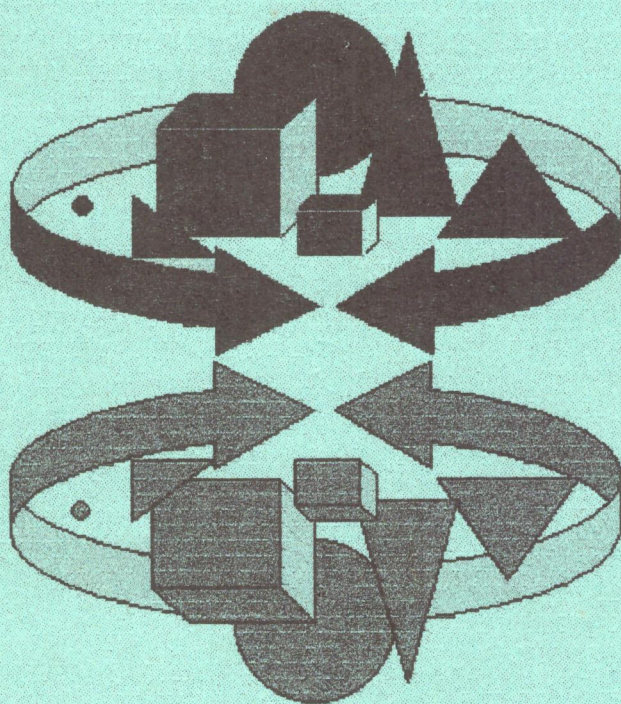


TERÉNYI EDE

ARMONIA MUZICII MODERNE

(1900-1950)



**Editura MediaMusica
2001**

TERÉNYI EDE

**ARMONIA MUZICII MODERNE
(1900-1950)**

ACADEMIA DE MUZICĂ "GHEORGHE DIMA"
Editura *MediaMusica*
2001

© 2001 Toate drepturile asupra acestei ediții aparțin:
Editurii MediaMusica a Academiei de Muzică
"Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca
3400 Cluj-Napoca, Str. I. C. Brătianu nr. 25

Colectivul de redacție:

Redactor: Gabriela COCA

Coordonator: Ciprian POP

Tehnoredactare computerizată: PUSZTAI ENIKÖ, Ciprian MARIȘ

Coperta și corectură: Gabriela COCA

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale

TERENYI EDE

Armonia muzicii moderne : (1900-1950) / Terényi

Ede. – Cluj-Napoca: MediaMusica, 2001

p. 255; 17 cm / 24 cm

ISBN 973 85220 – 3 – X

“... ILLE PROPRIE MUSICUS EST QUI MUSICAM HABET
SPECULATIVAM”

Jacques de Liège

PRELIMINARII

Cuvântul “armonie”, de origine greacă, înseamnă ordine, potrivire. La greci, în teoria muzicii, indica șirul organizat al sunetelor. Heinrich Hüsch, în studiul său *Der Harmoniebegriff im Musikschritftum des Altertums und des Mittelalters*, trece în revistă 8 semnificații ale cuvântului armonie, începând cu Platon și Aristotel, prin Glareanus, până la Zarlino. În această înșiruire menționează printre altele că armonia = muzică = melodie, iar ultima harmonia = concordantia (consonanța).

Încă din 1475, Johannis Tinctoris în primul lexicon muzical, *Terminorum Musicae Diffinitorium*, reluând înțelesul grec al armoniei, constată: “ARMONIA est amoenitas quaedam ex convenienti sono causata”. Explicarea a încă două cuvinte-titlu din lexiconul lui Tinctoris clarifică și mai mult sensul noțiunii: “MELODIA idem est quod armonie, MELOS idem est quod armonia”. Este semnificativ faptul că deși se ocupă detaliat de problema concordanței și discordanței (care apar în cuvinte-titlu), face o diferențiere: concordantia (două sunete simultane) și conjunctio (două sunete succesive). Mai mult, face mențiune despre proportio intervalic (raportul sunetelor din seria armonicelor), totuși, concordantia nu este denumită armonie.

Bartolomeo Ramis de Pareja devine abia în 1480 apărătorul teoriei celor trei sunete (trias armonica), iar Joseffo Zarlino, elevul lui Willaert, așează piatra de temelie a armoniei moderne în *Institutioni harmoniche* (1558).

Dar până ce structurile verticale să-și ia numele de armonie și să ajungă la nivelul de terminologie, practica muzicală crease de mult timp acele legități care determină dimensiunea verticală a muzicii europene pentru secole. Acestea izvorăsc din două înclinații muzicale:

- prima creează structuri verticale bazate pe raportul fundamentală-sunete parțiale care devin sonorități ideale care triumfă pentru prima dată în istoria muzicii europene și rămân valabile de-a lungul secolelor;

- a doua e de natură nongravitațională și, deși e mai veche în ceea ce privește prezența ei în structurile melodice (structuri pentatonice), abia târziu și cu greu a putut să-și facă drum până la cucerirea dimensiunii verticale a muzicii europene, ceea ce în final va însemna cea mai mare realizare a muzicii secolului al XX-lea.

Canonul verii al lui John of Fornsete (1250) este întâia creație izvorâtă din primul sistem armonic (bazat pe structuri gravitaționale) și este totala izbândă a simțului armonic.

Concomitent, în muzica Europei se mai întâlnesc des forme ale structurii verticale geometrice: cvarta și secunda au încă un rol important.

Deocamdată domnește o dezorientare în privința izbânzii vreunui sistem de gândire armonică. Trec secole de luptă tenace și îndelungată între aceste sisteme. Ars antiqua a lui Leoninus și Perotinus este înlocuită de Ars Nova, prin Machault și Landino. În cadențele lui Machault, înlănțuirea gravitațională (acord pe sunet parțial la acord pe sunet fundamental) apare cu o surprinzătoare consecvență. Cu acesta, se statornicește definitiv în muzica europeană supremația gândirii gravitaționale. Urmează, ca o nouă etapă în această direcție, fixarea modulațiilor, luând drept model raportul de sunete parțiale, și, în cele din urmă, stabilirea ordinii tonalităților în formele ciclice, fundamentată pe aceleași legități.

Sistemul gravitațional se extinde de la recunoașterea entității trias armonica până la cuprinderea totală a sunetelor parțiale într-o unitate verticală gravitațională. Includerea unui nou sunet parțial aduce cu sine modificarea ordinii în structurile verticale gravitaționale, stârnește proteste, iar compozitorul întâmpină dificultăți. Problema consonanței și disonanței devine principală. În esență, istoria sistemului gravitațional este istoria consonanței și a disonanței. Această problemă apare cu atâta forță, încât două idei esențiale sunt trecute cu vederea: prima, că orice sunet parțial nou, considerat la început drept disonant, cu timpul este acceptat ca și consonant, tocmai față de sunetul parțial care îi urmează, considerat disonant; a doua, ordinea armonică bazată pe seria sunetelor parțiale nu este exclusivă și unică.

Acordul perfect minor nu se încadrează în structurile armonice gravitaționale. Secole de-a rândul el nu este un acord de încheiere definitivă. Diferite teorii, până în zilele noastre, încearcă includerea sa în sistemul gravitațional.

J. Zarlino îi dă denumirea de “divisione aritmetica”. Riemann¹ îl deduce din sunete parțiale inferioare și consideră acordul minor contrastant al lui Do - Mi - Sol, drept acordul fa-la bemol-do. Mai nou, Michelangelo Abbado, în lucrarea sa *Sull'esistenza dei suoni armonici*², a pus din nou

¹ Riemann, H.: *Das Problem des harmonischen Dualismus*, Leipzig, 1905.

² Acta musicologica, IV/1964.

problema existenței și posibilității de demonstrare a seriei sunetelor parțiale inferioare.

Trisonul minor nu este singurul acord care nu se încadrează în șirul structurilor armonice gravitaționale; la fel, acordul micșorat (și acordul de septimă micșorată), și acordul mărit, ca să amintim doar acele structuri care de secole persistă în corelație cu acorduri gravitaționale. Este de înțeles că ele sunt tratate ca disonanțe având elemente străine. Problema dacă aceste armonii străine pot fi cuprinse într-un sistem și dacă acest sistem (care nu se bazează pe structuri gravitaționale) poate avea aceeași valoare ca și sistemul obișnuit și acceptat de muzica europeană, s-a rezolvat abia în secolul al XX-lea.

Aplicarea practică a sistemului armonic geometric - la început - este mai degrabă întâmplătoare și, chiar dacă se întâlnește conștient la Gesualdo și Bach, apare doar pentru moment. Dar aceste apariții momentane demonstrează că posibilitatea construirii dimensiunii verticale cu structuri geometrice, constrânsă la o existență periferică, persistă de la heterofonia și polifonia populară, prin Ars antiqua, până în zilele noastre. Dar care este forța vitală care acționează aici invariabil?

Este proporționalitatea geometrică existentă în materia organică, transpusă în materia muzicală. În alcătuirea corpului uman, secțiunea de aur este dominantă. Conul de brad, melcul Nautilus etc. au de asemenea structuri de acest fel. În arhitectură, în artele plastice, această secțiune geometrică joacă un rol important. În muzică, apare simultan cu primele melodii create de om.

*

Din punct de vedere al dezvoltării culturii muzicale, descoperirea și recunoașterea celor două sisteme armonice au un rol deosebit. Constatarea formulată de mai mulți compozitori ai secolului al XX-lea, că rezervele de energie ale armoniei ar fi complet epuizate, după o minuțioasă analiză se dovedește că se referă doar la sistemul gravitațional. Sistemul construcțiilor geometrice, în schimb, oferă noi posibilități. Deocamdată ne găsim doar într-o fază incipientă în ceea ce privește nivelul cercetărilor în acest domeniu, deși practica muzicală prezintă rezultate mult mai avansate.

Existența a două sisteme armonice nu este sesizată de opinia muzicală generală. Greutatea orientării este sporită și prin faptul că cele două sisteme armonice sunt concomitente și uneori contopite.

Muzica ușoară este cuprinsă între limitele primului sistem (gravitațional) - și o mare parte a muzicii culte (neoclasicismul) se încadrează tot aici -, iar muzica serială se supune sistemului armonic geometric. Sunt și unele orientări ce tind spre contopirea celor două sisteme (stilul lui Bartók și a lui Stravinsky).

Problema disonanței este diferită și se formulează diferit în următoarele două direcții: prima se preocupă în continuare, în concepția veche, cu problemele tradiționale de disonanță-consonanță; a doua, în schimb, socotește disonanță orice structură verticală gravitațională.

În problema cromaticii, un rol hotărâtor îl are separarea celor două sisteme armonice. Despre cromatică, în adevăratul ei înțeles (colorit), se poate vorbi doar în sistemul gravitațional; în sistemul geometric, însă, cele 12 sunete întrebuințate sunt absolut egale între ele. Pentru cele două sisteme armonice se folosește aceeași notație muzicală, deși aceasta a fost concepută pentru sistemul structurilor gravitaționale; în felul acesta, octava micșorată - foarte frecventă în sistemul structurilor geometrice - se notează de obicei ca septimă mare. Cele două sisteme de structuri verticale pun și problema concordanței dintre muzică și spațiu. Muzica bazată pe sistemul gravitațional își pierde efectul dacă se înregistrează "mono"; în schimb, efectul muzicii bazate pe sistemul structurilor geometrice sporește. Muzica de starea a doua cere un mediu specific, săli de concerte speciale, aparataj perfecționat de transmitere și înregistrare a sunetului. În primul rând ea necesită un auz muzical deosebit de receptiv și o imaginație muzicală foarte dezvoltată. La ora actuală, în educația muzicală predomină studierea și exersarea muzicii bazată pe sistemul structurilor gravitaționale. Astfel, în problema consonanță-disonanță apare o imagine foarte unilaterală, și rezultatul ar putea fi totala respingere a oricărei alte stări a muzicii.

*

Studiul de față prezintă prima perioadă a formării gândirii armonice moderne. Această perioadă pornește odată cu debutul lui Debussy și ține până la apariția celui de al doilea val novator, (1950). Urmărim deci evoluția armoniei de-a lungul a șase decenii: 1890-1950.

Generația lui Debussy, cei născuți în jurul lui 1863³ elaborează, aproape în același timp și deseori independent unul de celălalt, bazele noului univers sonor. Fiecare reprezentant al acestei generații și-a format o lume sonoră deosebit de personală din acel univers sonor comun care-i caracteriza pe toți. Judecând din perspectiva istorică a unui veac, se pare că în muzica lui Debussy s-au sintetizat în modul cel mai pregnant toate inovațiile mai importante ale gândirii armonice a acestei epoci stilistice. Debussy este cel mai conștient și consecvent în elaborarea unei limbi armonice universal valabile. Influența lui croiește timp de decenii drumul armoniei moderne.

Pe universul sonor al lui Debussy au clădit Bartók și Stravinsky. Influența sa se resimte și în operele lui Messiaen sau chiar Boulez. Amintirile debussiene ale neoimpresionismului dovedesc valabilitatea muzicii sale cu perspectivă îndelungată. Debussy este primul maestru universal al gândirii armonice moderne.

Dar și Debussy clădește pe precursori: influența lui Wagner și Musorgski se simte puternic în lumea sa sonoră, lăsând urme ușor palpabile în operele sale. Și-a alcătuit arsenalul de mijloace armonice din elemente sonore multiple și diferențiate: occidentul și orientul se contopesc în fața sa (o astfel de sinteză creează în lumea lor personală și Stravinsky și Bartók). Debussy a lărgit cu curaj limitele tradiționale ale armoniei (sistem gravitațional); a lărgit granițele sistemului modal (polimodal) și de la acordurile timbrate de sunete ajoutées a ajuns până la prezentarea structurilor de straturi acordice și până la întrebuițarea lor la scară întinsă. El punctează primele structuri acordice ale sistemului armonic geometric și îmbinarea structurilor acordice caracteristice noului sistem. Cităm una din spusele sale din tinerețe: “Nu știți să priviți acordurile independent de apartenența lor civică, de certificatul lor de cetățenie?! De unde vin? Încotro se duc? Asta vreți să știți? De ce ? Ajung ele în sine!” (M.Emmanuel: *Pelléas et Mélisande* de Debussy, Paris, fără dată). Cea mai importantă valoare în alcătuirea sistemului său armonic o constituie crearea oglinzii sistemului armonic gravitațional și elaborarea îmbinării celor două sisteme. Printre contemporanii săi Debussy este cel mai lucid (bineînțeles nu în domeniul terminologic, ci în cel muzical) în recunoașterea faptului că orice sistem sau structură în muzică se situează în jurul unui ax orizontal

³ Puccini (n.1858), Mahler (n.1860), Debussy (n.1862), Richard Strauss (n.1864), Scriabin (n.1872), Max Reger (n.1873), Ravel (n.1875); - focarul acestei generații se localizează în timp între anii 1863-1864.

inversabil. Sistemul îmbinării relațiilor acordice plagale și autentice arată o simetrie în jurul axei verticale; sistemul armonic gravitațional și geometric realizează o simetrie în jurul unei axe orizontale. Dezvoltarea sistemului gravitațional determină logic și crearea sistemului în oglindă.

Generația compozitorilor născuți în jurul anului 1880 a dezvoltat în întregime sistemul pe baza rezultatelor lui Debussy și contemporanilor săi. Stravinsky (n.1882) cu toate declarațiile sale împotriva armoniei a contribuit în bună măsură la desăvârșirea drumului armonic desenat de Debussy. A dezvoltat mai ales sistemul format prin legarea armoniei gravitaționale cu cea geometrică. Bartók (n.1881) subliniază, de asemenea, sinteza celor două sisteme, dar a elaborat și legile sistemului armonic geometric. De multe ori el desparte cele două sisteme în mod conștient, punându-le în relația de pol-antipol. Webern (n.1883) în munca sa componistică, consecvent în tendința de absolutizare a dodecafoniei, a ajuns la organizarea dimensiunii verticale geometrice a facturii muzicale. A parcurs în mod treptat sistemul armonic geometric, în final întrebuițând toți parametrii sistemului geometric pur. Avem astfel în față trei modalități de tratare a câte unui tip de bază. Gândire armonică a creatorilor secolului al XX-lea se poate atribui uneia dintre aceste trei categorii.

Noua generație apărută în pragul anilor '50 pornește spre noi idealuri sonore. Sistemul armonic clădit pe relații intervalice a fost schimbat, pe de o parte de clustere, pe de altă parte de complexe sonore de care ne putem apropia numai cu ajutorul diferitelor modele matematice. Dintre aceste modele, pe primul loc stau modelele teoriei mulțimilor. Ele conturează deja temeiurile unui alt studiu. De această dată ne concentrăm analizele asupra particularităților extinderii sistemului gravitațional în secolul al XX-lea (part. I), prezentării sistemului geometric (part. a II-a), sintezei celor două sisteme (part. a III-a) și apariției întregului sistem armonic în muzica românească (part. a IV-a).

*

La alcătuirea graficului evoluției armonice de pe tabelul I, ne-a condus recunoașterea faptului că o evoluție muzicală de 100 de ani cuprinde o epocă cu o puternică coeziune, dezvoltându-se într-un arc prin pregnantă apariție a șase generații a căror activitate se leagă una de cealaltă: se naște - ajunge la epogeu - descrește. Aceste șase generații, care se repetă secol de secol, sunt a anilor: '30, '46, '63, '80. '96, '13. Anul dat exprimă punctul de densitate a generației: focarul. În jurul punctului central semnalăm în plus-

minus 5-7 ani rădirea limitei mulțimii imaginate. Sunt cazuri când această limită se extinde la plus-minus 10 ani. Din puținele excepții amintim pe Beethoven (n.1770 - își precede generația cu 10 ani) și pe Ravel (n. 1875 - își urmează la o distanță de 12 ani generația căreia știe și simte că-i aparține).

Fiecare generație din anii '30 este inovatoare și-i conduce și pe cei din generația născută în anii '60. Este generația cea mai importantă, fiind pregătitoare, și dă impuls activității de desăvârșire și totalizare generației anilor '80.

Generația anilor '13 ajunge pe partea descrescândă a arcului secular. Tocmai la această generație trebuie să semnalăm un fenomen important: dacă apare în prima perioadă a interferenței dintre două secole, atunci influența declinului arcului se lasă de abia simțită, fiindcă se află la începutul unui arc mai mare (200 de ani) care se înalță. Astfel, generația anilor '13 a lui Wagner - Verdi (n.1813) posedă substanțial mai multe impulsuri iar influența lor este mai prelungită decât a generației lui Britten, Lutoslawski (n.1913).

Generația anilor '30, inițitoare a unei perioade de 200 de ani (Landino n.1325, Palestrina n.1525 - Lassus n.1532⁴, Haydn n.1732), trebuie să facă față unor cerințe artistice cu mult mai înalte decât cei din interiorul perioadei de două secole, căci ei reînnoiesc limbajul muzical. În secolul nostru, generației lui Stockhausen - Boulez - Penderecki i-a revenit aceeași datorie. Cea mai mare ruptură dintre schimbarea de stil dintre generațiile anilor '13-'30 se produce atunci când începe o nouă perioadă de 200 sau de 400 de ani (de exemplu Britten-Stockhausen). Menționăm aici că, creatorii generației anilor '13 a declinului perioadei de 200 sau de 400 de ani, deseori preconizau inovațiile limbajului sonor care vor fi desăvârșite de reprezentanții generației imediat următoare. Astfel a fost legătura Machault-Landino: Machault s-a alăturat Ars novei, la fel ca și alăturarea lui Lutoslawski la linia lui Stockhausen-Boulez-Penderecki.

Cum am mai enunțat, perioadele de 200 de ani se leagă în unități de 400 de ani, ca de exemplu 1100-1499 (polifonie vocală), 1500-1899 (polifonie instrumentală), 1900-2299 (?) (muzică electronică). Cele trei

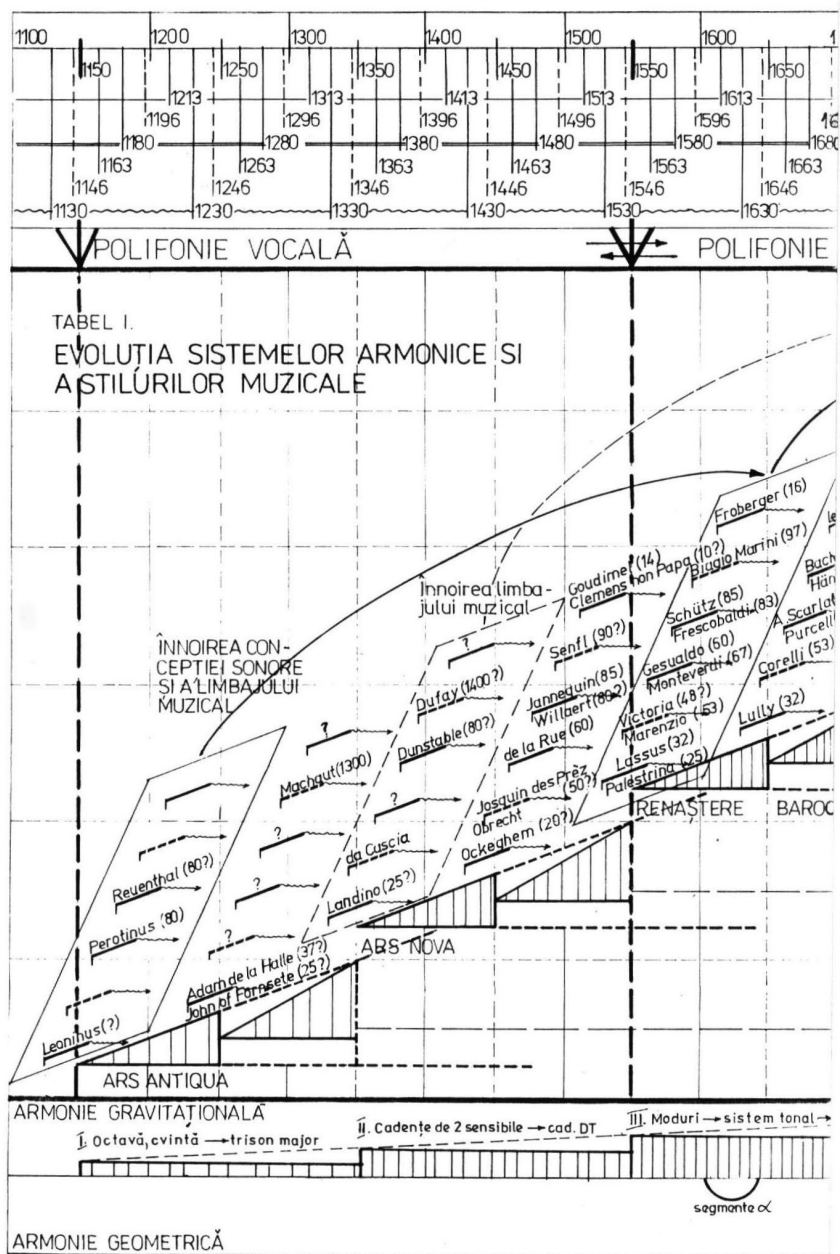
⁴ "Clasicismul vocal al secolului al XVI-lea - pe scurt perioada Palestrina - pare muzică populară pe lângă complicatul secol precedent" (Kodály, Z.: *Muzică populară și muzică cultă*, în *Muzica este a tuturor*, Zeneműkiadó, Budapest, 1954).

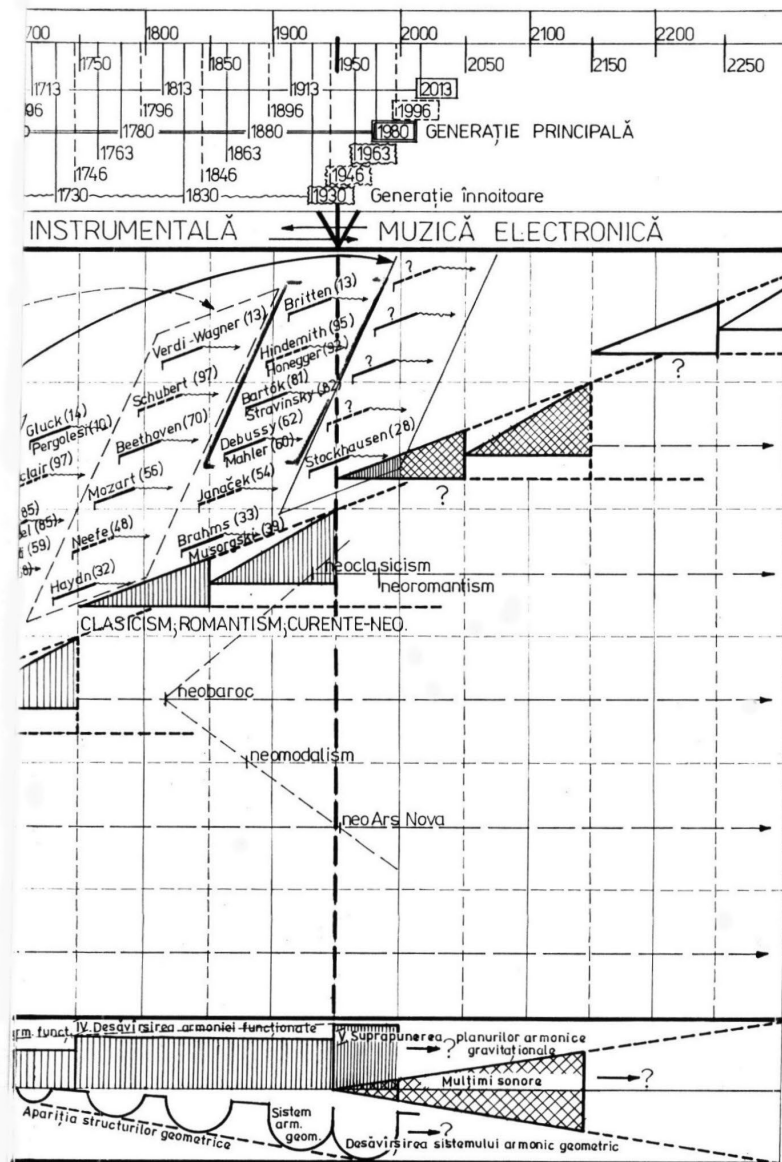
perioade de 400 de ani conturează (ni se pare) nașterea - apogeul - declinul polifoniei.

În tabelul I am prezentat prin încercuire acea perioadă muzicală relativ scurtă a cărei concepție armonică am analizat-o și pe care am numit-o modernă, cu toate că folosim acest atribut în sens mai larg, referindu-ne la un univers sonor pătruns doar recent în conștiința muzicală. Prin localizarea perioadei muzicale analizate dorim să subliniem că examinăm un stil muzical de la sfârșitul unei perioade de 200, respectiv 400 de ani. Materialul teoretic este ilustrat prin prezentarea creațiilor generației născute în jurul anilor 1863 și 1880. Ne referim la câteva exemplificări și din realizările reprezentanților generației anilor 1930, care țin de concepția noastră armonică. Dorim să subliniem că graficul evolutiv se bazează pe o ipoteză, având drept scop ușurarea orientării. Ipoteza noastră este întărită de noile date și analize din domeniul literaturii și al artei plastice.

În cadrul tabelului I, anexăm și schița dezvoltării paralele a sistemelor armonice. Din graficul nostru reiese și faptul că al doilea val de înnoiri (Stockhausen-Boulez) a condus la împlinirea întrebuirii sistemului armonic geometric.

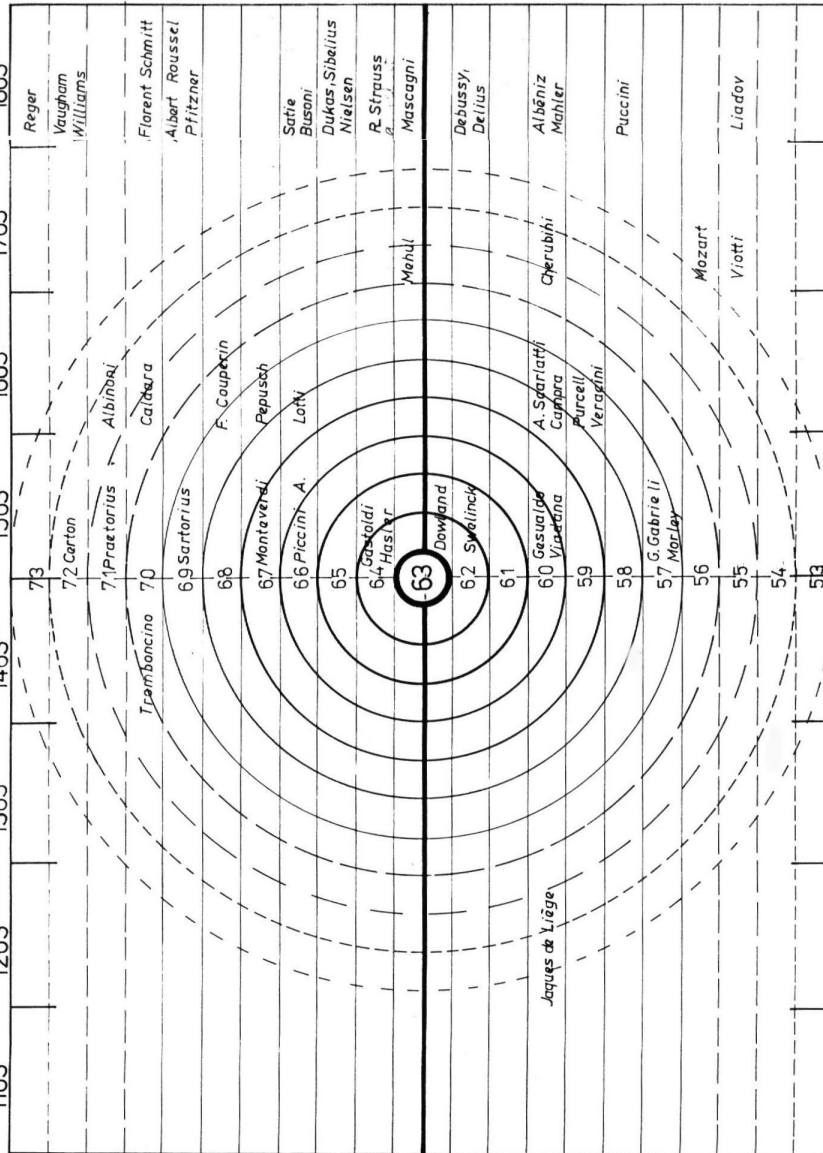
TABEL 1





TABEL I. ANEXA C

Generațiile anilor '63



I. SISTEMUL ARMONIC GRAVITA?IONAL ÎN MUZICA SECOLULUI AL XX-LEA

1. Structuri acordice specifice

“Cât am fost de fericit descoperind acest acord!” - spunea Stravinsky, indicând un trison Re major. În legătură cu acest citat din Stravinsky - marcând esențialul - Walter Piston menționează, când îl dă publicității: “Evident, Stravinsky considera că orice acord este o sonoritate individualizată. care - pe lângă sunetele alese dintr-o gamă oarecare, modificate într-un fel sau altul, dar și mai presus de ele - prezintă numeroase alte însușiri. Caracterul singular al specificei și mirabilei combinații sonore în cauză rezultă din distribuția sunetelor, din interrelația lor determinată de spațiul dintre ele; din amplasarea vocilor instrumentale în corelație cu sonoritatea specifică a unui sunet dat, pe un instrument dat, la nIvelul dinamic semnalat și în momentul determinat al sonorității acordului”. (Stravinsky’s Rediscoveries. *Stravinsky in the Theatre*. London, 1951).

În muzica secolului al XX-lea, acordul major - simbol al forței, siguranței, liniștii și perfecte consonanțe - a fost multe vreme surghiunit printre mijloacele de exprimare considerate locuri comune și platitudini: orientarea neoclasică și folclorică îl mai tolera pe ici pe colo (însă numai într-o variantă acceptabilă datorită fardului modernizant al unui întreg șir de manevre armonice, menite să-l modifice cromatic, să-l “mascheze”); dodecafonia l-a pus pe indexul acordurilor interzise, iar valul novator al anilor 1950 era cât pe ce să-l măture din scena istoriei muzicii. Totuși, acordul major n-a dispărut cu desăvârșire, găsind un ultim rrefugiu în muzica ușoară tonală și în jazz. După o jumătate de secol, când a fost trecut pe plan secundar, creatorii și ascultătorii au avut, deopotrivă, plăcuta surpriză de a constata că acordul major a devenit, din nou, utilizabil în numeroase ipostaze, încă nebănuite până atunci. Drept rezultat, muzica anilor 1970 s-a îmbogățit cu un element sonor care era aproape periclitat să fie considerat nevaloros. În prezentul capitol, ne propunem să consemnăm date referitoare la istoricul de șapte decenii al utilizării novatoare, inedite și al modificărilor de structură ale acordului major și să punem în lumină corelațiile aferente.

1.1. Acordul major cu elemente ajoutées

Cele mai sensibile puncte ale muzicii secolului nostru continuă să fie cadențele finale. Până și cele mai moderne orientări stilistice tind către rezolvări liniștitoare, consonante. Factura acordului final semnaleză cu exactitate adevăratul etalon de consonanță-disonanță al unei perioade date din muzică. În primul rând trebuie, deci, să cercetăm dacă acordul major își mai păstrează funcția rezolvatoare de până acum și să constatăm care sunt modificările menite să îmbogățească cu un colorit nou acordul major, chiar și în momentul final.

Ideile compozitorile, manifestate în cadența finală, se pot împărți în două mari categorii: 1) finalul tradițional, prin adăugarea unor sunete menite să coloreze, să disimuleze, să împropăteze sonoritățile de bază; efect ajoutée sporit, care poate afecta deopotrivă trisonul major final sau acordul (acordurile) precedent; 2) cadență majoră întărită sau slăbită prin ritm, timbru dinamic, elemente de “orchestrație” (dublări ieșite din comun, amplasări în registre neobișnuite).

1.1.1. Binecunoscut din muzica distractivă, finalul major cu sixte ajoutée nu necesită o prezentare mai insistentă, însă una dintre formele sale, acut accentuată, trebuie totuși menționată aici. Ne referim la cadența finală a preludiului pentru pian *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, de Debussy. Ultimele trei măsuri încep cu acea secundă mare (Do diez-re diez) întărită (dinamic și prin dublări), care devine cvinta și sexta acordului final fa diez, la diez, do diez și care - amplificată la maximum prin nota ținută după blocul armonic al mixturilor de secundă intercalate spre a contura o funcție de dominantă, precum și prin repetările mecanice (tremolo, secunde reluate ale vocii superioare) - se rezolvă printr-un efect de instrument de percuție (cu indicația *sff secco*). Avem de-a face aici cu o soluție de tip extremist, care scoate în evidență mai mult elementul menit să coloreze acordul major decât stratul armonic fundamental: **Ex. 1**



Obs.: Soluția lui Debussy este concomitent și o excelentă exemplificare pentru felul cum se poate atenua, prin mijloace din domeniul dinamicii, al tehnicii ritmului și percuției, o armonie finală întrucâtva învechită. (Încă din primul deceniu al secolului nostru, finalul cu *sixte ajoutée* se număra printre procedeele armonice uzate și tocmai de aceea creatorii l-au întrebuițat numai în cazuri excepționale și numai în variante cu soluții neobișnuite). Citatul nostru se încadrează și în exemplele utilizate la capitolul 1.2.2.

Acordurile majore cu *sixte ajoutée* pot fi variate prin adăugarea uneia sau mai multor note. Soluția cea mai frecventă este armonia rezultată prin adăugarea nonei. Trebuie să accentuăm aici că, prin adăugarea nonei, formula noastră de mai sus nu se transformă câtuși de puțin în acord de nonă, după cum nici armonia fundamentală majoră, la care ne referim, nu se transformă în acord de tredecimă prin adăurarea sextei⁵.

Următorul nostru citat - cadența finală a *Simfoniei a II-a* de Honegger - este convingător în acest sens:

Ex. 2.



Există numeroase exemple și pentru nona ajoutée survenită singură, ca atare. Se referă la cazul nostru mai ales exemplele în care nona este prezentă drept întărire nerezolvată. Unul din cazurile cele mai evidente este cadența finală a preludiului *La puerta del Vino* de Debussy:

⁵ Un elocvent exemplu în acest sens este acordul final din *Microcosmos* nr.66. de B.Bartók: sol-re₁-mi₁-si₁. Structura simetrică este evidentă: cvintă perfectă-secundă mare-cvintă perfectă; la fel de vizibil este faptul că acordul este de două straturi: sol-re, mi-si. Pe baza antecedentelor deci, autorul suprapune o gamă mi (frigiană) pe gama în sol (lidiană), deci presupunerea că acordul este de două straturi poate fi socotită drept fondată.

Ex. 3.



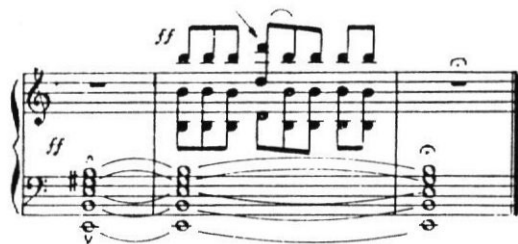
Finalurile trisonice majore, concomitente cu septima mare nerezolvată, oferă și alte posibilități de variație, mai ales dacă septimei “disonante” i se mai adaugă sixte ajoutée sau nonă. Drept exemplu, putem cita acordul final al actului I din *Fiica Vestului* de Puccini:

Ex. 4



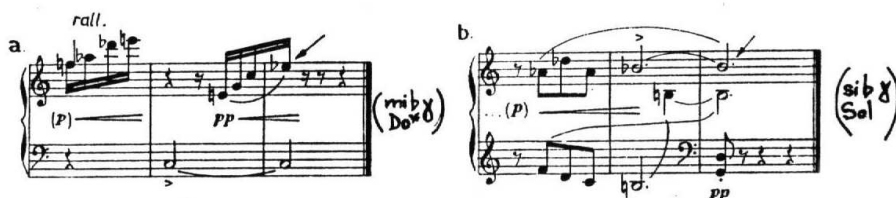
Ca elemente menite să dea culoare acordului, se pot prezenta și “armonicele”. Așa numita septimă naturală poate surveni drept element sonor obișnuit împreună cu acordul fundamental major. Îndeobște cunoscutul final de muzică ușoară a propagat pe o arie largă această variantă, întrebuințată de altfel frecvent și de muzica cultă a secolului al XX-lea. Blocul armonic final al piesei nr.153 din *Microcosmos* de Bartók ilustrează excelent aplicarea septimei mici, în sens de ajoutée:

Ex. 5



Terța minoră folosită ca element ajoutée, este și ea un efect armonic frecvent. Vom ilustra, printr-un exemplu liniar și unul vertical, felul în care ea colorează acordul major. Am ales în acest scop piesele nr.143 și nr.125 din *Microcosmos* de Bartók:

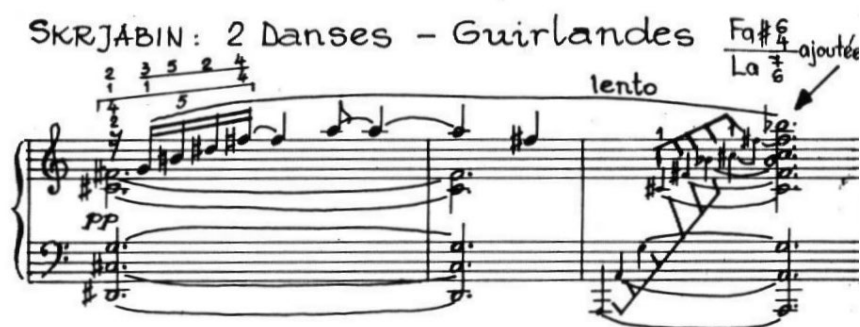
Ex. 6 a, b



Obs.: Scoaterea în evidență a celor două terțe (note ținute în vocea superioară) prin totala diminuare a semnificației pe care o dețin fundamentală și cvinta acordului major (optime staccato, cu dinamică pp) constituie un nou exemplu de accentuare a elementelor adiacente, în dauna stratului de bază. Sonoritatea majoră modificată prin nota de cvintă sau terță este unul din efectele preferate în muzica secolului al XX-lea. Un exemplu timpuriu și deosebit de frumos ne oferă în acest sens terța (semnalată cu coroană) sesizabilă în acordul final în Re bemol major cu sixte ajoutée din studiul pentru pian *Pour les sixtes* de Debussy. În citatul nostru din Bartók (ex. 6b) terța acordului în Sol major consună cu octava micșorată care o acompaniază, iar acest fapt reprezintă o schimbare calitativă, un surplus.

Acordurile finale ale lui Scriabin prezintă bogate variante în folosirea notelor ajoutées. Prin adăugarea nonei mici la sextă și septimă se ajunge la combinații structurale noi și interesante. Din următoarele două citate (*2 Danses: Guirlandes și Flammes sombres*) rezultă că, cu cât se adaugă mai multe note ajoutées la acordul fundamental, cu atât ajungem mai aproape de structurile verticale care pot fi descompuse în straturi de acorduri independente:

Ex. 7 a,b



Obs.: Acordul final din ex. 7a se poate descompune în două straturi: La major și Fa diez major, iar cel din ex. 7b, în straturile Fa major și Re major. În ambele cazuri, stratului inferior i se adaugă, drept completare, o septimă “naturală”.

În jurul acordului fundamental și deasupra sa se pot “așeza” orice alte note, până la epuizarea celor 12 existente. Trebuie să ținem seama însă de un singur criteriu: necesitatea de a scoate în evidență acordul fundamental major în felul cum apare el în următoarele două exemple: Alban Berg: *Schliesse mir die Augen beide* și Pierre Boulez: *2-ème Sonate pour piano*.

Ex. 8 a,b

A musical score for piano, featuring a treble and bass staff. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *p*, and *ppp*. There are also articulation marks like accents and slurs. The notation is complex, with many beamed notes and a high density of chords.

PIERRE BOULEZ : 2-ème sonate

A musical score for piano, featuring a treble and bass staff. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *fff*, and *pp*. There are also articulation marks like accents and slurs. The notation is complex, with many beamed notes and a high density of chords. Below the score, there are two chord diagrams labeled "cvartacord" with "ajoutée" written above them. The first diagram is for Fa⁷ and the second is for Mi^b₆⁹.

Obs.: Ambele acorduri finale pot fi descompuse în mai multe straturi, dar intenția autorilor - în privința accentului pus pe armonia fundamentală majoră - rezultă clar din orânduirea vocilor, din felul suprapunerii elementelor acordului. În citatul din Berg, în grupul de opt note socotite de jos în sus, numai sol diezul (la bemol) reprezintă elementul care constituie o unitate armonică cu turnul din cvarte structurat deasupra sa; celelalte șapte note sunt legate de fundamentală în Fa major, până și si bemolul, drept întârziere nerezolvată.

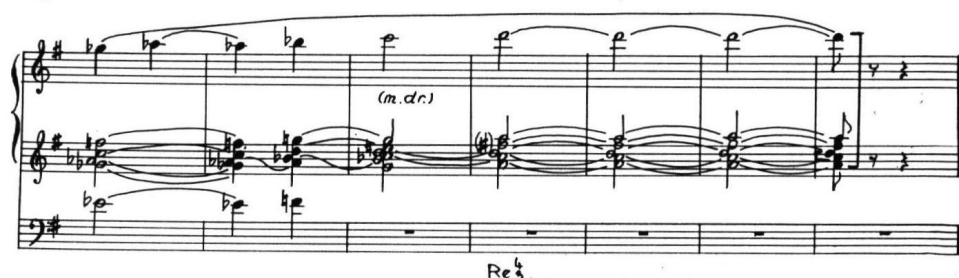
În exemplul luat din Boulez, până și accentuarea stratului fundamental în Mi bemol major și a notelor sale ajoutées cu excepția cvintei mi-si, sunt “consonanțe” obișnuite: nota do împlinește rolul de sixte ajoutée, do diezul (re bemol) și la putând fi considerate “sunete parțiale”. În ciuda acestui fapt, trebuie să remarcăm simetria structurilor mi-la-do-fa și fa-sol-si-do diez. Prin cele două exemple am ajuns din nou la o variantă extremă: datorită notelor ajoutées, stratului major de bază nu i s-a asociat de data aceasta o structură gravitațională, ci niște formule geometrice, străine de sistem.

1.1.2. Nota ajoutée se poate amplasa și sub fundamentală acordului final de terță majoră. Teoretic ea se poate lărgi în jos, cu elemente timbrale întocmai după cum am demonstrat prin exemplele anterioare, pentru cazul notelor ajoutées amplasate deasupra acordului major. Totuși, referitor la acordul final, practica muzicală nu confirmă această posibilitate teoretică, nici chiar în cele mai îndrăznețe experimente. După cum o atestă următoarele citate muzicale, sub fundamentală acordului final (acord major!) poate ajunge cel mult cvinta acordului, transformând armonia în cvart-sextă (sau terț-cvartă) majoră: Bartók: *Microcosmos nr.87* și Messiaen: *L'ascension IV*.

Ex. 9 a, b.



b.



În privința acordului final de cvartsextă am putea să cităm un șir întreg de exemple, chiar din muzica romantică. Enumerarea variantelor începe cu îndelung repetatul acord fa diez-si-re diez-fa diez (fundamentală și survine doar târziu, numai ca un avans parcă, și de aceea cvartsexta se reliefează viguros) din *Sonata în si minor* de Liszt - continuă cu acordul final (și de data aceasta Si major 6/4) din *Tablouri dintr-o expoziție - nr.3 - (Tuileries)* de Musorgski, continuând până la Debussy. Așadar, romanticii descoperiseră deja posibilitatea de a se amplasa fundamentală armoniei majore la una dintre vocile superioare.

Hindemith este primul care atrage atenția asupra fenomenului fundamentalei amplasate mai sus în cadrul acordului (vezi tabelul cu definirea acordurilor). Limita ultimă este marcată de răsturnarea totală a acordului, caz în care toate așa-numitele sunete parțiale sunt așezate sub fundamentală (vezi sistemul armonic nongravitațional), terța majoră fiind astfel privită “din planul superior”. În cadențele finale, apropierea acordului major de o variantă atât de extremistă survine numai arareori, atestând că simțul armonic format în practica social-istorică se manifestă deocamdată cu mai multă pregnanță decât s-ar crede și decât ne-am putea aștepta pe baza rezultatelor dobândite din experimentele armonice. Utilizarea (analiza) acordurilor finale atestă că balanța simțului nostru armonic înclină spre soluțiile tradiționale (gravitaționale). Se înțelege deci, pentru ce cadențele cu acord final major, în care structura majoră este timbrată printr-o notă inferioară ajoutée, de factură mai neobișnuită, se numără printre rarități. (Subliniem că această constatare se referă numai la momentele finalului,

deoarece - după cum se va vedea - și cele mai îndrăznețe variante își găsesc locul în țesătura muzicală). Un citat din Musorgski și unul din Bartók vor demonstra că această posibilitate teoretică este totuși confirmată prin câteva exemple practice. Presupunem că răspândirea mai largă a folosirii unor astfel de variante de acord major drept acorduri finale, nu este decât o chestiune de timp. Musorgski: *Ciclul de lieduri "Camera copiilor I"*. (Despre regina care avea guturai) și Bartók: *Microcosmos nr. 86*:

Ex. 10 a,b

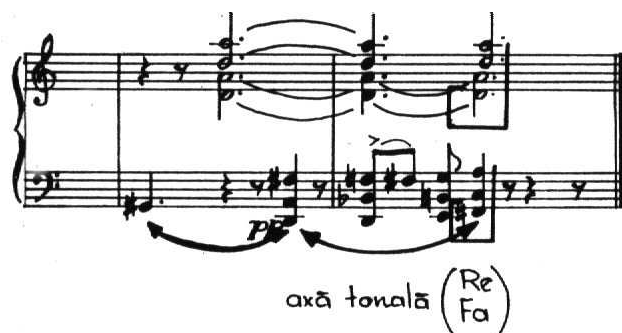


Obs.: În citatul din Musorgski a “căpătat fixitate” de element ajoutée, nota de schimb inferioară (și anume practică cu o deosebită consecvență).

Soluția lui Bartók e născută dintr-un alt gen de fenomen armonic, fiind o structură formată din suprapunerea a două acorduri majore puse în relație de pol-antipol: fa diez-la diez-do diez și do-mi-sol (de altfel și structural, piesa este fundamentată pe două pentacorduri majore Do-Fa diez). Faptul că exemplul acesta figurează aici și nu la capitolul acordurilor de straturi, cu relație geometrică, se poate justifica arătând că stratul inferior redus la fundamentală se leagă doar ca o nuanță, ca un colorit de acordul Do major de deasupra sa (în antecedent cele două acorduri majore se conturează bine distincte).

Un exemplu particular - și numai în parte potrivit acestui capitol - este varianta de acord final major timbrat cu un strat acordic inferior, din *Cvartetul de coarde nr. 7* de Bartók:

Ex. 11



Obs.: Finalul în Re major (re-la-fa diez, re-la, re-la) este timbrat, sub pedala re-la printr-un șir de mixturi: cvinta și bemol-fa mărește (adâncește) acordul fundamental cu o terță mare inferioară, fa diezul poate fi interpretat drept sixte ajoutée inferioară, iar celelalte două acorduri (mi minor, Fa major) se manifestă ca straturi acordice “cromatizante”. Raportul Fa major, Re major sugerează că acordul minor (re-fa-la) sau mai degrabă septima minoră (re-fa-la-do) are două straturi și prin aceasta atestă caracterul unitar al blocului acordic cu fundamentala re.

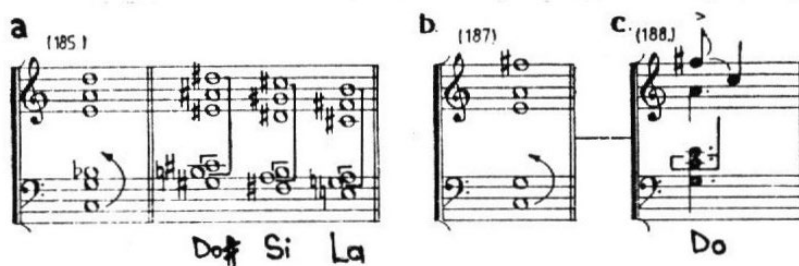
1.1.3. Logic, rezultă și prezența corelată a elementelor ajoutées superioare și inferioare, în raport cu un nucleu central de trison major. Am ales drept exemplu cadența finală din *Rag Time* de Stravinsky, deoarece ea demonstrează totodată și faptul că și terța inferioară (de data aceasta terța mică) poate fi utilizată drept notă ajoutée. Conform aranjamentului vocilor si-ul care îl timbrează pe Re major, se situează la o distanță de o decimă de la fundamentală și în timp ce autorul are grijă să dubleze fundamentală, ba chiar nona, el tratează si-ul drept element de acompaniament ca o sonoritate de sine stătătoare. Fiind nota cea mai profundă din acord, si-ul poate fi interpretat ca având caracter de fundamentală chiar fără dublări, în acest caz, structura în cauză calificându-se drept acord turn undecim si-re-fa diez-la-(do)-mi. Raportarea la acordul Re major o justifică însăși armonia.

Ex. 12



În cele de mai sus am atras atenția doar asupra câtorva trăsături - esențiale conform părerii noastre - în folosirea elementelor ajoutées. În capitolele XIII-XVII ale monografiei stilistice intitulată *Technique de mon langage musical* de O. Messiaen, vorbind despre elementele armonice ale muzicii sale, autorul tratează pe larg diversele forme în care se manifestă elementele de “cromatizare” a acordului (consacrând cap. XIII în întregime acestui fenomen), dar menționează numai notele ajoutées amplasabile deasupra acordului fundamental (“qu’elles proviennent de la résonance de la fondamentale”), deși printre exemplele date de el există și din acelea unde fundamentală acordului major nu se amplasează în cea mai profundă dintre voci (nr.185, 187-188, 189):

Ex. 13 a,b,c,d





Obs.: Acordul sol-mi-la-do¹-fa diez¹ din ultimul citat trece drept o armonie unică în felul său datorită mi-ului în bas, intonat cu o decimă mai jos. Să-l interpretăm drept II₆ situat pe acordul de treapta întâi al lui mi minor? Sau să scoatem în evidență fundamentală sol, și atunci Sol major I⁹, septimă, sixte ajoutée și cvartă cu întârziere? Sau să-l comparăm cu schița de acord nr.188, descoperind pe dată că cele două sunt identice, chiar dacă din sexta sol-mi lipsește o notă do? Se pare că prin raportarea la construcția de cvartsextă sol-mi do¹ ajungem ceva mai aproape de soluție. În schimb, în felul acesta trebuie să acceptăm și rolul notelor ajoutées inferioare și superioare.

Printre structurile verticale din grupa III/1 a sistemului de acorduri al lui Hindemith găsim și numeroase formule cu ajoutée care anteproiectează deja preclusterele, prezentând clar felul cum - din acorduri majore sau minore, etc. - se pot forma, cu ajutorul elementelor de completare a armoniei, ciorchini sonore: do-re-sol, do-fa-sol, do-re-mi-sol, do-mi-fa-sol, do-re-mi, (sau mi bemol, eventual ambele mi-mi bemol). De remarcat că terța majoră este bine sesizabilă până și în ultima variantă (do-re-mi bemol-mi-fa-sol).

Dar, în acest domeniu, Hindemith face un pas mai departe atunci când tratează în amănunțime problema fundamentalei (să adăugăm oare în acest loc pluralul: fundamentalelor?) survenite în acord mai sus decât vocea basului. În grupele III/2, etc., el conturează cu claritate posibilitatea survenirii unor elemente ajoutées sub fundamentală:

Ex. 14



Obs.: În majoritatea schițelor de acord figurează elemente cu ajoutées, inferioare și superioare. Este de menționat că sub fundamentală, autorul amplacează cvarta perfectă sau secunda mare⁶.

Analizând variantele din secolul al XX-lea ale finalului tradițional major, am căutat răspuns la întrebarea: ce anume este bază armonică omogenă pentru creatorul contemporan și ce constituie pentru el elemente ajoutées.

Citatele prezentate sunt în măsură să ne convingă că putem accepta acordul major în mod univoc, drept o structură acordică omogenă: drept model armonic central al armoniei tradiționale (sistem armonic gravitațional, cu relația fundamentală - “sunete parțiale”). Unitatea structurii majore este considerată indisolubilă și în practica muzicală contemporană⁷.

Față de aceasta, aceeași practică muzicală n-a acceptat însă nici acum că acordul de septimă de dominantă sau de nonă de dominantă este o structură omogenă, cu “aceleași drepturi” ca și cel de acord major. Studiind cadențele finale, am găsit, sporadic, “astfel” de acorduri finale. Septima (“naturală”), nona, undecima mărită, tredecima (conexibile și ele la acordul

⁶ Pe baza descoperirii făcute de Lendvai, în structurile acordice ale sistemului geometric (“armonice” subordonate fundamentalei) este valabil același principiu.

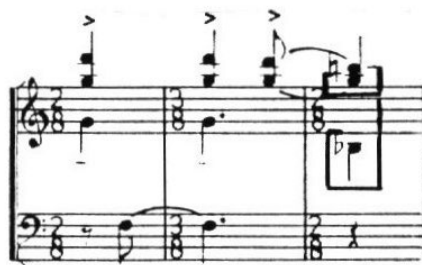
⁷ Probabil însă nu pentru că s-ar descoperi într-însa un model natural; dimpotrivă, ea este considerată mai degrabă a fi un model muzical format (conturat) prin practica muzicală multiseculară, fiind deci acceptată drept structură muzicală creată integral de către om. În *Genèse de la tonalité occidentale* - acest studiu de armonie consacrat genezei tonalității (cadențelor tonale), Machabey menționează că: “Muzica nu este identică cu acustica (...) nu există nimic care să facă o legătură conștientă și previzibilă, între ele două (...) pe de o parte, natura ne oferă o infinită suită de formule; pe de altă parte, omul selecționează aceste formule, în calitatea sa de ființă socială. Și orînduiește cu totul altfel elementele alese de el, și anume: o face conform unor principii de estetică, cum ar fi de pildă consonanța, afinitățile funcționale, tonalitatea, care sunt străine de acustică; așadar, dacă ceea ce numim astăzi gama Do major sau tonalitatea Do major a luat naștere prin intermediul omului, atunci ea este rezultatul unei colaborări colective; este o realizare socială, un fenomen sociologic”.

major, ca elemente omogene în calitatea lor de “armonice”) se iau în considerare numai ca elemente accesorii, complementare, ca note de trecere, de schimb, de întârziere, fără pregătire și fără rezolvare: ca elemente ajoutées.

Constatările noastre oglindesc starea de lucruri momentană; de aici nu rezultă câtuși de puțin că în conștiința publică muzicală a secolului viitor rolul central pe care îl deține acum modelul acordului major nu va putea fi preluat de o altă structură acordică, mai complicată decât aceasta. Mai mult chiar, ne grăbim să precizăm faptul că - drept un specific dualist al gândirii noastre de azi în materie de armonie - există de acum și o imagine reflectată a modelului acordului major. În secolul nostru nu se pune numai problema antagonismului dintre major și minor, dar și cea a unității dialectice dintre sistemul armonic gravitațional și cel geometric care se completează reciproc, asemeni unei imagini și reflectării sale într-o oglindă.

Iată un citat caracteristic în această privință: “Ansermet ne relatea vorbirea sa cu Ravel și Stravinsky despre cea mai recentă idee a lui Schönberg, folosirea acordului major-minor; era prin 1913 sau 1914” - menționează Eric Walter White, la p. 534 a monografiei sale, consacrată lui Stravinsky (și apărută în traducere maghiară la Budapesta în 1976). Ravel a remarcat atunci: “Păi, e foarte posibil, cu condiția ca terța mică să fie sus, iar cea mare jos”. “Dar dacă această amplasare este posibilă - interveni Stravinsky - atunci nu înțeleg pentru ce nu s-ar putea și invers; iar dacă vreau, chiar pot să realizez așa ceva!” (“Si je le veux, je le peux”). Și iată că în *Simfoniile pentru instrumente de suflat*, în cadrul Sol major al primei măsuri, adânc sub terța mare care simbolizează trisonul major, dă glas și menționatei terțe minore: un frumos exemplu de sixte ajoutée amplasată jos:

Ex. 15



Așadar, acum putem înregistra prezența mai multor modele armonice centrale omogene⁸.

Rolul central al acordului major poate fi urmărit de la universul armonic survenit la un mod exploziv și evoluat surprinzător, de la *Canonul verii* (unde acordul major, cu strălucire intonat pe accente, este contrabalansat de alternanța acordului minor, respectiv răsturnarea I-a a acordului micșorat, constituind un microscopic preambul al gândirii muzicale europene) și până în zilele noastre; tendințele de utilizare a acordurilor majore, manifestate în armonia tradițională, sunt cunoscute pe o arie largă. Modul minor armonic a luat și el naștere drept rezultat al unei astfel de tendințe. Folosirea alterațiilor a sporit de asemenea în primul rând numărul armoniilor majore (ne referim aici la frecvența utilizare a dominantelor secundare și chiar a unor acorduri cum sunt sexta și cvintsexta mărită etc.). Frecvențele întorsături de gamă majoră în desfășurarea modală a acordurilor (Fa) se pot trece tot atât de bine în această categorie, ca și rolul pe care terța picardiană îl are în finalul părților în gamă minoră. Printre încercările de a monumentaliza acordul major trebuie să menționăm în primul rând “valurile” armonice în Mi bemol major, care alcătuiesc introducerea operei *Aurul Rinului* de Wagner. O gradație asemănătoare prezintă scăpărătoarea introducere în Do major, la baletul *Prințul cioplit din lemn* de Bartók sau sonoritățile în Si bemol major din *Stimmung* de Stockhausen.

Generalizăm modelul structurii majore și îl folosim la “măsurarea” unor structuri acordice diferite de el și atunci când este vorba de exemplu despre răsturnarea în sextă (varianta cu permutație) a acordului minor (armonia tradițională califică II⁶ drept acord major cu sixte ajoutée). Suntem predispuși să presupunem acorduri majore în acorduri incomplete sau în întârzieri nerezolvate (de ex.: do-sol-do, do-mi sau do-fa-sol, do-re-fa-sol etc.). “Răsturnările” provenite din permutațiile notelor acordului major le transformăm în formulă fundamentală (6, 6/4) prin dublările considerate tipice. În muzica secolului nostru, practica muzicală s-a extins în acest ideal

⁸ Acordul micșorat survine drept model armonic omogen și în sistemul armonic gravitațional, dar ca armonie cu totul străină acestuia, tocmai datorită structurii sale cu intervale egale. Model central devine (poate deveni) numai când universul armonic antipodal (deci cel geometric) câștigă teren pe planul esteticii. Modelul acordului minor sau cel al acordului mărit s-a atestat drept unul ce poate fi descompus: primul în două straturi acordice așezate pe terță mică (avînd un echilibru rezultat din atracție-respingere), iar al doilea, în două straturi acordice cu raport de terță mare.

armonic și asupra acordului de septimă și a acordului de nonă, în strânsă legătură cu tratarea “septimei și nonei naturale” etc., drept elemente ajoutées - subliniind și prin acesta caracterul central independent al modelului major.

Fetișizăm oarecum acordul major?

Deși se atestă astfel de tendințe, putem vorbi de manifestarea unui fenomen cu totul diferit ca esență. În studiul său, intitulat *A kulturális érintkezés társadalomformáló ereje* (Forța de modelator social a relațiilor culturale), Vitányi Iván arată că “toate stilurile muzicale intrate în uzul public al unor mase mai largi dispun de următoarele însușiri: a) sistemul de note, gama sa se compune din 5 sau 7 note (în melodia prepentatonică este foarte frecvent sistemul de 2-3 note); b) unitatea de bază a formei este cântecul... de cele mai multe ori, el conținând nu mai mult de două elemente formale A-B (în cazuri mai rare A B C); c) structura melodiei se poate reduce de obicei la două sau trei celule (în analizele morfologice se folosesc, pentru desemnarea lor, numai trei litere: x, y, z); d) armoniile se compun de regulă din trei note; e) tonică, dominantă, subdominantă, etc. Enumerarea s-ar putea continua cu ușurință: sonate în trei părți, opere în trei acte, orchestre pe trei grupe de instrumente (corzi, suflători, percuție). Cercetările psihologice, sociologice au stabilit că media capacității de înțelegere este 3 plus-minus 1. Tot Vitányi Iván precizează faptul că limita aceasta poate fi pusă în legătură și cu alte principii de structurare. La formarea acestei valori-limită a contribuit și un principiu exprimabil printr-o atare structură matematică cum este grupul de patru al lui Klein ($\underline{x}$, $-\underline{x}$, $\underline{1/x}$, $-\underline{1/x}$) sau pătratul logic al lui Apuleius. Quarterionul seriei dodecafonice, antitonica de largire a celor trei funcții tonale (tonica polară) confirmă valoarea limită 3 plus 1.

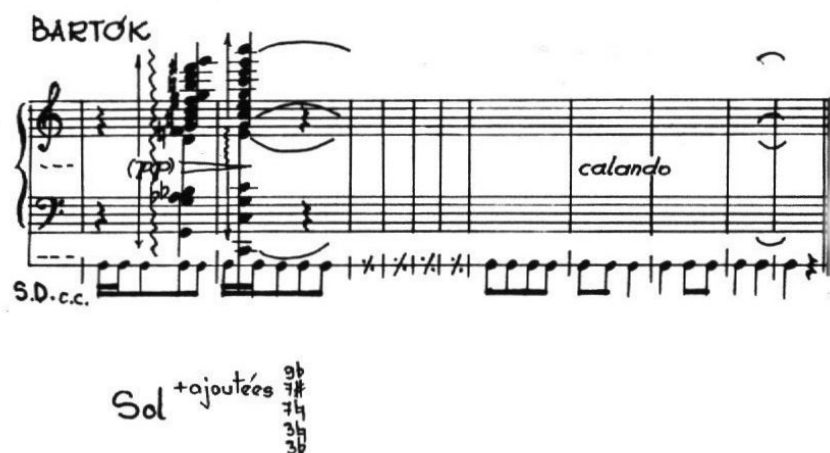
1.2. Acordul major cu efecte ajoutées

La trisonul major se pot raporta nu numai elemente complete din domeniul armoniei, dar și alte elemente muzicale: durată, intensitate sonoră, efecte de timbru. Aceste elemente de o categorie calitativă nouă modifică, în mod specific, armonia fundamentală majoră, înzestrând-o cu însușiri noi care, în cazuri extreme, pot avea drept rezultat chiar modificarea caracterului acordului.

1.2.1. Durata acordului major final poate fi minimă însă mai mare decât 0 (deși, în mod paradoxal, se poate imagina un final de acord major la capătul unui flux muzical terminat cu un acord în ciorchine de sunete; să

existe totuși un caz maximal de limită inferioară?) sau maximă (cea mai lungă terminație acceptabilă din punctul de vedere estetic în ambianța muzicală dată). Acordul final al citatului din Debussy, prezentat în figura nr. 1 se apropie de punctul extrem al limitei inferioare a duratei (fapt subliniat și de indicația *secco*). În exemplul următor, *Sonata pentru două piane* de Bartók, acordul Do major cu o durată de zece măsuri sugerează caracterul nerezolvat al încheierii (efect de contrast: acord final care nu este o încheiere, ci o deschidere!)⁹.

Ex. 16



Durata diferită a elementelor acordului, deci descompunerea unității de timp a structurii armonice, constituie de asemenea un efect favorizat în practica muzicală a secolului nostru. Prin ex. 6b și prin citatul din Debussy, cuprins în remarcă adăugată la acel exemplu, ne-am referit deja la asemenea soluții. În cele două exemple ce urmează lipsa de echilibru a duratei

⁹ Iată formularea, foarte poetică a lui Lendvai, referitoare la caracterul “plutitor” al cadenței finale, nuanțată cu efecte adiacente: “Ostinato-urile talerului lovit cu un simplu bobîrnac - conform indicațiilor, acționat cu unghia - precum și ale zveltelor bețișoare de lemn (baghete foarte subțiri, pe marginea tobei mici) plutesc în dans degajat pe deasupra lucrării, trec ca în zbor, cu glezne mlădii și subțiri, cu atingeri ușoare, pe cărările luminii (în Do major, la cel mai înalt punct al cerului de cvintă), aproape imponderabile și neatinse, dizolvate în strălucire și văzduh”. (Lendvai Ernő, *Bartók költői világa* (Universul poetic al lui Bartók), Budapesta, 1971, p. 224)

elementelor acordului intenționează să sublinieze totodată crearea contrastului dinamic. Vezi prelungirea terței (față de fundamentală) în cadrul exemplelor 17 a și 17 b din 1.2.2.

1.2.2. Pentru a ilustra efectul de contrast din interiorul acordului major, cităm cadențele finale din *Six épigraphes antiques nr.III* de Debussy și *Hat tánc bolgár ritmusban* (Șase dansuri în ritm bulgar) nr. 5 de Bartók:

Ex. 17 a,b



Obs.: Din exemple se vede clar că modificarea duratei elementelor ca atare (la 17a se scurtează fundamentală acordului, iar la 17b se lungeste terța) slujește tocmai intensificării efectului modificărilor dinamice.

Printre efectele de contrast dinamic se poate încadra și exemplul lui Debussy, cuprins în primul nostru exemplu, de mai multe ori citat până acum. Indicația sff este diametral contrarie scurtimii acordului (secco staccato) deoarece din prezența ei rezultă nu numai nuanța metalică a acordului (evident că și aceasta se numără printre intențiile autorului), ci - datorită pianului - ia naștere și o “umbră sonoră”; deși aceasta trece repede în piano, mai sună un timp și deci durata acordului se prelungește

substanțial, producând un contrast de durată cu efect dinamic și anume polaritatea-timp, manifestat prin simultaneitatea armoniei reale și a ecoului ei.

1.2.3. Un rol deosebit în nuanțarea timbrală a acordului final le revine și dublărilor neobișnuite, contrastelor de registru, soluțiilor de orchestrație. Ne propunem să ne ocupăm aici numai de primele două din aceste trei posibilități. (În ce privește soluțiile de orchestrație, se știe prea bine că ele oferă inepuizabile posibilități de variație - firește, nu numai referitoare la trisonul major! - de la acordurile deformate la neidentificabil ale orchestratorului novice, până la cele mai rafinate combinații coloristice ale acordului).

Din dublările neobișnuite ale elementului acordului major s-ar putea alcătui o veritabilă mică colecție, spre a se prezenta inepuizabila ingeniozitate a compozitorilor. Din considerente de spațiu, suntem nevoiți a ne limita la două exemple foarte simple, însă caracteristice: Bartók: *Microcosmos nr. 71* și Stravinsky: *Cadența* compusă pe textul *Lux facta est!*, (*Oedipus Rex*, aria în Fa major), care începe cu cuvintele Nonne monstrum. Despre acordul Re major de la sfârșitul acesteia a spus Stravinsky: "Cât am fost de fericit, descoperind acest acord!".

Ex. 18a și 18b.



Obs.: Dublarea cvintei (la) din citatul Bartok este interesantă deoarece ea apare ca notă finală a melodiei în vocea superioară și drept cvintă în acordul major de sub ea (care scoate pregnant în relief fundamentala re).

Iată un acord de două straturi, neobișnuit în cadrul unui trison atât de simplu. Uluiitorul inedit al soluției lui Stravinsky trebuie căutat nu numai în structura cu două fundamentale, două terțe (fără cvintă!), ci și în anticipata imagine sonoră, generatoare de tensiune, a tonalității cu sixte ajoutée inferioară a lui Re major, prezent în măsura premergătoare finalului (care deține o funcție dominantă, substituind tr.III). Sub aspect melodic, nota fa diez este cvinta descompunerii acordului si minor anterior și, concomitent, fundamentală în acordul măsurii penultime, asumându-și în clipa finalului, rolul de terță.

În privința practicării contrastului de registru, găsim exemple chiar la Beethoven: în părțile cu variațiuni din op. 109 și op. 111, este deja prezentă tendința de a “segmenta” trisonul major (crește, în mod cu totul evident, distanța tenor-alt, *expressis verbis* interzisă de regulile armonicii tradiționale). Iată o nouă nuanță! Iar creatorii muzicii moderne se și folosesc de aceste idei, sugerate prin modelele respective¹⁰.

Scopul rămâne în continuare același: descompunerea echilibrului interior al acordului. Ne apropiem însă de punctul final: indicatorul care semnalează oprirea se află mult mai încoace. Exemplul aferent - ca și cele anterioare - are de asemenea un caracter de sinteză: prezintă “segmentarea” registrului acordic, amplificarea extremistă, foarte rară, a fundamentalei (repetată pe un lung șir de registre) și o nouă variantă a acordului major incomplet (în ex. 18b am întâlnit deja acordul major incomplet, alcătuit din fundamentală și terță). Măsurile finale din *Simfonia psalmilor* a lui Stravinsky (varianta acordului final Do major, nuanțată cu si bemol se cuprinde și în ultimele măsuri premergătoare cifrei nr. 3, firește în cadrul părții finale):

¹⁰ Între timp, până și romantismul a contribuit la polarizarea practicării noilor principii de structurare; ne referim aici mai cu seamă la inițiativele lui Liszt.

Ex. 19



Materialul studiat mai sus conturează principiile care reglementează folosirea unor elemente muzicale extrinseci armoniei, în scopul de a modifica acordul major. După cum reiese, credem, și din text, direcția principală a tendinței se concentrează pe descompunerea echilibrului acordic. Trăsătura comună a variantelor constă în micșorarea rolului deținut de fundamentală și aducerea în prim plan a celorlalte două note. Concluzia este foarte importantă, întrucât pune în lumină faptul că creatorii nu(!) atribuie rolul de model natural atracției dintre fundamentală și sunete parțiale considerându-l deci mai degrabă ca un fenomen născut din simțul nostru armonic, format în practică.

Diminuând semnificația fundamentalei, ei au deschis drum spre posibilitatea de a se răsturna ordinea armonică gravitațională, deoarece în universul armoniilor geometrice nu raportăm lucrurile la punctele “cele de jos”, ci la “cele de sus”. Lendvai, în lucrarea sa intitulată *Bartók és Kodály harmóniavilága* (Universul armonic al lui Bartók și Kodály) Budapest, 1975, p.104 face constatarea că “muzicianul format în spiritul armoniei clasice are întotdeauna nevoie de o fundamentală care alcătuiește baza armoniei (nota inferioară) și cu care poate compara celelalte elemente ale muzicii, ba chiar și melodia însăși”¹¹.

Ce se întâmplă în cazul când rolul principal (...) îi revine melodiei - continuă Lendvai - și acompaniamentul armonic rămâne doar ‘straiul’ în care este îmbrăcată tema (după cum spune Bartók)? (...) Esența revoluționării muzicii, introdusă de Bartók și Kodály - constată autorul mai

¹¹ De fapt, muzica clasică - menționează Lendvai - nu cunoaște melodia “neîncadrată” în armonie, respectiv în factura funcțională. Oricât de independentă sau de melodică ar părea tema, ea presupune întotdeauna un fundal armonic și o delimitare funcțională (adesea, melodia nefiind altceva decât circumscrierea unor simple acorduri de trei sunete).

târziu - constă în faptul că, sub influența muzicii populare, relația de subordonare, respectiv subordonare dintre melodie și armonie, se inversează”.

Conform părerii noastre, la acest fenomen a contribuit în mare măsură tendința și practica muzicală generală, evoluția desfășurată în muzică timp de un secol și jumătate, care a depășit regulile armoniei tonal-funcționale, modificându-le în impulsuri care au dus la formarea unui nou fel de a gândi în materie de armonie. La acest proces de ordin general au contribuit mai mult sau mai puțin și creatorii care - datorită concepțiilor lor referitoare la muzică - n-au fost afectați câtuși de puțin de noul spirit promovat în muzica europeană, ba chiar i se opuneau în mod conștient și deliberat. Hindemith a făcut un uriaș pas înainte, atunci când în sistemul său acordic, muta fundamentală din vocea inferioară la una dintre cele superioare, chiar dacă în același timp își menține concepția în limitele fundamentală-centrismului. (Lipsind continuarea consecventă a direcției începute, au rămas însă nerezolvate structurile acordice stigmatizate de el drept “nedefinibile”: acordul mărit, respectiv cvartă mărită și cvintă micșorată, acordul de trei sunete construit din cvarte perfecte).

În privința consonanței acordurilor finale, muzica secolului nostru nu depășește idealul armonic format pe parcursul dezvoltării sale aproape milenare: în comparație cu acordurile majore și variantele lor prezentate de noi, rolul acordurilor minore este derizoriu, iar acordurile mărite și micșorate lipsesc total (împreună cu variantele lor). Folosirea cadențelor cezurale ca acord final prezintă o imagine mult mai bogată. Copleșitoarea multitudine și varietate a structurilor acordice din textul muzical atestă cu adevărat gradul de dezvoltare al gândirii contemporane în materie de armonie.

1.3. Structurile de straturi acordice raportate gravitațional

Însăși armonia clasică ne oferă exemple pentru posibilitatea armoniilor construibile din straturi acordice. Interferențele de armonii provenite din întârzieri, glisarea suprapusă a acordurilor cu funcție de tonică dominantă, pot fi considerate drept prefigurări ale structurilor acordice din straturi. (Din înlănțuirile de armonii, frecvent repetate, poate rezulta până la urmă o concomitență armonică. Urechea noastră poate accepta și în consonanță ceea ce s-a deprins să audă în chip de strânsă succesiune. Este vorba așadar de o cerință armonică firească deopotrivă din punct de vedere

logic și psihic, estetic)¹². Acordurile-turn din terțe, cunoscute în universul armonic al romantismului, se constituie în acord unitar, tot în straturi armonice - ca de pildă “acordul Tristan”. Prin experimentele sale, creatorul de astăzi dezvoltă în continuare un principiu de construcție armonică primit de-a gata.

În analiza structurilor acordice din straturi se impun două criterii: a) construcția structurală a straturilor și b) relația atracție-respingere dintre straturile armonice. Având două sisteme armonice - unul gravitațional (modelul acordic de trison major) și unul geometric (răsturnarea incompletă a acordului major: structura secțiunii de aur) - trebuie să ne ocupăm de ambele tipuri. Aceste două sisteme influențează și relația dintre straturi, ceea ce înseamnă că distingem un raport de sistem gravitațional și unul de sistem geometric. Cel dintâi este dominat de relațiile fundamentale dintre elementele acordice din armonia tradițională: octava, cvinta și terța mare¹³; al doilea de către șiruri de intervale ale secțiunii de aur măsurate cu secunda mică 2, 3, 5, 8, ca și de către cvarta mărită și octava micșorată. Structurile noastre de straturi acordice pot avea stratificație omogenă respectiv eterogenă (strat gravitațional/strat gravitațional, strat geometric/strat geometric, strat gravitațional/strat geometric sau răsturnarea acestuia) și se pot compune din două, respectiv trei, sau maximum patru straturi. Dacă adăugăm posibilitățile de interval rezultate din cele două calități de atracție, obținem un mare număr de variante. Iată sistemul de structuri din straturi, care este cel mai caracteristic pentru muzica modernă:

1.3.1. Trisonul mărit este una dintre cele mai misterioase formule ale sistemului nostru armonic, unul dintre cele mai periferice acorduri ale culturii noastre muzicale europene. Timp de secole întregi s-a încercat să i se atenueze tensiunea sonoră interioară și spațialitatea (vezi felul în care utilizau acordurile Palestrina și contemporanii săi, sau încercările de armonie ale impresioniștilor) sau, invers, să i se confere o și mai mare acuitate (în universul nostru armonic al diferitelor renașteri, al romantismului și al muzicii contemporane). Caracterul specific al acordului este generat de simultaneitatea celor două straturi majore (mi-sol diez/do-mi). Dacă nu exprimăm diferitele straturi prin terța mare, ci prin cvintă

¹² Casella, A.: 21+26 (Ges. Aufsätze bis 1930), 1931. În cartea sa, Casella vorbește despre polifonia acordurilor.

¹³ septima mică, octava mărită

perfectă (mi-si/do-sol) obținem una din formulele de bază ale acordului diatonic din muzica secolului al XX-lea (formulă pe care Lendvai o numește acord hypermajor, prescurtarea fiind hyM). Acest acord nu prezintă însă neștirbit structura acordului de tipul trisonului mărit, putând fi conceput de fapt drept structură cu trei straturi, întrucât straturilor do și mi li se poate adăuga sol-si (vezi 1.3.2). Spre a demonstra că trisonul mărit se compune din două straturi, trebuie să prezentăm o variantă mai corespunzătoare decât acordul hypermajor. Exemple ni se oferă, în *Prințul cioplit din lemn* al lui Bartók, nr. 104, ms. 4-7, de la măsura a 3-a dinainte de nr. 118, și, în baletul *A csodálatos mandarin* (Mandarinul miraculos) nr. 19, ms. 2:

Ex. 20 a,b,c

The image contains three musical examples labeled a, b, and c. Example a shows a musical staff with notes Do# and La, and a 4/4 time signature. Example b shows a musical staff with notes Do# and La, and a 7/4 time signature. Example c shows a musical staff with notes Fa and Do#, and a 4/4 time signature.

Obs.: Este evident caracterul explicativ al soluțiilor de structurare. În strânsă apropiere, ca un avertisment apare do diez-mi diez/la-do diez-mi (ca element melodic) sol diez și forma fundamentală a trisonului mărit (la-do diez și la un interval de decimă! -mi diez). În exemplul b), amândouă straturile se nuanțează cu ajoutée de septimă mică. În schimb, exemplul c) argumentează că în ciuda diferențierii straturilor, armonia rămâne unitară (entitatea acordului este exprimată și prin modul de scriitură: mi diez-la-si diez/do diez-sol diez-mi diez).

Straturile pot surveni și în răsturnare. În exemplul următor, citat din baletul *Joc de cărți* al lui Stravinsky, cvinta acordului se situează sub fundamentala stratului superior (6/4), nuanțând armonia stratului inferior cu o septimă mare:

Ex. 21



Pe nota superioară a acordului mărit se poate de asemenea construi un strat acordic: structura de straturi astfel obținută, realizează unitatea armonică a unui acord amplasat pe trei terțe mari. (Acordul de patru straturi, cu atracție de terță mare este posibil numai prin repetarea identică sau variată a stratului inferior). În opera *A kékszakállú herceg vára* (Castelul prințului Barbă Albastră) de Bartók, una din formulele acordice, de mai multe ori repetată în pregătirea tabloului VI (șase măsuri de la nr. 86) schițează clar aplicarea (aplicabilitatea) acestui principiu de construcție¹⁴.

Ex. 22



¹⁴ În creațiile sale din perioada 1910-1920, Bartók folosește surprinzător de mult și în numeroase variante trisonul mărit și variantele sale cu straturi acordice.

Obs.: Se suprapun aici trei acorduri majore: Si bemol major/Fa diez major (în partitură sol bemol-si bemol- do diez, acesta din urmă ca notă de trecere) /Re major (nuanțat prin do diez, în hypermajor). Acesta din urmă cere o analiză aparte: mai întâi auzim circumscrierea cu note de schimb a terței mari (re) din acest strat (am arătat deja semnificația notei do diez care figurează aici) apoi, imediat după ea, acordul se mărește, prin note de trecere, devenind si bemol-re-fa-sol (sol fiind sixte ajoutée), iar după intercalarea unei măsurii (în timp ce do diez apare din nou, în calitate de cvintă menită să întărească stratul mijlociu) evoluează, prin nona Si bemol hypermajor, până la nivelul de formulă acordică, arpeggiată.

1.3.2. Analizând acordul hypermajor am arătat deja posibilitatea stratificării de raport de cvintă; dar în do-mi-sol-si se poate institui nu numai stratul major-minor cu legătură de terță mare (do major/mi minor) sesizat de Lendvai, ci și stratul do-sol și sol-si¹⁵. Bartók ne oferă în această privință o soluție mai univocă, menită să reducă la minimum efectul stratului mijlociu, în măsurile anterioare indicației nr. 132 din opera sa¹⁶.

¹⁵ Hindemith îl clasifică împreună cu construcțiile do-sol-re, do-sol-si-re și do-sol-la-re-si-re, în categoria III/1, cu “fundamentală bas”.

¹⁶ Acordul sol-si-re-fa cu ajoutée fa diez apare și într-o scrisoare datată de Bartók la 4 martie 1903.

Ex. 23

Largo ♩ = 63 *Più mosso*

Judit
Kéksza kálú

Halgass, halgass,
Csilla-gos fe-ke-te ej - jel

p

Re Sol 7

Obs.: Caracterul deosebit al soluției este accentuat prin faptul că basso-solo-ul își face circuitul numai pe notele straturii superioare (acordul Re major) pe când acordurile de acompaniament repetă sol-re-fa (fără si!). Ambele straturi sunt nuanțate de strălucirea fa-fa diez (stratul inferior în hypermajor, iar cel superior în trison major-minor). Toate acestea au drept introducere un arpegiu de Si bemol major/Fa diez minor.

Tot aici se încadrează acordul de cvintă (formula a două cvinte între care se află un interval de cvintă) el putând fi considerat acordul trisonic fundamental al acordurilor realizabile pe baza principiului de construcție analizat aici - așa cum am stabilit în legătură cu acordul mărit, la categoria de acorduri discutată anterior.

Considerăm că modelele de bază ale structurilor noastre acordice sunt modelele centrale în curs de devenire ale muzicii secolului nostru și deci începuturile trecerii de la trisonul major la modele mai complicate sunt o cucerire muzicală a secolului nostru.

Cu trei sau mai multe straturi, așezate pe cvinte perfecte, se pot construi structuri ca: do-mi-sol-si-re-fa diez (și drept continuare eventual la-do diez-mi). În citatul următor, luat din Bartók (*Concert pentru vioară*, măs. 228-233) osatura la-mi-si este adâncită prin straturile complementare la terță

minoră do diez și si-sol diez ale straturilor mi și si. (Înainte de a se contopi, straturile armonice se aud fiecare în parte, alcătuind un lanț de imitații):

Ex. 24

The musical score for Example 24 consists of two staves. The top staff is marked 'f marc' and the bottom staff 'f marc, v'. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The bottom staff features a series of vertical strokes (v) indicating a specific rhythmic pattern. Below the main score is a smaller section marked 'con 8' and 'ff', showing a sequence of notes. To the right of this section is a diagram showing the relationship between notes and intervals.

Re#	4	
Si	3	7
Sol#	4	
Mi	3	7
Do#	4	
La		

Obs.: Notele de început (scoase în evidență) ale celulei melodice re diez-fa diez-la diez a melodiei (pentru suflători și corzi) care se stratifică deasupra acordului, măresc stratul si-re diez, transformându-l în Si hypermajor. (Este posibil că tocmai de aceea Bartók a omis din expoziția straturilor notele fa diez și la diez, intensificarea armonică fiind astfel mai desăvârșită). După punctul culminant, melodia revine la nota inițială re diez printr-un pas de cvartă la-mi, consolidând prin aceasta stratul inferior: încheie sonoritatea turnului de terțe, o cuprinde ca într-un cadru și creează echilibrul armonic final al acordului.

1.3.3. Practica muzicală a secolului nostru prezintă de asemenea numeroase cazuri de structuri gravitaționale raportate la sextă mare. Această formulă acordică este definită de Lendvai drept “cea mai diatonică, cu efectul cel mai larg”. Conform definiției menționate, formula “are terță majoră deasupra fundamentalei și terță minoră sub ea”. Cităm în acest sens chiar exemplele date de autor) în *Bartók és Kodály harmóniavilága* - Universul armonic al lui Bartók și Kodály, fig. 213):

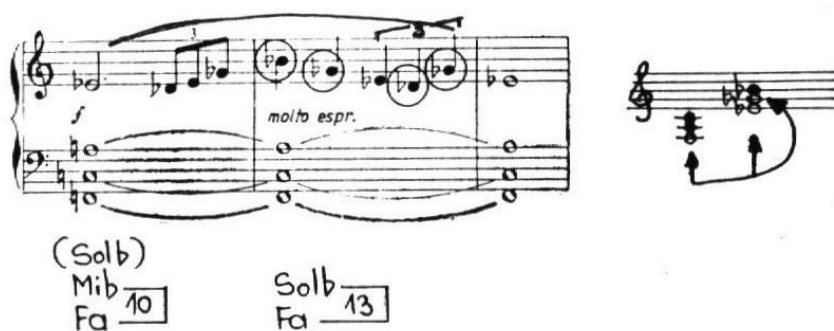
Ex. 25



Obs.: În exemplul luat din *Simfoniile pentru suflători* de Igor Stravinsky (vezi ex. 15), nota bas si bemol care nuanțează sol-si poate fi interpretată și drept fundamentală a unui strat construibil pe sextă mare inferioară. În consecință acordul sol-si/si bemol se poate interpreta drept o variantă eliptică a formulei de mai sus. Și încă o problemă: trisonul major cu sixte ajoutée sau “sextacordul minor” nu conține oare aceeași armonie cu raport stratic, exprimată de exemplu, prin astfel de variante ale structurii: la-do diez/do-mi-sol-la, la-do diez/do-sol, etc.

1.3.4. În structurile de straturi acordice este frecventă suprapunerea planurilor armonice care se disting între ele prin strat acordic de tip pedală, respectiv printr-un desen melodic dizolvat în acorduri arpeggiate. Aceasta nu conturbă unitatea armoniei; structura de straturi iese și mai clar în evidență. Cităm iarăși un exemplu din opera lui Bartók și anume măsurile de dinainte și de după nr. 47:

Ex. 26



Obs.: Notele ajoutées din soprano solo (si-re-mi bemol) sunt legate la stratul de bază. Stratul mi bemol minor al melodiei prezintă o amplasare stratică de septimă mică. Construcția pe două straturi, manifestată prin terța minoră (menționată deja în comentariul la ex. 23) poate fi sesizată și de data aceasta (ne referim la accentul melodic revenit cvartsestei majore re bemol-sol bemol-si bemol). Armonia straturilor amplasabile pe relația octavei mărite fa-fa diez (sol bemol) creează efectul “larg” al acordurilor distanțate la sextă mare. Tot așa după cum în sistemul armonic geometric acceptăm ca structuri tipice acordurile în straturi distanțate la octavă micșorată, trebuie să calificăm drept încadrabile în sistemul gravitațional structurile acordice de octavă mărită și, împreună cu ele însuși intervalul dintre note. Însă survine o situație paradoxală: octava mărită (nona mică!) nu poate fi măsurată cu modelul sistemului “sunetelor parțiale” decât dacă o concepem drept o armonică foarte îndepărtată. În acest fel de cazuri se invederează cu adevărat limita restrânsă a aplicabilității modelului de “sunet parțial” altminteri arătos și reglementar potrivit unor elemente armonice simple. Citatul nostru din Bartók ilustrează concomitent că în sistemul diatonic (gravitațional) straturile acordice amplasabile pe septima mică superioară, respectiv pe octava mărită superioară sunt posibile și justificate. Așadar, să completăm suita de intervale a raporturilor acordice din capitolul acesta, introducând și octava mărită.

1.3.5. Ultimul nostru exemplu din cadrul acestui capitol abordează un caz aparte: raportul gravitațional la interval de nonă mare. Concomitent cu el, trebuie să admitem și justetea utilizării intervalului de secundă mare, căci din suprapunerea lui Do major / Re major rezultă până la urmă un cluster (hexacord lidic). Citatul nostru din Debussy (preludiul pentru pian, intitulat *Canope*, măsurile 20-21) prezintă o construcție mult mai complicată:

Ex. 27



Obs.: Tensiunea sonoră a structurii acordice de straturi la-do diez-sol/sol-si-fa este sporită de repetiția sunetului do diez care accentuează centrul de simetrie geometrică a octavei lui sol; așadar stratul armonic gravitațional inferior este completat cu corespondentul său geometric. Planul armonic superior “închide”, am spune, spațiul sonor al blocului acordic.

Tot în acest capitol se poate include și o altă variantă a acordurilor turn din terțe și anume aceea determinată de către modelul de “sunet parțial” (structura adaptată modelului de sunet parțial) de ex do-mi-sol-si bemol-re-fa diez-la. Incepând de sus prin descompunerea straturilor, obținem următoarele “elemente de acord”: re-fa diez-la, si bemol-re(fa diez)-la-sol, (paralela stratului si bemol, mi subminor (mi-si bemol-sol-re) și stratul de bază do. O interesantă variantă creează Stravinsky în cantata sa intitulată *Le roi des etoiles*

Ex. 28



Obs. Armonia aceasta apare ca acord final al lucrării. Corzile intonează stratul acordic do-mi-sol-si bemol-re, iar corul de bărbați cântă concomitent acordul sol-si-re-fa diez. Este evident modul cum, în cadrul unui acord turn din terțe de model “sunet parțial”, Stravinsky separă aceste elemente armonice în straturi gravitaționale raportate la cvintă perfectă.

Trăsătura esențială, comună construcțiilor acordice din straturi constă în faptul că stratului de bază îi revine un rol mai însemnat decât celorlalte acorduri, situate deasupra sa. Considerăm că în acest fenomen se manifestă simțul armonic fundamentalocentric; se promovează aici principiul de structurare acord de bază straturi de “sunete parțiale”, după modelul fundamentală _ elemente adiacente. Menționăm, în legătură cu aceasta, că în sistemul nostru armonic de până acum a existat întotdeauna o relație oarecare, o legătură funcțională între elemente. În materie de acorduri folosim termenii: fundamentală, notă centrală (fundamentală superioară) și fundamentală /plasată/ mai sus în acord - admițând relațiile armonice formate pe parcursul practicii social-istorice. Negarea lor duce la nonsens, iar evitarea lor prin denumiri noi, inedite, pricinuieste confuzii. Relația dintre nota inferioară, baza bas și elementele armonice situate deasupra ei a luat naștere drept rezultat al unor îndelungate experimentări empirice colective. Deși între timp a luat naștere și răsturnarea sistemului și s-au format și alte sisteme armonice, acestea nu sunt motive suficiente pentru a presupune transformarea imediată a simțului armonic tradițional. Probabil că universul armonic gravitațional are să mai fie încă foarte multă vreme valabil în practica noastră muzicală. E firesc deci că mare parte din structurile noastre acordice din straturi sunt acorduri centrate pe stratul de bază.

Aceste formule acordice urmează și în altă privință modelul central al trisonului major: nici ca număr de straturi armonice, ele nu depășesc valoarea-limită 3 plus-minus 1. Majoritatea variantelor se compun din două straturi acordice (3-1!). Există și cazuri de structură din trei straturi, însă armoniile din patru straturi (sau reunind chiar mai multe planuri armonice) sunt foarte rare. (Constatarea noastră este valabilă și în materie de acorduri ale sistemului armonic geometric).

Caracteristic este de asemenea faptul că în covârșitoarea majoritate a cazurilor, stratul inferior apare compus din note de durată identică (strat sonor static), pe când notele stratului superior (sau straturilor superioare) figurează fie în arpeggiu, fie dispersate în melodie. Structurile menționate se

află într-un stadiu în care creatorii tind mai degrabă să întărească decât să slăbească şirul caracteristicilor de mai sus. (Tabelul II):

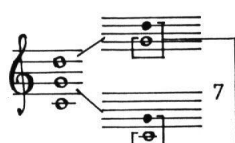
STRUCTURI DE STRATURI ACORDICE GRAVITAŢIONALE RAPORTATE GRAVITAŢIONAL

Modele de bază:

ACORD MĂRIT



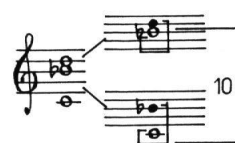
ACORD DE CVINTĂ



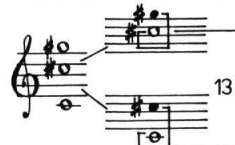
ACORD MINOR INVERSAT



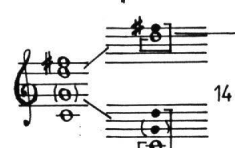
ACORD DE „NONĂ”



ACORD DE OCTAVĂ MĂRITĂ



ACORD DE „UNDECIMĂ”



DOUĂ STRATURI SIMUL-
TANE
CONVERGENTE, DIVERGENTE



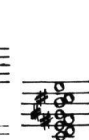
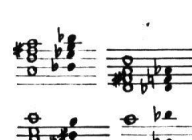
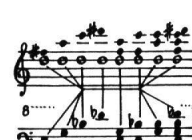
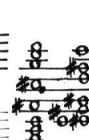
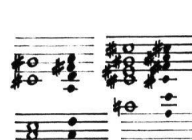
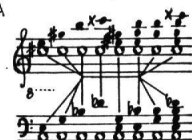
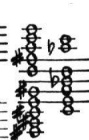
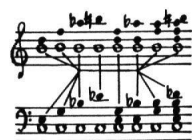
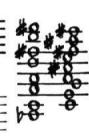
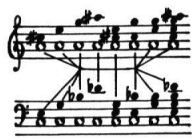
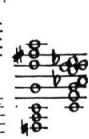
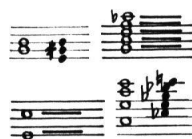
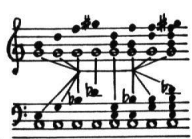
EXEMPLE
STRUCTURI, ÎNLĂŢUIRI



STRATURI
CU ELEMENTE
AJOUTÉES



TREI SĂU
MAI MULTE
STRATURI



Categoria de raportare a straturilor acordice ale structurilor analizate în cap.1, paragraf 1.3, considerată identică cu forța gravitațională, înregistrează o relație de tensiune-degajare pe care auzul creator o percepe drept reală. După cum vorbim despre forțele de percepție ale vederii creatoare, putem vorbi și despre forțele de percepere auditivă.

În experiențele lui Rudolf Arnheim, discul negru așezat în diverse poziții într-un pătrat gol “în unele puncte el va părea în repaus, pe când în altele va prezenta o tendință într-o anumită direcție; în sfârșit, în alte puncte, poziția lui va părea neclară și fluctuantă”¹⁷. Să ne gândim în acest sens la emoțiile auditive complet diferite pe care ni le dă cvinta și pe de altă parte cvarta mărită când sunt amplasate într-o octavă. Prima creează impresia unei rezolvări pe punctul de greutate, pe fundamentală, o acțiune sonoră care poate surveni în orice clipă, pe cealaltă o auzi intersectând distanța de mijloc (centru geometric) și totuși (sau tocmai de aceea) ea creează tensiune. Arnheim menționează: “‘Punctul mort’ nu este mort. Când atracțiile în toate direcțiile se contrabalansează reciproc noi nu simțim nici un fel de atracție. Pentru ochiul sensibil, echilibrul unui asemenea punct este plin de tensiune. Gândiți-vă la o frânghie care nu se mișcă în timp ce doi oameni de putere egală trag de ea în sensuri diferite. Frânghia e nemișcată, dar plină de energie”¹⁸. Din punct de vedere al percepției și al criteriilor artistice, “liniile” de forță ale emoțiilor noastre vizuale sau auditive sunt cu desăvârșire reale, după cum spune Arnheim: “Forțele care atrag discul sunt ‘iluzorii’ doar pentru acela care se decide să folosească energia lor în scopul acționării unei mașini”¹⁹.

Teoriile în concepția cărora dimensiunea verticală a muzicii este o armonie globală și deci o exprimă prin formule matematice, dau pur și simplu la o parte rolul determinant, de primordială importanță pe care forțele de percepție auditivă îl dețin în creația artistică (muzicală), ca și în perceperea ei.

Prin formule matematice nu obținem nici un fel de imagine asupra rolului pe care forțele de percepție îl dețin în materie de formare a modelelor sonore (orizontale sau verticale). Aici ne vom referi la Stravinsky: “Eu identific adevărata idee muzicală după însușirea ei de a avea sens pentru ureche (...) și, tocmai ca Webern, analizez posibilitățile la pian”²⁰. Iată o

¹⁷ Arnheim, Rudolf, *Artă și percepția vizuală*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 27.

¹⁸ Idem, p. 30.

¹⁹ Idem, p. 32.

²⁰ *Antworten VI*.

concisă formulare a tendinței de a căuta dinamismul forțelor de percepție auditivă și de a crea modele muzicale empirice. În același timp, ea își răsfrânge lumina și asupra adevăratului sens al unei alte afirmații a lui Stravinsky: “În starea sa pură, muzica este o speculație liberă (...) un domeniu în care totul e calculat și echilibrat și care este totuși impregnat de suflul spiritului cutezător”. Spunând “speculație”, Stravinsky nu se referă la modelarea matematică²¹ ci la modele sonore (sau la modele armonice!) care generează emoția artistică prin sunete fizice, precum și efecte reciproce ale unor tensiuni sonore dirijate, capabile să stârneasce inducții de percepție auditivă, realizate din “speculația” compozitorului.

Structurile verticale prezentate au dezvăluit primordialitatea gândirii gravitaționale - de la Debussy până la Stockhausen. Nimic surprinzător: noul material emotiv dobândit datorită posibilităților create de tehnica modernă, este încă prea proaspăt spre a fi putut să ne transforme substanțial factura vizuală și auditivă.

2. Succesiuni acordice gravitaționale ale muzicii secolului XX

Modele de înlănțuire acordică, principii de organizare modal-tonale.

Practica muzicală lisztiană semnalează deja la sfârșitul secolului trecut o concepție nouă manifestată în înlănțuirile acordice: orice acord poate fi legat cu orice alt acord. Admisibilitatea tuturor combinațiilor acordice este valabilă până la începerea procesului muzical. Putem pronunța la început orice “cuvânt muzical”, dar la al doilea “cuvânt” coordonat cu primul nu mai avem această libertate. Dezvoltarea ideii de bază frânează în continuare și mai accentuat această libertate. Mediul concret muzical exclude orice element străin necorespunzător sistemului preconizat.

Privitor la organizarea succesiunilor acordice gravitaționale putem afirma că elementul central, generator de sistem, persistă și în muzica cea mai nouă. Schemele funcționale TD, TS, TDST, TSDT sunt valabile și astăzi. Modificările se referă doar la suprapunerea sau la evitarea unora dintre cele trei elemente componente. În cazurile extreme constatăm și emanciparea unora dintre acestea: în lungi fragmente sau chiar în piese

²¹ Nu se poate vorbi despre un izomorfism al muzicii și matematicii, întocmai cum nu se poate vorbi de relația natură-matematică. La pag. 214 a cărții sale intitulată *Summa technologiae*, Stanislaw Lem, menționează: “posibilitatea de a cartografia natura la modul matematic, nu implică cîtuși de puțin o presupusă factură matematizată a naturii”. Muzica nu este matematizată, după cum nu sunt nici “produsele” artei plastice sau ale literaturii - însă poate fi, ca și ele, prinsă în formule matematice.

întregi poate predomina tonica sau dominantă, devenind unicul suport armonic. Nu aparține rarităților evidențierea funcțiilor tensionale S, D, cu evitarea totală sau parțială a tonicii.

Toate aceste caracteristici apar deja în muzica secolului trecut. În leitmotivul “Tristan” dispăre tonica (regăsim doar conturul acordului cu funcție de tonică). În *Boris Godunov* de Musorgski la începutul actului II acompaniamentul se bazează pe două acorduri de septimă de “dominantă” (re-fa diez-la-do, în secundacord și la bemol-do-mi bemol-sol bemol, în răst. I) cu funcție de subdominantă față de tonica lui Do, introdusă mult mai târziu.

Pe baza tendințelor de emancipare funcțională stă “perceperea” cadrului funcțional ca un fenomen abstract, un model imaginar (zilnic întărit prin contacte directe cu muzica tradițională) având funcția de a acompania sau de a completa efectul sonor, informația sonoră primită.

Aici trebuie menționat faptul că numai compozitorii muzicii moderne au descoperit (și au aplicat cu consecvență) caracterul static al structurilor gravitaționale, o trăsătură foarte importantă, dar ocolită de secole. Emanciparea structurilor gravitaționale este o necesitate logică în muzica contemporană.

Această viziune asupra structurilor gravitaționale implică și o mulțime de inovații în utilizarea lor:

- a) orice structură gravitațională, mai cu seamă cea de straturi acordice, poate fi utilizată ca bloc sonor de sine stătător;
- b) orice acord disonant din formulele acordice de tip întârziere, de schimb sau de pasaj poate fi individualizat (decupat din formula căreia îi aparține) având în vedere faptul că fiecare astfel de structură conține un strat gravitațional inferior, foarte clar conturat;
- c) orice structură gravitațională cu notă ajoutée inferioară este utilizabilă în egală măsură cu structurile de bază (cadente finale ST sau DT pot fi prin cvartsextacorduri exprimate);
- d) o structură gravitațională nu necesită includerea ei într-o înlănțuire contrapunctică: putem alterna structuri de aceeași factură (mixturi);
- e) nota adăugată formează o strânsă unitate cu acel element constitutiv de acord la care aparține.

Pentru completarea acestui punctaj vom reda și schema raporturilor funcționale:

T = Do D @ mi, sol, si bemol, do
 diez

Obs.: Conform schemei, acordul “napolitan” primește funcție de dominantă (practica muzicală modernă confirmă din plin această modificare), iar acordul treptei a VII-a funcție de subdominantă. Deci o cadență compusă autentică (TSdT) ar suna în felul următor: I-VII⁶-II^{6b}-I.

Din punct de vedere al organizării tonale forma cea mai firească este readucerea structurii, blocului sonor A după apariția lui B (ABA), iar prin înșirarea variantelor B₁-B₂ etc. putem obține AB₁-B₂-B₃-A. Introducând un element în plus C schema poate fi: ABCA, ABCBA, iar prin prelungirea sau reducerea acționării unora dintre elementele componente putem modifica proporția lor. Esențialul este reapariția unuia (sau a unora) dintre aceste elemente ca punct de referință. Următorul exemplu din *In memoriam Dylan Thomas* de Stravinsky ne oferă un model complex în sensul acesta; un bloc sonor modulănt (primele trei măsuri) devine punct de referință din punct de vedere tonal:

Ex. 29

(vezi pagina următoare)

Ex. 29

Stravinsky

M.M. J-100-102

re —————> Do
bloc tonal

Obs.: Modulație cromatică din re (minor) în Do.

În continuare vom examina câteva probleme de importanță majoră ale tematicii propuse în acest capitol.

2.1. Succesiuni acordice cadențiale

La începutul secolului, preocupările legate de descoperirea lumii muzicale au primit un impuls nou, foarte puternic, datorită cercetărilor folclorice așezate pe baze noi, științifice. În practica muzicală reapar modurile medievale²² - un fenomen preconizat de muzica secolului al XIX-

²² Busoni, F.: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Triest, 1907.

lea -, noile moduri ale heptatoniei secundare²³, pentatonia. Se manifestă un interes general spre a dezvălui tainele unei lumi sonore proaspete. Modurile devin noi “scheme” muzicale pe baza cărora atât liniile melodice, cât și succesiunile acordice pot fi reorganizate în noi condiții, diametral opuse sistemului major-minor.

Cercetarea lumii sonore modale, prin rezultatele unui compozitor ca Messiaen, primește un nou impuls, deschizând noi orizonturi în acest domeniu. În anii 1970 s-au născut multe încercări de a cuprinde fenomenul într-un singur sistem unitar, cea mai desăvârșită realizare în această privință aparținând lui Anatol Vieru²⁴.

Succesiunile acordice modale le putem grupa în două tipuri de cadențe:

- a) formule cadențiale simple alcătuite din câte trei acorduri caracteristice ale unui mod;
- b) formule cadențiale complexe realizate prin cuprinderea celor șapte sunete ale modului într-o succesiune acordică de patru (sai mai multe) structuri armonice. Pe baza terminologiei create de muzicologul maghiar Bárdos Lajos, primul tip de succesiuni putem să-l numim cadențe modale caracterizante, al doilea, cadențe modale determinante. De exemplu, cadențele caracterizante ale modului dorian sunt: I-II-I și I-IV-I, iar cadențele determinante: I-V-IV-I, I-VII-IV-I, I-VII-II-I, I-V-II-I, I-III-II-I.

Importanța acestei delimitări devine și mai evidentă în cazul sistemului heptatoniei secundare. Acest sistem de moduri apare din rotația gamei minorului melodic și, ca modul IV, conține “gama acustică”.

Alte sisteme pot fi realizate prin rotația minorului armonic și a modurilor cromatice “arbitrar” create, până la epuizarea totală a posibilităților heptatonice.

În cadrul tabelului III vom schița câteva cadențe (caracterizante și determinante) reprezentând exemple de moduri de câte cinci, șase sunete, moduri heptatonice și moduri cu opt, nouă, zece sunete. Aceste modele cadențiale semnalează doar conturul unui uriaș de formule acordice modale. **(Tabelul III A,B,C vezi paginile următoare).**

²³ Bárdos, L.: *Harminc írás*, Zeneműkiadó, Budapest, 1972.

²⁴ Vieru, A., *Cartea modurilor*, Ed. Muzicală, București, 1980.

MODURI DE 7 (8,6) SUNETE:
(tetracorduri suprapuse)
relație geometrică

1a pol, 1b, 1c antipol
2a 3,1,1, 2b, 2c
3a 2,1,1, 3b, 3c
4a 2,1,2, 4b, 4c
5a 1,3,1, 5b, 5c
6a 1,2,2, 6b, 6c
7a 1,1,3, 7b, 7c
8a game nanocavanta, 8b, 8c
9a 4,1,1, 9b, 9c
10a 3,2,1, 10b, 10c
11a 3,1,2, 11b, 11c
12a 2,3,1, 12b, 12c
13a 2,2,2, 13b, 13c
14a 2,1,3, 14b, 14c
15a 1,4,1, 15b, 15c
16a 1,3,2, 16b, 16c
16c 1,2,3, 1,1,4

EXEMPLE:

11a+3b (2,2,2,2,1,2)
4a+3b (5b) (1,3,1,2,2,1,2) (1,2)
13a+2b (3b, 4b) (2,1,3,1,2,2,1) (1,3) (1,2,2)
9a+2b (3,1,2,2,2,1)
4a+4b (1,3,1,2,1,3,1)
5a+2b (1,2,2,2,2,1) (3,1)
2a+2c 2,2,1,1,2,2,1,1
11a+11c (2,2,2,2,2,2,2)

BARTÓK: 27 coruri (nr.16) *Allegro d=120*
BARTÓK: 27 coruri (nr.20)
TODUȚĂ: 15 coruri mixte (nr.10)
TODUȚĂ: Eglogă(III.)
TODUȚĂ: 15 coruri mixte(nr.10)
KODÁLY: Nopti montane(nr.2)
BARTÓK: Microcosmos nr.86
BARTÓK: Microcosmos (nr.136)

CADENȚE:

1a pol 1b 1c antipol
relație geometrică

2a 2b 2c

3a^{5, 1} 3b 3c

4a^{4, 2} 4b 4c

5a^{3, 3} 5b 5c

6a^{2, 4} 6b 6c

7a 7b 7c

8a 8b 8c

9a^{4, 1} 9b 9c

10a^{2, 3} 10b 10c

11a^{1, 4} 11b 11c

12a 12b 12c

13a 13b 13c

14a^{3, 1} 14b 14c

15a^{2, 2} 15b 15c

16a 16b 16c 16d

17a 17b 17c 17d

18a 18b 18c 18d

BOCET

O, Pe care drum ai păcat? O,

Mu-i nă-dej-de de-nur-nat

BARTÓK: CVARTET Nr. 4

6a+c 1, 5, 1, 5

BARTÓK: CONCERTO

10a+8b

BARTÓK: MICROCOSMOS Nr. 151

14a+10b 2, 2, 3, 2, 3

BARTÓK: CONCERTO

13a+b-c 3, 1, 3, 1, 3, 1

BARTÓK: CORURI

17a+b+c+d *mf*

Meg-ha-lok Csú-gó-ért, De nem a vá-rá-ért.

2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1

WAGNER: PARSIFAL

Meg-ha-lok Csú-gó-ért, De nem a vá-rá-ért

BARTÓK: MICROCOSMOS Nr. 72

10a(III A)+8a(III B) 2, 3, 1, 3, 2

TABEL III.C. (penta- și hexacorduri suprapuse)

relație geometrică

a) pol b) c) antipol

1 3, 1, 1, 1 (8 sunete) BARTÓK: MICROCOSMOS 85

2 2, 2, 1, 1

3 2, 1, 2, 1

4 2, 1, 1, 2

5 1, 3, 1, 1

6 1, 2, 2, 1

7 1, 2, 1, 2

8 1, 1, 3, 1

9 1, 1, 2, 2

10 1, 1, 1, 3

11 2, 1, 1, 1

12 1, 2, 1, 1

13 1, 1, 2, 1

14 1, 1, 1, 2

15 1, 1, 1, 1

16 2, 1, 1, 1

17 1, 2, 1, 1

18 1, 1, 2, 1

19 1, 1, 1, 2

20 1, 1, 1, 1

21 1, 1, 1, 1

(9 sunete) STRAWNSKY: LE SACRE DU PRINTEMPS

(10 sunete) BARTÓK: MICROCOSMOS 138

(11 sunete) BARTÓK: MICROCOSMOS 80

(12 sunete) BARTÓK: MICROCOSMOS 147

BARTÓK: SUITE op.14

BARTÓK: MANDARINUL MIRACULOS

Obs.: În practica muzicală modernă se manifestă tendința de a înzestra armonia modală cu trăsături caracteristice sistemului armonic tonal-funcțional. Un proces firesc dacă ne gândim că acesta din urmă s-a născut dintr-o evoluție armonică seculară, dintr-o cristalizare lentă de tip modal: interferența celor două sisteme devenind inevitabilă.

O altă observație: dizolvarea cadențelor determinante în cadențe caracteristice (cu caracter de sinteză) în cadrul modurilor cu mai puține sunete decât șapte este de la sine înțeleasă.

Modurile cu 8, 9 etc., sunete pot fi deduse din două (sau mai multe) moduri raportate la diferite intervale. În cazul de față am ales un model de raport gravitațional de cvintă perfectă (Do lidian/Fa mixolidian: do-re-mi bemol-mi-fa-fa diez-sol-la-si bemol-si).

2.1.2. Cadențele finale, referitor la acordul final au fost deja analizate în cap.I, paragrafele 1.1. și 1.2. Concluzia este că în marea majoritate a cazurilor încheierea proceselor armonice mărturisește prezența unei concepții tributare armoniei gravitaționale: în momentul degajării tensiunii armonice apar, cu consecvență, cele mai simple modele ale armoniei tradiționale. Reducerea acordului final la un singur sunet nu înseamnă altceva decât o reîntoarcere la o procedură armonică și mai incipientă.

Dacă din punctul de vedere al acordului final tabloul general este destul de monocolor, momentul premergător al acordului final ne prezintă înfățișări armonice mai interesante. Din cele mai importante trăsături ale acestor momente armonice de maximă tensiune trebuie să subliniem doar două tendințe constante: 1) coeziunea liniară maximă și 2) coeziunea liniară minimă. Prima variantă este o maximalizare a aplicării sensibilelor într-un raport acordic liniar de tip romantic (exagerarea rolului “dominantelor”), a doua variantă însă, s-a născut dintr-un gest antiromantic, reprezentând totodată influența succesiunilor acordice modale și tendințele novatoare de emancipare ale întrebuințării structurilor gravitaționale. Două cadențe de Bartók date ca exemple în cap. I (ex.16 și 9a), pot fi edificatoare în privința aceasta.

Cele două tipuri de relație acordică pe plan orizontal sunt valabile și pentru cadențele intermediare. Alternarea lor directă a devenit un fenomen obișnuit al succesiunilor acordice specifice muzicii noi.

2.2. Succesiunile acordice parafonice (mixturi, acorduri paralele transpoziționale, alternarea blocurilor sonore), prin mișcarea unidirecțională a vocilor pun în valoare, - cu o deosebită pregnanță pe o suprafață sonoră mai mare – al doilea tip de înlănțuire armonică: coeziunea acordică minimă.

2.2.1. Structurile polifonice primitive, de fapt, sunt mixturi ale celor mai simple intervale (terțe, cvarte, respectiv sexte). Muzica europeană se naște din aceste structuri de mixtură. Întrucât de la bun început idealul acestei muzici este contrastul liniilor melodice, mișcarea mixturală ajunge treptat pe plan secundar. Mixturile de cvinte, exceptând unele cazuri, au dispărut timp îndelungat din practica muzicală. În schimb, mixturile de octave, de terțe și de sexte, au jucat un rol important în toate situațiile de până acum. Întrebuințarea lor devine uneori chiar o manieră, ca de exemplu mixturile de sexte, tipice muzicii lui Brahms. Este demn de menționat că și cvartele perfecte paralele sunt secole de-a rândul întrebuințate în vocile superioare. Cea mai verosimilă ipoteză pare a fi că mixturile de cvinte, de cvarte și de octave, dacă devin parte componentă a structurilor acordice (în majoritatea cazurilor mixturile de octave sunt introduse în structurile acordice cu scop timbral, deci, fără să se modifice inițial structura lor contrapunctică) produc un efect sonor armonic străin muzicii contrapunctice.

Una din cele mai semnificative inovații ale armoniei moderne este efectul pur armonic al mixturilor, contrastul sonor desăvârșit al polifoniei contrapunctice. Meritul redescoperirii mixturilor aparține muzicii impresioniste, cu caracter evident omofonic.

Mixturile muzicii moderne, în ceea ce privește structura lor orizontală, se împart în două tipuri principale: a) mixturi cu unități armonice egal distanțate; b) mixturi ale căror structuri sunt plasate la distanțe intervalice diferite. Tipul b) are variante cu distanțe asimetrice periodic repetate sau într-o simetrie de oglindă “armonizate”, și variante subordonate liniei melodice suprapuse. La această ultimă variantă aparțin și succesiunile mixturale diatonice din cauza structurilor verticale modificate în sensul gamei diatonice în care sunt încadrate. Pentru exemplificarea celor relatate mai sus cităm din *La terrasse des audiences du clair de lune* o succesiune acordică mixturală care urmărește o linie melodică polimodală în *Mi bemol*; 2 fragmente din *Reflets dans l'eau* pentru demonstrarea contrastului dintre planul melodic și planul acordic al mixturilor; și un ultim fragment din *La*

Cathédrale engloutie de Debussy pentru mixturi diatonice suprapuse pe o pedală:

Ex. 30

a.) *σ* ---- *simile*

b.)

Debussy
c.)

Pentru a demonstra emanciparea structurilor gravitaționale “disonante” (structuri acordice combinate cu note ajoutées și întârziere 4-3 nerezolvată) dăm mai jos două exemple mai interesante din *Feuilles mortes* de Debussy și din *Concertul pentru orchestră* de Hindemith:

Ex. 31

DEBUSSY:

HINDEMITH:

Un fragment din *Oedip*-ul enescian este convingător în privința mixturilor combinate cu înlănțuiri armonice tradiționale:

Ex. 32 ENESCU

0

Joi e! Joi e!

ff

8 simile

ff

Obs.: Rezolvarea lui Enescu are caracter de sinteză, cele două tipuri principale de succesiune acordică sunt contopite într-un proces armonic unitar.

2.2.2. Succesiunea a două sau trei acorduri paralele - uneori a mai multora - ar putea fi și de proveniență transpozițională (succesiune lipsită de coeziune liniară). În esență, aceste mixturi aparente alcătuiesc o progresie armonică, creată din unități de secvențe compuse dintr-un singur acord. Armonia tradițională admite numai acele progresii armonice, în cadrul cărora modelul de secvență este construit din două sau mai multe acorduri coerente. Firește, aceste progresii armonice fiind structuri liniar unitare (schimbarea planurilor sonore se realizează prin trecerea treptată) sunt forme evident contrapunctice, exprimări clare ale gândirii polifonice prezente în armonia tradițională. Dar imaginația muzicală nu s-a restrâns la această singură etapă, ci a creat forme de secvențe mai evolute. Una din aceste forme de secvență, în cadrul căreia schimbarea planurilor sonore se realizează printr-o desfășurare bruscă, apare în *Sonata în Re major* op. 10 nr.3, partea a II-a, de Beethoven:

Ex. 33 a,b

The image displays a musical score for Beethoven's Sonata in D major, Op. 10 No. 3, Part II. The score is divided into two systems, 'a' and 'b'. System 'a' shows a piano introduction with a forte (f) dynamic. System 'b' shows a more complex passage with fortissimo (ffp) and piano (p) dynamics. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Obs. Exemplul 33 a demonstrează rezolvarea obișnuită a acordului de septimă micșorată, a celui care apare în continuare (ex. 33 b) în cadrul transpozițiilor secvențiale. Sub raport structural acordic, exemplul aparține sistemului nongravitațional (vezi partea a II-a din lucrarea de față).

Sucesiunea celor trei acorduri premergătoare *Codei* din prima parte a *Simfoniei a III-a* de Beethoven:

mi bemol-sol-si bemol /

re bemol-fa-la bemol /

do-mi-sol

formează o secvență transpozițională modulatorie. Cele trei tonalități sunt reprezentate printr-un singur acord de tonică.

Ex. 34



Obs.: Prin mărirea importanței celor trei acorduri majore la rangul de bloc sonor tonal, citatul poate să fie încadrat și în subcapitolul politonalismului orizontal (succesiv).

Un exemplu asemănător se găsește și în *Concertul pentru pian și orchestră nr.3* de Bartók. Secvența, compusă din patru segmente, se bazează pe un model de secvență construit armonic dintr-un acord micșorat cu septimă mică. Fragmentul se înrudește în mod evident cu citatul din *Sonata*

op.10 nr.3 de Beethoven, însă structurile geometrice sunt înlocuite cu acorduri de sinteză având particularităţi de construcţie gravitaţională şi geometrică (vezi partea a III-a).

Ex. 35

BARTÓK



Următoarele exemple (Musorgski: *Tablouri dintr-o expoziţie* nr 5 şi Stravinsky: *Pasărea de foc*, cadenţa finală) prezintă acorduri paralele transpoziţionale, de care nu se ataşează secvenţe melodice. Această caracteristică semnalează o etapă mai evoluată decât aceea ilustrată prin exemplele anterioare.

Ex. 36 a, b

MUSORGSKI





Obs.: Structurile acordice sunt detașate prin pauze de respirație. Fără aceste pauze intercalate, planurile tonale traspoziționale nu pot fi sesizate, deci, esența fenomenului (succesiunea structurilor gravitaționale de sine stătătoare, identic construite, reprezentând diferite tonalități) dispăre și se transformă în mixturi obișnuite. O altă observație se referă la distanțarea acordurilor paralele traspoziționale, precum reiese din ex. 36a; acordurile inegal distanțate se încadrează într-o succesiune ascendentă, însă în ex. 36b formează un arc, distanțele dintre acorduri fiind și aici diferite, dar cu tendințe clare de simetrizare în organizarea succesiunii lor.

Prin distanțarea exagerată a structurilor unei succesiuni de mixturi, atât pe plan ritmic, cât și pe plan melodic (plasarea acordurilor în registre diferite) putem reduce coeziunea liniară până la obținerea efectului de acorduri paralele traspoziționale. O astfel de tendință de transformare putem depista în exemplul 37, - fragment citat din *Pierrot lunaire* de Schönberg: Ex. 37



Aspectele parafonice prezente în înălțuirile acordice tradiționale sunt introduse ca elemente contrastante față de obișnuitele formule contrapunctice ale conducerii vocilor și au un caracter timbral. Un fragment din *Concertul pentru pian și orchestră* nr.3 de Bartók (începutul Coralului din partea a II-a) și primele două măsuri Tutti ale piesei *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski sunt edificatoare în privința aceasta:

Ex. 38 a,b



2.3. Fenomenul politonal, polimodal și organizarea planurilor sonore

2.3.1. Tonalitate labilă a muzicii romantice este cea mai radicală realizare a ideii politonalității succesive și totodată rezultatul final al unui proces evolutiv de la tonal la atonal. Tendința muzicii secolului nostru de a păstra cadrul tonal - mai ales în momentele folosirii sistemului armonic tradițional - s-a manifestat printr-o reîntoarcere la forme tonale mai simple, dar aplicate prin prisma noilor fenomene armonice. Una, poate cea mai importantă din aceste preluări, este modulația enarmonică prin interpretarea enarmonică a septacordului de dominantă. Schimbarea centrului tonal la un semiton mai jos și apoi inversarea procesului modulatoriu, revenind la tonalitatea inițială, creează un efect armonic asemănător efectului

scordaturii. De aici și denumirea: scordatură armonică, un efect de mare expresivitate muzicală, larg utilizat de Serghei Prokofiev, Dmitri Șostakovici - în lumea muzicii tonale -, Stravinsky, Bartók, Enescu și mai târziu creatorii muzicii bazate pe folclor - în lumea muzicii modale. Bineînțeles, fenomenul modal într-un context cu scordatură modală arată alte “răsturnări” modulatorii, în majoritatea cazurilor reducând acțiunea armonică la schimbarea bruscă a punctului de referință la semiton în direcția ascendentă sau descendentă prin care efectul scordaturii (o alunecare a planului sonor) devine și mai sesizabilă de către auditor.

Ex. 39



Obs.: Exemplul clasic al scordaturii armonice citat din *Simfonia clasică* de Prokofiev conturează modulația Re major-Do diez major-Re major (acordul La-do diez-mi-sol este interpretat ca la-do diez-mi-fa dublu diez). Partea a III-a a lucrării începe cu o scordatură armonică de la Re prin Do⁶ la Si major (modulație cu sexta napolitană).

Fragmentul preluat din *Preludiul nr.17* în La bemol major de Șostakovici demonstrează o oscilație tonală între La bemol și La major, acordul comun fiind fa-la-do.

Efectul scordaturii armonice este prezent deja în secvențele modulatorii ale armoniei muzicii romantice: secventarea modelului D-T (V-I) în mod inevitabil aduce cu sine alunecarea planului sonor pentru pregătirea revenirii tonalității inițiale, astfel păstrând cadrul tonal al întregului proces secvențial. Bartók, în *Cantata Profana* utilizează o scordatură identică. În schema de mai jos prezentăm cele două “alunecări” tonale prin sublinierea raporturilor de scordatură:

Ex. 40

Re — 7 sol — Do⁷ — Fa⁷

B⁷ — Mi^{b7} — sol^{#7}/Mi⁷ — La — 7 Re — Do⁷

kési. kési. kési.

----Do⁷ Do^{#7}----- Fa^{#7}-----Si----- Mi-La⁷-Re⁷-Sol etc.

Schema armonică:

Re⁷-sol-Do⁷-Fa⁷-Si bemol⁷-Mi bemol⁷-sol diez
 / Mi⁷ -La⁷-Re-Sol⁷-Do⁷-(Fa)
 / Do diez⁷-Fa diez⁷

O scordatură modală apare în *Nyolc magyar népdal* (Opt cântece populare maghiare) nr. 3 de Bartók: acompaniamentul strofei I. oscilează între mi bemol eolian, respectiv dorian, iar strofa a II-a aduce (în acompaniament) o scordatură modală la semiton ascendent alternând Mi major cu mi minor melodic:

Ex. 41

The image shows a musical score for two stanzas of a piece. The first stanza is labeled 'I. STROFĂ' and the second 'II. STROFĂ'. Both stanzas are in 4/4 time and feature a melody with a 4-measure rest in the second measure. The accompaniment is in a modal setting, alternating between Mi major and mi minor.

Obs.: Prin suprapunerea melodiei nemodificate acompaniamentului transpus pe Mi, se realizează o bimodalitate simultană: mi bemol / Mi maj.-min.

Polimodalismul succesiv face parte din cele mai cunoscute și larg utilizate procedee armonice ale muzicii secolului al XX-lea. Alternarea a două sau a mai multor moduri în jurul unui punct de referință (“tonică modală”), deci alternarea modurilor omonime este sugerată în însuși materialul folcloric, preluat în mod direct de mai mulți creatori ai muzicii contemporane. Oscilația modală este dusă până la utilizarea totalului cromatic realizând astfel un fenomen armonic foarte asemănător tonalității labile. Acest fenomen care vizează desfășurarea orizontală a materialului sonor este amplificat adesea cu polimodalism simultan.

2.3.2. Suprapunerea planurilor tonale, ca și simultaneitatea straturilor acordice este rezultatul firesc al tendințelor generale de a verticaliza elementele corelate pe plan orizontal. Succesiunile acordice, oscilațiile tonale utilizate până la epuizarea energiei și a expresivității lor, primesc valori artistice în noua ipostază realizată prin contopirea lor într-o simultaneitate sonoră. Supraetajarea elementelor, nici în domeniul politonalismului, nu depășește limesul 3 plus-minus 1, amintit deja și în legătură cu structurile de straturi acordice. Cea mai des utilizată formulă rămâne și în muzica actuală (ne referim la întrebuințarea sistemului gravitațional) suprapunerea a două planuri tonale. Cu apariția bitonalismului, planul melodic și planul armonic devin independente din punct de vedere tonal, fenomen tipic muzicii secolului nostru și care, în sine, conține germeii gândirii tonale polivalente. Armonizarea în mai multe variante a unei melodii cu schimbarea raporturilor tonale dintre planurile suprapuse devine procedeu armonic tipic. Bartók scrie: “... în sînul melodiilor primitive nu există nici o referință privitoare la înlănțuirea stereotipă a acordurilor de trei sunete. Această latură negativă nu înseamnă altceva decât lipsa unor restricții riguroase (...) Tocmai lipsa acestora permite ca aceste melodii să fie văzute prin prisma varietății posibilităților de armonizare prin întrebuințarea acordurilor care arată o direcție polivalentă a diferitelor tonalități”.

Pentru armonizarea polivalentă găsim exemple deja în muzica secolului trecut. Unul dintre cele mai interesante experimente de armonizare polivalentă a unui singur sunet este succesiunea celor douăsprezece acorduri “clopote” - din ultimul act al operei *Falstaff* de Verdi:

Ex. 42



Obs.: Exprimarea acordică a celor două funcții SD, epuizează o mare parte din variantele posibile date în cadrul tonalității lui Fa.

Ex. 43

Un alt exemplu ne oferă Debussy în *După amiaza unui faun* prin schimbarea veșmântului armonic al motivului de bază. Sunetele principale ale acestuia: do#2-sol1-(do#2) sunt concepute ca diferite elemente componente ale acordurilor acompanyatoare. Astfel ele apar pe fundamentală (ex. 43 e – pentru sunetul do#, ex. 43 a - pentru sol), cvintă, septimă sau ca *sixte ajoutes* (vezi cifrajul de deasupra acestor sunete).

Pentru totalizarea posibilităților într-un tabel de sistematizare, anexăm o schemă alcătuită pe baza următorului principiu: în prima coloană, de sus în jos do diez devine, pe rând, fundamentală, terță, cvintă până la

tredecimă (sixte ajoutée) iar sol este păstrat permanent ca fundamentală în acord. În coloana a doua, a treia etc., nota sol devine terță și în continuare, pe rând, cvintă, septimă până la tredecimă. Variantele lui Debussy sunt arătate prin redarea completă a motivului (vezi coloana nr.1, 3, 4):

TABEL IV

Metoda de armonizare a lui Debussy se bazează pe interpretarea politonală a melodiei în raport cu acompaniamentul armonic, accentuând independența armoniilor față de melodie, în opoziție cu concepția tradițională îngustă care nu acceptă decât strânsa unitate tonală între elementul melodic și acompaniamentul său armonic.

Contrastul dintre melodie și armonizare devine și mai evident în cazul în care melodia în sine prezintă deja un profil tonal (modal) foarte clar conturat. Astfel de exemple se ivesc în prelucrările de cântece populare, precum am văzut în cazul exemplului 41, mai sus citat. Un alt exemplu convingător ar fi din *Șase dansuri românești* (piesa a IV-a), de Bartók:

Ex 44



Obs.: Primele două măsuri din ex. 44 a, b, c, demonstrează acel caz aparte al armonizărilor polivalente în care cele două planuri sonore (melodie-acompaniament) se integrează într-o unitate modală, realizând întâi Do lidian, apoi La mixolidic și mi eolian.

Prezentăm și un caz particular al armonizărilor polivalente. Vom compara în continuare șase fragmente din următoarele trei lucrări: *Allegro barbaro* de Bartók, *Toccata* de Enescu, *Simfonia a II-a* p. I de Honegger. Din fiecare piesă am ales câte două fragmente pentru exemplificarea fenomenului analizat în cadrul mediului sonor căruia îi aparțin, astfel se poate observa unitatea stilistică foarte pronunțată. În cazul diferitelor armonizări aparținătoare mai multor stiluri ne surprinde bogăția imaginației armonice și diversitatea realizărilor atât din punct de vedere al construcției, cât și al atmosferei artistice (ne referim la conținutul emoțional). În cadrul fragmentelor citate din *Allegro barbaro*, schimbarea acordului fa diez minor la Fa major semnalează prezența unui procedeu armonic foarte frecvent utilizat de Bartók: scordatura unui acord minor cu păstrarea terței comune. Lendvai, în studiul său despre *Allegro barbaro* scrie: “În timpul exersatului putem constata cât de puternic se schimbă caracterul episodului în Fa major, dacă îl interpretăm fără antecedentele lui sonore (în cazul acesta efectul este liniștitor, creează chiar un oarecare sentiment de veselie), însă are un efect cu totul diferit, dacă se leagă (episodul în Fa) cu procesul armonic premergător”. Deci, Fa majorul se naște din acordul fa diez minor (prin

alunecarea sunetelor fa diez și do diez), dar își păstrează unitatea sonoră, elementele do și fa fiind interpretabile ca cvintă micșorată și septimă mare ale acordului de bază (fa diez minor). În exemplul e, Enescu, planul armonic este transpus la o terță mică inferioară (raport nongravitațional), concomitent cu aceasta, melodia de la secunda mică do-si este mărită la do diez-si, astfel realizând o scordatură în cadrul planului melodic. Ambele structuri acompaniatoare sunt nonacorduri de dominantă: re-fa diez-(la)-do-mi cu sublinierea stratului construit pe sunetul do și si-re diez-fa diez-(la)-do diez cu decuplarea stratului notei fa diez, construcția lor fiind:

Do major Raport: 10, Fa diez major raport: 7.
Re major Si major

Motivul bicordal ocupă un loc central în *Simfonia a II-a* de Honegger, reaparițiile lui fiind legate de sunetele centale do¹-si bemol. Acompaniamentul armonic aduce de la caz la caz noutăți sonore (și expresive). Planul melodic devine independent de mediul armonic pe care îl înconjoară, conexiunile armonice devenind accidentale.

Pe parcursul celor șase variațiuni armonice ale motivului de bază putem constata o treptată distanțare a planurilor sonore până la detașarea lor totală.

Ex. 45





După prezentarea structurilor armonice specifice ale sistemului armonic gravitațional apărute în muzica secolului XX, încercăm să analizăm într-o singură piesă devenirea lor un tot unitar. Încheiem capitolul I cu modelul armonic al preludiului *Canope* de Debussy.

Canope cu cele 33 de măsuri având o structură armonică deosebit de transparentă, este unul din cele 24 preludii cu cea mai clară construcție muzicală, fiind cea mai simplă. Totodată constituie realizarea caracteristică a noului model al armoniei tradiționale (gravitațională) din secolul XX.

Preludiul pornește cu un șir de mixturi, și anume cu mixturi diatonice, cu sclipiri de moduri omonime dorice și eolice. Scordatura apărută, cu jumătate de ton mai jos (în loc de mi-La-Sol, Mib-Lab-Solb) “colorează” doar timp de o măsură cursul armonic (măs.4) după care revine la dimensiunile armonice ale lui re eolic. Această scordatură este prezentă și în repriză (A) în măsura 28 (schimbă șirul re-la-sol/Do-re-Do cu șirul Reb-sib-lab/Reb). Această a doua alunecare sonoră ridică cu un semiton formula

armonică cunoscută din măsurile 3-4. Este caracteristic pentru noua concepție armonică reprezentată de Debussy, că a doua scordatură nu marchează finalul șirului de acorduri - așa cum am putut constata prima oară - ci aceasta din urmă scoate în evidență punctul culminant al melodiei.

În măsurile 7-8, 9-10 apar două blocuri armonice identice: din acordul turn re-fa diez-la-do-do diez-mib-mi se desfășoară clar trei straturi acordice La-do diez-MI/fa diez-la-do diez-mi/Re-fa diez-la-do-mi bemol. Din aceste trei straturi iese pregnant în evidență stratul superior al lui La și sonoritatea de bază al lui Re. Acordul turn în tonalitatea sa se rezolvă ca o dominantă în măsura 11 în acord de sol minor, ca tonică. După care urmează acord de Sol major prin schimb omonim - în ambele cazuri prin scoaterea în evidență a sextei adăugate (mi), (nona și septima mică - nona mică completează șirul sunetelor adăugate).

Motivul melodic apărut în măsura 11, dobândește deja alt sprijin armonic în măsura 13: Mib⁷. În coda care încheie piesa (măs.30-32) sună deasupra turnului acordic sol minor/Do major. În spiritul armonizării polivalente caracteristice lui Debussy, câte-o inflexiune melodică (nucleu sau motiv melodic) apare în diferite ipostaze armonice în cadrul structurii muzicale. Așa dobândește întorsătura melodică din măsurile 7-8 armonii noi în măsurile 20-21 și 22-23. De această dată apare structura de straturi acordice La/Fa/Sol. Aici trebuie să notăm că în măsura 18 Debussy folosește împreună cu acordul Sol/La trei feluri de structuri de straturi acordice: 1) două trisonuri majore - la distanță de cvintă perfectă⁽⁷⁾; 2) septimă mică⁽¹⁰⁾ apoi 3) nonă mare⁽¹⁴⁾ - în relație gravitațională. Dacă adăugăm la aceasta și articulația de terță mare⁽⁴⁾ a stratului din primul turn (măs.7-8) devine completă imaginea alcătuită despre sistemele de acorduri stratificate. Este caracteristic universului armonic al piesei faptul că înaintea revenirii (A măs.26) în cursul tonal apare și antipolul modului de bază re - anume Lab - modul de bază Sol se schimbă în Lab prin scordatură armonică.

O rezolvare caracteristică este și așezarea centrului tonal, al șirului de sunete de bază re, mai jos cu o secundă mare în ultimele patru măsuri. În măsura 29 ultimul acord fa minor, care înlocuiește pe Sol major lansează modulația în tonalitatea Do.

DEBUSSY: PRÉLUDES

XXII. Canope

Très calme et doucement triste **Cédez - - "**

pp p piu p Scordatura

mod de bază re eolic Ră I. (Tonică) orig. La b1. antipolul lui re

5 6 7 m.g. m.d. 8

pp p p pp

Modulație: trepte duble

9 10 11 12

m.g. p pp +6

polimodalitate succesivă:

sol I. (sol) Sol

(tonică)

Musical score for piano and voice, measures 13-22. The score includes piano accompaniment (treble and bass staves) and a vocal line (soprano staff). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4.

Annotations and structural analysis:

- Measure 13: *p* (piano). Bass staff has a circled chord with *+4h* below it.
- Measure 14: *p* (piano). Bass staff has a circled chord.
- Measure 15: *p* (piano). Bass staff has a circled chord.
- Measure 16: *p* (piano). Bass staff has a circled chord.
- Measure 17: *pp* (pianissimo). Bass staff has a circled chord.
- Measure 18: *p* (piano). Bass staff has a circled chord. Annotation: *? mi b*.
- Measure 19: *pp* (pianissimo). Bass staff has a circled chord. Annotation: *p marqué*.
- Measure 20: *p* (piano). Bass staff has a circled chord. Annotation: *axa lui sol-mi-do# (si b)*. Below the staff, a box contains: *Sol* 8, *La* 10, *Re V*.
- Measure 21: *p* (piano). Bass staff has a circled chord. Annotation: *structuri de straturi acordice transpozionale*.
- Measure 22: *p* (piano). Bass staff has a circled chord. Annotation: *Structură geometrică suprapusă*.
- Measure 23: *pp* (pianissimo). Bass staff has a circled chord. Annotation: *Structură gravitațională de bază*.
- Measure 24: *pp* (pianissimo). Bass staff has a circled chord. Annotation: *La* 4, *Fa* 10, *Sol* 14. Below the staff, a box contains: *Re IV*.

"DIESE MEHRKLANGE SIND DEM GRAVITATIONSFELD DES
OBERTONSYSTEMS ENTRONNEN UND SCHWEBEN GLEICHSAM
FREI IM RAUM DER HARMONIK."

GYÖRGY LIGETI

II. SISTEMUL ARMONIC NONGRAVITAȚIONAL (GEOMETRIC)

György Ligeti afirmă în celebrul său studiu *Über die harmonik in Weberns ersten Kantate*¹: "Diese Mehrklänge sind dem Gravitationsfeld des Obertonsystems entronnen und schweben gleichsam frei im Raum der Harmonik".

Într-adevăr, structurile alfa preluate din *Microcosmos nr. 109* (cadența finală) de Bartók, respectiv din *II. Kantate op. 31* (măs. 48) și *Variationen für Klavier op. 27* (măs. 8-9), se desprind de armonia gravitațională și instaurează o imponderabilitate sonoră asemănătoare realizării picturilor moderne în deplasarea punctului de gravitate. Obținerea acestui efect armonic nou a fost întâi pregătit de practica muzicală seculară (vezi tabelul I), dar și din punct de vedere logic era firească introducerea variantei de simetrie în oglindă a sistemului armonic gravitațional. Cu aceasta, sistemul armonic al muzicii europene a fost desăvârșit atât pe plan orizontal², cât și pe plan vertical, prin oglindirea sistemului:

armonie gravitațională	
succesiune gravitațională	
T D S T Plagale	T S D T Autentice
Armonie non -gravitațională	

Cucerirea părții componente contrastante a gândirii armonice a fost, de fapt, o redescoperire, o retrăire a unei lumi sonore evitate de raționamentul nostru muzical, dar care a persistat în straturile cele mai adânci ale instinctului nostru muzical.

În plină desfășurare a sistemului armonic gravitațional, în literatura muzicală regăsim proporțiile secțiunii de aur. Nu ne surprinde la Palestrina sau la Bach descoperirea punctelor tensionale în strânsă corespondență cu raporturile geometrice ale formei. În tema fugii nr. 1 din *Wohltemperiertes Klavier* găsim 13 optimi (inclusiv pauza de optime complementară); cel mai înalt sunet, la¹, proporționează tema în 8:5, iar prima parte este divizată în

¹ Vezi în: *Darmstadter Beiträge*, 196.

² Înălțuirile acordice plagale și recurența lor, denumite autentice.

raportul 5:3, prin oprirea evoluției melodice în momentul apariției sunetului fa¹ (optime cu punct) (ex. 12 a).

Începând cu Beethoven, proporțiile geometrice pătrund și în dimensiunea verticală a muzicii. Blocurile geometrice transpoziționale din partea lentă a *Sonatei în Re*, op. 10, nr. 3 (acorduri de septime micșorate utilizate ca blocuri armonice de sine stătătoare)³, sau începutul enigmatic al *Allegretto*-ului din *Simfonia a VII-a* (acord de cvartsext minor, structură geometrică 3:5), sunt exemple grăitoare ale evoluției gândirii armonice.

Apariția tot mai evidentă a octavei micșorate de la madrigaliștii englezi, prin Bach, Mozart, Beethoven până la romantici, ne arată drumul parcurs de un element de bază al sistemului armonic geometric.

TABELUL 1

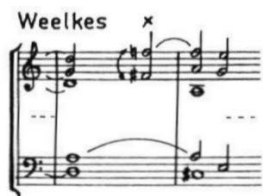
(vezi pagina următoare)

³ Acordurile de septimă micșorată nepregătite și nerezolvate tradițional sunt foarte frecvente deja la Bach, reapar în creația mozartiană și devin obișnuite în muzica secolului al XX-lea.

Beethoven



Weelkes



Mozart



Beethoven



Schumann



Wagner



Musorgski



În muzica secolului al XX-lea, rezultatele seculare se împletesc cu influențele directe ale muzicii folclorice descoperite de Bartók, Enescu, Stravinsky. Este semnificativ faptul că Schönberg, Berg, dar mai cu seamă Webern ajung la organizarea corectă a sistemului armonic geometric numai pe baza experiențelor acumulate de creatorii Europei Occidentale, fără influențe folclorice directe. Fapt, din care reiese cu claritate caracterul firesc al procesului evolutiv de transformare radicală a concepției armonice și valabilitatea sistemului în cazul unor stiluri muzicale foarte diferite.

Prima parte a muzicii secolului al XX-lea are meritul de a desăvârși un nou sistem armonic, care îmbogățește în mod substanțial modelele armonice de bază cu simetriile geometrice ale celor 12 clape dintr-o octavă și cu intervalele asimetrice "prefabricate" (de tip Corbusier) ale seriei lui Fibonacci, aplicate în raporturile "spațiale" ale structurilor verticale. De aici denumirea: sistem armonic geometric.

1. Structuri acordice nongravitationale (geometrice).

Ravel, deja în 1913 remarcă existența acordului major-minor. Într-o convorbire cu Stravinsky și Ansermet, conturând cu claritate legitatea structurii, afirma: "(Acordul) este foarte posibil, cu condiția ca terța mică să fie sus, iar cea mare jos"⁴. Iată acordul imaginat de Ravel: mi bemol²-do²sol¹-mi.

Raporturile intervalice ale structurii desemnează cele două principii fundamentale de construcție:

a) raport intervalic de tip geometric 3:5:3 (proporții de secțiune de aur din seria lui Fibonacci - 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34,, 55, 89, etc.),

b) tendință de simetrizare în jurul unei axe (axa fiind un sunet sau un interval).

Acordul analizat este un segment al modelului armonic de bază, structura alfa. În continuare vom analiza particularitățile acestui acord.

1.1. Acordul alfa este construit din două straturi alcătuite fiecare din structuri de câte patru sunete egal distanțate la terțe mici:

$$\frac{\text{do}^2\text{-mi bemol}^2\text{-fa diez}^2\text{-la}^2}{\text{do diez}^1\text{-mi}^1\text{-sol}^1\text{-si bemol}^1}$$

În construcție, stratul superior este blocul sonor de referință, asumându-și rolul unui strat sonor principal, fără de care stratul inferior apare ca un bloc sonor alcătuit din "armonice inferioare".

⁴ White, E. W.: *Stravinsky-monografia*, Zeneműkiadó, Budapest, 1976, p. 534.

Raportul straturilor este octava micșorată (11) - adesea exprimată ca septimă mare. În poziția perfect strânsă, structura alfa are secundă mare ca interval-axă (și bemol¹-do² în cadrul schemei anterioare).

Relațiile intervalice ale unui sunet din stratul principal, raportat la elementele componente ale stratului subordonat, fac parte din seria lui Fibonacci cu excepția octavei micșorate (11). Astfel vom avea: secundă mare (2), cvartă perfectă (5), sextă mică (8) și octavă micșorată (11), la care trebuie adăugate relațiile intervalice dintre sunetele unui strat component al structurii alfa: terță mică (3), cvarta mărită (6), sexta mare (9)⁵.

Acordul model din ex. 1 este citat din *Technique de mon langage musical* de Messiaen împreună cu fragmente date de el din diferite lucrări ale sale. Aceste fragmente cuprind segmentele acordului-model aplicate succesiv sau simultan în procesul muzical. Exemplele demonstrative sunt - în literatura muzicologică modernă - primele care semnalează întrebuintarea conștientă (organizată) a elementelor armonice geometrice.

Ex. 1
Messiaen

The image displays five musical examples labeled b, c, d, e, and f. Example b shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left. Example c shows a similar piano accompaniment with a different melodic line. Example d shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left. Example e shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left. Example f shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

1.1.1. Relatând particularitățile structurii alfa, trebuie subliniat faptul că nici o sonoritate geometrică, ca atare nici modelul central al sistemului, nu tolerează dublările - atât de caracteristice însă pentru sistemul armonic gravitațional. Dublările ce schimbă puternic caracterul nongravitațional al acestor structuri, prin aplicarea lor, nasc structuri acordice de sinteză, caracteristice prin prezența celor două sisteme armonice complementare (vezi p. a III-a a lucrării de față).

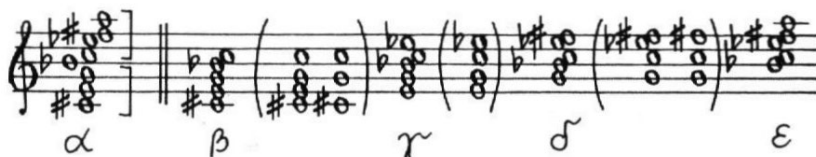
⁵ Sexta mare este un interval comun al celor două sisteme armonice.

O altă particularitate a structurilor alfa este frecvența poziție strânsă, care rareori poate fi mărită prin distanțarea exagerată a elementelor constitutive. Prin plasarea sunetelor stratului inferior, firește, printr-o extindere sonoră, spre registrul grav, acestea primesc caracter de fundamentală care se interferează cu efectul de imponderabilitate sonoră. Fenomenul devine și mai evident atunci când straturile, ca blocuri sonore compacte, sunt distanțate exagerat unul față de celălalt. Păstrarea unității armonice este o legitate și în sistemul armonic geometric.

Acoperirea parțială sau totală a straturilor componente (apropierea straturilor unul față de altul) se soldează tot cu apariția trăsăturilor armonice gravitaționale. Inversarea totală a straturilor (structura alfa inversată) devine o structură model pentru acorduri sintetice: straturi structurate nongravitațional în raport gravitațional.

1.1.2. Segmentarea structurii alfa este preconizată de muzicologul Lendvai. Clasificarea lui se bazează pe structurile cel mai des utilizate în practica muzicală. Astfel, stabilește segmentele beta, gamma, delta, epsilon:

Ex. 2



Obs.: Segmentele de tip beta sunt cuprinse în cadrul Do²-do diez¹ (stratul superior reprezentat printr-un singur sunet), segmentele gamma cuprind spațiul sonor al sunetelor mi bemol²-mi¹, delta fa diez²-sol¹, epsilon la²-si bemol¹. Segmentarea lui Lendvai este bazată pe principiul de permanentă transpoziție cu condiția ca punctul de referință do² să rămână neschimbat. Din sistematizarea lui Lendvai lipsesc segmentele mai puțin confirmate de creația bartókiană, care însă sunt prezente în literatura muzicală contemporană, precum ar fi structura de tip beta: do²-fa diez²/do diez¹-si bemol¹, sau varianta structurii delta: do²-mi bemol²-fa diez²-la²/sol¹. Într-o sistematizare propusă mai jos încercăm să cuprindem totalitatea variantelor realizabile prin segmentarea structurii alfa:

TABEL 2

Segmentarea acordului α :

Model de bază:

strat principal:

strat subordonat:

varianțe: a, b, c, d, e, f, g, h,

Segmente de tip: β cifraj caracteristic 11

Segmente de tip: γ cifraj caracteristic 8

Segmente de tip σ cifraj caracteristic 5

Segmente de tip ϵ cifraj caracteristic 2

Exemple:

structuri tipice (frecvent utilizate)	structuri atipice simetrice	structuri atipice rar util.
a, a ₁ a ₂ a ₃ a ₄ a ₅ a ₆ a ₇ a ₈ a ₉ a ₁₀ a ₁₁	c ₁ c ₂ c ₃ c ₄ c ₅ c ₆ c ₇ c ₈ c ₉ c ₁₀ c ₁₁	c ₁ c ₂ c ₃ c ₄ c ₅ c ₆ c ₇ c ₈ c ₉ c ₁₀ c ₁₁
cif. 11	cif. 11	cif. 11
a, a ₁ a ₂ a ₃ a ₄ a ₅ a ₆ a ₇ a ₈ a ₉ a ₁₀ a ₁₁	c ₁ c ₂ c ₃ c ₄ c ₅ c ₆ c ₇ c ₈ c ₉ c ₁₀ c ₁₁	c ₁ c ₂ c ₃ c ₄ c ₅ c ₆ c ₇ c ₈ c ₉ c ₁₀ c ₁₁
cif. 8	cif. 8	cif. 8
a, a ₁ a ₂ a ₃ a ₄ a ₅ a ₆ a ₇ a ₈ a ₉ a ₁₀ a ₁₁	c ₁ c ₂ c ₃ c ₄ c ₅ c ₆ c ₇ c ₈ c ₉ c ₁₀ c ₁₁	c ₁ c ₂ c ₃ c ₄ c ₅ c ₆ c ₇ c ₈ c ₉ c ₁₀ c ₁₁
cif. 5	cif. 5	cif. 5
a, a ₁ a ₂ a ₃ a ₄ a ₅ a ₆ a ₇ a ₈ a ₉ a ₁₀ a ₁₁	c ₁ c ₂ c ₃ c ₄ c ₅ c ₆ c ₇ c ₈ c ₉ c ₁₀ c ₁₁	c ₁ c ₂ c ₃ c ₄ c ₅ c ₆ c ₇ c ₈ c ₉ c ₁₀ c ₁₁
cif. 2	cif. 2	cif. 2

Obs.: Sunetul do^2 este permanentizat în calitate de punct de referință la care pe rând sunt adăugate toate celelalte sunete ale stratului principal. Prin înlocuirea sunetului do^2 cu un alt element component al stratului principal, deci, prin schimbarea punctului de referință, apare transpoziția structurii: do alfa devine mi bemol, sau fa diez alfa eventual la alfa. Aceste structuri fiind plasate pe o singură axă tonală (desemnată prin sunetele stratului principal), pot fi alternate între ele fără modificarea funcției lor tonale.

O structură de tip alfa poate fi redusă la un interval format dintr-un sunet al stratului principal și dintr-unul al stratului subordonat. În virtutea acestei viziuni, unitățile secundă mare, cvartă perfectă, sextă mică, octavă micșorată pot fi interpretate ca acorduri eliptice, iar combinațiile acestor elemente incipiente dau naștere trisonurilor decupate din structura de bază. Segmentele de trei sunete conțin două intervale suprapuse și un interval cadru. De exemplu 3/5 8.

1.1.3. "Răsturnările" acordului alfa și ale segmentelor acestuia pot fi realizate prin rotația elementelor stratului inferior, întrucât rotația elementelor stratului superior dă naștere structurilor alfa transpoziționale.

Ex. 3

Diagram illustrating musical notation and interval structures for Example 3. The notation shows three variations (a, b, c) of a chord structure. Variation a shows a sequence of notes with symbols below: β , ϵ , σ , γ , β . Variation b shows a similar sequence with different note placements. Variation c shows a more complex structure with a table of intervals below:

citr.	2	6	6	4	4	6
trad.	4	4	5	3	3	5

Obs.: În cadrul ex. 3 a, b apar cele patru variante permutative ale stratului inferior, iar structurile din 3c demonstrează apariția unor bine cunoscute acorduri ale sistemului armonic tradițional în forma lor geometrică, ca de pildă: secundacord de dominantă, cvartsext major, etc.

1.1.4. O construcție acordică din *Sărbătoarea primăverii* de Stravinsky ne-a atras atenția asupra întrebuirii acordurilor alfa cu note ajoutées. Structura acordică a lui Stravinsky - la prima vedere greu identificabilă - devine inteligibilă dacă evidențiem osatura de structură alfa a armoniei:

fa-sol diez-(si)-re¹
 Fa diez-La-do-mi bemol ; mi-fa diez-sol ajoutées

Din cele trei sunete ajoutées, fa diez este dublarea unui element constitutiv din stratul inferior, deci nu este un element străin de acord. Nota sol completează un interval din stratul superior, iar mi formează axa simetrică

a structurii, completând intervalul-axă (mi bemol-fa) al structurii. Ambele elemente sunt note adăugate, care timbrează acordul de bază cu efect de tip cluster.

Ex. 4



Fiecare spațiu intervalic poate fi completat cu elemente adăugate până la realizarea unui cluster total cuprins în intervalul-cadru al structurii alfa. În acest interval-cadru putem introduce și un cluster alcătuit din sferturi de tonuri.

De obicei, completarea terțelor mici ale structurii alfa se realizează cu note adăugate pe baza modelelor 1:2, 2:1.

Notele adăugate peste intervalul-cadru al structurii alfa se încadrează în două categorii:

- a) sunete aparținătoare unuia din straturile componente;
- b) sunete care aparțin unui strat nou - tot din terțe mici construit - al treilea, posibil în sistemul sonor existent. Aceste note adăugate prin prezența lor conturează structura alfa de trei straturi (vezi cap.2, paragraf 1.2.3.).

1.2. Două straturi alfa suprapuse au fost deja menționate în cadrul exemplelor 1e, 1f. Soluțiile lui Messiaen sunt edificatoare în două sensuri: pe de o parte demonstrează suprapunerea a două segmente alfa de construcții divergente de simetrie în oglindă, pe de altă parte se prezintă segmente divergente și din punct de vedere al numărului elementelor cuprinse în blocurile sonore suprapuse (1f).

În ceea ce privește sistemul structurilor alfa suprapuse, trebuie analizate în primul rând acele structuri complexe care se nasc din suprapunerea a două segmente alfa cu structuri convergente:

TABEL III. Două sau mai multe segmente α suprapuse (structuri convergente)

TABEL III.

Două (sau mai multe) segmente α suprapuse (structuri convergente)

Modelele:

raporturi geometrice:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12

Diagram illustrating musical structures (TABEL III) showing two overlapping segments α (convergent structures). The diagram is organized into columns labeled with ratios: $b1..12$, $c1..12$, $d1..12$, $e1..12$, $f1..12$, $g1..12$, $h1..12$. The rows are numbered 1 through 12, corresponding to the ratios. The diagram shows various musical notations, including notes, rests, and accidentals, arranged in a grid-like fashion. The notation is complex, involving many notes and accidentals, suggesting a highly structured and possibly complex musical composition or analysis.

Exemple:
Straturi raportate
geometric
Structuri
periodice
sau total
simetrice
I grav.

This musical score is for a large ensemble, likely a symphony or a large chamber group. It consists of two main sections, each with a key signature change and a time signature change. The first section is in 4/4 time and the second section is in 3/4 time. The score is written for multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and complex, with many notes and rests. The score is divided into two main sections, each with a key signature change and a time signature change. The first section is in 4/4 time and the second section is in 3/4 time. The score is written for multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and complex, with many notes and rests. The score is divided into two main sections, each with a key signature change and a time signature change. The first section is in 4/4 time and the second section is in 3/4 time. The score is written for multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and complex, with many notes and rests.

Obs.: Printre structurile cuprinse în tabelul 3 găsim acorduri cu elemente constitutive egal distanțate și bine cunoscute deja și în armonia postromantică. Ne referim la cvartacorduri și la acordul mărit structurat prin sexte mici suprapuse.

Cvartacordul, - născut dintr-o structură gravitațională (septimă de dominantă eliptică de cvintă cu întârzierea terței) prin individualizarea elementului intermediar al unei formule de întârziere - este deductibil și dintr-o formulă geometrică provenită tot din suprapunerea elementelor componente. Este semnificativ faptul că două procese armonice, calitativ diametral opuse, dau naștere unui fenomen sonor comun: cvartacordul este una din structurile de legătură ale celor două sisteme armonice.

Toate celelalte structuri cu elemente egal distanțate: secunde mari sau octave micșorate suprapuse, pot fi deduse și din procese armonice gravitaționale.

O mare parte din structurile tabelului 3 conțin forme simetrice de construcție. Însăși trisonurile amintite mai sus (cu elemente egal distanțate) sunt construcții simetrice în jurul unui ton-axă. Structurile de patru sunete arată simetria în jurul unui interval-axă. Celebrul model 5:1:5, sau 1:5:1 se naște tot din structuri alfa suprapuse.

Prin suprapunerea segmentelor alfa construite din mai multe straturi, aspectul cel mai important devine periodicizarea structurii armonice. De exemplu, structuri de 3:5 sau de 2:3:3 apar secvențial în cadrul blocului sonor următor. Pentru exemplificarea fenomenului, cităm un fragment din *Simfonia a II-a* de Honegger:

Ex. 5



1.2.2. În continuare, vom schița sistemul structurilor alfa suprapuse cu structuri divergente:

TABEL IV.
Două (sau mai multe) segmente α suprapuse
Modele: _____ (structuri divergente)

94

Handwritten musical score on page 95, featuring complex notation with accidentals, dynamic markings, and a large 'E' symbol.

The score is divided into two main sections, each enclosed in a dashed rectangular box. The top section is marked with a large 'E' and contains a series of musical staves with various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (e.g., *rap.*, *grav.*). The bottom section is also marked with a large 'E' and contains similar musical notation.

Key features of the notation include:

- Accidentals: Numerous sharps (#) and flats (b) are used throughout the score, often in combination with naturals (n).
- Dynamic markings: *rap.* (rappresentando) and *grav.* (grave) are used to indicate changes in tempo or mood.
- Staff notation: The score is written on multiple staves, with some staves containing complex rhythmic patterns and others containing more melodic lines.
- Large 'E' symbol: A large, stylized 'E' is prominently displayed in the center of the page, spanning across the two main sections of the score.

Obs.: Trebuie remarcat un fenomen cu valabilitate generală pentru ambele sisteme de acorduri: apariția notei sau notelor comune.

Punctele identice ale structurilor – în unele cazuri foarte complexe – întâlnesc (în majoritatea cazurilor) stratul principal al structurii inferioare. Apare o zonă sonoră centrală foarte evidențiată, în jurul căreia sunt plasate elementele din celelalte straturi.

Există și o altă formă frecventă: identitatea elementelor straturilor principale din ambele structuri alfa suprapuse. În cazul acesta structurile componente devin variante transpoziționale (raport axial).

Exemplele sunt alese din *Konzert für 9 Instrumente op. 24* de Webern, din *Microcosmos nr. 143* de Bartók și din *Gruppen* de Stockhausen:

Ex. 6

a. Webern



b. Bartók



c. Stockhausen



1.2.3. Cea mai răspândită variantă a structurilor alfa suprapuse, se materializează în construcția de acord alfa de trei straturi.

În această nouă structură geometrică, se suprapun două straturi alfa la octavă micșorată. Structura blocurilor sonore și raportul lor sunt - prin excelență de natură geometrică și totuși, fenomenul sonor nu e lipsit de contradicție: raportul straturilor extreme este gravitațional. Iată structura-schemă:

$$\alpha \left(\begin{array}{l} \text{si}^1\text{-re}^2\text{-fa}^2\text{-sol diez}^2 \\ \text{do}^1\text{-mi bemol}^1\text{-fa diez}^1\text{-la} \\ \text{do diez-mi-sol-si bemol} \end{array} \right) \begin{array}{l} 11 \\ 11 \end{array} \left. \begin{array}{l} \text{raport} \\ \text{geom.} \end{array} \right\} 10 \text{ raport grav.}$$

Față de do diez, sunetele fa, sol diez, si, re realizează raport gravitațional. Includerea structurii alfa de trei straturi, se datorează faptului că practica muzicală o utilizează cu primordialitate în procese armonice geometrice. Formula acordică de față este uneori redusă la două octave micșorate (vezi și tabelul 3), cum apare în cele două exemple-schemă citate din *Musikdenken heute* de Boulez:

Ex. 7

a.



b.



c. Bartók



Obs.: Structura apare în două ipostaze: a) într-o succesiune de mixturi și b) ca pedală (plan sonor static), deasupra mixturilor formate din acorduri de patru alfa suprapuse (structuri convergente: $\text{sol diez}^3\text{-re diez}^3\text{-sol}^2 / \text{re}^2\text{-la}^1\text{-do diez}^1$, $5:8 / 5:8$, la rândul său fiecare strat putând fi descompus în două straturi alfa, de exemplu: $\text{re}^2\text{-la}^1 / \text{la}^1\text{-do diez}^1$). Exemplul 7c arată valențele gravitaționale ale structurii (citată din *Microcosmos nr. 143* de Bartók).

1.2.4. Structura alfa inversată de trei straturi conține raportul-cadru geometric:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{sol diez}^1\text{-si}^1\text{-re}^2\text{-fa}^2 \\ \text{si bemol-do diez}^1\text{-mi}^1\text{-sol} \\ \text{do-mibemol-fa diez-la} \end{array} \right\} \left(\begin{array}{l} \text{r} \\ \text{r} \end{array} \right) \Bigg|$$

Straturile extreme formează o structură alfa simplă, însă raportul dintre straturi este gravitațional.

Acest bloc armonic apare foarte rar segmentat într-un context armonic geometric (segmentele fiind structuri pur gravitaționale). În calitate de bloc sonor este utilizat și de Lutoslavski în *Paroles tissées* (ex. 8 p. urm.).

1.3. Trei sau mai multe structuri alfa suprapuse într-un bloc sonor aparțin curiozităților și în muzica contemporană. Exemplul dat de Boulez (ex. 7b) este convingător și în privința aceasta. Putem explica raritatea acestor constelații armonice, presupunând rolul hotărâtor al limesului 3 plus-minus 1 al perceperii intelectuale, viguros manifestat și în alcătuirea structurilor armonice de straturi acordice ale sistemului gravitațional (vezi cap. I, paragraf 1.3.):

Ex. 8 (vezi pagina următoare)

Lutosławski
3 Allegro molto
4 ca 160

The image shows a page from a musical score for Witold Lutosławski. At the top, it is marked 'Lutosławski', '3 Allegro molto', and '4 ca 160'. The score consists of several staves for different instruments: violins (vni), violas (vle), violas/contras (vc), and cellos (cb). Each instrument part has multiple staves, some with 'arco' (arco) markings. Dynamic markings like 'fp' (fortissimo) and 'umile' (umile) are present. A section marked '6' is also visible.

1.3.1. Cele mai des utilizate structuri simple de trei sau mai multe alfa suprapuse sunt cvartacordurile. Mult mai rar apar structurile formate din secunde mari, sexte mici, octave micșorate suprapuse. Pentru demonstrarea unei structuri-limită a supraetajării microstructurilor alfa cităm un acord din *Pasiunea după Luca* de Penderecki:

Ex. 9

⑧ PENDERECKI

The image shows a musical score for Penderecki's work, specifically a complex chord structure. It features multiple staves for different instruments, including 'cr.' (corni), 'tr.' (trombe), 'tr.' (trombe), and 'tb.' (tubă). The score includes dynamic markings like 'p', 'pp', and 'sff'. The chord structure is complex, with multiple staves for each instrument, and the score is marked with 'p', 'pp', and 'sff'.

Obs.: Suprapunerea sunetelor gamei hexatone poate să fie considerată ca simultaneitatea segmentelor alfa (secunde mari), plasate la interval de secundă mare (2). Structura lui Penderecki ne oferă un model acordic de tip alfa: două straturi construite din elemente egal distanțate într-o relație de octavă micșorată (Mi b - re), plasate în jurul unui interval-axă de secundă mică (1):

$$\frac{\text{re-mi-fa diez-la bemol-si bemol-do}^1}{\text{Mi bemol-Fa-Sol-La-Si-do diez}} \quad 11)$$

Trei sau mai multe microstructuri alfa convergente pot fi suprapuse la distanțe inegale, ca de exemplu: do²-si bemol¹ / sol¹-fa¹ / do diez¹-si (do² beta / si bemol¹ beta). Înlocuind secunde mari cu cvarte, sexte mici sau cu alte segmente alfa, putem obține variante ca: do²-sol¹ / sol¹-re¹ / do diez¹-si; do²-mi¹ / sol¹-si / do diez¹-mi diez (structuri aparținătoare acordului alfa de trei straturi).

1.3.2. Adesea se suprapun trei sau mai multe segmente alfa de construcție divergentă. Din multitudinea variantelor în cadrul acestui sistem acordic dăm un exemplu de Stockhausen:

Ex. 10



Obs.: Structura o putem defalca în următoarele microstructuri (segmente) alfa: sol diez⁴-fa diez⁴ / do diez⁴-si³-fa³ / fa³-do³-la² / do³-la²-mi² / mi²-re², 2 / 2:6 / 5:3 / 3:5 / 2. În astfel de structuri crește considerabil ponderea efectului gravitațional atât în ceea ce privește raportul straturilor de microstructuri alfa, cât și relația sunetelor aparținătoare straturilor acordice diferite.

În încheierea acestui prim capitol al părții a doua din lucrarea de față, anexăm exemple comparative pentru demonstrarea drumului evolutiv al acordului alfa, de la întârzierea nerezolvată a septimei pe treapta a VII-a din minor, la adevărate conglomerate de structuri alfa simultane.

Ex. 11 a,b,c,

Liszt
Bartók

a

b

c

Bartók

Example a shows a piano part with complex chords and a violin part with a melodic line. Example b shows a piano part with a melodic line and a violin part with a melodic line. Example c shows a piano part with complex chords and a violin part with a melodic line.

Ex. 11 d

Stockhausen

Example d shows a piano part with complex chords and a violin part with a melodic line. The piano part features dynamic markings such as pppp, mf, pppp, and pp.

Ex. 11 e



Obs. Fragmentul citat din *Sonata în si* de Liszt cuprinde structura la beta, care, în exemplul 11 b (Bartok: *Muzică...p. II*) apare concomitent cu antipolul său acordic mi bemol beta, iar în cadența finală a părții I din *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 2* de Bartók, I se suprapun două cvartacorduri (ex. 11 c).

Cadența finală a piesei *Gruppen* de Stockhausen (ex. 11d), ne oferă un exemplu acordic foarte complex, dar în care regăsim mai multe segmente beta suprapuse, combinate cu o structură de tip delta și cu un cvartacord de patru sunete:

fa-do-Fa diez. mi1-si-fa, re2-la1-re diez1 (structuri beta)

la diez1-mi1-si (structură delta)

re2-la1-mi1-si (osatură armonică de cvarte

perfecte)

do diez2-sol diez1-re diez1.

Blocul sonor al cvartacordurilor suprapuse din *Stabat Mater* de Penderecki este unul din cazurile-limită ale sistemului acordic geometric. Grupele armonice sunt formate din câte trei cvartacorduri raportate la

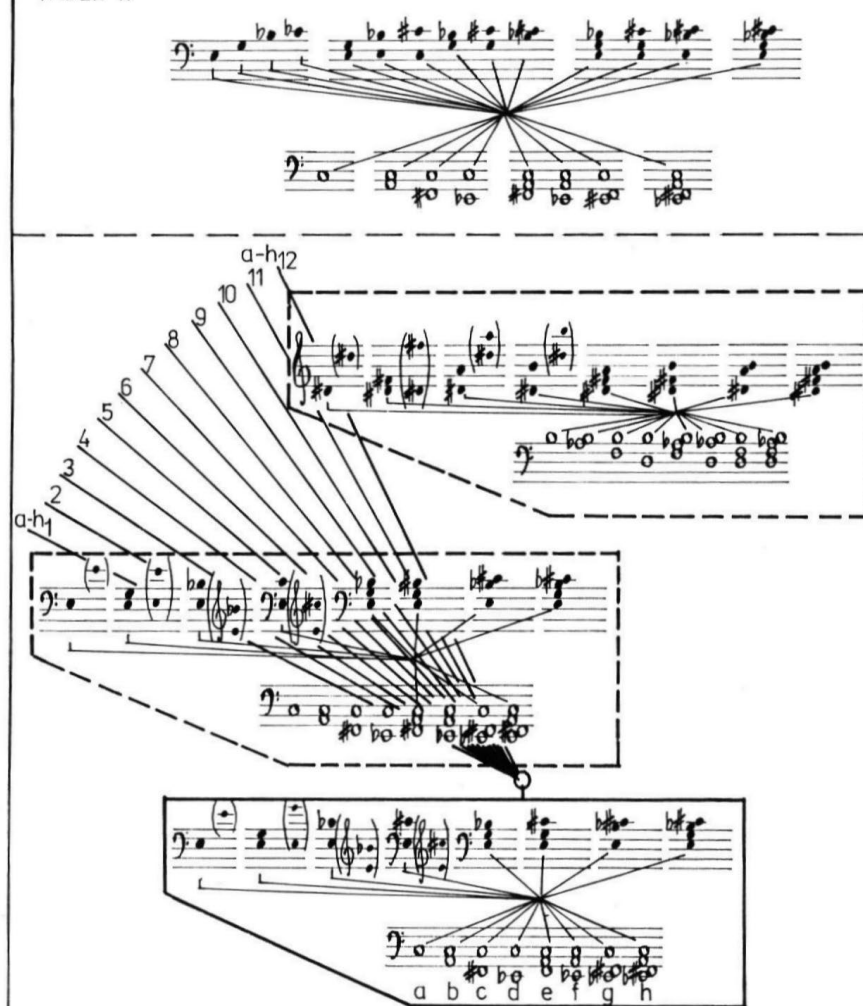
semiton: sopran si2-si bemol2-la2 (sunt evidențiate sunetele superioare din acorduri); alto re2-re bemol 2-do2; tenor la bemol1-sol1-fa diez1; bas fa1-mi1-mi bemol1. Clusterelor sunt plasate pe linia celor trei structuri de terțe mici egal distanțate ale sistemului de 12 sunete, raporturile fiind 9,6,3.

Acordul alfa (și variantele lui) și-a cucerit un loc de frunte în gândirea armonică, într-un timp relativ foarte scurt. A devenit un model central în sistemul armonic al muzicii contemporane, la fel de important și generator în procesul de creație ca și acordul major. Aici trebuie menționat că adevăratul corespondent armonic al structurii alfa apare în sistemul de sinteză și este structura alfa inversată, acordul major fiind numai un segment, o microstructură a acestui model. Cele două modele armonice centrale se află într-o stare de reciprocitate permanentă, ca simbol al gândirii armonice dualiste europene.

În continuare, prezentăm un **tabel** cu **segmentele alfa inv. și suprapunerile acestora**. (vezi tabelul V – pagina următoare)

Obs.: Asupra acestei probleme ne vom referi în cadrul capitolului III/1.2.1. Înfațișarea segmentelor alfa inv. în prezentul capitol vizează facilitatea comparării celor două modele principale de structuri armonice (acord alfa - acord alfa inv.).

TABEL V.



2. Succesiuni acordice specifice sistemului acordic nongravitațional (geometric)

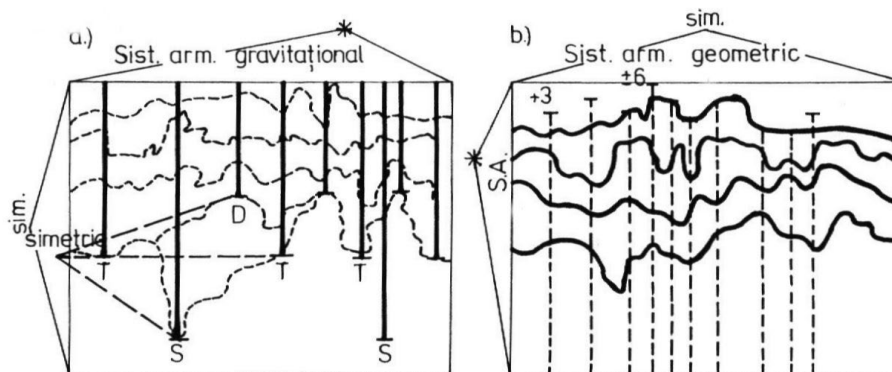
Reprezentarea grafică a celor doi vectori principali ai sistemului armonic gravitațional, respectiv geometric (vezi ex. 12, a, b), impune emiterea considerațiilor care urmează.

Primul sistem (gravitațional) se constituie din forța de rezistență a structurilor statice, opusă liniilor melodice ce străbat pilonii sonori. Fluxul continuu al vocilor liniare modifică imuabilitatea inițială a entităților sonore gravitaționale, determinând apariția de anticipații, întârzieri etc., ceea ce conduce la dizolvarea parțială și uneori totală a menționatei structuri acordice.

Al doilea sistem (geometric) se caracterizează printr-o mișcare liniară și un pronunțat dinamism al succesiunilor acordice desfășurate orizontal. Momente de stagnare, care concentrează pe verticală dense blocuri acordice, creează tensiunea sonoră maximă, implicit elementul "disonant". Ca atare, structurile geometrice apar, în genere, dizolvate într-un flux sonor liniar și doar, rareori, verticalizate. În consecință, ele sunt utilizate numai în mod cu totul excepțional drept acorduri finale, mai ales dacă dimensiunea verticală, pur geometrică a lucrării, reclamă această soluție. Chiar și în aceste cazuri, majoritatea acordurilor finale se rezumă la un singur sunet în care s-au concentrat (unison, octavă) toate vocile componente.

Interesant de semnalat este faptul că secțiunea de aur, larg utilizată în crearea dimensiunii verticale a sistemului acordic geometric, a pătruns secole de-a rândul în arhitectonica muzicii bazată pe structuri gravitaționale. În schimb, apariția ei este sporadică atunci când se vizează obținerea elementelor acordice. Contrar acestei realități, în sistemul geometric, construcția formală a edificiului sonor e puternic influențată de o simetrizare în oglindă (având uneori o pondere mai mare decât aplicarea secțiunii de aur), așa cum, de exemplu, ne-o arată creația weberniană. Nu trebuie omisă însă nici tendința de simetrizare manifestată în construcția acordică a sistemului gravitațional prin raportul 2/1 prezent în seria sunetelor parțiale. Cadrul restrâns al studiului nostru nu permite tratarea pe larg a acestei idei, motiv pentru care anexăm două diagrame ce invederează explicitarea ei, concentrată:

Ex. 12 a, b



Obs.: În completare, redăm o structură arhitectonică cu secțiune de aur din sistemul sonor bazat pe structuri gravitaționale (Bach: *Clavecinul bine temperat*, vol. I, tema din *Fuga în Do major* și o structură de simetrie în oglindă din sistemul geometric. (Bartók: *Muzică pentru instrumente de coarde, percuție și celestă*, partea I).

Ex. 12 c

Bach

2 V-ni

3 4 V-ni

poco rall.

2.1. Succesiuni acordice cadentiale.

În continuare, abordând problema raporturilor funcționale ce se creează între acorduri în succesiunea lor, pentru definirea supraordonării sau subordonării elementelor, vom utiliza terminologia tradițională: tonică, dominantă, subdominantă. Precizăm însă că în contextul sonor geometric, ele nu mai reprezintă simple acorduri, ci axe tonale. Orice axă tonală este construită din patru terțe mici, două câte două dintre ele intrând în relația pol-antipol, ca de exemplu do-fa diez-mi bemol-la. În cazul tonului central do, veriga principală a axei este do-fa diez, iar cea secundară mi bemol-la. Dacă veriga secundară este plasată la o terță mică superioară (+3), ea dobândește funcție de dominantă în cadrul axei, iar atunci când se situează la o terță mică inferioară (-3), devine subdominantă. În ambele ipostaze, ni se prezintă un raport axial paralel. Cele două verigi ale axei implică totodată și raporturi bipolare (+, -6). Reiese, așadar, că în sânul axei are loc un circuit funcțional intern, spre deosebire de cel extern, interaxial.

2.1.1. Pentru ilustrarea circuitului funcțional interior, prezentăm două exemple (primul din Bartók: *Castelul prințului Barbă Albastră*, al doilea din *Sonata pentru două pianе și percuție*, partea I, de același compozitor).

Ex. 13 a.

fa diez=T: t d t t t

Ex. 13 b



Obs.: Exemplul 13 a relevă raportul funcțional D-T, larg utilizat în cadrul sistemului geometric, iar 13 b reprezintă suprapunerea S/D, prin structura acordică la gamma/mi bemol-gamma, rezolvată concomitent la structura axială do/fa diez.

2.1.2. În circuitul funcțional interaxial, axa dominantică și subdominantă sunt plasate la un semiton ascendent, respectiv descendent, față de axa centrală. Considerând drept axă centrală do-mi bemol-fa diez-la, fapt ce-i imprimă funcție de tonică, rezultă că axa dominantică este do diez-mi-sol-si bemol, iar cea subdominantă si-re-fa-la bemol. Firește, oricare dintre cele trei construcții axiale poate deveni la rândul său, tonică, iar raportul celorlalte două poate fi determinat conform definiției de mai sus.

Pentru demonstrarea utilizării circuitului funcțional interaxial în cadrul proceselor armonice cadențiale, anexăm trei exemple din *Microcosmos* de Bartók (nr. 143, 97, 144). În toate cele trei fragmente muzicale apare cadența plagală, ST, atât de specifică succesiunilor acordice geometrice.

În piesa nr. 143 (ex. 14 a), la bemol gamma, având funcție de subdominantă, se rezolvă pe axa tonicii, care este reprezentată printr-un

singur sunet (fa diez). Așa cum am mai amintit, această concentrare a axei tonicii într-un unic moment energetic sonor constituie una din trăsăturile proprii sistemului geometric.

Cadențele finale ale pieselor 97 și 144 evidențiază tocmai acele cazuri excepționale în care acordul final cu funcție de tonică apare ca segment alfa (ex. 14 b, c).

Ex. 14 a, b, c

The image displays three musical examples from Bartók's works. Example 14a is a bass clef passage marked 'p' and 'Bartók'. Example 14b is a bass clef passage marked 'poco rallent.' and 'Bartók', featuring annotations 're #β' and 'acord axial pe mī'. Example 14c is a treble clef passage marked 'Bartók', with annotations 'sol β', 're β', 'pp', and 'do βD'.

Obs.: Este tipică structurilor geometrice și totodată întregului sistem armonic, tendința de simetrizare care se manifestă în mod explicit în cadența finală a piesei nr. 144. Sunetele sol diez¹-la¹, adăugate acordului re beta, completează această structură armonică, în sensul că sunetul la¹ întregeste stratul inferior al zonei sonore superioare (transformând re beta în re delta), iar sunetul sol diez¹ întregeste stratul superior al zonei sonore inferioare (tipul beta, rămânând nemodificat).

Suprapunerea axelor D/S este una din trăsăturile caracteristice ale sistemului armonic geometric. Următoarele două extrase din *Cvartetul nr. 5* de Bartók (p. a V-a) prezintă o formulă de acord de schimb (ex. 15 a) și o cadență cezurală (ex. 16 b).

Ex. 15 a, b

Bartók

Bartók

$\frac{D}{S}$ $\tau(=fa\ diez)$

$\frac{S}{D}$ $\frac{D}{S}$ $\tau(=do)$

Obs.: Cadența din ex. 15 b nu reprezintă degajarea tensiunii armonice, ci intensificarea acesteia, semnalând punctul de maximă intensitate sonor-emoțională a părții. Un astfel de acord final, sau cadență de încheiere, se înscrie ca o raritate în contextul muzicii bazate pe sistemul armonic geometric.

2.1.3. Cele două circuite funcționale apar succesiv, sau contopite într-o unitate indisolubilă, după cum vom demonstra prin exemplele care urmează. Fragmentul ales din *Cantata nr. 1* de Webern conține o cadență TSdT, aparținând circuitului funcțional interaxial, precum și o cadență proprie circuitului funcțional intraaxial. Un alt fragment, din *Variationen op. 27* de același compozitor, înfățișează contopirea elementelor constitutive ale ambelor circuite funcționale. Din structurile geometrice plasate asupra pedalei mi bemol, și anume si bemol beta (măs. 1, 3, 6, 9) mi gamma (măs. 10) indică axa dominantei, (mi-sol-si bemol-re bemol, față de punctul de referință mi bemol), în timp ce sol diez beta (măs. 3, 5, 7) și fa beta (măs. 10), conturează axa subdominantei (re-fa-sol diez-si, față de punctul de referință mi bemol). Structurile intercalate fa diez delta (măs. 1, 3, 8) și fa diez beta (măs. 5, 7), respectiv la beta (măs. 11) desemnează dominantă și antitonică din cadrul axei tonicii (mi bemol-fa diez-la-do).

Ex. 16 a

[illegible]

Ex. 16 b

Webern

subito pp

p

p

rit. - - - - tempo

pp

pp

p

rit. - - - - molto - - - -

p

pp

ppp

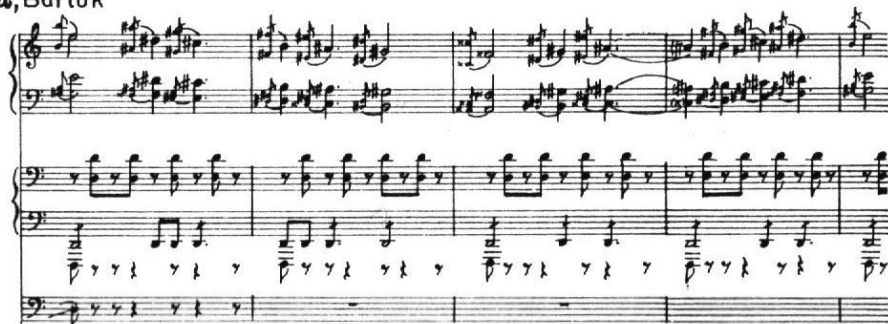
Obs.: Sunetele mi-sol din măs. 2 a exemplului 16b au funcție de dominantă, iar succesiunea re-si din măs. 11 are funcție de subdominantă.

2.2. Succesiuni acordice mixturale, acorduri paralele transpoziționale, progresii armonice, pedală armonică, șiruri acordice simetric construite.

2.2.1. Trăsătura esențială a sistemului armonic geometric, liniaritatea, generează formarea succesiunilor mixturale larg răspândite în practica muzicală contemporană. Iată trei exemple edificatoare în acest sens: fragmente din părțile I și II din *Sonata pentru două pianе și percuție* de Bartók și un fragment din *Oedip* de Enescu. În exemplele bartókienne (ex. 17 a, b) regăsim mixturile cele mai frecvente, structurate din acorduri gamma. De menționat că în ex. 17 b apar suprapuneri de segmente alfa: gamma/delta, raportate axial pe verticală. Raportul dintre ele este sexta mare (9), ceea ce reprezintă o raritate în sistemul geometric, acest interval întrecând punctul tensional axial - cvarta mărită (± 6).

Ex. 17 a, b

a, Bartók



b, Bartók



Ex. 17 c



Acordurile paralele transpoziționale, fenomen tranzitiv între mixturi și progresii armonice, apar deseori și în sistemul geometric. Unul dintre cele mai concludente exemple îl constituie citatul din *Sonata în Re major op. 10 nr. 3* - partea lentă, de Beethoven, prezentat în studiul de față în cap. I (ex. 33). Beethoven este primul care aplică o structură axială într-o asemenea succesiune acordică. El descoperă flexibilitatea structurilor geometrice și o valorifică cu consecvență prin intermediul mișcării continue a vocilor. La rândul lui, Webern folosește acest tip de succesiune acordică în mod specific stilului său, evitând utilizarea mixturilor, după cum ne-o demonstrează cele două fragmente de mai jos, reproduse din *Konzert für 9 Instrumente op. 24*:

Ex. 18 a, b



Pentru exemplificarea progresiilor armonice încadrabile sistemului geometric cităm un fragment din *Muzică pentru coarde, percuție și celestă* de Bartók (Coda din partea a III-a):

Ex. 19

Obs.: În cadrul fragmentului pot fi depistate și câteva structuri gravitaționale, ca atare, exemplul este valabil și în cap. III. Ele sunt însă secundare față de structurile principale, geometrice, care formează osatura armonică a succesiunii acordice.

2.2.2. Exemplele 17 a, b, c, au evidențiat prezența unei pedale formate din sunete repetate sau formule ostinato. În succesiunile acordice geometrice, coeziunea tonală este deseori asigurată prin pedală, motiv pentru care aceasta are un rol determinant în crearea proceselor armonice de un asemenea tip. Caracteristică este pedala construită din una sau mai multe acorduri alfa suprapuse, dar care realizează o mișcare interioară liniară a elementelor

constitutive ale blocului sonor. Ea ar putea fi denumită pedală de tip continuum. Mobilitatea internă a blocului sonor explică, ea însăși, instabilitatea structurilor geometrice. Spre exemplificare, propunem următoarele două exemple: Schoenberg (*3 piese pentru pian, op. 11*) și Bartók: *Muzică pentru coarde, percuție și celestă*, fragment din partea a II-a):

Ex. 20

The image displays two musical excerpts. The top excerpt is from Arnold Schoenberg's '3 pieces for piano, op. 11', showing a piano part with a circled pedal point. The bottom excerpt is from Béla Bartók's 'Music for Strings, Percussion and Celesta', showing a full orchestral score with parts for Piano, 3 Violins, 4 Violas, 2 Violas, 2 Violas, 2 Violas, and 2 Cellos.

Obs.: În exemplul 20b, asupra pedalei bipolare (la/mi bemol) apare și o succesiune acordică mixturală formată din structuri gamma.

2.2.3. Succesiunile acordice simetric construite (rotibile atât în jurul unei axe verticale, cât și orizontale), exprimă chintesența sistemului armonic geometric în permanența lui mișcare circulară. Axele simetrice verticale și

orizontale, reprezentate acordic și melodic în cele mai multe cazuri în mod evident (sunt deci reale), iar uneori foarte estompat (devenind imaginare), pot fi asemuite unor vectori purtători de energie și capabili să organizeze și să sudeze plasma sonoră. Susținem această opinie printr-un fragment din *Cvartetul de coarde nr. 5*, partea a V-a de Bartók:

Ex. 21

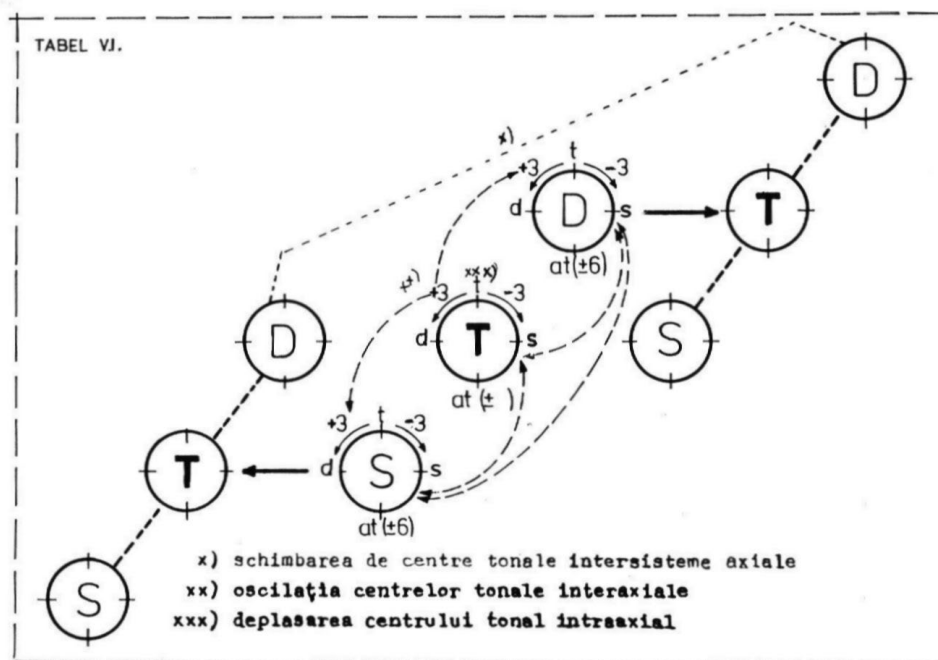


Obs.: Referitor la utilizarea succesiunilor acordice simetric construite, anexăm o parte din *Variationen op. 27* de Webern.

2.3. Alternarea planurilor tonale în sistemul armonic geometric (politonalism succesiv, simultan).

Schimbarea centrelor tonale este larg utilizată și în sistemul armonic bazat pe axe. Existența celor două circuite funcționale (intra- și interaxial) creează o situație specifică în privința "modulațiilor". Trecerea de la circuitul funcțional intraaxial la cel interaxial produce un fenomen asemănător modulațiilor diatonice la dominantă și subdominantă din armonia gravitațională. După cum rezultă din prezentarea sistemului axial efectuată la începutul capitolului de față, fiecare axă este o entitate funcțională cu raporturi de dominantă, subdominantă, antitonică. Tabelul nr. 5 pe care îl anexăm, indică respectivele funcțiuni prin litere mici (t, d, s, at). În momentul schimbării axei survine concomitent și o nouă tonică, împreună cu raporturile funcționale intraaxiale. Dat fiind că noua axă își păstrează dependența față

de axa centrală (tonica), oscilând neînterupt între cele trei axe tonale posibile, ea imprimă "modulațiilor" interaxiale un caracter de inflexiuni tonale. Situația se prezintă cu totul diferit, atunci când axa își schimbă funcția tonală, devenind din tonică dominantă sau subdominantă, centrul tonal plasându-se deci pe o altă axă. Asemenea "modulații" reprezintă corespondentul modulațiilor enarmonice. Pe baza acestor considerații de ordin tehnic puteam afirma că în sistemul armonic geometric există două alternări principale ale centrelor tonale: 1) oscilații tonale interaxiale, 2) schimbări de centre tonale intersisteme axiale.



Obs.: Precizăm că termenul oscilații se referă la "modulațiile" rapid desfășurate, iar cel de schimbări, la instalarea de lungă durată a unui nou centru funcțional. Numărul modulațiilor interaxiale (oscilații tonale) permite 32 de posibilități, 16 spre dominantă și 16 spre subdominantă. Pornind de la tonică fiecare sunet al axei poate deveni punct de plecare pentru constituirea unei alternări tonale (schimbarea poziției centrului tonal intraaxial poate fi denumită deplasare tonală intraaxială⁶, de unde cele 4 x 4 posibilități modulatorice în direcția dominantei, respectiv a subdominantei. Trecând la schimbările de centre tonale intersisteme axiale, observăm existența a numai trei raporturi de dependență tonală, cu trei posibilități de plasare a centrului tonal - tonică:

T S D
T S D
T S D

2.3.1. Pentru prezentarea celor două tipuri de alternări tonale din sistemul armonic geometric apelăm la piesa nr. 62 din *Microcosmos* de Béla Bartók. Ea se integrează preocupărilor componistice care au drept scop realizarea sistemului armonic geometric, fără intercalarea elementelor străine de acesta. În asemenea piese, conceptul armonic geometric este respectat cu maximum de rigurozitate tehnică și stilistică, el fiind pus în evidență în forma lui pură, cristalină. În astfel de realizări creatoare, rezidă cel mai puternic argument pentru valabilitatea și viabilitatea sistemului de oglindă a armoniei tradiționale.

Analizând susamintita piesă bartókiană, se impun a fi relevate următoarele:

- sunetul la din cadența finală se încadrează în axa tonicii (la-do-mi bemol-fa diez),
- sunetul fa diez, premergător cadenței finale (26 măsuri) este evidențiat ca centru tonal; față de sunetul la, el are un caracter de subdominantă (-3),
- începutul piesei se află în tonalitatea dominantei și accentuează

⁶ Deplasarea centrului tonal intraaxial creează "modulații" asemănătoare schimbărilor tonale în cadrul armoniei tradiționale la gamele paralele.

sunetul sol (vezi, structura sol gamma înfățișată în prima măsură),

- de-a lungul întregii piese, prin salt tonal, centrele sol și fa diez oscilează,

- în cadrul fragmentului bazat pe tonul central fa diez se reliefează axa subdominantă (față de fa diez): si-re-mi diez-sol diez, făcând sesizabile oscilațiile "modulatorice" interaxiale. În momentul apariției amintitei axe subdominante, sol diez devine centrul intraaxial, în jurul căruia oscilează sunetele si și mi diez ce desemnează dominantă, respectiv, subdominantă intraaxială.

Ex. 22

Vivace, ma non troppo, risoluto $\text{♩} = 128$

f, allegato, marcato

sol = T: t-d S x)

fa diez = T: t-d S S: d T: d t s t s x)

sol = T: t xx) fa diez = T: t-d xx)

T: t-d D: d t la: T: d t s D: d t

- x) schimbarea de centre tonale intersisteme axiale
- xx) oscilația centrelor tonale interaxiale
- xxx) deplasarea centrului tonal intraaxial

2.3.2. Suprapunerea planurilor tonale sub raport bitonal sau politonal este un fenomen frecvent în sistemul armonic geometric atât în circuitul funcțional intraaxial, cât și în cel interaxial. Demonstrând bitonalitatea de tip pol-antipol, anexăm trei fragmente consecutive din piesa nr. 101 din *Microcosmos* de B. Bartók:

Ex. 23



Obs.: Fragmentul luat din partea mediană a lucrării arată o "modulație" de intersisteme axiale.

Următorul exemplu, piesa nr. 103 din *Microcosmos* de B. Bartok, arată simultaneitatea a două planuri tonale aparținătoare la două sisteme axiale diferite (bitonalitate intersisteme axiale):

Ex. 24



Obs. In planul sonor superior axa tonicii este reprezentată prin sunetul fa diez care oscilează cu sunetele mi-do diez care conturează axa dominantei. In planul sonor inferior, sunetul re devine tonul central oscilând cu sunetele do-la din axa dominantei. Ca urmare, două sisteme axiale sunt suprapuse.

În încheierea capitolului suntem obligați să examinăm o problemă mai mult de ordin estetic decât tehnic, legată de existența sistemului armonic geometric. Adversarii conceptului armonic geometric susțin că oglindirea sistemului armonic gravitațional este mai mult un proces arbitrar decât unul

firesh, muzical-artistic.

Oricare sistem sonor - mai curând sau mai târziu - ajunge la înfățișarea a încă trei posibilități de structurare: inversare, oglindă, inversarea în oglindă. Diagrama din partea introductivă a capitolului de față (p. 63), argumentează această idee.

Aici ne vom referi numai la o singură problemă: apare sistemul armonic geometric în muzica populară sau nu? Cu alte cuvinte, sistemul există în forma sa naturală într-un mediu muzical spontan sau numai în ipostazele "artificiale", logic deduse din sistemul muzical tradițional?

Formulând un răspuns la această întrebare, ne aducem aminte în primul rând de melodiile structurate sub raportul secțiunii de aur atât de frecvent în folclorul copiilor. Melodiile care sunt structurate din trei sunete, în raport de 2:3 (cadru intervalic fiind de cvartă perfectă -5) sunt atât de răspândite și bine cunoscute încât e inutil să mai aducem exemplificări. Însă structurile geometrice mai complexe sau structurile axiale (cu elemente egal distanțate) se pare că lipsesc din muzica populară. Tocmai din cauza aceasta sunt extrem de interesante următoarele melodii populare citate din colecția *Volkmusik der Rumänien von Maramureș* de Bartók (Editio Musica, Bp., 1966; nr. 20 a, b, și 178 c):

Ex. 25

Bocete după bătrâni

Recitativo ♩ = 184

I. strofa

1. 2.

O, Pe ca-re drum ai ple-cat, — O, Nu-i nă-dej-de de'n-tun-nat.

II. strofa

1. 2.

O, Pe fi-îe un-de-te-or pu-te, O, Ni-cii a-ră ni-cii ca-ră,

Recitativo ♩ = 160

1. 2.

că A - mu dau în clo - po - tu,

A - mu dau în clo - po - tu,

(lipsesc cuvintele)

1. 2.

Obs.: În primele două melodii structura axială do diez² - si bemol¹ și sol¹ evidențiază caracterul "atonal" (neutralitatea sonoră a terțelor mici). Prezența acordurilor delta ("cvarțsext minor") atestă utilizarea segmentelor alfa în melodiile populare.

Pe baza exemplelor anterioare afirmăm că sistemul armonic geometric dovedește nu numai existența sa naturală, dar și caracterul său arhaic. Această lume sonoră este atașată ființei umane de la începuturile istoriei, se naște împreună cu omul, este creată de om și, ca atare, este un fenomen sonor propriu omului.

Structura cadențială a piesei nr. I. din Variationen op.27 de Webern

Secțiunea I.

① m. 1-7 21

do# Fa# La sol# La Fa# do#

T S — D S — T

② m. 8-10 9

fa mi do sol do mi fa

D S — T — S D

③ m. 11-15 14

Sol do La sol# la do#

T S T S D S T S

④ m. 15-18 10

fa mi do sol do mi fa

D S — T — S — D

II.

⑤ m. 19-23 26

mi sol# fa fa sol# mi

T D — T — D — T

⑥ m. 22 23-26 20

Reb do mib mi do Reb

T S — D — S — T

⑦ m. 26-30 26

mib do# sib sib do# la

S T — S — T S

⑧ m. 30-32 13

Sol# fa Sol# do sol# la Sol#

S D — T — D S

⑨ m. 32-34 17

mib Sol# do mib mi do sol# mi

S D S — D — S D S

⑩ m. 35-36 13

Si sib fa# sib Si

D T — S — T D

III.

⑪ m. 37-43 21

Sol# Sib do# do do# Sib Sol#

D T — T — S — T — T D

⑫ m. 44-46 9

la mi re si mi la

S T D — D T S

⑬ m. 47-51 14

Sol# re# la mi do sol#

D S S T S S D D

⑭ m. 51-54 10

sib mi do mi do#

T S D — S — T

si fa fa#

Circuitul funcțional interaxial:

axa tonică: do# - mi - sol - sib

axa dom.: sol# - si - re - fa

axa subdom.: fa# - la - do - mi

Circuitul funcțional intraaxial:

T: t = do# ; d = mi ; s = sib ; at = sol

D: t = sol# ; d = si ; s = fa ; at = re

S: t = fa# ; d = la ; s = mi ; at = do

WEBERN: VARIATIONEN op.27 (part. I.)

x) $\textcircled{8}$ = grav.; $\textcircled{8 \text{ var}}$ = geom;
Segment $\beta \square$; $\gamma \square$; $\sigma \square$; $\varepsilon \square$

tempo rit. 20 - - - tempo rit. - - -

19 20 21

5 f p sf sf p

4 5

mi b a T sol # a x fa a D

acord axial

22 23 24

6 f p sf sf

4

Reb T do a (S) mi b a (S) acord axial

25 rit. - - - tempo 26 27

7 f p

18 18

mi b a (S) Reb T do a (S) mi b a (S)

28 tempo 29 30

8 f p

24+3=27

acord axial do # T a sib a T

31 32 33

9 f p

acord axial do # a T fa a D la a (S) (D) red do a (S) mi b a (S) acord axial

126

“Experiența vizuală (auditivă)¹ este dinamică. (...)

Ceea ce percepe un om sau un animal nu este doar un aranjament de obiecte, de culori și forme, de mișcări și dimensiuni, ci, poate în primul rând, O INTERACȚIUNE DE TENSIUNI DIRECȚIONATE. Aceste tensiuni nu sunt ceva adăugat de privitor, din motive proprii, unor imagini statice, ci, mai degrabă, ele sunt inerente oricărui percept ca dimensiuni, formă, amplasare sau culoare. Deoarece au mărime și direcție, aceste tensiuni pot fi numite “FORȚE” PSIHOLOGICE.

(...)

FORȚELE PERCEPTUALE SUNT <<ILUZORII>> DOAR PENTRU ACELA CARE SE DECIDE SĂ FOLOSEASCĂ ENERGIA LOR ÎN SCOPUL ACȚIONĂRII UNEI MAȘINI. PERCEPTUAL ȘI ARTISTIC ELE SUNT FOARTE REALE.”

Rudolf Arnheim (*Arta și percepția vizuală*,
Ed. Meridiane, 1979, p.26. și 32.)

¹ Adăugările din paranteze, respectiv evidențierile de text prin majuscule ne aparțin!

III. SINTEZA CELOR DOUĂ SISTEME ARMONICE

1. Structuri armonice specifice

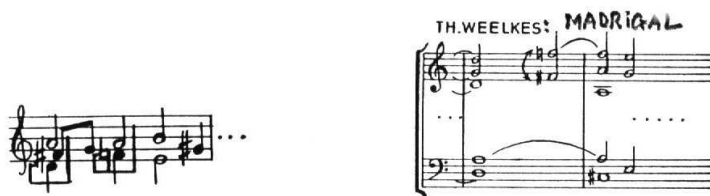
1.1. Două (sau mai multe) straturi gravitaționale raportate nongravitațional

Într-o nouă clasă de acorduri din straturi se pot categorisi structurile în care nu se promovează raportul gravitațional, ci un echilibru specific al atracției și respingerii, deci nu o relație asemănătoare cu fenomenul căderii libere, ci o tensiune sonoră care evocă polaritatea plus-minus a câmpului de forță magnetic. Distanța dintre straturile acordice este determinată de intervalele zise “neutre” (din punct de vedere tonal!) așa cum le folosește practica muzicală europeană: în primul rând terța mică, cvarta mărită și octava micșorată, iar în afară de ele, sexta mică și cvarta perfectă.

1.1.1. Trisonul minor apare incontestabil ca entitate armonică, odată cu zorii muzicii europene. La început, efectul și valoarea sa estetică au mai multă importanță decât posibilitățile din domeniul construcției. Dualitatea sa armonică, posibilitatea a două fundamentale (fundamentală de acord major!), cu relație de atracție-respingere oferită de terța mică, efectul cromatic al simultaneității în raportul acordic paralel, sunt însă descoperite încă din Renaștere. Faptul se atestă deopotrivă în universul diatonic al lui Palestrina și în practica muzicală a autorilor de madrigaluri cromatice, italieni și englezi.

Palestrina: cadența finală din *Ahi, che quest'occhi miei* și Thomas Weelkes: *Madrigal*.

Ex. 1 a, b



Obs.: În citatul din Palestrina, re-fa diez-la și fa-la se prezintă într-o succesiune acordică atât de strânsă, încât constituie o armonie unitară, un bloc acordic. În exemplul luat din Weelkes, terța minoră sună deja concomitent cu terța majoră.

La numai un secol după aceea, în *Dialogo per la pasqua* (*Osterdialog für vier Singstimmen und Orgel*) Schütz – prin alăturarea acordurilor sol minor și Mi major – anteproiectează și imaginea structurii stratice polare a acordului subminor:

Ex. 2.



Obs.: Caracterul de model central al acordului major se manifestă viguros în acest fragment (17 măsuri – o măsură pauză! – 11 acorduri majore).

În istoricul interpretării trisonului minor, unul dintre cele mai semnificative momente este utilizarea largă a răsturnării I, drept acord de bază major. Aceasta înseamnă admiterea și demonstrarea practică a faptului că fundamentală superioară a acordului poate fi interpretată și disociat (stratul superior devine independent): datorită permutației, semnificația

fundamentalei inferioare scade la minimum, construcția devenind formulă cu o singură fundamentală².

Practicarea terței picardiene în cadențele unor părți în minor (schimbul modal) implică degajarea tensiunii acordului minor. Același lucru se întâmplă și în cazul când acordul minor este urmat de un acord major mai înalt cu o terță mică (la-do-mi – do-mi-sol)³. Iată un frumos exemplu din *Ossa arida* (pentru cor bărbătesc și orgă la patru mâini) a lui Liszt:

Ex. 3.



Obs.: Cu acorduri asemănătoare se încheie și *Preludiul în La bemol major* (nr. 17) de Șostakovici (fa-la-do, la bemol-do-mi bemol) pe când *Preludiul* următor (nr. 18) în fa minor accentuează raportul acordic (La bemol major-fa minor) mai obișnuit.

În ceea ce privește dislocarea straturilor acordului minor, putem distinge două tipuri de bază: structuri realizate a) prin plasare în registre opuse (sau dublări de registru) și b) prin trecerea straturilor în acord major (și mărirea armoniilor fundamentale majore, cu elemente ajoutées).

² După cum spune Lendvai: “schimbul orientat spre minor este acela care ni se pare firesc, pe când schimbul de orientare major (ex. 3) generează un efect nenatural într-o anumită privință ...”

³ Acordul minor este o structură cu dublare specifică a terței chiar și în stare directă.

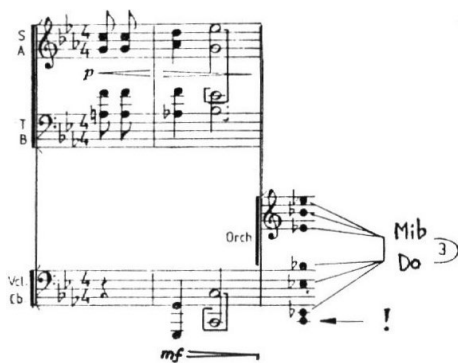
a) Un exemplu extremist pentru separarea straturilor prin amplasare în registre opuse, este acordul final din *Des pas sur la neige* de Debussy (primul dintre cele două (!) acorduri finale minore a celor 24 *Preludii*:-)

Ex. 4



Un exemplu convingător de strat superior scos în evidență prin dublări, ne oferă cadența dinaintea nr. 13 din partea a III-a a *Simfoniei psalmilor* de Stravinsky. Analizând acordul intonat de către corul mixt, respectiv de instrumentele de coarde (v-cel, c-bas) putem constata că acordul Mi bemol major alcătuiește un bloc armonic separat.

Ex. 5



Obs.: Întărirea stratului mi bemol și paralel, trecerea stratului do pe plan secundar – fără să intervină vreo schimbare de registru – pot fi realizate și cu ajutorul unor efecte de orchestrație, așa cum se constată clar din acordurile intonate după nr. 13.

b) Pe baza principiului de construcție a variantei acordice de acord minor de straturi, ne putem imagina și structuri construite din intervale identice, ca de exemplu: terță mare/terță mare, cvintă perfectă/cvintă perfectă, sau, mai rar, septimă mică/septimă mică și acord major/acord major cu elemente ajoutées. Stravinsky și Bartók folosesc adesea o asemenea interpretare inedită a acordului minor.

Mai întâi vom prezenta combinația celor două terțe mari în exemplul 6a din cantata *Le roi des étoiles* de Stravinsky:

Ex. 6 a



Obs.: Exemplul este interesant prin faptul că după accentuarea stratului Do major (vezi acordurile introductive) varianta minoră se prezintă printr-o adâncire la terță mică, deci printr-o succesiune acordică tradițională⁴.

Exemplele 6b și 6c demonstrează stratificarea polarizată a cvintelor perfecte (Bartók: *Microcosmos* nr. 56 – *Melodie terțantă* – și nr. 105 – *Joc cu două game pentatonice*):

Ex. 6 b



⁴ Autorul prescrie re bemol, probabil spre a fi mai ușor intonabil.

Ex. 6 c



Obs.: În primul exemplu, “deasupra” minorului se stratifică un pentacord lidic (cu nuanțare majoră, respectiv frigiană) în cadrul schemei armonice do-sol/la-mi; în al doilea, deasupra melodiei pentatonice în “re” se situează un strat pentatonic în “la”. (Acordul final este o variantă a structurii acordice anterioare, transpusă în do diez, însă fără distanțare de registru.)

Exemplele anterioare atestă că trisonul minor este o formulă acordică cu fundamentală dublă – o structură specifică pe care am denumi-o acord îngemănat.

În practica noastră muzicală de astăzi, modelul major se poate înlocui cu model minor în toate cazurile, cu excepția acordurilor finale. De aceea – încă înainte de a continua prezentarea aplicării principiului de structurare de tip minor – trebuie să tratăm și problema altor modele acordice care survin prin adăugarea terței mici inferioare la stratul major (sau straturile majore).

Una dintre cele mai specifice formule acordice din muzica secolului al XX-lea (în deosebi în muzica primelor decenii ale acestuia) este construcția de straturi a trisonului minor cu septimă mare⁵. Mărind cu un strat minor acordul mărit, vom obține acordul menționat⁶. Ia naștere astfel un raport de straturi cu totul specific: stratul superior și cel mijlociu, împreună cu cele două marginale, sunt în relație gravitațională, pe când stratul mijlociu și cel inferior au o relație non gravitațională – ceea ce înseamnă că deasupra și dedesubtul stratului mijlociu iau naștere raporturi contrarii.

⁵ Denumită hyperminor de către Lendvai.

⁶ Firește, este posibilă și alternativa inversă, deci completarea stratului de bază minor, prin adăugarea unui strat major superior, însă – prin însăși adâncirea acordului major cu terța mică – practica muzicală confirmă mai degrabă varianta cealaltă.

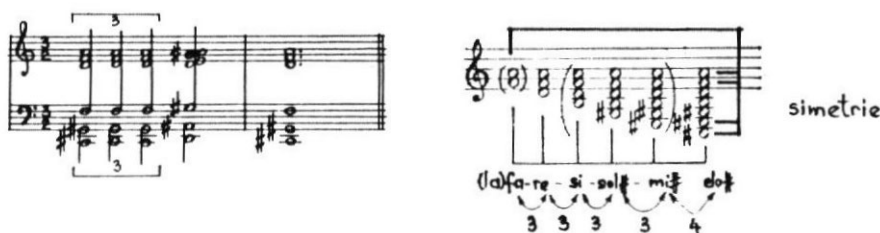
Următoarele două citate sunt menite să prezinte două cazuri speciale de acord mărit/adâncire la terță minoră a structurii hyperminore, din opera *Castelul prințului Barbă Albastră* de Bartók:

Ex. 7 a,b



Prin adăugarea terței mici inferioare la stratul superior al trisonului mărit, putem forma structura major-minoră cu terță comună (de ex. re-fa-la/re bemol-fa-la bemol). Noua formulă se poate interpreta și ca adâncire paralelă la terță mică și la terță mare a stratului major superior (adăugire de straturi cu raport gravitațional și geometric). Citatele noastre din Stravinsky (din p. a III-a a lucrării *Trei piese pentru cvartet de coarde* și acordul inaugural al lui *Canticum sacrum* sunt variante ale dublării notei comune straturilor acordice amplasate pe octavă mărită:

Ex. 8 a,b



Ex. 8 c

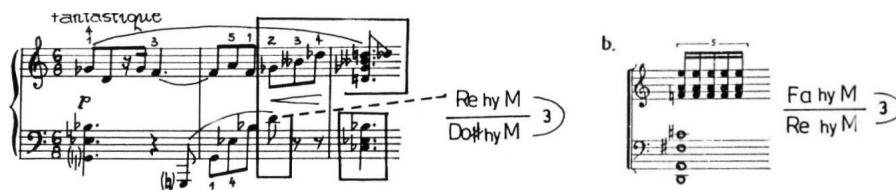


Obs.: În exemplul 8b, stratul inferior Si bemol major este un acord incomplet; în schimb terța mare si bemol-re se întărește prin dublare de bas. Acordul din exemplul 8a poate fi interpretat și drept variantă a acordului turn do diez-fa-sol diez/si/re-fa-la. Și în construcția aceasta se observă prezența pregnantă a principiului de structurare acordică minoră: să pornim de la stratul fa-la care simbolizează trisonul major; acordul minor re-fa-la ia naștere prin adâncire, apoi, prin raportarea lui si, sol diez și fa (mi diez) se lărgște întâi un acord subminor, iar mai apoi un acord minor de patru, respectiv cinci straturi, ultimul dintre ele închizând totodată cercul geometric al terțelor mici; acordul se mărește cu stratul gravitațional inferior datorită notei do diez care este corespondenta simetrică a stratului superior.

Ne-am referit deja la interpretarea stratului superior hypermajor în sensul de acord minor; prin adâncirea la terța mică poate fi transformat în minor și stratul inferior. De exemplu mărirea lui re-fa diez-la-do diez cu un si inferior.

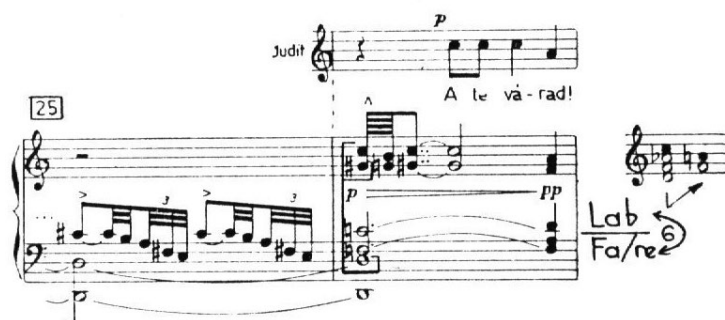
În ceea ce privește raportul de terța mică al acordurilor hypermajore găsim exemple complexe în Scriabin: *2 Poèmes* op. 71 nr. 1, *Fantastique* (piesă pentru pian) și în baletul *Prințul cioplit din lemn* de Bartók. Iată cele două fragmente:

Ex. 9 a, b



1.1.2. Acordul subminor poate fi redus la formula de bază a două straturi majore așezate pe cvartă mărită (de ex.: Do major/Fa diez major). Fiecare strat în parte sau amândouă la un loc pot fi modificate în acord minor; dacă îl transformăm numai pe cel superior, vom obține varianta subminoră (acordul „Tristan”). Acordul subminor poate fi caracterizat și el prin sublinierea polarității celor două straturi extreme⁷, tocmai prin frecvent întrebuințata răsturnare terț-cvartă, dirijând atenția spre posibilitatea de a substitui între ele straturile polare. Romanticismul atesta că tensiunea sonoră este reprezentată de un element nou: acord/contra-acord. În înălțuirile acordice ale romanticismului survin de asemenea la fiecare pas succesiunile de acorduri cu interval de cvartă mărită, iar în muzica secolului nostru tonica-antitonica devine un principiu armonic. E interesant de observat cât de conștient și deliberat subliniază compozitorii din secolul nostru polaritatea armoniei subminore. Iată câteva citate menite să ateste acest fapt: Bartók: *Castelul prințului Barbă Albastră* nr. 25, măs. 1-2; Kodály: *Marosszéki táncok* (Dansuri din Mureș); Stravinsky: *Concert pentru două pian*:

Ex. 10 a



⁷ Deși se știe prea bine că practica muzicală a secolului trecut îl trata drept o adâncire continuativă a acordului minor cu terță mică, ceea ce înseamnă că îl aborda dinspre acordul minor.

Ex. 10 b, c

b.

c.

Piano I

Piano II

fa (Do)
La
Fa#

Fa
Re
Lob

rep. sim

Din opera lui Bartók cităm și armonia de tensiune polară cu structura La major/Mi bemol precedată în partitură de către varianta minoră a stratului superior fa diez minor (vezi acordul celor două măsuri citate de la nr. 118) și urmată de adâncirea minoră a stratului inferior (nr. 121):

Ex. 11

118

mf exp.

121

7

Dob (Si)
Fab (Mi)

Lo
mib

mib
Do

La
fa#

La
re#

ajouté

Faptul că acordul subminor de patru straturi se prezintă drept unitate sonoră omogenă verticală, constituie un nou argument în sprijinul justeții presupunerii noastre de mai sus. Construcția armonică din *Marea* de Debussy, ar putea fi un exemplu de subliniere conștientă, deliberată, a acestui principiu de structurare:

Ex. 12



Obs.: Tremolo-ul fa diez-do semnalează punctele polare întocmai ca și relația de cvintă micșorată a straturilor la-do și mi bemol-sol.

1.1.3. Confruntarea polară a două acorduri majore – fără fundal subminor – este o armonie cunoscută încă din secolul al XIX-lea, popularitatea sa fiind atestată de folosirea frecventă a acordului de terț-cvart mărit. În ciuda acestui fapt, muzica secolului nostru utilizează destul de rar acest fenomen armonic, el rămânând incontestabil pe plan secundar față de acordurile de structură stratică de octavă micșorată care polarizează mai categoric.

Descoperirea, și în sensul estetic, a structurilor marcate adesea cu intervale de septimă mare între straturi (de ex.: Si major/Do major) este legată de numele lui Debussy. Această armonie-“opposée” apare – pentru prima dată, după câte știm noi – în studiul pentru pian, intitulat: *Pour les sonorités opposées*: Mi diez major intonat deasupra lui Fa diez major, apoi în registrul acut, acordul Fa major (o armonie cu caracter de întârziere, rezolvată în re diez minor). Faptul că – asumându-și intercalarea a opt becare

– Debussy “acordează” în Fa major stratul superior al armoniei, ne face să înțelegem cu toată claritatea că acordul poate fi interpretat nu numai ca întârziere, dar și ca antipol cu echilibru de atracție-respingere a acordului de bază Fa diez.

Ex. 13 a, b

Obs.: Exemplul 13b, luat din capodopera lui Stravinsky *The Rake's Progress* ne oferă prilejul unei interesante confruntări armonice: Fa major/fa diez minor. E tipic pentru Stravinsky faptul că după intercalarea Sol major/sol diez minor/Si major, își continuă “jocul” de armonii prin schimbarea straturilor (fa diez minor/Fa major).

Respectivul model de acord poate fi găsit și în analizele acordice ale lui Messiaen, care îl citează în schițele de armonie nr. 274 și 273 din *Tehnică de mon langage musical*. Întâi, el survine ca acord introductiv și se rezolvă în straturi majore cu interval de cvartă mărită; apoi, ca acord final, rezolvă o înlănțuire de armonii specific messiaeniană:

Ex. 14 a, b

a. MESSIAEN (274)

b. (273)

Din mulțimea de variante (straturi cu elemente ajoutées, planuri acordice cu adaos de terță mică inferioară, variantă cu trei straturi etc.) construcția de două hypermajore cu raport de septimă mare (octavă micșorată) se atestă în armonia mi-sol diez-si-re diez/fa-la-do-mi a măsurii a treia de după nr. 63 din opera lui Bartók:

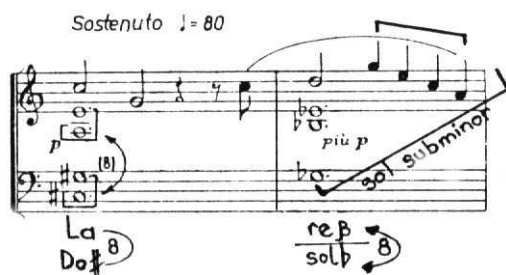
Ex. 15

a.

b.

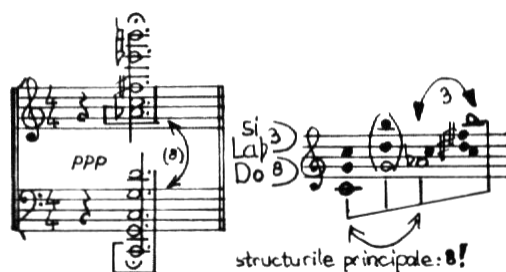
1.1.4. Există exemple și pentru raportarea unor straturi acordice distanțate la sextă mică. Straturile sonore ale citatului din pantomima lui Bartók se compun din cvinte perfecte: do diez-sol diez, având deasupra la-mi. Structura nu se modifică nici dacă o interpretăm drept un raport între do diez minor și la minor (nota mi întregeste în acest sens stratul inferior, pe când notele do și sol din melodie îl completează pe cel superior, rolul terțelor minore având doar un caracter timbral):

Ex. 16



Tot un raport de straturi distanțate la sextă mică exprimă și citatul următor și anume, acordul premergător părții intitulate *Dansul pământului* din *Sărbătoarea primăverii* de Stravinsky:

Ex. 17



Obs.: În extrasul pentru două pianе al lui Stravinsky, acordul respectiv explică limpede separarea celor două straturi și structura acestora: La bemol major (septimă mică, terță minoră ajoutée) / Do major (nonă ajoutées).

1.1.5. Structurile acordice distanțate la cvartă perfectă sunt o raritate, deși sistemul armonic geometric oferă o mare varietate de exemple stimulative în sensul folosirii cvartei perfecte. Stratificația Mi major (hypermajor!) / Si major a blocului armonic Mi major / fa subminor din ex. 15b de Bartók, schițează tocmai acest fel de a raporta straturile.

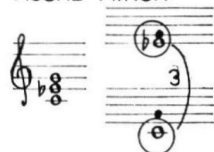
Obs.: În acest exemplu (15b) se pot depista însă și toate celelalte variante de distanțare stratică încadrate în principiul de construire de tip minor: soluția practică de Bartók este o aplicare totală a acestui principiu. (Spre a facilita o privire de ansamblu am înlocuit acordul cu corespondentul său armonic.)

Menționam deja că în structurile acordice din straturi, oricare strat major poate fi substituit prin corespondentul său minor. Varianta acordică de mai sus demonstrează și posibilitatea de a se utiliza în același fel și variantele subminore. Apariția variantelor minore și subminore sporește considerabil numărul straturilor, față de structura de bază: nu sunt rare nici acordurile din patru, sau chiar din cinci straturi. Prin formarea de acorduri turn iau naștere cele mai diverse acorduri, de la structurile cu straturi distanțate la terță și până la formule care conțin cele mai variate intervale de distanțare a straturilor. În formarea variantelor, atenția se concentrează asupra creării echilibrului interior al construcției, asupra sublinierii trăsăturilor considerate esențiale pentru structura respectivă, și asupra subordonării funcționale a celorlalte elemente ale structurii. Echilibrul armonic îl creează fie acordul-cadru (raportul celor două straturi extreme), fie sublinierea stratului central – sau amândouă la un loc. În exemplul Mi major-fa subminor raportul fa-mi (fa bemol) alcătuiește acordul-cadru, iar stratul Si major (do bemol), stratul sonor central care se amplasează alături de axa de simetrie la diez-si (si bemol-do bemol). (Vezi tabelul I. la p. urm.)

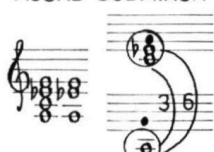
STRUCTURI DE STRATURI ACORDICE GRAVITAȚIONALE RAPORTATE NONGRAVITAȚIONAL

Modele de bază

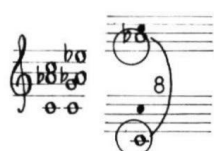
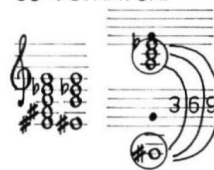
ACORD MINOR



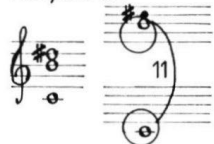
ACORD SUBMINOR



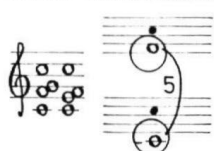
ACORD SUBMINOR CU 4 STRATURI



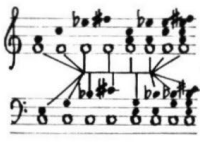
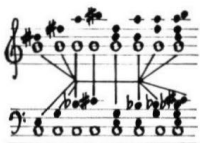
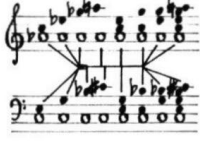
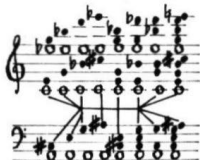
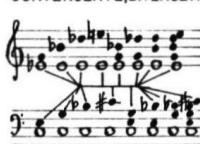
ACORD DE OCTAVĂ MICȘORATĂ



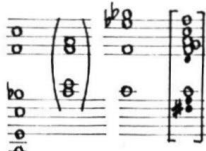
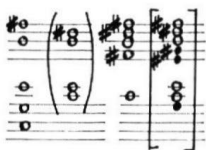
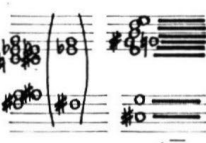
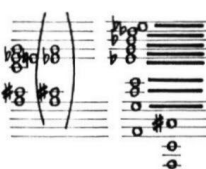
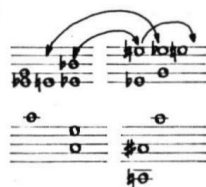
CVART-CVINT ACORD



DOUĂ SAU MAI MULTE STRATURI SIMULTANE CONVERGENTE, DIVERGENTE

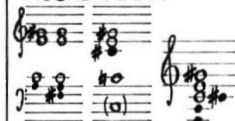


EXEMPLE



STRUCTURI CU ADĂUGAREA TERTELOR MINORE LA STRATURI

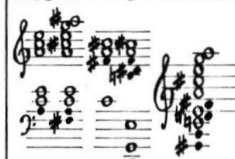
ACORD MĂRIT



ACORD DE CVINTĂ



ACORD MINOR INVERSAT



"NON"-ACORD



ACORD DE OCTAVĂ MĂRITĂ



"UNDECIM"-ACORD



1.2. Combinația dintre structuri gravitaționale și structuri geometrice

Raportarea verticală a două acorduri aparținente unor sisteme armonice diferite constituie unul din cele mai specifice, mai proprii și mai frecvente fenomene armonice din muzica secolului nostru. Acest procedeu exprimă univoc legătura strânsă dintre sistemul gravitațional și cel geometric, ilustrând faptul că aceste două universuri armonice sunt proiecții ale aceleiași concepții armonice, determinându-se, definindu-se și condiționându-se reciproc. De aici rezultă perfectul echilibru armonic al acordurilor stractice de sistem dual, unitatea lor structurală.

1.2.1. Drept consecință a folosirii tot mai îndrăznețe a întârzierilor, construcțiile rezultate din suprapunerea acordurilor de diferite funcții au apărut surprinzător de timpuriu, împlinind rolul de generatoare a tensiunii armonice. Alături de V/I își face apariția și VII⁷/I, drept subliniere a disonanței D/T premergătoare acordului final. Unul din cele mai pregnante exemple în materie poate fi citat din partea întâi a *Simfoniei a III-a* de Beethoven. O paralelă interesantă ne oferă soluția identică nu numai din punct de vedere armonic dar și sub aspectul dramaturgiei muzicale, folosită de Bartók în partea a doua din *Zene...* (Muzica) unde, în loc de tonica Re bemol major se utilizează Sol major polar:

Ex. 18

The image displays a musical score for Example 18, comparing two musical passages. The top section shows Beethoven's music, featuring a piano (p) and a fortissimo (sf) dynamic. The bottom section shows Bartók's music, featuring a piano (p) and a fortissimo (ff) dynamic, with a crescendo (cresc.) marking. The score is presented in two systems, each with a piano and a fortissimo section. The Beethoven section is on the left, and the Bartók section is on the right. The score is written in G major, with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The Beethoven section is in the key of G major, while the Bartók section is in the key of D major, which is the polar key of G major.

Conform modelelor din citatele noastre, la stratul major se poate raporta un acord micșorat (trison și tetrason) așezat mai sus cu o secundă mare respectiv cvartă perfectă, sextă mică, septimă mare (octavă micșorată). Dacă acordul în cauză este așezat sub stratul major, distanțele dintre straturi vor da intervale de secundă mică, terță mare, cvintă perfectă și septimă mică. În primul caz vom avea un raport stratic geometric, iar în al doilea unul gravitațional. Acordurile din ex. 18 sunt structuri alfa; în acordul Mi bemol major / fa-la bemol-si-(re) ex. 19 (măs. 2-4 după nr. 4 din *Castelul prințului Barbă Albastră* de Bartók) constituie o variantă subminoră. Stratul mi bemol-sol este adâncit de acordurile gravitaționale si-si bemol / la bemol-mi bemol. Se identifică și armonia la bemol hyperminor; de asemenea, ies în evidență: polaritatea lui fa-si prin dublarea lui si și a lui sol, precum și armonia acordului mărit:

Ex. 19

Adagio J=58

Judith
Megyek, megyek, Kék-szakál-lú.

pp molto cresc

Si Mi^b
Sol
sol E

Un acord de terțe mici egal distanțate poate fi așezat pe trison major și prin inversarea grupului de intervale a distanțelor dintre straturi: pe de o parte vom obține structuri adaptate modelului armonicilor (de ex. formula caracteristică a acordului de septimă dominantă cu nonă mică) iar pe de alta, decupaje de acorduri alfa. Pentru cazul din urmă, cităm soluția practică de Debussy în preludiul pentru pian, intitulat *Feuilles mortes*:

Ex. 20 a,b

Mouv (dans le sentiment du debut)

Obs.: Compoziția atestă folosirea conștientă, deliberată, a variantelor acordice alfa, și este una din primele încercări de acest fel. Exemplul ales de noi în completare (20b: *Simfonii pentru suflători*, de Stravinsky) demonstrează și mai clar independența reciprocă a celor două straturi: poziția largă a stratului inferior contrastează cu poziția strânsă a stratului superior, distanța dintre straturi fiind și ea neobișnuit de mare.

Un acord micșorat se poate raporta la o formulă majoră și în cazul când fundamentală acestuia din urmă are notă comună; de exemplu: Re major / re-fa-sol diez-si (Bartók: *Prințul cioplit din lemn*, nr. 67, măsurile 6-7):

Ex. 21

Obs.: Citatul nostru poate fi considerat și drept variantă de subminor cu patru straturi. În cazul răsturnării straturilor, stabilitatea structurii acordice crește substanțial și suntem înclinați să concepem acordul de grad egal din planul armonic superior, drept element ajouté, deși sonoritatea specifică structurii alfa este de asemenea ușor sesizabilă.

1.2.2. În materie de raportare a acordurilor alfa la un strat major, cea mai operantă ni se pare clasificarea pe baza distanței dintre “fundamentale”, făcându-se, și de data aceasta, distincția dintre grupurile bazate pe principiul de raportare gravitațional și geometric. Următoarea schemă de sisteme acordice prezintă variante de acord β, ϕ, δ / acord major. Structurile cele mai frecvent folosite le-am ilustrat și prin citate muzicale, unde ex. 22a prezintă un acord alfa complet, iar 22b, segmentele lui:

Ex. 22 a, b

TABEL II (cap. III)
ACORD ALFA
ACORD MAJOR

1a. RAPORTURILE GRAVITAȚIONALE

1b. ACORDUL ALFA

2a. RAPORTURILE GEOMETRICE

2b. ACORDUL MAJOR

48 a,b

Liszt

Stravinsky

Chopin

13 Stravinsky

Stravinsky

Kodály

Bartók

158 Stravinsky

19 Bartók

Obs.: Varianta cu raport de sextă mare (în ex. nostru: re diez-beta / Fa diez major) în calitatea ei de întârziere 6-5 a acordului de septimă dominantă este folosită de secole în șir și de către muzica adeptă a armoniei gravitaționale, iar ca întârziere nerezolvată e cunoscută începând cu romantismul. În universul armonic al muzicii din secolul trecut găsim și anteproiecția, bine maturizată, a variantelor cu raport la terță mare. Pe lângă exemplul din Liszt, citat mai sus, trebuie aă menționăm și “acordul-sirenă” din *Tannhäuser* de Wagner, care prezintă suprapunerea VII/I a structurii si-mi-sol-la-do diez născută din antecedentul Si major, do diezul fiind întârziat de nota re diez din vocea superioară. Practica noastră muzicală ne oferă relativ puține variante de raportare stratică cu cvintă perfectă, septimă mică și octavă mărită. Cel mai frecvent raport dintre structurile stratic geometrice este cel minor, o dovadă convingătoare în acest sens fiind acordul-apoteoză al lui Bartók. Combinația armonică dintre straturile distanțate la octavă micșorată este de asemenea frecventă; Stravinsky, de pildă, o folosește cu predilecție (vezi printre altele *Sărbătoarea primăverii*). Citatul nostru din *Háry János* de Kodály exemplifică raportul stratic polar. Acordul ales din *Mandarinul miraculos* de Bartók prezintă raportarea la sextă mică.

Pentru ilustrarea combinațiilor gamma, delta, epsilon/major, cităm trei structuri acordice adecvate din *Sărbătoarea primăverii* de Stravinsky. Stratul inferior al exemplului 23a este un trison minor, ca și în ex. 23b. Prin această soluție, am făcut primul pas către legătura dintre structurile de straturi acordice derivate din major și acordurile alfa, respectiv segmentele α . La rândul său, acordul din ex. 23c ilustrează combinația armonică dintre Do major și mi bemol epsilon care se suprapun.

Ex. 23 a, b, c

a	b	c
γ	δ	ϵ
major (+ajoutée)	minor-major(+ajoutée)	major (+ajoutée)

Deasupra stratului de bază se poate amplasa și un acord alfa din trei straturi: soluția lui Skriabin (ex. 24 a) și varianta lui Messiaen (din citatul 24 b), indică o astfel de structură. În acordul alfa cu trei straturi al lui Skriabin, stratul superior este reprezentat de nota fa (din fa-la bemol-si-re) iar cel inferior, de nota si bemol (din si bemol-sol-mi-do diez) pe când stratul mijlociu este prezent în întregime, cu excepția notei la (do-mi bemol-fa diez-la). Varianta de structură a lui Messiaen se deosebește de aceasta numai prin faptul că stratul sonor inferior este întărit cu încă o notă (căreia de altfel îi revine rolul de “quarte augmentée ajoutée” în stratul de bază La major):

Ex. 24 a, b

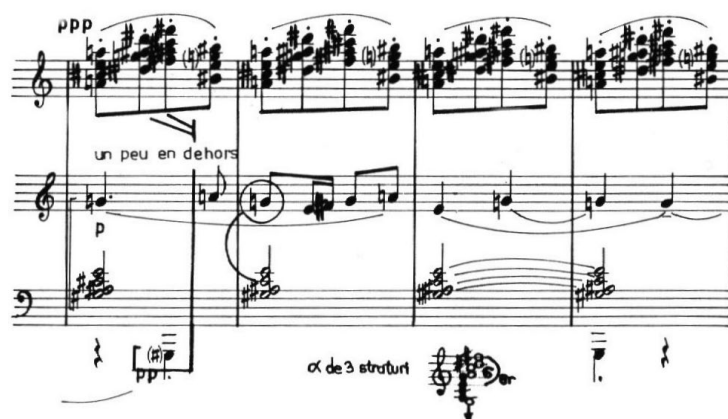


Obs.: Messiaen își denumește această formulă acordică “résonance inférieure”. Capitolul din analiza sa care încadrează și acest exemplu, are următoarea introducere: “...effets de pure fantaisie, assimilables par une très lointaine analogie au phénomène de la résonance naturelle”. Messiaen exprimă deci același lucru pe care îl spune Lendvai despre armoniile stilului cromatic al lui Bartók: “...sunetele parțiale se situează sub fundamentale”. Exemplul lui Messiaen contrazice însă într-un fel

afirmația, neglijând rolul stratului fundamental gravitațional survenit în momentul intonării notelor din bas, strat fundamental care determină structura armonică; se neglijează deci faptul că în acest caz trebuie să ținem seamă și de fenomenul “résonance supérieure” întrucât cele două direcții armonice (de jos în sus și de sus în jos) se contopesc într-o singură armonie unitară din care iese în evidență, drept element-cadru polar, acordul La major – si bemol beta.

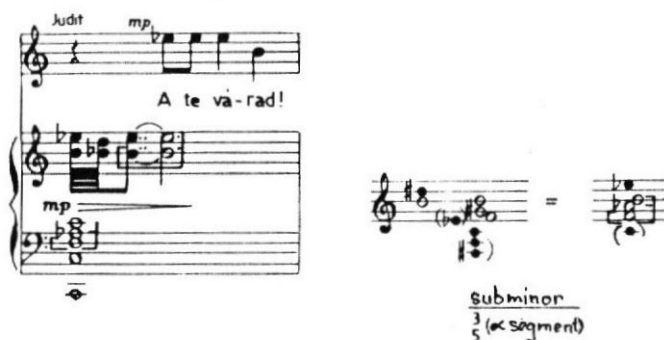
Pe oricare notă din orice formulă acordică geometrică se poate suprapune un strat armonic major (cu sau fără elemente ajoutées). În preludiul pentru pian *Feuilles mortes* de Debussy, conturarea cu mixturi majore a stratului superior al acordului alfa (compus din trei straturi), are un rol proeminent sub aspectul dramaturgiei armonice, întrucât alcătuiește un efect sonor unic în felul său (și deschide o epocă nouă în istoria armoniei):

Ex. 25.



În următorul exemplu: Bartók (*Castelul prințului Barbă Albastră*, nr. 25, măs. 4) peste decupajul fa-alfa se suprapune un strat major (si-si bemol) care se întregește în subminor (fa-la bemol-si-mi bemol). Complexitatea excepțională a armoniei respective sporește prin faptul că unicul “sunet parțial”, do, care reprezintă stratul inferior al decupajului fa – alfa dobândește un caracter de fundamentală, datorită dublărilor; astfel armonia respectivă se bazează pe polaritatea fundamentalelor gravitaționale do și si:

Ex. 26



Citatul armonic din ex. 27a prezintă un caz de alfa cu două straturi, situat deasupra unui bloc armonic cu raport stratic gravitațional, respectiv geometric (Bartók: *Mandarinul miraculos*, cele două măsuri premergătoare nr. 79, unde blocul armonic inferior do diez, fa, sol poate fi descompus în straturi majore):

Ex. 27



Exemplul nr. 346 din *Tratatul de armonie* al lui Schönberg, citat din Alban Berg (și redat de noi ca ex. 28a) precum și acordul turn multiplu nr. 340, scos din *Erwartung* (ex. 28b) constituie o soluție extremă (cel puțin în momentul când luau naștere compozițiile respective), dar limpede conturată în materie de structurare prin suprapunere a straturilor armonice.

Ex. 28 a,b

Obs.: Stratul inferior al exemplului de la 28 a ia naștere din consonanța acordului re-beta/Si major. Planul său armonic superior este alcătuit din două acorduri beta, așezate pe sextă mică (deci raportate geometric). Nota și dublează fundamentală planului armonic inferior. Soluția folosită de Schönberg este de asemenea un acord compus din patru straturi (două/două straturi): planul armonic do-alfa/fa-beta sunt completate, jos, prin straturile de raport gravitațional Si/Re. De altfel, acest lucru rezultă cu pregnanță și din modul așezării zonelor sonore ale acordului.

1.2.3. Firește, la stratul de bază major se pot raporta nu numai acorduri cu terțe mici egal distanțate sau variantele lor stratic; sunt frecvente și straturile acordice formate din cvarte perfecte, sexte mici, secunde mari (ba chiar secunde mici!). Nu insistăm asupra clasificării lor (deși am putea-o face cu ușurință pe baza metodei aplicate în cele două subcapitole precedente). Dorim doar să atragem atenția prin următoarele patru exemple, asupra câtorva probleme de construcție, considerate esențiale:

Ex. 29 a

Ex. 29 b, c, d

b

b₁ b₂ b₃

c,

d,

gama hexaton
Mi-major +7,9

5
4
5
1
3
3
5
6
Fa#

Obs.: În acordul de la 29a (Bartók: *Cvartetul de coarde nr. 5*, partea a IV-a, cele două măsuri premergătoare numărului 25) putem distinge două acorduri de cvartă: sol-do-fa și la-re-sol (totul în raport cu baza în Fa major) dar în ciuda acestui fapt, tonalitatea armoniei respective se aseamănă mult cu folosirea acordului major plus elemente ajoutées (și anume a celor mai frecvent utilizate: sexta și nona!). Unele caracteristici ale modului de construire (de exemplu septima la-sol¹ a viorii a doua) dezvăluie proiectarea cu acord de cvartă, același lucru atestându-l și dublarea flagrantă a nonei (drept voce de sopran, și sonoritate de coardă liberă). Citatul nostru se referă de fapt și la un fenomen de bază: acela că și din cele mai simple forme ale acordurilor cu ajoutée se distinge, bine profilat, coloritul armonic al acordului de cvartă. Interesant cât de rar depășește practica noastră muzicală această soluție armonică

tradițională, deși teoretic raportul dintre acordurile majore și cvart-acorduri are posibilități din cele mai largi, atât sub aspect numeric, cât și ca variante de construcție.

Citatul muzical de la ex. 29 b (Bartók: *Divertimento* p. I, nr. 101, ms. 4-6), împreună cu variantele acordice complementare (p.I, nr. 95, ms. 5) ilustrează trei modalități ale trisonului mărit (sistemului armonic geometric) plasat asupra acordului major. La-fa-re bemol/Fa-do-la dezvăluie posibilitatea acordică a stratului superior plasat pe terță mare (relație gravitațională). Intervalul dintre structurile fa diez-do diez- sol diez (în prealabil armonia Fa diez major!) și sol diez-mi-do este de nonă mare. Ultima variantă prezintă ca relație acordică un interval de cvintă perfectă: mi-do-la bemol/la-mi (terța mare situându-se sub fundamentală = la gamma).

Acordul de la ex. 29c este o excepție rară: gamă din note întregi, așezată deasupra lui Mi major (Bartók: *Concertul pentru pian nr. 3*, partea a III-a, nr. 210, măsura 4). Caracterul excepțional sporește prin faptul că Bartók îl folosește drept acord final al unei cadențe cezurale. Armonia sa evocă cromatică și specificul structurii major/acord-zgomot. Modul de a construi acordul-ciorchine hexaton, prin “circumscrierea” terței și cvintei acordului major (ne referim la gruparea în jurul lui sol diez și si) scoate în evidență mai degrabă armonia majoră decât elementul “zgomot”⁸.

Structura acordică de la ex. 29 d se realizează prin efectul reciproc dintre acordul sol-si bemol-re diez-la-si bemol-re diez-mi-la și octava fa diez care se substituie strâns, realizându-se de fapt, aici, unitatea armonică dintre Fa diez major (septimă cu sixte ajoutée) și modelul 1:5. Prin acest exemplu am prezentat implicit și posibilitatea raportării dintre straturile majore și cele cu structuri intervalice asimetrice.

Sistemul de structuri generat de simbioza dintre modelele care simbolizează cele două sisteme armonice, dezvăluie câteva legități armonice specifice. Dintre acestea trebuie să menționăm pe primul loc frecvența deosebit de mare a formulelor în care stratul de bază este reprezentat prin

⁸ O armonie asemănătoare, însă realizată cu câteva decenii mai devreme este, la Bartók, terța majoră așezată sub cvinta perfectă și “împregnată cu zgomot” prin adăugarea unor secunde mici.

structura armonică gravitațională (trison major și variantele sale cu structură statică). Așadar, după fundamentală și strat fundamental, trebuie să vorbim despre planul armonic de bază. După câte am văzut, baza armonică poate fi compusă și ea din mai multe straturi; iată pentru ce folosim denumirea de plan armonic.

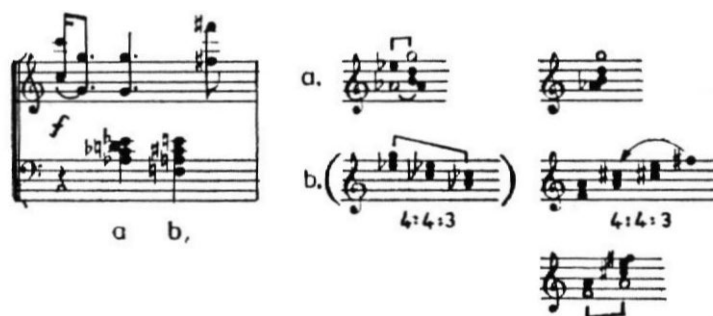
Cum se explică faptul că modelul major revine până și în structura celor mai complexe blocuri armonice?

Fenomenul se datorează îndeosebi influenței exercitate de convenția modelului major, deci acelei seculare tradiții din armonie, care slujește drept “incipiens” pentru imaginea armoniei, în mintea oricărui compozitor contemporan. Aceasta definește simplu și inteligibil cauza fenomenului respectiv; dar se pune întrebarea pentru ce anume s-a format tocmai această imagine a armoniei, pentru ce a fost ea cel dintâi factor în formarea dimensiunii verticale a muzicii? Explicația trebuie căutată neapărat în anumite cauze psihice. În cartea sa intitulată *Emoția vizuală* (Psihologia opticii creatoare), Rudolf Arnheim face constatarea că ponderea părții inferioare a imaginii este mai mare; apoi arată că “dacă câmpul vizual se compune din două zone segmentate orizontal, de obicei vedem ca figură partea de jos”. Autorul își ilustrează afirmația printr-un desen cu triunghiuri albe așezate într-un dreptunghi, respectiv completat sus cu triunghiuri negre, demonstrând adevărul că în optica noastră apar drept “imagine” figurile geometrice de pe linia inferioară, pe când cele de sus au pentru noi doar valența de fundal. În acordurile noastre structurate după formula geometric/gravitațional, suntem înclinați să percepem straturile inferioare drept unele mai înzestrate cu pondere, mai determinante. Ori, acest fapt joacă un rol decisiv și în înlănțuirea armoniilor.

O altă caracteristică esențială de structurare se concretizează în separarea planurilor acordice. De fapt aceste structuri pot fi interpretate numai cu ajutorul modului prin care sunt construite, respectiv orchestrate.

Fenomenul interferenței este ilustrat și prin exemplele noastre de până acum: întrețeserea stratului de bază major, cu variantele acordului alfa, este un fenomen “natural”: el subliniază frecvența identitate a celor două straturi cu ajoutees, prezența notelor comune. Pe lângă interferența parțială, poate surveni – arareori - și cea totală, după cum rezultă și din următorul citat din Bartok (Castelul prințului Barbă Albastră, nr. 113).

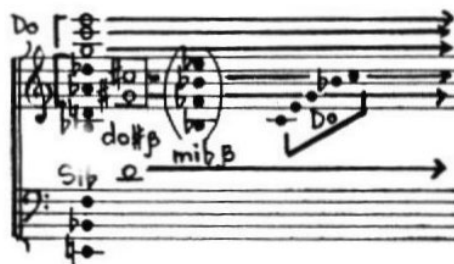
Ex. 30



Obs. : Formula la bemol-do bemol-re-mi bemol-sol poate fi descompusă în la bemol hyperminor și sol beta. Interpretarea noastră este confirmată și prin survenirea decupajului do diez-mi-sol-fa diez alfa a acordului si bemol. Tot aici trebuie să menționăm că și în a doua și a treia răsturnare a acordului de septimă dominantă apare suprapunerea completă a straturilor gravitaționale geometrice. De exemplu: do-mi-sol ț si bemol-mi-sol (dacă nota si bemol ajunge sub stratul do) .

Un exemplu-sinteză pentru interferența parțială (și totală⁹) este blocul armonic de la nr.87 din *Sărbătorile primăverii*, de Stravinsky:

Ex. 31



⁹ Vezi mi bemol beta – Do7

Obs.: Acordul de “bază” (Do major dintre do¹-mi³) este timbrat de mi bemol beta așezat pe el drept strat ajoutée (si bemol-fa bemol-si bemol-mi bemol). În acest cadru survine do diez beta (do diez²-sol diez¹-re¹), completat de autor cu un strat gravitațional si bemol. Interesantă este consecvența referitoare la folosirea terței minore a lui Do major: în descompunerea de acord cu care începe blocul armonic, ca și în structura Do major, mi bemol beta care încheie unitatea trisonică, mi bemol se situează sub fundamentală, în schimb în acordul mijlociu bazat pe si bemol, procedeul este cel curent întrucât aici mi bemol apare deasupra fundamentalei și a terței majore.

Structura acordurilor din straturi poate fi modificată și prin aplicarea unor modele simetrice. Skriabin construiește adesea înșiruirile verticale alcătuite din bază majoră plus note ajoutées, structurând formule geometrice din elementele “armonicelor” superioare: de exemplu, armonii geometrice de structură 6/6, prin dublarea terței și septimei acordului de septimă de dominantă. Una din cele mai evidente manifestări ale tendinței sale de simetrizare poate fi urmărită în piesa *2 Morceaux: Désir* (pentru pian):

Ex. 32

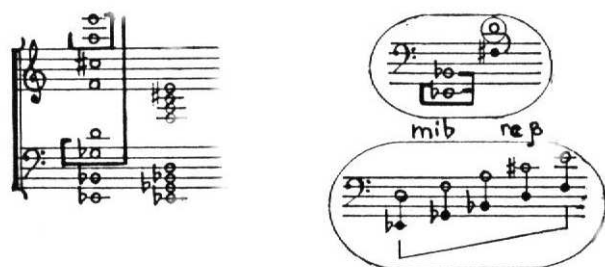


Obs.: În acordurile de septimă cu bază de re bemol și sol, septima – sau, împreună cu ea și terța – este pretutindeni dublată. Septima dominantă a Do majorului cu note ajoutées este mărită înainte de rezolvare, până la nivelul unui acord din două straturi, cu raport gravitațional (Si major/Sol major plus septimă mică ajoutée). Nu putem neglija nici îndelung pregătita scoatere în evidență a stratului fa; iată pentru ce considerăm posibil ca acordul să fie interpretat drept unul din trei straturi (Si major/Fa major/Sol major). De fapt, separarea celor trei straturi devine pe deplin evidentă numai în acordul final (vezi structura registrelor). Notele acordului Si major/Fa major așezat pe baza do-sol prezintă o distribuire

simetrică: în jurul axei de simetrie a intervalului si-re diez se amplasează numai cvarte mărite (cvinte micșorate) și încă în număr identic. Acordul final în cauză poate fi abordat și cu ajutorul modelului structurilor compuse din patru straturi: cele două straturi inferioare (sol^{do}) prezintă un raport gravitațional, iar cele două superioare (si / fa) unul geometric.

În studiul său, intitulat *Az új zene problémája* (Problema muzicii noi) Bartók redă în două variante unul dintre exemplele sale de structuri acordice:

Ex. 33



Din punct de vedere vizual structura stratică a celui de al doilea acord – identică cu structura perfect simetrică a primei variante, dar având o poziție mai restrânsă – este mai bine conturată: La major/sol bemol adâncit cu stratul fa (re) și Si bemol major cu mi bemol, suprapun un total de șase straturi. Din prima variantă, cu poziția largă, rezultă și se sesizează mai bine separarea straturilor cu raport geometric mi bemol-la. În schimb, ambele variante ilustrează cazul-limită care se sustrage posibilității de a fi analizat cu ajutorul modelelor armonice ale structurilor acordice din straturi și dobândește apartenența la grupul structurilor acordice, cu model creat conform unei anume regularități logice. Iată-ne ajunși deci, în acest punct, la ultima problemă din câte ne-am propus să ridicăm aici: cum apare acordul major în straturile armonice cu model prefabricat?

Demonstrațiile referitoare la problema pusă, le grupăm în jurul a trei exemple pe care le considerăm tipice.

În compozițiile realizate de Webern cu tehnică punctualistă și modele orizontale survine, de asemenea acordul major, având însă un rol și o semnificație secundară, întrucât constituie produsul armonic secundar al

mişcării polifonice. Fragmentul citat din op. 28 prezintă utilizarea acordului de cvartsextă majoră:

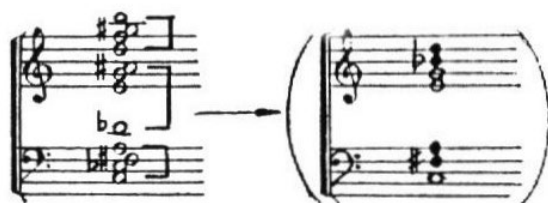
Ex. 34



Obs.: Cele două variante de cvartsextă ilustrează și tendința la care ne-am mai referit: descompunerea acordului în elementele componente de bază (primare).

Lutoslawski realizează prin răsturnarea acordului alfa o structură acordică din straturi, în care stratul armonic sau straturile armonice majore se pot încă distinge:

Ex. 35



Obs.: Lendvai a fost primul care a atras atenția asupra structurii armonice gravitaționale, rezultată prin răsturnarea acordului alfa; el dă frecvent astfel de exemple în analizele sale asupra muzicii lui Bartók.

În succesiunea de acorduri introductive la fragmentul *Hohes C* din piesa *Mixtur* de Stockhausen apar de asemenea câteva formule majore. Structura re-fa diez-la-fa-sol diez-do am fi putut s-o cităm, și printre exemplele noastre de acord major/structură geometrică. Tot acolo se poate încadra și tetrasonul micșorat așezat sub fa-la-do. Din fa-mi-fa diez-si bemol nu mai putem descifra decât contururile lui Fa major (si bemol, întârzie terță majoră!). În aparență, citatul nostru se înrudește cu exemplul anterior, din Webern, deși diferă de el prin faptul că majoritatea acordurilor care sună ca o întâlnire întâmplătoare a vocilor, atestă o gândire armonică. În afară de folosirea structurilor simple, tipic geometrice, este evidentă nu numai utilizarea acordului major, dar și îmbinarea cadențială (autentică), survenită la mijlocul șirului de nouă acorduri. Acordului Re major deja menționat, îi premerge la-do diez-sol-si bemol-mi (septimă micșorată, așezată pe un strat inferior major).

Ex. 36 (vezi pagina următoare)

Ex. 36

(♩ = $\frac{3}{4}$) $\frac{3}{4}$ ACCEL. →

pp *f*

p *f*

2. Particularitățile proceselor armonice ale sintezei celor două sisteme armonice

Trăsăturile esențiale ale fenomenului sunt concentrat prezente într-un remarcabil fragment armonic al baletului *Petrușca* de Stravinsky, pe care putem să-l considerăm drept un motto sonor al capitolului de față.

Ex. 37



Se suprapun două planuri sonore, exprimate prin câte un acord clar conturat. În planul superior apare acordul do-mi-sol – structură gravitațională cu fundamentală situată în vocea inferioară, iar în planul al doilea un Fa diez major, dar cu fundamentală situată mai sus în acord – o construcție tipică pentru sistemul armonic de sinteză:

fa diez ¹ -la diez	Strat grav. 4	în jurul unei axe ton.
fa diez ¹ -do diez ¹ -la diez ¹	Strat geom. 5/3	

Structura analizată cuprinde un raport pol-antipol al straturilor acordice conform principiilor deja arătate în capitolul anterior în legătură cu aplicarea formulelor de construcție acordică de tip major. Fragmentul primește caracterul unui unicit armonic prin faptul că, în descompunerea lui pe orizontală, elementele geometrice devin remarcabile până la conturarea foarte clară a unui segment de alfa.

După compozitorii de seamă ai anilor de trecere de la romantism la “stilo nuovo” din secolul nostru (Debussy, Ravel, Reger, Mahler, Richard Strauss, Scriabin), Stravinsky devine cel mai mare propagator al sonorităților armonice specifice sistemului armonic de sinteză. La Stravinsky, aceste procedee armonice apar în mod voit, conștient căutate și aplicate în discursul muzical. Cea mai elocventă realizare în acest sens este *Sărbătoarea primăverii*, un adevărat tezaur al formulelor armonice de sinteză. De fapt Stravinsky rămâne fidel și mai târziu acestui ideal armonic,

mai ales în lucrările sale neoclasice. Aceasta însă nu numai că nu exclude descoperirea de către Stravinsky a fenomenului armonic geometric (este ușor demonstrabilă apariția și dezvoltarea sistemului, aproape, în toate lucrările sale), dar presupune cunoașterea legităților noului sistem sonor chiar și pe plan teoretic (afirmațiile lui Stravinsky și în această privință sunt convingătoare: vezi citatul¹⁰ din partea a doua a capitolului I din lucrarea de față).

În legătură cu afirmațiile noastre anterioare se ivesc două probleme care trebuiesc clarificate.

Prima problemă este apariția sistemului de sinteză înaintea desăvârșirii sistemului armonic geometric. Nimic mai firesc! Elementele sistemului armonic geometric se nasc prin oglindirea elementelor sistemului gravitațional în cadrul sistemului sonor tradițional. Aceste elemente fiind reciproc condiționate, apar într-o unitate sonoră foarte încheată, aparent indisolubilă. În acest context sonor apariția segmentelor armonice pur geometrice este o raritate, de multe ori nedepășind sfera curiozității.

A doua problemă este separarea celor două tendințe de creare și aplicare a sintezei celor două sisteme armonice. Dacă în deceniile premergătoare primei “explozii” sonore din secolul nostru (1911) se manifestă o experimentare intensificată pe baza unor procedee empirice de transformare a materialului sonor (un proces foarte evident în muzica lui Skriabin), în anii 1930 și mai târziu – pe baza experiențelor acumulate de un Bartók, Webern și alții în crearea sistemului armonic geometric -, sinteza sistemelor armonice deja face parte din seria problemelor teoretice actuale ale perioadei (cartea lui Hindemith: *Unterweisung im Tonsatz*, dar mai cu seamă *Tehnique de mon langage musical* de Messiaen sunt edificatoare). Arcul evoluției de la Skriabin, ajunge prin Stravinsky la Messiaen; în anii 1970 suntem martorii repartiției tendințelor de cristalizare și în materie sonoră. Toate aceste tendințe sunt manifestări clare ale restabilirii echilibrului sonor – chiar și în cele mai moderne lucrări la un Ligeti sau Stockhausen – în favoarea sistemului armonic gravitațional. Aceasta este esența latentă a problemei analizate.

¹⁰ Pagina 19

2. 1. Succesiunile acordice axiale-bipolare, paralele (± 6 ; $+3-3$)

Unul din fenomenele sintetice ale sistemului privitor la structurarea succesiunilor acordice cadențiale, este combinarea structurilor gravitaționale în raporturi orizontale geometrice (și inversarea procedurii prin raportarea gravitațională a structurilor geometrice – un caz rar întâlnit în practica muzicală).

2.1.1. Raportul pol-antipol între două structuri gravitaționale este una din cuceririle armonice bine cunoscute ale postromatismului, deși, primele apariții sporadice ale fenomenului datează mult mai devreme. O celebră formulă armonică clasică a rezolvării sextacordului napolitan la treapta a V-a (Re bemol-Sol) este de mult aplicată în practica muzicală. Aici trebuie să rectificăm schema funcțională tradițională a formulei acordice: în loc de TSDT corect apare TDDT, în care formulă, cele două acorduri cu funcție de dominantă intră într-o relație de pol-antipol.

Pe baza acestor antecedente este o concluzie firească succesiunea cadențială a două acorduri reprezentând tonica și antipolul ei în *Suita op. 14* de Bartók (partea I):

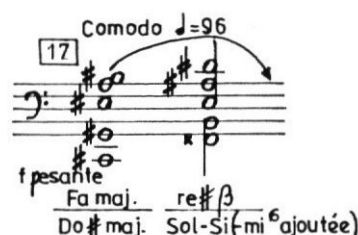
Ex. 38

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is in bass clef, marked 'sempre p', and shows a 'tonică' (T) chord and an 'antitonică' (D) chord. The second system is in treble clef, marked 'a tempo' and 'mf', and shows a 'T' chord and a 'D' chord. The third system is in bass clef, marked 'mp', and shows a 'T' chord and a 'D' chord. A bracket labeled 'relatie pol-antipol pe plan tonal' connects the T and D chords across the systems. The score also includes a '(Pedal)' marking and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Obs.: Oscilația acordică Si bemol-Mi major care se încheie cu apariția dominantei la bemol minor, este poate cea mai eficace ipostază, din punct de vedere modal, din cele patru variante ale axei dominante (si-re-fa-la bemol). În continuare, exemplul anexă cu caracter comparativ, arată varianta armonizării cu oscilația acordurilor Si bemol-Fa hypermajor. Apoi, se manifestă legitatea sistemului: în cazul modificării succesiunii cadențiale de la T-antiT, la T-D, planul sonor este echilibrat prin alunecarea la zona antitonicii Mi major, oscilația cadențială fiind valorificată astfel și pe planul oscilației tonale.

Un exemplu mai complex ne oferă următorul citat din *Mandarinul miraculos* de Bartók:

Ex. 39

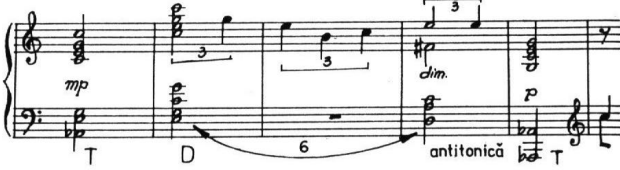


Prima structură este tipic gravitațională – atât straturile acordice cât și raportul lor -, a doua este o simultaneitate a straturilor Sol-Si, timbrată cu sixte ajoutée Mi și re diez beta. Și în această înlănțuire cadențială predomină raportul pol-antipol al straturilor gravitaționale inferioare, realizând o mișcare pendulară între cele două ipostaze ale tonicii.

În următoarele fragmente, alese din piesele pentru pian ale lui Scriabin, înlocuirea dominantei cu antitonica, care la rândul său intră în contact funcțional cu stratul acordic superior, poate sugera o cadență plagală, respectiv autentică (v. ex. 39 a relația acordurilor Re⁹-Do 6/4), dar dacă se păstrează și în momentul acordului final, creează o atracție-respingere sonoră din care rezultă un echilibru de tensiune-degajare dorit în momentul încheierii unei succesiuni acordice cadențiale. Trebuie menționat însă, că la restabilirea echilibrului sonor are un aport deosebit stratul gravitațional inferior, suportul armonic al întregii construcții acordice (vezi ex. 40 b).

Ex. 40 a,b,c,d

a. SKRJABIN : 4 Pièces - Ironies



b. SKRJABIN : 5 Préludes Op. 74 Nr. 1.



c. SKRJABIN : 5 Préludes Op. 74 Nr. 4.



d. SKRJABIN : Quasi valse



SKRJABIN : 2 Poèmes Op. 69 Nr. 2.



Obs.: Exemplul 40c conține câteva elemente complementare la problematica analizată. Ultimele trei acorduri ale cadenței sunt plasate pe axa tonicii, iar fiecare structură conține straturi acordice raportate geometric pe linia axei. Astfel, putem obține următoarele scheme acordice:

1)
$$\begin{array}{c} \text{Mi bemol} \\ \text{Do} \\ \text{Fa diez} \end{array}$$
 o structură eliptică de tip minor cu patru straturi;

2)
$$\begin{array}{c} \text{Fa diez} \\ \text{re diez-la-fa diez} \\ \text{si bemol} \end{array}$$
 în care, față de stratul gravitațional al lui Fa diez este subordonată o structură geometrică fa diez-la-re diez;

¹¹ "fundamentalele" straturilor acordice

3) acord La major combinat cu stratul lui Do (acord major-minor cu plasarea inversă a terțelor: terța majoră deasupra fundamentalei, terța minoră dedesubt). În ex. 40d relația axială determină succesiunea celor două microblocuri armonice, timbrate prin note melodice adăugate formulelor acordice de bază: Fa diez-Do.

Într-o succesiune cadențială extrasă din *L'ascension I* de Messiaen, asemenea exemplelor anterioare, funcția dominantei este preluată de antitonică:

Ex. 41

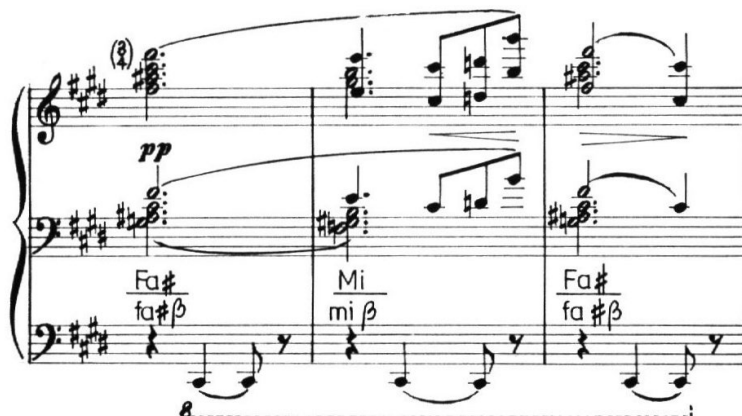
The musical score for Ex. 41 consists of three staves. The top staff is labeled 'R.' and 'Sw.'. The middle staff has a bracket labeled 'pol - antipol' with a '7' below it. The bottom staff is labeled 'Fa maj. Si maj.'.

Obs.: Este remarcabilă înlănțuirea mixturală a acordurilor Fa-Si și apariția septimei acordului final.

O succesiune acordică cadențială introduce Debussy în preludiul *Feuilles mortes* cu ajutorul unor structuri de straturi acordice în cadrul cărora stratul geometric cu ajutorul unor structuri de straturi acordice în cadrul cărora stratul geometric este subordonat stratului superior gravitațional:

<u>Fa diez major</u>	(grav.)
fa diez beta	(geom.)

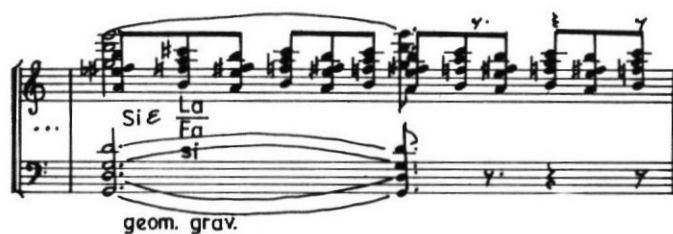
Ex. 42



Obs.: Cadența TDT se desfășoară pe o pedală de do diez, sunet care devine tonul final al lucrării.

Structura de straturi acordice cu funcție de dominantă din exemplul 42 este plasată pe un punct lateral al axei dominante demonstrând faptul că orice variantă axială a dominantei (sau a subdominantei, eventual a tonicii) poate să fie preluată într-o succesiune cadențială. În exemplul următor, ales din opera *Wozzeck* de Alban Berg, dominantă lui Sol major, exprimată printr-o oscilație polară a acordurilor si epsilon-Fa acord mărit, apare tot pe o latură secundară a axei re-la bemol-si-fa.

Ex. 43



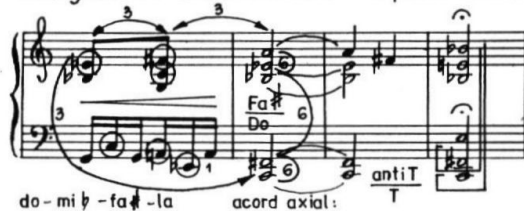
Obs.: Precum am putut constata și în exemplele anterioare, completarea structurilor acordice prin sunete polare devine un procedeu foarte obișnuit. Astfel și în ex. 43 acordul mărit fa-la-do diez primește antipolul prin apariția sunetului si. Iată câteva exemple suplimentare pentru argumentarea observației noastre: Scriabin: *Preludii op. 67 nr. 1 și nr. 2*, op. 74 nr. 5; Debussy: *Des pas sur la neige*.

Ex. 44

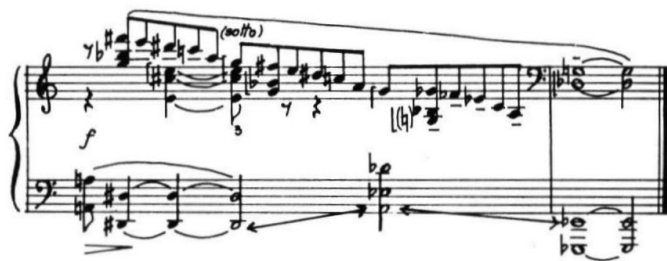
SKRJABIN: 2 Préludes op. 67 Nr. 1.



SKRJABIN: 2 Préludes Op. 67 Nr. 2.



SKRJABIN: 5 Préludes Op. 74. Nr. 5



DEBUSSY: Des pas sur la neige



Referitor la ideea complementarității polare a straturilor armonice putem afirma faptul că aceste forme incipiente pregătesc apariția structurilor alfa și alfa inversată. Procesul evolutiv este foarte clar conturat: întâi apar antipolurile sunetelor de bază ale structurilor gravitaționale, apoi celelalte sunete polare ale axelor suprapuse – ne referim la axa fundamentalei și la axa sunetelor parțiale suprapuse. Acordurile lui Skriabin și ale lui Debussy – să dăm numai două exemple înrudite de concepție armonică – sunt create pe baza principiului de construcție amintit. Deși structurile întrebuințate de acești doi mari inovatori, în marea majoritate a cazurilor, rămân gravitaționale, ideea polarității pătrunde și modifică construcția straturilor sonore.

Bipolaritatea apare și în succesiunile secvențiale sau chiar în succesiuni acordice de tip mixtură. Cităm fragmente din formulele armonice ale lui Skriabin și Debussy (*4 Pièces-Etude* de Skriabin și *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* de Debussy):

Ex. 45

a. SKRIABIN: 4 Pièces - Etude



b. Debussy:



este prezentă și în suprapunerea planurilor tonale (Bartók: *Microcosmos nr. 86*):



2.1.2. Raportul axial al acordurilor se manifestă, pe lângă bipolaritate, și prin relația paralelă. (+3 = dom., -3 = subdom.)

Fără îndoială, cele două puncte axiale distanțate la terțe mici în jurul unui sunet central creează tensiuni polare, dar mai reduse decât relația pol-antipol. Însă, față de fenomenul bipolar, relația paralelă conține două puncte tensionale diferite: terța mică superioară având un caracter funcțional aseănător dominantei (+3) iar cea inferioară unul “similar” cu a subdominantei (cele două puncte tensionale intră în contact bipolar!). Poate sună curios, totuși putem afirma că există două planuri funcționale:

- a) planul funcțional al axelor tonicii, dominantei, subdominantei și
- b) planul funcțional al punctelor tensionale din interiorul axelor.

Prin existența acestui microplan funcțional din urmă, putem explica construcțiile cadențiale, de la formulele de două acorduri, până la structurile cadențiale complexe (care se întind uneori pe o suprafață sonoră foarte mare), organizate numai pe oscilația punctelor tensionale aparținătoare unei singure axe. În astfel de cazuri intervenția unui segment formal bazat pe o altă axă funcțională devine fenomen similar modulației.

În cadrul exemplelor următoare vom demonstra întâi raportul axial de terță mică superioară cu caracter de “dominantă” (Ravel: *Sonata pentru pian*, partea I; Bartók: *Bagatelle nr. 6*) și apoi cu caracter de “subdominantă” (Șostakovici: *Preludiu și fugă nr. 17*; Bartók: *Opt cântece populare maghiare nr. 7*):

Ex. 46

a. Ravel : Sonata pentru pian I. Lent



la minor - Fa maj.
„D”(+3)-T

Ex. 46 b, c, d

b. Bartók: Bagatelle nr.6

sempre dim. smorzando PPP antipol pol

T „D” (+3) T mi (geom) Si (grav.)

c. Șostakovici

poco rit. attacca

T S(-3) T

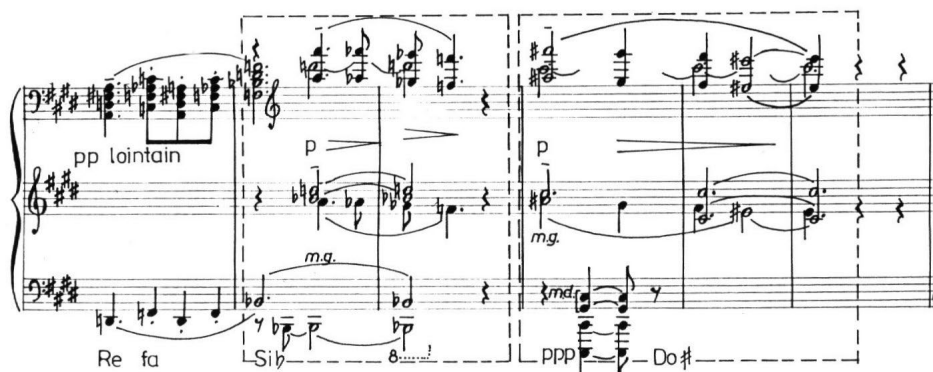
d. Bartók

p pp T

S(-3) T

Posibilitățile extensive ale relației paralele sunt subliniate în următorul fragment din mult citata *Feuilles mortes* de Debussy. În cadrul celor șase măsuri ale cadenței finale apare o succesiune acordică mixturală prin alternarea “culorilor” majore-minore și o succesiune de două blocuri sonore raportate, la fel ca și acordurile din mixtură, la terță mică suitoare (efect plagal).

Ex. 47 a



Pentru completare, anexăm un fragment de Scriabin (Op. 74 nr. 3) și unul de Bartók (*Quartetto nr. 6*). În primul exemplu relația paralelă a structurilor re diez beta-do beta (stratul superior) Fa diez maj.
Do (Si diez)

La major
Mi bemol demonstrează o tendință de simetrizare. În exemplul următor, acordurile conturează axa tonală la-do, respectiv sol-si bemol-mi.

Ex. 47 b



În opera *Turandot* de Puccini, măsurile introductive apar pe suportul armonic al celor două acorduri paralele transpoziționale raportate la terță mare (efect gravit. de înlănțuire acordică):

Ex. 48

Piese de sine stătătoare, construite pe baza relației paralele, găsim în *Microcosmos* de Bartók, ca de ex.: nr. 56, 59, 108 etc. Cităm sfârșitul piesei nr 105:

Ex. 49

Obs.: Acordurile create prin suprapunerea celor două game pentatonice sunt structuri gravitaționale. (Pentru comparație dăm varianta simplă pe 2 voci a cadenței finale.)

2.1.3. Relațiile gravitaționale sunt prezente într-un număr tot atât de mare ca și cele geometrice. Celebrul model de secvență cu apariția acordului de apoteoză a lui Bartók este exprimarea clară a utilizării structurilor armonice mixte ca elemente gravitaționale – mai ales în acele cazuri când stratul de bază, el însuși, este un acord gravitațional.

Ex. 50

Divertimento

geom. grav. do# La fa# Re si Sol

Un alt exemplu din *Mandarinul miraculos* ne convinge și în privința înlănțuirii a două acorduri diferite ca apartenență armonică corelate într-un adru gravitațional: do diez beta se rezolvă având raport de 4 respectiv 1.

Ex. 51

Più lento ♩ = 66

p geom. geom. grav. geom. do# do# La

Obs.: Cele două cvartacorduri paralele, arpeggiate în cadrul celor trei secunde descendente realizează o suprapunere funcțională de

$$\frac{T}{D} \quad \frac{\text{do}^2\text{-sol}^1\text{-re}^1}{\text{si bemol}^1\text{-fa}^1\text{-do}^1}$$

O astfel de relație acordică, tot din *Mandarinul miraculos*, devine modelul unei secvențe:

Ex. 52

41 Vivo $\text{♩} = 92$

p mi ϵ

re # fa #

geom. 7 grav. geom.

re - sol

Obs.: Este de remarcă faptul că cele două sunete din bas ale modelului (re-Sol prin transpoziție fa diez-do bemol) intră în relație de cvintă perfectă, deci pur gravitațională, similar cadențelor V-I; chiar relația acordică de secundă mică inferioară este gravitațională (cadență autentică

Dominantă-tonică): structura mi ϵ se rezolvă pe

Re # alfa inv.
re # gamma

Un exemplu și mai complex ne oferă Bartók în *Muzica pentru coarde, percuție și celestă*, p. a II-a. Pe parcursul unei secvențe care liniar arată o structurare geometrică perfectă, prin suprapunerea în stretto a planurilor melodice se nasc, pe lângă structuri acordice geometrice, o mulțime de armonii mixte sau chiar acorduri simple gravitaționale, raportul fiind gravitațional.

Ex. 53 (vezi pagina următoare)

Ex. 53

Blocul armonic nr. 1

axa dom.: sol-sib-do#-mi

axa tonicii: fa#-la-do-mi b

axa subd.: fa-la-b-si-re

nr. 2

nr. 3

nr. 4

nr. 5

nr. 6

nr. 7

Si Mi do# Sol La Re si Fa Sol

Obs.: Modelul secvenței se repetă în secunde mari descendente: si2-la2-sol2-fa2-mi bemol 2-re bemol2-si1-(la1), față de tonul central la. Ordinea axelor ar fi: STDS. Modelul este creat pe acordul axial si2-fa-sol diez2 schimbat în momentul apariției lui do diez1 cu structura dominantică

<u>Do diez¹-la diez²</u>	strat grav.	'5
<u>Do diez¹-sol diez-fa</u>	strat geom.	3

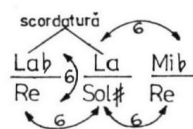
după care revine prin înlănțuire mixturală funcția subdominantă, dar exprimată prin acordul Re “major” (construcția fiind 12/8). În primul segment (după model) totul este transpus pe axa tonicii cu schimbare funcțională TST. În continuare apare blocul armonic 3, cu funcție de dominantă cu cadența pe si bemol după care cercul funcțional se încheie cu blocul subdominantei având La bemol6 ca acord final. De aici

urmează o succesiune si-mi – do diez-sol diez, raport de terță mică între unități armonice, totodată cvarță autentică, respectiv plagală în cadrul înlănțuirilor cadențiale.

Prin acest model de înlănțuire am trecut la capitolul de sinteză a relațiilor acordice geometrice (axiale), respectiv gravitaționale. Din multitudinea procedeele am ales numai trei, cu un pronunțat caracter de sinteză și în ceea ce privește combinarea formulelor de înlănțuire parafonice cu cele tradiționale.

Ex. 54

a. SKRIBIN: 2 Poèmes Op. 71 Nr. 2.

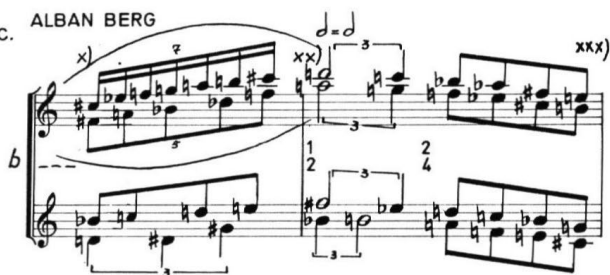


b. DEBUSSY: Feux d'artifice



do min - Mi b maj. do min - Mi maj. etc.
Mi b $\propto$ inv. Mi $\propto$ inv.

c. ALBAN BERG



x) Fa # maj. re sol $\propto$ inv.
Re maj. Si b maj.

În exemplul de Skriabin (2 Poèmes op. 71 nr. 2) planul sonor inferior este alcătuit din doză acorduri gravitaționale raportate bipolar (Re-Sol diez-Re), iar cel superior realizează între structurile la bemol-mi bemol-la bemol – la-mi-la un raport parafonic la secundă mică superioară și în continuare o relație pol-antipol între acordul La și Mi bemol 6/4. Dacă

succesiunea Re-Sol diez-Re este preconizată în suprapunerea planurilor armonice din prima măsură, atunci succesiunea mixturală devine verticalizată în ultima măsură a fragmentului Mi bemol-Re. Extraordinară realizare “constructivistă”.

Fragmentul ales din *Feux d'artifice* de Debussy, ne prezintă acorduri paralele transpoziționale. Structurile bazate pe o fundamentală marcată în registrul grav cuprind: un strat geometric al sunetelor parțiale, axial plasate în registrul mediu și un strat de acord major în registrul acut. Astfel, structura alfa inversată apare într-un cadru sonor puternic influențat de efectul gravitațional.

Succesiunea acordică creată din patru planuri melodice prin suprapunerea unor formule ritmice asimetrice, citată din *Lyrische Suite* (Suita lirică) de Alban Berg, aparent, prezintă structuri acordice născute “întâmplător” din constelația sunetelor suprapuse. În realitate concepția armonică este clar prezentă în organizarea dimensiunii verticale a textului muzical. Acordurile Re-Fa diez-la diez-do diez – Mi bemol (Re diez)-si bemol-sol – sol diez-re-si respectiv sol diez-mi-fa-do diez, demonstrează o tendință de structurare armonică, de a realiza o tranziție de la formule acordice gravitaționale la structura geometrică a punctului culminant: re³-la²: alfa eliptic pe re, fa diez²-si bemol¹: alfa eliptic pe fa diez după care șirul acordurilor descendente alternează cu consecvență structuri gravitaționale cu geometrice (vezi cifrajul acordurilor).

2. 2. Alternarea sistemelor armonice

2.2.1. Alternarea structurilor aparținătoare diferitelor sisteme armonice.

În cadrul exemplurilor anterioare deseori au apărut formule acordice mixte. Am intenționat să prezentăm pe lângă formulele omogene și acele corelații acordice în care structura geometrică este înlănțuită în mod nemijlocit cu o structură gravitațională.

Am putut constata că rolul decisiv al fundamentalelor indiferent de poziția lor rămâne perfect valabil și în coeziunea celor două sisteme armonice.

În majoritatea cazurilor, în succesiunile acordice mixte structura geometrică creează tensiune armonică, iar cea gravitațională degajarea tensiunii. Aceste particularități sunt utilizate și în formulele acordice ale armoniei tradiționale, care deja conțin structuri geometrice. Iată un exemplu

pentru aplicarea unei structuri alfa într-o succesiune cadențială, din madrigalul *Cease sorrows now* de Thomas Weelkes:

Ex. 55



| **Obs.:** Prima apariție cristalizată a acordului gamma!

O utilizare asemănătoare are acordul gamma/major în următoarele exemple, citate din piesa corală *Primăvara* și *Concertul pentru vioară și orchestră* de Bartók:

Ex. 56 a, b



În cazuri rare raportul dominantă-tonică este exprimat prin: structură gravitațională (respectiv structură de sinteză) — structură geometrică. Cadența finală a celebrei piese *Pe insula Bali* (*Microcosmos nr. 109*) este un exemplu concludent:

Ex. 57

Bartók
a tempo

grav. si
3 pp
sol
geom. fa
geom. re
3 5 5 3

Bartók

Si maj.
geom.
sol

ioduța
calando

S
A
T

grav. Sol
grav. Mi
geom. re
geom. si

Obs.: Pentru completare, dăm și cadența finală a piesei *Secunde mari simultane și arpegiate* (*Microcosmos nr. 132*): pedala Si major se rezolvă pe: Sol major ; și totodată o cadență cezurală din corul *Poruncit-a sol gamma* poruncit de S. Toduța care conține un segment beta pe re, raportat gravitațional la acordul Si bemol major.

Un alt fenomen tipic aplicării sistemului armonic de sinteză este exprimarea tonicii, dominantei sau subdominantei prin mai multe structuri acordice aparținătoare celor trei sisteme. În următoarele trei exemple (Skriabin: 5 *Préludes* op. 74 nr. 3, Honegger: *Simfonia a II-a* partea I, Penderecki: *Pasiune după Luca* – cadența finală a lucrării), structurile sunt plasate ori pe un ton central – vezi cele două acorduri pe la din modelul secvenței exemplului 58 a, și succesiunea acordurilor mi minor – Mi major din exemplul 58 c -, ori pe axa tonală – vezi acordurile exemplului 58 b pe sunetele axei do-mi bemol-fa diez-la:

Ex. 58 a, b

a.) SKRJABIN: 5 Preludes Op.74 Nr.3.

Allegro drammatico

la b
p
acord axial
re #d
Mib f comme un cri
mib E
la
p subito
fa
cresc.

b.) Honegger

fa #min
La maj
Mi #maj
do b

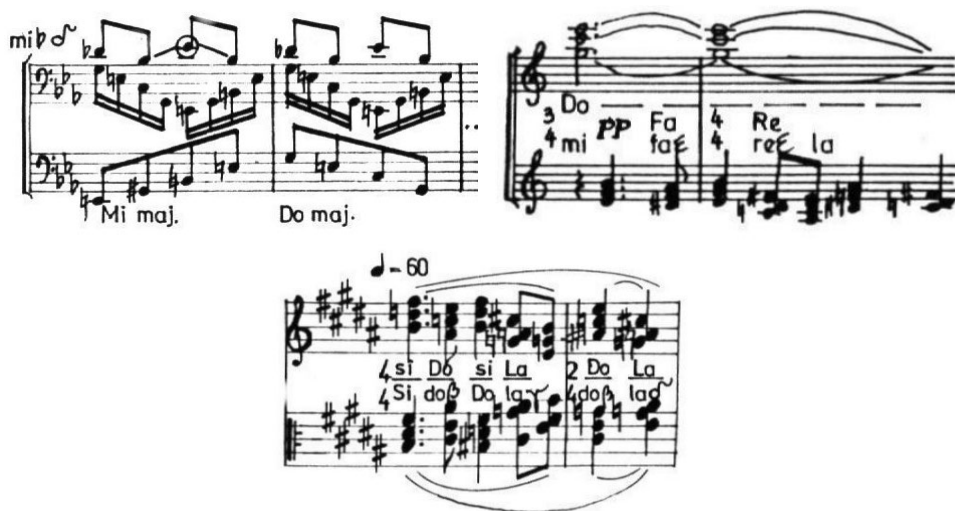
Ex. 58 c

Ex. 58 c is a musical score for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The tempo is marked 'a tempo'. The lyrics are 'Do - mi - ne De - us ve - ri - ta - tis'. The piano part includes dynamic markings 'ppp' and 'ff'. A large bracket connects the vocal parts across the measures.

Cele trei exemple prezentate din *Le roi des étoiles*, respectiv *Le sacre du printemps* de Stravinsky au menirea de a demonstra utilizări simultane a diferitelor structuri acordice. Exemplul 59 a redă într-o formă transparentă o cadență de tip nou, realizată funcțional în cadrul axei tonale la-do-mi bemol-fa diez, ajungând de la do minor/Do major prin alternarea acordului la beta, la mi delta/la cvintacord (relație geometrică -3):

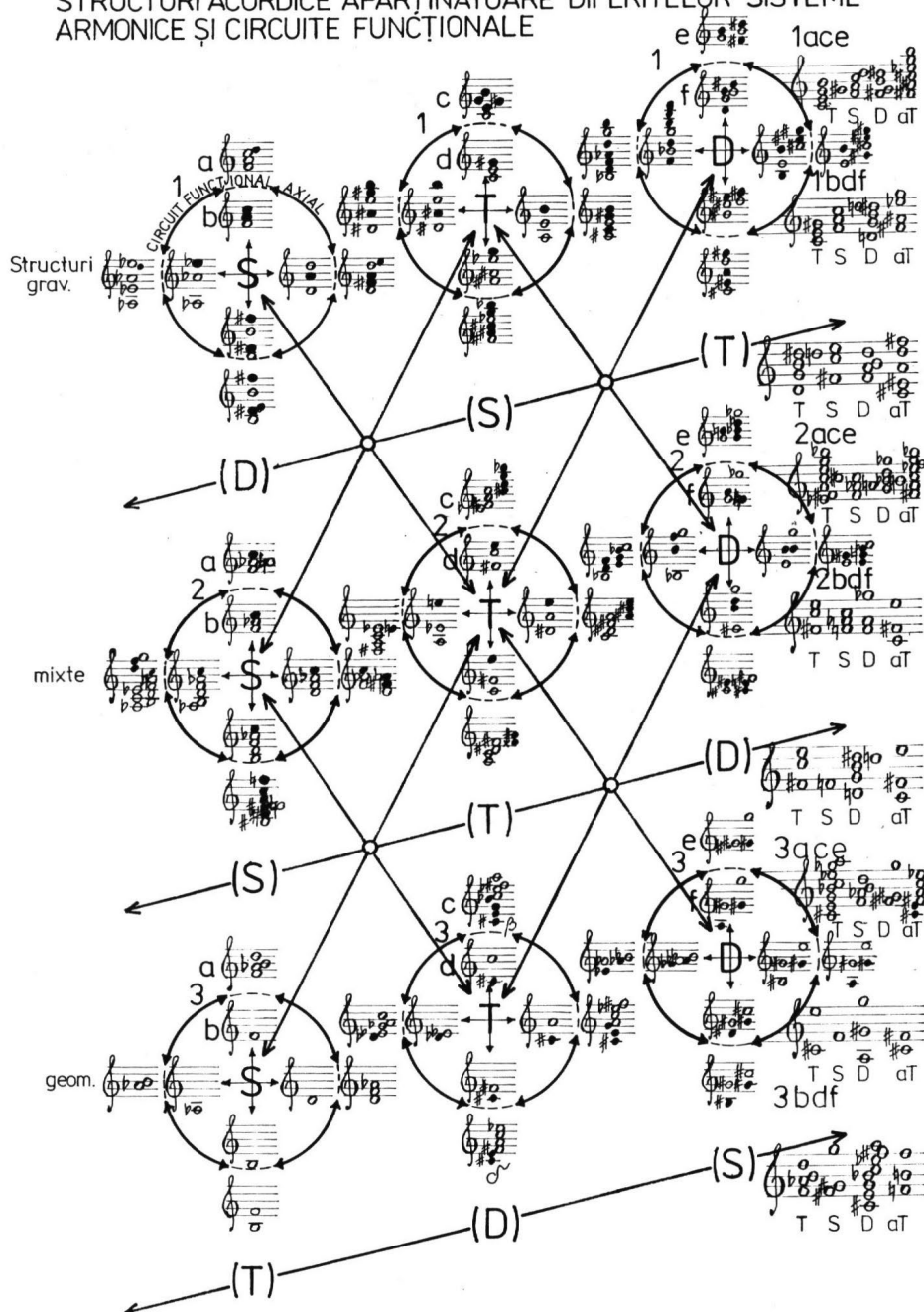
Ex. 59 a, b, c

Ex. 59 a, b, c is a musical score for a piano. The tempo is marked 'a tempo'. The lyrics are 'domin. laß mi d' and 'Domaj. La'. The piano part includes dynamic markings 'ppp' and 'ff'.



Tabelul următor este un tabel sintetizator al creării modelelor cadențiale cu ajutorul structurilor acordice preluate din diferite sisteme armonice. Primul șir de cercuri funcționale conține structuri gravitaționale, acorduri simple cu note ajoutées (1a/b), structuri de straturi acordice (1c/d), structuri de straturi acordice cu note ajoutées (1e/f). Al doilea șir cuprinde structuri acordice mixte de la acordul minor, respectiv subminor (2a/b) prin acordul alfa inversat (2c/d) până la suprapunerea acordurilor alfa/acord major (2e/f). În a treia serie de cercuri funcționale apar structuri geometrice de la acorduri axiale (3a/b) prin segmentele-alfa (3c/d) până la structuri-alfa suprapuse (3e/f). Exemplele 1, 2, 3 și a, c, e, respectiv b, d, f, conțin succesiuni acordice cadențiale construite din structuri omogene, iar succesiunile acordice intercalate (vezi x), sunt alcătuite din structuri acordice eterogene.

MODELE PENTRU CREAREA CADENTELOR DIN
STRUCTURI ACORDICE APARTINĂTOARE DIFERITELOR SISTEME
ARMONICE ȘI CIRCUITE FUNCȚIONALE



2.2.2. Condiția de bază a alternării sistemelor armonice este crearea suprafețelor cadențiale mai lungi prin care devine sesizabilă mai pregnant prezența zonelor sonore specifice celor trei sisteme. Un exemplu din *Clavecinul bine temperat*, vol. I, *Preludiul în re minor*, este edificator în privința utilizării unui fragment armonic geometric premergător cadenței finale a piesei.

Ex. 60 a, b

The image displays two systems of musical notation, labeled 'a.)' and 'b.)', for a piano piece. System 'a.)' consists of a single system of a grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays a complex, chromatic melodic line, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. An annotation 'geom.' is circled in the left hand, and 'grav.' is written above the right hand towards the end of the system. System 'b.)' is divided into two parts. The first part shows a grand staff with a 'grav.' annotation in the left hand. The second part, separated by a dashed line, shows a grand staff with a 'geom.' annotation in the left hand and a 'poco allarg.' marking above the right hand. The right hand in the second part of 'b.)' has a 'piu. f' marking and a 'grav.' annotation below it. The piece concludes with a final chord marked '51'.

Pentru completare redăm de asemenea alternarea sistemului gravitațional cu cel geometric din *Concertul pentru vioară și orchestră* de Bartók, part. I, cadența temei principale (în cadrul exemplelor, fragmentul geometric apare într-un pătrat).

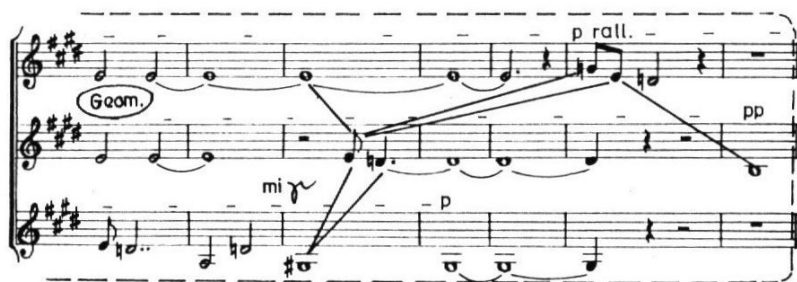
Alternarea sistemelor armonice are și un caracter generator de forme muzicale. Desemnarea punctelor culminante ale structurilor arhitectonice sonore sau reliefaarea aparițiilor tematice și, nu în ultimul rând, exprimarea

schimbărilor de stare emoțională a procesului sonor se face prin “jocul” sistemelor armonice aplicate succesiv sau simultan. Iată două exemple: Bartók: *Sonata pt. două piano și percuție* (pregătirea temei I din part. I) și partea finală din corul *A plecat pasărea*. În primul exemplu schimbarea sistemului armonic geometric în cel gravitațional semnalează un punct de cotitură în acțiunea muzicală, în al doilea exemplu structurile geometrice (în cadența finală!) sunt strâns legate de schimbarea caracterului emoțional al conținutului artistic: sistemul geometric este înfățișarea polului negativ emoțional. Un fenomen semnificativ: până și în prezent sistemul gravitațional a rămas din punct de vedere estetic simbolul trăirilor emoționale pozitive.

Ex. 61 a, b

The image shows a musical score for Bartók's *Sonata pt. două piano și percuție*. The score is written for two pianos and percussion. The first system is labeled "geom. sib β " and the second system is labeled "grav. Do". The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *ff*. The percussion part is marked with "Fed." and "ff". The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and harmonic structures.

The image shows a musical score for a piece with tempo changes. The score is written for two staves. The first system is labeled "Un poco meno mosso $\text{♩} = 55$ " and the second system is labeled "Più mosso $\text{♩} = 74$ ". The score includes dynamic markings such as *f*, *dim.*, and *f*. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and harmonic structures. The first system is labeled "Grav." and the second system is labeled "pol | antipol".



În cadrul următoarelor exemple de alternare a sistemelor armonice redăm și acele cazuri când succesiunea zonelor sonore se realizează aproape în mod insesizabil. Exemplul 62a, este citat din *Muzica pentru coarde, percuție și celestă* de Bartók part. a III-a, iar 62b din piesa pentru orgă *L'ascension* (IV) de Messiaen.

Ex. 62 a

Bartók
♩ = 56

The score for Ex. 62a consists of two systems. The first system shows a piano part with a circled 'geom.' annotation and a 'mf. esp. (8)' marking. Below the piano part, the notes are labeled with symbols: $\text{do} \parallel \beta_D$, $\text{dó} \beta_T$, and $\text{si} \beta_S$. The second system shows a piano part with a 'rall.' marking and a circled 'geom.' annotation. The piano part is marked 'grav.'.

Ex. 62 b

OLIVIER MESSIAEN : L'ascension (IV.)

Extrêmement lent, ému et solennel

The musical score is for a piano and organ arrangement of 'L'ascension (IV.)' by Olivier Messiaen. It is in 2/4 time and marked 'Extrêmement lent, ému et solennel'. The score features complex harmonic structures with various accidentals and dynamic markings. Annotations include 'geom. sib', 'sib', 'mi', 'mi', 'mi', 'geom. Re maj. (grav.)', 'grav.: Mi maj.', 'La (grav.) re', and 'geom.'.

Obs.: În exemplul 62a predomină sistemul geometric. Cu atât mai interesantă este trecerea la structuri gravitaționale în partea mediană a temei. În exemplul 62b, structurile de sinteză premergătoare acordului final gravitațional în egală măsură conțin elemente gravitaționale, respectiv geometrice, astfel neutralizând atmosfera sonoră specifică ambelor sisteme armonice.

Simultaneitatea planurilor sonore aparținătoare diferitelor sisteme armonice apare și în structurile simetrice, atât de caracteristice muzicii secolului XX, devenind chiar o trăsătură specifică acestora. În ex. 63 (Bartók: *Cantata profana* de la 165), în cadrul planului sonor gravitațional (acord sol diez alfa de trei straturi) apare o succesiune acordică geometrică (segmente alfa pe axa tonală a lui la), cu intercalări de structuri acordice de sinteză (vezi acordurile pe sunetul si).

Ex. 63

Moderato, $\text{♩} = 108$

COROI II

S. 3/2 sah'n dem Wald-steg nah der 5/4 Zau-ber-hir-sche
 Deep lay a haunt ed bridge, Won-drous stags had
 T. ei, sie
 Hry, yah!

B. sah'n dem Wald-steg nah der Zau-ber-hir-sche
 Deep lay a haunt ed bridge, Won-drous stags had

Moderato, $\text{♩} = 108$

COROI I

S. 4/4 Spu-ren; irr-ten im-mer wei-ter,
 crossed it, Heed less on they fol-lowed,
 A. sa hen, irr-ten im-mer
 Hry, yah, Heed less on
 B. Spu-ren; irr-ten im-mer wei-ter,
 crossed it, Heed less on they fol-lowed

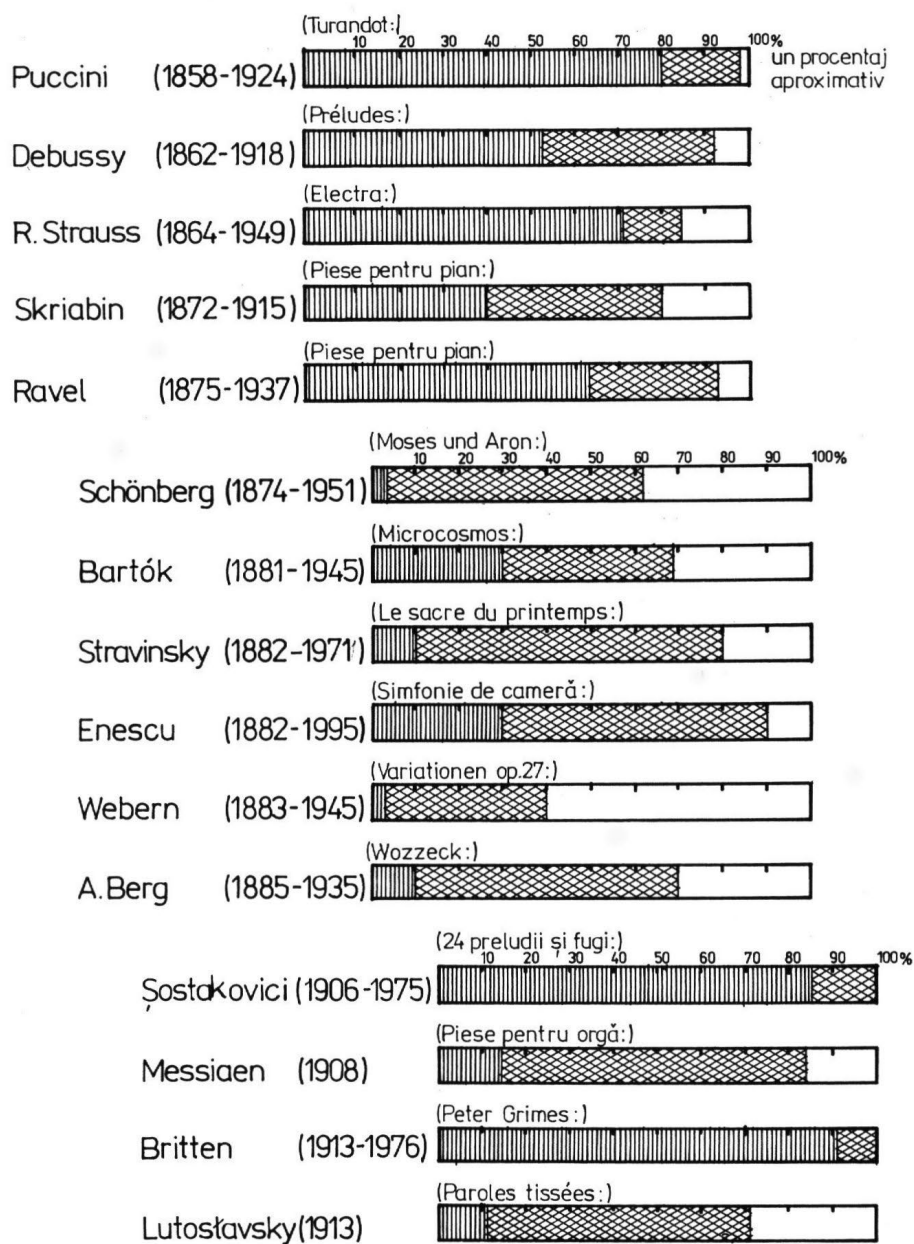
VI. I div.
 VI. II div.
 Vla. div.
 Vlc. portamente
 Cb. portamente

sempre simile (portamente)

In loc de concluzie, prezentăm un tabel al spectrelor armonice specifice unor compozitori (lucrări) de seamă ai celor trei generații principale din perioada analizată.

SPECTRUL ARMONIC AL INTREBUINȚĂRII CELOR TREI SISTEME ARMONICE

(Gravitațional  - sinteză  - geometric )



În încheiere, anexăm o analiză armonică a piesei *Acorduri arpeggiate* (*Microcosmos* nr. 143) de Bartók:

BARTÓK : MICROCOSMOS

Andante, $\text{♩} = \text{ca } 88$

1 *p* 2 3 4 *un poco stentato* 5

Structuri
grav.
geom. (adTp)^x 7

6 *a tempo* *messa voce* 8 9 10 (T) 2:3

α de trei straturi 11 12 13 14 15 Mi: (Tp) 16

17 re (sp) Mi Y(Dp) gor(T) re (sp) sib (Tp) do (T) 18 19 la (T) 20 21 22 23 24 25

cresc. 26

27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

T = tonică; S = subdominantă;
D = dominantă; aT = antitonică; (ad; aS)

fa# min.
T_D

26 27 28 29 acc. al tempo 30 31

espr. *dim.* *p*

32 33 34 35 36 37 38 (as) 39 (dp) 40 (sp) 41 (sp) 42 (dp) 43 (as) 44 (sp) 45 (sp) 46 (sp) 47 (sp)

cresc. *dim.* *p* *cresc.* *sotto*

48 49 50

mf

sol b (at) Lab 9 la min. qu. (Tp) (sp) sol a (D) fa # a (at)

la r (Tp) do + fa a (S) (Tp) sol a (D) sol # (Sp) fa r mi b y (S) (Tp) fa r (S)*

54 55 56 57 58

reby (ad) sy (as) miy (T^{sp}) reby (ad) doβ (T) sy (as) soβy (Sp⁺)

59 60 61

cresc.

62 64 65 66 67 68

f p

69 70 71 73 74

f p

lab min. (Sp⁺) laby (Sp⁺)

75 77 78 79 80

re submin. (Sp⁺) laβ (Sp⁺) at re submin. (Sp⁺) laby (Sp⁺)

syby (Sp⁺) laby (Sp⁺) reby (ad) doβy (T)

IV. LUMEA ARMONICĂ A MUZICII ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE

1. “Simfonia de cameră” de George Enescu

Lumea armonică a muzicii lui Enescu se bazează în bună parte pe armonia cromatică dezvoltată până la atonalism, după cum însuși marele compozitor mărturisește: “De la vârsta de 7 ani, eu trăiesc prin Wagner și numai prin el” (1936). “Este de mult de când am încercat să-l imit pe Brahms, însă, în timp ce limbajul muzical în care mi-am găsit poate adevărata expresie este în mod aparent cel al contemporanilor mei, el diferă, de fapt, radical de al lor, purtând în mod profund, sper, amprenta trecutului din care a crescut și prin acesta fiind lipsit de accentul lor de repudiare”¹. “Amprenta trecutului” se manifestă însă ca o preluare creatoare a cuceririlor armoniei tradiționale de la sfârșitul secolului al XIX-lea, filtrată prin propria sensibilitate a compozitorului – având ca rezultat o lume armonică originală, de un colorit adesea inedit. Desigur, la acest rezultat, Enescu a ajuns și datorită puternicelor înrâuriri exercitate constant asupra lui de folclorul muzical al patriei sale.²

În întreaga creație enesciană, ce culminează cu *Simfonia de cameră*, elementele inovatoare apar în cadrul unui proces lent, treptele evolutive – mai ales când avem în vedere limbajul armonic – fiind greu de sesizat, aproape imperceptibile. Cu atât mai uimitor ni se înfățișează stadiul finit al acestor succesive acumulări: *Simfonia de cameră*, a cărei dimensiune verticală se încadrează, în mare măsură, în sistemul armonic geometric³.

¹ În *Aspecte ale creației enesciene în lumina “Simfoniei de cameră”*, Șt. Niculescu relevă următoarele: “Elementele contradictorii ale limbajului muzical enescian, dar care prin sinteza lor dau unitate și complexitate stilului muzical enescian, dar care prin sinteza lor dau unitate și complexitate stilului compozitorului, sunt: (...) armonia funcțională, tradițională și imprecizia tonală, cvasi atonalitate; diatonism (modalism) și cromatism în melodie și armonie;” (Studii de muzicologie, vol. I, Buc., 1965, p. 247)

² Enescu: “O melodie, și în special o melodie populară, are o armonie a ei firească, singura care o completează. Orice altă armonie riscă să-i altereze caracterul, să-i schimbe semnificația”, cf. Scrisoare către Sabin Drăgoi (1942), în: *** *George Enescu*, Ed. muzicală, 1964, p. 38.

³ Deosebirea esențială între sistemul tradițional armonic – bazat pe fenomenul acustic al sunetelor parțiale și numit sistem armonic gravitațional (sau aritmetic) – și cel nou geometric, se poate demonstra prin următoarele două structuri verticale de bază: do-sol-do (simetric sub aspectul diferențelor de vibrație), do-fa diez-do (simetric sub aspectul

Ideea de mai sus este subliniată și de către autorii monografiei *George Enescu*: “În perspectiva devenirii neîntrerupte a stilului enescian, proces de “creștere” în care stadiile se înlanțuie și se condiționează permanent, *Simfonia de cameră* apare drept o grandioasă împlinire a tendințelor înnoitoare manifestate de George Enescu de-a lungul întregii sale cariere. Într-adevăr, cu toate că poetica, mijloacele tehnice, limbajul, stilul aparțin etapei din urmă, se poate discerne în ultima lucrare a compozitorului generalizarea unor idei apărute în alte etape de creație sau chiar în perioada primelor compoziții”.⁴

În cele ce urmează ne propunem a releva problemele specifice pe care le reclamă analiza armonică a *Simfoniei de cameră*, grupând considerațiunile noastre în următoarele trei capitole:

1.1. Realizarea trecerii de la sistemul armonic gravitațional (armonia tradițională) la cel geometric.

Partea I a *Simfoniei de cameră* arată, demonstrativ, procesul trecerii de la sistemul armonic gravitațional la cel geometric. Tema I, diatonică la început, este treptat cromatizată, concomitent cu transformarea de aceeași natură a armoniilor. Tema a II-a aduce structurile verticale intermediare celor două sisteme armonice: acordul minor și variantele lui⁵. Tema a III-a și întregul material sonor al părților II-III-IV se orientează spre sistemul armonic geometric. Este foarte semnificativ faptul că procesul trecerii de la sistemul vechi la cel nou are loc de două ori în partea I (formă de sonată fără dezvoltare). Această repetare scoate în evidență tocmai apariția sistemului armonic geometric. Intervalele caracteristice, chiar și unele structuri verticale complexe ale sistemului geometric sunt prezente atât în desenul melodic al temei a III-a (do-fa-fa diez-do diez-sol-la-do – 5-1-5-6-2-3)⁶, cât și în structurile verticale ce însoțesc această temă (mi-sol-si bemol-mi cu sunete adăugate: mi bemol, fa diez). (Vezi anexa). Fragmentele următoare

numărului egal de secunde mici). (Din referatul nostru *Acordul major în muzica secolului XX*, ms., 1972)

⁴ *George Enescu*, monografie de Mircea Voicana, Clemensa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, în colaborare cu Myriam Marbée, Ștefan Niculescu și Adrian Rațiu, Ed. Academiei, București, 1971.

⁵ Acordul minor conține două straturi gravitaționale raportate la terță mică, deci nongravitațional. Vezi cap. 3.

⁶ Cvarta conține cinci secunde mici, deci unitatea de măsură este 5; tot astfel sunt măsurabile și celelalte intervale; terță mică, secundă mare, etc.

din părțile II-III⁷-IV, confirmă folosirea precumpănitoare a sistemului armonic geometric: tema a III-a (temă ostinato) este înconjurată, aproape exclusiv, cu structuri verticale geometrice, ca de ex. 2a) sol diez-do diez-sol-la, 2b) do diez-la-do și do diez-si bemol (la diez)-sol-la, 2c) fa diez-do fa și fa diez-la-do, 2d) sol diez-la re-do diez-fa diez și la-mi bemol-sol diez (la bemol), 2e) si-do-fa, si-do-fa diez, si-do diez-do-sol și si-sol diez-do diez-re diez-sol diez-la, 2f) si-pedală și acordurile fa-do-la (a doua oară fa-la do!)-fa diez-la-do diez (relație de terță comună, foarte caracteristică muzicii secolului al XX-lea); 2g) si-do-do diez-fa, la diez-do diez-fa diez și do diez-la, re-sol diez-la, 2h) ton central, trisonuri incomplete cu terță comună: do diez-mi, do-mi-do.

Ex. 1.⁸

Partea a II-a, pg. 29

Partea a IV-a, pg. 67



pag. 30



pag. 32



pag. 39



pag. 68



pag. 71



pag. 74



⁷ Vezi analiza armonică a părții a III-a.

⁸ Toate referirile la pagină se fac după Editura muzicală, București, 1965.

Însăși tema I readusă ca o reminiscență în partea a II-a, dar ca un moment culminant al întregului discurs muzical în finalul lucrării, își schimbă de fiecare dată veșmântul armonic, dat fiind noul mediu sonor înconjurător.

Ex. 2 a. Partea a II-a
pag. 54



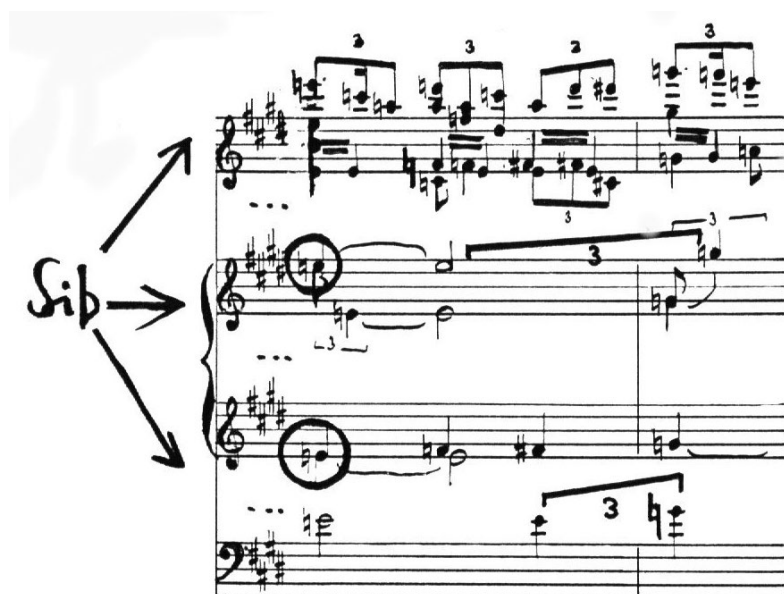
Ex. 2 b. Partea a III-a
pag. 82



Mai mult, tema a doua, care în partea I constituie un punct de fuziune între cele două sisteme armonice, revine în ultimele măsuri ale lucrării, având tema a III-a însoțită de structuri verticale geometrice, suprapusă, motiv pentru care această revenire relevă, o dată în plus, prezența conștientă a noului sistem armonic.

Ex. 3. Partea a IV-a

Pg. 90



Se impune a remarca faptul că în unele momente (puține la număr!) ale *Simfoniei de cameră*, Enescu – simțind nevoia unui echilibru sonor – experimentează fuziunea celor două sisteme armonice⁹, atât prin etajarea elementelor, cât și prin alternarea lor. În cadența finală a părții I, sunetul si având efectul unui ton central, caracteristic sistemului geometric, contrastează cu stratul sonor gravitațional al lui Mi, iar în ultimele șapte măsuri ale lucrării, structura gravitațională pe Mi alternează cu diferite structuri geometrice.¹⁰

⁹ Firește, elementele sistemului geometric (ca, de ex., acord de septimă micșorată etc.) apar accidental în cadrul sistemului gravitațional; tot așa elementele sistemului armonic tradițional (ca, de ex., acord major) sunt prezente ca “disonanțe” și în sistemul geometric, deci și la nivelul acesta există întrepătrunderea celor două lumi sonore.

¹⁰ Structurile de secțiune de aur 5:3 completează acordul minor.

Ex. 4 a,b

a)

pag. 27

Vezi măs. 1

S. grav. 6-5

S. g. 3/2

g. v. alio

b)

1

2

3

1: 3-3:4

3:4-3:4-3:4

1:2-1:2-1:2

1.2. Particularitățile structurilor verticale și ale înlănțuirilor acestora.

Printre particularitățile structurilor verticale specifice *Simfoniei de cameră* enumerăm:

- structuri gravitaționale cu note “ajoutées” superioare¹¹;
- structuri gravitaționale cu sunete adăugate inferioare (în *Simfonia de cameră* este foarte frecventă structura gravitațională cu cvartă inferioară adăugată, deci aparent este un cvartsextacord¹²);

¹¹ Cu dificultate se poate depista un acord major pur.

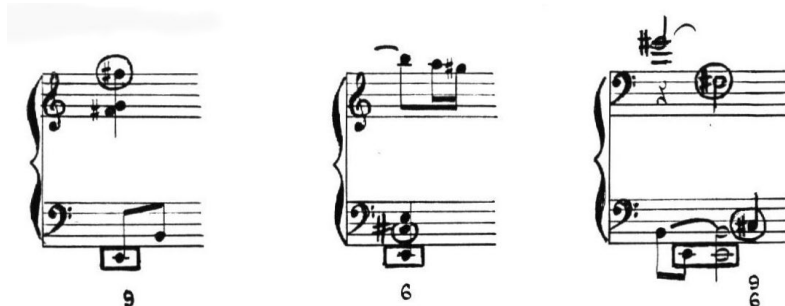
¹² De fapt, cvartsextacordul major există în două forme: cu fundamentală situată mai sus, în acord, sau cu fundamentală în bas (diferite teorii recunoscând doar câte una din ele); ambele forme sunt acorduri majore latente.

c. structuri de straturi gravitaționale distanțate la sextă mare (stratul sonor al sunetului „sixte ajoutée” este întărit);

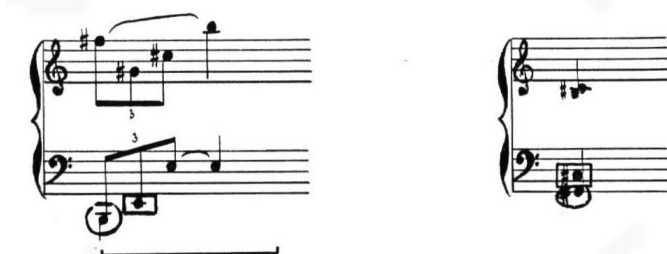
d. structuri geometrice combinate cu straturi sonore gravitaționale (forma cea mai interesantă este simultaneitatea structurilor: $3/5$ – cvartsext minor – și acordul minor în stare directă).

Ex. 5 a,b,c

a)



b)



c)



Ex. 5 d

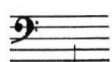
Structuri geometrice

Part. I-a



primul acord

G $\frac{2}{3}$



ultimul acord

G $\frac{3}{2}$

Structuri geometrice cu straturi gravitaționale

Part. a II-a și a III-a



G 5 $\frac{3}{5}$ $\frac{3}{3}$

În ceea ce privește relațiile specifice care se creează între diferite structuri verticale, amintim:

- relație pol-antipol¹³
- relație prin terță comună¹⁴
- relație prin ton central¹⁵

Ex. 6 a

Partea a IV-a
pg. 84



Partea a IV-a
pg. 92



¹³ Vezi și ex. 2f, 3b, 4

¹⁴ Vezi și ex. 2f, 2h

¹⁵ Vezi și ex. 2h, 4

Ex. 6 b

vezi ex. 5b₁.

c)

Partea I
pag. 11

Partea a III-a
pag. 63

1.3. Caracterul microscopic al lumii armonice enesciene

Ceea ce considerăm „caracter microscopic” al lumii armonice din *Simfonia de cameră* poate fi explicat astfel: perceperea auditivă a fluxului armonic este delimitată de un limes inferior și unul superior. Hotărâtoare în privința acestor două limite este viteza schimbării acordurilor. Sub limita inferioară, unitățile armonice devin perceptibile numai ca blocuri sonore de sine stătătoare – în cazuri extreme ajungându-se la un singur acord, ca în *Preludiul la Aurul Rinului* de Wagner sau *Stimmung* de Stockhausen. Dincolo de limita superioară se aude o masă sonoră elastică asemeni unei melodii – în cazuri extreme „clusters-uri continuum”¹⁶, ca în piesa *Volumina* de Ligeti. Stilul lui Enescu tinde spre depășirea limitei superioare a percepției procesului armonic prin schimbarea fulgerătoare a armoniilor. În privința aceasta este edificatoare măsura 21 din partea I a *Simfoniei de cameră*.

Ex. 7



Auditiv, este imposibil de detectat procesul armonic. El poate fi însă ușor de recunoscut prin mărirea¹⁷ duratelor acordurilor componente, după cum reiese din următoarele două scheme armonice.

¹⁶ Vezi Terényi E., *Tipuri de clusters*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 7, Cluj, 1971.

¹⁷ Mărime auditivă și vizuală, analitică.

Ex. 8



Drept concluzie, pornind de la afirmația lui George Enescu: „Formele repetate în artă nu sunt recomandabile. Ca în pictură sau în poezie, fiecare operă trebuie să-și aibă originea ei interioară, independentă de formalismul unei concepții ce ni s-a părut sau poate că a fost într-adevăr reușită cu altă ocazie”¹⁸, ne permitem să conchidem că, dacă *Simfonia de cameră* ar fi fost urmată de o nouă creație a aceluiași compozitor, aceasta ar fi fost compusă în întregime pe baza noului sistem armonic cucerit. Misiunea a revenit însă compozitorilor din generația post-enesciană, care au izbutit să concretizeze și să ducă mai departe aspectele specifice lumii sonore din *Simfonia de cameră*.

¹⁸ George Enescu, Ed. muzicală, București, 1964, p. 31.

ANEXA

Exp.

a

Struturi
gravitaționale:

Mi: VI T V6-7 D 1-2-3 T 7 6-5-3 S II 7 S VI T 7-3 S II 2-# (Si: V D)

Struturi
geometrice: do#1:2 3 mi1:5 do#1:5 fa#1:8

Repr.

a₁

sol#: I T S V7 D I 7 II 4-3 VII V D VII

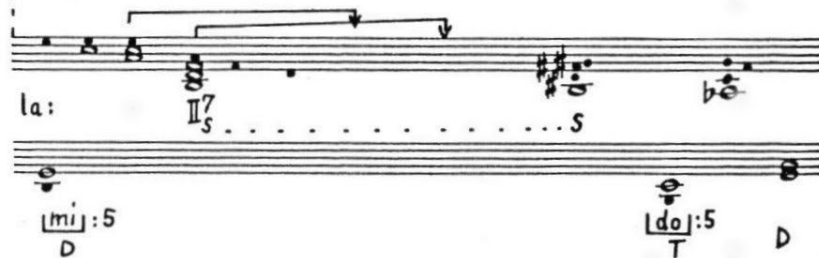
re#1:2 3 si b1:5 re#1:5



b



b₁

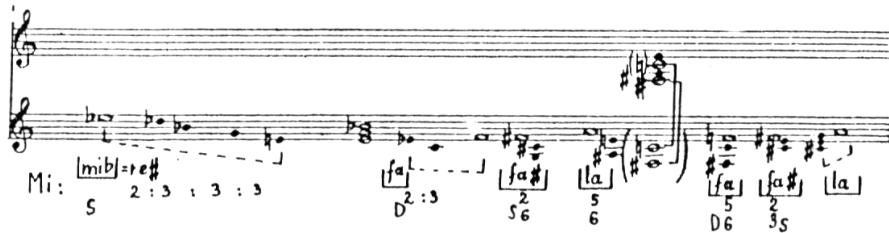




C



C₁



2. Conceptul armonic al lui S.Toduță în lumina muzicii sale corale a cappella

Unul dintre aspectele specifice ale limbajului muzical toduțian este armonia; un sistem al dimensiunii verticale, riguros structurat, pre-conceput și sistematic dezvoltat în timpul celor cinci decenii ale creației sale. În realizarea limbajului său armonic, un rol hotărâtor l-au avut multiplele impulsuri ale folclorului autohton, exemplul viu al muzicii lui Enescu și influențele directe ale muzicii universale din prima jumătate a secolului nostru. Aceste elemente, însă, au fost dezvoltate într-un concept armonic unitar, omogen din punct de vedere stilistic, adecvat lumii sonore atât de specifice muzicii plaiurilor noastre.

Prin excelență, lumea sonoră a muzicii lui Sigismund Toduță este o lume modală, evidentă în muzica sa instrumentală, dar și mai pregnantă, variată, diversificată, în muzica sa corală; ea „...se va desăvârși într-o adevărată sinteză în *Miorița*”, așa cum a sesizat și Cornel Țăranu¹⁹.

Pentru cercetările noastre am ales cele trei volume²⁰ de muzică corală „a cappella” (20 de coruri pe voci egale, 25 de coruri mixte), considerându-le ca pe o semnificativă și totodată specifică culegere de procedee tehnice muzicale; o tehnică virtuoașă, pusă în slujba unei expresivități de cel mai înalt grad artistic, care asigură acestor piese un loc de frunte în aria capodoperelor muzicii autohtone și universale, venite să ne dezvăluie tainele laboratorului sonor al compozitorului.

Căutând reperele unei concepții armonice, trebuie să formulăm inevitabil răspunsuri clare la două întrebări: 1) care sunt aspectele specifice ale valorificării elementelor tradiționale? și 2) care sunt elementele inovatoare, amprente personalității creatoare ale autorului?

2.1. La prima audiere a lucrărilor corale de Sigismund Toduță devin sesizabile pentru oricare ascultător ingeniozitatea, frumusețea, noutatea de neprevăzut, **varietatea cromatică a cadentelor modale**. Pentru a ilustra cât de surprinzător de nou poate interpreta autorul o cadență modală tradițională redăm cadența finală a corului *Pogorât-a, pogorât* (III/1)²¹:

¹⁹ C. Țăranu, *Oratoriul “Miorița” de Sigismund Toduță*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 5. Conservatorul de muzică “Gh. Dima”, Cluj, 1969.

²⁰ Vezi fișa bio-bibliografică din lucrarea citată mai sus.

²¹ Numerotarea reflectă numărul volumului (cifra romană), urmat de numărul de ordine al piesei (cifra arabă).

Ex. 1.

Adagio ♩=66

pp molto

cadența frigică

poco rall.

smorz.

cad. locrică

cad. eolică

S. Le - rui, Doam - ne.

1. Le - rui, Doam - ne.

A. Le - rui, Doam - ne.

2. Le - rui, Doam - ne.

T. Le - rui, Doam - ne.

B. Le - rui, Doam - ne.

Timbrul inedit al succesiunii acordice provine din utilizarea treptelor mobile: tr. a II-a, re bemol și re, a V-a sol bemol și sol; un fenomen foarte caracteristic pentru armonia todușiană.

În cadența următoare, cu o ușoară tendință de a realiza în mișcarea basului conturul „cadenței Landino”, tr. a IV-a apare în două ipostaze (mi-sol-si – mi bemol-sol-si bemol), realizând succesiunea acordurilor cu terță comună:

Ex. 2 – Doină (II-1)

assai meno mosso

assai p dim. lunga pp

S. *lai la lai la lai la.*

1. *lai lai lai lai lai lai.*

A. *lai lai lai lai lai lai.*

2. *lai lai lai lai lai lai.*

T. *lai la.*

1. *lai lai lai lai lai lai.*

B. *lai lai lai lai lai lai.*

2. *lai lai lai lai lai lai.*

structuri grav.

9-8 I 5 - 10-9 VII 5 7- VI 4-3 7-5-7 VI - 9-8 I 5 -

structuri geom.

Dacă prin cadența anterioară am arătat întrebuințarea treptelor mobile în mers cromatic, în cadrul exemplului citat din piesa *Cucule* (I/2) prezentăm și apariția simultană a lor, chiar în acordul final (sunetele fa-fa diez apar accidental și în acordul pregătitor: do-mi bemol-fa-fa diez-la – acord micșorat de pe tr. a III-a, cu funcție de dominantă, în cadrul căruia fundamentală este dublată):

Ex. 3.

PP FFP FFP

Cu-cu, cu-cu,

cu-cu-țu - le!

PP

PP

PP

sprin - ce-ne - le!

Obs.: Tendința autorului este de a realiza o cadență frigidă, inedită în privința întrebuirii unei structuri cu elemente acordice egal distanțate. Prezența notelor *fa* și *re* (notă de schimb, respectiv notă de pasaj) realizează modelul 2:1, formând o scară muzicală: do-re-mi bemol-fa-fa diez-/sol diez!/-la. Se manifestă utilizarea sensibilelor duble (în sensul cadenței lui Machaut²²), uneori introducând chiar și trei note sensibile în cadrul acordului final, precum reiese din cadența finală a piesei *Eglogă II* (III/14):

Ex. 4

meno mosso rall.

Teo-i tre-ce sea - ra, teo-i tre-ce sea - ra pe lu' - nă.

PP FFP M

PP FFP M

PP FFP M

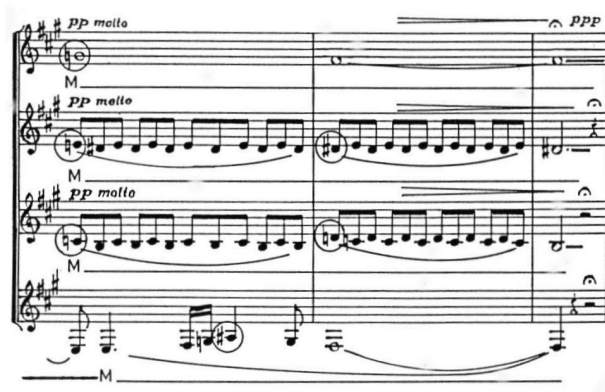
M M

²² Vezi cadența finală a corului *Cântecul cununii* (II/6): cele două sensibile *la-mi* se rezolvă pe *si bemol-fa* (întârzierea terței prin alunecarea ornamentală la fundamentală este un argument în plus pentru ingeniozitatea procedeeleor de evitare a unor formule armonice tradiționale).

Acordul mi bemol-si bemol-sol bemol (respectiv fa diez) la-re conține două straturi acordice: 1) strat gravitațional bazat pe mi bemol și 2) strat geometric: si bemol-(re bemol-mi ca elemente evitate din acord)-sol bemol-la (do)-re-(fa-la bemol-si) – “acord alfa” compus din trei straturi. Având în vedere însă pregătirea cadenței, caracterul ei modal (-tonal), cele trei sunete superioare pot fi interpretate ca întâzieri, sensibile la acordul Mi bemol (...să nu uităm prezența semnificativă a sunetului sol înainte de acordul final²³).

În cadrul acestui subcapitol, dedicat cadențelor finale, timbrate cu întrebuințarea neobișnuită a sensibilelor, sunt de remarcat ultimele trei măsuri ale piesei *Mândră, dacă ești frumoasă* (I/7). Cele trei sensibile (do, mi, sol) în cadența frigidă pe si, alternate cu sunetele acordului final, creează, concomitent cu melodia vocii inferioare, o succesiune acordică de rară frumusețe. Apariția acordului la diez-do-mi-sol (sonoritate de secundacord de dominantă) și a acordului de pasaj sol-si-re diez-sol, a combinației notelor de schimb re-re diez, do-mi, cu cele două sunete de pedală și dispariția treptată a elementelor cvartsextacordului final²⁴ dau cadenței un caracter inedit, multicolor armonic, creează un bloc sonor care poate fi considerat ca una din cele mai personale realizări ale stilului armonic toduțian²⁵.

Ex. 5



²³ Repetarea sunetului mi bemol cu alternarea sunetului re ca notă de pasaj, respectiv anticipație, pledează pentru a doua interpretare armonică.

²⁴ Rezolvarea prin dispariția treptată a elementelor acordului final disonant este și mai evidentă în corul *Haia, haia* (I/16). Trebuie observat că blocul sonor premergător acordului final conține o structură simetrică (creată prin combinarea treptelor II-V), care se augmentează prin anticipația sunetului sol la un acord de septimă de dominantă. Astfel se conturează o interesantă rezolvare cadențială plagală IV4/3-I.

²⁵ În *Simfonia a V-a* și în *Miorița* regăsim aceste formule cadențiale.

Continuând ideea întrebuițării straturilor acordice,- preconizată în cadrul exemplului 4 -, pe baza exemplurilor următoare putem afirma că ea se manifestă ca un procedeu armonic frecvent utilizat de autor. Punctul de pornire în crearea structurilor de straturi acordice l-au constituit, fără îndoială, acele acorduri care au fost utilizate cu completare de câte un sunet “ajoutée”, ajungând treptat, de la forma obișnuită a sextei adăugate, la întrebuițarea largă a elementelor complementare, iar prin simultaneitatea acestora, la acordurile “ajoutées”. Pe baza acestui proces armonic apar acordurile duble, ca în piesele *Cucule, pănușă vie* (I/11), *Fericean de elu* (III/7), *Eglogă III.* (III/15)²⁶.

Tendința de simetrizare a structurilor acordice pătrunde și în acordurile finale; este un fenomen cu atât mai surprinzător cu cât se cunoaște intenția autorului de a găsi rezolvarea totală a tensiunii armonice premergătoare acordului final. Prima parte a piesei *A cununii* (II/7) se încheie cu acordul re-mi bemol-la/fa diez-do-re (pentru o simetrie perfectă ar fi trebuit să fie utilizat do diez). Trimiterea attacca subito este un argument în plus pentru afirmația noastră anterioară.

Ex. 6



²⁶ Suprapunerea straturilor acordice este prezentă, mai ales în momentele tensionale ale cadențelor, deci înainte de acordul final, ca de exemplu în cadența finală a corului *Poruncita, poruncit*.

Ex. 7 a, b

S
 - cit
 po - run - cit,
 - cit,
 po-run-cit, po - run - cit,
 - cit,
 po-run-cit - a, po - run - cit,
 - cit, po-run-cit - a,
 po - run - cit,
 po-run cit - a,
 po - run - cit,

A
 - cit,
 po-run-cit - a,
 - cit,
 po-run-cit - a,
 po-run cit - a,
 po - run - cit,

T
 - cit,
 po-run-cit - a,
 po - run - cit,
 po-run cit - a,
 po - run - cit,

B
 po-run cit - a,
 po - run - cit,

5
 5
 5

[illegible]

²⁷ Cu uluitoare consecvență sunt întrebuințate acordurile geometrice și în momentul optimii a douăsprezecea din melodia populară; iată aceste structuri geometrice redată comparativ în cadrul exemplului următor:

Ex. 7 c, d

Scum - pe, Hoi-

- scum - pe,

hai-ne scum - pe,

hai-ne scum -

- ne scum -

to r'

lo g'

trei straturi

Ex. 7 e

poco meno mosso ♩=66

ff assai

S. hoi - - - ler.

ff assai

A. hoi - - - ler.

ff assai

T. hoi - - - ler.

ff assai

B. hoi ler, Doam - ne Doam - ne ler.

ff assai

hoi ler, Doam - ne Doam - ne ler.

ff assai

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

construcția străzilor:

rel. grav :
2 țărțe mari
2 țărțe mici
rel. geom.

Obs.: Cu maximă consecvență apare structura 3:3:3:2 (și în forma sa eliptică apare 3:3:5), model care , în momentul punctului culminant al lucrării, este întregit cu stratul al treilea, inferior, ajungând la un acord eliptic “alfa” de trei straturi, absolut simetric structurat, în felul următor: 5:3:3:5 (distanța 5 cuprinde și relația 3:2 a formei de bază).

În celelalte lucrări, structurile geometrice nu se prezintă pe prim plan; în marea majoritate a cazurilor, ele apar ca elemente disonante în context liniar (acorduri de schimb, de pasaj, sau ca întârzieri), cu structuri gravitaționale. Uneori, cele două structuri contrastante sunt suprapuse - procedeu larg răspândit în armonia muzicii secolului al XX-lea -; totuși, prin evidențierea acestor acorduri (în cadrul cadențelor cezurale, în momentul de culminație al pieselor), prin completarea lor cu elemente “ajoutées”, ele devin puncte foarte semnificative, având un caracter de leit-acord todușian. Apariția lor o putem semna deja în lucrările scrise în tinerețe, dar importanța lor devine și mai evidentă în lucrările mature. Corurile, ca niște seismografe sensibile ale gândirii muzicale a lui S. Toduță, ne arată o varietate și frumusețe sonoră remarcabilă și în privința întrebuițării leit-acordurilor. Variantele leit-acordului se pot deduce dintr-o singură structură de bază, și anume: acord de septimă cu octavă micșorată. În cadrul acestui acord apare întotdeauna septima mică, iar fiecare element constitutiv de acord se poate “dubla” la octava micșorată, întregind acordul cu sunete “ajoutées” (în primul rând prin adăugarea sunetelor din seria armonicelor sunetului fundamental). În felul acesta, variantele îndepărtate ale leit-acordului pot fi comparate între ele, pot avea același efect expresiv, atât în mediul muzical în care apar, cât și în imaginația ascultătorului. Cele două exemple din lucrarea *Colo josu, mai din josu* sunt edificatoare în acest sens:

Ex. 8 a, b.

b)

rall. accel. rall. molto rall.
quasi f
 S.1. oa - ia:
 A. Gră i oa - ia mi-o-ri-ță:
 T. mi-o-ri-ță, oa - ia:
 B. *quasi f* oa - ia:
 la β
 Fa#

Leit-acordul este și un simbol armonic; el se naște din întrepătrunderea celor două sisteme armonice (sistemul gravitațional și sistemul geometric, sisteme complementare prin oglindire²⁸), într-o structură armonică complet echilibrată și extrem de expresivă. Un caz extrem al acordului se găsește în corul *Nainte-mi de curți* (III/5):

Ex. 9.

muovendo assai, quasi gridando
 S. Dai domnu-lui, Doamne, Dai domnu-lui, Doamne, Dai
 A. Dai domnu-lui, Doamne, Dai domnu-lui, Doamne, Dai
 T. Și te ve-se-leș-te, Și te ve-se-leș-te, Și te ve-se-leș-te,
 B. Și te ve-se-leș-te, Și te ve-se-leș-te, Și te ve-se-leș-te,
 baccā chūn

²⁸ Vezi cap. 3.

Leit-acordul ni se prezintă și cu straturi inversate:

Strat gravitațional
Strat geometric

Structura prezentată apare în două fragmente ale corului *Cântec de joc* (II/4). Cele două variante ale acordului de deschidere, în poco fortissimo sunt urmate de structuri pur geometrice, rezolvate în continuare într-o înlănțuire modală pronunțat diatonică, cu structuri armonice gravitaționale. Un povârniș armonic (Harmonisches Gefälle – noțiune introdusă în muzicologie de Paul Hindemith) extrem de interesant prin deplasarea centrului de greutate armonic al acordurilor prin modificarea calitativă a acestora.

Ex. 10

poco ff

S. Hai, ba-de, la noi pe seară, hai, ba-de, la noi pe seară,

poco ff

A. Hai, ba-de, la noi, hai, ba-de, la noi,

poco ff

T. Hai, ba-de, la noi pe seară, hai, ba-de, la noi pe seară,

poco ff

B. Hai, ba-de, la noi, hai, ba-de, la noi,

sol

T

S

var

din acordul cu trei straturi

2.3. Dorind să conturăm cât mai precis tabloul larg al sistemului acordic întrebuițat de compozitor, trebuie să completăm cele relatate cu structuri mai puțin frecvente. În primul rând amintim **existența clusterelor**, fie prin obținerea lor pe bază polifonică, ca în piesa corală *A cununii* (II/7), în care, prin imitația la șase voci a mersului diatonic, se constituie un cluster al unui tetracord lidian pe fa:

Ex. 11 a

pp ppp perdendosi

S.1 m m m perdendosi

S.2 m m m perdendosi

A. m m m perdendosi

cu cu-nu - na, cluster diatonic

fie prin suprapunerea sunetelor diatonice ale melodiei prelucrate, în corul
Găzdiță, găzdiță (II/8):

Ex. 11 b

The musical score for Ex. 11 b is written for three vocal parts (S.1, S.2, A.) and piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 6/4. The score is divided into two measures. The first measure contains the lyrics "Mă - tu - ră-ți," and the second measure contains "gaz - dă, co - su'". The piano accompaniment features a series of chords, with the first measure showing a major triad (M) and the second measure showing a minor triad (m). The vocal parts are marked with dynamics such as *sf* (sforzando) and *f* (forte). The piano part includes a section labeled "clusters - mixturi" with an arrow pointing to the right.

2.4. Analizând aspectele specifice ale succesiunilor acordice, prima și poate cea mai semnificativă trăsătură este revalorificarea formulelor tradiționale dând o viață nouă unora dintre acestea. Ne gândim la armonizarea tetracordului cromatic cu acordurile descendente de sextă majoră-minoră ale stilului baroc care renasc într-o succesiune acordică, frecvențială, ingenios transfigurată; printr-o simplă inversare a acestora apar cvartsextacorduri major-minore, terța sextacordului minor devenind nota comună, punte de legătură între etapele secvenței:

Ex. 12. *Ziori, ziori* (III/4), m. 21-29

mf *ben tenuto* *cresc.*

S. Zi-ori, zi-ori, dragi zi - o - ri, Că ne-a -

1. Zi - ori, zi - ori, dragi *cresc.*

2. Zi - ori, zi - ori, dragi *cresc.*

B. Zi - ori, zi - ori, dragi *cresc.*

4/4 → 3/4

Obs.: O adevărată scânteiere a gândirii armonice a autorului rezultă din suprapunerea melodiei populare cu secvența armonică, în care nici un sunet al melodiei nu este element perfect consonant al acordului cu care sună concomitent (consonanțe maxime: în m. 27, mi bemol și și – note de schimb; în m. 28, și notă de pasaj; toate pe timpi neaccentuați).

Treptele variabile au un rol deosebit și în crearea atmosferei sonore specifice în cadrul mixturilor deseori folosite. Din piesa *Pogorât-a, pogorât* (III/10) cităm câteva exemple de mixturi, demonstrând fenomenul specific al obținerii unor efecte neașteptate, prin alternarea caracterului major și minor al acordurilor pe orice distanță impusă de linia melodică pe care o urmărește șirul acordic:

Ex. 13

p

S. Bu - nă - zi -

A. Bu-nă zi-ua, oa - meni buni,

A. Bu-na zi-ua, oa - meni buni,

T. Prin - - - zul

(Sib) maj 5 min 5 (Sib) maj 5 min 5

În corurile *A cununii* (II/7) și *Nunta țărănească* (II/10) apar mixturi și mai avansate, atât din punct de vedere al structurilor acordice (tetracorduri în prima piesă; structuri de straturi acordice în a doua), cât și prin combinația lor cu alte elemente ale țesăturii muzicale înconjurătoare (melodia intercalată în succesiunea de mixtură plus pedala pe re, în primul exemplu, suprapunerea celor două succesiuni de mixtură cu ciocniri armonice, în al doilea):

Ex. 14 a, b

3 4 3 4 3
2 (varianta) 2; 2; 1; 2
3 4 4 4

poco a poco crescendo *poco f*

S. M. M.

A. Cu - nu - na de un - de plea - că, *poco f*

B. M.

poco rit.

S. pe spi - na - rea lui!

A. pe spi - na - rea lui!

T. Pe spi - na - rea lui!

B. pe spi - na - rea lui!

Din multitudinea mixturilor²⁹ se evidențiază și o formă incipientă de mixtură (două acorduri sau două intervale paralele) care sugerează o

²⁹ În piesa *De-aseară, de-aseară* (III/11) apar mixturi de intervale și de acorduri prin imitația la 2, 3, 4 voci a unor moduri de 8 sau 9 sunete în mers treptat ascendent sau

scordatură armonică; prin revenire, desenul se echilibrează, întărind efectul de scordatură. Iată două exemple de *Cântec de joc* (II/4) și *Horă în cimpoi* (I/3):

Ex. 15 a

4

poco f

S. *poco f* Că tă-tu-ca ta-ie lemne, că tă-tu-ca

A. Că tă-tu-ca ta-ie lemne, că tă-tu-ca ta-ie lemne

1. Varianta acordului bitertial

2. acorduri de terță comună (scordatura intervalică)

3. scordatura tonală

descendent. Mixturile se schimbă de la un anumit interval (secundă, septimă) la un alt interval (terță) și invers. Un alt procedeu de mixtură îl reprezintă glissando-urile acompaniamentului ostinato din piesa *Lină, melină, lerui melină* (III/8).

Mixtura – ostinato care predomină întreaga lucrare *Colo josu, mai din josu* (III/3) și devine singurul suport armonic al melodiei, prin folosirea unor structuri simetrice geometrice, se înscrie în seria celor mai interesante și frumoase realizări de acest gen. Cluster-mixturi apar în cadrul exemplului 11b.

Ex. 15 b

Allegretto ♩ = 120-126

The score is in 2/4 time. The vocal part (soprano) has lyrics: "Joacă-mă, ba - de să-mi placă, Nai - na na,". The piano accompaniment consists of two staves. The left hand plays a steady eighth-note pattern, while the right hand plays a more complex melody. Dynamics include *mf*, *molto p*, and *p*. A scordatura section is indicated at the bottom.

2.5. Cu cât este mai frecvent polimodalismul orizontal (vezi exemplele anterioare), cu atât mai puțin apare descompunerea planurilor sonore în spiritul fenomenului de polimodalism simultan. Cele mai evidente exemple se găsesc în *Cântec de joc* (II/4):

Ex. 16 a

(5) *un poco meno mosso* ♩ = 96-100

The score is in 2/4 time. The vocal part (soprano) has lyrics: "Ai ai", "Nu ve-ni pe la por-ti-ță, nu ve-ni pe la por-ti-ță". The piano accompaniment consists of two staves. The left hand plays a steady eighth-note pattern, while the right hand plays a more complex melody. Dynamics include *fp*. A scordatura section is indicated at the bottom.

solb/mib
teză

si b/mib
antiteză

mib
trei straturi: si b
sinteză solb

Ex. 16 b

9 *meno mosso* $\text{♩} = 66-62$ $\text{♩} = 69-72$

sfp *sfp* *sfp* *sfp*

S. Zău, mă - mu - că,

A. Zău, mămuca nu-i știu rostu, Dar o fi cîi - ne-le nostru, ai ai

T. Zău, mă - mu - că, ai ai

B. Zău, mă - mu - că, ai ai

acorduri principale

$\frac{mi}{mi} \frac{7}{0}$ $\frac{do \text{ } \gamma \text{ var}}{mi}$ $\frac{3}{5} \text{ do } \gamma \text{ var}$

Ex. 16 c

6 *Allegretto (Tempo I)* $\text{♩} = 102$

mf *poco stacc.*

S. 1. Că tot sa-tul mi te ve-de, Ci-ne ști-e ce-o mai crede,

A. 1. Că tot sa-tul mi te ve-de, Ci-ne ști-e ce-o mai crede,

T. Că tot sa-tul mi te ve-de, Ci-ne ști-e ce-o mai crede,

B. 1. Că tot sa-tul mi te ve-de, Ci-ne ști-e ce-o mai crede,

2. Că tot sa-tul mi te ve-de, Ci-ne ști-e ce-o mai crede,

2. Că tot sa-tul mi te ve-de, Ci-ne ști-e ce-o mai crede,

2. Că tot sa-tul mi te ve-de, Ci-ne ști-e ce-o mai crede,

2. Că tot sa-tul mi te ve-de, Ci-ne ști-e ce-o mai crede,

față de ⑤
inversarea relației de terță

2.6. Enumerarea comparativă a câtorva variante de armonizare a primelor măsuri din melodie ne arată – pe lângă diferite modalități de polimodalism simultan – și variantele unei **armonizări polivalente**, efect întrebuințat mai cu seamă în stilul folcloric al secolului nostru. În cadrul volumului III, corul *Pe cerul cu flori frumoase* (nr. 6) aduce cele mai evidente și ușor sesizabile armonizări polivalente ale melodiei diatonice (o astfel de melodie dă cele mai diverse posibilități de armonizare neobișnuită). Iată citatele comparative ale primelor două măsuri și a cadenței finale din melodia prelucrată:

Ex. 17 a, b, c, d, e.

The image displays five musical examples, labeled a through e, each showing a different harmonicization of a melody. Each example is presented in two systems of staves. The first system contains the first two measures of the melody, and the second system contains the next four measures, which conclude with a cadence. The key signature for all examples is one sharp (F#), indicating G major. Example 'a' shows a straightforward harmonicization. Examples 'b', 'c', 'd', and 'e' show progressively more complex and chromatic harmonicizations, with 'e' featuring a more elaborate and chromatic final cadence.

Rămâne de analizat o ultimă problemă: cum apare utilizarea totalului cromatic în concepția muzicală a lui S. Toduță?

Această muzică se naște din două mari culturi muzicale monodice: muzica populară românească și sursele monodice europene (gregorian, bizantin), ambele fiind în esență diatonice. Caracterul diatonic al muzicii compozitorului S. Toduță se manifestă în mod firesc și în structurarea dimensiunii verticale. Îndrăznelile cromatice se nasc în marea majoritate a cazurilor dintr-o gândire muzicală pur diatonică, cromatismul rămânând un element complementar al diatoniei în concepția sa armonică (un fenomen coloristic, în sensul adevărat al noțiunii). Prin ultimul exemplu pe care-l cităm, dorim să demonstrăm prezența diatonismului în cadrul unui fragment armonizat aparent cromatic (mixturi cromatice în vocile superioare), în cadrul căruia totalul cromatic este prezent în numai două măsuri de 3/8:

Ex. 18. *Ziori, ziori* (III/4)

Conceptul armonic al lui Sigismund Toduță este un puternic argument pentru a demonstra resursele inepuizabile ale armoniei diatonice modale. Compozitorul a avut curajul, convingerea artistică, perseverența științifică de a cerceta un teren muzical, despre care – în epoca noastră, a căutărilor intense – mulți compozitori au crezut că nu ne mai poate oferi noutăți armonice. Considerăm un merit deosebit al autorului că prin crearea

unui stil muzical personal, născut dintr-o cultură muzicală autohtonă cu energii inepuizabile, ne-a arătat valabilitatea și viabilitatea unei lumi sonore diatonice profund umane.

3. Aspecte armonice specifice ale perioadei de înnoire a muzicii autohtone, cu referire specială la creația compozitorilor clujeni

Fenomenele armoniei muzicii autohtone contemporane sunt strâns legate de cele trei etape creatoare pe care le putem distinge – în mod firesc, având în vedere caracterul de pornire, apoi de maturizare și sintetizare (simplificare) al procesului de creație al acestei generații de compozitori, a cărei activitate se încadrează în cele trei decenii de avânt, de efervescență creatoare ale anilor 1950-1970. Cu mici erori, putem identifica fiecare etapă creatoare cu un deceniu: astfel, lucrările anilor 1950 ne prezintă - firește, în primul rând pe plan armonic – tendințele de preluare și de prelucrare a tuturor elementelor oferite de muzica primei jumătăți a secolului. Creația anilor 1960 ne demonstrează apariția tendințelor inovatoare și în organizarea dimensiunii verticale a materialului sonor, iar în anii 1970 suntem martorii unor semnificative realizări sintetice (inclusiv pe plan armonic); factura muzicală devine mai transparentă, simplă, mai accesibilă, dar la nivelul unei calități superioare. “Maturizarea deplină se poate considera astăzi ca un proces încheiat” – afirmă Vasile Herman în studiul său, Formă și stil în noua creație muzicală românească³⁰, și precizează în continuare: “Creația românească (...) iese în relief datorită unor trăsături proprii, care în zilele noastre au ajuns la deplina cristalizare. Tehnica, meșteșugul componistic este la zi, situându-se pe același nivel cu cea mai avansată muzică de pe glob”.

3.1. Ciclul creațiilor muzicale studiate de noi din etapa întâi se deschide cu lucrarea *Concert pentru orchestră de coarde* de Aurel Stroe, compusă în 1950 (rev. 1956), care întrunește în mod semnificativ – și simbolic – o mulțime de trăsături caracteristice din punct de vedere armonic (firește, și din punct de vedere melodic, ritmic, al structurii formale etc.) procesului **de acumulare a mijloacelor de expresie oferite**, ca, de exemplu, de muzica lui Stravinski, Bartók, Enescu, etc. Această lume armonică se menține încă pe platforma sistemului armonic gravitațional, fiind, prin excelență, bazată pe raportul sunet fundamental – sunete parțiale,

³⁰ V. Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Ed. Muzicală, București, 1977, p.158.

accentuând în modul cel mai evident ca punct de reper un suport stabil al structurilor verticale tocmai în vocea inferioară (basul). Evitarea sau ornamentarea trisonurilor simple prin aglomerarea sunetelor “ajoutées” (sau, uneori, folosirea lor exclusivă) creează un timbru armonic specific, precum reiese din cele trei citate din Concertul de Aurel Stroe. Exemplele extrase din partea a treia ne demonstrează o cadență autentică, tonală (ex. 1 a), una plagală cu aspecte modale (ex. 1 b) și o cadență cu structuri de straturi acordice raportate gravitațional³¹, cum sunt mi-sol diez-si / do-mi-sol (acordul cu funcție de tonică), re-fa diez-la / sol-si-re (reprezentând dominantă) și fa-do-sol-re-la-do-fa diez (având funcție de subdominantă), din care nu numai straturile extreme (re-la-do-fa diez/fa-do-la) se pot distinge, ci și prezența straturilor construite pe do și pe sol; astfel, subdominantă devine o structură acordică mai tensională decât celelalte două acorduri (ex. 1 c).

În construcția acordică se manifestă o tendință de a înlocui structura de terță cu suprapunerea cvintelor și combinarea lor cu cvarte și secunde. Dacă în textul muzical apar structuri construite din terțe, atunci combinația terțelor suprapuse sau succesiunea acordică în care sunt cuprinse aduc rezolvări inovatoare. În cadrul exemplului 1 d, din partea I a lucrării amintite, acordul de șase sunete, eliptic de terță (mi bemol-/sol/-si-re-fa-la), și variantele lui, cu modificarea parțială a distanțelor în cadrul mixturii, semnalează modul de utilizare a structurilor de terță.

Ex. 1 a, b

Aurel Stroe: Concert pt. orch de coarde Nr. 1
(1950, rev. 1956)

1 a
part. a III-a

b

³¹ Distanța straturilor: terță mare, respectiv cvintă perfectă; sunt intervale caracteristice ale armoniei gravitaționale.

Ex. 1 c, d

c
part. I

d

Precum reiese din cele relatate mai sus, tendința de depășire a sferei structurilor tradiționale apare chiar în cadrul folosirii sistemului armonic gravitațional. Din suprapunerea cvintelor, de pildă, A. Stroe realizează – în *Sonata pentru pian* (1955) – combinația nongravitațională a straturilor acordice, plasându-le la distanța de octavă micșorată. În citatele alese din partea a doua, structura sol diez-re diez/la-mi apare în mod “accidental” ca rezultat al mișcării planului superior (ex. 2 a), iar în acordul la bemol-do-re-fa-sol, pe stratul acordic fundamental (pe la bemol), apare o structură geometrică de model 3:2, deci structura reprezintă îmbinarea elementelor armonice aparținătoare celor două sisteme armonice diferite (ex. 2 b).

Ex. 2 a, b

a
part. a II-a
Andante (♩ =cca 60)

b
part. I
Aurel Stroe: Sonata pt. pian (1955)

Tempo I

Obs.: Acordul sol-do-re-fa-sol, trecut în paranteză lângă ex. 2 b, are menirea să ne prezinte formula tradițională, din care – printr-o simplă alunecare a basului (scordatură) – se poate realiza o structură armonică nouă, care diferă în mod esențial de aceasta.

În fragmentul următor din *Simfonia I* (1955) de Tiberiu Olah, sistemul geometric apare într-o formă cristalizată; combinația acestor acorduri cu cele de proveniență din armonia gravitațională ne demonstrează procesul de asimilare a noului sistem armonic. Este semnificativă relația pol-antipol a ultimelor două acorduri (structuri gravitaționale): la bemol-mi bemol-sol-do-mi bemol-do-Re care este amplificat prin dublări, completat la un acord de septimă prin suprapunerea sunetelor modului 1:2:

Ex. 3

part a III-a T. Olah : Simfonia I (1955)

52 53

Re

1:2

structuri geometrice

relație pol-antipol

Relația pol-antipol o găsim și în cadența finală a *Cantatei I* (1959) de Ștefan Niculescu, acordurile pe sol bemol și pe do sunt completate cu note “ajoutées”, aplicate în sensul clusterelor diatonice:

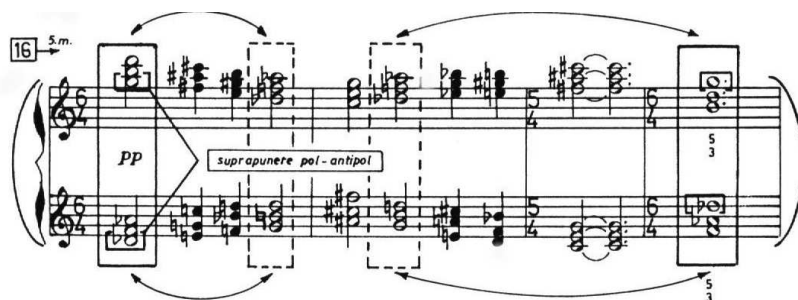
Ex. 4 a

Șt. Niculescu : Cantata I (1959)

30 Im.

relație pol-antipol

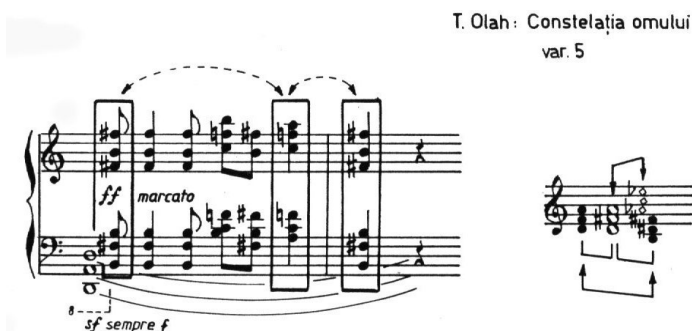
Ex. 4 b



Obs.: O astfel de cadență cu relația pol-antipol (tonică-antitonică) este în mod firesc pregătită prin apariția structurilor de straturi acordice evidențiate cu uluitoare consecvență în cadrul lucrării (vezi ex. 4 b). Este de remarcat faptul că între cei doi piloni ai succesiunii acordice Sol/Re bemol (la începutul exemplului în stare directă, iar la sfârșit ambele în sextacord, construcții tipice sistemului armonic geometric) avem diferite combinații ca: acord major în stare directă/sextacord (deci formă gravitațională/formă geometrică), major 6/4/major în stare directă, realizând o distanță permanentă în cadrul acestora (cvartă mărită).

O altă lucrare din anii 1959-1960, oratoriul-fantezie *Constelația omului* de T. Olah, ne furnizează noi date prețioase despre cucerirea acelor fenomene armonice care au fost preconizate în muzica primelor decenii ale secolului și care abia în anii 1960 au fost exploatate. De exemplu, suprapunerea unui strat gravitațional pe Re cu succesiuni acordice alcătuite din alternarea acordurilor si, Fa; se face simțită aplicarea conștientă a principiului de axă tonală, plasându-le pe axa re-fa-la bemol-si.

Ex. 5 a



Utilizarea blocurilor acordice cu rezolvarea parțială a unora dintre straturi afirmă o nouă concepție muzicală, impunătoare prin caracterul ei unitar, ca și prin amploare. Structurarea dimensiunii verticale a blocurilor sonore devine tipică nu numai creației anilor 1960, ci persistă până în zilele noastre. Iată în continuare un alt exemplu din lucrarea citată a lui T. Olah:

Ex. 5 b



Obs.: Prin dispariția treptată a sunetelor stratului inferior, acordul Mi primește un caracter de tonică, acord de rezolvare în sensul cadenței evitate.

3.2. Caracterizând lumea armonică a muzicii din anii 1950, cea mai importantă trăsătură este fără îndoială atmosfera ei modal-tonală, cu afectarea structurilor armonice utilizate și cu includerea lor în formule de înlănțuire tipice armoniei tradiționale. Experiențele de depășire a acestui stadiu s-au soldat numai în deceniul următor cu rezultatele dorite. “(...) nota predominantă a timpului a format-o largă difuziune a cromaticii, penetrația ei în lumea modurilor și afirmarea din ce în ce mai declarată a unor stiluri noi în creație”³². Paralel cu această penetrație a cromatismului apar două fenomene hotărâtoare din punct de vedere al organizării planului vertical: a) noțiunea cromatică primește un sens nou, devenind diatonia celor 12 sunete; b) polifonia, respectiv eterofonia devin factori determinanți ai stilului. Ambele fenomene au repercusiuni asupra gândirii armonice: primul deschide posibilitatea utilizării sistemului armonic geometric (nongravitațional), al doilea dezvoltă acumulările realizate de George Enescu în *Simfonia de cameră*.

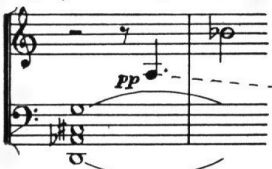
³² V. Herman, op. cit., p. 100.

Tendința de adâncire a sistemului armonic geometric se manifestă ca o permanentă preocupare, în creația mai multor compozitori, dintre care Wilhelm Georg Berger, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu și alții dovedesc un interes deosebit în privința cercetării și aplicării legităților sistemului preconizat de Bartók, Stravinski, Webern sau chiar și Messiaen. Compozitorul Wilhelm Georg Berger dedică acestor probleme un studiu extrem de prețios (*Structuri sonore și aspectele lor armonice*³³), sistematizând o mulțime de structuri armonice bazate pe intervalele seriei lui Fibonacci după criterii corect stabilite (structuri bazate pe dublă și triplă polaritate, simetrie și asimetrie față de punctul de referință, trasee armonice simple și sintetizate etc.), dovedind superioritatea șirului fibonaccian – în organizarea materialului sonor – prin sublinierea ideii că: “una din proprietățile fundamentale ale șirului fibonaccian constă în faptul că fenomenele de repetiție nu se fac simțite decât într-un spațiu extrem de mare, iar ciclul lor vine practic în favoarea accentuării unor puncte de sprijin, reapariția unui sunet făcându-se la distanțe mari”. Tabelul comparativ³⁴ dat de autor este edificator în privința celor relatate mai sus.

Apariția impunătoare a sistemului armonic geometric se leagă de o piesă orchestrală: *Coloana infinită* (1962) de Tiberiu Olah. Lucrarea debutează cu acord tipic, numit de muzicologul Lendvai Ernő “acord alfa”. Noutatea structurii constă în faptul că, pe lângă o mai rară utilizare a acestui derivat al acordului alfa, structura poartă amprenta unui spirit de organizare caracteristic celei de a doua școli a muzicii secolului XX (Boulez, Stockhausen, Xenakis). Proporțiile simetrice (6/5/6) sunt încadrabile într-o singură structură alfa – precum reiese din schema alăturată ex. 6 a -, însă prin plasarea sunetelor la intervale de septimă mare (respectiv octavă micșorată) lasă să ne gândim la suprapunerea a două statui de acorduri alfa eliptice (vezi schema b):

T. Olah: *Columna infinită*
(1962)

a.
(inceputul lucrării)



schema



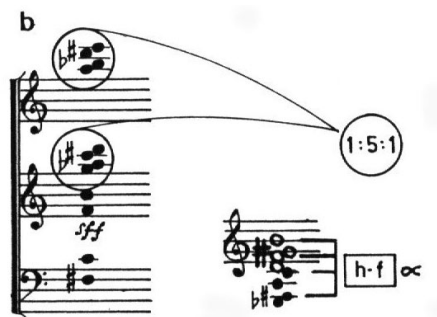
b.



³³ W. G. Berger, *Structuri sonore și aspectele lor armonice*, în: Studii de muzicologie, vol. VIII, Ed. muzicală, București, 1972, p. 97.

³⁴ Idem, p. 126.

Ex. 6 b



Obs.: Această structură apare și în cadența finală a lucrării, dar transpusă la o terță mare superioară, cu sunete timbrale concentrate (tip cluster) într-un model de 1:5.

Cornel Țăranu, în *Concertul pentru pian și orchestră* (1963), aplică în mod consecvent acorduri alfa complexe (construite din trei straturi), în diferite forme de structură, prin evidențierea unor intervale tipice sistemului armonic geometric, totodată realizând variante eliptice extrem de interesante, pline de fantezie. Remarcabilă este și construcția intervalică a blocurilor sonore: în cadrul primului citat, pe lângă cele două octave micșorate sunt prezente numai acele intervale (8,3) care sunt tipice și sistemului armonic geometric.

Ex. 7 a, b.

C. Țăranu: Concert pt. pian și orch.
(1963-66)

a

b

III. 127.m.

Orch.

Vasile Herman, în *Viersuri de dor* (1969) ne arată și crearea acordului alfa cu trei straturi dintr-o structură gravitațională (acord biterțial

pe Fa), prin apropierea limitelor extreme ale sonorității inițiale, stabilind un echilibru de atracție-respingere în interiorul acordului final:

Ex. 8

V. Herman: Viersuri de dor
(part. a II-a)

senza misura
agitato

calmando

Lento

f *p* *f* *p*

A M Dor de - par - te

A M Dor de - par - te

A M Dor de - par - te

A M Dor de - par - te

A M Dor de - par - te

cca 35"

cca 15-20"

În cunoscutul *Cvartet nr. 6* (1965) de W. G. Berger, acordurile alfa (de două, respectiv de trei straturi) au un rol semnificativ nu numai din punct de vedere al organizării materialului sonor, ci și din punct de vedere estetic; expresia specifică a acestor acorduri de imponderabilitate armonică este asociată cu anumite sentimente profunde, intime, precum exprimă însăși indicația părții a II-a, *Fantasia: Grave e penseroso*. După prezentarea acordului de bază al *Fantesiei* (acord alfa pe sol diez), iată o succesiune acordică tipică sistemului geometric, prin utilizarea tuturor celor trei variante transpoziționale ale acordului alfa în jurul punctului de referință sol diez, având în vedere introducerea interesantă a unei structuri de trei straturi în cadrul formulei de înlănțuire (ex. 9 b).

Ex. 9 a, b

Wilhelm Georg Berger: Cvartet nr. 6
(1965)

a Part. a II-a
Grave e pensieroso
m. 4.

b *Un poco rubato e piu mosso*
m. 39.

În cadrul exemplului 10 demonstrăm utilizarea suprapunerii mai multor acorduri alfa cu două sau mai multe straturi. De la o formă ingenios creată de Cornel Țăranu în parte a II-a din *Concertul pentru pian și orchestră* (două acorduri alfa cu câte trei straturi), prin etajarea celor patru straturi acordice (structuri divergente de model 5:3, variante celulare ale acordului alfa) din *Simfonia a V-a* (1968) de W. G. Berger, în mod firesc ajungem la acordul-piramidă alfa în care exemplului din *Două piese pentru orchestră* (1965) de Csíky Boldizsár:

Ex. 10

Țăranu
a II.m.76

Berger
b Arch.
pp

Csiky
c

Un alt grup de compozitori manifestă tendința de a utiliza cu precădere structuri modale. Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Vasile Herman, Dan Voiculescu și alții impun prin varietatea extraordinară a sistemului modal și în privința modelării dimensiunii verticale a muzicii lor. Pe baza cercetărilor, putem afirma că, de fapt, caracterul specific al muzicii contemporane românești este prin excelență modal, atât prin influența directă a melosului popular, cât și prin aplicarea consecventă, științifică, a sistemului modal-cromatic. Cercetări muzicologice, experimente muzicale materializate într-un număr impresionant de studii teoretice³⁵ și compoziții, care, în cele două decenii parcurse, și-au dovedit viabilitatea artistică, confirmă dominația conceptului modal.

Acordul-pilon al *Simfoniei pentru 15 instrumentiști și voce* (1962) de A. Vieru, redat în toate ipostazele lui în cadrul exemplului următor, ne arată includerea modului (structura 3:2) într-un acord “biterțial” pe Fa (având ca elemente “ajoutées” re bemol, mi, sol diez):

Ex. 11

Anatol Vieru: Simfonia pentru
15 instrumentiști și voce
(1962)

(- mi?) (reb)

³⁵ Anatol Vieru, *De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice*, teză de doctorat, Conservatorul “G. Dima”, Cluj-Napoca, 1978; Gh. Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Ed. muzicală, București, 1966; Ștefan Niculescu, *O teorie a sintaxei muzicale*, în: *Muzica*, nr. 3/1973; A. Stroe, *Compoziții și clase de compoziții*, în *Muzica*, nr. 4, 6, 11/1970.

Întrebuințarea modurilor ca bază a structurii armonice, favorizează în mod pronunțat întrepătrunderea structurilor acordice aparținătoare celor două sisteme armonice devenite convenții istorico-sociale.

În cadrul acordului din exemplul anterior putem observa deja prezența unor structuri geometrice (de model 1:3 și altele) suprapuse stratului de bază pe Fa. Tot așa, în cadrul citatelor de mai jos, putem depista apariția suprapunerii de structuri de straturi acordice contrastante. În acordul de “vârf” al *Sonatei ostinato* (1961) de C. Țăranu, ca și în structura a piesei *Epitaphe pour Enesco* (1962) a aceluiași autor, descompunerea sonorității în diferite straturi acordice complementare argumentează o dată în plus afirmația noastră anterioară.

Ex. 12

C. Țăranu: Sonata -ostinato
(1961)

a

Epitaphe pour Enesco
(1962)

b

Accentuarea stratului gravitațional pe Si bemol în cadrul piesei nr. V din ciclul *Fabule* (1962) de Dan Voiculescu, semnaleză din nou căutarea echilibrului sonor prin crearea și plasarea sunetului fundamental în registrul grav al sonorității (explicabilă în cadrul unei cadențe finale):

Ex. 13

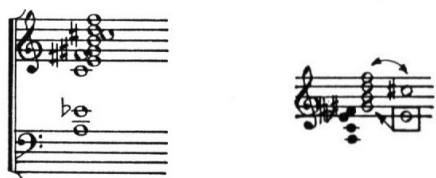
V (cad. finală)

Dan Voiculescu: Fabule
(1962)

Acordul de bază al celor două părți (II, IV) intitulate *Armonie* din *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri* (1965) de Aurel Stroe deschide seria acelor exemple în care straturile gravitaționale și geometrice se dizolvă într-o sonoritate compactă, de esență modală, deosebindu-se radical de atmosfera celor două sisteme armonice amintite mai sus:

Ex. 14

Aurel Stroe: Muzică de concert pt.
pian, percuție și alămuri
(1965)
part. a II-a Armonia



Structurile armonice întrebuițate de V. Herman fac parte din acele categorii de acorduri preconizate prin exemplele anterioare, care pot fi modelate numai cu ajutorul structurilor modale, în sensul numit de către A. Vieru. Cele două fragmente din *Polifonie* (1968) de V. Herman, prin șirul de intervale asociat acordului, pot fi reprezentate în felul următor:

Ex. 15

m. 24

V. Herman: Polifonie
m. 37 (1968)

Pentru încheierea celei de a doua secțiuni a lucrării noastre considerăm edificator un exemplu ales din *Simetrii* (1964) de C. Țăranu, care atât prin forma sa grafică, cât și prin structurarea “liniară” a blocurilor sonore îngemănate, reprezintă una din cele mai complexe și interesante construcții armonice din perioada de creație analizată:

Ex. 16

C. Jăranu: Simetria (1964)

The musical score for 'Simetria' by C. Jăranu (1964) is presented in two systems. The first system includes a piano introduction marked with a double bar line and a diagonal line. The main score begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'C' (Crescendo). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The score is divided into two systems by a vertical dashed line. The second system continues the musical piece with similar rhythmic complexity and dynamic markings. The score concludes with a final measure marked with a double bar line and a diagonal line.

Obs. Dacă prima parte a exemplului schițează o cadență T-D, în a doua, structura sonoră se polarizează în jurul dominantei – subliniată atât prin prezența stratului sol-si (vle), cât și prin introducerea antipolului sonor al lui sol (do diez). Din ansamblul sextelor mici, concentrate în jurul axei do-la bemol, lipsește sexta re-si bemol, dar aceasta este substituită în stratul sonor inferior prin sexta si bemol-fa diez.

3.3. Ultimul deceniu din perioada analizată este marcat în creația muzicală autohtonă prin **cristalizarea procedeeelor tehnice componistice**. În cele trei “domenii armonice” amintite (gravitațional, geometric și sinteza lor), procesul de maturizare atinge punctul culminant: modelarea dimensiunii verticale a muzicii primește un caracter de sinteză. Realizările diferitelor fenomene armonice devin tot mai impunătoare, prin căutarea și epuizarea unor resurse nebănuite ale substanței sonore:

- a) reapar din nou efecte sonore aproape uitate, însă aplicate într-un sens cu totul nou;
- b) în alte probleme armonice apar tendințe de “catalogare” aproape totală;
- c) depistarea fenomenelor armoniei modale ajunge într-un stadiu avansat, atât din punct de vedere științific, cât și din cel al aplicării în practica muzicală, creând un stil specific muzicii noastre și unind pe o platformă stilistică generală majoritatea creatorilor noștri.

a) Reluarea fenomenelor tonale se încadrează într-un proces larg de valorificare a procedeeelor tradiționale – un fenomen caracteristic pe plan mondial în muzica actuală (în a doua jumătate a deceniului trecut am putut constata chiar o explozie a muzicii tonale). În *Simfonia a II-a* (1973) de A. Vieru, readucerea acordului major, ca un suport armonic al sonorității suprapuse în sens tonal, apare pe prim plan. Largi suprafețe sonore aparțin celor mai simple modele ale armoniei gravitaționale (vezi partea a II-a și a III-a din *Simfonia* citată). Schema următoare asupra ordonării în cvinte ascendente a zonelor “tonale” (realizând un șir de salturi tonale de la Fa, până la încheierea circuitului de cvintă), extrasă din partea a III-a a *Simfoniei* demonstrează aspecte inovatoare ale întrebuițării sistemului armonic gravitațional (ex. 17 a). fragmentul din *Concertul pentru clarinet și orchestră* (1974-1975) de A. Stroe reprezintă monumentalizarea acordului de Re (cu nonă-ajoutée), înnoit ca sonoritate atât din punct de vedere timbral

(orchestral), cât și prin plasarea lui în cadrul macrostructurii lucrării (ex. 17 b):

Ex. 17 a, b

a A. Vieru: Simfonia a II-a (1973)
part. a III-a

b 8 Maestoso J=84

Paralel cu revalorificarea modelelor de bază ale armoniei tradiționale, persistă structurile gravitaționale amplificate timbral cu o serie de note ajoutées. Cele trei exemple din *Ison I* (1973) de Șt. Niculescu, *Piese pentru orchestră* (1975) de Dan Voiculescu și *Etos I* (1976, rev. 1978) de Adrian Pop reprezintă trei tipuri de construcție acordică: prima structură înfățișează un mod transformat într-o structură armonică, având un strat de bază gravitațional; al doilea tip de acord poate să fie descompus în două straturi foarte clar conturate – Do7 și re diez-alfa, deci îmbinarea celor două structuri tipice aparținătoare celor două sisteme armonice opuse; a treia structură se distinge prin calitatea sa de acord de referință a unei suprafețe sonore mai lungi, creând coeziunea elementelor componente suprapuse.

Ex. 18

Șt. Niculescu:
Ison I
(1793)

a

D. Voiculescu: Piese pt. orch.
(1975)

b

part. a III-a

A. Pop: Etos I.
(1976 rev. 1978)

c

b) Realizarea pură, lipsită de elemente “disonante”, a sistemului armonic geometric o găsim în *Timpul cerbilor* (1973) de T. Olah. Procedeele mult experimentate de autor (precum am mai văzut în cadrul exemplelor alese din lucrările sale) apar într-o ipostază de maximă organizare, dar într-o factură componistică simplă, transparentă. Schema lucrării (având în vedere versiunea simplă de interpretare) se poate reda în felul următor:

Ex. 19

T. Olah: Timpul cerbilor
(1973)

Fa: $\frac{D}{T}$ S D

unde acordul do-alfa deschide și închide lucrarea, dominând mari suprafețe sonore, față de care do diez-alfa are un loc central (vezi începutul secțiunii a doua). La începutul lucrării – ca și pe parcurs – se adaugă la do-alfa încă un strat inferior: re-fa-sol diez-si (având în vocea inferioară prezența aproape permanentă a sunetelor fa, respectiv re), care ne sugerează ideea că punctele de referință ale discursului muzical sunt sunetele care aparțin acestui strat; ca atare, și cele două acorduri alfa trebuie raportate la acestea.

Obs. Față de baza armonică Fa a întregii piese, do-alfa prezintă funcția de dominantă, iar subdominantă este exprimată prin acordul do diez-alfa. Structura lucrării s-ar putea concentra într-o formulă de schimb acordic: do-do diez-do-alfa.

Pătrunderea sistemului armonic geometric în conceptul sonor vertical o putem demonstra și cu următoarele exemple: *Meditationen über K.V. 499* pentru cvartet de coarde (1975) și *Eco* (1975-1976) de Hans Peter Türk și *Tulnice, Cvartet de coarde* de Mihai Moldovan, piese compuse la începutul anilor 1970:

Ex. 20 a, b

Hans Peter Türk: *Meditationen über K.V.499*
(1975)

a

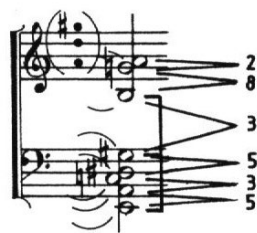
b

Éco
(1975)

Ex. 20 c, d

M. Moldovan: Tulnice

c



Cvartet de coarde

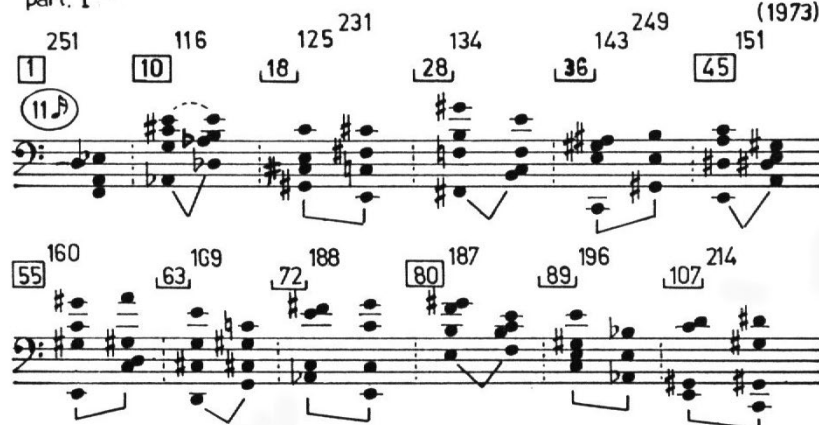
d



Ex. 21

part. I

A. Vieru: Simfonia a II-a (1973)



{0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11}					
1.		2,3	5	9	4 elemente
2.	1		4	7,8	11
3.	0,1		4	6	8
4.	0		4,5,6	8	11
5.	0		4	8	10,11
6.	0	3,4		8,9	
7.	0	2	4	8,9	
8.	0,1,2		4	7,8	
9.	0		4	6,7,8	
10.	0		4,5	8	11
11.	0		4	8	10
12.	0	2,3,4		8	

0	4	8	0
0	3,4	7,8	11,0
0	2,3,4	6,7,8	10,11,0
0	2	4	6
0,1,2	4,5,6	8,9,10	0
0,1	4,5	8,9	0

c) Am încheiat analizele cu tabelul comparativ (ex 21) al formulelor acordice-ritornel din *Simfonia a II-a* de A. Vieru. Caracterul generator de formă al acelor intervenții ostinato pe plan armonic (variațiunea ideii armonice prezentate în cadrul ex. 11) constă în faptul readucerii conceptului tonal într-o accepțiune mai largă a noțiunii, conform observațiilor autorului, cuprinse în primul capitol al studiului citat (vezi nota 6): “(...) ideea de plan tonal nu dispare în întregime: avatarurile ei se pot întâlni și în ceea ce se numește planul serial sau planul modal al unei compoziții contemporane” (s.a.).

Oare evoluția armoniei va păși mai departe pe calea modalismului, în care atât sistemul tonal cât și cel serial conviețuiesc cu eventuale alte modalități posibile de organizare a limbajului armonic – așa precum ni se pare în clipa de față? Exemplele aduse în cadrul prezentului studiu le putem considera puternice argumente și în privința aceasta.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Adorno, Th.W.: *L'armonia di Wagner*, în: *La rassegna musicale* 1961/3.
- Arnheim, R.: *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*. Ed. Meridiane, București, 1979.
- Barbaud, P.: *La musique, discipline scientifique*, Dunod, Paris, 1971.
- Bartók, B.: *Válogatott írások*, Zeneműkiadó, Budapest, 1966.
- Bárdos, L.: *Modális harmóniak*, Zeneműkiadó, Budapest, 1961.
- Benade, Arthur, H.: *Horns, Strings and Harmony*. Doubleday and Company, Inc. Garden City, New-York, 1960.
- Berger, W.G.: *Structuri sonore și aspectele lor armonice*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VIII, București, 1972.
- Bolyai, János: *Muzsika-tan*, în: Benkő A.: "A Bolyaiak zeneelmélete", Ed. Kriterion, București, 1975.
- Boulez, P.: *Musikdenken heute I*, în: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, B.Schott's Söhne, Mainz, 1963.
- Burghauser, Jarmil-Spelda, Antonin: *Akustische Grundlagen des Orchestrierens*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1971.
- Costér, E.: *Mort au transfigurations de l'harmonie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962.
- Costér, E.: *Lois et Styles des harmonies musicales*, Presses Universitaires de France, Paris, 1954.
- Dalhaus, C.: *War Zarlino Dualist~* Musikforschung Kassel, 1957, fasc. 2.
- Erpf, H.: *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig, 1927.
- Gonda, János: *Jazz. Történet, elmélet, gyakorlat*, Zeneműkiadó, 1965.
- Herman, V.: *Formă și stil în noua creație muzicală românească*. Ed. muz., București, 1977.

- Hiller, Lejaren A.: *Informationstheorie und Computermusik*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, B.Schott's Söhne, Mainz, 1964.
- Hindemith, P.: *Über die Tonalität*, Musik und Gesellschaft, 1965/11.
- Hindemith, P.: *Inițiere în compoziție I-II*, Ed. muzicală, București, 1967.
- Holopov, J.Ny.: *A 20. századi zene harmóniavilágáról*, Zeneműkiadó, Budapest, 1978.
- Husmann, Heinrich: *Grundlagen der Antiken und Orientalischen Musikkultur*, Walter de Gruyter and Co., Berlin, 1961.
- Kagel, Mauricio: *Ton-cluster*. Anschläge, Übergänge, Die Reihe, Universal Edition, nr.5/1959.
- Karkoschka, Erhard: *Der Schriftbild der Neuen Musik*, Moeck, Celle, 1966.
- Kókai, Rezső-Fábián Imre: *Századunk zenéje*, Zeneműkiadó, Budapest, 1961.
- Kurth, E.: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*, Georg Olms, Hildesheim, 1968.
- Lendvai, E.: *Bartók dramaturgiája*, Zeneműkiadó, Budapest, 1964.
- Lendvai, E.: *Bartók költői világa*, Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest, 1971.
- Lendvai, E.: *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Zeneműkiadó, Budapest, 1975.
- Ligeti, Gy.: *Über die Harmonik in Weberns erster Kantate*, Darmstädter Beiträge, nr.3/1958.
- Machabey, A.: *Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XV-e siècle*, Richard-Masse éditeurs, Paris, 1955.
- Messiaen, O.: *Technique de mon langage musical*, Leduc, Paris, 1944.
- Niculescu, I.: *O teorie a sintaxei muzicale*, in: Rev. Muzica nr. 3/1973.
- Pongrácz, Zoltán: *Mai zene, mai hangjegyzírás*, Zeneműkiadó, Budapest, 1971.
- Schenk, Paul: *Karg-Elerts polaritische Harmonielehre*, in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, Band 4, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1966.
- Schönberg, A.: *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien, 1922.

- Stroe, A.: *Compoziții și clase de compoziții*, în: Rev. Muzica, nr. 4, 6, 11/1970.
- Stockhausen, K.: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. I-III, Verlag M.DuMont Shaugberg, Köln, 1963.
- Szabolcsi, B.: *The twilight of F.Liszt*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1959.
- Szelényi István: *A romantikus zene harmóniavilága*, Zeneműkiadó, Budapest, 1965.
- Terényi, Eduard: *Problema polivalenței în armonizarea modernă*, în: Lucrări de muzicologie, vol.1, Conservatorul "G.Dima", Cluj, 1965.
- Terényi, Eduard: *Unele aspecte ale întrebuițării octavei micșorate*, în: Lucrări de muzicologie, vol.2, Conservatorul "G.Dima", Cluj, 1966.
- Terényi, Eduard: *Tipuri de cadențe finale în muzica contemporană*, în: Lucrări de muzicologie, vol.4, Conservatorul "G.Dima", Cluj, 1968.
- Terényi, Eduard: *Succesiuni acordice specifice muzicii moderne*, în: Lucrări de muzicologie, vol.5, Conservatorul "G.Dima", Cluj, 1969.
- Terényi, Eduard: *Structuri de straturi acordice în muzica contemporană*, în: Lucrări de muzicologie, vol.6, Conservatorul "G.Dima", Cluj, 1970.
- Terényi, Eduard: *Tipuri de clusters*, în: Lucrări de muzicologie, vol.7, Conservatorul "G.Dima", Cluj, 1971.
- Terényi, Eduard: *Klangschichten-Strukturen in der Musik des 20. Jahrhunderts*, în: Kongress- Bericht, vol. I, Copenhagen, 1973.
- Terényi, Eduard: *Alkotók, művek, stílusok*, în: Zenetudományi írások, vol. I, Kriterion, București, 1977.
- Terényi, Eduard: *Zene marad-e a zene?*, Kriterion, București, 1978.
- Terényi, Eduard: *Adatok a XX. századi zene harmóniaelméletéhez*, în: Zenetudományi írások, vol. II, Kriterion, București, 1980.
- Tiulin, I.: *Armonia contemporană și evoluția ei istorică*, Muzghiz, Moscova, 1967.

- Toduță, S.: *Formele muzicale ale barocului*, Ed. muzicală, București, 1969-1977, vol. I-III.
- Țăranu, C.: *Enescu în conștiința prezentului*, Ed. pentru literatură, București, 1969.
- Varga, Z.: *A zenei rendszeralkotás néhány problémája*, Filozófiai szemle, Budapest, 1972/3-4.
- Vieru, A.: *Moduri, elemente ale unei teorii generale a modurilor*, în: Cercetări de muzicologie, București, 1970.
- Vieru, A.: *De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice*, Teza de doctorat, Conservatorul "G.Dima", Cluj-Napoca, 1978.
- Vorobiev, N.N.: *Numerele lui Fibonacci*, Ed. Tehnică, București, 1953.
- Wolpert, F.A.: *Neue Harmonik. Die Lehre von den Akkordtypen und Grundakkorden*, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven, Germany, 1972.
- Xenakis, I.: *Formalized music. Thought and Mathematics in Composition*, Indiana University Press, Bloomington, London, 1971.

CUPRINS

PRELIMINARII.....	3
-------------------	---

Capitolul I

SISTEMUL ARMONIC GRAVITAȚIONAL ÎN MUZICA SECOLULUI AL XX-LEA

1. <u>Structuri acordice specifice</u>	15
1.1. Acordul major cu elemente ajoutées	16
1.2. Acordul major cu efecte ajoutées	31
1.3. Structurile de straturi acordice raportate gravitațional	37
2. <u>Succesiuni acordice gravitaționale ale muzicii secolului al XX-lea</u>	50
2.1. Succesiuni acordice cadențiale	53
2.2. Succesiunile acordice parafonice	59
2.3. Fenomenul politonal, polimodal și organizarea planurilor sonore	66

Capitolul II

SISTEMUL ARMONIC NONGRAVITAȚIONAL (GEOMETRIC).....

1. <u>Structuri acordice nongravitaționale (geometrice).....</u>	85
1.1. Acordul alfa.....	85
1.2. Două straturi alfa suprapuse	90
1.3. Trei sau mai multe structuri alfa suprapuse	98
2. <u>Succesiuni acordice specifice sistemului acordic nongravitațional (geometric).....</u>	105
2.1. Succesiuni acordice cadențiale	107
2.2. Succesiuni acordice mixturale, acorduri paralele transpoziționale, progresii armonice, pedală armonică, șiruri acordice simetric construite	112
2.3. Alternarea planurilor tonale în sistemul armonic geometric (politonalism succesiv, simultan)	116

Capitolul III

SINTEZA CELOR DOUĂ SISTEME ARMONICE

1. <u>Structuri armonice specifice</u>	128
1.1. Două (sau mai multe) straturi gravitaționale raportate nongravitațional	128
1.2. Combinația dintre structuri gravitaționale și structuri geometrice	144
2. <u>Particularitățile proceselor armonice ale sintezei celor două sisteme armonice</u>	162
2.1. Succesiuni acordice axiale – bipolare, paralele	164
2.2. Alternarea sistemelor armonice	179

Capitolul IV

LUMEA ARMONICĂ A MUZICII ROMÂNĂȘTI CONTEMPORANE

1. <u>Simfonia de cameră de George Enescu</u>	195
1.1. Realizarea trecerii de la sistemul armonic gravitațional (armonia tradițională) la cel geometric	196
1.2. Particularitățile structurilor verticale ale înlanțuirilor acestora	200
1.3. Caracterul microscopic al lumii armonice enesciene	204
2. <u>Conceptul armonic al lui S. Toduță în lumina muzicii sale corale a cappella</u>	209
2.1. Varietatea cromatică a cadențelor modale	209
2.2. Structurile geometrice generatoare de formă muzicală	215
2.3. Utilizarea clusterelor	220
2.4. Aspecte specifice ale succesiunilor armonice	222
2.5. Polimodalism orizontal, simultan	226
2.6. Armonizări polivalente	228
3. <u>Aspecte armonice specifice ale perioadei de înnoire a muzicii autohtone, cu referiri speciale la creația compozitorilor clujeni</u>	230
3.1. Proces de acumulare a mijloacelor armonice ale muzicii din prima jumătate a secolului al XX-lea	230
3.2. Tendința de adâncire a sistemului armonic geometric	235
3.3. Cristalizarea procedeeelor tehnice componistice	244
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	250
CUPRINS	254