură globală rezultată din fuziunea diferitelor variante ale temei oligocordice: **original** (bas 2) – **inversare** (tenor 1-2) – **original** (bas 1).

The musical score is for three parts: T. (Tenor), B. (Bass), and B. (Bass). It features a tempo of J=126 and dynamics of *mf* and *più mf*. The lyrics are "Eu am o - ple - gi - tu, Co - lo sus, mai su - su, ni - tu, tu. tu." The score is divided into four measures, each labeled with a mode: DORIC, MIXOLIBIC, DORIC, and MIXOLIBIC. Arrows indicate the relationship between the modes and the lyrics.

Ex. 12 Sigismund Toduță – 15 Coruri mixte, caietul III,
nr. 2: *Cesta-i junelașul ...*, p. 9, ms. 33-36

În condițiile aderenței generale a materialului sonor la finala **do**, jocul variabilelor **mi bemol – mi becar** (treapta a III-a), exprimat

„diagonal” prin octavă micșorată (tenor 2 – bas 1), imprimă, alternativ, conotațiile unui **bimodalism convergent** pe relația **doric-mixolidic**.

Simetria polifonică poate configura un edificiu multivocal de tip geometric, în interiorul căruia planurile melodice dobândesc pregnanță și individualitate. Asociate unor traiectorii modale diferențiate, respectivele planuri se intersectează într-un autentic relief bimodal.

Ex. 13 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 9/III: *Colo sus pe după lună ...*, p. 64, ms. 67-74

Este cazul acestui **stretto canonic** bivocal, dublu centrat prin pedale aflate la interval de cvintă perfectă (**do – sol**).

Răspunsul real – ce implică translația simetrică, riguros exactă a subiectului structurat pe heptacordia de tip **acustic 2** – aduce vocile protagoniste în opoziția specifică unui **bimodalism divergent** (moduri identice – finale diferite). În consecință, dualismul rezultat din bicentrarea modului acustic 2 (**do – sol**) este particularizat la nivelul **variabilelor-diferență**: **mi bemol – mi becar, si bemol – si becar și la bemol – la becar**.

Suprastructura polifonică edificată în baza simetriei tronsoanelor tetracordice bivalente ale unei heptacordii sumative centrate pe **mi** (vezi cadența plagală finală: II – I) relevă procese modal-cromatiche reprezentative pentru capacitatea formativă a treptelor mobile.

10

Ex. 14 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 6/III: *Pe cerul cu flori frumoase ...*,
p. 39, ms. 65-72

Reperul - *cantus firmus* al colindului citat -, fracționat în
segmente succesive distribuite pe filiera: alto-bas-tenor 2 (vezi linia

punctată) -, circumscrie structura unei heptacordii eolice cu subton. Contrapunctul adiacent induce **microattractivitatea** de pantă melodică – *ascensio/descensio* – prin care formațiunile tetracordice polarizate în jurul *finalis*-ului **mi** sunt investite cu dublu aspect: **ionic-eolic**. Astfel, treptele a III-a (**sol diez – sol becar**), a VI-a (**do diez – do becar**) și a VII-a (**re diez – re becar**) vor genera, prin dualismul lor, o expresivă zonă **bimodal-convergentă** (moduri diferite – finală comună).

CAPITOLUL II

DIMENSIUNI ARMONICO-POLIFONICE

Ipostaze structurale și tehnici de scriitură

Ca parte integrantă a multivocalității, **armonicul** acționează în orice formă de organizare sonoră (modală, tonală sau serială) în calitate de categorie generală „preponderent și global aflată sub imperiul verticalității”²⁶. **Armonia**, însă, ca fenomen supus variațiilor concretizări istorice, se instituie ca **subcategorie** ce prefigurează structuri și funcții specifice.

După cum afirmă muzicologul Gheorghe Firca, spre deosebire de armonia clasică – a cărei verticalitate induce structurarea specific acordică de tipul trisonului, angrenat în sfera funcționalității prin raporturi, ierarhii și o dinamică subordonată triadei tonale: T(onică) – S(ubdominantă) – D(ominantă), „**armonia modală este aceea specie a armonicului ce are ca expresie acordică trisonul, dar și structurile de alt tip (bazate pe cvartă, cvintă, secundă etc.), iar ca funcționalitate, raporturile, ierarhiile și dinamica ce decurg din diferitele particularizări ale melodicii modale**” (s.a.)²⁷.

²⁶ Cfr. Gheorghe Firca, *Structuri și funcții în armonia modală*, București, Editura Muzicală, 1988, p.22.

²⁷ Gheorghe Firca - *Ibidem*.

Chiar dacă **supremația melodicului** apropie armonia modală de polifonie, cele două fenomene nu ajung să se confunde sau să se substituie reciproc. Dincolo de existența diferențelor morfologice, ambele dimensiuni ale multivocalului implică un anume grad de **control al verticalității**.

În sfera gândirii modale, raportul orizontal-vertical (succesiv-simultan) are o dinamică specială în sensul că monodia (prevalentă ca rol generativ) coabitează cu armonia într-o **interdependență complexă**, responsabilă de ceea ce numim pe scurt **polimorfism structural**.

Am consemnat în capitolul anterior unele dintre cele mai pregnante fenomene ale variabilității modale. Dintre acestea, **mobilitatea treptelor** s-a dovedit a avea spectrul formativ cel mai cuprinzător: de la **ambiguizarea sistemică** a discursului prin dualismul și indecizia treptelor până la **polivalența armonică** și diferențierea polimodală a spațiului pan-cromatic în baza **atrăției multipolare**.

În continuare voi urmări, însă, structura și gradul de complexitate al stratificărilor armonice, angajând două concepte fundamentale: **acordul** – ca noțiune generică pentru toate ipostazele coagulării verticale a elementelor – și **relația** – ca ipostază dinamică a succesiunii entităților acordice, sau, altfel spus, a coeziunii armonice de tip modal.

În viziunea ambilor compozitori, trisonul major își păstrează calitatea de **model central** al armoniei gravitaționale, degrevat însă de atributele funcționale dobândite în angrenajul tonal clasic.

Stabilitatea respectivei structuri – validată acustic, istoric și stilistic – permite construcția unui eșafodaj armonic mai complex, prin aportul așa-numitelor elemente *ajoutées*.

Unul dintre cele mai uzitate elemente de acest fel este **sexta**; o întâlnim în cadența finală a exemplului următor, în pedala *discantului* (**sol**).

The image shows a musical score for a voice and piano piece. It consists of five staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (P.). The tempo is marked 'molto rit.' and the dynamics include 'f' (forte). The lyrics are in Romanian: 'prin Olt ca pe ca - le.' The final cadence is marked with a '6.aj' (sexta) interval, which is highlighted by a vertical box. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Ex. 15 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 4/III: *Ziori, ziori ...*, p. 25,
ms. 78-82

Sabin Drăgoi folosește „sexta adăugată” într-o manieră net diferențiată. După cum se poate observa, sexta face „corp comun” cu cvinta într-un interval de secundă care, punctată pe valori scurte, evocă mai curând sonoritatea unor (viitoare) structuri (pre)cluster.



Ex. 16a Sabin Drăgoi – 30 Colinde alese pentru pian solo, nr. 5,
seria a III-a, p. 20, ms. 3



Ex. 16b Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 6, seria I, p. 6, ms. 4; 8

Polifonist convins, Sigismund Toduță compensează deseori dinamica lineară generalizată a vocilor prin staze armonice cadențiale, finalizate cu stratificări acordice complexe ce includ elemente de **septimă** și **nonă ajoutées**.

Ex. 17 Sigismund Toduță – *15 Coruri mixte*, caietul III, nr. 2: *Cesta-i junelașul...*, p. 11, ms. 70-73

Cele două etape ale construcției cadențiale – **la** minor cu septimă *ajoutée*, adâncit în **Fa** major cu septimă și nonă *ajoutées* – se finalizează cu un acord a cărui distribuție verticală deține două **zone registrale distincte**, ceea ce favorizează sugestia unei structuri de straturi armonice de tip **bitonal**: **Fa** major + **Do** major. (Desigur, dualismul este aparent datorită absorbției celor două straturi în structura integrată a nonacordului dar sugestia rămâne destul de puternică).

Fenomenul nu este întâmplător. Iată-l reeditat după aceleași principii într-o cadență armonică monumentală, susținută de cele opt voci ale aparatului coral integral divizat:

*Colindul românesc în viziunea compozitorilor
Sabin V. Drăgoi și Sigismund Toduță*

The musical score is for a four-part setting of a Romanian carol. It is written for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Romanian. The score is divided into three measures. The first measure contains the lyrics 'dom - nu - lui,'. The second measure contains 'Daam - ne.'. The third measure contains 'ne. 9aj. 7aj.'. The Soprano and Alto parts have a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The Tenor and Bass parts have a 'ff' dynamic marking. The Tenor and Bass parts have a '5' (quint) marking above the notes in the second measure. The Soprano and Alto parts have a '9aj.' (9th sharp) and '7aj.' (7th sharp) marking above the notes in the third measure. The Tenor and Bass parts have a '5' (quint) marking above the notes in the second measure.

Ex. 18 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 7/III: *Fericean de elu...*, p. 49

Același mod de distribuție a elementelor ne oferă – în cadrul acordului **Do** major cu septimă și nonă *ajoutées* – două poziții de registru distincte, fiecare asigurând gruparea unui strat armonic individualizat: **Do** major + **Sol** major.

Eterogenitatea unor astfel de structuri cadențial-armonice are filiații apropiate în zona tonalității lărgite, practicate de unii compozitori ai secolului XX. Să ne amintim, în acest context, de stratificările bifuncționale (tonică-dominantă) din unele cadențe prokofievienne, citate în scrierile teoretice care se ocupă de fenomenul bi- și politonal.

Dar lumea modală cunoaște o indisolubilă deschidere – principială și pragmatică – spre **armoniile netrisonice**. Aceste alternative operaționale, validate istorico-stilistic, potențează o vastă și complexă tipologie acordică edificată pe virtuțile generative ale intervalelor de secundă/septimă și cvartă/cvintă.

Circumscrie zonei non-gravitaționale – în sensul simetriei „distanțiale” a elementelor componente -, structurile „geometrice” vor face o „carieră” (cel puțin) la fel de impunătoare ca și trisonul tonal.

Dintre stratificările armonice de tip geometric, **acordurile de cvarte** (cvartacordurile) se detașează prin semnificație și pondere deosebite.

Disputa istorică dintre adepții **existenței autonome** a unei structuri acordice generate prin cvarte și „detractorii” care susțin **reductibilitatea** cvartacordurilor la trisonuri este încă de actualitate.

Nu mă voi lansa într-o incursiune polemică pe această temă (există surse teoretice pertinente care o fac²⁸). Voi aminti, însă, că acordurile de cvarte au fost teoretizate și larg utilizate de un compozitor de importanța lui Arnold Schönberg (vezi celebrul cvartacord: **re – sol – do – fa – si bemol – mi bemol** din *Simfonia de cameră*).

În peisajul muzical românesc, Sabin Drăgoi se plasează pe una dintre pozițiile avansate în teoretizarea și utilizarea **cvartacordului**. Asemenea lui Bartók²⁹, el a dovedit maximă receptivitate față de virtuțile generative ale monodiei arhaice, fiind evidentă, în acest sens, deducerea respectivei structuri din practica instrumentală populară.

În exemplul următor, cvartacordul **sol – do – fa** este afirmat ca oportunitate armonică incipientă. Dependența contextuală de pilonii trisonici **la – do – fa**, respectiv, **sol – do – mi** îl plasează în zona armoniilor „accidentale”, cu disonanțe de tipul întârzierilor a căror rezolvare survine (imediat) prin mișcare oblică:



Ex. 19 Sabin Drăgoi – 30 *Colinde alese* pentru pian solo, nr. 6, seria I,
p. 6, ms. 1, 2

²⁸ Cfr. Gheorghe Firca, *op. cit.*, pp. 305-342; Terényi Ede, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Cluj-Napoca, Editura MediaMuzică, 2001, pp.81-126; Alexandru Pașcanu, *Armonia*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1975, pp. 333-338.

²⁹ „Abundența caracteristică de cvarte din vechile noastre melodii ne-a dat ideea formării acordurilor de cvartă. Succesiunea orizontală am proiectat-o și aici în simultaneitate verticală”. Cfr. Béla Bartók, *Înfluența muzicii țărănești asupra muzicii culte contemporane*, în: *Însemnări asupra cântecului popular*, București, Editura ESPLA, 1956, p. 58.

Procedeul devine „**manieră**” prin reeditarea riguroasă a condițiilor de apariție: 1. debutul piesei; 2. funcția pregătitoare a unei armonii consonante:



Ex. 20a Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 4, seria I, p. 5, ms. 1-3



Ex. 20b Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 5, seria a III-a, p. 20, ms. 1-2

Un caz mai deosebit ne prezintă stratificarea cvartelor într-o structură de evidentă conotație tonal-funcțională, așa cum se întâmplă în cadența finală de tip autentic ($V_7 - I$) din acest exemplu:



Ex. 21 Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 9, seria a III-a, p. 24, ms. 6

Infiltrarea lui **sol** secționează simetric septima mică **re – do**, proiectând turnul de cvarte „impure” **re – sol – do – fa diez**. Astfel, septacordul dominantic **re – do – fa diez – la** este puternic „bruiat”,

geometria cvartacordului simultaneizând ceea ce s-ar putea numi – dintr-o perspectivă, iarăși, tonal-funcțională – elementele binomului disonanță–rezolvare (4-3, **sol** – **fa diez**). Anihilarea tensiunii se va produce în acordul următor (tr. I) prin dizolvarea disonanței lui **sol** în consonanța fundamentalei (tonicii).

La Sigismund Toduță, **tendința de simetrizare** a structurilor armonice se manifestă cu maximă consecvență și acuitate. **Sinteza geometrică** a componentelor acordice nu este generată însă printr-un artificiu de calcul, impersonal și neconvingător, ci, dimpotrivă, ascultă de legile „naturale” de **translație a datelor succesivității în simultaneitate**.

Risoluta $\text{♩} = 72$

S. *Po - run - cit - a, po - run -*

A. *Po - run - cit - a, po - run -*

T. *Po - run - cit - a, po - run -*

T. *Po - run - cit - a, po - run -*

B. *Po - run - cit - a, po - run -*

Po - run - cit - a, po - run -

Ex. 22 Sigismund Toduță – *15 Coruri mixte*, caietul III, nr. 12:
Poruncit-a, poruncit ..., p. 85, ms. 1-3

Iată un alt exemplu ce confirmă într-un mod cât se poate de concludent posibilitatea edificării cvartacordurilor în baza acelei „abundențe de cvarte” prezente în melodica populară, la care se referea Béla Bartók:

The image displays a musical score for a vocal quartet, featuring four parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is divided into two systems. The first system is marked with a tempo of 104 and the second with a tempo of 100. The lyrics are in Romanian. The score illustrates the use of quartal harmony through various musical notations and annotations.

First System (Tempo 104):

- Soprano (S.):** Lyrics: "Cu trei ruji în co - mănă - nec; Li - nă, li - nă,". The melody is marked with a tempo of 104.
- Alto (A.):** Lyrics: "Cu trei ruji în co - mănă - nec; Li - nă, li - nă,". The melody is marked with a tempo of 104.
- Tenor (T.):** Lyrics: "Cu trei ruji în co - mănă - nec; Li - nă, li - nă,". The melody is marked with a tempo of 104.
- Bass (B.):** Lyrics: "Cu trei ruji în co - mănă - nec; Li - nă, li - nă,". The melody is marked with a tempo of 104.

Second System (Tempo 100):

- Soprano (S.):** Lyrics: "mi - li - nă, Li - nă, li - nă, mi - li - nă,". The melody is marked with a tempo of 100.
- Alto (A.):** Lyrics: "mi - li - nă, Li - nă, li - nă, mi - li - nă,". The melody is marked with a tempo of 100.
- Tenor (T.):** Lyrics: "ră-mi-tră - gea, Li - nă mi - li - nă, te - vor mi - li - nă,". The melody is marked with a tempo of 100.
- Bass (B.):** Lyrics: "ră-mi-tră - gea, Li - nă, li - nă,". The melody is marked with a tempo of 100.

The score includes various musical notations and annotations:

- Tempo markings:** 104 and 100.
- Dynamic markings:** *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *cantabile*.
- Annotations:** "quasi *mf*", "1.2.", "cantabile", "p", "mf", "cantabile", "p", "mf", "cantabile", "p", "mf", "cantabile".
- Harmonic analysis:** The score highlights quartal harmony through various musical notations and annotations, including boxed and circled notes, and lines connecting notes across staves.

Canta la canção do amor

Chico Buarque

rit.

S. *mf* O - i - le pe cimp por - nea.

A. *mf* O - i - le pe cimp por - nea.

T. *quasi f* O - i - le pe cimp por - nea.

B. *mf* O - i - le pe cimp por - nea.

Ex. 23 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 3: *Colo josu, mai din josu...*,
p. 15, ms. 21-26

Este, totodată, un caz tipic de **integrare** bidimensională pe relația **sucesiv-simultan**, dar și o perfectă **fuziune** sintactică pe relația **monodic-polifonic**.

Consecvența afirmării acestor principii conferă intervalului de cvartă o funcție generativă extinsă, așa cum se întâmplă în monumentală lucrare *Poruncit-a, poruncit....*

agitato ♩ = 96

A. *più f* - cit, *pa* - run - cit, *ff* *pa* - run - cit, *pa* - run - cit,

T. *cit*, *più f* *pa* - run - cit, *pa* - run cit, *sf* *pa* - run - cit, *ff* *pa* - run - cit, *a*

B. *cit*, *più f* *pa* - run - cit - a, *po* - run cit, *sf* *pa* - run - cit, *ff* *pa* - run - cit, *po* - run -

Ex. 24a Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 12: *Poruncit-a, poruncit...*, p. 95, ms. 80-83

poco meno mosso ♩ = 66

ff assai

S. *hai* *ler.* *9 aj.*

A. *ff assai* *hai* *ler.*

T. *marcatiss.* *Doam - ne, Doam - ne, ler.* *6 aj.*

B. *ff assai* *Doam - ne, Doam - ne, ler.*

hai le - rui, hai le - rui, Doam - ne, ler.

Ex. 24b Sigismund Toduță – *Idem*, p. 105, ms. 168-170

În primul exemplu (24a), debutul sentențios al lucrării ne prezintă o creștere piramidală bazată pe simetria reduplicată a cvartei perfecte. Dar ideea turnului de cvarte se va regăsi atât în majoritatea cadențelor cezurale, cât și în cadența finală (ex. 24b). În acest ultim caz, raportarea elementelor cvartacordului la fundamentală **do** sugerează prezența sextei și nonei *ajoutées* (**la**, respectiv, **re**), însă dispunerea conjunctă și gruparea intervalelor într-un registru compact asigură autonomie sporită respectivei structuri geometrice.

Din perspectiva unei plauzibile filiații folclorice (să ne amintim de mult invocata „bătaie de secundă”, prezentă în armonia unor tarafuri instrumentale populare), intervalul de **secundă** acoperă o plajă foarte largă de opțiuni privitoare la structurile netrisonice, de tip geometric.

Într-o accepțiune generalizată, forma cea mai simplă de manifestare a polifoniei eterogene (non-imitative) este **pedala**.

Sigismund Toduță uzează în mod ingenios de această constantă polifonică pentru a-i asocia o linie suplimentară cu mobilitate redusă, într-o triplă stratificare văzută ca suport contrapunctic la un *cantus firmus*:

The musical score is for a Romanian carol. It is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The tempo is marked 'poco pp' and the metronome is set to 100. The score shows a complex polyphonic texture with multiple voices and a basso continuo line. The lyrics are in Romanian. The score is divided into two systems. The first system has a tempo marking of 100 and the second system has a tempo marking of 98. The lyrics are: 'Li - nă, li - nă, mi - li - nă, Li - nă, li - nă, Li - nă, li - nă, mi - li - nă, Li - nă mi - li - nă, mi - li - nă, La Sim - pie - tru c-un ber - be - cu. Le - roi mi - li - nă, La Sim - pie - tru c-un ber - be - cu.'

Ex. 25 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 3: *Colo josu, mai din josu...*,
p. 18, ms. 47-51

Incidențele verticale³⁰ pe care le semnalăm nu sunt altceva decât expresive și variate formațiuni **pre-cluster**, structuri anticipative pentru veritabilele **secundacorduri** promovate pe scară largă în creația Maestrului.

Ex.26a Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 8: *Lină melină, lerui melină...*, p. 51, ms. 17-24

Ex. 26b Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 5: *Nainte-mi de curți...*, p. 33

³⁰ A se observa contrastul diagonal instituit prin dualismul treptelor sol – sol diez și do – do diez între linia *cantus firmus*-ului și stratul contrapunctic izoritmnic (S1, S2, A1).

Modernitatea gândirii modale nu a însemnat doar propagarea unui spirit vizionar, ci și reconsiderarea – de pe poziții avansate – a unor valori ale trecutului.

În acest context, utilizarea pe scară largă a **mixturilor** a reprezentat o formă de revitalizare a unor practici străvechi, acelea ale *organum*-ului, *faux-bourdon*-ului și *gymel*-ului.

Din perspectivă istorică, reactualizarea stratificărilor **parafonice** a coincis cu revenirea în prim-planul strategiilor armonice a **gândirii intervalice**, specifice polifoniei primare nesupuse legilor atracției tonal-funcționale.

Sabin Drăgoi recurge frecvent la contrapunctarea mixturală, apelând, îndeosebi, la parafoniile de terțe.

Transparența scriiturii corale – transferată aparatului pianistic – relevă câteva distribuții de bază, dintre care plasarea mixturilor la vocile interne se dovedește a fi una dintre cele mai frecvente.



Ex. 27a Sabin Drăgoi – *30 Colinde Alese* pentru pian solo, nr. 8, seria a II-a, p. 15, ms. 1-8

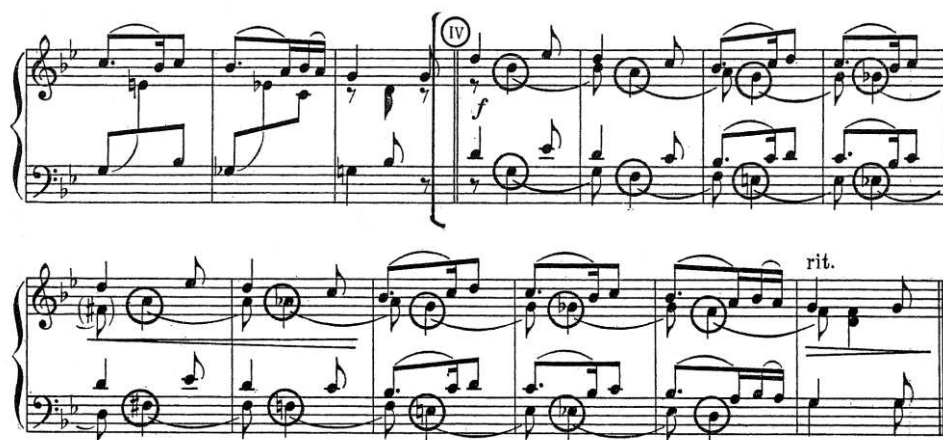
Ex. 27 b Sabin Drăgoi – *Idem*, p. 16, ms. 25-36

O altă ipostază (cu tentă manieristă!) constă în gruparea celor patru planuri în două cupluri de voci și angrenarea întregului eșafodaj într-o evoluție simetrică: astfel, cuplul sopran – tenor va susține *cantus firmus*-ul în octave, iar cuplul alto – bas va dezvolta un consecvent contrapunct parafricanic la interval de terță (decimă).

Ex. 28 Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 4, seria a II-a, p. 13, ms. 17-24

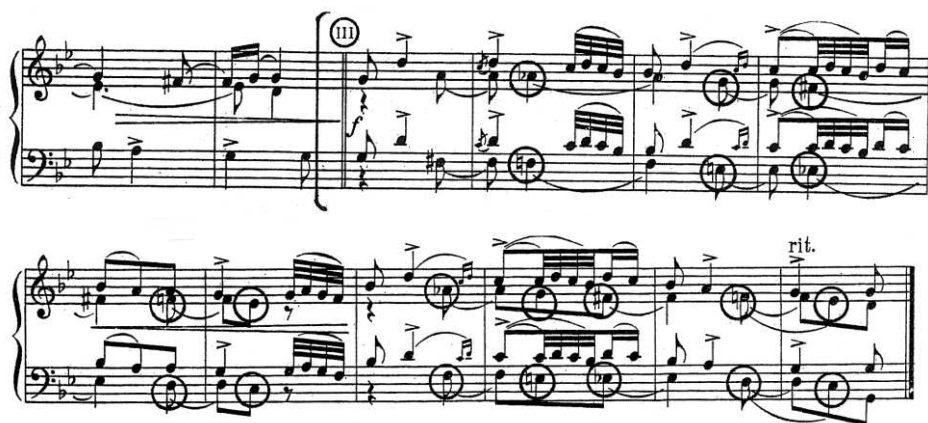
În viziunea lui Sabin Drăgoi, eficacitatea procedurii pare a fi maximă. Afirmarea este susținută atât prin frecvența recursului, cât și prin translarea fenomenului în spațiul cromatic.

În mod concret, observăm o (consecventă!) manieră de contrapunctare mixturală, pe care am numit-o cu termenul generic de **dublu descensio cromatic**.

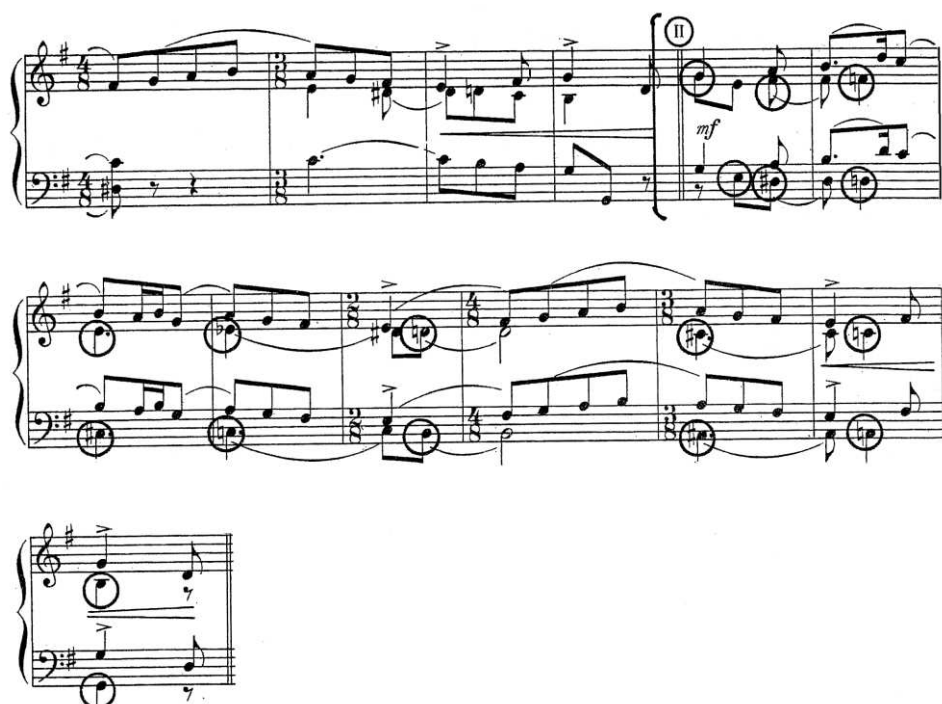


Ex. 29 Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 6, seria a II-a, p. 14, ms. 31-40

Analogia cu vechiul procedeu *passus duriusculus* este cât se poate de evidentă. Doar spațiile parcurse de panta melodică sunt mai extinse: de la cvartă perfectă descendentă (ex. 30a) până la sextă mare descendentă (ex. 30b), în alte situații atingându-se chiar limita octavei.



Ex. 30a Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 7, seria a II-a, p. 15, ms. 21-30



Ex. 30b Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 10, seria a III-a, p. 25, ms. 10-18

Prin substanța și varietatea cazuistică, fenomenul mixtural prezent în creația lui Sigismund Toduță ar putea face obiectul unui studiu separat, de sine-stătător.

Deși s-a manifestat ca un polifonist de anvergură, emblematic în epoca sa, compozitorul clujean a înțeles să rezolve unele dintre problemele multivocalității modale prin reactualizarea tehnicilor parafonice din zona (mult mai îndepărtată a) gândirii verticale medievale-renascentiste.

Spre deosebire de Sabin Drăgoi, stratificarea mixturală implică o varietate de structuri acordice.

Reiterarea structurii-model în consecvența mișcării parafonice presupune conservarea datelor inițiale. Pentru acordurile de tip **major** sau **minor** asta înseamnă protejarea componentelor consonante, cerință îndeplinită în baza aceleiași filiații medievalo-renascentise, când fenomenul apărea drept consecință a **polifoniei de consonanță**.

POLIFONIE / ARMONIE DE CONSONANȚĂ
CONTRAPUNCT MIXTURAL – TRISONURI M - m

The image displays a musical score for three voices: Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.). The score is written in a mixed mode, featuring consonant harmony and mixed counterpoint. The lyrics are in Romanian and include words like 'dragi ziori', 'Nu grăbiți cu re-vârșă-tul', 'Zi-ori', 'zi', 'ori', 'Că ne-a', 'du-că', 'zi-vă-n', 'sef', 'Cu-mur', 'ou-tul', 'de-fu'. The score is divided into two systems. The first system shows the voices entering with different rhythmic patterns, creating a consonant harmony. The second system shows the voices continuing with similar patterns, maintaining the consonant harmony. The lyrics are in Romanian and include words like 'dragi ziori', 'Nu grăbiți cu re-vârșă-tul', 'Zi-ori', 'zi', 'ori', 'Că ne-a', 'du-că', 'zi-vă-n', 'sef', 'Cu-mur', 'ou-tul', 'de-fu'.

Ex. 31 Sigismund Toduță – 15 Coruri mixte,
caietul III, nr. 4: Ziori, ziori ..., p. 21, ms. 13-20

În plan modal, consecințele sunt dintre cele mai importante, mișcarea lineară a vocilor stratificate aducând pe diagonala contrastelor armonice unele **caracteristice modale diferite**, concretizate în bivalența treptelor **sol – sol diez** și **si bemol – si becar**. Acest tip de opoziție – în

care intervalul de octavă micșorată joacă un rol esențial în individualizarea planurilor – stă la baza constituirii **fenomenului bi- și polimodal**³¹.

Integrată dimensiunii verticale, multivocale, mișcarea mixtural-contrapunctică va cunoaște la Sigismund Toduță diferite nivele de complexitate structural-acordică.

Am prezentat un prim exemplu care promova, alternativ, trisonurile de tip major și minor în stare directă. Iată, în continuare, un caz similar, ce angrenează, de această dată, aceleași tipuri de acorduri în răsturnarea I (parafonii de sextacorduri).

The musical score is for a voice and piano piece. It consists of five staves. The vocal staves are labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The piano part is on the bottom staff. The lyrics are in Romanian. The score includes dynamics such as *f* (forte) and *piu f* (pianissimo forte). The piano part features complex chordal textures, including inverted triads (parafonii de sextacorduri).

Ex. 32 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 12/III: *Poruncit-a, poruncit ...*, p. 104, ms. 154-157

³¹ O amplă investigație cu privire la originea, premisele și evoluția polimodalismului se află în lucrările muzicologului Gheorghe Duțică, dintre care recomandăm: *Fenomenul polimodal în viziunea lui Olivier Messiaen*, Iași, Editura Artes, Colecția Stilistică Muzicală, 2003 și *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004.

De observat contrastul puternic instituit de stratificarea parafonică trivocală în ansamblul edificiului polifonic-imitativ, dezvoltat prin aportul (micro)structurilor celular-motivice.

Un alt pas în obținerea complexității modelelor acordice generatoare (de contrapunct mixtural) va fi atins prin angrenarea **cvarțsonurilor**. Este vorba despre acordurile majore și minore cu septimă, în răsturnarea a II-a, propulsate pe fundalul concluziv-cadențial din piesa următoare:

rit.

S. *piu f* dal - be, Grea tur - mă de oi se-n - toan - ce, Flo - ri - le-s dal - be.

A. *piu f* dal - be, Grea tur - mă de oi se-n - toan - ce, Flo - ri - le-s dal - be.

T. *piu f* moa - se, Flo - ri - le, flo - ri - le-s dal - be.

B. *piu f* moa - se, Flo - ri - le, flo - ri - le-s dal - be.

Ex. 33 Sigismund Toduță– *Idem*, nr. 6/III: *Pe cerul cu flori frumoase ...*,
p. 43, ms. 127-131

Ex. 34 Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 9/III: *Colo sus pe după lună ...*,
p. 63, ms. 45-47

În contextul ciclului coral analizat, **pragul maximal** este atins de Sigismund Toduță odată cu dezvoltarea contrapunctului mixtural în baza structurilor de **septacord**, **nonacord** și **undecimacord**. Am ales momentul de apogeu al acumulării parafonice din fundalul contrapunctic multivocal, pe care se țese firul melodic al *cantus firmus*-ului din bas. Decelarea etapelor 1 – 2 ale acestei secțiuni relevă atât structura particulară a verticalei ostinato, bazată pe mixturi de **septacord** (etapa 1) și **nonacord** (etapa 2), cât și funcția extensivă a incidențelor rezultate din mixarea respectivului fundal cu unele elemente ale *cantus firmus*-ului, care determină „adâncirea” septacordului în **nonacord** (etapa 1) și a nonacordului în **undecimacord** (etapa 2).

Formațiunile mixturale nu interesează doar zona „subordonării” polifonic-eterogene (*ostinato*, contrapunct liber etc.). Iată un **stretto canonic mixtural quadrivocal**, edificat prin simetria imitativă a două

cupluri de voci și a două intervale generatoare: tenor – alto1 = **cvarte** perfecte; sopran – alto 2 = **septe** mari și mici.

Ex. 35 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 5/III: *Nainte-mi de curți ...*,
p. 30, ms. 62-67

Mai mult decât atât, în spiritul unei perfecte omogenități, stratificarea mixturală în cauză face corp comun cu tema *cantus firmus*-ului din bas, propunându-se, astfel, dubla ipostaziere a unui material tematic unificator.

Aparent mecanicistă și/sau corelată unui plan secund, tehnica mixturală revendică deseori atribute primordial-tematice.

Iată, spre exemplu, tripla ipostază a unei melodii de colind, în proiecție multidimensional-mixturală:

- Mixturi de trisonuri în stare directă (ex. 36a);
- Mixturi de sextacorduri cu elemente de opoziție cromatic-diatonică (bimodalism mixtural, ex. 36b)
- Mixturi de septacorduri în răsturnarea I (ex. 36c)

♩ = 92

S. *p* „Bu-nă zi-uă, oa-meni buni, Flo-ri-le-s dal-be, A-veți prin-zul prea ba-gat?

A. *mf* „Bu-nă zi-uă, oa-meni buni, Flo-ri-le-s dal-be, A-veți prin-zul prea ba-gat?

T. *p* Prin-zul ba-gat.

Ex. 36a Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 10/III: *Pogorât-a, pogorât-a ...*, p. 72, ms. 33-40

S. *mp* Nu-i de dat, nu-i de dat, nu-i de dat, Prin-zul nos-tru nu-i de dat, Flo-ri-le-s dal-be, Prin-zul nos-tru

A. *mf* Nu-i de dat, nu-i de dat, nu-i de dat, Prin-zul nos-tru nu-i de dat, Flo-ri-le-s dal-be, Prin-zul nos-tru

T. *mf* Prin-zul nos-tru nu-i de dat, Flo-ri-le-s dal-be, Prin-zul nos-tru

Ex. 36b Sigismund Toduță – *Idem*, p. 73, ms. 41-45

de dat! Nu-i de vai,
nu-i de dat! Prin-zul nos-tru nu-i de vai, Fla-ri-le-s dal-be,
nu-i de dat! Prin-zul nos-tru nu-i de vai, Fla-ri-le-s dal-be,
nu-i de dat! Prin-zul nos-tru nu-i de vai, Fla-ri-le-s dal-be,
Prin-zul nos-tru nu-i de vai, Fla-ri-le-s dal-be.

Ex. 36c Sigismund Toduță – *Idem*, ms. 49-52

Extrapolată la nivelul întregii lucrări citate, tehnica mixturală va atinge densitatea maximă în momentul apoteotic al cadenței finale:

A - vem prin-zul prea pu-țin; In - trați
dal - be, A - vem prin-zul prea pu-țin; In - trați la noi să-l prin-
dal - be, A - vem prin-zul prea pu-țin; In - trați la noi să-l prin-
prea pu-țin; In

Ex. 37 Sigismund Toduță – *Idem*, p. 77

Pe linia similitudinilor Drăgoi-Toduță, putem semna și în cazul acestuia din urmă angajarea stratificărilor mixturale pe o pantă melodică de configurație cromatică, evocând peste secole străvechiul *passus duriusculus*. Să observăm mișcarea compensatorie – *ascensio/descensio* – a parafoniilor de sextacorduri, constituite în contrapunct mixtural la linia *cantus firmus*-ului din bas.

Ex. 38 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 4/III: Ziori, ziori ..., p. 24, ms. 62-68

Exemplul nu este, însă, izolat. Iată un contrapunct izomorf-cromatic, dublat ulterior expunerii în parafonii de terțe descendente, tip *cantus gemellus*:

Adagio, poco rubato ♩=88

S. *pp* Pa - ga - rit - a, pa - ga - rit, Le - rui, Doam - ne,

A. *pp* Pa - ga - rit - a, pa - ga - rit, Le - rui, Doam - ne,

T. *pp* Pa - ga - rit - a, pa - ga - rit, Le - rui, Doam - ne,

un poco meno mosso ♩=84

S. *p* Ce fac dom - nii, Le - rui, Doam - ne, cu io - ba -

A. *p* Ce fac dom - nii, Le - rui, Ce fac dom - nii, dam

B. *p* Ce fac dom - nii, Le - rui, Ce fac dom - nii, dam

Cu io - ba -

Ex. 39 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 1/III: *Pogorât-a, pogorât ...*,
p. 3, ms. 1-3; p. 4, ms. 20-23

Formula *passus duriusculus*, frecvent invocată în creația celor doi compozitori se încarcă uneori de conotații speciale. În exemplul următor, retorica mixturală deține prerogative moderne datorate efectului produs de relaționarea cvartsextacordurilor prin **scordatură armonică**.

Juxtapunerea structurilor prin inversiune modală (minor-major), la mari distanțe pe scara cvintelor (**re** minor – **Re bemol** major, **do** minor – **Si** major etc.) imprimă deplasării blocurilor armonice efectul unui expresiv *coloratio* cromatic.

The musical score is for a four-part vocal setting. It consists of two systems of staves, each with four staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.).

First System:

- Soprano (S.):** Starts with a *mf* dynamic. The melody is: Zi - ori, zi - ori, dragi zi - o - ri, Că ne-a - pu - că. Markings: *cresc.*, *sempre*.
- Alto (A.):** Starts with a *ben tenuto* marking. The melody is: Zi - ori, zi - ori, dragi zi. Markings: *cresc.*, *sempre*.
- Tenor (T.):** Starts with a *ben tenuto* marking. The melody is: Zi - ori, zi - ori, dragi zi. Markings: *cresc.*, *sempre*.
- Bass (B.):** Starts with a *poco mf* marking. The melody is: Zi - ori, zi - ori, dragi zi. Markings: *cresc.*, *sempre*.

Second System:

- Soprano (S.):** Starts with a *rall. assai* marking. The melody is: Zi - ua - n - sat, Cu mur - gu - țul de fu - rat. Markings: *poco f*, *rit.*
- Alto (A.):** Starts with a *poco f* marking. The melody is: Cu mur - gu - țul de fu - rat.
- Tenor (T.):** Starts with a *poco f* marking. The melody is: Cu mur - gu - țul de fu - rat.
- Bass (B.):** Starts with a *poco f* marking. The melody is: Cu mur - gu - țul de fu - rat.

The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, dynamics (*mf*, *f*), articulation (*ben tenuto*), and performance instructions (*cresc.*, *sempre*, *rall. assai*, *rit.*).

Ex. 40 Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 4/III: Ziori, ziori ...,

p. 22, ms. 21-29

Resursele tratării mixturale a colindului vor fi îmbogățite de Sigismund Toduță prin recursul la unele structuri de tip non-gravitațional sau geometric. Este cazul acestor parafonii de cvarte perfecte ce susțin un *ostinato* mixtural oscilant.

♩ = 100

pp

S. *Li* nă, li - nă *mi* li - nă,

p

A. Co - lo - jo - su, mai din jo - su,

Li nă mi - li - nă,

poco

S. *Li* - nă, li - nă *mi* li - nă, *Li* - nă, li - nă.

p *assai*

A. Li - nă mi - li - nă, le - roi mi - li - nă, Pe cel cîmp mîrî.

Ex. 41 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 3/III: *Colo josu, mai din josu ...*,
p. 19, ms. 53-57

Monodia modală, caracterizată printr-o **variabilitate** structurală organică, se deschide polivalent către o diversitate quasi-nelimitată a ipostazierii armonico-polifonice.

Interdependența relativă a factorilor orizontal-verticali nu plasează însă fenomenul multivocalității modale în zona arbitrarului.

Evaluarea semantică și structurală a modelului monodic relevă, pe fondul unor constante general-acceptate, o strategie personală, determinantă pentru opțiunile și deciziile componistice ulterioare, când **analiza contextului** – din perspectiva diferitelor determinații – va fi în măsură să ofere o imagine cât mai fidelă asupra „valabilității *sui generis*” a soluțiilor adoptate.

În această ordine de idei, **cadența armonică** poate deveni o emblemă stilistică edificatoare.

Pentru Sabin Drăgoi – autorul ciclului de studii referitoare la armonizarea cântecului popular românesc³² –, acest fenomen se dezvoltă în sfera necesității de a stabili un raport judicios între caracteristicile modal-dialectale ale citatului și proiecția multivocal-armonică a acestuia.

Cadența prin subton reprezintă unul dintre arhetipurile semnificative ale monodiei și armoniei modale.

Colindul următor – dimensionat în spațiul unui **re** doric – se încheie cu o astfel de cadență (subton: **do – re**), acordul *finalis*-ului fiind unul eliptic de terță, dar cu septimă *ajoutée* (**do**).

³² Vezi: Sabin V. Drăgoi, *Armonizarea cântecului popular românesc*, rev. Muzica, București, nr. 7, 10, 11, 12/1969; 1, 2, 3, 4/1970.



Ex. 42 Sabin Drăgoi – 30 Colinde alese pentru pian solo, nr. 1,
seria I, p. 3, ms. 4

Un alt fenomen caracteristic monodiei arhaice din folclorul românesc este **pendularea centrilor modali**. Conștient de acest fapt, Sabin Drăgoi va investi cadența armonică finală cu **valențe bipolare**, la interval de terță mică descendentă (**sol - mi**).

Dacă în prima cadență, pe **sol**, conductul armonic subliniază caracterul **autentic-tonal** prin tensiunea atracției dominante V₇ – I, în a doua cadență, pe **mi**, același tip de relație este neutralizat, prezența **subtonului** atenuând considerabil impactul funcțional anterior.



Ex. 43 Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 10, seria I, p. 9, ms. 10; 40

După cum am afirmat într-o altă secțiune a prezentului studiu, cadența joacă un rol esențial în **diferențierea polimodală** a spațiului monodic, fixând, prin structură și ethos, diferitele tendințe instaurate de **mobilitatea treptelor** și/sau **bi- (multi-)polaritatea centrilor**.

Stadiul multivocal preia datele monodicului, demersul componistic reținând două ipostaze de bază.

Prima, se referă la **factorul (pre-)determinant monodic**, situație în care armonicul nu face decât să (re)proiecteze pe axa verticalității o structură pre-existentă. Este cazul acestui colind în **mi eolic**, finalizat printr-o **cadență frigidă**, unde acționează cu maximă expresivitate **formula cromatică întoarsă (fa diez – re – mi – fa becar)**.



Ex. 44 Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 2, seria a II-a, pp. 10-11,
ms. 7-8; 13-14

A doua ipostază se situează în sfera **armonizării polivalente** și prevede o „intervenție” cromatică în disponibilul diatonic al monodiei. Finalitatea demersului vizează **analogia** cu prima ipostază, diferența

constând în faptul că rezultatul obținut prin mobilitatea „impusă” a treptelor are un caracter voluntar și, oarecum, „artificial”.

Pentru demonstrație am ales două colinde care au ca bază comparativă identitatea modului **eolic**.



Ex. 45a Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 9, seria I, p. 8, ms. 5



Ex. 45b Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 9, seria a II-a, p. 17

Primul exemplu (45a), în **la eolic**, are o cadență **frigică** la treapta a VI-a (VII_{7b} – VI); a se observa dubla atracție divergentă: **mi bemol – mi becar** și **fa becar – mi**; al doilea (ex. 45b), în **sol eolic**, îmbină ethosul cadenței **frigice** la treapta I cu efectul binecunoscut al cadenței **picardiene**.

Diferențierea polimodală prin aportul treptelor mobile valorizate cadențial deține o cazuistică foarte bogată. Voi încheia seria exemplelor din creația lui Sabin Drăgoi cu o altă situație elocventă: un colind, a cărui structură modală predominantă este **mixolidic pe sol**, deși cadența armonică finală prin subton îi imprimă, odată cu apariția septimei **mi bemol** pe treapta a VII-a, tenta unui **acustic 2** (majorul melodic).



Ex. 46 Sabin Drăgoi – *Idem*, nr. 3, seria I, p. 4, ms. 6-7

Dinamismul, complexitatea și originalitatea scriiturii polifonice a lui Sigismund Toduță nu pot fi explicate decât prin existența unei **riguroase și sistematizate gândiri armonice**.

Afirmația este susținută de întreaga operă a compozitorului, iar creația corală – prin economia mijloacelor și transparența concretizărilor sonore – se detașează cu forța unuia dintre cele mai puternice argumente în acest sens.

Mișcându-se cu abilitate în sfera modalului (preponderent) diatonic, soluțiile armonice toduțiene sunt dintre cele mai ingenioase. În această ordine de idei, spațiul rezervat **cadenței armonice** constituie o elocventă demonstrație fenomenologică.

Analiza unui eșantion reprezentativ de exemple muzicale (extrase din ciclul corurilor mixte bazate pe melodii de colind) relevă două **principii fundamentale** în elaborarea cadenței armonice:

1. **Intensificarea tensiunii și potențialului determinativ al structurii (structurilor) premergătoare acordului final;**
2. **Obținerea complexității cadențiale prin sinteza mai multor aspecte particulare, validate structural și semantic în diferite contexte autonome.**

În viziunea lui Sigismund Toduță, păstrarea legăturii cu tradiția armonico-funcțională se face prin vehicularea – sub „licență” modală – a unor **structuri acordice (trisonice)** și a unor **tipologii relaționale**.

poco meno mosso ♩ = 66
ff assai
S. *hai* *ler.*
A. *hai* *ler.*
T. *marcatiss.* *Doam - ne, Doam - ne, ler.*
B. *Doam - ne, Doam - ne, ler.*
ff assai
hai le - rui, hai le - rui, Doam - ne, ler.

Ex. 47 Sigismund Toduță – *15 Coruri mixte*, caietul III, nr. 12:
Poruncit-a, poruncit ..., p. 105, ms. 166-170

Raportul intervalic al fundamentalelor **fa – do** (cvartă perfectă descendentă sau cvintă perfectă ascendentă) și distribuirea lor în registrul grav al ansamblului coral sugerează, prin aderență la centrul modal **do**, o formulă de încheiere prin **cadență plagală simplă, perfectă: IV – I**.

Suprastructura acordică relevă însă înglobarea sintetică a mai multor procese armonice.

În spiritul principiilor formative pe care le-am enunțat, atrage atenția complexitatea acordului premergător fixării pe finala **do** (o plauzibilă treaptă a IV-a), în fapt un **poliacord** pe **fa**, rezultat din **bistratificarea** structurilor trisonice: **sol diez – si – re diez** și **sol becar – si – re becar** (în raport de scordatură armonică/terță comună).

O evaluare tributară reflexelor tonal-funcționale ar putea să întrevadă în această structură armonică o proiecție cumulativă de terțe ce fuzionează într-un eterogen turn trisonic: **fa – la bemol/sol diez – do bemol/si** (acord micșorat) + **mi bemol** (septimă) + **sol** (nonă) + **re** (terțiadecimă). Realitatea este, însă, alta: compactarea, poziționarea în registre distincte și raportarea structurilor acordice generează o entitate armonică **duală**, în care dubla opoziție prin **octavă micșorată (sol diez – sol becar și re diez – re becar)** impune tensiunea axială a unor stratificări de tip **geometric**.

De altfel, tendința este confirmată în momentul „rezolvării” pe acordul final, „privat” de limpezimea consonantică de tip tonal prin **simetria cvartacordului mi – la – re – sol – do**, ce procură modelului central-gravitațional constituit pe structura lui **do major** elementele de sextă (**la**) și nonă (**re**) *ajoutées*.

Dar argumentele în favoarea **sintezei** armonice intersistemice: gravitațional – non-gravitațional/geometric nu se rezumă la cele prezentate până acum. Să observăm, în consecință, că **tensionarea** acordului premergător (treapta a IV-a) răspunde imperativelor succesiv-relaționale prin **polisensibilizarea** elementelor-pivot ale *finalis*-ului (treapta I): **si** pentru **do** (fundamentală), **sol diez** pentru **la** (sextă *ajoutée*), **re diez** pentru **re becar** (nonă *ajoutée*, obținută prin formulă cromatică întoarsă: **re diez – mi- re becar**, la tenor1).

Pentru a conchide: **argumentul sintezei** rezidă în fuziunea dintre datele **succesivității**, aparținente sistemului armonic **gravitațional** (relația plagală IV-I; polisensibilizarea interacordică) și datele **verticalității**, aparținente sistemului armonic **geometric/non-gravitațional** (simetria octavelor micșorate și a turnului de cvarte perfecte).

Prin natura sa polimorfă, modalul își delimitează un perimetru al specificității cadențiale. Ethosul **frigic** se identifică prin una dintre cele mai pregnante și mai expresive formule de încheiere: atracția prin **secundă mică** descendentă.

Retorica modelului cadențial frigic a stat și în atenția compozitorului Sigismund Toduță, care, pe fondul constantelor acreditate de o tradiție multiseclară, a dezvoltat suprastructuri armonice de mare complexitate și originalitate.

The musical score is for a choral piece. It consists of four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Romanian. The first system of music has the lyrics 'dom - nu - lui, Doam - ne.' and the second system has 'me - re - le-s de a - ur. Dai dom-nu - lui, Doam - ne.' The score includes dynamic markings like 'ff' and 'ff'.

Ex. 48 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 7/III: *Fericean de elu ...*,
p. 49, ms. 24-26

Acordul omogen al treptei a II-a – **re bemol** major cu septimă mare –, expandat pe aproape trei octave și jumătate, primește în registrul superior „replica” unei grupări armonice tranzitive, cu caracter de anticipație. Suprapus acordului-matcă (**re bemol** major), acest strat

edificat pe structura lui **Sol major** stabilește o **axă tritonică**, de raport **geometric**, între fundamentale (**re bemol – sol**, cvartă mărită), imprimând verticalei armonice valențele eterogene ale unui **poliacord**.

Dar anticipația armonică va trece în stadiu real, simultan cu apariția trepte I – **do major**, generând o nouă bistratificare prin raport **gravitațional**, de această dată, fundamentalele **do – sol** aflându-se la interval de cvintă perfectă.

Spre deosebire de **tensiunea duală** a poliacordului trepte a II-a, stratificarea finală este de o **eterogenitate estompată**, cu un contrast mult atenuat. Efectul se datorează faptului că, în pofida autonomiei de registru, elementele grupării **sol major** sunt absorbite de acordul-matecă (**do major**), astfel încât – excluzând intersecția pe **sol** – sunetele **si** și **re** devin septimă, respectiv, nonă *ajoutées*.

The image shows a musical score for voice and piano. It features four staves: a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The score is marked with various tempo and performance instructions: 'rall. quasi', 'accel.', 'rall.', and 'molto rall.'. There are also handwritten annotations: '6aj.' and '7aj.' with arrows pointing to specific notes. The piano part includes a section labeled 'CVARTACORD' (quartacord) and another section with a large '8' indicating an octave. The vocal line has lyrics in Romanian: 'mi-o-ri-fă, i-o-ri-fă, mi-o-ri-fă'. The score is complex, with many notes and rests, and a high level of harmonic density.

Ex. 49 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 3/III: *Colo josu, mai din josu ...*,
p. 16, ms. 27

Diversitatea fenomenelor angrenate în procesul complex al cadenței armonice denotă, de cele mai multe ori, fascinația sintezei.

Estompând pentru câteva momente fluiditatea mișcării, această **cezură** improvizatoric-melismatică (alto) este conotată de atributele

arhetipului cadențial **frigic**: atracția prin secundă mică descendentă (**sol – fa diez**), cu poziționarea relației în bas.

Preluând tensiunea debutului cadențial instituită prin geometria suspensivă a turnului de **cvarte**: **sol – do diez – fa diez – si – mi**, acordul final coagulează într-o stază armonică ambiguizată, dualismul octavei micșorate **la diez – la becar** (sugestie de acord „biterțial”, **fa diez** major-minor) și încărcătura „disonantă” a elementelor de sextă (**fa diez – re**) și septimă (**fa diez – mi**) *ajoutées*.

Prin substanța și complexitatea determinațiilor acordului final, cadența armonică reprezintă pentru Sigismund Toduță un cadru structural și semantic referențial.

Ex. 50 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 4/III: *ZIORI, ZIORI ...*,
p. 25, ms. 78-82

Tensiunile cromatice și incidențele armonice relevă, de această dată, stadiul avansat al **sintezei modal-tonale**.

În esență, spațiul concentrat al cadenței opune două tipuri de **cromatism**: cel **modal** – instituit prin scordatura tricordică: **sol – fa diez**

– **mi/sol – fa becar – mi bemol** (ceea ce angajează dubla formulă cromatică întoarsă: **mi – sol – mi bemol; fa diez – sol – fa becar**) și cel **tonal-funcțional** – concretizat în succesiunea semitonurilor cromatice: **do – do diez; la bemol – la becar**.

Opțional-convergente, ambele tipuri de cromatism fuzionează în structura de sinteză a septacordului „alterat”: **la – do diez – mi bemol – sol**, o autentică treaptă a VII-a, încărcată cu potențial determinativ-„dominant” pentru *finalis*-ul **si bemol** major cu sextă *ajoutée* (treapta I). Extrasă din arsenalul armoniei cromatice occidentale, această structură de **polisensibilizare** a „tonicii” (**la becar – si bemol, do diez – re, mi bemol – re**) este angajată în edificarea unei **cadențe autentice** pe bas ținut (VII – I), conotată, însă, de sugestive **licențe modale**.

Relația causală a treptelor VII-I (re)intră în „drepturile” sale modale odată cu instaurarea cadenței finale prin **subton**.

rit. *pp molto* *Adagio* ♩=66 *poco rall.*

S. *ne - cii. Le - rui, Doam - ne: smorz.*

A. *cu sã - ra - cii. Le smorz.*

T. *ne cii. Le - rui, Doam - ne, smorz.*

B. *Le - rui, Doam - ne, smorz.*

F.C.T.

VII 3b

VII 34 - I 34

Ex. 51 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 1/III: *Pogorât-a, pogorât...*,
p. 5, ms. 30-32

Mobilitatea treptelor induce caracterul **polivalent**-armonic al acestui segment concluziv, gândit în aderența față de finala **do**. Astfel, acordul treptei a VII-a cunoaște atât ipostaza minorului (terța mică **si bemol – re bemol**) cât și pe cea a majorului cu nonă *ajoutée* (terța mare **si bemol – re becar**).

Aportul mobilității treptelor interesează, însă, și fenomenul **translației modale** din stadiul **locric** (antepenultima măsură) în stadiul **acustic 2/major melodic** (ultimele două măsuri) finalizat armonic printr-o expresivă aluzie picardiană (acordul **do** major). Responsabile de această transformare sunt mutațiile tipic modale vehiculate prin intermediul dublei formule cromatice întoarse: **mi bemol – fa – mi becar** (alto2) și **sol bemol – fa – sol becar** (alto1).

Următorul moment concluziv dezvăluie o altă fațetă a complexității armonice toduțiene: concilierea fenomenului mixtural cu modelul cadențial frigid.

Ex. 52 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 10/III: *Pogorât-a, pogorât-a...*, p. 77, ms. 110-112

Apogeul densității mixturale coincide momentului cadențial final, unde, parafooniilor de cvinte perfecte din bas – ce marchează augmentat tronsonul frigid descendent: III – II₇ – I₉ –, li se suprapun straturile parafonice de acorduri în stare directă, dublate la octavă (alto 1, 2, 3 – tenor 1, 2, 3). Pe lângă diferențele semnalate, să reținem, însă, și similitudinile cu exemplul anterior: proiecția – fundal a cadenței frigice și acordul major final cu nonă *ajoutée*.

Factologia mixtural-cadențială este, de altfel, foarte bogat reprezentată în creația lui Sigismund Toduță. Prelucrarea corală a colindelor nu face excepție de la această veritabilă **stilemă** a gândirii sale armonice.

În sprijinul prezentei afirmații voi aduce un ultim exemplu, edificator prin consecvența „metodologică”, s-ar putea spune, dar și prin claritatea sau precizia exprimării structurale:

The musical score is for a four-part setting. The Soprano (S.) and Alto (A.) parts are in treble clef, and the Tenor (T.) and Bass (B.) parts are in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Romanian. The score includes dynamic markings such as 'piu f' and 'f'. A box highlights a section of the Tenor and Bass parts, and another box highlights a section of the Soprano and Alto parts. The score ends with a double bar line and a key signature change to C major.

Ex. 53 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 6/III: *Pe cerul cu flori frumoase...*,
p. 43, ms. 127-131

Cadența **eolică** pe **mi**: VI – V – I, cu un *finalis* „netru” (consonanțe perfecte) de această dată, nu face decât să vină în prelungirea și încheierea firească a unui extins lanț de cvartsonuri (acorduri de septimă în răsturnarea a II-a), erijat în contrapunct mixtural la *cantus firmus*-ul etalat în unison de cuplul sopran 2 – alto.

Emblematică pentru întreaga creație a compozitorului Sigismund Toduță, **sintaxa polifonă** circumscrie tehnici evoluat de scriitură, a căror origine este legată fie de preluarea în spirit **neoclasic** a unor elemente de filiație neorenascentistă sau neobarocă, fie de abordarea dintr-o perspectivă modernă, novatoare a **heterofoniei** modal-arhaice.

Exegeza muzicologică a dedicat pagini importante acestui fenomen³³, relevându-i complexitatea și originalitatea prin relaționare cu celelalte componente de limbaj, conexiunea interactivă **polifonie-armonie** fiind, așa cum am demonstrat pe parcursul acestui studiu, principalul factor formativ.

În sfera prelucrării corale a colindului, polifonicul este integrat organic demersului **variațional**, modalitățile concrete de contextualizare a enunțului primordial vizând o paletă diversă de tehnici și procedee pe care le consider a fi aparținente la două categorii fundamentale:

1. Polifonia eterogenă, liberă și 2. Polifonia imitativă.

Referitor la prima categorie, voi insista asupra fenomenelor de **pedală** și **ostinato**.

³³ Vezi, de exemplu: Dan Voiculescu, *Polifonia în creația corală a lui Sigismund Toduță*, în: *Lucrări de muzicologie*, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, 1979, vol. 14, pp. 97-119.

Ex. 54 Sigismund Toduță – 15 Coruri Mixte, caietul III, nr. 9: *Colo sus pe după lună...*, p.61, ms.1-14

Inevitabil izomorfă și subordonată unor suprastructuri complexe, **pedala** nu reprezintă un stadiu periferic al elaborării polifonice. Prin structură, poziție și extensie, ea joacă deseori un rol **polarizator**, de absorbție a energiilor modale spre un **centru referențial**.

pp assai

T. Dai - dom - nu - lui,

pp assai

A. Dea - su - pra de me - se, Co - vor - de mă - ta - se;

pp assai

B. Dai, Doam - ne,

pp assai

quasi mf

A. Dai dom -

p

T. Dai, Doam - ne.

quasi mf

p

B. Doam - ne;

quasi mf

mf

În mij - loc de mă - să,

quasi mf

p

Dai,

Ex. 55 Sigismund Toduță – *Idem*, nr.7/III: *Fericean De Elu...*, pp. 46-47, ms.13-16

Exemplul prezentat se distinge prin ceea ce putem numi **extensie maximă**, acoperind, după acumulare expozitivă, întreaga suprafață a piesei. În plus, natura centripetă a pedalei pe **do** este confirmată concludiv, printr-o complexă cadență armonică.

Prezența pedalei nu este în exclusivitate legată de registrul grav sau de vocea basului.

Iată-o expusă la o **voce interioară**, beneficiind de o ușoară mobilitate ritmică și secționând ansamblul mixtural ce evoluează pe structuri trisonice în stare directă, poziție largă.

T. *poco f*
Li - nă me - li - nă, le - rui me - li - nă, Hai tu, fe - ti - ță,
poco f
Li - nă me - li - nă, le - rui me - li - nă, Hai tu, fe - ti - ță,
B. *poco f*
Li - nă me - li - nă, le - rui me - li - nă, Hai tu, fe - ti - ță,

Ex. 56 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 8/III: *Lină melină, lerui melină...*,
p. 56, ms.101-106

Procedeul **duplicării** aduce noi elemente de complexitate, fără a denatura semnificațiile originare pe care le-am identificat anterior.

În context, **pedala dublă** se va concretiza în două ipostaze de bază:

1. Ca **entitate disociată** – susținând prin persistența imuabilă a *finalis*-urilor procesul de **bicentrare**, specific următorului **canon bimodal divergent** (moduri identice – finale diferite; acustic 2, **do-sol**):

Ex. 57 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 9/III: *Colo sus pe după lună...*, p. 64, ms. 67-74

2. Ca **entitate indivizibilă/compactă** - „centrând” armonic procese evolutive mai mult sau mai puțin diferențiate, cum este cazul acestui **lanț mixtural-tematic** (pe *cantus firmus*) de trisonuri în stare directă, **pedala dublă** (decimă mare: **si bemol – re**) nefiind altceva decât proiecția/extensia spațio-temporală a incipitului parafonic (alto 1- 2):

Ex. 58 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 10/III: *Pogorât-a , pogorât-a...*, p.72, ms. 33-39

În aceeași zonă a polifoniei eterogene se plasează și fenomenul variațiunilor pe *ostinato*. Imaginația și flexibilitatea gândirii compozitorului au, și în acest caz, un semnificativ aport.

Un prim argument rezidă în angrenarea (con)structivă a unor procese infinitezimale, de natură **minimal-scalară** sau **oscilatorie**.

System 1 (Measures 1-4):

Tempo: $\text{♩} = 100$
 Dynamics: *poco pp*
 Lyrics: *Li - nà; li - nà mi - li - nà, Li - nà, li - nà,*

System 2 (Measures 5-8):

Tempo: $\text{♩} = 98$
 Dynamics: *p*
 Lyrics: *mi - li - nà, La Sim - pie - tru c-un ber - be - cu.*

Ex. 59 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 3/III: *Colo josu, mai din josu...*,
p.18, ms. 46-51

Etalând structura unei pentatonii diatonice anhemitonice pe **re**, cu pien (**mi**) și subton (**do**), colindul – *cantus firmus*, plasat la baza edificiului coral (alto 2), este „contrapunctat” de o structură repetitivă **bistratificată**. Aceasta îmbină ipostaza **dublei pedale – strat I, invariabil**, concretizat în sonoritatea aspră (*pre-cluster*) a secunde mici: **do diez – re** – cu **linia oscilatorie** complementară – **strat II, variabil**, concretizat în pendularea de tip *ascensio – descensio*, la același interval de secundă mică, în jurul pivotului **la: la – sol diez – la – si bemol**.

„Bruiajul” secundelor mici – fie că este coagulat vertical în **pre-cluster**, fie că este fluidizat succesiv prin **oscilație** – are, în schimb, un scop bine precizat: **ambiguizarea** pilonilor **re** (*finalis*, sopran 1) și **la** (alto 1) – elemente comune (intersecție) cu structura pentatonic-anhemitonică a colindului.

Dar fenomenul nu este izolat. Chiar în acest context, el face parte dintr-un ansamblu causal mult mai complex, materializat în opoziția vertical-cromatică a unor trepte față de corespondentele lor diatonice, extinse în substanța originală a colindului. A se observa, în acest sens, **bivalențele sol – sol diez** (alto 2 – alto 1), **do – do diez** (alto 2 – sopran 2) și **re – re diez** (alto 2 – sopran 1), prin care premisele edificării fenomenului **bimodal** sunt, odată în plus, magistral finalizate.

Păstrând ca referință comparativă această piesă, vom putea observa alte câteva ipostaze dezvoltate prin raportul variațiunilor pe ***ostinato***.

O versiune apropiată celei anterioare (transpoziția colindului pe **si**) opune stratului invariabil al dublei pedale (**la diez – si**) o formațiune scalar-cromatică de tip *ascensio* (alto 2).

Ex. 60 Sigismund Toduță – *Idem*, p.17, ms. 40-42

O altă secțiune a lucrării (transpoziția colindului pe **sol**) accentuează mobilitatea straturilor, în sensul că pantei ascendent-cromatică a sopranului 2 i se contrapune **dubla oscilație** la secundă mică (*ascensio – descensio*), în jurul pivotului intervalic **mi bemol – fa diez**.

Ex. 61 Sigismund Toduță – *Idem*, p.17, ms. 43-45

♩ = 106

S.2
mi - li - nă, Că și noi te-om dă - ru - i,

A.
mi - li - nă, Că și noi te-om dă - ru - i,

T.
le - roi mi - li - nă, Că și noi te-om dă - ru - i:

Ex. 61 Sigismund Toduță – *Idem*, ms. 34-39

Poate că această grilă de exemple ar rămâne incompletă dacă nu am semnalat dezvoltarea unor variațiuni pe *ostinato* prin angrenarea structurilor **geometrice**.

Un prim caz relevă **formativitatea cvartei** (perfecte și mărite), ce translează din stadiul mixturilor intervalice (ms. 1-2) în cel al cvartacordurilor oscilante (ms. 3-6).

♩ = 108

S.
mi - li - nă, Li - nă, li - nă, mi - li - nă,

A.
mi - li - nă, Li - nă, li - nă, mi - li - nă,

T.
pe tu - reac, Li - nă mi - li - nă, le - roi mi - li - nă,

Ex. 62 Sigismund Toduță – *Idem*, p.14, ms. 13-15

Al doilea caz reiterează, la un alt nivel de complexitate, valoarea formativă și efectul penetrant al **secunde mari**, de această dată.

Ex. 63 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 8/III: *Lină melină, lerui melină...*, p. 51, ms.17-24

Angajate în *stretto* imitativ, cele două planuri repetitive (alto 1-2 și bas 1-2) aduc în simultaneitate celulele **fa diez – la bemol** și **do – re**, încadrând *cantus firmus*-ul distribuit tenorului în autentice **clustere glissante**.

Atunci când se substituie **contrapunctului obligat**, fenomenul repetitiv se extinde la nivelul întregului.

The image shows a musical score for three voices: Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The lyrics are in Romanian: "De-a-sea-ră, a-sea-ră, ră, / De-a-sea-ră, de-a-sea-ră, / Mai de-a-lal-tă-sea-ră, / De-a-sea-ră, a-sea-sea / De-a-sea-ră, de-a-sea-ră, ră, /". The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p cantabile* (piano cantabile). There are also some boxed-in musical phrases and arrows indicating connections between parts.

Ex. 64a Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 11/III: *De-aseară, de-aseară...*,
p. 79, ms. 3-4

The image shows a page from a musical score for the song "Doamne, dai dam-nu-lui". It features three vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.). The lyrics are in Romanian. The score includes various musical notations such as "cresc." (crescendo), "poco" (poco), and "a" (a). The lyrics are: "Se strîn-se - ră, Ju - nii se strîn-se - ră, Ju - nii se strîn-se - ră, Dai dam-nu-lui, Doam-ne, dai dam-nu-lui, Doam - a".

Ex. 64b Sigismund Toduță – *Idem*, p. 80, ms. 7-8

Incluzând un tronson pentacordic extras din tema colindului, formațiunea scalară descendentă, parțial cromatică este angrenată polifonic-imitativ într-un *stretto* bivocal, distribuit pe două cupluri alternative (etapa I, sopran1-2 și tenor 1-2). Cea de-a II-a etapă aduce, odată cu amplificarea aparatului coral, **inversarea** modelului (originalului), angajând, prin juxtapunere imitativă quadrivocală, un dinamic joc al variantelor.

Amplitudinea dimensiunii polifonice se relevă cu adevărat în spațiul tehnicii **imitative**. În acest context, **variaționalul** descoperă resurse bogate, eficiente și expresive, girate de reflecția neoclasică asupra tradițiilor renașcentiste și baroce.

Sigismund Toduță reprojetează, din perspectiva tendințelor componistice contemporane, coordonatele genetice ale polifoniei imitative în sfera **modalismului modern de filiație arhaică**. Demersul său, personalizat printr-o uluitoare acuratețe și consecvență, îl plasează indubitabil în rândul acelor creatori care propun (și, de ce nu, „împun”) un **stil** de compoziție, unde **noul autentic** rezultă din firescul relației organice cu valorile certe ale **tradiției**, orale și savante, deopotrivă.

Ciclul colindelor prelucrate coral reclamă o sistematică a polifoniei imitative, **contrapunctul permutabil**, **scriitura canonică** și **simultaneizarea variantelor** fiind cele mai reprezentative.

Geometria permutării planurilor sonore implică prezența **simetriei**, activă atât în relația subiect – contrasubiect (ex. 65a) cât și în evoluția imitativă susținută de un *stretto* canonic (ex. 65b).

Adagio, poco rubato ♩=88

S. *pp* *quasi p* *esitando*
 A. *pp*
 T. *pp*

Pa - go - rit - a, Le - rui, Doam - ne,
 Pa - go - rit - a, pe pâ - mint,
 Le - rui, Doam - ne, Pa - go - rit - a, pe pâ - mint

Ex. 65a Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 1/III: *Pogorât-a, pogorât...*,
 p. 3, ms. 1-10

S. Năs - cut - ai, eres - cut - ai, Ver - de - un vi - și - na - riu, Dai - dom - nu - lui, Doam - ne,

A. Năs - cut - ai, eres - cut - ai, Ver - de - un vi - și - na - riu, Hai dom - nu - lui,

quasi mf

A. Doam - ne, Ver - de vi - gi - na - riv, Cal - ben pâl - ti - ne - riu, Dai dom - nu - lui,

Ver - de vi - și - na - riv, Cal - aen pâl - ti - na - Piu, Hai dom - nu - lui, Doam - ne,

Ex. 65b Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 5/III: *Nainte-mi de curți...*,
p. 27, ms. 7-18

Imitația canonică se dovedește a fi unul dintre propulsoarele de bază ale demersului variațional, stadiile succesive ale evoluției fiind marcate de tot atâtea ipostazieri ale polifonicului.

S. Eu sint mi - că și ne - fa - re,

A. Eu sint mi - că, Eu sint mi - că și ne -

T. Eu sint mi - că, Hai

B. re,

Ex. 66 is a musical score for five voices: Soprano 1 (S.1), Soprano 2 (S.2), Alto (A.), Tenor 2 (T.2), and an unlabeled staff. The lyrics are in Romanian. The score is in G major and 4/8 time. Dynamics include *mf* and *f*.

S.1: Hai - ler, Doam - ne, Și nu le-oi pu -

S.2: Hai - ler, Doam - ne, Și nu le-oi pu - tea

A.: ta - re, Hai - ler, Doam - ne, Și nu le-oi pu - tea us - ca - re, Nu

T.2: Hai - ler, Doam - ne, Și nu le-oi pu - tea us - ca

Ex. 66 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 12/III: *Poruncit-a, poruncit...*, p. 99, ms. 108-113

Pentru o imagine cât mai veridică și mai concludentă fenomenului în cauză, vom urmări derularea unei **strategii variațional-polifonice** cu dublă aplicație: pe **tema originală** a colindului și pe **inversarea ei**, în cadrul „omogen” al uneia și aceleiași lucrări:

TEMA, ORIGINAL

Poco allegro
molto leggiero

Ex. 67a is a musical score for two voices: Soprano (S.) and Alto (A.). The lyrics are in Romanian. The score is in 4/8 time. Dynamics include *pp*.

S.: Na - in - te-mi de curți, A - fa - ră - de porți, Dai - dom-nu lui, Doam-ne,

A.: - - - - -

Ex. 67a Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 5/III: *Nainte-mi de curți...*, p. 27, var. I, ms. 1-6

STRETTO CANONIC BIVOCAL,
INTRARE LA CVINTĂ PERFECTĂ INFERIOARĂ

S. *Năs - cut - au, cres - cut - au, Ver - de - un vi - și - na - riu, Dai - dom - nu - lui, Doam - ne,*

A. *Năs - cut - au, cres - cut - au, Ver - de - un vi - și - na - riu, Dai dom - nu - lui, Doam - ne,*

Ex. 67b Sigismund Toduță – *Idem*, var. a II-a, ms. 7-12

STRETTO CANONIC BIVOCAL,
ÎN CONTRAPUNCT DUBLU, INTRARE LA UNISON

A. *Doam - ne, Ver - de vi - și - na - riu, Gal - ben pâl - ti - na - riu, Dai dom - nu - lui,*

T. *Ver - de vi - și - na - riu, Gal - ben pâl - ti - na - riu, Dai dom - nu - lui, Doam - ne,*

Ex. 67c Sigismund Toduță – *Idem*, var. a III-a, ms. 13-18

STRETTO CANONIC BIVOCAL,
CU RĂSPUNSUL MIXTURAT PRIN PARAFONII DE TERȚE
(CANTUS GEMELLUS), INTRARE PRINCIPALĂ LA CVINTĂ
PERFECTĂ INFERIOARĂ (TENOR 1)

A. *Doam - ne, Sus - frun - ză mă - run - tă, Jos um - bră ro - tun - dă, Dai dom - nu - lui, Doam - ne,*

T. *Sus frun - ză mă - run - tă, Jos um - bră ro - tun - dă, Dai, Doam - ne, Sus frun - ză mă - run - tă, Jos um - bră ro - tun - dă, Dai Doam - ne,*

Ex. 67d Sigismund Toduță – *Idem*, var. a IV-a, ms. 19-24

**STRETTO CANONIC QUADRIVOCAL,
INTRĂRI LA UNISON ȘI OCTAVĂ PERFECTĂ INFERIOARĂ**

Tempo I ♩=144

quasi parlando rall.

A. *f* Și te ve-se-leș-te, ve-se-leș-te, Că co-lin-dă nu mai es-te. quasi parlando

T. *mf* Și te ve-se-leș-te, ve-se-leș-te, Că co-lin-dă nu mai es-te. quasi parlando

B. *mf* Și te ve-se-leș-te, ve-se-leș-te, Că co-lin-dă nu mai es-te. quasi parlando

Ex. 67e Sigismund Toduță – *Idem*, var. XX, p. 33, ms. 119-126

TEMA – INVERSARE

Tempo I ♩=144

T. *mf* ORIGINAL INV.

B. *mf* Min-dru ti - ne - rel. Voi - nic fru - mu - șa! Dai dom-nu - lui, Doam-ne,

Ex. 68a Sigismund Toduță – *Idem*, var. a VIII-a, p. 29, ms. 44-49

**STRETTO CANONIC BIVOCAL (T inv.),
INTRARE LA CVINTĂ PERFECTĂ SUPERIOARĂ**

T. *mf* Hai de să schim-băm Ju - pi - ne - se - le, Dai dom - nu - lui,

B. *mf* Hai de să schim-băm Ju - pi - ne - se - le, Dai dom-nu - lui, Doam-ne.

Ex. 68b Sigismund Toduță – *Idem*, var. a IX-a, p. 29, ms. 50-55

STRETTO CANONIC,
RĂSPUNSUL ÎN MIXTURI DE CVARTE PERFECTE, INTRĂRI LA
CVINTĂ + OCTAVĂ PERFECTE SUPERIOARE

A. *p* *mf* $\text{♩}=152$
Că eu ți-oi mai da Buți cu bani mă-runți, Dai dom-nu - lui,

T. *p* *mf*
Doam-ne Că eu ți-oi mai da Buți cu bani mă-runți, Dai dom-nu - lui,

B. *p* *mf*
Că eu ți-oi mai da Buți cu bani mă-runți, Dai dom-nu - lui. Doam-ne.

Ex. 68c Sigismund Toduță – *Idem*, var. a X-a, p. 29, ms. 56-61

STRETTO CANONIC MIXTURAL:
CUPLUL TENOR – ALTO 1, MIXTURI DE CVARTE PERFECTE;
CUPLUL ALTO 2 – SOPRAN, MIXTURI DE SEXTE MARI ȘI MICI;
INTRĂRI LA CVINTĂ PERFECTĂ SUPERIOARĂ

S. *quasi mf* $\text{♩}=160$
Su-te de fio-rinți, Gal-beni a-bru-zei, Dai dom-nu - lui,

A. *quasi mf*
Doam-ne, Su-te de fio-rinți, Gal-beni a-bru-zei, Dai dom-nu - lui,

A. *quasi mf*
Doam-ne, Su-te de fio-rinți, Gal-beni a-bru-zei, Dai dom-nu - lui,

T. *quasi mf*
Doam-ne, Su-te de fio-rinți, Gal-beni a-bru-zei, Dai dom-nu - lui,

B. *quasi mf*
Su-te de fio-rinți, Gal-beni a-bru-zei, Dai dom-nu - lui, Doam-ne.

Ex. 68d Sigismund Toduță – *Idem*, var. a XI-a, p. 30, ms. 62-67

Un stadiu superior în „tehnica variantelor” este aducerea lor în **simultaneitate**.

O primă ipostază se referă la verticalizarea unor **structuri motivice**. **Originalul** și **inversarea** pot fi cuplate în entități bivocale, ce intră în raporturi **imitative** (ex. 69a) sau pot fi integrate unor stratificări mai complexe, în care acționează și variația prin **augmentare** (ex. 69b).

Ex. 69a Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 2/III: *CESTA-I JUNELAȘUL...*, p. 9, ms. 42-44

Ex. 69b Sigismund Toduță – *Idem*, ms. 33-34

A doua ipostază constă în extinderea procedului la **structuri tematice** integrale. Una dintre cele mai frecvente situații se referă la simultaneizarea **originalului** cu varianta **augmentată** a acestuia, în raport de 2/1.

Verticalizarea poate fi **sincronizată** (ex. 70a) sau **desincronizată imitativ**, cum este cazul ex. 70b, un *stretto* canonic bivocal, amplificat cu o voce complementară de întregire armonică:

The image displays a musical score for a canon in two voices, Tenor (T.) and Bass (B.). The score is divided into two systems. The first system shows the original melody (ORIGINAL) in the bass voice and the augmented version (AUGM. 2/1) in the tenor voice. The lyrics for the original melody are: "Năl-ța - te-m - pē - ra - te, Ba, eu n-oi schim-ba Ju - pi - nea - sa mea,". The lyrics for the augmented melody are: "Năl-ța - te-m - pē - ra - te, Ba, eu n-oi schim-ba Ju - pi - nea - sa mea,". The second system shows the original melody in the bass voice and the augmented version in the tenor voice. The lyrics for the original melody are: "Că - și eu - de-oi vrea, Buți cu bani mă - runți, Dai dom - nu - lui, Doam-ne,". The lyrics for the augmented melody are: "schim-ba Ju - pi - nea sa mea!". The score is in G major and 4/4 time. The tempo is marked "più mf".

Ex. 70a Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 5/III: *Nainte-mi de curți...*, p. 31, ms. 70-81

The musical score is for three voices: Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It is in a 2/1 time signature. The first system includes a 'piu mf AUGM. 2/1' marking. The lyrics for the first system are: 'Ju - pi - nea - se ta, Fi - e-n' (A), 'Ju - pi - nea - sa ta Fi - e-n' (T), and 'Su - te de - fio - rinti, Cal - beni a - bru - zei. Mai albi ca ai tai.' (B). The second system includes a 'p' marking. The lyrics for the second system are: 'ca - sa ta! Dai dom - nu - lui, Doam-ne.' (A), 'ca - sa ta! Dai dom - nu - lui, Doam-ne.' (T), and 'Ju - pi - nea - sa ta Fie-n ca - sa ta! Dai dom - nu - lui, Doam-ne.' (B).

Ex. 70b Sigismund Toduță – *Idem*, ms. 82-93

Edificiul multivocal va câștiga în complexitate odată cu **fuziunea** elementelor de **polifonie eterogenă** cu cele de **polifonie imitativă**.

Este cazul acestui exemplu, în care **tema originală** a colindului, devenită *cantus firmus* interior (alto - tenor 1, 2), evoluează într-o consecvență **stratificare mixturală** pe structuri de sextacorduri, în timp ce **originalul augmentat** prin raport de 2/1 dezvoltă un riguros **canon bivocal** (bas-sopran) la interval de cvintă perfectă ascendentă:

Colindul românesc în viziunea compozitorilor
Sabin V. Drăgoi și Sigismund Toduță

The musical score is for a Romanian carol. It consists of three systems of four staves each, representing Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/1. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ppoco*, *f*, and *f assai*. The lyrics are in Romanian, and the score includes tempo and performance instructions like "ORIGINAL AUGM. 2/1".

System 1:

- S.: *ppoco* *f* ORIGINAL AUGM. 2/1 Dar tu, mia-lă, ce-n-tîr-zii?
- A.: *f* Dar tu, mia-lă, ce-n-tîr-zii? Flo-ri-le-s dal-be, Că-te-oi prin-de
- T.: *mf* Dar tu, mia-lă, ce-n-tîr-zii? Flo-ri-le-s dal-be, Că-te-oi prin-de
- B.: ORIGINAL AUGM. 2/1 Dar tu, mia-lă, ce-n-tîr-zii? Flo-

System 2:

- S.: Flo-ri-le-s dal-be, Că-te-oi *f assai*
- A.: și-te-oi vin-de, Flo-ri-le-s dal-be. *f* Dar tu, mia-lă, ce-n-tîr-zii?
- T.: și-te-oi vin-de, Flo-ri-le-s dal-be. *f* Dar tu, mia-lă, ce-n-tîr-zii?
- B.: ri-le-s dal-be, Că-te-oi prin-de *f assai*

System 3:

- S.: prin-de și-te-oi vin-de, Flo-ri-le-s
- A.: Flo-ri-le-s dal-be, Că-te-oi prin-de și-te-oi vin-de! Flo-ri-le-s
- T.: Flo-ri-le-s dal-be, Că-te-oi prin-de și-te-oi vin-de! Flo-ri-le-s
- B.: și-te-oi vin-de, Flo-ri-le-s dal-

Ex. 71 Sigismund Toduță – *Idem*, nr. 6/III: *Pe cerul cu flori frumoase ...*,
p. 38, ms. 41-55

CAPITOLUL III

CONSIDERAȚII ASUPRA ARHITECTURII VARIAȚIONALE

Atributele structurale și semantice ale melodiei de colind conferă acestei entități muzicale valoare de **model generativ**. Astfel, concizia, substanțialitatea, coerența, organicitatea reprezintă un *summum* de particularități care asigură citatului-colind o **funcție referențială**.

Atât pentru Sabin V. Drăgoi cât și pentru Sigismund Toduță, arhitectura adecvată tratării colindului rezidă în **forma variațională**. Aceasta nu presupune, însă, un travaliu în sens transformativ, ci o multiplă ipostaziere a „temei” prin recontextualizare armonico-polifonică. În consecință, păstrarea structurii invariabile a colindului citat și investirea lui cu funcția unui *cantus firmus* se va institui ca **dimensiune constantă**, în baza căreia se va configura întreaga cronologie a variabilității.

Pornind de la aceste premise, arhitectura ciclului variațional va deține, în cazul autorilor menționați, atât **similarități** cât și **diferențe**. De exemplu, pentru ambii compozitori concepția evolutivă se axează pe ideea demersului **progresiv**, de la simplu la complex, având drept corolar **împlinirea prin culminație a gradației propuse**. Dintre procedeele specifice, să (re)amintim (cu caracter selectiv): cucerirea ambitusului, acumularea vocilor, extensia modal-sistemică, densificarea (aglomerarea) planurilor armonice și/sau polifonice etc.

Analizele au subliniat, însă, accentele personalizate, care introduc diferențe notabile din punct de vedere stilistic. Astfel, în cazul lui

Sigismund Toduță arhitectura variațională se articulează prin conjugarea fenomenului de **extensie numerică** (ipostaze multiplu reiterate ale temei-colind) cu o serie de **lărgiri exterioare și/sau interioare** ale structurii-enunț, în timp ce la Sabin Drăgoi ciclul variațional este **concentrat numeric** (3-4 ipostaze ale temei-colind) și se **limitează** la reiterarea strictă a structurii-enunț.

În aceeași ordine de idei, trebuie precizat faptul că diferențele se radicalizează odată cu **opțiunile sintactice**, Sabin Drăgoi apelând aproape în exclusivitate la „soluția” armonică, pe când Sigismund Toduță va înclina puternic balanța deciziei componistice în favoarea polifoniei.

O imagine concludentă asupra conceptului arhitectonic variațional nu poate eluda modalitatea specifică de raportare a celor doi compozitori la etapa incipientă, expozitivă, a enunțului tematic. Pentru Sabin Drăgoi, etalarea enunțului tematic va **coincide** totdeauna cu variațiunea I, chiar și în cazul unei expuneri pur monodice. Pentru Sigismund Toduță, însă, prezentarea citatului este, cel mai frecvent, **antecedentă** ciclului variațional, compozitorul dorind, parcă, să officieze de fiecare dată triumful monodiei ca potențial generativ-variațional.

CAPITOLUL IV

SINTEZĂ COMPARATIVĂ

(TABEL SINOPTIC)

Dublu perspectivată, melodia de colind a funcționat ca un **liant** fenomenologic.

Pe fondul relaționării consecvente a celor două maniere de abordare, s-au definit – cronologic și sistematic – o serie de particularități conceptuale și structurale circumscrise binomului **identitate-diferență**.

„În loc de concluzii” – și pentru a compensa efectul dominant al analizei de detaliu –, am elaborat o **sinteză comparativă** ce propune decantarea și înglobarea într-un context rezumativ a elementelor de referință apte să reflecte cele două emblematice viziuni stilistice.

TABEL SINOPTIC*

*Raporturile de **identitate** sunt prezentate în caseta comună; raporturile de **diferență** sunt prezentate în casete separate.

SABIN V. DRĂGOI

SIGISMUND TODUȚĂ

1. GENERALITĂȚI

A publicat materiale teoretice cu privire la tratarea/armonizarea cântecului popular românesc.	Nu a publicat materiale teoretice cu privire la tratarea/armonizarea cântecului popular românesc.
Sursa sonoră preferată este pianul .	Sursa sonoră preferată este ansamblul coral mixt .

Esența concepției componistice rezidă în primordialitatea și proeminența **impulsului melodic**, determinate de specificul muzical **folcloric**.

Melodia de colind este investită cu funcția referențială de **citat**.

Dovedindu-și valențele generativ-formative, în plan structural și semantic, **melodia de colind** întrunește caracteristicile de **prototip** sau **model** al genului.

2. CONCEPTUL MODAL

Extensia sistemică din perspectiva raportului monodie-multivocalitate

Constanta modală este asigurată de **integritatea** structurală a citatului.

La nivel de ciclu, structura colindului impune ponderea masivă a sistemelor modale **oligocordice** și **preheptacordice** (infraoctaviante); vezi Anexa.

Verticala multivocală de factură armonică și/sau polifonică angrenează **extensia sistemică** prin amplificarea și diversificarea potențialului modal originar al enunțului monodic.

Cromatismul modal-armonic implică **dublarea valenței diatonice** a elementelor scării (treptele mobile).

Mobilitatea treptelor – integrată sintaxei multivocale – generează două consecințe majore:

1. **Bi- și polivalența armonică a diferitelor structuri acordice;**
2. **Diferențierea bi- și polidiatonică a spațiului modal**

3. DIMENSIUNI ARMONICO-POLIFONICE

Concepția modal-armonică se concretizează pe două direcții distincte, deseori complementare:

1. **Reevaluarea** orientării tradiționale prin relaționarea modală a organizărilor acordice generate prin raporturi de terță;
2. **Inovarea** sintaxei modal-armonice prin tipologii acordice noi.

Rezultanta verticală este expresia viziunii predilect **omofone** asupra monodiei modale.

Rezultanta verticală este expresia viziunii predilect **polifone** asupra monodiei modale (reproiectează în spațiul modal **polifonia neoclasică**).

Simultaneizarea datelor succesivității angrenează două procese fundamentale:

1. **Păstrarea și promovarea strictă** a disponibilului modal original (indicând o afinitate/„solidaritate” a structurilor verticale cu datele „scării”);
2. **Adiționarea/completarea** materialului original al colindului-citat cu elemente noi.

Structurile acordice de tip gravitațional **nu** au conotații tonal-funcționale.

Structurile armonice de tip geometric (netrisonice) sunt rezultatul translării datelor succesivității în simultaneitate: **verticalizarea orizontalului** (secunde, cvarte → clustere, cvartacorduri).

Tendința de simetrizare a structurilor armonice se reduce la ipostaza **cvart-acordului**.

Tendința de simetrizare a structurilor armonice **extrapolează** în planul sintezei geometrice a diferitelor componente intervalice/acordice: **secunde, terțe, cvarte** etc.

Cadența armonică se dezvoltă în sfera necesității de a stabili un raport judicios între **caracteristicile modal-dialectale** ale citatului și **proiecția multivocal-armonică** a acestuia.

Cadența armonică se dezvoltă în sfera necesității de a integra două principii esențiale:

1. **Intensificarea tensiunii și potențialului determinativ al structurii (structurilor) premergătoare acordului final;**
2. **Obținerea complexității concluzive prin sinteza mai multor aspecte particulare,**

	validate structural și semantic în diferite contexte autonome.
Ipostaza multivocală fundamentală este omofonia îmbinată cu elemente de polifonie eterogenă.	Ipostaza multivocală fundamentală este polifonia imitativă îmbinată cu elemente de polifonie eterogenă.
Polifonia eterogenă , exprimată prin pedală, ostinato și mixturi, deține o pondere relativ mică .	Polifonia eterogenă , exprimată prin pedală, ostinato și mixturi, deține o pondere relativ mare .
Uzează în mod limitat de concepția parafonică medievală.	Reactualizează și lărgeste concepția parafonică medievală.
Reactualizarea stratificărilor parafonice coincide cu revenirea în prim-planul strategiilor armonice a gândirii intervalice , specifice polifoniei primare (<i>organum, faux-bourdon, cantus gemellus</i>), nesupuse legilor atracției tonal-funcționale.	
Fenomenul mixtural este reduc la parafoaniile de terțe (tip <i>cantus gemellus</i>).	Fenomenul mixtural este extins la o diversitate a tipologiilor trisonice (terțacord, sextacord, cvartsextacord, septacord* - îndeosebi de structură majoră sau minoră; vezi: polifonia de consonanță) și netrisonice (secund-acorduri, cvartacorduri). *Obs. În cazuri extreme, nonacord și undecimacord; vezi: Nr. 9, p. 63, ms. 45-47, din partitură.
Angrenarea stratificărilor mixturale pe o pantă melodică de configurație scalar-cromatică (<i>ascensio/descensio</i>) evocă peste secole străvechiul <i>passus duriusculus</i> .	

4. CONSIDERAȚII ASUPRA ARHITECTURII VARIAȚIONALE

Principala resursă variațională este asigurată de armonie .	Principala resursă variațională este asigurată de polifonie .
---	---

Păstrarea structurii **invariabile** a colindului-citat și investirea lui cu funcția de *cantus firmus* se instituie ca **dimensiune constantă**, în baza căreia se configurează întreaga cronologie a variabilității.

Concepția evolutivă se axează pe ideea demersului progresiv, **de la simplu la complex**, având drept corolar **împlinirea prin culminație a gradației propuse**.

Variația nu presupune un travaliu transformațional ci o multiplă ipostaziere a „temei” prin **re-contextualizare armonico-polifonică**.

Ciclul variațional este concentrat numeric (3-4 ipostaze ale temei-colind și se limitează la reiterarea strictă a structurii-enunț.	Ciclul variațional se articulează prin conjugarea fenomenului de extensie numerică (ipostaze multiplu reiterate ale temei-colind) cu o serie de lărgiri exterioare și/sau interioare ale structurii-enunț.
--	---

Creațiile analizate relevă o **mare unitate a scriiturii**.

BIBLIOGRAFIE

- ALEXANDRU, Tiberiu *Armonie și polifonie în cântecul popular românesc*, rev. Muzica, București, nr. 3, 10, 12/1959 și 3, 9, 10/1960, republ. în: T.A. – *Folcloristică, organologie, muzicologie*, vol.II, București, Editura Muzicală, 1971
- BENTOIU, Pascal *Câteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*, rev. Muzica, București, nr. 1, 8/1962, 5/1963
- BERGER, Wilhelm Georg *Moduri și proporții*, rev. Muzica, București, nr. 1/1963
- BERGER, Wilhelm Georg *Armonia. Posibilități și limite*, rev. Muzica, București, nr. 7/1964
- BORZA, Enea *Creația pentru pian a lui Sabin V. Drăgoi*, Lucrări de muzicologie, vol. 12-13/1979, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca
- BORZA, Enea *Sabin V. Drăgoi*, Studii de muzicologie, vol. XVII, București, Editura Muzicală, 1983
- BUCIU, DAN *Elemente de armonie modală în creația lui Sabin V. Drăgoi*, rev. Muzica, București, nr. 10/1971
- CARANICA-FULEA, Michaela *Expresie și culoare în oratoriile «Miorița» și «Pe urmele lui Horea» de Sigismund Toduță* rev. Muzica, București, nr. 1/1963, Lucrări de muzicologie, vol. 14, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca
- CASSVAN, Arminiu *Probleme de limbaj în creația instrumentală a lui Sabin Drăgoi*, rev. Muzica, București, nr. 9/1957
- COMES, Liviu *Contribuții la studiul procesului de creație în cântecul popular românesc*, rev. Muzica, București, nr. 2/1962

- CUCLIN, Dimitrie *Despre armonizarea modală*, rev. Muzica, București, nr. 4/1957
- DĂNCEANU, Liviu *Opera «Horia» de Sabin Drăgoi*, rev. Muzica, București, nr. 12/1984
- DERIETEANU, George *Însemnări asupra artei corale a lui Sabin V. Drăgoi*, rev. Muzica, București, nr. 9/1960
- DORDEA-DIMOFTACHE, Veturia *Elemente de stil și limbaj în creația lui Sabin Drăgoi*, rev. Muzica, București, nr. 2/1994
- DRĂGOI, V. Sabin *Simetrie și asimetrie în cântecul popular românesc* rev. Muzica, București, nr. 11/1960 (partea I), nr. 12/1960 (partea a II-a)
- DRĂGOI, V. Sabin *Armonizarea cântecului popular românesc* rev. Muzica, București, nr. 7, 10, 11, 12/1969; 1, 2, 3, 4/1970
- DUȚICĂ, Gheorghe *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004
- FIRCA, Gheorghe *Sigismund Toduță*, rev. Muzica, București, nr. 4/1998
- FIRCA, Gheorghe *Însemnări cu privire la raportul dintre tonal și modal*, rev. Muzica, București, nr. 2/1964
- FIRCA, Gheorghe *Momentul Drăgoi*, rev. Muzica, București, nr. 3/1994
- FIRCA, Gheorghe *Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță*, Lucrări de muzicologie, vol. 14/1979, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca
- GELMAN-KISS, Sofia *Sigismund Toduță: «La curțile dorului» - Trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga*, Lucrări de muzicologie, vol. 14/1979, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca

- GHIRCOIAȘIU, Romeo *Momente în evoluția stilistică a lui Sigismund Toduță*, Lucrări de muzicologie, vol. 14/1979, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca
- HERMAN, Vasile *Sigismund Toduță*, rev. Muzica, București, nr. 6/1965
- HERMAN, Vasile *Oratoriul «Pe urmele lui Horea» de Sigismund Toduță*, rev. Muzica, București, nr. 4/1979, republ. în: Lucrări de muzicologie, vol. 14/1979, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca
- HERMAN, Vasile *Formă și stil în creația compozitorului Sigismund Toduță*, *Studii toduțiene*, Fundația „Sigismund Toduță”, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004
- JUCU-SANTA, Doina *Contribuții la exegeza operei lui Sigismund Toduță*, rev. Muzica, București, nr. 10, 11/1980
- LEAHU, Alexandru *Simfonia a II-a de Sigismund Toduță*, rev. Muzica, București, nr. 10/1963
- MÎRZA, Traian *Caracterul unitar al sistemului de structuri tonal-modale în cântecul popular*, rev. Muzica, București, nr. 7/1966
- MIEREANU, Costin *Lucrări corale de Sigismund Toduță*, rev. Muzica, București, nr. 8/1967
- OANĂ-POP, Rodica *Valorificarea melosului folcloric în creația pianistică a lui Sigismund Toduță*, Lucrări de muzicologie, vol. 14/1979, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, republ. în: Studii de muzicologie, vol. XVIII, Editura Muzicală, București, 1984
- OANĂ-POP, Rodica *Passacaglia pentru pian de Sigismund Toduță*, rev. Muzica, București, nr. 11/1975
- POPOVICI, Doru *Liedurile lui Sigismund Toduță*, rev. Muzica, București, nr. 1/1993

RĂDULESCU, Nicolae *Profiluri de creatori. Sabin Drăgoi*, rev. Muzica, București, nr. 3/1964

RĂDULESCU, Nicolae *Sabin Drăgoi*, București, Editura Muzicală, 1971

RÎPĂ, Constantin *Conceptul estetic mioritic în creația lui Sigismund Toduță*, Lucrări de muzicologie, vol. 14/1979, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca

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

SAVA, Rodica *Sigismund Toduță - «La curțile dorului», trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga*, rev. Muzica, București, nr. 5/1982

STOIANOV, Carmen Antoaneta *Coordonate stilistice ale creației lui Sabin Drăgoi și Zeno Vancea*, rev. Muzica, București, nr. 4/1990

STOIANOV, Carmen Antoaneta *Miorița în creația a 3 compozitori români contemporani: Paul Constantinescu, Anatol Vieru și Sigismund Toduță*, Studii de muzicologie, vol. X, Editura Muzicală, București, 1974

TERÉNYI, Ede *Conceptul armonic al lui Sigismund Toduță în lumina muzicii sale corale à cappella*, Lucrări de muzicologie, vol. 14/1979, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca

TIMARU, Valentin *Passacaglia ca obsesie componistică privită din perspectiva unui studiu de caz legat de creația camerală a lui Sigismund Toduță*, Studii toduțiene, Fundația „Sigismund Toduță”, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004

TÜRK, Hans Peter *Variațiunile pe ostinato în creația lui Sigismund Toduță*, Lucrări de muzicologie, vol. 14/1979, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca

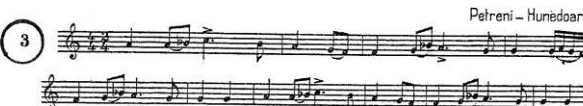
- TÜRK, Hans Peter *Prelucrările de colinde pentru pian, respectiv orgă de Sigismund Toduță*, *Studii toduțiene*, Fundația „Sigismund Toduță”, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004
- ȚĂRANU, Cornel *Miorița – Baladă-oratoriu de Sigismund Toduță*, rev. Muzica, București, nr. 12/1969
- ȚĂRANU, Cornel *Meșterul Manole de Sigismund Toduță*, rev. Muzica, București, nr. 6/1986, republ. în: *Studii toduțiene*, Fundația „Sigismund Toduță”, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004
- ȚĂRANU, Cornel *Elemente înnoitoare în creația lui Sigismund Toduță*, *Lucrări de muzicologie*, vol. 14/1979, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca
- VANCEA, Zeno *Sigismund Toduță*, rev. Muzica, București, nr. 4/1977
- VANCEA, Zeno *Despre polifonie*, rev. Muzica, București, nr. 5/1958
- VANCEA, Zeno *Disonanța, unul din aspectele armonice ale muzicii populare instrumentale din E și SE Europei*, rev. Muzica, București, nr. 8/1957
- VOICULESCU, Dan *Polifonia în creația corală a lui Sigismund Toduță*, *Lucrări de muzicologie*, vol. 14/1979, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca
- VOICULESCU, Dan *Cele două versiuni ale operei-oratoriu Meșterul Manole de Sigismund Toduță*, *Studii toduțiene*, Fundația „Sigismund Toduță”, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004
- VOICULESCU, Dan, TÜRK, Hans Peter *Sigismund Toduță și școala componistică clujeană*, *Lucrări de muzicologie*, vol. 15/1984, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca.

ANEXĂ
STRUCTURA MODALĂ A COLINDELOR
CITATE

**SABIN DRĂGOI – 30 COLINDE ALESE PENTRU PIAN SERIA I,
nr. 1-10 – ENUNȚURI MONODICE**

1  Petreni – Hunedoara

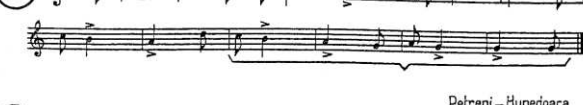
2  Petreni – Hunedoara

3  Petreni – Hunedoara

4  Cioara de jos – Hunedoara

5  Lipova – Timișoara

6  Lejnic – Hunedoara

7  Belinț – Timișoara

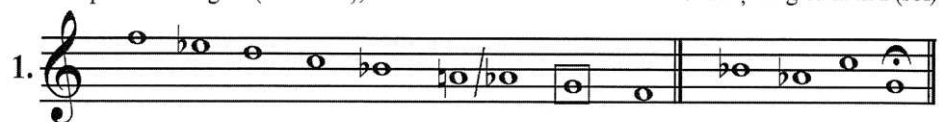
8  Petreni – Hunedoara

9  Bie – Timișoara

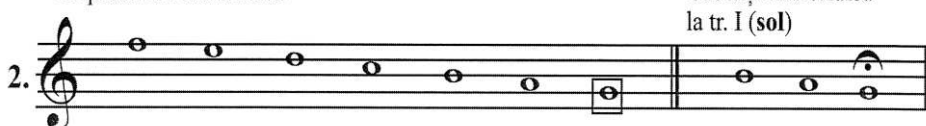
10  Lipova – Timișoara

SERIA I, Nr. 1-10 – SCĂRI MODALE

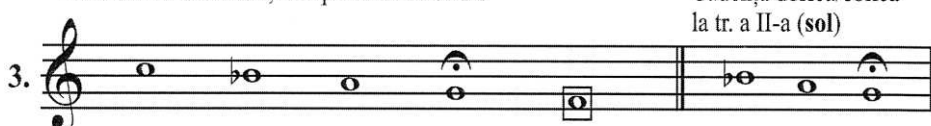
1. Heptacordie frigică (subton **fa**), tr. a II-a mobilă Cadență frigică la tr. I (**sol**)



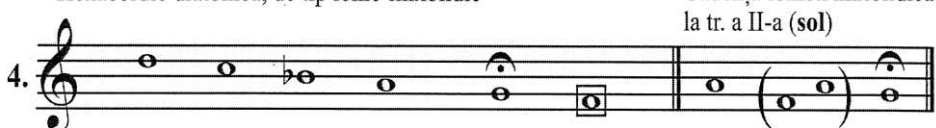
2. Heptacordie mixolidică Cadență mixolidică la tr. I (**sol**)



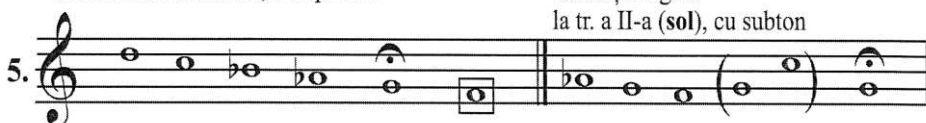
3. Pentacordie diatonică, de tip ionic-mixolidic Cadență dorică/eolică la tr. a II-a (**sol**)



4. Hexacordie diatonică, de tip ionic-mixolidic Cadență ionică/mixolidică la tr. a II-a (**sol**)



5. Hexacordie diatonică, de tip doric Cadență frigică la tr. a II-a (**sol**), cu subton



6. Heptacordie frigică (subton **fa**), tr. a VI-a mobilă

Cadență frigică la tr. I (**sol**), cu subton

7. Pentacordie diatonică, de tip ionic-mixolidic

Cadență la tr. I (**sol**)

8. Heptacordie dorică, tr. a IV-a mobilă

Cadență la tr. a V-a (**sol**)

9. Hexacordie diatonică, de tip ionic-mixolidic

Cadență la tr. I (**sol**)

10. Heptacordie eolică (subton **re**)

Cadență la tr. a III-a (**sol**)

**SABIN DRĂGOI – 30 COLINDE ALESE PENTRU PIAN SERIA II,
nr. 1-10 – ENUNȚURI MONODICE**

1  Savirgin – Arad

2  Petreni – Hunedoara

3  Lipova – Timișoara

4  Belinț – Timișoara

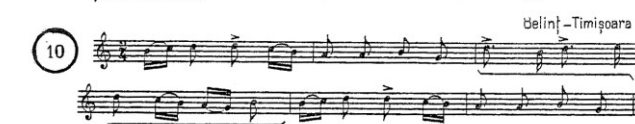
5  Belinț – Timișoara

6  Lipova – Timișoara

7  Petreni – Hunedoara

8  Lipova – Timișoara

9  Lejnic – Hunedoara

10  Belinț – Timișoara

SERIA II, Nr. 1-10 – SCĂRI MODALE

1. Tetracordie diatonică Cadență la tr. I (sol)

2. Heptacordie eolică (subton fa), tr. a II-a mobilă Cadență frigidă la tr. I (sol), cu subton

3. Hexacordie diatonică, de tip ionic-mixolidic Cadență ionică la tr. I (sol)

4. Heptacordie de tip cromatic 2 (subton fa), tr. a III-a mobilă Cadență de tip cromatic 2 la tr. I (sol)

5. Heptacordie de tip acustic 2 (subton fa) Cadență de tip acustic 2 la tr. I (sol), cu subton

Hexacordie diatonică, de tip eolic

Cadență eolică la tr. I (sol)

6.

Hexacordie diatonică, de tip doric-eolic (subton fa)

Cadență eolică la tr. I (sol)

7.

Heptacordie de tip cromatic 2 (subton fa)

Cadență eolică
la tr. I (sol), cu subton

8.

Heptacordie eolică (subton fa)

Cadență eolică
la tr. I (sol), cu subton

9.

Hexacordie diatonică, de tip ionic-mixolidic

Cadență ionică la tr. I (sol)

10.

**SABIN DRĂGOI – 30 COLINDE ALESE PENTRU PIAN SERIA III,
nr. 1-10 – ENUNȚURI MONODICE**

1. Belinț – Timișoara

2. Lejnic – Hunedoara

3. Lipova – Timișoara

4. Lipova – Timișoara

5. Lipova – Timișoara

6. Belinț – Timișoara

7. Lipova – Timișoara

8. Seliște – Arad

9. Lipova – Timișoara

10. Belinț – Timișoara

SERIA III – SCĂRI MODALE

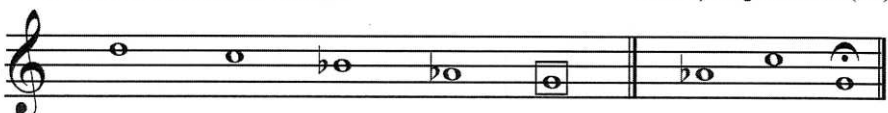
Hexacordie diatonică, de tip ionic-mixolidic

Cadență eolică la tr. II-a (sol)

1. 

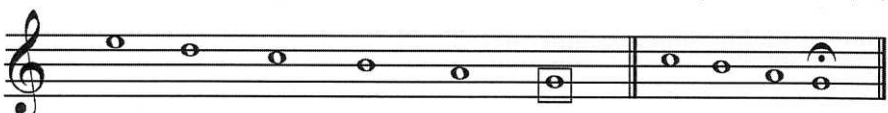
Pentacordie diatonică, de tip frigic

Cadență frigică la tr. I (sol)

2. 

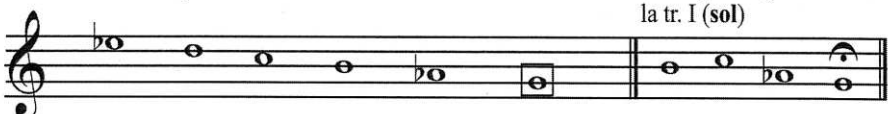
Hexacordie diatonică, de tip ionic-mixolidic

Cadență ionică la tr. I (sol)

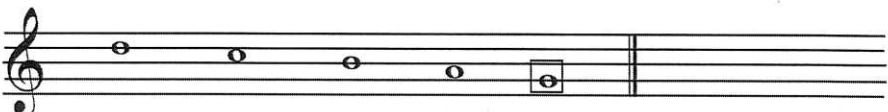
3. 

Hexacordie de tip cromatic 2

Cadență de tip cromatic 2 la tr. I (sol)

4. 

Pentacordie diatonică, de tip ionic-mixolidic

5. 

7. Hexacordie dorică, tr. a IV-a mobilă, inflexiune - cromatic 2 Cadență la tr. a II-a (sol), cu subton

8. Heptacordie eolică, tr. a IV-a mobilă Cadență frigică la tr. a II-a (sol), cu subton

9. Heptacordie de tip acustic 2 (subton fa) Cadență lidică, prin subton

10. Pentacordie de tip cromatic 1 (pien la) Cadență frigică la tr. a II-a (sol)

11. Hexacordie diatonică, de tip doric Cadență frigică la tr. a II-a (sol)

12. Heptacordie de tip doric (pien la) Cadență la tr. a II-a (sol)

SIGISMUND TODUȚĂ – 15 CORURI MIXTE, Caietul III ENUNȚURI MONODICE

① Andante

Po-go-rit-a, po-go-rit, Le-rui, Doam-ne, po-go-rit-a, po-go-rit.

② Andantino $\text{♩}=104$

Ce-sta-i ju-ne-ia-șu. Ce-gînd mi-ți-ai pu-su, Ju-ne-lui bu-nu?

Tempo giusto, moderato

③

Co-lo-ja-su, mai din-ja-su, Li-nă mi-li-nă, Le-ro-i mi-li-nă, Pe cel-cîmp min-dru fru-mos.

④ Andantino $\text{♩}=120$

Zi-ori, zi-ori, dragi zi-o-ri, Nu-gră-biți cu ră-văr-să-tul.

⑤ Allegro $\text{♩}=144$

Na-in-fe-mi de cur-ți, A-fa-ră de par-ți, Dai dom-nu-lui, Doam-ne.

⑥ Allegretto $\text{♩}=98$

Pe ce-rul cu flori fru-mo-se, Flo-ri-le-s del-be, Grea-tur-mă de oi se-n-toar-ce, Flo-ri-le-s del-be.

⑦ Largo $\text{♩}=60$

Fi-ri-ceen de e-lu! Ce-sta-i dom-nul bu-nu. Hai, bo-ier-bă-tri-nu. Dai dom-nu-lui, Doam-ne.

8 Andante ♩ = 144

Li - nă ma - li - nă, le - rui mă - li - nă,

Vi - ne o ma - re cit de ma - re, Dar de ma - re țăr - muri n-a - re.

9 Poco allegretto

Co - lo sus pe du - pă lu - nă,

Co - lo sus pe du - pă lu - nă, Co - rin - de-mi, Doamne!

10

Po-go-rit-a, po-go-rit-a, Flo-ri-le-s dal-be, Dumne-zeu și Sîm - pietr.

11 Andantino ♩ = 126

De-a-sea-ră, de-a-sea-ră, Mai de-a-lal-tă-sea-ră, Dai dorm-nu-lui, Doam-ne.

12

Pa-run-cit-a, po-run-cit-a, Hai ler, Doam-ne, Pa-run-cit-a, pa-run-cit.

SCĂRI MODALE

1. Pentacordie diatonică, octaviană, de tip eolic/doric (pîen **mi**) Cadență prepentatonică la tr. a II-a (**sol**)

2. Heptacordie diatonică, de tip eolic (subton **si**) Cadență frigidă la tr. a V-a (**sol**)

3. Pentatonie diatonică anhemitonică (pîen **fa#**, subton **re**) Cadență pentatonică la tr. I (**mi**)

4. Hexacordie diatonică, de tip ionic-mixolidic Cadență eolică/dorică la tr. a II-a (**sol**)

5. Hexacordie diatonică dorică, octaviană Cadență la tr. a V-a (**sol**)

6. Heptacordie diatonică eolică (subton **re**) Cadență la tr. I (**mi**)

7. Hexacordie dorică, tr. a IV-a mobilă, inflexiune - cromatic 2 Cadență la tr. a II-a (sol), cu subton

8. Heptacordie eolică, tr. a IV-a mobilă Cadență frigică la tr. a II-a (sol), cu subton

9. Heptacordie de tip acustic 2 (subton fa) Cadență lidică, prin subton

10. Pentacordie de tip cromatic 1 (pien la) Cadență frigică la tr. a II-a (sol)

11. Hexacordie diatonică, de tip doric Cadență frigică la tr. a II-a (sol)

12. Heptacordie de tip doric (pien la) Cadență la tr. a II-a (sol)

©2017 Editura *Artes*
Str. Costache Negruzzi, nr. 7-9
Iași, România
Tel.: 075 510 1095
www.artesiasi.ro
artes@arteiasi.ro
Tipar digital realizat la tipografia Editurii *Artes*