

HANS PETER TÜRK

CONTRADOMINANTA
ÎN CREAȚIA LUI WOLFGANG AMADEUS MOZART



Cluj-Napoca, 2019

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

TÜRK, HANS PETER

Contradominanta în creația lui Wolfgang Amadeus Mozart / Hans Peter Türk.

- Cluj-Napoca : MediaMusica, 2019

Conține bibliografie

Index

ISMN 979-0-707655-55-9

ISBN 978-606-645-125-3

78

Coperta: Ana Maria Bularca

© Copyright, 2019, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.



Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25

tel. / fax 0264-591241

Cuprins:

PREFAȚĂ	5
Legendă	7
I. PRELIMINARII TEORETICE	9
II. ASPECTELE ARMONICE ALE CONTRADOMINANTEI	18
1. Contradominanta în context nemodulant	18
A. Alterația în vocea basului	18
B. Alterația într-o voce superioară	33
EXCURS: „Cvintele lui Mozart”	46
2. Contradominanta în corelație cu alte dominante secundare	58
EXCURS: Tetracordul cromatizat în creația lui Mozart	64
3. Contradominanta în context modulant	83
A. În contextul modulației diatonice	83
B. În contextul modulației cromatice	88
C. În contextul modulației enarmonice	90
III. ASPECTE ARMONICE PARTICULARE	94
A. Cadente evitate cu D ^p	94
B. D ^p și implicația pedalei	96
C. Inversiunea modală major-minor	98
D. Încheierea fluctuațiilor tonale	105
E. Emanciparea contradominantei	107
F. Sucesiuni de contradominante	111
G. Combinații	115
IV. RAPORTUL CONTRADOMINANTA – FORMA ÎN CREAȚIA LUI MOZART	119
A. Contradominanta în morfologia de tip perioadă	119
a. În perioada pătrată, închisă, de 8 măsuri	119
b. Perioada pătrată, închisă, de 16 m.	124
c. În perioada deschisă	126

d.	În morfologia nepătrată	127
B.	Contradominanta în formele cu repriză	134
a.	În formele bi- și tristrofice	134
b.	Forma de rondo	137
c.	În forma de sonata	145
V. SEMNIFICAȚIILE EXPRESIVE ALE ACORDURILOR DE CONTRADOMINANTĂ		163
BIBLIOGRAFIE		177

PREFAȚĂ

Această carte a fost scrisă între anii 1970 – 1978, reprezentând teza mea de doctorat. Elaborată sub îndrumarea prof. dr. Sigismund Toduță, tema aleasă răspunde unei cerințe pedagogice, resimțită pe parcursul exercițiilor de stil din clasa de compoziție.

Fiind o cercetare în domeniul stilisticii muzicale, lucrarea abordează un aparent amănunt al vocabularului armonic mozartian, dar care pe parcursul cercetării s-a dovedit a fi inepuizabil, prin repercusiunile pe care le are asupra morfologiei și expresiei muzicale. Un singur acord – *contradominanta* -, cu multiple înfățișări concrete și investit cu *statut de funcțiune armonică*, ocupă un loc privilegiat în creația lui Mozart. Această particularitate stilistică a fost sesizată deja de mulți analiști ai muzicii lui Mozart, dar un studiu amănunțit al fenomenului pare să fi lipsit, după stadiul cunoașterii de acum patruzeci de ani. Rememorez faptul că în 1970 nu am beneficiat nici de sursele documentare de astăzi și nici de permisiunea de a consulta o bibliotecă din Viena sau Salzburg. Ca atare, această lucrare reflectă totodată situația concretă a unei cercetări cu anumite limite, impuse primei serii de doctoranzi din domeniul muzicologiei. Despre publicare nici nu putea fi vorba, alte teme erau prioritare.

Desigur că astăzi privesc cu alți ochi textul meu de odinioară. Nu am procedat la revizuri, lăsând cale liberă tuturor comentariilor posibile. Am încercat să aduc o modestă contribuție la cunoașterea stilului mozartian, cu privire la rolul contradominantei în arhitectura și expresivitatea muzicii, și nu în ultimul rând cu privire la „mitul cvintelor mozartiene”.

Mulțumirile mele pentru realizarea acestei publicații le adresez conducerii Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”, care a inclus lucrarea în planul ei editorial tocmai în anul centenarului instituției.

prof. dr. Hans Peter Türk

noiembrie 2019

Legendă

Cifrațiile analizelor armonice adoptă **sistemul basului cifrat**, completat cu **teoria treptelor**.

Fiecare **cifă arabă din dreapta unei cifre romane** indică intervalul față de nota aflată în bas.

Semnele de **alterație din dreapta cifrelor arabe** indică alterația aplicată intervalului respectiv.

Semnul de **alterație din stînga cifrei romane** indică alterația aplicată notei din bas.

Fiecare **alterație neînsoțită de o cifă** se aplică terței (decimei) față de nota din bas.

Cifre tăiate printr-o linie oblică indică alterația suitoare a intervalului respectiv față de bas.

Din **teoria funcțiilor** s-au preluat cîteva simboluri funcționale:

T = tonică majoră

t = tonică minoră

S = subdominantă majoră

s = subdominantă minoră

D = dominantă

D^p = contradominantă

(D) = dominanță secundară pentru una dintre treptele tonalității. De exemplu: **(D)VI** = dominantă secundară pentru treapta a VI-a

~ = semn convențional pentru modulație

Referirile bibliografice se indică în paranteze, cu trimitere la numărul de ordine alfabetică a autorilor din lista bibliografică anexată, împreună cu numărul paginii la care se face trimiterea. De exemplu: (1, p.23) înseamnă **Abert, Hermann: W.A. Mozart**, Breitkopf&Härtel, Leipzig 1921, p. 23.

I. PRELIMINARII TEORETICE

Noțiunea de **contradominantă**, promovată de teoreticieni avizați sub cele mai diferite accepțiuni și terminologii, circumscrie un fenomen armonic caracteristic, care a apărut probabil deja în jurul anului 1500 (38, p. 181-217). Intrând din ce în ce mai mult în vocabularul muzical al secolelor următoare și atingând o perioadă de culminație între 1750-1850, importanța fenomenului scade treptat și dispare odată cu începuturile dezagregării cromatice ale funcționalismului armonic. Prin adoptarea simbolului D^D chiar și de către unii adepți ai teoriei treptelor (Thuille, Boris)¹ acordurile în cauză sunt investite în fond cu statut de funcțiune, deși nedeclarat ca atare². Într-adevăr, cel puțin pentru perioada Haydn-Mozart, unde sectorul dominantic dobândește o pondere însemnată sub cele mai nuanțate fațete, sublinierea dominantei reprezintă o imanență a gândirii armonice: S-T-(D^D)-D

Întărirea dominantei superioare în detrimentul celei inferioare³ rezultă din (1) introducerea unei sensibile artificiale pentru treapta a V-a, analogie la sensibila naturală pentru treapta I-a. Ea se afirmă atât ca importanță cât și sub raportul genezei ca prima dintre toate sensibilele artificiale⁴ și constituie semnul distinctiv al tuturor acordurilor de contradominantă. Apariția ei pe sunetul treptei a IV-a are drept consecință (2) neutralizarea funcțiunii de subdominantă. Evidențierea dominantei prin contradominantă în această epocă stilistică a generat (3) o varietate neegalată de forme acordice, ce depășește ca număr oricare dintre acordurile celor trei funcțiuni de bază. Nici chiar funcțiunea dominantei, ca element premergător tonicii, nu cunoaște atâtea variante structurale și de rezolvare ca cea a contradominantei.

ad 1: Raportat la materialul sonor diatonic al unei tonalități, sensibila dominantei constituie o alterație în accepțiunea largă a noțiunii (54, p. 165), prin care se creează o „conexiune cât mai strânsă” (32, col. 391) între două acorduri. Aceasta înseamnă că acordurile contradominantei trebuie privite în relație cu dominantă pe care o evidențiază cu un anumit scop armonic, morfologic sau expresiv. Recunoscând că alterațiile pot sau nu să modifice funcțiunea inițială a unui acord, Grabner (34, p. 183) se contrazice totuși, când acceptă „meritul lui Riemann” de a fi înlăturat definitiv concepția, după care dominantele secundare ar fi acorduri alterate (34, p. 170). Contradominanta face parte

¹ *Stufentheorie* spre deosebire de *Funktionstheorie*.

² Expresia lui Hamburger (38, p. 188, 189) de *wechseldominantische Funktion* îl confirmă *de facto*.

³ Teoria funcțiunilor menționează contradominanta ca un „caz special” al dominantelor secundare (Motte, 68, p.121). Acestea din urmă se cifrează ca dominante în paranteză: (D) - Tp = dominantă secundară pentru treapta a VI-a și doar contradominanta se notează fără paranteză: D^D . Încercarea de a evidenția în mod similar subdominantă, reflectă consecvența în sistem, în dezacord cu realitatea artistică. Cifrajul S^S și termenul *Wechselsubdominante* sugerează echilibrarea ambelor direcții dominantice, deși se recunoaște că S^S apare „mult mai rar” decât D^D (61, p. 36; 68, p. 121)

⁴ Exceptând sensibila modului minor, element „natural” al funcționalismului armonic.

din grupul acelor acorduri alterate ale căror funcțiune inițială (S) se modifică prin alterație (D^D).

Privim deci contradominanta ca funcțiune adiacentă dominantei care, indiferent de structura verticală specifică (consonantă sau disonantă, alterație „relativă” sau „absolută”) se afirmă în limbajul de esență diatonică al Clasicismului vienez cu accepțiunea unui acord alterat⁵. Prin aceasta ne distanțăm de concepția promovată de Thuille (58, p. 97), Negrea (71, p. 79) și alții potrivit căreia II⁷ nealterat deja poate fi considerat ca fiind o contradominantă. Tensiunea armonică, datorită căreia termenul de contradominantă și simbolul funcțional D^D au fost adoptate, constituie numai un conținut virtual al trepte a II-a cu septimă, ce poate fi actualizat prin alterație.

ad 2: remarca lui Thuille (58, p. 221): „... o tonalitate în care se introduce pe treapta a IV-a sensibila dominantei, pierde de fapt subdominanta ei (în sensul obișnuit al noțiunii)”, evidențiază modificarea balanței funcționale în momentul apariției unei contradominante. Nu se mai poate însă înțelege de ce în tonalitatea minoră acordurilor de contradominantă li se atribuie totuși funcțiune de subdominantă (58, p. 228) și nu este limpede, de ce asemenea acorduri alterate sunt numite „contradominantă” și cifrate ca „subdominantă” (51, p. 164). Nici Hamburger nu este în fond mai explicit, când odată vorbește de *wechseldominantische Funktion* (38, p. 188, 189), iar altă dată (p.211) afirmă că „sublinierea amplă a elementului subdominant culminează, în fine, prin transformarea unor acorduri ca S, S⁷, S⁶, S⁶₅ etc. în contradominantă”. Desigur că acordurile contradominantei se realizează din sunetele subdominantei (IV, II), dar prin alterația lor specifică li se impune o tendință ce vizează sublinierea elementului dominantic și nicidecum cel subdominant.

ad:3: Profilarea regiunii dominante în armonia funcțională a Clasicismului nu se rezumă doar la „toate formele ale D pot servi ca D^D” (68, p. 119) sau „D^D = contradominantă (acord major pe treapta a II-a în toate formele de D)” (61, p. 92). Alături de constatarea că afirmațiile de mai sus nu au în vedere o diferențiere stilistică, se impune și specificarea că în afara formelor de D ce pot servi drept D^D mai apar anumite structuri specifice, tipic contradominante. Pe de o parte acordurile II⁷_# și 9_# în stare directă, intervin ca fenomene caracteristice abia în Romanticism (mai ales la Schumann), iar pe de altă parte, acordurile de sextă mărită⁶ constituie pentru Haydn și Mozart acorduri ce **nu** sunt analogii la o formă oarecare de D, ci acorduri autonome de D^D.

⁵ Controversele teoretice cu privire la fenomenul alterației pretind valabilitate absolută prin devierea lor de la aspectele stilistice specifice, în loc să precizeze că ceea ce constituie încă „alterație” în *musica ficta* nu mai poate fi considerat ca atare în Baroc și Clasicism, iar în limbajul cromatic al Romanticismului, doar unele dintre acordurile alterate de odinioară (ca de exemplu cele de sextă mărită) își păstrează accepțiunea de „alterat”. Este chiar absurd să se pronunțe termenul de „acord alterat” în legătură cu unele forme acordice, fără a ține seamă dacă acestea apar de pildă la Mozart sau la Reger.

⁶ După Klatte (51, p. 233) „termen fără valoare practică”. Autorul nu-și motivează însă remarca critică.

Principiul analogiei cunoaște o sferă amplă de acțiune în cadrul armoniei funcționale și se afirmă în legătură cu tematica noastră, cu aspecte diferențiate:

- Sensibila dominantei constituie o analogie la sensibila tonicii, a cărei apariție generează în minor acordurile de sextă mărită⁷;
- Acordurile de sextă mărită se construiesc în major prin analogie la formele lor din minor. Inițial acorduri simplu alterate, ele devin în major dublu și triplu alterate;
- Forma primară a acordurilor de sextă mărită este cea cu funcțiune de contradominantă. Principiul analogiei va acționa acum în direcție inversă, prin construirea unor acorduri de sextă mărită cu funcțiune de dominantă, proces care începe cu creația lui Beethoven (vezi ex. 6). Deci unele consecințe armonice ale analogiei $D \rightarrow D^D$ îmbogățesc ulterior formele dominante prin replierea $D \leftarrow D^D$;
- În minor, pentru evitarea terței micșorate la treapta a IV-a în stare directă, se introduce alterația suitoare a terței, obținându-se acordul de septimă micșorată. Acesta este preluat de asemeni prin analogie din minor în major.

Iată o privire sinoptică asupra acordurilor apte să îndeplinească funcțiunea de contradominantă în Clasicism⁸

⁷ Noțiunea se referă la modalitatea obișnuită de utilizare a unor acorduri, care în stare directă conțin terța micșorată, interval rar folosit în Baroc (vezi ex. 335b), cu totul excepționale la Haydn și Mozart (vezi ex. 49) și abia începând cu Beethoven (mai ales în modulații enarmonice), (re-)introdusă în limbajul armoniei cromatice.

⁸ Acordurile din paranteze sunt rar folosite.

ex. 1

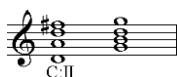
Treapta	în major	în minor	Obs.
IV			simplicu alterat fără septimă cu septimă duplu alterat fără septimă cu septimă triplu alterat cu septimă
Treapta	în major	în minor	
II			simplicu alterat fără septimă cu septimă duplu alterat fără septimă cu septimă

Forme romantice de D^D



Acordurile $\text{II}^5_{\#}$ și $\text{II}^7_{\#}$ sunt forme dominantice atât de caracteristice încât pot deveni D^{D} doar în anumite condiții. În Clasicism, apariția lor determină o ricoșare (inflexiune sau chiar modulație) spre tonalitatea dominantei superioare. Ca atare, o relație ca cea din exemplul 2, promovată de Schönberg (90, p. 217, ex. 136) precum și interpretarea ei analitică, nu constituie altceva decât o invenție teoretică fără acoperire în practica muzicală⁹.

ex. 2



⁹ Tot aici Schönberg (90, p. 221-223) ironizează printr-o digresiune terminologică noțiunea de *Wechseldominante* fără a propune totuși un termen mai „adecvat”.

Exemple similare cu $\text{II}^7_{\#}$: Schönberg (90, p. 222 ex. 132; 89, ex. 34a, 41a, 48a); Maler (61, p. 37); Neumann (74, ex. 54d, 55, 118 ș.a). Acestea pot fi acceptate în cel mai bun caz pentru epoca romantică.

Doar o rezolvare cromatică (ex. 3) face practicabil trisonul treptei a II-a în stare directă și cu această mențiune specială, el poate deveni D^{D} . În Clasicism și $\text{II}^7_{\#}$ reclamă o rezolvare similară pe V^7 sau VII^7 (nu pe V sau V^{6-5}_{4-3}).

ex. 3



Vezi și K. 279/m.66; K.309/II m. 14; .K. 337/III m.18-19; K. 550/III m.12.

Potrivit unei uzanțe răspândite în multe tratate de armonie, acordul de septimă micșorată este privit ca acord de nonă eliptic de fundamentală și cifrat ca atare: D^9 (Riemann) sau D^9 (Maler). Această rațiune are în vedere evidențierea relației autentice în succesiunea $\text{VII}^7\text{-I}$, prin progresia imaginară a fundamentalelor *sol-do*. Întrucât acordul de nonă ca structură verticală de sine stătătoare apare abia în epoca romantică¹⁰ prin succesiunea $\text{V}^9\text{-I}$ (înainte, nona este doar întârziere sau notă de schimb: V^{9-8} sau V^{8-9-8}), de la Motte precizează exact că, acordul de septimă micșorată „nu poate fi definit ca o formă prescurtată a ceva ce în realitate încă nici nu există” (68, p. 92) și propune (p.97) simbolul sD^{V} (funcțiune dublă: „s+D în acordul de septimă micșorată”). Cu atât mai mult, pentru Baroc și Clasicism nu poate fi acceptată cifrația treptelor a IV-a alterate ca fiind II^9 eliptic de fundamentală:

ex. 4



Schönberg (89, p. 17)

Riemann (83, p. 119)

$(\text{D}_9)\text{-D}^6_4\text{-D}^7$: Hamburger (38, p. 221)

Renunțăm la adoptarea simbolului D^{DV} preconizat de de la Motte (68, p. 129) pentru asemenea acorduri („ D^{D} și t apar combinate în acord”) preferând simbolul funcțional D^{D} corelat cu cifrația exactă a treptei. Exemplul de mai sus este deci raportat la tonica *do*: $\text{D}^{\text{D}}_{\#} \text{IV}^{7\text{b}}$.

Despre acordurile de sextă mărită, încă Helmholtz (40, p. 198) spunea în 1862 că „acestea apar multora dintre teoreticienii mai noi enigmatice și inexplicabile”. Explicația sa însă se bazează (ca de altfel și cele de mai sus referitoare la acordul de septimă micșorată) pe experiența auditivă a

¹⁰ Accidental folosită și în Clasicism (de ex. în *Requiem*-ul de Mozart *Recordare, qui Mariam absolvisti* (Süssmayr?))

Romantismului¹¹, întrucât consideră că rezolvarea acordurilor de sextă mărită conduce spre funcțiunea tonicii, nu spre cea a dominantei.

Provenind din transformarea cromatică a semicadenței modului minor: (vezi de ex. Bach, *Sonata pentru orgă nr. 5 BWV 529/II*, cadența finală.)

ex. 5



acordurile de sextă mărită¹² sunt la origine contradominante, fapt specificat doar de puțini autori. Având în vedere numeroasele erori de interpretare armonică¹³ cât și prezentarea deficitară a acestui capitol în majoritatea tratatelor de armonie, precizările lui S. Borris (7, p. 65) nu pot fi îndeajuns de insistent subliniate: „O inconsecvență des întâlnită este tendința de a rezolva, de exemplu *reb-sol-si-fa* în *Do major*. O astfel de rezolvare are în vedere stilul armonic postromantic. Atâta timp cât acordurile alterate încă sunt ghidate de tendințe tonal-funcționale, acest acord se rezolvă în *fa minor*, respectiv *Fa major*. Important este de a recunoaște că *fa minor* (respectiv *Fa major*) este adevărata tonică pentru *reb-sol-si-fa* iar acordul de rezolvare *do-mi-sol* nu este tonică, ci abia dominantă pentru *fa minor* sau *Fa major*”¹⁴. Diferențierea se va dovedi extrem de prețioasă în analiza adecvată a limbajului armonic mozartian, în special în cadrul unui context modulănt¹⁵. Apariția acordurilor de sextă mărită ca premergătoare tonicii (nu dominantei) se observă începând cu creația lui Beethoven:

ex. 6



(Vezi și Beethoven, *Sonata pentru pian op. 14 nr.1/I, Coda*)

Ce valoare practică pot avea recomandările cu privire la modul de utilizare al acodurilor de contradominantă din diferitele tratate de armonie, poate sugera tabelul de mai jos, ce cuprinde doar pe câțiva reprezentanți ai teoriei funcțiunilor. Ceea ce s-ar cere menționat măcar succint și cât de cât complet în cadrul unui singur paragraf, este dispersat pe mai multe capitole (indicate în paranteză), iar pentru una

¹¹ Deși Helmholtz substituie acestor acorduri reminiscențe frigice.

¹² De la Motte (68, p. 151-155) le explică prin alterația acordului de septimă micșorată, care primește o „sensibilă suplimentară pentru D”. Conform acestui raționament, acordurile de sextă mărită sunt forme alterate ale unor acorduri alterate subînțelegându-se de exemplu: în *lab-do-mib-fa#* „de fapt *la*” alterat în *lab*. Din această cauză acordurile de sextă mărită mai sunt denumite și „acorduri de septimă micșorată cu sensibilă suplimentară (68, p. 153). Nu ne putem asocia acestei opinii.

¹³ Vezi p. 31, 41, 47.

¹⁴ Mai puțin categoric și consecvent, particularitatea este menționată și de către Keszler (48, p. 184), Thuille (58, p. 238-239), Negrea (71, p. 156), Stöhr (96, p. 43-44) și Széleny (98, p. 59).

¹⁵ Vezi p. 84.



Specificând pentru semicadențele de la II: „Basul, înaintea trisonului de dominantă, aduce pe timp neaccentuat treapta a IV-a urcată” (s.n.), autorul confirmă teza privitoare la accepțiunea alterată a unor astfel de acorduri, pe care le vede în relație (nu izolate) cu dominantă, deosebind între semicadența diatonică (I, 1, 2; II, 5) și cromatică (II, 1, 2, 3, 4, 6). Se remarcă faptul că pentru cele cromatice (relații armonice autentice), autorul aduce exemple mai numeroase decât pentru cele diatonice, iar precizarea pentru II/5, 6 „doar în tonalitate minoră” cât și Fig. II/4 comparată cu II/6 arată limpede că acordul de sextă mărită **nu** este o formă alterată a acordului de septimă micșorată. Nu s-ar putea afirma că teoreticienii de după Koch ar fi contribuit la o elucidare mult mai esențială în abordarea fenomenului.

Lucrarea de față urmărește să aducă o contribuție la unul din capitolele armoniei funcționale. Cercetările se limitează la creația lui Mozart, problematica în cauză afirmându-se aici cu cele mai variate și complexe sensuri. Întrucât „armonia mozartiană încă nu a fost cercetată în mod sistematic” (19, p. 44), dorim să aducem totodată o contribuție la cunoașterea unor trăsături stilistice ale limbajului armonic mozartian.

Renunțăm în mod deliberat la comparații de epocă, având în vedere nu atât spațiul restrâns al lucrării, cât în primul rând stadiul nesatisfăcător de cunoaștere al creației contemporanilor lui Mozart, ce nu permite încă formularea unor opinii de o reală valoare informațională. Carența amintită este din ce în ce mai insistent evocată la nivelul general al cercetării creației lui Mozart când se afirmă: „Lumea muzicală înconjurătoare a lui Mozart, care însemnează foarte mult pentru maestrul în devenire, este în mare măsură necercetată¹⁸”, sau: „... ar trebui să cercetăm nu numai cât mai multe compoziții ale lui Mozart, ci și ale contemporanilor săi cei mai

¹⁸ Senn, Walter, *Bericht über den neunten internationalen Kongress Salzburg, 1964, II, Protokolle von den Symposia und Round Tables*, p. 91-92.

însemnați. Întrucât este vorba de o metodă de cercetare care analizează o apariție armonică singulară (acord, înlănțuire, cadență până la planul tonal) din cele mai diferite puncte de vedere, devine dintru început limpede că un astfel de ideal depășește posibilitățile unui singur om”. (44, p. 107). Concluzia se impune de la sine: ”Una dintre cele mai importante sarcini ale muzicologiei este cercetarea stilului personal al lui Mozart și deosebirile ce rezultă față de stilul de epocă. Îndrăznesc să afirm că nu cunoaștem deloc creația contemporanilor săi! Cunoaștem doar lucrări izolate, editate cândva și undeva. Nu avem dreptul de a vorbi despre influențe atâta timp cât nu știm de unde provin ele și cum au luat naștere”¹⁹.

¹⁹ Harttrich, Ernst, p. 96.

II. ASPECTELE ARMONICE ALE CONTADOMINANTEI

1. Contradominanta în context nemodulant

A. Alterația în vocea basului

Renunțând la diferitele „sistemizări” pe care le preconizează tratatele de armonie, ne propunem să studiem fenomenul contradominantei prin prisma locului pe care-l ocupă alterația decisivă în cadrul structurii acordice. Această optică va permite sesizarea asemănărilor și deosebirilor specifice, în raport cu un factor constant al scriiturii.

Preconizarea lui Koch după care *sensibila dominantei apare la bas* indică, mai ales pentru tonalitatea majoră, locul favorizat al notei alterate și formează punctul de plecare al investigațiilor noastre. Totodată, ea infirmă recomandările ca cele exprimate de Thuille (58, p. 226), potrivit cărora nota alterată să fie plasată de preferință în vocea superioară, întrucât alte posibilități „par forțate”.

Ca principiu general valabil, se observă două forme de introducere ale acordurilor de contradominantă:

- a. în mod derivat **D^D** precedată de **S**
- b. în mod nemijlocit **D^D** precedată de **T** sau **D**

a) Prima categorie, sub raport istoric de dată mai recentă²⁰ are în vedere transformarea funcțiunii de **S** în **D^D** prin divizarea secunde mari (cromatism deschis, ex. 8a, 9a) sau prin repartizarea cromatismului pe două planuri diferite (relație falsă, ex. 8b, 9b):

ex. 8a



ex. 8b



În tonalitate minoră, înlănțuirile de mai sus conduc spre acorduri dublu alterate de **D^D** prin care se evită intervalul terței micșorate. În asemenea circumstanțe apare foarte des un mers melodic caracteristic la o voce de mijloc (ex. 9a) subordonat cerințelor armonice (și în scriitura corală, ex. 13b).

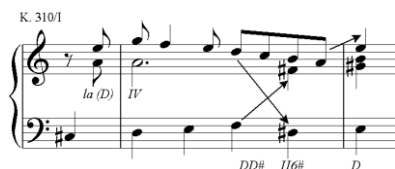
²⁰ După Hamburger (38, p. 218) apariția ei se conturează în decursul sec. al XVII-lea.

ex. 9a



Accepțiunea mozartiană a intervalului terței micșorate este evidențiată în ex. 9b: promovat în plan melodic²¹ și ocolit în cel armonic prin dublă relație falsă (vezi și ex. 32a)

ex. 9b



Spre deosebire de acordul micșorat fără septimă în stare directă cu funcțiune de **D** (VII), cel cu funcțiune de **D^p** este mult mai frecvent utilizat. Printre pozițiile favorizate se afirmă cea a cvintei, rezolvarea ei fiind orientată spre **V³** (ex. 8a, 9a), mai rar prin salt spre **V⁸** (ex. 9b, 10a). Tendința de rezolvare armonică a notei din discant este anulată de forța melodică, astfel încât pe baza unei conexiuni puternice (alterație), linia melodică se detașează prin salt. Asemenea caracteristici sunt evidente mai ales atunci când saltul melodic se efectuează de pe o septimă de acord (în ex. 10a toate vocile se îndreaptă spre fundamentală dominantei).

ex. 10a



Dar și forma derivată a acordului de septimă micșorată în major, rar rezolvată nefigurat pe **V**, permite ricoșarea prin salt melodic de pe septimă (ex. 10b).

ex. 10b



Aspectul derivat este legat în mod obișnuit de apariția acordurilor de **D^p** pe timp neaccentuat, sub forma unor acorduri de pasaj. Doar în cazuri cu totul izolate **D^p** derivată se corelează cu accente metrice sau ritmice (vezi ex. 268).

²¹ Ca factor melodic, intervalul terței micșorate se afirmă cu însușiri caracteristice în limbajul mozartian (67, p. 171).

Accepțiunea formei derivate se afirmă și în acele cazuri speciale, în care **D^D** este precedată de **SN**. O astfel de succesiune a două acorduri alterate (al doilea derivând din primul) este caracteristică tonalităților minore, **D^D** fiind de regulă un acord de septimă micșorată (nu $\#II^6_5$).

ex. 11



Vezi și K.379/III var 4 m.7; K. 453/I m. 132; K. 453 m.39-41; K. 457 m.12 de la sfârșit precum și ex. 13b.

În afara rezolvărilor directe pe **D** ca în exemplele de mai sus, apare cu o pondere mult mai însemnată, rezolvarea figurată prin întârzieri simple ($V4-3$) sau mai frecvent duble (V^6_4-3)

ex. 12



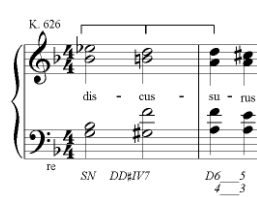
Figurația întârzierii din ex.12 aduce chiar o nuanță ușor arhaizantă, ca o aluzie la formele melodice similare din polifonia vocală a Renașterii.

Ca formă tipică pentru întreaga perioadă a Clasicismului vienez, rezolvarea pe **D** constituie aproape o manieră de largă răspândire²². Aspectul derivat în major al **D^D** apelează în acest context, la $\#IV^7$ în poziția septimei, în minor la acordul de septimă micșorată în poziția cvintei:

ex. 13a



ex. 13b



Preluarea acordului de septimă micșorată în tonalitatea majoră determină uneori o rezolvare printr-un cvartsextacord de întârziere minor, tiparul melodic al discantului fiind determinat în exclusivitate de parametrul vertical.

²² Vezi și ex. 266, 267b, 271 ș.a.

ex. 14



Juxtapunerea acordului de septimă micșorată (de proveniență minoră) cu rezolvarea în spiritul tonalității majore, generează una dintre cele mai caracteristice înălțări armonice ale Clasicismului vienez, utilizată, spre deosebire de exemplele precedente, nu sub forma semicadenței, ci aproape în mod exclusiv sub forma cadenței pe tonică. Deși aprecierile teoretice pe marginea acestei înălțări evocă „contururile (acordului de rezolvare, n.n) ce apar evidențiate din context de parcă ar fi prinse cu cleștele”(54, p. 109), particularitate (ex. 15) ce nu se pierde datorită „ocolișului prin sexta mare” (38, p. 14 – ex. 15b) trebuie totuși precizat că în majoritatea covârșitoare a cazurilor din creația lui Mozart, rezolvarea septimei micșorate este preluată de către o altă voce (ex. 15 c, d)

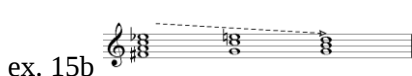
Vezi și ex. 18, 23b, 131a, 138.

Din



ex. 15a

și



ex. 15b

devine



ex. 15c

ex. 15d



Deși rezolvarea septimei micșorate este deci frecvent preluată de către o altă voce, ortografia clasică menține accepțiunea treptei a IV-a. În Romanticism, ortografia va sublinia mai mult natura melodică a înălțurii, prin notația enarmonică a acordului de septimă micșorată (II^6_5)²³.

²³ Deducțiile cu privire la un presupus acord de nonă eliptic de fundamentală par în acest context și mai mult lipsite

de substanță. Dacă în Clasicism se notează ex. 16a



fără a se putea subînțelege un acord de nonă, tocmai în

Romanticism, când acordul de nonă ca atare există, notația ex. 16b



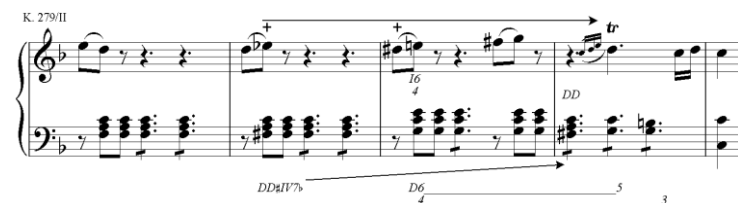
exclde și mai mult accepțiunea unui acord de nonă (*re-re#* în același acord). Afirmția lui Hamburger (38, p. 14): „Notația enarmonică a nonei ... trebuie calificată drept ortografie greșită” nu are în vedere diferențele de concepție asupra alterației în Clasicism și

ex. 17



Ortografia lui Mozart se adaptează cu subtilitate cazurilor particulare. În exemplul de mai jos *mib* (= septimă) devine în $V^6_{4-3} re\#$ (= apogiatură cromatică), astfel încât notația enarmonică relevă accepțiunile diferite ale aceluiași sunet, în funcție de logica muzicală proprie Clasicismului vienez:

ex. 18



Vezi și cadența lui Mozart la K. 453/II, m.18-19

În exemplul 19, discantul cromatic cunoaște două interpretări armonice și ortografice diferite: *re#* rămâne în ambele variante sensibilă pentru *mi*, în schimb *mi#* este doar în prima variantă sensibilă pentru *fa#* ($V^6_{3\#}$). În cea de-a doua variantă, aceeași notă apare ca *fa becar* (septimă micșorată în $D^D_{\#IV^7}$) cu tendință de rezolvare pe *mi*. Mersul melodic ca atare rămâne însă neschimbat²⁴:

ex. 19



Comp. și cu ex. 330. Vezi și K. 548/III m.49-51

Adesea, în cadențe cu profil de virtuositate, rezolvarea septimei se poate doar subînțelege. Fiind un bun comun de largă răspândire în Clasicism, rezolvările libere sunt deci deosebit de frecvente.

Romantism, căci „Istoria alterației armonice în secolul al XIX-lea nu este altceva decât încercarea de a desprinde melodia, prin modificări cromatice ale unor acorduri obișnuite, de cătușele cadențelor armoniei funcționale (29, p. 15)

²⁴ Opinia lui Hamburger (38, p. 14) cu privire la „ortografia greșită” este valabilă doar pentru Clasicism. În Romantism s-ar fi notat în ambele variante ale exemplului 19 *mi#*, evidențiindu-se tendința melodică, nu cea armonică.

ex. 20



Vezi și K. 306/III m.197-200; K. 502/III, m. 208-214

b) Acordurile de D^D introduse în mod nemijlocit, promovează și ele de regulă aspectul neaccentuat, fie sub forma pasajului ascendent al basului (care în minor nu ocolește intervalul secunde mărite, ex. 21b, precum și ex. 30, 31):

ex. 21 a



ex. 21 b



Vezi și K. 457/III var. III; K. 465/IV, m. 121-124

fie foarte frecvent prin saltul descendent de cvintă micșorată al basului spre nota alterată:

ex. 22a

ex. 22b

(cu salt descendent de cvintă micșorată):

Vezi K. 464/II, Trio, m.31-32



Cele două exemple de mai jos articulează formule cadențiale tipice stilului mozartian:

ex. 23a



ex. 23b

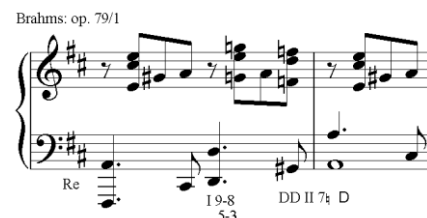


În tonalitate minoră, momentul de rezolvare al unor întârzieri duble pe treapta I-a este corelat uneori cu introducerea unei contradominante (**T** înlocuit prin **D^D**), întregul complex armonic fiind direcționat înspre o semicadență, particularitate ce revine în limbajul armonic al lui J. Brahms.

ex. 24



ex. 25



Precedată de treapta a VI-a, nota alterată din bas este introdusă prin salt (ex. 26, 27 precum și ex. 266), sau în mers treptat, prin intercalarea unei note de pasaj (ex. 246).

Autenticitatea exemplului 26 nu este garantată (110, pag. 261)²⁵ având în vedere că, **D^D** participă sub cele mai diferite forme în articularea cadențelor finale și că, aceeași succesiune armonică (VI- **D^D** – IV) revine în exemplul de mai jos cu semnificația unui *appendix* concluziv, formularea ulterioară a lărgirii cadențiale din K. 330/II pare a se înscrie cu însușiri stilistice tipice în contextul lucrării, iar posibilitatea intervenției unui alt autor decât Mozart însuși este foarte puțin probabilă.

ex.. 26



ex. 27



²⁵ Cele 4 măsuri cadențiale nu apar în manuscrisul autograf ci doar în prima ediție tipărită (Artaria, 1784), cf. Köchel-Verzeichnis.

Precedată de treapta a V-a, D^D (ca acord de schimb) întărește fie cezura semicadențială (ex. 28a), fie cadența finală, prin continuarea ei în V^{6-5}_{4-3} - I (ex. 28b)



Întrucât relația $D - D^D - D$ apare frecvent nu numai în muzica lui Mozart²⁶, opiniile cu privire la funcțiunea subdominantă a acordurilor de contradominantă²⁷ sunt infirmate și în acest context. Dacă într-adevăr acestea ar avea funcțiune de subdominantă, ar trebui să se formuleze și explicații pentru un număr atât de mare de succesiuni $D - S$ (alterată) care, în armonia clasică, se întâlnesc fără alterație, doar în cazuri cu totul particulare.

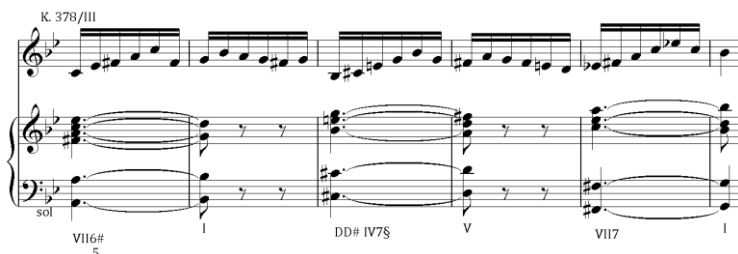
În aceeași ordine de idei se înscrie și apariția D^D precedată de treapta a VII-a, sub forma succesiunii a două acorduri de septimă micșorată în tonalitate minoră, unde D^D promovează un aspect fie accentuat (ex. 29), fie neaccentuat (vezi K. 421/IV m. 13-16 și m. 46; K. 548/I m. 153 ș.a.)

ex. 29



Între apariția nemijlocită și accentuată există însă o corelație strânsă. „Caracterul general mai independent” (38, p. 218) al contradominantei nemijlocite se afirmă deci nu numai datorită dispariției unei dependențe de subdominanta în cazul deviației cromatice, ci și prin predispoziția acestei forme pentru apariții accentuate. Acordurile de septimă micșorată se situează aici în prim plan, în exemplul de mai jos evidențiate prin durată mai mare în comparație cu acordurile de rezolvare, rezultând alternanțe de măsuri accentuate și neaccentuate.

ex. 30



²⁶ Vezi și capitolul *Cadențe evitate*.

²⁷ Vezi p. 10 și p. 15

(Comp. mersul basului prin secundă mărită cu ex. 21b și ex. 31).

Similar se prezintă și exemplul 31, unde D^D (acord de septimă micșorată) se profilează în context prin extinderea ei pe un spațiu amplu, cât și prin contrastul ritmic, motivic și de factură (unisono):

ex. 31



Evidențierea aspectului accentuat se realizează și cu ajutorul dinamicii (ex. 32a) care, anticipând procedee beethoveniene (înlocuirea prin *piano subito* a unui așteptat *forte* sau *sforzando* – vezi *Sonata pentru pian op. 2 nr. 1/III*, m. 34-35), cunoaște și contrastul *forte-piano* (ex. 32b)²⁸.

ex. 32a



ex. 32b



Dar și $D^D II^6_5$ apare sub formă accentuată, subliniată (ex. 33a) sau nu (ex. 33b) cu ajutorul dinamicii:

ex.. 33a

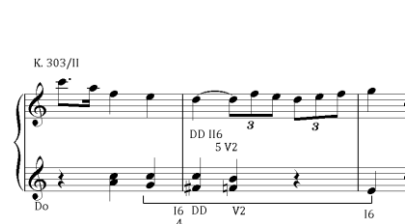


ex. 33b



Adesea, aspectul accentuat cunoaște și *rezolvarea cromatică* pe V^2 (în major) sau $VII^{4\#}_3$ (în minor). În asemenea împrejurări (spre deosebire de majoritatea exemplelor citate până acum) nota alterată din bas se introduce prin mișcare treptat descendentă, fie prin I^6_4 de pasaj:

ex. 34a



ex. 34b



²⁸ Un caz particular îl constituie K. 330/III m. 74, unde aspectul derivat, metric neaccentuat, se evidențiază totuși datorită dinamicii (*sf*). Astfel, se accentuează (în pasaj) un climax melodic, inclavat într-un acord micșorat în stare directă (vezi ex. 271).

fie plecând de la treapta a V-a în stare directă (vezi ex. 252, m. 6-7), fie sub forma unor simple note de pasaj ale basului spre nota alterată. În acest cadru armonic, basul promovează un tricord descendent, cromatizat, îndreptat spre I⁶.

Continuarea acordului de D^D pe V⁷ implică și relația falsă:

ex. 35



(Vezi și K.270/II m.15; K. 287/I m.98-100, precum și ex. 270)

Doar în cazuri foarte rare, aspectul derivat se continuă în spiritul exemplului 34a, astfel încât mersul cromatic ascendent este revocat ulterior prin revenirea cromatică descendentă. Exemplul 36b se prezintă ca o dinamizare armonică a unui fragment anterior (ex. 36a), reluat variat. Percepția particularității conținutului armonic se sprijină pe comparație retroactivă:

ex. 36a



ex. 36b



Miscarea vocilor în relația D^D-D prezintă adesea licențe, datorită implicației notelor melodice. Întârzierea dublă pe dominantă din ex. 37a – formulă aproape stereotipă în Clasicismul vienez – acoperă un paralelism de cvinte, rezultând așa-zisele „cvinte improprii”²⁹ între vocile externe:

ex. 37a



ex. 37b



Având în vedere frecvența unor astfel de înlănțuiri în muzica lui Mozart, „licența” se impune cu trăsături stilistice tipice. Dar în exemplul 39, progresia în

²⁹ *Uneigentliche Quinten*, (cvinte improprii) caracterizate prin „reapariții de cvinte în mod echidistant de timpi sau părți de timpi” (99, p.20), permise după unii teoreticieni (Marpurg, D.G. Türk, Kirnberger), nepermise după alții (Crüger).



ex.38

cvinte paralele a basului și discantului (notă de acord + notă de schimb cromatică) relevă predominanța unității motivice (x + x var.), impunându-se cu însușiri de excepție (comp. cu forma neornată în ex. 36a).

ex. 39



Coincidența formei alterate și nealterate a aceluiași sunet rezultă în ex. 39 prin combinația: notă de acord nealterată (*la*) + notă de schimb cromatică (*si-la#-si*). Asemenea aspecte sunt frecvente și atunci când apare o notă de acord alterată (*mi*) + notă de schimb diatonică (*re-mib-re*) de pe septima treptei a IV-a (ex. 40).

ex. 40



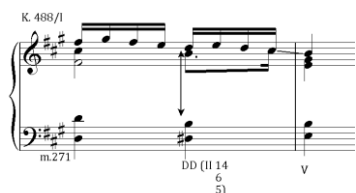
Coliziunea disonantică este și mai evidentă atunci când în locul notei de schimb din exemplul precedent, septima de acord este precedată de o întârziere diatonică (ex. 41)

ex. 41



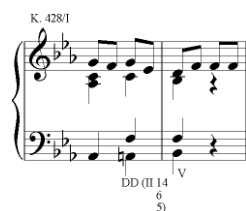
Predominanța unei *concepții lineare* la înlănțuirea acestor acorduri este evidențiată și mai mult în exemplul 42.

ex. 42



Suprapunerea notei alterate cu aceeași notă nealterată (*punto intenso contra remisso*)³⁰ conduce aici spre un acord biterțial (acordul *alfa* în stilul armonic bartókian), a cărui înălțuire cu D conține și un paralelism de cvinte. Întrucât nu este vorba de întârzierea septimei (ca în exemplul 41) ci, prin prezența fundamentalei treptei a II-a (*si*), de întârzierea nonei (+notă de schimb diatonică superioară), fragmentul dobândește o nuanță cu totul particulară, avându-se în vedere că și nona pe treapta a II-a constituie o apariție cu totul izolată în muzica lui Mozart (ex. 43)³¹.

ex. 43



Deși D^D sub forma #II¹⁴ se utilizează deci în mod accidental, totuși acordul din exemplul 42 se percepe mai puțin ca atare, nona având aici mai degrabă un caracter de notă de pasaj. Astfel, se afirmă în prim plan, ca o realitate incontestabilă, un acord major-minor, sonoritate armonică excepțională în muzica Clasicismului vienez, unde totuși „apariția simultană a două forme cromatice diferite ale aceluiași sunet este atunci posibilă, când un sunet este notă de acord, iar celălalt notă străină de acord” (54, p. 330).

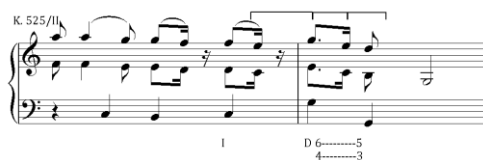
Ca o particularitate stilistică mozartiană se prezintă rezolvarea figurată a septimei din D^D #IV⁷, prin replierea ascendentă, astfel încât între bas și discant rezultă octave ascunse (comp. cu aspectul nefigurat din exemplul 13a). O comparație cu un fragment din K. 525/II (ex. 44b) arată că D^D înlocuiește T și, deci, o formulă cadențială diatonică se cromatizează prin introducerea unui acord alterat:

ex. 44a

Vezi și K. 379/I m. 7-8,
K. 458/IV m. 23-24,
K. 491/I m. 208-210



ex. 44b



Asemenea octave ascunse apar între bas și o voce de mijloc (ex. 44c), iar cu scopul evitării unor cvinte paralele, chiar și între vocile superioare (vezi ex. 114a).

³⁰ Aceleași particularități armonice, sprijinite pe o gândire lineară, se observă și în K.550/I m. 155: ostinato melodic *mi-re*+contradominanta în *sol minor do#-mi-sol-sib* (vezi ex.325).

³¹ În stare directă, vezi ex. 55.

ex. 44c



Vezi și K. 406/IV m. 38-39

Uneori, efectul lor este diminuat printr-o pauză,

ex. 45



Vezi și K. 247/IV m. 7-8, K. 309/III m.36-39

dar alteori, octavele devina aproape reale, dacă septima se introduce analog exemplului 41 prin întârzierea superioară și se rezolvă în spiritul exemplului 44a. Poziția lui Mozart față de regulile de școală ale conducerii vocilor se dovedește a fi aici cât se poate de nonconformistă (ex. 46a). Adevăratul sens al evoluției armonice este oglindit de exemplul 46b.

ex. 46a



ex. 46b



Vezi și K. 376/II m. 7-8, K. 380/III m. 13-14

În tonalitate minoră, prezența alterației la bas pune problema evitării intervalului armonic al terței micșorate, interval care poate să completeze însă sub formă melodică acordul (ex. 32a). Sunetul cu care basul ar forma terța micșorată, este fie omis din acord, fie, de cele mai multe ori, alterat suitor într-o voce de mijloc, în vederea transformării terței micșorate într-o terță mică. Consecvența cu care Mozart ocolește intervalul armonic al terței (*recte decimei*) micșorate, devine evidentă în acele cazuri rare, în care terța basului se află în discant (ex. 256). Profilul melodic se subordonează în asemenea măsură factorului armonic, încât lipsa acestuia din urmă ar face chiar inexplicabil conturul melodic. Sub acest raport,

poziția lui Mozart este mai conservatoare, în comparație chiar cu predecesorii lui Bach, care apelează la terța micșorată până și în contextul unei tonalități majore:

ex. 47³²



În alte împrejurări, Mozart nu ocolește coliziuni disonante cu totul excepționale pentru perioada Clasicismului (vezi ex. 42, 325), dar evitarea terței micșorate într-o structură verticală constituie un atribut stilistic al limbajului armonic mozartian.

Prin prisma acestor constatări, afirmațiile lui W. Fischer (24, p.16) ne par cu totul eronate. Pornind de la citarea celebrului caz al disonanțelor din K. 550/I m. 150-152 (ex. 325), Fischer continuă: „Pe această bază cred posibil acordul ce rezultă în m. 35/6 a încercării mele de reconstituire a părții *Lacrimosa* din *Requiem*:

ex. 48



Este vorba doar de o formulă alterată a acordului de sextă napolitană (!), a cărui răsturnare (!) o aduce chiar și Mozart în m. 16. Această armonie constituie însă punctul armonic culminant al părții.”

Pe lângă faptul că nu poate fi vorba de o „alterație a acordului de sextă napolitană” – ceea ce arată că, în concepția lui W. Fischer, fragmentul se înscrie în tonalitatea *re* și nu *sol minor*³³ - inversarea de voci într-o scriitură eminamente omofonă nu justifică în nici un fel acordul cu decimă micșorată. Corectura adusă lui Süssmayr (nu Mozart, cum susține W. Fischer)³⁴, este deci departe de o congruență stilistică mozartiană. Abia într-o scriitură intens polifonizată, inversarea vocilor în contrapunct dublu la octavă, poate genera intervalul terței (decimei) micșorate:

ex. 49



³² Citat din Apel (3, p. 544).

³³ Cf. cu precizările lui Borris, p. 14

³⁴ Sursele biografice relatează că, la patul de moarte a lui Mozart s-ar fi cântat *Lacrimosa* din *Requiem*, de unde Haas (36, p. 155) deduce că, măcar partea vocală ar fi fost deci terminată de către Mozart. Manuscrisul autograf însă conține doar primele 8 măsuri, continuarea fiind scrisă de către Süssmayr, eventual după schițe sau indicații rămase de la Mozart. Conținutul armonic de la exemplul 48 revine *ad litteram* în K. 467/III m. 96-104 și, ca atare, continuarea lui Süssmayr se înscrie oricum cu mai multă fidelitate stilistică în contextul lucrării, decât „întregirea” propusă de W. Fischer, lipsită de o acoperire armonică similară din creația mozartiană.

Evitarea este atât de declarată în muzica lui Mozart, încât și o imitație, ca cea din exemplul 50, este transformată, din considerente armonice, preferându-se în locul intervalului de imitație al octavei perfecte (*lab-lab*) cel al octavei mărite (*lab-la becar*)³⁵.

ex. 50



O privire sinoptică asupra diferitelor posibilități de realizare ale succesiunii D^D-D, prin prisma categoriilor acordice cu alterația decisivă la bas, permite și sesizarea preferințelor lui Mozart pentru anumite înlănțuiri.

ex. 51

MAJOR

Rezolvare pe V	Rezolvare pe V6-5	Rezolvare cromatică
Ex. 22a, 164, 188, 318, 323	37a, 271, 273	
Ex. 8a, 225	8b, 267a, 268, 269	13a, 26, 44a, c, 46a, 137, 156, 276
Ex. 24a, 166, 184, 255, 297	10b, 32b, 250, 253	40, 41, 283
Ex. 132a, 180, 187, 264, 282	15d, 18, 19, 20, 21a, 23b, 131a, 138a, 138b, 228, 247, 258, 331	14, 254
Ex. 10a, 12, 33a, 36a, 30, 172a, 181a, 183, 281b	124a, 237, 252, 267b, 275	252
	23a, 25a, 175	35
		34a, 36b

MINOR

Ex. 22b, 28a, 30, 31, 196, 209, 229, 257, 260, 261, 300, 333a, b, 343, 345b	32a	13b, 21b, 28b, 45, 136, 158, 195, 256, 345a	11, 246	36b
Ex. 9a, b				191
Ex. 33b				34b

³⁵ Vezi și K. 457/I, *Coda*, imitație tematică modificată din aceleași considerente armonice: *lab-do-mib-la becar*

fa#

B. Alterația într-o voce superioară

Contradominantele cu alterația decisivă într-una dintre vocile superioare, permit realizarea unui număr mai mare de variante armonice ale relației D^D -D, decât formele cu alterația la bas. Aici se pune în primul rând problema unei diferențieri clare între ceea ce trebuie sau nu clarificat drept D^D . Decizia în favoarea unei D^D sau a unei inflexiuni (modulații) dominante este posibilă doar în raport cu particularitățile armonice și morfologice ale contextului³⁶. Câteva exemple vor ilustra, cât de subtile pot fi aceste deosebiri în stilul armonic mozartian.

Puntea din K. 488/I introduce la începutul m. 23 un acord, ce se percepe mai întâi ca $Re:D^D_{II}{}^6$ (derivat din $Re:IV$, prin cromatizare deschisă), urmat de $ReII^7_{\#}$. Cel de al doilea acord ($ReII^7_{\#}$) este însă o formă dominantică atât de caracteristică, încât accepiunea $Re:D^D_{II}{}^7_{\#}$ cel târziu din acest moment nu mai poate fi menținută.

Întrucât și formele derivate ale contradominantei de regulă nu au un aspect accentuat (vezi ex. 8-14, 15d, 18-19) ca în exemplul de mai jos, m.23 constituie, de fapt, o modulație cromatică $Re-La$. O formă clară de D^D ($La IV^{6\#}$) apare însă în m. 24, după care puntea se încheie în m. 33 pe $La:I$, cu un fragment melodic caracteristic ($\square$). În repriză (m. 134), gama ascendentă din m. 23 este reluată *ad litteram*, dar abia acum inclavată în funcțiunea de $Re:D^D(IV^{6\#})$. Încheierea punții, realizată prin revenirea nemodificată a fragmentului melodic din m. 33 ($\square$ = m. 135) se înscrie acum în ReV (nu $La I$), urmând apoi blocul tematic **B** în Re . Prin evitarea, în repriză, a acordului *mi-sol#-si-re*, forme melodice și armonice, în principiu identice, promovează totuși apartenențe tonale diferite: ($La D\text{---}T$, respectiv $Re D^D\text{---}D$):

ex. 52

Exemplul următor demonstrează însă, cum II^7 (fără rezolvare cromatică, vezi ex.3) poate dobândi totuși în împrejurări specifice, accepiunea unei contradominante, eliminând posibilitatea unei inflexiuni spre dominantă superioară. Particularitatea acestei situații se sprijină pe comparație retrospectivă, întrucât în m. 23-24 dominantă și tonica sunt precedate de acorduri mai puțin stabile (răsturnări, $Do:D^D IV^6 - D$, recte $D V^6_{5-T}$), iar reluarea, ornamental variată, a fragmentului în m.

³⁶ „Pentru specificul formativ (*gestalthafte*) al armoniei mozartiene, este important a ține cont de faptul că, unul și același acord își modifică sensul în funcție de împrejurarea, în care apare”, observă H. Federhofer (23, p. 81).

27-28 include și dinamizarea armonică, ce înlocuiește răsturnările printr-o armonizare mai „viguroasă” (stări directe: $Do: D^D II^7 - D$, recte $D V^7 - T$):

ex. 53

K. 494

Variația melodică și armonică poate conduce însă și la accepțiuni armonice noi, care la rândul lor își păstrează de acum semnificația dobândită și în cazul reluărilor într-un context nou.

ex. 54a

K. 551/I

Astfel, segmentul a_1 din exemplul 54a, se înscrie în întregime în *Sol major*, tonalitatea fiind dinainte fixată. Reeditarea variată a ideii (a_2), în urma unei semicadențe $la: D^D IV^{6\#} - D$, renunță la formula armonică inițială prin menținerea basului pe fundamentală dominantă, deasupra căreia succesiuni $D^D - D$ fixează funcțiunea de $la: D V$.

ex. 54b

K. 551/I

O nouă variantă (a_3) continuă, în același sens armonic, stabilizarea funcțiunii dominantei de *la minor*. Relațiile armonice caracteristice și clar diferențiate ale celor trei variante:

$$a_1 = (S) - D - T$$

$$a_2 = D D^D - D$$

$$a_3 = D D^D - D$$

își mențin semnificațiile funcționale în momentul reeditării lor, într-un context armonic nou, sub forma acuplării $a_1 + a_3$. Mai întâi se realizează o semicadență, printr-un acord de sextă mărită $do: D^D \text{ } bIV^{6\#}_{5b} - D$, în spiritul exemplului 54b. Relațiile de tip V-I (m. 179-180) fixează tonalitatea dominantei, aspect confirmat de reapariția ideii a_1 (*Sol V-I*). Reluarea segmentului a_3 însă se percepe în spiritul apariției inițiale (ex. 54b), astfel încât, în locul tonalității dominantei, acum doar funcțiunea dominantei este fixată:

ex. 54c

10

Acest proces foarte subtil de întărire (m. 179-182) iar apoi de slăbire (m. 183 și continuare) a regiunii dominantei superioare repartizează tensiunea și relaxarea în funcție de particularitățile morfologice: tensiune în momentul încheierii tratării³⁷ ($do: V = Sol: I, + Sol: V - I$, m. 178-183), relaxare la începutul retransiției ($Sol: I = do: V, + Do: V^7$, pedală la corni, m. 183-188).

În fine, un fragment din K. 516/I care, deși prezintă anumite asemănări cu succesiunile acordice din m. 178-182 ale exemplului precedent ($D^D - D$, urmat de $II^{7\#}$ în stare directă = inflexiune modulatorie), promovează totuși o evoluție cu semnificații armonice și expresive deosebite³⁸. Este poate unicul caz din creația lui Mozart, în care un acord de nonă în stare directă îndeplinește funcțiunea contradominantei, caz cu atât mai remarcabil, cu cât deja un acord de $II^{7\#}$ generează o inflexiune (sau modulație) spre dominanta superioară (vezi ex. 52). Dacă totuși aici nu se produce o mutație vremelnică a centrului tonal (ca în ex. 54c), aceasta se datorează ideii de gradație (de altă natură decât în ex. 53), prin care tensiunea primei înlanțuiri de $D^D - D$ ($IV^6 - V^{6-5}_{4-3}$, m. 40-42) se amplifică, asemenea unei erupții tectonice, în cea de a doua înlanțuire de $D^D - D$ ($II^{9-9b} - V^{9b-8-7}$)³⁹. Rezolvarea cromatică *Sib*: $II^{9b} - V^{9b}_{7b}$ trebuie subînțeleasă, întrucât este promovată, fără susținere armonică, doar de către mișcarea melodică (similar și în repriză):

³⁷ Mai precis, reprizei false, continuată ca ultimă etapă a tratării.

³⁸ Segmentul constituie sfârșitul punții de trecere, deși Haas (36, p. 120-121) îl califică ca aparținând precedentului *Seitensatz in g*.

³⁹ Despre gradații, realizate prin succesiuni de contradominante, vezi mai pe larg p. 113.

ex. 55

K. 516/I

Apropierea de accepțiunea romantică a contradominantei este aici evidentă, doar că mai lipsește rezolvarea ei caracteristică pe V^{6-5}_{4-3} (ca în ex. 56).

ex. 56

Schumann, *Träumerei*, op. 15, nr. 7

De altfel, întreaga lucrare (K. 516) este încărcată de tensiuni cu totul excepționale, aproape de dimensiuni romantice, care emană în bună parte și din particularitățile ei armonice (vezi și ex. 49, 84, 204). O *erupție* similară, care menține gradul ridicat de tensiune al exemplului precedent, apare la încheierea expoziției (similar și în repriză) unde, contrar așteptărilor, rezolvarea alterației din discant se poate doar subînțelege în cadrul acordului următor. În locul rezolvării (nici măcar preluată în același registru de VI.II), VI.I țâșnește la același re^2 , acum întârziere în V^{6-5}_{4-3} (nu nonă de $D^D II^9$):

ex. 57a

K. 516/I

Încleștarea emoțională deosebită a fragmentului este sesizabilă și în salturile de intervale mari ale discantului:

ex. 57b



ce par a prevesti idiome melodice proprii celei de a doua școli vieneze.

- a) *Aspectul derivat* al contradominantei, cu alterația decisivă într-o voce superioară, are o pondere ceva mai redusă, în comparație cu alterația aflată la vocea basului. Cel mai rar, cromatizarea deschisă apare în discant (ex. 58a), preferându-se aici mai degrabă plasarea cromatismului într-o voce de mijloc (ex. 58b):

ex. 58a



ex. 58b



Vezi și K. 330/II, m. 31, K. 476, m. 41 ș.a.

Relația falsă are aspectul ocolirii unui cromatism deschis al basului, prin preluarea alterației de către o voce superioară.

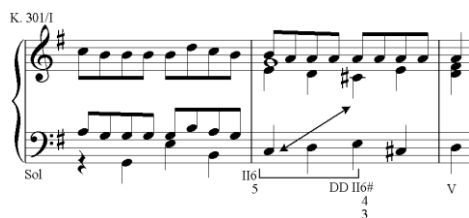
ex. 59



Vezi și K. 406/IV m. 43-44, K. 499/III m. 30, K. 570/I m. 66 ș.a.

Saltul ascendent de terță al basului de pe fundamentala treptei a IV-a din exemplul precedent, se întregeste cu nota de pasaj în mișcare contrară, introducerea alterației fiind netezită de factorul melodic. Schimbul de stare acordică din exemplul 60 ($D^D II^{6\#}_{43} - II^6_5$) include și cromatizarea (latentă) a basului:

ex. 60



Vezi și x. 274, m. 14-16

Alterația într-o voce superioară se asociază, în minor, adesea cu apariția terțvaracordului mărit al trepte a II-a⁴⁰, fie prin cromatizarea unei trepte a II-a (ex. 61) fie, mai frecvent, prin cromatizarea trepte a IV-a (acuplarea cromatismului deschis cu o notă de pasaj, IV⁶ nealterat transformându-se astfel în II^{6#}₄₃ alterat (ex. 61b)

ex. 61a



ex. 61b



Vezi și K. 465/III, Menuetto, m.25

Cromatizări duble sunt frecvente în tonalitate minoră, sub forma cromatizării divergente (bas – voce superioară), introducând sext - sau cvintsextacorduri mărite⁴¹. Prezența în aceste împrejurări a sextacordului major de treapta a IV-a nu semnifică aici reminiscențe sau aluzii modale (dorice), ci se explică în exclusivitate prin tendința cromatizării a două elemente (terță, fundamentală) în acordul următor. Ca atare, subdominanta majoră nu are valențe armonice autonome, ea este doar subordonată unei anumite modalități de continuare:

ex. 62



Vezi și K. 380/III m. 105-108; K. 466/I m. 64, m.67-71

Cromatizarea paralelă este rezervată tonalităților majore, punctul de plecare fiind aici subdominanta minoră

ex. 63⁴²



Vezi și K. 593/III, Trio, m. 42-43

⁴⁰ French sixth, în terminologia engleză

⁴¹ Italian sixth, recte german sixth.

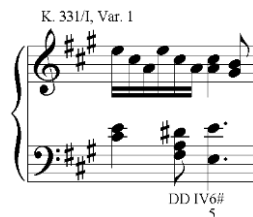
⁴² Cromatizarea divergentă în major (similar ex. 62), precum și cea paralelă în minor (similar ex. 63) nu este exclusă, însă transplantarea acestor formule armonice în omonimele lor urmează, de regulă, unor inflexiuni subdominante, corelate sau nu cu un tetracord cromatizat al vocii inferioare (vezi ex. 126 și ex. 128)

- b) *Aspectul nemijlocit* al contradominantei, cu alterația decisivă într-o voce superioară, este precedat cel mai frecvent de treapta I-a în stare directă. Forma neaccentuată predomină în tonalitate majoră, realizată mai ales pe sextacordul trepte a IV-a, cu alterația într-o voce de mijloc:

ex. 64a



ex. 64b



Vezi și K. 309/I m. 38 și m. 42; K. 333/I m. 21; K. 376/I m. 68-71 ș.a. precedată de I6: K. 330/II m. 3-4; K. 453/I m. 65-66 ș.a.

Mai rar apar acorduri de septimă sub forma nemijlocită și neaccentuată, ca în ex. 64b (dinamizarea armonică a celui precedent, vezi și K. 421/IV m. 17-18).

Acordurile dublu alterate sunt, de asemenea, rar folosite în tonalitate majoră, cu caracter de acord pasager, neaccentuat (ex. 65).

ex. 65



Acordurile de septimă, precum și acordurile dublu sau chiar triplu alterate, sunt predispușe, în aparițiile lor nemijlocite, pentru forme accentuate (ex. 66).

ex. 66



În exemplul 67b, sextacordul mărit intervine ca o dinamizare armonică, în repriză, a unui sextacord simplu alterat (ex. 67a), de asemenea accentuat:

ex. 67a



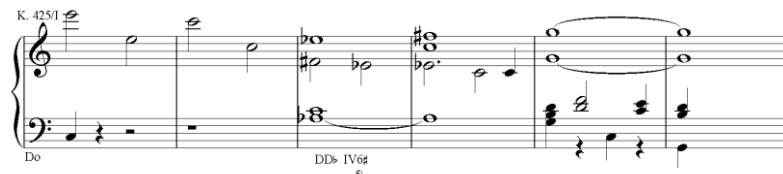
ex. 67b



(Cvintsextacordul micșorat – D^pIV_5 cu aspect accentuat, vezi K. 543/I, m. 115-116)

Acordurile de sextă mărită sunt, în tonalitate majoră, argumente armonice atât de puternice, încât apariția lor este rezervată unor împrejurări mult mai complexe, decât le pot constitui contexte diatonice și nemodulante. Dinamizarea armonică din exemplul precedent este doar unul dintre multiplele sensuri specifice, legate de sextacordurile mărite. Sub acest raport, ex. 68, cât și ex. 78 constituie momente excepționale.

ex.68 (schematic)



(Vezi și K. 515/IV m. 23 de la sfârșit și Requiem-ului Tuba mirum, m. 42-44)

În tonalitate minoră însă, acordurile de sextă mărită, ca forme simplu alterate, apar frecvent⁴³ cu aspect neaccentuat, și aici cu alterația decisivă plasată, de preferință, într-o voce de mijloc. În cazul rezolvărilor directe pe dominantă, D^D este doar un sextacord mărit (ex. 69 a, b), foarte rar (de regulă într-o scriitură pe mai multe decât 4 voci) un terțcvartacord mărit (ex. 69 c, nota de schimb sărită din discant permițând chiar sesizarea unei latențe de acord cu nonă):

ex. 69a



ex. 69b



ex. 69c



Vezi și K. 280/III m. 101-12 – precedată de I⁶ - ; K. 282/III m. 58-59 ș.a.

Cvintsextacordul mărit se rezolvă adesea pe V⁶₄₋₅ (vezi ex. 70a), deși frecvent și sextacordul mărit cunoaște această rezolvare (ex. 70b):

ex. 70a



ex. 70b



⁴³ Acordurile de sextă mărită nu se utilizează „doar în minor” (Koch, vezi p. 15), însă această precizare evidențiază, în fond, că o semicadență simplă în major nu reclamă asemenea mijloace armonice cu deosebită „greutate specifică”. Diferențierea nu va mai fi valabilă pentru Beethoven (vezi *Sonata pentru pian op. 57/II*, m. 6-7, ex. 98).

Ambele forme ($D^D IV^{6\#}$ și $IV^{6\#}_5$) apar de regulă cu aspect accentuat, subliniat uneori prin indicații dinamice (ex. 71)

ex. 71



Vezi și K. 332/I m. 120-122 - sextacord mărit; K. 516/I m. 243-245 – cvintsextacord mărit ș.a.

Destul de rar, într-un context armonic nemodulant (în minor), treapta I-a este urmată de o contradominantă dublu alterată (acord de septimă micșorată, ex. 72).

ex. 72



Urmând unei cadențe evitate, D^D este precedată de treapta a VI-a, fundamentală din bas rămânând ca notă comună între VI și D^D (ex. 73)⁴⁴

ex. 73



Vezi și K. 280/II m. 4-5 și m. 6-7; K. 287/III m. 13-16 (în major cu rezolvare cromatică); K. 332/I m. 33-37; K. 334/II m. 51-52 (D^D precedată de VI în sextacord).

Foarte frecvent, treapta a VI-a apare cu septimă, rezolvarea ei efectuându-se pe alterația decisivă a contradominantei. În aceste împrejurări se constată, de regulă, o evoluție armonică mai amplă, orientată de la T spre D, în baza unui mers tetracordal descendent al basului care, în minor, promovează *basul de ciacconă* (ex. 74b).

ex. 74a



ex. 74b



Vezi și K. 306/II m. 15-17, precum și ex. 90, 222, 224, 226 și 220, 276.

⁴⁴ Fragment, pentru care Merian (64, p. 196) stabilește în mod eronat tonalitatea *re minor*.

Aceleași caracteristici sunt prezente simplificat și în ex. 75, unde mersul tetracordal al basului conduce direct spre $D^D IV^{6\#}$ - D, fără a mai apela la VI^7 sau $VI^{7-6\#}$, astfel încât D^D este acum precedată de V^6 .

ex. 75



D^D precedată de D se afirmă mai curând ca acord de schimb între două dominante⁴⁵, în special în tonalitate minoră. Deși schimbul presupune un aspect neaccentuat, acuitatea acordurilor de sextă mărită se evidențiază adesea prin dinamică, în contrast cu poziția lor metrică (ex. 76).

ex. 76



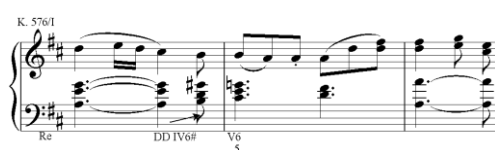
Vezi și K. 310/III m. 99-105 – sextacord mărit; K. 280/II m. 13-14 – cvintsextacord mărit; K. 310/I m. 78-79 terțcvartacord mărit ș.a.

D^D precedată de V^7 în stare directă intervine ca acord de pasaj, unde cromatizarea septimei se rezolvă (77a) sau, mai rar, revine prin cromatizare deschisă la septima treptei a V-a (77b):

ex. 77a

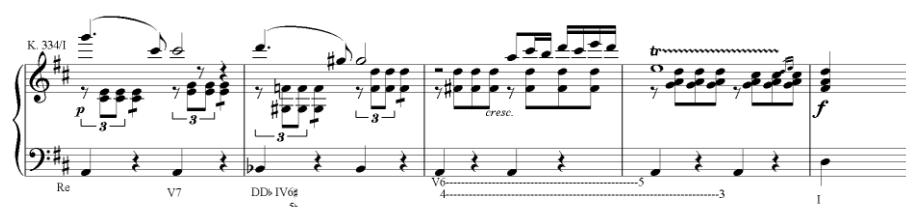


ex. 77b



Spre deosebire de exemplele precedente (D^D rezolvată direct pe D), D^D se continuă în alte cazuri pe $V^6_{4-5_3}$, în exemplul de mai jos D^D constituind, în tonalitate majoră, un acord de sextă mărită (triplu alterat):

ex. 78



Vezi și K. 287/V m. 2-4 – acord simplu alterat; K. 333/I m. 68-70 – acord dublu alterat.

⁴⁵ Forma accentuată apare frecvent cu semnificația unei cadențe evitate, vezi p. 95

După cum s-a observat până acum, acordurile de D^D cu alterația decisivă într-una din vocile superioare, sunt orientate, la fel ca și cele cu alterația la bas, înspre dominantă în stare directă. Relativ rare sunt acele cazuri, în care se adoptă o formă a contradinantei, orientată înspre $V6$. Acordurile utilizate în acest sens sunt $II^{4\#}_2$ (ex. 79a) și $II^{4\#}_{3b}$ (ex. 79b):

ex. 79a



*Vezi și K. 247/V m. 2-4 (major);
69-70;
K. 457/II m. 30-31 (minor)*

ex. 79b



*Vezi și K. 457/III m. 26-28; K. 475, Andantino, m.
K. 334/II m. 3-4 (minor)*

O accepțiune specială o dobândește terțcvertacordul micșorat al treptei a IV-a în tonalitate minoră, condus adesea pe V în stare directă. Particularitățile melodice din ex. 80 valorifică o formulă semicadențială tipic mozartiană (comp. cu ex. 44a, 45, 46a).

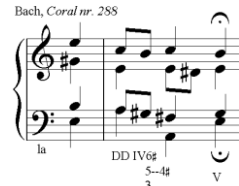
ex. 80



În schimb, în lipsa rezolvării figurate a septimei (ca în exemplul de mai sus), înlănțuirea $D^{DIV6\#}_{4\#3}$ – D promovează un colorit romantic deși, cu accepțiunea unei cadențe plagale, relația se găsește deja în muzica lui Bach (ex. 81),

ex. 81

Bach, *Coral nr. 288*



reluată de către Beethoven

ex. 82

Beethoven, *Cvartet de coarde op. 95/II*



și mai ales de către Brahms,

ex. 83a



ex. 83b



Apariția ei în creația mozartiană⁴⁶ pare a fi investită cu expresii de tentă romantică. Exemplul 84 confirmă această particularitate, întrucât aparține unei lucrări ce conține și alte trăsături romantice în limbajul ei armonic (vezi ex. 55 și 57a):

ex. 84



Vezi și K. 387/IV m. 48-49; K. 406/IV m. 144-145 și m. 187-188

Aspecte melodice caracteristice ale introducerii sau părăsirii alterației în discant sunt deosebit de frecvente. Cu o pondere însemnată se afirmă rezolvările cromatice pe VII, VII⁷ sau V⁶₅, sub forma unui tricord descendent cromatizat, constituind o analogie la modalitățile similare de rezolvare ale alterației din bas (vezi ex. 34):

ex. 85a



..... ex. 85b



..... ex. 85c



D^D sub forma treptei a II-a în stare directă (cu sau fără septimă) cunoaște frecvent acest tip de rezolvare (vezi ex. 3). Ca o caracteristică comună acestor rezolvări se afirmă aspectul accentuat al contradominantei, ce cunoaște în major și rezolvarea prin cromatizare paralelă spre subdominanta minoră ca acord de pasaj

ex. 86



⁴⁶ Continuarea unui terțevartacord micșorat pe un acord major în stare directă apare și sub forma VII4#3 – I# piccardian (vezi K. 173/IV, similar ex. 82, m. 7-9).

Vezi și K. 309/II m. 6; K. 332/III m. 70-71, sau, preluarea rezolvării cromatice într-un alt registru (ex. 87),

ex. 87



uneori subînțeleasă în figurația armonică și melodică (vezi și K. 378/I m. 83-84; K. 453/III m. 243-246 ș.a.).

În tonalitate minoră, alterația din discant în acordurile de sextă mărită, se rezolvă pe dominantă, adesea cu întârzierea $V^{7\#-8}_{4-3}$ sau $V^{7\#-8}_{7-5\ 4-3}$, particularitate moștenită, poate, de la C. Ph. Em. Bach:

ex. 88

C.Ph.Em.Bach, Sonata Sol/III



Vezi și K. 333/III m. 71-72, precum și ex. 222 și 277

Întârzierea $V^{7\#-8}$ apare mai rar într-o voce de mijloc (K. 334/II m. 4) sau se rezolvă cromatic descendent, ca întârzierea septimei ($V^{7\#-7}$), corelată cu alte întârzieri.

ex. 89

K. 378/I



În fine, introducerea alterației în discant se realizează, la acordurile de sextă mărită sau de septimă micșorată, adesea printr-un salt de septimă micșorată (*saltus duriusculus*):

ex. 90

K. 331/II



Vezi și K. 310/II m. 42; K. 482/I m. 138; K. 516/II m. 3, precum și ex. 112 (cu secundă mărită: K. 311/III m. 117; K. 332/I m. 121-122)

EXCURS: „Cvintele lui Mozart”

Fenomenul așa-ziselor *cvinte mozartiene* este legat de *cvintsextacordul mărit* cu funcțiune de contradominantă, *rezolvat pe dominantă în stare directă*⁴⁷. Interdicția privind cvintele paralele în conducerea vocilor se înscrie ca un capitol aparte al armoniei funcționale. În fața recunoașterii unor excepții în creația marilor maeștrii, s-a preferat o etichetă (*Mozart, Scarlatti sau Mendelssohn*), în loc să se cerceteze, dacă nu cumva în asemenea situații domină o necesitate artistică unică, sau anumite legități care, prin specificul lor, sunt capabile să anuleze alte legități, de natură mai generală. Astfel, sfera de aplicabilitate a *excepției* rămâne limitată la un anumit stil, dincolo de care poate doar sugera influență stilistică, mulțumită unui termen nefericit ales⁴⁸:

ex. 91



„... un lied pe text de Mörike armonizat deosebit de colorat. Cvinta lui Mozart apare în acest context destul de deschisă între vocile externe; oare un gest amabil, o aluzie fină la adresa poetului care l-a adorat atât de mult pe Mozart?” (98, p. 67). La antipodul acestei idolatrizări se situează Schönberg (90, p. 297): „Cvintele lui Mozart sunt permise, nu pentru că sună bine, ci pentru că le-a scris Mozart”.

⁴⁷ Despre acordurile de sextă mărită, Federhofer (22, p. 78) afirmă în mod greșit că „introduc întotdeauna o modulație sau inflexiune spre dominantă” (s.n.). Acordurile în cauză subliniază funcțiunea dominantei, dar nu modulează în tonalitatea dominantei (cf. ex. 54b, c cu ex. 58a; vezi și ex. 60a, 61b, 62, 67b, 68, 69 ș.a.).

⁴⁸ Presupunem că termenul a fost consacrat de Tappert (1869), fiind preluat, probabil, de la Dehn. Întrucât exemplele, pe care le aduce Tappert în legătură cu *cvintele mozartiene* sunt (cu o excepție) citate greșit, cele recunoscute de el cu privire la *cvintele scarlattiene* pot fi, *mutatis mutandi*, valabile și pentru *cvintele mozartiene*: „Profesorul meu Dehn nu a permis elevilor săi să nesocotească tradiția; totuși, a recunoscut că anumite cvinte paralele ca de pildă cvintele lui Scarlatti, sună *destul de bine*. Nu știu, de unde provin ele (s.n.) și dacă, într-adevăr, aparțin unei lucrări a celebrului italian (99, p. 16-17). În analiza finalului *Simfoniei Jupiter* de către S. Sechter (ca. 1820), termenul încă nu apare, iar referitor la m. 223-224 (ex. 97) se afirmă doar (92, p. 24): „Nu pot să decid, dacă Mozart nu a observat cvintele de la m. 223, sau le-a scris intenționat; remarc doar că s-ar fi putut ocoli cu ușurință” (prin V⁶⁻⁵₄₋₃, n.n.).

Trecând peste prezentarea eronată a acestei probleme de către unii autori ca Maler⁴⁹, Grabner⁵⁰, Unger⁵¹, Schönberg⁵² și alții, ceea ce în mod curent se înțelege prin *cvinte mozartiene* este înlănțuirea cvintsextacordului mărit de treapta a IV-a cu treapta a V-a în stare directă (ex. 96).

ex. 96



Transpunerea pe tonică, în sensul celor arătate de Maler sau Grabner (ex. 92, 93), nici măcar în intenție nu poate fi sesizată la Mozart – este o succesiune armonică ce va fi utilizată abia după Mozart (vezi p. 14).

Rareori se mai specifică, între care dintre cele patru voci pot apare aceste cvinte: după Tappert (99, p. 77) „în toate vocile”, după Molnár (66, p. 56) „între bas și o voce de mijloc”, după Tiulin (100, p. 77) „între bas și tenor”.

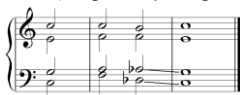
Discutarea *cvintelor mozartiene* este însoțită doar la foarte puțini autori de un exemplu concret. Stöhr (96, p. 52), Richter (81, p. 86-87) și Weigl (106, capitolul *Reguli de conducerea vocilor*), permit asemenea cvinte, fără a le numi *mozartiene*, prezentându-le doar sub formă schematică. Autorilor deja amintiți (cu excepția lui Tappert), care rămân datori cu exemplul potrivit din literatura mozartiană, li se mai adaugă Thuille (58, p. 401), Siklós (93, p. 84-94), Tiulin (100, p. 33), Kesztlér (48, p. 198), Szélenyi (98, capitolul *Cvintsextacordul mărit*) și Pașcanu (77, p. 112 și p. 116). O poziție aparte ocupă Molnár (66, introd.), care exemplifică *cvintele mozartiene* cu un citat beethovenian (vezi ex. 98).

⁴⁹ „Cvintsextacordul mărit are în vocea inferioară SN (+), la vocea superioară sensibilă. Înlănțuit cu T sau t, rezultă cvinte (*mozartiene*) paralele” (61, p. 53)



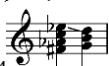
ex. 92.

⁵⁰ „Asemenea *Leittonquinten* (cvinte cu sensibile multiple) apar frecvent deja la clasici, ele se numesc *cvinte mozartiene*” (33, p. 123 și 34, p. 186)



ex. 93.

⁵¹ „Sunt permise ... așa-numitele *cvinte mozartiene* și *cvinte scarlattiene*, din cauza evoluției lor armonice” (?), (104, p. 50)



ex. 94



⁵² ex. 95

O serie de citate din creația lui Mozart se prezintă sub forma falsificării aspectului lor original. Astfel, Weiner Leo (107, p. 103) prezintă cunoscutul caz al cvintelor paralele din K. 551/IV cu modificarea notației: *mib* în loc de *re#* (ex. 97a), fragment citat corect de către Tappert (ex. 97b):

ex. 97a



ex. 97b



Față de aspectul schematic al *cvintelor mozartiene* (vezi ex. 96), precum și față de practica scriiturii preconizată de tratatele de armonie, se constată următoarele deosebiri:

- o scriitură la 5 voci (nu la 4 voci)
- rezolvare pe V^7 (nu pe acord consonant)⁵³
- caracterul disonant al acordului de rezolvare apare subliniat prin întârzierea $V4-3$ (pregătită⁵⁴)
- modulație enarmonică (*mi:V-Do:I*) care, prin ortografia originală, se îndepărtează considerabil de contextul *neproblematic* al ex. 96.

Sunt patru aspecte, prin care exemplul dobândește un caracter particular, distanțându-se evident de *modelul de școală* al *cvintelor mozartiene*. De altfel, și exemplul beethovenian, amintit de Molnar (66, introd.),

ex. 98



prezintă devieri similare de la notația schematică: deși nu este vorba de o modulație enarmonică, notația adoptă totuși varianta enarmonică (*mi* în loc de *fab*), în spiritul fragmentului mozartian. Apare, de asemenea, rezolvarea pe acordul disonant de V^7_4 .

3.

Citatele din operele mozartiene, pe care le prezintă Tappert (99, p. 78-79, vezi ex. 100a, 101a, 102a), Lemacher-Schröder (57, p. 120, vezi ex. 103a), Grabner (34, p. 186, vezi ex. 103b) și Sposobin (95, p. 206, vezi ex. 103b), provin din extrase de pian, partiturile prezentând cu totul alte imagini.

⁵³ „Următoarele puncte trebuiesc verificate, înainte de a considera greșite cvintele: pct. 7 – dacă cele două acorduri sunt disonante sau nu. O regulă poate suferi mai multe excepții în cadrul unei scriituri disonante” (Marpurg, 1755, citat din Tappert, 99, p. 12).

⁵⁴ „Efectul cvintelor paralele poate fi considerabil diminuat, dacă cel puțin o voce, care nu participă la paralelism, rămâne pe loc”. (Weigl, cap. *Reguli de conducerea vocilor*).



ex. 99

EXEMPLE CITATE DE TAPPERT

ex. 100a



ex. 101a



ex. 102a



ORIGINAL

ex. 100b



ex. 101b



ex. 102b



Citat de Lemacher-Schröder: Citat de Grabner – Sposobin:

ex. 103a



ex. 103b



ORIGINAL

ex. 103c



(Lemacher-Schröder mai menționează: vezi și K. 504/II m. 25 și m. 112)

După cum se observă, înfățișarea originală a exemplurilor 100-103 promovează, de fapt, diferite posibilități de ocolire ale paralelismelor deschise – o caracteristică ce poate fi întâlnită foarte des în creația lui Mozart la înlănțuirea $D^D IV^{6\#}_5 - V$.

Astfel, pauza poate fi chemată să întrerupă paralelismul, practică larg răspândită nu numai în Clasicismul vienez. În legătură cu succesiunea $D^D IV^{6\#}_5 - V$, și Haydn ocolește cvintele paralele cu ajutorul pauzei:

ex. 104a,



ex. 104b



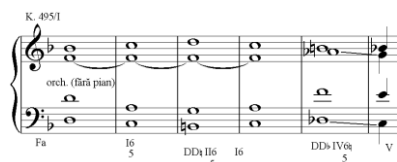
ex. 104c



Vezi și K. 454/III m. 140-141, precum și ex. 338)

Rezolvarea pe dominantă cu septimă, ca în ex. 104b (dar fără întârzierea V4-3 ca în exemplul 97) apare la Mozart și fără pauză (ex. 105)m, înscriindu-se în categoria acelor excepții, pe care le admite Marpurg într-un context disonant (vezi p. 49).

ex. 105



Concomitent cu întreruperea continuității prin pauză, rezolvarea unor elemente din cvintsextacordul mărit poate fi preluată prin intrarea unui alt instrument (ex. 106), similar procedului observabil în ex. 65 (cvintsextacordul micșorat continuat pe V în stare directă, în loc de răsturnarea I-a). Starea directă este determinată de intrarea violoncelului, vezi p. 39)

ex. 106



O modalitate de ocolire a cvintelor paralele, amintită de unele tratate mai vechi⁵⁵ care încă nu cunosc termenul de cvinte mozartiene, recomandă un schimb

⁵⁵ *Albrechtsberger* (2, p. 31): „Sexta mărită cere o terță dublată sau o terță mare cu triton (anume cvarta mărită); sau o cvintă perfectă cu terță mare, după care însă nu poate urma un acord perfect, ci un cvartsextacord, pentru evitarea celor două cvinte perfecte”(s.n.)

Widmann (108, p. 40): „Continuarea firească a cvintsextacordului produce cvinte paralele, ce pot fi evitate ... în trei feluri”:

ex. 107



Schimbul de poziție (după modelul ex. 107b) în discant

de poziție interior, prin care cvintsextacordul se transformă într-un sextacord mărit (vezi ex. 68, 101b, 102b, 103c). Evitarea unor paralelisme în conducerea vocilor prin schimb de poziție este un procedeu de largă răspândire, prezent și în armonizările de corale de Bach (ex. 109a, b)

ex. 109a,



109b



O combinație a celor două posibilități descrise (pauză + schimb de poziție interior) se observă în exemplul 110a (comp. și cu 107b și 110b), iar în exemplul 110b, cvintele sunt ocolite după modelul recomandat de Widmann (vezi ex. 107c)

ex. 110a



ex 110b



Paralelismul deschis se evită în alte împrejurări prin nerezolvarea septimei din cvintsextacordul mărit, caracteristică ce cunoaște mai multe aspecte:

- Salt descendent de cvartă micșorată spre sensibilă, rezolvarea septimei din cvintsextacordul mărit fiind preluată de către o altă voce, fie în același registru dar la alt instrument (încrucișare de voci), fie transpus la octavă (registru diferit). Și aceste particularități se întâlnesc cu semnificații identice în creația lui Haydn



ex. 108

apare foarte rar în Clasicism, mai frecvente sunt cvintele paralele de la micșorat înspre perfect, între discant și alt (vezi și ex. 69a, 77a, 121).

ex. 111a

ex. 111b

Haydn, Cvartet op. 64 nr. 5/I

Vezi și K. 172/IV, m. 152-153; K. 173/III, m. 31-32

ex. 111c

ex. 111d

- Salt descendent de septimă micșorată, încă în cadrul cvintsexacordului mărit, de pe septima de acord pe sensibila artificială

ex. 112

- Salt ascendent de terță, pe fundamentală acordului de rezolvare. În locul cvintelor paralele apar octave ascunse (vezi și ex. 100b)⁵⁶

ex. 113a

ex. 113b

⁵⁶ Vezi și ex. 44a, c, 80).

Asemenea octave ascunse în relația $D^D - D$ sunt prezente, în mod similar, și în creația lui Haydn.

ex. 114



- Nerezolvarea septimei, acordul de dominantă apare eliptic de cvintă, în poziția terței:

ex. 115



Rezolvarea pe cvartsectacordul de întârziere al dominantei (V^{6-5}_{4-3}) este cunoscută și uzuală, fiind ilustrată de ex. 70a, 78, 89.

În ceea ce privește *figurația armonică*, părerile teoreticienilor sunt contradictorii: după Marpurg și Tappert (99, p. 40, capitolul *Zergliederungsquinten*), cvinte rezultate din figurație nu constituie o greșală în conducerea vocilor:

ex. 116



După Thuille (58, p. 402), „cvintele rezultate din figurația acordică se apreciază la fel ca și cum vocile respective ar suna concomitent. Cu toate acestea, ele sunt frecvent doar aparente și dispar printr-o frazare adecvată a motivului de figurație⁵⁷”

În scriitura instrumentală a lui Mozart, asemenea cvinte apar destul de des. Indiferent de faptul că se corelează cu cvintsectacordul mărit:

ex. 117



sau cu o altă înlănțuire armonică,

⁵⁷ Comp. Riemann-Lexikon, 7. Aufl., pag. 1049.

ex. 118



Vezi și ex. 252

nu poate fi vorba de cvinte paralele între două voci, pentru că figurația acordică constituie un singur plan (acompaniament armonic) și nu un conglomerat de patru voci.

Ceea ce fără rezerve poate fi apreciat ca fiind un paralelism deschis de *cvinte mozartiene*, este promovat de ex. 119, spre care trimite și Lemacher-Schröder (57, p. 120, vezi p. 50):

ex. 119



Asemenea cvinte se corelează însă mai degrabă cu o scriitură la mai multe voci, ca în exemplele de mai jos (în ex. 120b este promovat și aspectul octavelor ascunse, observat la ex. 113 a, b și ex. 114)

ex. 120 a



ex. 120b



Exemplele de mai sus confirmă teza lui Molnár, după care asemenea cvinte apar între bas și o voce de mijloc (nu numai între bas și tenor, după cum afirmă

Tiulin, vezi p. 48), iar constatările lui Tappert (*în toate vocile*) precum și cele ale lui Unger și Schönberg (ilustrate prin exemple neadecvate, vezi p. 50) sunt infirmate.

Simpla constatare a fenomenului în creația lui Mozart – fenomen de altfel foarte rar – nu constituie încă un răspuns la întrebarea după sensul unor astfel de înălțări. Explicația teoretică își găsește sprijinul în dezvoltarea limbajului armonic cromatic, care acordă prioritate rezolvării sensibilelor artificiale chiar și atunci când implică anumite paralelisme. Dintre teoreticienii citați, doar Grabner (33, p. 123) reușește să dea explicația cuvenită: „Interdicția paralelismului de cvinte este anulată de cerința mai pronunțată a rezolvării sensibilelor”. Termenul de *Leittonquinten* (cvinte prin rezolvarea sensibilelor), preconizat de Grabner, caracterizează fenomenul sub raport teoretic cât se poate de bine, pe când acela de *cvinte mozartiene* arată că, probabil, Mozart a introdus în practica sa personală un mod de conducere a vocilor, ce *plutea în aer*, dar care la contemporanii lui, precum și în creația sa proprie, a fost totuși mai consecvent evitat decât aplicat. Ca atare, subînțelegerea unor particularități stilistice prin termenul de *cvinte mozartiene* este deformatoare, atâta timp cât nu se ține cont de elemente stilistice cel puțin la fel de caracteristice (și în orice caz mai numeroase), prin care se manifestă o tendință conservatoare, dar declarată, de evitarea unor paralelisme, apelându-se la alte licențe în conducerea vocilor.

De altfel, succesiunea armonică $D^D - D$ nu prezintă doar posibilitatea inherentă de realizare a unui paralelism de cvinte perfecte ci, cu aceeași frecvență, în muzica lui Mozart apare și progresia de cvintă micșorată urmată de cvintă perfectă (vezi ex. 69a, 77a). Relația, în care dominantă în stare directă este precedată de un acord de septimă ($D^D_{\#IV}{}^{7b}$) conține, de asemenea, astfel de paralelisme, fără a fi limitată doar la stilul lui Mozart:

Ex. 121a



Vezi și ex. 166

ex. 121b



În problema paralelismului de cvinte perfecte la distanță de semiton, concepția lui Mozart pare a fi tributară încă tradiției. Exemplele, prin care se manifestă o preocupare constantă de ocolire a paralelismului sunt prea frecvente – și nu mai puțin *mozartiene* – pentru a nu fi luate în considerare. Surprinde îndeosebi varianta cu octave ascunse (vezi ex. 100b, 113 a, b), prin care această tendință dobândește chiar o pondere subliniată. Abia cu ultima perioadă de creație începe să apară paralelismul deschis, în înălțuirea cvintsextacordului mărit cu dominantă în

stare directă fără septimă, (vezi ex. 119, 120a, b), aspect ce se completează însă cu rezolvarea pe dominantă cu septimă (vezi ex. 97b, 105).

Fenomenul va lua o amploare mai mare începând cu Romanticismul târziu (ex. 122a), nefiind străin nici muzicii secolului al XX-lea (ex. 122b, c):

Ex. 122a

ex. 122b

ex. 122c

Bruckner, *Sinfonia a VII-a/II*



Bartók, *Sonata pentru 2 piano și percuție/i*



Horneggar, *Sinfonia a 3-a, Final*



Iată în concluzie, diferitele forme de contradominantă și rezolvările lor:
ex.123

MAJOR

Rezolvare pe V			Rezolvare pe V6---5 4---3		
Ex. 52, 53, 59, 192a, 296, 322b, 318, 334	133	67a, 75	55, 63, 64a, 174a, 223, 291	64b	
Ex. 65, 188, 210, 211	79b, 218		57a, 177, 230, 259, 324, 272		
Ex. 126, 186b	67b, 340		174b, 281a		
Ex. 68, 339	176		78, 146, 175, 203, 251	127a, 141, 275	
Ex. 66	74a, 160a, 265, 276	79, 272			

Rezolvare cromatică

Ex. 85a, 166	86	77b	292
186a	105	266	3

MINOR

Rezolvare pe V

Ex. 69b, 144, 162, 192a, 193a,
220, 224, 226, 231, 245,
253, 289, 295, 303, 319a

Ex. 54b, 69a, 73, 74b, 152, 165,
193b, 194, 294, 304, 318, 344

Nefigurat: 119, 120 a, b
Figurat: 117, 140, 252
cu pauză: 104a, 106, 298, 338

Ex. 90, 112, 142a, 143
248, 319b

Ex. 110b

Ex. 84

Ex. 61a, 69c, 160a, 345c

62

101b,
102b,
103c, 298, 110a

111a, c, d, 196

100b, 114 a, b

54c, 76, 115, 184, 190, 199,
200, 255, 263b, 278, 298, 342

138c, 145

77b, 285

Rezolvare pe V 7-8

6-5
4-3

222, 256, 254, 263a, 277, 302

58b

70a, 130, 132b, 189, 201, 278, 348

72, 128, 136, 202

61b, 127b, 284

58, 60a, 71, 274

80

Rezolvare cromatică

Ex. 87, 192b, 197

89

97b

85b, 332, 337

85c, 249

150

2. Contradominanta în corelație cu alte dominante secundare

Combinăția diferitelor dominante secundare cunoaște, în muzica lui Mozart, o utilizare largă și cu cele mai variate semnificații. În principiu, se deosebesc două aspecte fundamental diferite:

- a. D^D este precedată de alte dominante secundare. În aceste împrejurări D^D se afirmă cu rolul unui *stabilizator tonal* (cadență sau semicadență), în același sens în care, într-un context mai amplu și mai complex, va încheia fluctuații tonale (vezi p. 106). D^D se profilează astfel în prim plan, asemenea unui *primus inter pares*.
- b. D^D este urmată de alte dominante secundare, caz în care D^D are doar un rol tranzitoriu într-un context cromatic, fără a se evidenția cu o semnificație armonică specială. Nivelarea specificului armonic al contradominantei este consecința unei cromatizări generale (adesea axată pe o linie cromatică mai mult sau mai puțin extinsă), ce survine și atunci când D^D este precedată și urmată de alte dominante secundare.

Diferențierea accepțiunilor va fi specificată, în continuare, prin menținerea simbolului funcțional D^D doar pentru primul aspect, pe când reducerea importanței contradominantei în cel de al doilea se menționează sub forma (D)-D (= dominantă secundară pentru D):

ex. 124a



ex. 124b



- a. Precedată de dominantă subdominantei – (D) – S, sau (D) – Sp – apariția contradominantei se prezintă ca o amplificare a tensiunii armonice, afirmată de aspectul derivat. Frecvența deosebită a succesiunilor de tipul (D) – S – D^D – D este ilustrată prin consolidarea lor în *modele armonice*, printre care se evidențiază, cu o pondere accentuată, axarea succesiunii pe un *tricord cromatizat ascendent*. În funcție de locul apariției (bas sau voce superioară) a tricordului cromatizat (declarat sau latent), vor rezulta mai multe variante. Forma acordică a contradominantei (IV sau II, simplu, dublu sau triplu alterat) precum și modul de rezolvare (cu sau fără întârzieri pe dominantă) constituie elemente variabile în cadrul modelului:

ex. 125

Model 1

a) b)

c) d)

a) b)

c) d) e)

- Pentru 1a, major, vezi: **K. 253/III m. 60-64; K. 279/II m.8-10;**
K. 334/VI m. 159-161; K. 406/II m. 28-31;
K. 428/IV m. 49-55; K. 481/III var 6, Coda
K. 488/I m. 276-284, ș.a.
- Pentru 1 a, minor vezi: **K. 280/II m. 58-60; K. 310/III m. 94-98;**
K. 421/IV m. 118-120, ș.a.
- Pentru 1 b, major vezi: **K. 281/I m. 14-16; K. 465/I m. 186-189;**
K. 458/I m. 231-239; K. 488/III m. 402-405
K. 515/II, Trio, m.9-16; K. 551/I m. 47-49
- Pentru 1 b, minor, vezi: **K. 550/III m.23-26**

Cea mai caracteristică dintre variantele modelului este cea cu cromatizarea divergentă a vocilor externe (1c) care aduce, ca o voce contrastantă, un tricord descendent cromatizat (*recte* tetracord parțial cromatizat).

ex. 126

K. 282/I

- Pentru 1 c, major, vezi: **K. 296/I m. 103-112; K. 380/I m. 110-114; K. 406/I m. 28-34;**
K. 499/III m. 83-86; K. 516/I m. 88-90; K. 543/IV m. 221-230 ș.a.
- Pentru 1 c, minor, vezi: **K. 284/III var. 7 m. 3-4; K. 457/I m. 139-141; K. 516/I m. 225-228;**
K. 550/I m. 229-230; K. 576/II m. 36-38, ș.a.

În tonalitate majoră se remarcă totodată o frecvență mai subliniată a contradominantelor sub forma acordurilor dublu și triplu alterate, în comparație cu un context lipsit de alte dominante secundare. Astfel, terțcvartacordul mărit (*french sixth*), este acum mai frecvent utilizat și în major, apărând în K. 465/IV la deschiderea părții (ex. 127a) , după ce încheierea *Trio*-ului premergător apelase la același model, dar în tonalitate minoră (ex. 127b):

ex. 127a (model 1d în major)



Vezi și: K. 284/I m. 13-17 și m. 30-34

K. 287/III Trio, m. 9-16; K. 428/I m. 34-44, ș.a.

ex. 127b (model 1d în minor)



Vezi și: K. 284/III var.7 m. 14-17; K. 550/II

m. 45-48 și m. 116-119

Cromatizarea paralelă (model 1e) intervine, similar exemplelor precedente, cu scopul de a intensifica cu ajutorul a încă unui element cromatic, tensiunea îndreptată spre dominantă:

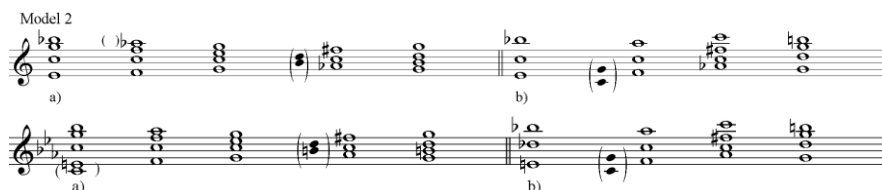
ex. 128 (model 1e)



Vezi și: K. 453/III m. 5-9; K. 516/I m. 196-201; K. 546 m. 5 de la sfârșit

Un al doilea model, de asemenea larg răspândit în creația lui Mozart, se reliefează în baza unui tetracord ascendent repliat al basului (ex. 129a, D^D cu aspect nemijlocit), în unele cazuri cu eliziunea acordului de pasaj între S și D^D (ex. 129b, D^D cu aspect derivat). Și în aceste împrejurări, D^D din tonalitățile minore este frecvent un acord de septimă micșorată sau de sextă mărită:

ex. 129



Pentru 2a, major, vezi:

K. 284/III var.12 m. 27-29; K. 458/IV m. 68-73; K. 543/I m. 18-25

Pentru 2a minor, vezi:

K. 281/III m. 56-59; K. 457/III m. 12-16; ex. 104a

Pentru 2b, major, vezi:

K. 281/I m. 63-68; K. 428/I m. 34-40; K. 454/II m. 39-43; K. 303/II m.

36-42

ex. 130 (model 2b, minor):



- **modificări**⁵⁸ mai mult sau mai puțin substanțiale ale modelelor menționate:

[illegible]

K. 421/I

re (D) IV DD II7

K. 453/I

Measures 1-6 of the musical score. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) are shown. The left hand has chord symbols (D), II, V, (D), IV, DD, D written below it.

K. 551/II (extras harmonic)

do m23 SN - (D) - IV DDIV6# - V6 - 5
4-3

- apariții cu un **profil particular**

K. 387/I

(D) II D6-5 DD D6

61

Cazuri particulare le constituie și acelea care aduc treapta a II-a sub forma unui acord major, astfel încât se succed trei dominante ($DD^D - D^D - D$), în stare directă sau răsturnare, prin cromatizare deschisă sau latentă, în progresie secvențială sau nesecvențială. Exemple cu totul particulare promovează dominantă a treia (DD^D) sub forma unui acord de sextă mărită (ex. 134b):

ex. 134a



Vezi și K. 282/II m. 12-14;
K. 309/III m. 202-204

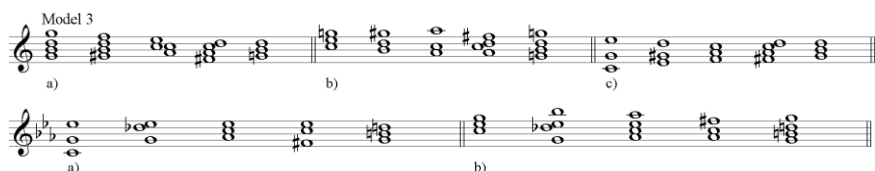
ex. 134b



Vezi și K. 406/I m. 216-221; K. 595/I m. 171-173

Precedată de dominantă treptei a VI-a – (D) – VI, D^D apare cel mai des în urma unei cadențe evitate, conform modelului 3a. Alte aspecte, mai puțin frecvente, permit totuși sesizarea unor prototipuri, printre care reține atenția în mod special modelul 3c, care, sub raportul evoluției basului, se înrudește cu modelul 1a (vezi ex. 125)

ex. 135



Pentru 3a, major, vezi: ex. 124a; K. 302/I m. 4-8; K. 271/I m. 235-238; K. 309/III m. 65-70; K. 458/IV m. 113-121; K. 533/II m. 44-46; K. 421/II m. 25-26; K. 481/I m. 99-104; K. 279/II m. 46-50 ș.a.

ex. 136 (model 3a, minor)



Pentru 3b, major, vezi: K. 287/I m. 30-33

Pentru 3b, minor, vezi: K. 406/IV m. 209-215

ex. 137 (model 3c major)

K. 481/I

(D) - VI - IV - DD - D6 - 5
4-----3

Vezi și K. 589/IV m. 55-60

Lărgirea tonalității cu ajutorul unui lanț de dominante secundare, în cadrul căruia D^D se afirmă cu rol de încheiere, este deosebit de frecventă. Asemenea succesiuni se apropie mai mult sau mai puțin de *aspecte secvențiale*, prin plasarea sensibilelor artificiale în vocea basului. În tonalitățile majore se constată adesea păstrarea aceleiași categorii acordice pentru toate formele de dominante secundare, chiar și în împrejurări nesevențiale (ex. 138b). Avându-se în vedere această tendință spre unitatea spectrului sonor, acordurile de sextă mărită sunt, în general, absente într-un asemenea context, predominând cvintsextacorduri și, mai ales, acorduri de septimă micșorată:

ex. 138a

K. 547/III

(D) II - (D) - VI - DD - D6 -5 - T
4-----3

ex. 138b

K. 309/III

Do (D) II (D) VI DD D 6-5 4-3

ex. 138c

K. 466/III

re V VI - (D) - VI - (D) IV DD D

Alte cazuri similare: K. 301/I m. 36-40; K. 305/I m. 108-114; K. 306/I m. 18-20; K. 306/III m. 125-136; K. 378/I m. 20-23; K. 458/I m. 197-198; K. 170/III m. 35-39.

EXCURS: Tetracordul cromatizat în creația lui Mozart⁵⁹

În cercetarea *interpretărilor armonice* date de Mozart tetracordului cromatizat, trebuie ținut cont de faptul că acestea diferă după:

1. *mod* (major sau minor)
2. *locul de apariție* în factura întregului (bas sau voce superioară)
3. *direcția de mișcare* (descendentă sau ascendentă), precum și
4. *după mutațiile pe diferitele trepte* ale tonalității.

În toate împrejurările, tonalitatea inițială poate fi menținută sau părăsită, conform necesităților impuse de funcția tetracordurilor și de locul de apariție în cadrul formei.

a. În minor, descendent

Înainte de a studia accepțiunea armonică a tetracordului cromatizat în muzica lui Mozart, se impune o succintă analiză a felului, în care este tratat *tetracordul diatonic* (basul de ciacconă) în tonalitate minoră, întrucât acesta constituie formula primară și, adesea, punctul de referință subînțeles al variantei cromatice.

Prin integrarea tetracordului diatonic într-o structură armonică statică, *quasi ostinată*, avem în față modalitatea cea mai simplă de utilizare, unde evoluția stagnează, evidențiindu-se doar mișcarea melodică a basului (ex. 220; vezi și K. 421/m.1-2). Mult mai frecventă este însă o evoluție ce include dominantă minoră (V^6 în pasaj) și, ca atare, acuză reminiscențe modale. Tendința armonică supraordonată este orientată de la tonică la dominantă majoră, aceasta din urmă atinsă prin intermediul contradominantei. Cu această caracteristică – $D^D - D$ – ca ultimă verigă – se definește aspectul tipic pentru muzica lui Mozart (ex. 74b). Accepțiunea armonică este întrucâtva diferită de cea a Barocului, unde D^D se omite în general în asemenea împrejurări (ex. 139).

ex. 139



(Aceași evoluție, dar cu $D^D - D$ la sfârșitul evoluției armonice la Mozart: *K. 332/III m. 55-57*; *K. 304/II m. 1-4*; *K. 576/II m. 19-20 ș.a.*)

Între aspectul diatonic și cel cromatizat, apare la Mozart fenomenul *tetracordului parțial cromatizat*. Obiectivul cromatizării nu-l constituie treapta a

⁵⁹ Un studiu cu același titlu (103) are în vedere *rolul tematic* pe care-l dobândește această formulă caracteristică în creația lui Mozart. În cele ce urmează, ne oprim asupra *semnificațiilor armonice* ale tetracordului cromatizat.

VII-a – subtonul se păstrează - ci treapta a VI-a, ceea ce imprimă acestor turnuri melodice, în minor, o ușoară nuanță dorică. În cazul includerii subtonului într-o dominantă secundară pentru treapta a IV-a, apare o succesiune, descrisă la ex. 125c. În numeroase alte cazuri însă, subtonul se interpretează ca I^2 (K. 523/I m. 117-119) sau V^6 (ex. 140).

ex. 140



Apariția tetracordului parțial cromatizat este adesea corelată cu o modulație (relație de terță mare ascendentă), a cărei esență diatonică se îmbină cu o aparență cromatică, mai evidentă în momentul acuplării cu o inversiune modală (minor-major, ex. 141).

ex. 141



În accepțiunea armonică dată de Mozart *tetracordului total cromatizat*, se vor recunoaște, în multe cazuri, interpretări ce se reconduc la aspectele observate înainte. Prezența latentă a cromatizării parțiale (ex. 140) se întrezărește în ex. 142a, întrucât substituirea de terțe (*si-sib*) în treapta a V-a nu se corelează cu o schimbare acordică. Aproximarea de un colorit modal este evidentă (102, p. 92 și p. 107), ce transpare și mai mult în cazul extinderii procedurii asupra treptei a IV-a. Semnificativ este faptul că acest din urmă aspect apare doar în perioada de tinerețe a lui Mozart (ex. 142b)

ex. 142a



ex. 142b



Forma tipică de interpretare armonică a tetracordului total cromatizat se realizează, în muzica lui Mozart, prin schimbare acordică pe fiecare sunet, ceea ce corespunde unei tendințe de evoluție armonică.

Adesea, această evoluție se situează chiar în prim plan, prin stagnarea evoluției melodice. Doar în momentul apariției contradominantei (acord de sextă mărită), planul melodic manifestă o tendință spre culminație, asemănător exemplelor 142a și 143 (*passus duriusculus*, finalizat melodic, într-un alt plan, prin *saltus duriusculus*). Totodată, se observă că și această modalitate de interpretare armonică constituie, de fapt, o lărgire a modelului 1c (vezi ex. 125)

ex. 143

Vezi și K. 332/III m. 58-62; K. 594 m. 1-7

Frecvent, primul acord (T) se înlocuiește prin DD, astfel încât progresia armonică prin succesiuni de relații autentice afirmă contradominanta asemenea unui pilon, aflat la începutul și sfârșitul evoluției. Această accepțiune este deja prezentă în creația timpurie a lui Mozart (cf. cu 142b) revenind, cu semnificații motiverice și morfologice adâncite, în cadrul creației mature:

ex. 144

Vezi și K. 406/I m. 13-20; Uvertura la opera Don Giovanni, m. 5-11

Fenomenul secvențării armonice, promovat de exemplul de mai sus, cunoaște însă și alte înfățișări, corelate cu adevărate șocuri, ca în ex. 145 unde printr-o relație de terță, se succed acordurile de *Mi major* și *sol minor*. Fragmentul aparține tratării de sonată și include, totodată, modulația la relativa majoră în momentul încheierii progresiei cromatice a basului:

ex. 145



Cazuri similare ce promovează în același loc (+) relații de terță, prin salt, mai apar în K. 421/III m. 1-8 (*re*: $V^6 - Do:I$) și K. 516/I m. 20-24 (*sol*: $V^6 - do:IV$) constituind, în tonalitate minoră, elemente armonice caracteristice, ce vor reapare, în tonalitate majoră, în creația lui Beethoven, (*Sonata op. 53/I* m. 1-9, *Do*: $V^6 - Sib:I$). Aspectul inflexiunii (sau modulației) la relativa majoră în momentul încheierii tetracordului cromatizat, ilustrat de ex. 145, revine și în K. 247/I m. 98-101; K. 311/III m. 119-122 ș.a.

O a doua formă modulantă a interpretării tetracordului cromatizat în vocea basului, se realizează printr-un *început de pe o tonică majoră în sextacord* (nu încheiere pe tonica majoră în sextacord, ca în ex. 145), varianta cromatizată a ex. 141 (cu aceeași inversiune modală minor – major).

ex. 146



În acest al doilea caz, dominantă tonalității minore spre care se modulează, este fixată prin D^D (ex. 146). Formele modulante înscriu deci relații de terță: *terță mică descendentă* (quasi *la ~Do*: I^6 , modulație spre relativa majoră) și *terță mare ascendentă* (quasi *Fa*: $I^6 \sim la$: V , modulație spre relativa minoră a dominantei).

Transplantarea tetracordului cromatizat, orientat de la tonică spre dominantă, într-o *voce superioară*, investește un pronunțat caracter tranzitoriu, prin interpretarea lui, fie în sensul unor note melodice cromatice, fie prin aspecte frecvente de substituție a terțelor pe funcțiunea subdominantei. În acest din urmă caz, se profilează din nou o aderență la spiritul armonic, observat la ex. 142b:

ex. 147a



Vezi și K. 322/II m. 27-28;
K. 504/I m. 3; K. 537/I m. 188

ex. 147b



Vezi și K. 466/III m. 40-48; K. 516/I m. 1-4; K. 516/II m. 14-16ș.a.

Se pare însă că în concepția lui Mozart asupra utilizării tetracordului cromatizat descendent, se face o deosebire și mai accentuată între acele cazuri, în care apare la bas, și acelea în care apare la una dintre vocile superioare: la bas este orientat spre dominantă, la *vocea superioară* este orientat spre cvinta dominantei sau, altfel spus: într-o voce superioară, dominantă constituie punctul de plecare, la bas însă punctul final:

ex. 148



Această relație tipică se evidențiază în K. 421/III, unde strofa expozițională este clădită pe un tetracord cromatizat la bas (*re: T – D*), în timp ce strofa mediană evolutivă aduce tetracordul cromatizat în discant, orientat spre cvinta dominantei (*la: D – D⁵*):

ex. 149



Vezi și K. 334/V m. 60-70; K. 304/I, m. 104-106

Pe plan armonic rezultă o înrudire între cele două aspecte, întrucât în ambele ipostaze, fixarea dominantei finale se realizează prin intermediul contradominantei: în cazul tetracordului cromatizat în bas printr-un acord de sextă mărită, în cazul tetracordului cromatizat într-o voce superioară printr-un acord de septimă micșorată.

Similar ex. 149, tetracordul cromatizat într-o voce superioară poate fi așezat deasupra unei pedale pe dominantă, particularitate prezentă și în acele cazuri, în care mișcarea cromatică adoptă o formă mai mult sau mai puțin accentuată a notelor melodice, în spiritul ex. 147 a, b (vezi K. 421/IV m. 121-122; K. 457/I m.9-11, K. 203/I m. 78-80; K. 455 var. V m. 7-8; K. 491/III m. 25-27; K. 516/I m.3 de la sfârșit ș.a.)

O variantă armonică în accepțiunea tetracordului cromatizat într-o voce superioară rezultă prin includerea ultimului sunet în funcțiunea subdominantei, penultima verigă nemaifiind o contradominantă (ex. 150; vezi și K. 379/II m. 100-103; K. 425/IV m. 109-116; K. 406.I m. 9 de la sfârșit ș.a.)

ex. 150



Interpretarea armonică *modulantă* a tetracordului cromatizat într-una dintre vocile superioare se realizează în baza unui lanț de acorduri de septimă de dominantă, fiind orientată în ambele forme (T→și D→) spre relativa majoră (K. 387/I m. 61-67; K. 406/I m. 24-27 ș.a.)

Posibilitățile de combinație ale celor două forme de tetracorduri cromatizate, promovează atât acuplarea în plan orizontal (K. 397 m.17-19) cât și cele de suprapunere în plan vertical. În acest din urmă caz sunt frecvente interpretările (parțial) tranzitorii, evoluția linear-cromatică incluzând substituiri de terțe sau note de pasaj (simple sau chiar duble, vezi K. 310/I m. 93-95; K. 550/IV m. 255-259). Predomină acele suprapuneri, în care într-o voce superioară se află tetracordul cu punctul de plecare de pe D, în timp ce la bas apare forma T→. Aspectul cel mai complex al unor astfel de suprapuneri se constată în K. 491/I. Tema, expusă inițial la unison, apare în prima ei înveșmântare armonică în discant (tetracord cromatizat D – D5, ex. 151a), în timp ce basul evoluează, de asemenea, în succesiuni cromatice descendente (tetracord cromatizat T-D. A treia ediție a temei inversează cele două planuri cromatice în spiritul unui contrapunct dublu la octavă, în timp ce conținutul armonic rămâne nemodificat în ambele versiuni, particularitate sprijinită de un lanț cromatic descendent de acorduri de septimă micșorată:

ex. 151a



ex. 151b



În creația lui Mozart predomină deci acele tetracorduri cromatizate descendente, ce au ca *punct de plecare tonica* (mai frecvent la *bas*) și *dominanta* (mai frecvent într-o voce *superioară*). Alături de aceste forme caracteristice tonalităților minore mai apare, cu o frecvență nu atât de accentuată tetracordul

cromatizat cu punctul de plecare de pe *sunetul subdominantei*, atât ca atare, cât și, mai des, în combinație cu forma T – D (ex. 152)

Ex. 152



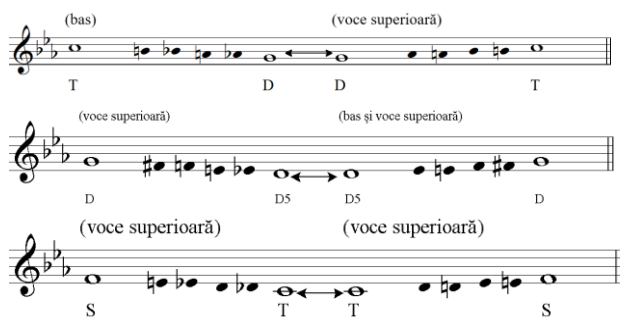
Aspectul cel mai complex de combinație verticală a unor tetracorduri cromatizate descendente este promovat de K. 516/I *Coda* unde, într-o sinteză concludivă, forma inițială a tetracordului cromatizat din tema principală (T – D) se îmbină cu lărgirea ritmică a formelor S – T și D – D5. Încleștarea armonică, rezultată din această îmbinare contrapunctică, nu este axată pe evoluții secvențiale sau succesiuni de acorduri de septimă micșorată, ci angajează, alături de întârzieri, toate formele de acorduri disonante ale Clasicismului vienez, concentrate pe un spațiu de numai trei măsuri (vezi și ex. 49, p. 32).

Tetracordul cromatizat descendent cu punctul de plecare de pe *terța subdominantei* este de asemenea mai rar utilizat, apariții mai frecvente ale aceste forme caracterizează finalul din K. 491 (variațiuni).

b) În minor, ascendent

În creația lui Mozart sunt preferate acele desfășurări ale tetracordurilor cromatizate ascendent, care gravitează înspre T, D sau S. Între mișcarea descendentă și cea ascendentă există deci relația recurenței (ex. 153)⁶⁰.

ex. 153



Forma D - T, utilizată adesea în pasaj ca element de legătură pentru începutul unei reprize (atât în minor cât și în major, vezi K.466/I m. 253-254; K. 385/IV m. 77-80 ș.a.) promovează în plan armonic relații autentice, unde implicația acordurilor de septimă micșorată conduce spre anagrama BACH.

⁶⁰ Specificările din paranteze (bas, voce superioară) indică locul cel mai frecvent de apariție.

ex. 154



Acest model armonic, care se identifică de nenumărate ori în creația lui Bach, trăiește mai departe și în creația lui Mozart. O comparație între modul lui de utilizare la Bach și Mozart este deosebit de elocventă (ex. 155a, b).

ex. 155a

Bach, *Artă Fugii, Contrapunctus XI*



ex. 155b

K. 421/I



La Bach, ambele aspecte – atât tetracordul cromatizat ascendent cât și succesiunea BACH (transpusă, în mixturi de decime între bas și tenor) – sunt purtătoare de *semnificații tematice*; primordială fiind deci desfășurarea orizontală, melodică; aspectul vertical este în parte doar o consecință. Primordialitatea factorului melodic se observă în consecvența, cu care mixturile de decimă sunt păstrate; ele aduc cu sine o *cadență piccardiană* (re: I^6 , fa# în bas), ce servește în continuare ca dominantă, evoluția continuă. Construcția metrică așează centrul gravitațional armonic – acordul tonicii – pe timp neaccentuat; sublinierea lui se sprijină doar pe profilul ritmic al imitației echidistante între bas și discant. Este cel de al doilea argument ce pledează pentru primordialitatea factorului melodic-linear: punctul de greutate armonic se evidențiază datorită unui *concept polifonic* particular.

La Mozart, factorul primordial este cel *vertical, armonic* în care dominantele secundare îmbogățesc în repriză o cadență care inițial anunțase doar într-o măsură mult mai redusă un colorit cromatic (ex. 155c)

ex. 155c



Aspectul melodic principal este cromatismul ascendent; succesiunea BACH (transpusă) rezultând, ca element subordonat, din considerente strict armonice. Afirmatia se sprijină pe faptul că, deși sunt promovate aceleași mixturi de decime ca în ex. 155a, cadența *piccardiană* este totuși omisă (*fa* în loc de *fa#* la bas). Mixturile sunt de natură armonică (nu tematică), iar evoluția se încheie pe tonică (cadență autentică compusă). Structura metro-ritmică evidențiază o coincidență perfectă între pulsul metric și cel armonic: tonica (*re*: I^6 și I) coincide cu timpii accentuați, domină corelațiile metro-armonice, nu cele ritmico-melodice. Izoritmia semnifică de asemenea fenomenul predominanței factorului armonic⁶¹.

Ca atare, deși aspectul exterior al celor două fragmente pare a fi identic, deosebiri sunt totuși decisive, fiind expresia nu numai a unor stiluri personale diferite ci, mai mult decât atât, a două epoci diferite.

Forma D^5 ---- D cunoaște la Mozart trei aspecte diferite:

- în *plan superior*, ca pasaj cromatic, transformă treapta a VI-a (cadență evitată) într-o contradominantă, adesea în corelație cu o lărgire morfologică (vezi ex. 284, precum și K. 466/III m. 284-286);
- *la bas*, în locul notelor melodice se promovează o evoluție armonică, cu includerea unei dominante secundare pentru IV (modelul 1a dezvoltat, vezi ex. 125).

ex. 156



Exemplul 156 prezintă chiar și forma notelor melodice în discant, evidențiindu-se diferența de interpretare armonică în funcție de locul de apariție al tetracordului cromatizat.

- *Combinatia formelor T ---- D și D^5 ---- D (voce superioară)* se consolidează într-un *model armonic*, rezultat din lărgirea modelului 1c (vezi ex. 125).

⁶¹ Comp. însă și cu ex. 348.

ex. 157



Planul inferior conține cromatizarea parțială, întregită însă la cromatizarea totală, dacă se are în vedere interschimbarea primelor două sunete în vocea basului. Sensul armonic al modelului se afirmă cu claritate, chiar și în cadrul unor aspecte atât de complexe, ca în ex. 158 (note melodice cromatice în discant, pentru axa cromatică ascendentă).

ex. 158



Vezi și K. 421/III m. 18-20; K. 304/II m. 65-66; K. 450/III m. 10-12; K. 379/II m. 121-124; K. 454/III m. 136-139; K. 464/I m. 115-118; K. 203/VII m. 13-16

De regulă, finalizarea tetracordurilor se realizează pe o funcțiune de dominantă (D^D -D) prin intermediul unui acord de sextă mărită. I^6_4 în pasaj, ca în ex. 158, și continuarea pe D^D -D implică deja fenomenul emancipării contradinantei⁶² (rezolvare pe I în loc de V), fenomen și mai evident în ex. 242 unde cromatizarea divergentă a planurilor externe duce spre $D^D II^{7\#}$ cu sextă mărită, rezolvată pe I în stare directă (nu 6_4 de pasaj ca în ex. 158).

Forma T---S aduce implicit ca ultimă verigă o inflexiune spre S. Formele D^5 -D și T-S pot apare și în combinație verticală, *quasi mixturi* ascendente de sextacorduri majore (ex. 159)

ex. 159



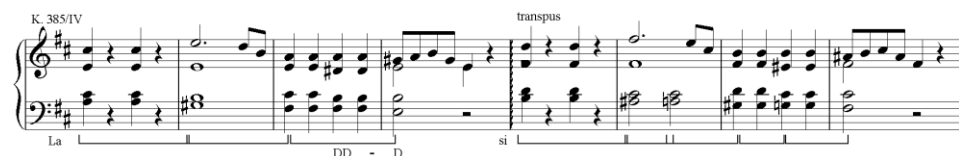
c) În major, descendent

Tetracordul cromatizat descendent este legat în epoca Barocului în mod special de modul minor (103, p. 191-192), particularitate ce rămâne în mare parte valabilă și pentru epoca Clasicismului vienez. Raportul între minor și major în

⁶² Vezi capitolul *Emanciparea contradinantei*.

modul de utilizare al tetracordului cromatizat descendent se evidențiază la Mozart, prin transformări caracteristice în momentul reluărilor transpuse ale unor idei tematice. Astfel, o temă în tonalitatea majoră, concepută deasupra unui bas de *ciacconă* diatonic, adoptă varianta cromatizată în tonalitate minoră (ex. 160a), în timp ce o temă în minor, concepută în baza tetracordului cromatizat descendent, promovează în major doar o cromatizare parțială (ex. 160).

ex. 160a



ex. 160b

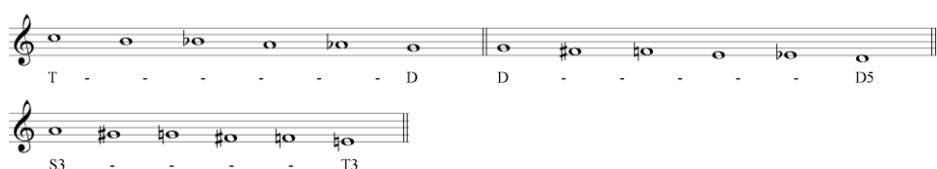


ex. 160c



Deși tendința de cromatizare se remarcă deci mai frecvent în minor, totuși nu lipsesc tetracorduri cromatizate integral, în mișcare descendentă, din modurile majore. Cele trei forme mai frecvent utilizate

ex. 161



sunt, în general, predispușe mai degrabă pentru apariții într-o voce superioară, mai puțin la bas, remarcă valabilă în special pentru ultimele două forme.

Forma T---D în vocea basului se aseamănă cu aspectele cunoscute din minor (încheiere cu D^D-D , D^D = acord de sextă mărită), dar în multe alte cazuri, în locul contradominantei

ex. 162



apare

ex. 163



subdominanta minoră, interpretare armonică ce rămâne valabilă și la aparițiile tetracordului cromatizat descendent într-o voce superioară (K. 333/I m. 4-5 de la sfârșit; K.399 cadența finală; K. 590/I m. 69-70 ș.a.)

Alături de accepiunea unor note de pasaj (K. 457/I m. 48; K. 570/I m. 25; K. 576/I m. 48 ș.a.), tetracordul cromatizat descendent T - D

ex. 164



într-o voce superioară se corelează, în interpretarea sa armonică, cu latențele anagramei BACH recurent într-o altă voce, rezultat din succesiunea relațiilor autentice (ex. 164, vezi și K. 575/I m. 49-52). Extinderea secvenței reale la trei etape îndreaptă evoluția armonică înspre o tonalitate îndepărtată (relativa majoră a omonimei minore), fenomen rar întâlnit în muzica lui Mozart.

ex. 165



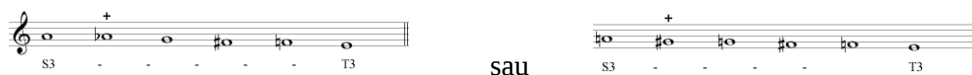
Forma D - D^D într-o voce superioară dobândește o interpretare armonică asemănătoare variantei minore, atât sub raportul corelării ei cu o pedală pe dominantă (K, 464/III m. 140-143; K. 465/II m. 71-72, comp. cu ex. 149), cât și sub cel al încheierii tetracordului cromatizat prin succesiunea D^D (= acord de septimă micșorată) – D (ex. 166, vezi 330/I m. 76-80, K. 425/IV m. 275-280; K. 279/I m. 66-67; K. 551/III m. 21-24 ș.a.)

ex. 166



Dacă în Baroc „se afirmă cu caracter legic faptul că întotdeauna cromatizarea se petrece în jurul sunetului dominantei, acesta este ori punct de pornire, ori punct terminus al formulei”⁶³ atunci formele $D - D^D_5$ cât și mai ales forma $S^3 - T^3$ trebuie privite ca o îmbogățire a posibilităților de utilizare al tetracordului cromatizat, ce constituie totodată o caracteristică de stil a Clasicismului vienez și în special al creației lui Mozart.

Forma $S^3 - T^3$ ce apare frecvent într-un plan superior – cu preponderență în discant – are două forme ortografice diferite, în funcție de interpretarea armonică:
Ex. 167



La bas, interpretarea armonică are ca punct de plecare acordul treptei a VI-a, urmat de subdominantă minoră, astfel încât se înlanțuie două acorduri minore în raport de terță mare inferioară (si minor – sol minor), fenomen înrădăcinat mai degrabă în armonia lui Gesualdo, iar apoi în cea romantică.

ex. 168a



ex. 168b



ex. 168c



Apariția unor astfel de succesiuni în muzica lui Mozart (ex. 168c) sunt totuși destul de rare. Relații similare cu implicații enarmonice mai apar în K. 475 m. 12-13 și 14-15. Interpretarea armonică a tetracordului cromatizat $S^3 - T^3$ la bas însă cunoaște și forma în care S^3 este urmată de o dominantă secundară pentru treapta a VI-a, modificându-se în acest caz și ortografia tetracordului cromatizat (K. 481/I m. 24-27).

Alături de frecvența accepțiune a unor note de pasaj (K. 464/III m. 33; K. 459/III m. 297-209; K. 545/III m. 19-20; K. 550/IV m. 81-82 ș.a.) interpretarea armonică a tetracordului cromatizat $S^3 - T^3$ într-o voce superioară
ex. 169

⁶³ Voiculescu, Dan, *Tetracordul cromatic la Bach*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. V, Cluj, 1969, p. 147.

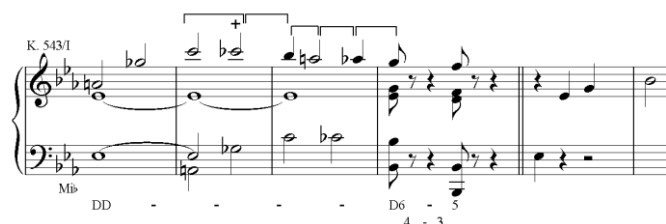


promovează relații autentice succesive (quasi secvențiale) sub cele mai diferite forme, implicând contradominanta cu rol tranzitoriu (rezolvarea cromatică pe V7, V65 sau VII7, ex. 169).

Vezi și K. 283/III m. 250-255; comp. cu momentele similare din părțile respective; K. 550/I m. 56-57; K. 516/III m. 7 ș.a.)

Un caz particular îl constituie ex. 170 unde forma $S^3 - T^3$ este inclavată în întregime în funcțiunea contradominantei,

ex. 170



dar unde eliziunea sensibilei (*la becar*) intervine în acel moment al imitației la bas, în care s-ar putea ivi un interval de terță micșorată (+).

d) În major, ascendent

Frecvența cu care Mozart utilizează tetracordul cromatizat ascendent în major,

ex. 171



este comparabilă doar aceleia cu care utilizează doar formula descendentă în minor, fapt confirmat de numeroase teme (103, p.184-190). Între formele ascendente și descendente în major există același raport de recurență ca și între formele similare din minor (vezi ex. 153).

Forma D-T, indiferent de orografia adoptată, are de regulă un caracter de pasaj cromatic, al cărui tendință armonică D-T nu se afirmă doar prin funcțiunea

unui element de legătură ci și prin calitatea sa de ornament melodic. Fiind corelată frecvent cu o pedală de dominantă, ortografia formulei evită în general alterația suitoare a dominantei (*sol* – notă reală + *sol#* - notă melodică), preferând, prin implicația majorului armonic, o notație cu bemoli a unui cromatism ascendent;

Ex. 172a



ex. 172b



Vezi și K. 467/II m. 19-20; K. 482/I m. 119-120; K. 593/III Trio m. 47-48; K. 575/IV m. 203 și 208; K. 516/IV m. 112 și 114; K. 466/I m. 151 ș.a.)

Corelat (mai rar) cu o pedală de tonică, formula se integrează în succesiunea T-S și adoptă ortografia obișnuită a unui cromatism ascendent (alterația suitoare a dominantei, ex. 173a). Cu toate acestea, nu este întru totul exclusă apariția acestei a doua forme ortografice, în contextul unei pedale de dominantă (ex. 173b)

ex. 173a



ex. 173b



*Vezi și K.457/II m. 48;
K. 428/II m. 90-91*

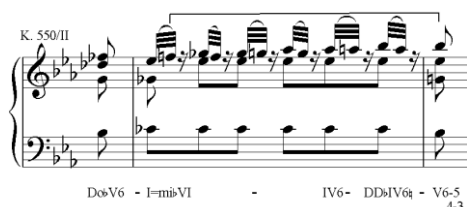
Forma D^5 – D își face apariția, aproape fără excepție, într-unul din planurile superioare, având ca obiectiv pregătirea funcțiunii de dominantă prin intermediul contradominantei. Punctul de plecare este, în aceste cazuri, treapta a VI-a unde mișcarea ascendentă cromatică transformă, prin penultimul sunet, VI în D^D . Adesea, linia ascendentă se prezintă sub forma unui pentacord parțial cromatizat (ex. 174a, vezi și K. 301/I m. 98-105).

ex. 174a



Treapta a VI-a poate fi și precedată de dominantă ei, sau în cazul unei inflexiuni modulatorii, apariția pentacordului parțial cromatizat realizează remodulația spre tonalitatea de bază a segmentului morfologic respectiv.

ex. 174b, vezi și K. 464/I m. 29-33)



Caracterul unor note de pasaj al acestei formule se evidențiază și mai mult, dacă D^D se introduce prin alte mijloace armonice decât cele descrise până acum (alterație acordică într-un alt plan, vezi K. 282/I m. 14; K. 614/III m. 19-21 ș.a.)

Forma T³-S³ este, în major, acel tetracord cromatizat ascendent ce apare cel mai frecvent. Dacă nu este expus la unison cu rol morfologic pregnant (K. 498/I m. 1-2; K. 332/III m. 22-23; K. 543/IV m. 68-70; K. 550/I m. 66-67; K. 589/II m. 17; K. 450/II m. 33-35; ș.a.), sau poartă însușirile unor note melodice (K. 279/II m. 14; 17, 21; K. 428/II m. 26-27; 29; K. 284/III var. VIII m. 3-4 ș.a.), susține în vocea basului succesiunea dominantelor secundare pentru V și VI, în spiritul ex. 124b (vezi și K.9/II m. 37-42; K. 280/I m. 35-36; K. 306/III m. 55-57; K. 464/I m. 49-54; K. 499/III m. 49-52 ș.a.). Promovând valențele unui model armonic în creația lui Mozart, numeroase variante armonice sunt pătrunse, în esență, de aceeași substanță armonică (K. 280/I m. 35-40; K. 425/II m. 93-96; K. 516/II Trio m. 1-3 ș.a.).

ex. 175



Evoluția armonică rămâne și în cazul apariției formulei, într-un plan superior, de regulă în discant (ex. 175, vezi și K. 310/II m.87; K. 551/II m. 84-85; ș.a.). Uneori, forma T³-S³ din discant se corelează cu cromatizarea descendentă a basului (T-D), constituind o lărgire armonică a modelului 1c,

ex. 176

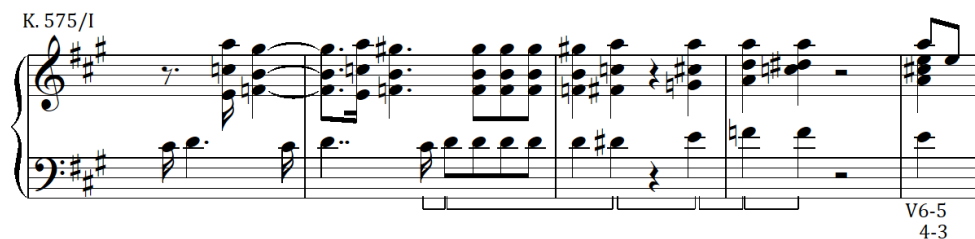


(vezi ex. 125).

Ex. 176 se remarcă în mod deosebit prin apariția în major a terțcvartacordului mărit (comp. Și cu ex. 127a). Alături de semnificații modulante ale interpretării armonice (modulație la relativa minoră, vezi K. 296/III m. 83-86) formula nu exclude

accepțiuni cu totul particulare, ce modifică până și ortografia tetracordului cromatizat ascendent (ex. 177, *fa becar* în loc de *mi diez*).

ex. 177



Exemplul 177 se remarcă atât prin faptul că ultima notă a tetracordului nu coincide cu un acord consonant, ci se integrează într-un acord de septimă micșorată (DD derivată prin dublă cromatizare). Totodată, primul acord din planul superior, este un acord fără funcție, orientat în toate elementele sale prin semiton spre acordul următor (*freie Leittoneneinstellung*⁶⁴), fenomen ce dobândește o semnificație mai însemnată începând cu creația târzie a lui Richard Wagner.

ex. 178

R, Wagner, *Götterdämmerung*



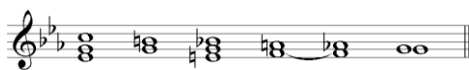
În fine, forma $D^3 - T^3$ se prezintă cu accepțiunea unor note melodice (întârzieri sau note de pasaj), dobândind rol tematic mai ales în cadrul finalurilor (K. 330/III; K. 370/III; K. 576/III) sau în cadrul temei a doua din forma de sonată (K. 387/I; K. 467/I ș.a.). Acestea nu se interpretează în sensul unor sensibile artificiale, generatoare de dominante secundare.

O privire sinoptică asupra interpretărilor celor mai frecvente, relevă totodată rolul contradominantei în contextul diferitelor forme ale tetracordurilor cromatizate din muzica lui Mozart.

ex. 179

MINOR

descendent nemodulant

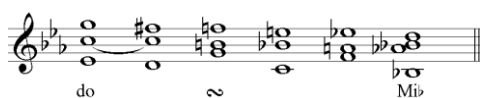
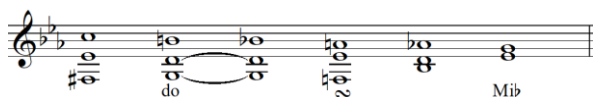


⁶⁴ Vezi și ex. 325



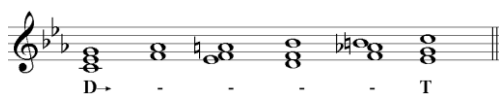
MINOR

Modulant



MINOR

Ascendent



MAJOR

Descendent,



The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a melody of eighth and sixteenth notes, with a double bar line and repeat sign in the middle. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a bass line with chords and a double bar line with repeat sign in the middle. The lyrics 'D5 - T' are written below the first staff, and 'D5 - DD-D - - - DD' are written below the second staff.

The image displays three staves of musical notation for the 'Do' scale in G major. The first staff shows the ascending sequence: Do (G), Re (A), Mi (B), Fa (C#), Sol (D), La (E), Si (F#), and Do (G). The second staff shows the descending sequence: Do (G), Si (F#), La (E), Sol (D), Fa (C#), Mi (B), Re (A), and Do (G). The third staff shows the ascending sequence: Do (G), Re (A), Mi (B), Fa (C#), Sol (D), La (E), Si (F#), and Do (G). The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The chord symbols are: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, and Do.

3. Contradominanta în context modular

A. În contextul modulației diatonice

În *tonalitate majoră*, modulația diatonică în baza interpretării $DD = D$ este, în stilul Mozart, un fapt practic inexistent. Substituirea funcțională se realizează întotdeauna pe un alt acord decât contradominanta, iar accețiunea $DD = D$, teoretic posibilă, trebuie privită ca fiind eronată. Afirmatia se sprijină pe particularitatea clar exprimată a formei de sonată, ce rămâne, *mutatis mutandi*, valabilă și în alte circumstanțe morfologice. Ex. 180 demonstrează mecanismul tipic al modulației: În expoziție, acordul susceptibil la substituție funcțională este treapta a V-a ($Do:V = Sol:I$) pe când în repriză, treapta a V-a își păstrează și în continuare funcțiunea:

ex. 180 Expoziție: $Do:V = Sol:I$

Luând ca model acest principiu, segmente morfologice fără cezură se înscriu, de asemenea, în mecanismul modulatoriu promovat de exemplul de mai sus. În cazul introducerii derivate a contradominantei, substituția funcțională are loc pe acordul dominantei ($V=I$, ex. 181a), în timp ce introducerea nemijlocită permite atât interpretarea $V=I$, cât și substituția funcțională a acordului premergător alterației ($I=IV$; $VI=II$ sau $V=I$, ex. 181b).

Ex. 181a

ex. 181b

În *tonalitate minoră*, bivalențele funcționale ale majorului nu mai pot fi preluate, întrucât o dominantă majoră nu permite substituția funcției unei tonici minore. Corelațiile tonale ale formei de sonată în minor sunt și ele diferite de cele ale sonatei în major. Ca atare, modulația diatonică cu ajutorul contradominantei constituie un fenomen real doar în tonalități minore, cu precizarea că, acordurile de

sextă mărită nu pot totuși participa la aceste substituiți funcționale. Aceste acorduri își păstrează în orice împrejurare funcțiunea de D^D (rar și de D^{DD}). Întrucât într-un cadru nemodulant, acordurile de sextă mărită nu dobândesc niciodată funcțiunea unor dominante obișnuite (V sau VII), substituirea: D^D (acord de sextă mărită) = D constituie o interpretare lipsită de valabilitate pentru muzica lui Mozart.

ex. 182

K. 516/I

do

I - (D) - IV6 - DD - IV6₅ - I₆ - DD#II₆ = sol: V₆ - I

Alături de D^D (II_5) = D, ca în exemplul de mai sus, apare frecvent substituirea funcțională a acordurilor de septimă micșorată.

Accepțiunea modulantă sau nemodulantă a aceluiași acord de septimă micșorată se clarifică în raport de modul lui de rezolvare. În ex. 183 (strofa expozițională), acordul de septimă micșorată (D^D) este investit cu o nouă funcțiune (D), în timp ce reapariția acordului (strofa finală) rămâne corelată cu funcția sa inițială (DD)

ex. 183

K. 516/II

sol

sol DD - re VII - re VII - V₆ - sol - (DD) - IV - sol DD - D - VI

Vezi și K. 173/I m. 11-12; K. 247/III Trio m. 6-8; K. 387/II Trio m. 28-32; K. 466/II m. 103-106 ș.a.

Acordurile de sextă mărită sunt atât de indisolubil legate de funcțiunea contradominantei în muzica lui Mozart, încât simpla lor apariție ca *dominante aparente* produce o dislocare a centrului tonal la o cvintă descendentă (de obicei în remodulații la tonalitatea inițială), fără să fie necesare alte mijloace modulatorii. Fenomenul caracterizează deci un raport tonal D-T. În exemplul de mai jos, tonalitatea Do major este statornicită prin modulație diatonică. Dacă acordul de septimă micșorată mai menține centrul Do, atunci acordul de sextă mărită asigură acordului de rezolvare funcțiune de dominantă, iar apariția ulterioară a lui *si bemol* cât și cadențarea în Fa major (= tonalitatea inițială) nu este decât o consecință logică⁶⁵

⁶⁵ Vezi și ex. 289 și 340.

ex. 184

K. 626, *Recordare*

fac be-ni-gne ne pereni cremer igne

Do - V7 - I - VII7 (Fa DD)- I - DD - D - VII2 - V - VII4 3
 nu: Do:VII65 ---I
 So

Modulațiile descrise până în prezent constituie trei particularități distincte, tipice pentru procesul modulatoriu în muzica lui Mozart.

- substituirea:

$$D^D - D = T \quad (\text{în major, modulație } T \sim D)$$

reflectă și pe un spațiu restrâns *principiul formei de sonată*;

- substituirea:

$$D^D = D \quad (\text{în minor, modulație } t \sim d)$$

transformă un *acord alterat relativ* într-un *acord diatonic*; iar

- substituirea:

$$D - T \text{ --- } D^D - D \quad (\text{în major, remodulație } D \sim T)$$

oglindește particularitățile armonice ale *acordurilor de sextă mărită*, ale căror apariție acționează retroactiv asupra apartenenței tonale și a acordurilor precedente (vezi ex. 184).

Se remarcă faptul că, doar într-un singur caz substituirea funcțională se realizează pe acordul contradominantei, aspect ce este însă mai frecvent în cadrul modulațiilor enarmonice. O categorie aparte o constituie *modulația diatonică cu latențe cromatice*, caracterizată prin faptul că acordul modulant⁶⁶ este o contradominantă (nu dominantă sau subdominantă). Ca funcțiune adiacentă dominantei, contradominanta este un acord tot atât de caracteristic pentru o tonalitate, cât și diferitele forme de dominante sau subdominante. Ca atare, apariția ei în urma substituirii funcționale nu înseamnă încă modulație cromatică, deși acordul modulant este introdus prin cromatizare deschisă, similar aparițiilor derivate într-un context nemodulant (vezi ex. 8 și 13). Procedul se amplifică:

- în cadrul *modulațiilor spre dominantă superioară* la substituirea $I = IV - D^D - D$, ca modulație Major-Major sau minor-minor (ex. 216)

ex. 185

K. 465/II

FaI - DoIV - DD - - D

⁶⁶ Expresia preconizată de Schönberg (89, p. 193), ce desemnează primul acord specific pentru noua tonalitate.

Vezi și K. 406/IV m. 9-12; K. 172/II m. 13-14; K. 271/II m. 68-74; K. 516/I m. 195-198; K. 543/I m. 173- 179; K. 457/III m. 283-287 ș.a.

- în cadrul *modulațiilor spre relativă majoră* la substituirea $I = VI - D^D - D$, deosebit de pregnantă în cazul apariției unui acord de sextă mărită (ex. 186b)

ex. 186a

K. 516/1

sol I = Sib VI DD - - D - - T

ex. 186b

K. 564/III

sol I = Sb VI IV - DD - D

- în cadrul *modulațiilor spre dominantă relativă majoră*, la substituirea $I = II - D^D - D$;

ex. 187

K. 515/IV

la I = Sol II

DD -

D 7

Elementul comun al acestor modulații este substituirea funcțională în baza treptei I-a. În cazul unor dominante secundare sau inflexiuni premergătoare, locul treptei I-a este luat de acel acord, în fața căruia se află dominantă secundară, sau înspre care s-a realizat o inflexiune. În ex. 188, modulația se realizează din *Sib major* spre *Fa major* (dominantă superioară), acordul comun fiind *Sib: VI = Fa:II*. În fața treptei a VI-a se află o dominantă secundară, interpretarea *Sib: VI* (recte *sol:I*) = *Fa:II*, reflectând că și în aceste împrejurări, substituirea funcțională se efectuează pe un acord cu rol (temporar) de tonică.

ex. 188

K. 589/I

Sib

(D) - VI - DD - D - DD - D

= Fa II

În fine, o ultimă categorie o formează *modulația didatonică cu latențe enarmonice*, ce apare în modulația, din major, spre dominantă relativei minore (relație de terță mare ascendentă). Substituirea I=VI urmată de un acord de sextă mărită, crează mai întâi impresia că, în locul sextei mărite se aduce o septimă de dominantă (vezi ex. 285, m. 22).

Procedeele menționate se constituie în secvențe modulatorii, prin care se parcurg zone tonale la distanțe progradive de cvinte sau terțe ascendente. Exemplul 189 promovează substituția $D^D - D$ din exemplul 182, precum și, în ultima fază a secvenței, substituția $I = IV$, secvența realizându-se în baza conținutului armonic, și parțial în planul melodic (dialog între vocile superioare). Se succed tonalități minore în ordinea cvintelor ascendente:

ex. 189 (extras armonic)

K. 453/II

Pian

m. 74 re - DD - la - DD - mi - si - DD - si - DD - fa - DD - do - dot IV - do - VI - DD - D

= do IV

Aceeași distanță de cinci cvinte ascendente, ca în exemplul de mai sus, se aprcurge prin substituția secvențială $I = IV$ în ex. 190, cu singura deosebire că tonalitatea de la care începe secvența, este o tonalitate majoră. Succesiunea secvențială promovează însă tonalități minore:

ex. 190 (extras armonic)

K. 551/IV

Fal = Do IV

Do DD - D - do - sol IV - solDD - D - sol - reIV - DD - D - re=laIV

= re=laIV

Substituția $I = VI$, constituită în secvențe medulatorii, aduce realții de terță ascendente – alternativ terță mică și terță mare – cu alternanțe de tonalități majore și minore. Latențe cromatice (ex. 186a) precum și latențe enarmonice (ex. 285) alternează și ele în concordanță cu alternanța major-minor:

ex. 191

ex. 192

B. În contextul modulației cromatice

Modulația cromatică cea mai frecvent utilizată se realizează, din major sau minor, spre tonalitatea minoră la secunda mare superioară. Prin cromatizarea suitoare a sunetului treptei a V-a, inclusiv în I sau V, se crează sensibilă artificială pentru dominantă noii tonalități. Această sensibilă artificială se află într-una din vocile superioare, față de care basul aduce, prin mișcare contrară, *sexta mărită*:

ex. 193a, cromatizare în treapta I-a

ex. 193b, cromatizare în treapta a V-a

Constituindu-se într-o secvență cromatică modulantă, modelul ex. 193a (cromatizarea treptei I-a) este valorificat cu punctul de plecare dintr-o tonalitate

minoră (ex. 194). Fragmentul conține, totodată, latențe enarmonice – nota de schimb superioară (*mib*, *fa becar*) devine sensibilă artificială în acordul următor (*re#*, *mi#*). Evoluția înscrie un mers treptat ascendent, prin tonalitățile *sol – la – si*.

ex. 194

K. 576/I

sol/L/ - laDDIV6# - V# la I - /si DDIV6# - V#

Vezi și K. 589/I m. 90-94; mib – fa – sol.

Aflată la vocea basului, cromatizarea suitoare a fundamentalei trepte a V-a conduce spre acorduri de septimă micșorată cu funcțiune de D^D, promovând același traseu modulatoric ca exemplele precedente (la secunda mare superioară). Și exemplul 195 conține o latență enarmonică (+), nonă mică în discant (*fa*) – alterație la bas (*mi#*).

ex. 195

K. 499/III

m.121 Sol 5 V - laDD - D. la II 5 - V siDD - D si

Vezi și K. 551/I m. 165-170, cromatizarea acordului de V7, modulație Fa – sol – la.

Cromatizarea coborâtore a terței trepte a V-a servește, în ex. 196, unei evoluții în cvinte ascendente, tonalitățile respective fiind exprimate doar de DD – D, fără includerea tonicii. Se remarcă faptul că această cromatizare coborâtore a terței trepte a V-a se corelează atât cu acorduri de sextă mărită (m. 115), cât și cu acorduri de septimă micșorată (m. 116). În afara particularităților modulației cromatice, exemplul este și caracteristic pentru modul în care sunt ocolite cvintele paralele (vezi ex 110a, 111a)

ex. 196

K. 173/I

m. 113 do DD - D sol DD - D re - DD - D

Cromatizarea coborâtore a cvintei în V⁷ produce în exemplul următor o secvență la cvinte ascendente unde, similar exemplului precedent, tonalitățile sunt exprimate doar de alternanța succesiunilor D^D – D. Se remarcă faptul că spre deosebire de ex. 196, această alternanță promovează, pe parcursul a 10 măsuri, doar succesiuni de acorduri disonante (sextă mărită – septimă de dominantă). Totodată,

pe osatura unui tetracord cromatizat descendent, vocile externe aduc tema principală a părții în forma inițială (discant) și lărgire intervalică (bas). Din secvența melodică a basului lipsesc doar două sunete ale totalului cromatic⁶⁷ - fără îndoială unul dintre fragmentele cele mai încărcate de tensiune din muzica lui Mozart.

ex. 197 (schematic)

K. 551/IV

m. 241 mi: V / la:DD - D7 - re:DD - D7 - sol:DD - D7 - do:DD - D7 - fa:DD - D7

C. În contextul modulației enarmonice

Modulația enarmonică cu ajutorul contradominantei este cunoscută din tratatele de armonie, fiind dezbătută la capitolul *enarmoniei acordurilor de sextă mărită*, recte *enarmonia acordurilor de septimă de dominantă*. Pentru muzica lui Mozart, această optică nu este tocmai potrivită, întrucât modulațiile enarmonice se întemeiază pe unidirecționalitate: acordul de septimă de dominantă se interpretează în sensul unui acord de sextă mărită. Drumul invers: (cvint)sextacrod mărit – septimă de dominantă (ca de exemplu în *Sonata pentru pian op. 109* în *Mi major*, p. III, var. IV m. 7-8 de Beethoven) nu apare.

Procedeul în sine este simplu, integrarea lui într-o evoluție muzicală prezintă însă la Mozart de regulă anumite subtilități, datorită cărora substituirea unui nou sens funcțional apare pregătită. Timpul psihologic necesar pentru canalizarea gândirii muzicale într-o direcție total opusă evoluției armonice anterioare, constituie un factor de care armonia mozartiană nu se îndepărtează. Acordul de septimă de dominantă, ce urmează a fi supus interpretării enarmonice, este *izolat* din context printr-o stagnare armonică – „acordul critic” – se circumscrie pe un spațiu mai extins, în comparație cu ritmul evoluției premergătoare:

ex. 199

K. 499/I

m. 128 MibV7 = re:DDbIV6# 5

⁶⁷ Aceași alternanță intervalică: secundă mică descendentă – cvartă mărită descendentă sau ascendentă – i-a servit lui Lutoslawski drept punct de plecare pentru seria din *Prologul Muzicii funebre* (1958). Analogia cu fragmentul mozartian este aproape de identitate, atât melodică, cât și de registru:

ex. 198

Vlc. II

Vezi și K. 421/I m. 42-46; K. 465/I m. 91-95 din Allegro; K. 310/I m. 50-58; K. 456/III m. 165-171 ș.a.

Paralel cu insistarea asupra acordului de septimă al dominantei, mai acționează un al doilea factor în vederea interpretării enarmonice. *Notele melodice* circumscriu parțial noua albie tonală (în ex. 199 *mi* și *do#* din m. 133). Coroborarea celor două aspecte – stagnarea evoluției armonice și introducerea, sub forma notelor melodice, a cel puțin unui sunet caracteristic pentru noua tonalitate – sunt elemente caracteristice pentru modulațiile enarmonice în stilul Mozart.

O categorie mai complexă de modulații este reprezentată de corelarea lor cu modulația cromatică. Indiferent de ponderea factorului cromatic în astfel de împrejurări, rămâne ca o constantă invariabilă particularitatea menținerii, ca notă comună, a aceluși sunet, ce se va transforma, în cele din urmă, din septimă mică în sextă mărită (= sensibila dominantei din noua tonalitate):

ex. 200



Vezi și ex. 97b, K. 173 m. 50-54; K. 503/I m. 156-162 (= ex. 120a)

În afara procesului modulatoric, enarmonia $V^7 = D^D$ (acord de sextă mărită) este promovată în cadrul unor *inflexiuni spre treapta napolitană*. Semnificativ este faptul că treapta napolitană în 6_4 este introdusă nu în urma unei interpretări enarmonice D^D (acord de sextă mărită) = V^7 (vezi p. 91), ci sub formă nepregătită (ex. 201) sau prin mijloacele modulației diatonice.

ex. 201



Vezi și K. 496/II m. 29-35; K. 551/III m. 325-335.

Variante armonice ale acestui model armonic apelează la cromatizarea basului în momentul reinstaurării albiei tonale inițiale, astfel încât D^D nu va fi reprezentată de un cvintsextacord mărit (ex. 201) ci de un cvintsextacord micșorat⁶⁸

⁶⁸ Cromatizarea suitoare a basului în momentul remodelării constituie o analogie la inflexiunea subdominantă din minor, vezi modelul 1e, ex. 125, 128, 132b.

ex. 202

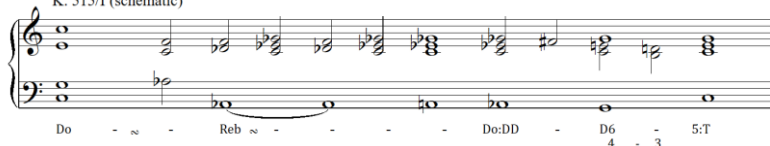
K. 457/1



Cromatizarea basului poate fi ulterior revocată prin reinstaurarea pedalei inițiale, deasupra căreia D^D , din nou sub forma cvintsextracrodului mărit, mijlocește reîntoarcerea în tonalitatea inițială (comp. și cu ex. 132b).

ex. 203

K. 515/1 (schematic)



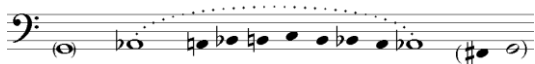
O dezvoltare substanțială a latențelor armonice din exemplele 203 și 202 se profilează în fragmentul din K. 516/III:

ex. 204



Tendința de *părăsire cromatică* a pedalei din bas, enunțată în ex. 202 cât și cea de *reîntoarcere cromatică* spre pedală în ex. 203 cunoaște acum o *proiectare amplificată* sub formă de boltă:

ex. 205



Centrul tonal de bază *mib* minor și învăluirea, prin figurație armonică, a evoluției schematizate în ex. 205, determină adoptarea unei notații enarmonice pentru Vlc. și Vla II în m. 63-64, în timp ce Vl.I, V1.II și Vla I mențin ortografia

inițială. Suprapunând cele două notații diferite⁶⁹, se exprimă deja prin aspectul grafic particularitatea momentului: crearea unei zone de imponderabilitate armonică, de *tonalitate plutitoare*. Singurul factor stabilizator al momentului rămâne pedala dublă *solb – la* (VI.I + Vla I), față de care basul evoluează cromatic ascendent – descendent și corelat cu mișcarea contrară la VI.II (+Vla II). Ideea de pedală deci nu este părăsită, dar ea apare dislocată din bas și proiectată în straturile superioare ale discursului:

ex. 206

Diagram illustrating the harmonic structure of Example 206, showing the relationship between the upper and lower staves. The diagram includes labels for various chords and intervals, such as *Mi-V7*, *do-VII7*, *fa#16*, *SolV7*, *Mi-V6*, *SolV7*, *fa#16*, *SolV2*, *Mi-V7*, *V7*, and *I*. It also includes a box labeled *Mi-V7* with a note *= Mi:DDIV6q* and a box labeled *Mi-V7* with a note *= Mi:DDIV6q*. The diagram shows the progression of chords and intervals across the staves, with a central box labeled *DD* and a box labeled *DD* with a note *= Mi:DDIV6q*.

Posibilitățile variate ale interpretării armonice reprezintă ambiguitatea tonală în complexitatea ei. Esența structurală a fragmentului însă rezidă în opoziția unui *plan mobil* (Vlc. + VI.II, Vla II), față de un alt *plan stabil* (VI.I + Vla. I). Consecințele verticale par a fi accidentale, informând doar asupra caracterului armonic plutitor, propriu segmentului interpolat.

Enarmonia acordului de septimă micșorată cu funcțiune de contradominantă apare extrem de rar în muzica lui Mozart. Caracteristic rămâne însă și pentru acest tip de enarmonie menținerea, pe un spațiu mai extins, a acordului ce urmează a fi interpretat enarmonic. Exemplul de mai jos transformă un acord de sextă mărită într-un acord de septimă micșorată, ambele încă cu funcțiune de contradominantă. Dezlegarea însă optează pentru interpretarea enarmonică a unei trepte a VII-a cu septimă:

ex. 207

Diagram illustrating the harmonic structure of Example 207, showing the relationship between the upper and lower staves. The diagram includes labels for various chords and intervals, such as *sol VI*, *DD - 16*, *DD - #IV7*, *= - si - VII6*, and *T*. The diagram shows the progression of chords and intervals across the staves, with a central box labeled *DD* and a box labeled *DD* with a note *= Mi:DDIV6q*.

Deși frecventă, enarmonia acordului de septimă micșorată rămâne totuși limitată la funcțiunile dominante, și mai puțin la cele de contradominantă.

⁶⁹ prin care inflexiunii enarmonice i se adaugă și schimbul enarmonic.

III. ASPECTE ARMONICE PARTICULARE

A. Cadențe evitate cu D^D

Cadențele evitate se corelează în creația lui Mozart cu o funcționalitate atât arhitectonică cât și expresivă, atribute ce se evidențiază cu o pondere subtil diferențiată în raport cu contextul morfologic și cu mijloacele utilizate. Simplificând, se poate afirma că, în general, funcția arhitectonică dobândește o pondere accentuată în cadrul unui tempo mai mișcat – în mod deosebit în blocul B al forme de sonată⁷⁰ - pe când cea expresivă se afirmă cu predilecție în cadrul unui tempo mai reținut – în părțile lente.

Cadențele evitate cu DD de tip mozartian cunosc *două aspecte* diferite, în funcție de sunetul aflat la vocea basului:

- alterația decisivă (= treapta a IV-a alterată suitor), sau
- sunetul treptei a VI-a (alterația decisivă într-o voce superioară, de regulă vocea mediană).

În ambele ipostaze *predomină* contradominanta sub forma *acordului de septimă micșorată*.

Prima categorie este de proveniență barocă, efectul ei retoric fiind adesea sporit printr-o fermată pe DD sau prin întreruperea discursului (P.G.)

ex. 208



Același substrat retoric revine aproape nemodificat în ex. de mai jos. Semnificativ este faptul că reactualizarea unui climat arhaic (în raport cu stilul mozartian) nu se rezumă aici doar la conceptul simplu al fugii duble, ci cuprinde și anumite detalii – în cazul de față cadența finală (cadența evitată prin D^D , întârzierea V^{4-3} în loc de clasicul V^{6-5}_{4-3} ; acord final eliptic de terță) – prin care se realizează o contopire cu litera și spiritul stilului baroc:

⁷⁰ Încheierea expoziției (recte reprizei) în blocul B se realizează, sub raport armonic, printr-o permanentă și variată ocolire a cadenței pline, aceasta din urmă fiind rezervată încheierii definitive. Este motivul pentru care Fr. Neumann (75, p. 220) acordă diferitelor posibilități de amânare ale cadenței pline o atenție deosebită, considerând *cadența evitată* orice încheiere temporară care nu este treapta I-a în stare directă și în poziția octavei. Ca procedee tipic mozartiene, autorul menționează (alături de I în sextacord sau I în stare directă, dar în poziția terței sau cvintei) treapta a VI-a cu terță mare (=D pentru II), acordul de septimă micșorată pe I (= D pentru II) și terțcvartacordul alterat al treptei a II-a (= contradominantă).

ex. 209

K. 626

S.A.

T. B.

e - le - i son Ky - ri - e e - le - i - son.

re = D4 - 3# = DD#IV7

Vezi și K. 287/VI m. 72-83; K. 550/III m. 38-42.

Mai frecvente sunt însă la Mozart cadențele evitate aparținând celei de a doua categorii. Întrucât la bas se află sunetul trepte a VI-a, inclus într-una din formele posibile ale acordurilor de DD, s-ar putea vorbi despre o *dublă evitare*: treapta I-a apare evitată prin VI, dar treapta a VI-a la rândul ei este evitată prin D^D (IV⁶, IV⁷⁻⁶, IV⁶_{5b}, II⁶₄₃). În exemplul următor, acordul disonant de D^D al cadenței evitate cunoaște și o semnificativă evidențiere dinamică (*fp*):

ex. 210

K. 533/I

Fa: D = DD:IV6#

Vezi și K. 284/III var. XII m. 33-34 și m. 35-36; K. 515/III m. 47-49 și m. 50-52; K. 533/III m. 142-145; K. 593/II m. 11-12 ș.a.

Dubla evitare menționată este și mai evidentă atunci, când nota din bas este precedată de sensibila ei artificială. În asemenea împrejurări se introduce dominanta secundară pentru VI, treaptă *evitată* însă prin DD: ⁷¹

ex. 211

K. 425/II

Fa: D - (D):VI - DD:IV6# 5b

Vezi și K. 306/II m.27-28; K. 515/II m. 17-22; K. 533/III m. 146-148

Exemplele citate promovează un fenomen armonic specific pentru tonalitățile majore; cazuri similare de cadențe evitate prin DD (categoria a doua) în minor fiind absente.

⁷¹ Comp. întreruperea discursului muzical prin P.G. și la ex. 209; evidențierea dinamică a contradominantei (*fp*) la ex. 210.

Substituirea treptei I-a prin DD se manifestă uneori și în alt context decât cel al cadenței evitate. Reprizele dinamizate ale unei idei (în tonalitate majoră) care se deschide prin I-V(7), aduc ca variantă armonică succesiunea DD = D(7):

ex. 212 Expunerea inițială



ex. 212 Repriză finală în cadrul Codei

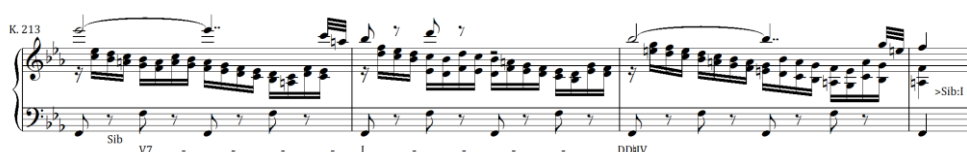


Vezi și K. 515/IV m. 1-3 comparate cu m. 50-52.

B. D^D și implicația pedalei

Unul dintre mijloacele armonice caracteristice ale stilului clasic de prelungire a tensiunii dominante în constituie pedala pe V. Adesea, pedala este fixată prin DD – D, iar prelungirea ei apelează la succesiuni repetate de schimb dublu V^{5-6-5}_{3-4-3} cu nuanță plagală (*Vezi K. 311/I m. 12-16; K. 545/I m. 10-12 ș.a.*). Alteori, pedala pe V este introdusă fără cromatizare (deschisă sau latentă), dar prelungirea ei apelează la funcțiunea de D^D . În astfel de împrejurări, apare o simultaneitate de D (bas) și D^D (vocale superioare):

ex: 213

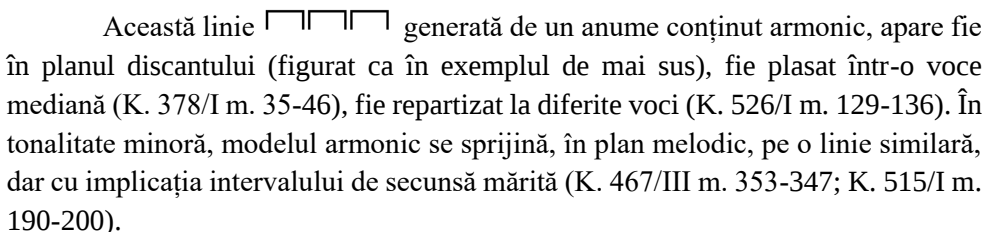
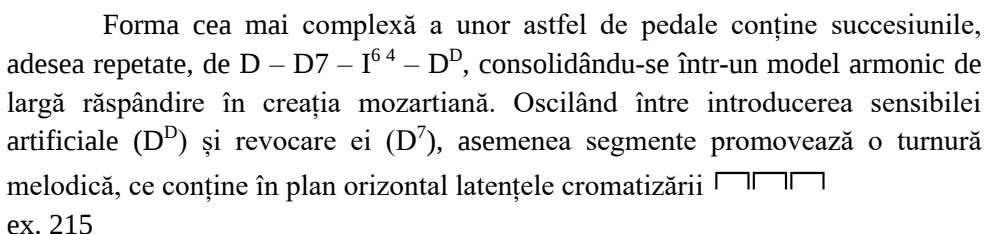


Vezi și K. 551/III Trio, m. 9-16; K. 590/II m. 22-24

Corelarea celor două particularități mai sus amintite duce la repetări de contradominante: pedala pe V introdusă prin $D^D - D$, + $D^D D - D$ pe pedală (= varianta cromatizată a schimbului dublu, menționat înainte):

ex: 214





Același model armonic este promovat frecvent și în corelație cu o pedală pe tonică, curturându-se inflexiunile subdominantice tipice deschiderii discursului muzical: (102, p. 154-156). „*Tehnica de asamblare*” (*Baukastentechnik*, 80, p. 154), specifică stilului componistic al lui Mozart, recurge adesea, în cadrul unei piese (părți) închegate, la ambele aspecte ale modelului (pe D și pe T). Gradul de instabilitate (D) sau stabilitate (T) variază, în astfel de cazuri, în raport cu funcționalitatea morfologică a segmentelor în cauză, depinzând și de fenomenele armonice ale contextului. Astfel, în K. 281/III (ex. 216a) prima apariție a modelului se axează pe o tonică (Fa), treptat convertită în dominantă – segmentul (retranzitie) orientându-se din *Fa major* în *Sib major*. Reluarea fragmentului în tonalitatea de bază (*Sib*) – de asemenea cu funcție tranzitorie – promovează stabilitate tonală, întrucât repriza temei de rondo și retranzitia premergătoare se desfășoară în aceeași albie tonală:

ex. 216





Contradominanta, suprapusă pedalei pe dominantă, se rezolvă în mod curent pe treapta a V-a și doar în cazuri rare pe întârzierea dublă de V^{6-5}_{4-3} (K. 553/III m. 164-170).

Cazuri de asemenea rare sunt acelea în care contradominanta pe pedală de V este reprezentată de un acord de sextă mărită:

ex. 217



Combinția pedală + contradominantă conține de obicei pedala la bas. Doar momente particulare situează pedala la una dintre vocile superioare.

ex. 218



D^D sub diferitele ei forme se acuplează în mod firesc cu pedala pe dominantă. Situațiile în care D^D se suprapune unei pedale pe tonică constituie, de asemenea, cazuri particulare (în ex. 219 acest aspect este determinat de imitația motivică a tricordului descendent cromatizat).

ex. 219



C. Inversiunea modală major-minor

Trecerea subită dintr-o tonalitate majoră în omonima ei minoră formează o caracteristică de stil des subliniată de comentatorii muzicii lui Mozart. Evidențiată ca „umbrirea tabloului senin” sau „trăsătură demonică”, (1, vol. I, p. 18), sfera ei de utilizare este deosebit de amplă. Vorbind despre cele trei sonate pentru pian de Leopold Mozart, H. Abert (1, vol. I, p.14) specifică: „Dintre toate lucrările

instrumentale pe care le cunoaștem de la el, acestea conțin cel mai avântat zbor al gândirii; nu lipsesc nici trăsături pasionate și sumbre. Ele se afirmă mai cu seamă în aparițiile subite ale unor fragmente în minor ... (trăsătură) preluată de la Wagenseil iar acesta de la Scarlatti. Pe când la aceștia însă scena se înseninează curând, Mozart preferă să rămână un timp mai îndelungat în asemenea dispoziții pesimiste – o particularitate ... pe care o vom întâlni și la marele său fiu”. Într-adevăr, inversiunea modală major-minor constituie la W.A. Mozart de cele mai multe ori un impuls pentru aprofundarea atmosferei inițiale. Simplul joc dintre lumină și umbră, cum apare la D. Scarlatti⁷² sau cu un secol mai târziu la Schubert⁷³ este destul de rar în muzica lui Mozart⁷⁴.

În cele ce urmează, ne oprim doar asupra acelor inversiuni modale care se integrează într-o evoluție morfologică limitată, cu rol de surpriză armonică. Sunt exceptate atacurile de strofă (tratare, episod de rondo, trio-ul minor al menuetului major) – prin care se inițiază cu eficiența contrastului o nouă evoluție – și, de asemenea, inversiunea modală din ciclul de variațiuni.

Tipul de inversiune modală, asupra căruia vom stăruia, se caracterizează în primul rând prin faptul că apare la sfârșitul unei idei, anterior inițiată în tonalitate majoră (indiferent de structura morfologică periodică sau neperiodică). În al doilea rând se remarcă tendința de păstrare a tonicii, aspect subliniat prin cadență plină (mai rar) sau printr-o semicadență (mai frecvent) în tonalitatea majoră inițială. În ambele cazuri, contradominanta este chemată să oprească evaziunea înspre alte zone tonale⁷⁵, exercitând astfel o funcțiune centripetă:

ex. 220



În exemplul de mai sus inversiunea modală se realizează în baza repetării (prin imitație la octava inferioară) a unui și aceluiași material motivic. Sub raport armonic, tonica minoră este precedată de dominanta, promovându-se aspectul cel mai frecvent al introducerii tonalității omonime. Continuarea operează cu un ostinato melodic în discant (rezultat din fracționarea motivului) față de care planul armonic evoluează înspre D^D (#IV7b) – D. În același timp, fragmentul (= sfârșitul

⁷² Vezi Sonata în Re major (3/8, Allegro), Kirkpatrick nr. 359, Longo nr. 448, m. 94-102.

⁷³ Vezi Impromptu op.90 nr. 1 în do minor, Coda.

⁷⁴ Apare în K. 309/III m. 69-73; K. 380/III m. 62-70; K. 503/I m. 184-187. Recomandările lui Riemann, subliniate de Erpf (20, p. 30) cu privire la alternanța omonimelor în stilul clasic, nu sunt confirmate de exemple extrase din creația lui Mozart: „Riemann preconizează la trecerea spre omonima minoră o modulație reală, ceea ce corespunde întru totul scriiturii clasice (!), care obișnuiește să realizeze această modulație cu ajutorul subdominantei minore”.

⁷⁵ Absența ei va permite evoluției armonice să parcurgă zone tonale diferite, în cadrul tratărilor inițiate prin inversiune modală. Acest aspect centrifug se subordonează necesităților modulației, în spiritul celor recomandate și de Joh. Brahms (citad de Schönberg, 89, p. 76). Prezent la deschiderea unui număr mare de tratări mozartiene, constituie totodată pentru analiză un indiciu pentru determinarea precisă a începutului de tratare în cazuri litigioase.

punții) aduce o treptată reducere a conținutului motivic până la eliminarea lui în m. 41-42.

ex. 221



În schimb, rolul factorului armonic crește invers proporțional. Drumul spre DD – D se parcurge în linia basului, prin tetracordul eolic descendent (m. 38-39), particularitate frecventă în acest context.

Sub raport armonic, printre posibilitățile de introducere ale tonalităților minore, cea promovată de exemplul de mai sus (Major: V – minor: I) constituie aspectul tipic. Bazându-se pe un material motivic comun (identic sau variat), instituie corespunzătoare intonaționale fie cu momentul nemijlocit premergător (în cadrul morfologiei neperiodice), fie cu un segment echivalent (în cadrul morfologiei periodice).

În exemplul de mai jos, inversiunea modală în fraza consecvență servește tendinței de dinamizare a reprizei în forma de sonată. T2 (b₁)_m inițial prezentată ca o perioadă închisă de 7/8, se transformă în repriză într-o perioadă deschisă de 8m. Drumul spre sextacordul mărit și rezolvarea pe V optează și în acest caz pentru tetracordul eolic descendent în planul basului (+)⁷⁶

ex 222



Vezi și K. 309/I m. 101-108 (în repriza T1; K. 551/I m 212-225 (în repriza T1).

Dinamizarea reprizei cu ajutorul inversiunii modale cunoaște aspecte diferențiate, în funcție de profilul particular al conținutului motivic. Uneori, modificările necesare pentru direcționarea discursului înspre articularea unui limes prin D^D – D (-T) implică modificări mai adânci, cu repercursiuni asupra structurii morfologice (adesea largiri). Astfel, în K. 548/I expunerea T1 adoptă forma unei perioade tripodice închise (m. 1-16):

	a	b	b1 (<i>Gegenbar</i>)
	4m +	6m +	6m
	(pian)		(VI)
Do:	T		T

⁷⁶ Cu privire la caracterul nepătrat al lui b₁ în expoziție și cel pătrat în repriză, vezi comentariul lui Massenkeil (63, p. 107).

Repriza (m. 104-120) readuce segmentele *a* și *b* nemodificate, în schimb fraza b1 continuă prin inversiune modală (do), îndreptându-se spre o deschidere cu $D^D - D$:

	a	b	b1
	4m +	6m +	7m (2+2+3)
	(pian)		(VI)
Do:	T		do (fa) do: $D^D - D$

Vezi și K. 551/I m. 189-225

În exemplul citat (K. 548/I), parcurgerea traseului înspre reperul $D^D - D$ implică, spre deosebire de exemplul precedent (K. 311/I), modificări armonice mai substanțiale (inflexiune subdominantă), fapt care atrage după sine amplificarea structurii morfologice de la 6m la 7m.

Tendința de dinamizare a reprizei cu ajutorul inversiunii modale nu este proprie numai formei de sonată, ci poate apare și în cadrul formei tristrofice cu repriză (A-B-A). În exemplul următor, fraza consecventă se situează în sfera omonimei minore, articulând limesul formei printr-o cadență plină în tonalitatea inițială.

Reîntorcerea spre majorul inițial implică contradominanta și rezolvarea ei pe V 6-5 4-3 (m. 26). Inversiunea modală, anunțată deja în momentul semicadenței din fraza antecedentă (m. 22) nu determină deranjamente morfologice, dinamizarea acționând doar prin factorul armonic:

ex 223

K. 543/II

În unele cazuri, inversiunea modală este promovată deja în strofa expozițională, cu reeditarea nemodificată în cadrul reprizei. Dar și în astfel de împrejurări, inversiunea modală este corelată cu largiri morfologice (K. 380/I m. 129-143). În mod cu totul excepțional, inversiunea modală major-minor este legată de abreviațiune morfologică (8m + 7m):

ex. 224

K. 172/IV



(N.B. Se remarcă însă și în acest exemplu modul tipic de trecere spre funcțiunea contradominantei, prin tetracordul eolic descendent la bas, comp.cu ex. 220 și 222)

Aspectul motivic poate provoca în momentul introducerii tonalității omonime, variații ale substanței motivice, ca în exemplul de mai jos (= sfârșitul retransiției în forma de rondo):

ex. 225



Vezi și K. 380/I m. 129-143; K. 593/I introducerea m. 13

Asemenea variații motivice abordează atât transpoziția pe alte trepte ca în exemplul precedent, cât și repetarea variată. Fraza consecventă din fragmentul de mai jos convertește dominantă în sesnul omonimei minore (m. 27), motivul de 2m aducând o variație melodică în momentul instalării lui *mi*: I6. Continuarea, îndreptată spre semicadență ($D^D - D$) are un caracter predominant armonic, datorită succesiunii descendente a sextacordurilor⁷⁷ ce elimină întru totul ideea motivică:

ex. 226



Apariția unui material motivic nou cu ocazia inversiunii modale caracterizează în special momentele de prelungire ale funcțiunii de dominantă pe pedală, specific tranzițiilor:

⁷⁷ După Abert (1, vol. I p. 19) de asemenea o trăsătură stilistică moștenită de la Leopold Mozart.

ex 227



Vezi și K.488 m.28-34

Materialul motivic nou în tonalitatea omonimei minore contribuie alteori la sublinierea efectului de surpriză al cadenței evitate M:V – m.VI, fapt care atrage după sine atât o lărgire morfologică, cât și cadențarea pe tonică majoră. Și într-un asemenea context, D^D este nelipsită:

ex 228



Vezi și K. 155/I m. 36-40

Se constată deci că inversiunile modale inițiate cu o altă treaptă decât treapta I-a (adica VI sau IV) promovează o tendință de încheiere (D^D – D – T) pe tonică majoră (nu pe tonică minoră). În schimb, apariția omonimei minore prin I (indiferent de faptul că este precedată de M:V sau M:I), se îndreaptă spre o semicadență (D^D – D⁷⁸). Sub raport motivic, în majoritatea cazurilor omonima minoră inițiată cu tonica, reeditează (identic sau variat) un material motivic cunoscut, spre deosebire de inversiunile modale inițiale cu treapta a VI-a.

Un tabel sinoptic poate ilustra corespondențele între factorul armonic și cel motivic, demonstrând totodată tendința înspre cristalizarea unor anumite legități în interacțiunea componentelor structurale.

⁷⁸ Excepție: K. 543/II, ex. 223.

Nr.crt.	ASPECTUL ARMONIC			ASPECTUL MOTIVIC		
	Lucrare	Modul de introducere M-m	Modul de încheiere	Material identic	Material variati	Material nou
1.	K. 172/IV m. 139-153	V - I	D ^D - D	+		
2.	K. 284/II m.65-69	V - I	D ^D - D		+	
3.	K. 287/IV m.37-39	V - I	D ^D - D			+
4.	K. 306/III m.156-164	V - I	D ^D - D	+		
5.	K. 309/I m.84-98	V - I	D ^D - D	+		
6.	K. 311/I m.79-86	V - I	D ^D - D	+		
7.	K. 330/III m.86-94	V - I	D ^D - D			+
8.	K. 332/I m.56-70	V - I	D ^D - D	+		
9.	K. 333/III m.173-179	V - I	D ^D - D	+		
10.	K. 488/I m.93-98	V - I	D ^D - D	+		
11.	K. 488/II m.28-34	V - I	D ^D - D			+
12.	K. 499/I m.35-40	V - I	D ^D - D	+		
13.	K. 526/III m.110-132	V - I	D ^D – D - T	+		
14.	K. 533/I m.35-41	V - I	D ^D – D	+		
15.	K. 543/II m.20-27	V - I	D ^D – D - T	+		
16.	K. 302/II m.105-117	I - I	D ^D - D	+		
17.	K. 503/III m.17-24	I - I	D ^D – D - T	+		
18.	K. 548/I m.104-120	I - I	D ^D - D	+		
19.	K. 593/I m.1-21	I - I	D ^D - D		+	
20.	K. 380/I m.129-143	I - VI	D ^D – D - T		+	
21.	K. 453/I m.164-171	I - IV	D ^D – D - T	+		
22.	K. 155/I m.35-40	V - VI	D ^D – D - T			+
23.	K. 334/V m.31-40	V - VI	D ^D – D - T			+
24.	K. 306/II m.50-57	V - V	D ^D - D	+		
25.	K. 402/I m.23-30	V - V	D ^D - D		+	
26.	K. 593/ m. 58-63	V - V	D ^D - D		+	

Ecoul acestei particularități stilistice mozartiene va apare în cadrul primei perioade de creație a lui Beethoven. Partea a II-a din *Simfonia a II-a în Re major op. 36* conține în m. 33-47 o astfel de inversiune modală, prin care Beethoven se dovedește a fi tributari gândiri mozartiene. Repetarea în minor a unei fraze anterior enunțate în major și limitarea segmentului respectiv prin cezura D^D – D, constituie elemente moștenite de la Mozart. Preluarea lor de către Beethoven însă aduce și un

element nou, prin care ideea mozartiană este dusă mai departe spre tonalitatea dominatei minore. Abia continuarea (m. 48 ---) instituie din nou etosul major, de acum însă în sfera dominatei.

Ca atare, fragmentul beethovenian reprezintă un complex de idiome armonico-morfologice, ale căror îmbinare conduce înspre o structurare particulară a discursului, dar părțile lui componente sunt, privite separat, de proveniență mozartiană.

D. Încheierea fluctuațiilor tonale

Asemănător delimitării inversiunilor modale prin $D^D - D$, evoluțiile modulatorice se încheie de asemenea frecvent cu ajutorul aceluiași mijloc armonic. Aspectele variate ale procedurii depind de caracterul și extensiunea unor astfel de evaziuni tonale (modulații sau inflexiuni). Chiar și delimitarea unor oscilații pe treptele secundare, ca în exemplul următor, recurge la cezura $D^D - D$, semnal pentru încheierea momentului și pregătirea unei noi albi tonale.

ex 229

K. 406/III



Vezi și K. 551/II m. 51-56

În cadrul unui discurs intes cromatizat, ce parcurge diferite zone tonale, $D^D - D$ intervine de asemenea spre a fixa albia tonală, fie cea cu care momentul a fost inițiat, fie cu o albie nouă:

ex. 230

K. 465/IV



Exemplele în această direcție s-ar putea înmulți la infinit. Ceea ce diferă, este doar aspectul modulatoric și, bineînțeles motivic, funcția formală, extensiunea etc., ale momentelor, dar în majoritatea covârșitoare a cazurilor se va putea constata un specific comun: delimitarea segmentului respectiv cu una dintre formele contradominantei. Prin ceea ce contradominanta diferă cel mai mult de la o

dominantă obișnuită – sextacordurile mărite precum și rezolvarea pe cvartextacordul de întârziere al dominantei – este funcția ei în contextul armonic general⁷⁹. Mai ales în evoluții armonice, care promovează intenționat o instabilitate tonală accentuată, în cadrul unei *wandernde Harmonie* (armonie migratoare, Schönberg, 89, p. 3 și p. 161), specificul armonic al contradominantei (în ex. de mai jos sextacord mărit, corelat cu enarmonie și progresie cromatică) contribuie aproape aprioric la senzația de încheiere:

ex. 231

K. 453/I

sib-DD - T6 4 - solDD - T6 4 - solDD - miDD - D

Un ultim exemplu semnificativ, prin care modulația secvențială în cvinte ascendente parcurge distanța *mi minor* – *si bemol minor*, aduce de asemenea încheierea prin cezura $D^D - D$. În acest fragment, ultima contradominantă nu mai este supusă substituirii funcționale ($D^D = D$), ci își păstrează funcțiunea datorită dezlegării ei pe un acord major (= *si bemol:V*). Adâncirea semicadenței se realizează prin succesiuni de $D^D - D$ pe pedală:

ex. 232

K. 387/IV

Sol mi si fat

do# la# mi# sib

DD - D - DD - D - DD - D

m. 133

Vezi și K. 453/II m.7-8 (*modulația în cvinte ascendente re-do#*).

Fragmentul, calificat de Clapham (10, p. 13) pe bună dreptate ca fiind *îndrăzneț*, implică, datorită progresiei secvențiale, schimbul enarmonic, în scopul simplificării notației. Subordonat acestei necesități practice apare conviețuirea ambelor posibilități ortografice⁸⁰. Probabil că momentul schimbului din m. 133-134 l-a îndemnat pe Sarti să afirme că „apar greșeli cum le pot face numai pianiștii, care

⁷⁹ Rezolvarea pe V^{6-5}_{4-3} a acordului de septimă micșorată din ex. precedent apare caracteristică, fiind corelată totodată cu oprirea mecanismului secvențial.

⁸⁰ Același motiv l-a determinat pe Mozart să adopte o conviețuire asemănătoare a notațiilor în K. 516/III m. 62-64 (ex.204).

nu sunt în stare (!) să deosebească între $re\#$ și mib ” (1, p. 53), atunci când și-a formulat critica aspră la adresa celor șase cvartete dedicate lui Haydn. Ca început de tratare, fragmentul se arată tributar gândirii armonice a lui Schobert despre care Abert (vorbind referitor la K. 284/I) specifică: „parcurea grăbită a unui cerc de tonalități minore, după care se ajunge la tema principală ... este înrudirea lui Mozart cu Schobert” (1, vol. I, p. 398).

Alte exemple prin care contradominanta se afirmă cu aceleași însușiri de delimitare a fluctuațiilor tonale sunt, printre multe altele: *K. 387/III m. 58-70*; *K. 421/III m. 21-29*, *K. 453/II m. 74-86*; *K. 454/I Allegro, m. 85-98*; *K. 454/II m. 59-72*; *K. 458/IV m. 154-165*; *K. 464/IV m. 95-113*; *K. 488/III m. 343-363*; *K. 526/II m. 51-57*; *K. 550/IV m. 140-175*; *K. 551/I m. 171-180 ș.a.*

Exemplele menționate conțin în special fluctuații tonale multiple, parcurgând un număr mare de tonalități, până ce, în fine, ancorează într-o albie tonală vremelnic stabilizată. Dar și în momentele unor inflexiuni modulatorice mai puțin numeroase, contradominanta se afirmă cu aceleași proprietăți de stăvilire, de delimitare a oscilațiilor tonale, fixând prin cadență sau semicadență o nouă sferă armonică.

E. Emanciparea contradominantei

Conexiunea armonică existentă între D^D și D formează un element primr și caracteristic, ce se afirmă în Baroc, și mai ales în Clasicismul vienez. Dar tot în Clasicism începe să se manifeste și fenomenul emancipării contradominantei de dominantă, astfel încât apare și succesiunea $D^D = T$. Absența dominantei poate fi privită ca o elilziune sau ca o prescurtare a unei înlănțuiri armonice, compusă inițial din trei acorduri. Sursa principală pentru acest proces de emancipare (ce începe deja în creația lui Mozart) o constituie rezolvarea $D^D - D^{6-5}_{4-3}$:

ex. 233



Privit în afara unui asemenea context armonic, cvartsextacordul conține elementele acordului de tonică în răsturnarea a doua, fapt pentru care unii teoreticieni (printre care și Schönberg) adoptă cifrajul $I^6_4 - V$. Deși este vorba de o formațiune acordică accidentală, rezultată din întârzieri duble⁸¹, se preconizează totuși un cifraj, care nu ține seama de o situație specială. Astfel, un aspect armonic cracteristic este înglobat, sub o formă simplificată, unei categorii nediferențiate de

⁸¹ Chiar și atunci când între 6-4 și rezolvarea 5-3 se intercalează o cadență solistică amplă în literatura concertantă a Clasicismului.

înlănțuiri armonice ($I_4^6 - V$). O serie de subtilități armonice, rezultate tocmai din valorificarea acestei situații speciale (unde cvartsetacordul este altceva decât pare a fi – întârziere dublă și nu acord de sine stătător) își vor pierde, din cauza unei asemenea interpretări, semnificația lor adevărată.

Apariția accentuată a unui cvartsextacord poartă în sine o anumită necesitate de continuare (rezolvare) pe care auzul o așteaptă. Ocolind însă rezolvarea întârzierilor duble, sau amânând-o pentru mai târziu, continuarea este alta decât cea așteptată, fapt care implică în fond fenomenul surprizei. Cazul cel mai simplu al unui asemenea *subterfugiu* îl constituie transformarea cvartsextacordului de întârziere într-unul de pasaj (atipic):

ex. 234



În momentul în care o astfel de convertire a sensului unui cvartsextacord este precedată de contradominantă, se realizează primul pas înspre emanciparea ei: analiza armonică va arăta succesiunea $D^D - T_4^6$. Din rezolvarea inițială pe D^{6-5}_{4-3} se păstrează doar prima verigă, modificându-se continuarea ei. Exemplul de mai jos promovează caracteristicile descrise într-o formă cât se poate de clară – abia revenirea la același cvartsextacord (m. 55) aduce rezolvarea pe V^5_3 :

ex. 235



Aspecte mai evoluate, dar care în esență derivă din exemplul de mai sus, aduc rezolvări pe dominantă într-o formă în care tendința de emancipare a contradominantei este și mai evidentă. În exemplul următor, cvartsextacordul pe timp accentuat încă este păstrat, dar nici cea de a doua apariție nu aduce rezolvarea așteptată: între contradominanta și dezlegarea ei pe dominantă se situează subdominanta, aspect ce subliniază considerabil fenomenul emancipării:

ex. 236



În alte cazuri, cvarsextacordul este investit de la bun început cu caracteristicile unui acord de pasaj, asigurând contradominantei premergătoare de asemenea semnalmamentele emancipării:

ex. 237



O înlănțuire în cadrul căreia I_4^6 va fi înlocuit de I_6^6 , constituie un pas hotărâtor în procesul de emancipare funcțională a contradominantei, întrucât elimină până și aluzia la o modalitate de rezolvare pe V:

ex. 238



Asemenea înlănțuiri în tonalitate majoră nu constituie apariții izolate:

ex. 239



Ele sunt corelate frecvent cu o pedală pe tonică, iar alterația decisivă se prezintă asemănător unei note meodice cromatice de pasaj. Uneori apar chiar două dintre aspectele emancipării – legarea ei de un cvartsextacord de pasaj (I_4^6) și, în continuare, de un sextacord de pasaj (I_6^6). În astfel de împrejurări, și cromatizarea poartă însușiri tranzitorii (pasaj cromatic și mai puțin acord independent:

ex. 240



Succesiunea $D^D - T$ (deci treapta I-a în stare directă) formează aspectul cel mai avansat al emancipării contradominantei. La Mozart, asemenea înlănțuiri însă se mai corelează cu anumite particularități de conducerea vocilor. În exemplul de mai jos, sensibila pentru dominantă ($fa\#$ - alterația caracteristică a contradominantei) se afirmă mai degrabă ca o întârziere cromatică decât ca alterație

acordică. Cu toate acestea, latențele unei înlănțuiri D^D ($IV^{4\#}_{3b}$) – T nu pot fi trecute cu vederea:

ex. 241



În fragmentul următor, D^D ($II^{7\#}$) rezultă de asemenea datorită mișcării vocilor (evoluție cromatică în sens contrar între discant și tenor). Înlănțuirea ei cu T în stare directă prevestește deja lumea armonică romantică, unde linearismul cromatic va fi eliminat iar înlănțuirea D^D – T se afirmă cu valențele ei armonice proprii:

ex. 242



Fenomenul emancipării se manifestă deci în două direcții: acordul D^D este emancipat de rezolvarea sa pe D, fapt din care rezultă ca o consecință logică (romantică) și detașarea lui de funcția sa armonică inițială. Devenind deci din nou S (alterată), asemenea înlănțuiri poartă un *caracter plagal* și doar într-un asemenea context cifrația preconizată de Dommel-Diény (subdominantă alterată, v.p. 15) este verosimilă:

ex. 243a



ex. 243b



ex. 243c



Ca îmbogățire cromatică a cadențelor de tip romantic, emanciparea contradominantei semnifică deci o reîntoarcere la funcțiunea subdominantei, reprezentând una dintre variantele cromatice ale cadenței plagale. Deși este vorba

de un fenomen de esență romantică, procesul în sine începe să se cristalizeze deja în muzica lui Mozart. Cu rol de excepție se afirmă acele exemple rare, în cadrul cărora deja Mozart însuși ajunge la astfel de concluzii.

Dacă în K. 550/IV (ex. 242) pasajul cromatic divergent determina încă o asemenea succesiune, atunci în K. 533/II (ex. 244) absența linearității cromatice permite evidențierea în prim plan a coloritului specific armonic – un segment de *wandernde Harmonie* (armonie migratoare, 89, p. 3 și p. 161), în care enarmonia și emanciparea contradominantei⁸² se îmbină în succesiuni prevestitoare ale Romantismului târziu (comp.și cu ex. 204):

ex. 244

F. Sucesiuni de contradominante

În afara corelației contradominantei cu pedale de dominantă⁸³, Mozart mai utilizează în modalități diferențiate, succesiuni de contradominante. Cazul cel mai simplu îl constituie *repetarea identică* a înlănțuirilor de $D^D - D$ (K. 253/III m. 25-28) sau repetarea acelorași înlănțuiri în registre diferite (K. 280/III m. 31-37; K. 287/I m. 98-103). Repetarea identică se poate manifesta și în cadrul inversiunii modale, în ex. 245 repetare într-un alt registru + inversiune modală:

ex. 245

Repetarea identică acționează și în exemplul următor, parametrul variabil fiind aici nu registrul și culoarea tonală ca în exemplul precedent, ci structura ritmică – o formă fixă de D^D (IV7) este reluată la distanțe progresiv micșorate:

ex. 246

Vezi și K. 299/III m. 250-259; K. 301/I m. 114-116; K. 550/I m. 14-20 ș.a.

⁸² Cf. ortografia înlănțuirii din m. 30-31 cu cea a fragmentului din K. 458/I m. 73-74 (ex. 258).

⁸³ Vezi ex. 213, 219.

Insistarea asupra acordului alterat apare stăruitoare atunci când rezolvarea pe V este amânată prin emanciparea contradominantei⁸⁴. În exemplul de mai jos, acordurile alterate repetate sunt evidențiate și prin dinamică, iar registrul supraacut amplifică încă tensiunea armonică deosebită a momentului:

ex. 247



Modalitatea tipică de intensificare a tensiunii armonice se realizează în muzica lui Mozart cu ajutorul mijloacelor armonice. Caracteristică este transformarea unei forme simplu alterate de D^D într-o formă dublu sau chiar triplu alterată. Adesea, *crescendo*-ul de tensiune armonică se evidențiază și prin indicații dinamice:

ex. 248



Vezi și K. 287/IV m. 14

În tonalitățile minore apare atât succesiunea: acord de sextă mărită – acord de septimă micșorată (= simplu alterat – dublu alterat) cât și cea de acord de septimă micșorată – acord de sextă mărită (= dublu alterat – simplu alterat). În ambele cazuri este vorba de *alterația acordului alterat*, în spiritul exemplului precedent (progresie cromatică ascendentă sau descendentă a basului):

ex. 249



Vezi și K. 476 m. 53

Aceeași tendință spre gradație se observă și în numeroase alte cazuri, în care se repetă D^D – D (în loc de D^D – D^D - D). Și aici factorul dinamic intervine în sublinierea gradației armonice:

⁸⁴ Vezi capitolul *Emanciparea contradominantei*.

ex. 250

K. 271/I

Mi $\flat$ DD $\flat$ IV7 $\flat$ - DD $\flat$ IV6 $\sharp$

Vezi și K. 331/III Trio, m. 31-34 (corelat cu inversiunea modală)

Tonalitatea majoră oferă în acest sens posibilități bogate, întrucât aici o succesiune de acord simplu – dublu – triplu alterat (deci trei forme diferite ale contradominantei) prezintă aspecte de gradație dintre cele mai semnificative. În locul relației $D^D - D$, apare frecvent succesiunea $D^D - T^6_4$ (acord de pasaj), iar acordurile de D^D se corelează cu fenomenul emancipării funcționale:

ex. 251

K. 533/I

DDIV $\sharp$ I $\sharp$ 6 $\sharp$ 4 DDIV7 I $\sharp$ 6 $\sharp$ 4 DDIV6 $\sharp$ 5 $\flat$ V6-5 $\sharp$ 4-3

Exemplul următor conține o inversare a acestei ordini de succesiune ale contradominantelor, în sensul apariției acordului triplu alterat (m.13) înaintea celui dublu alterat (m.15). Prin transpunerea acordului dublu alterat (m.15 într-un registru mai înalt, precum și prin rezolvarea lui cromatică (m.16), gradația armonică este continuată cu alte mijloace decât în exemplul precedent. Dar și aici, acordurile alterate (m. 13, 15) se evidențiază dinamic ($p-f$):

ex. 252

K. 280/II

DDIV6 DDIV6 $\sharp$ 5 $\flat$ DDIV7 DDIV6 $\sharp$ 5 $\flat$

(Comp.însă cu K. 302/II m. 31-36 și m.137-343 unde dimpotrivă, dinamica subliniază momentul de rezolvare, iar contradominantele se asociază cu nuanța de p).

Principiile variației armonice se manifestă în cele mai diferite forme, chiar și în cadrul unei nuanțe generale, unde factorul dinamic nu contribuie la evidențierea contrastelor. Fragmentul de mai jos conține patru aspecte diferite ale contradominantei. Primele trei se succed nemijlocit, fără a găsi o rezolvare pe D. Astfel, contradominantele (+) reprezintă gradația armonică îndreptată înspre acordul de septimă micșorată. Rezolvarea pe D are lor pe un timp neaccentuat (acord de pasaj). Sextacordul mărit constituie cel de al patrulea aspect armonic al contradominantei și, totodată, ultima verigă a gradației armonice:

ex.253

K. 515/II Trio

Fa DDII6 II7 IV7 - bIV6 Repr.

Se poate afirma că succesiunile de contradominante investesc de fiecare dată aspecte particulare, unde doar ideea de variație și gradație se afirmă ca o constantă permanentă. În cazuri cu totul izolate, dar cu atât mai remarcabile sub raportul expresiei, asemenea succesiuni de contradominante se corelează cu un decrescendo în planul dinamicii⁸⁵. Este o particularitate prin care se promovează o contradicție – negarea în exterior (dinamica notată) a unei tensiuni interioare (gradația armonică progresivă), fapt care conduce implicit la adâncirea expresivității⁸⁶. În fragmentul de mai jos, succesiunea $IV^7 - IV^{7b} - bIV^6$ – poartă în sine valențele unei amplificări a tensiunii armonice, acuplată și cu o tendință de abordare a unor registre din ce în ce mai acute. Deși această a doua particularitate nu înseamnă a priori amplificare de tensiune, rămâne totuși caracteristic faptul că se corelează cu evoluția progresivă a acordurilor alterate. Planul dinamic însă solicită o descreștere, fapt care oferă momentului atributele unei interiorizări subliniate sub raportul expresiei:

Ex. 254

K. 310/III

calando p pp p fp DDIV7 DDIV7b DDIV6

Spațiul acordat unor astfel de succesiuni de $D^D - D$ poate fi și mai amplu decât în exemplele citate. Deși funcțiunea dominantei este astfel considerabil adâncită, nu se va putea vorbi totuși de o inflexiune sau chiar modulație la

⁸⁵ Repetarea, la octava inferioară, din K. 515/II Trio, (ex.253) deja poartă latențele unei descreșteri.

⁸⁶ Asemenea neconcordanțe constituie deseori o calitate estetică conștient urmărită. Ea se manifestă de pildă la Beethoven prin solicitarea unei *pp subito* în momentul în care s-ar aștepta tocmai contrariul (vezi *Sonata pentru pian op.2 nr.1 în fa minor partea a III-a m.34-35*).

dominantă. Repetările variate apar combinate cu cele nevariate, rezultând aspecte complexe:

Ex. 255

În asemenea împrejurări, implicația pedalei este deosebit de frecventă.

Alte exemple similare: *K. 488/I m. 176-198; K. 425/II m. 41-49; K. 515/IV m. 36-34 de la sfârșit, comp. cu m. 23-21 de la sfârșit; K. 516/I m. 124-133; K. 516/III m. 78-80 ș.a.*

G. Combinații

Caracteristicile armonice, privite până acum sub o formă mai mult sau mai puțin izolată, se acuplează frecvent în momente cu un profil mai complex. Unele dintre aceste combinații au fost deja dezbătute, fiind vorba de asocierea a încă unui element cu acordul de contradominantă (dominante secundare + D^D , pedală + D^D , succesiuni de contradominante și emanciparea contradominantei).

În cele ce urmează, unele dintre aspectele analizate vor cunoaște anumite amplificări într-o direcție oarecare, sau mai multe elemente specifice se vor combina într-o unitate superioară. Astfel, relația cu *dominantele secundare* poate apare dimensionată în sensul creării unei zone tonale cu caracter de *inflexiune modulatorie*. Redobândirea tonalității de bază implică contradominanta sau chiar repetări de contradominante. Fragmentul de mai jos conține o inflexiune subdominantă, urmată de două contradominante (IV^6 și IV^7) ce promovează ideea de amplificare a tensiunii armonice (acordul dublu alterat din m. 195 în factură la patru voci)⁸⁷. Planurile externe evoluează în spațiul unui tricord cromatizat (descendent și ascendent):

ex. 256

⁸⁷ Se remarcă totodată cazul mai rar în care acordul de septimă micșorată cu funcțiune de contradominantă în minor, apare în poziția terței. Discantul, prin care se acuză o aparență dorică, nu promovează în acel moment valențe melodice, ci constituie un indiciu al prevalenței factorului armonic (evitarea unui acord cu terță, recte decimă micșorată).

K. 457/III

m.191

DDbIV6# - DD#IV7b

Inflexiune dominantică + succesiuni de contradominante

Inflexiunea dominantică din fragmentul de mai jos se datorește construcției canonice a vocilor externe. Reîntoarcerea diatonică implică modulația cu contradominanta în m.40-41 (sol: $D=do: D^D$), tonalitatea de bază fiind confirmată, în continuare, cu ajutorul unei cadențe ce conține contradominanta sub forma cvintsectacordului mărit (m. 42):

ex. 257

K. 406/III

38 - 39 - 40 - 41 - 42 - 43

Sol:D=doDD do:DDIV6# 5

Inflexiune dominantică + modulație cu contradominantă + cadență cu contradominantă

Succesiunea de trei acorduri de septimă micșorată din fragmentul de mai jos (m. 71-73) se apropie unei *wandernde Harmonie* („armonie migratoare”, Schönberg), deși apartenența lor tonală poate fi explicată în baza dominantelor secundare pentru II (m. 72) și III (m. 73), cu eliziunea rezolvărilor pe treptele respective. *Umbrirea tonalității* (10, p. 15) include și o latentă enarmonie, datorită identității acordului de septimă micșorată din m. 73 cu cel din m. 74: rezolvarea caracteristică pe V^{6-5}_{4-3} investește (quasi retroactiv) acordul din m. 74 cu funcțiunea contradominantei, prin care instabilitatea tonală premergătoare este îndreptată înspre albia inițială:

ex. 258

K. 458/I

Fa 70 71 72 73 (Fa:DD - Ia) Fa:DD - D 75 76

Împrumut din omonimă + dominante secundare + cadență cu contradominantă

Inversiunea modală poate deveni punctul de plecare pentru incursiuni modulatorice de extensiuni diferite, creionându-se zone ce apar tonal *detașate* din contextul armonic general:

K. 453/I

Sol 48 - - Mi# 49 - - 50 - - 51 - - 52 - - 53 54 (comp.și cu Repr!) - 55 Sol

Similar se prezintă și fragmentul din K. 305/I unde aspectele armonice fluctuante sunt însă și mai bogate:

K. 305/1

La la mi re

Vf6 =la:SN - DD - D

Vezi si K. 467/I m. 194-205; K. 526/II m. 13-16 s.a.

ex. 261

[illegible]

Adesea, modulația spre dominantă (din major) se consolidează într-un *model armonic* ce implică atât inversiunea modală, cât și cadența prin $D^D - D - (-T)$ cu următoarea evoluție schematizată:

117

ex. 262

+ eventuale inflexiuni sol: D - t - DD - D6# - T --5 4--3

Cele două exemple de mai jos promovează modelul în extensiuni variabile, realizând ambele, înaintea drumului spre dominantă minoră, o inflexiune spre relativă minoră a tonalității inițiale:

ex. 263a

K. 302/I Mib - do - sib - sib DD#IV6# 5b - V7-8 4-3 Sib

ex. 263b

K. 332/III Sib Sol Fa - DD IV6# 5b - bIV6# 5b - V7 - Fa

Combi-nația: inflexiune (sau dominantă secundare) + D^D – D + inversiune modală constituie de asemenea un model armonic des utilizat. Și aici, inversiunea modală este urmată de succesiuni de contradominante, mai ales în cadrul unor segmente introductive. Combi-nația este succedată în cazul tipic de un atac în omonima majoră; exemplul de mai jos (ca sfârșit de introducere majoră pentru o parte în minor, deci atac în *sol minor*) poate fi privit ca excepție:

ex. 264

K. 379/I Sol:DD#II6 - sol - DD - DD

Vezi și K. 301/I m. 108-116; K. 303/I m. 14-18; K. 376/III m. 117-122; K. 476/II m. 8-17 ș.a.

IV. RAPORTUL CONTRADOMINANTA – FORMA ÎN CREAȚIA LUI MOZART

A. *Contradominanta în morfologia de tip perioadă*

a. *În perioada pătrată, închisă, de 8 măsuri*

Pe fondul cuprinzător al conceptului de tonalitate, acordurile clădite pe cele șapte trepte ale gamei intră în relații armonice multiple. Un singur acord niciodată nu poate fi înțeles decât prin raportarea lui la un alt acord. Abia prin comparație, funcțiunea lui într-un organism viu se clarifică, prin contrast particularitățile lui se evidențiază, prin relație devine purtătorul unor tensiuni de gradații variabile și-și dezvăluie rolul în păstrarea sau părăsirea centrului tonal.

Punctul de referință principal, față de care diferitele acorduri se află în diferențiate grade de atracție, este tonica. Tonica însă nu este capabilă de a se defini pe ea însăși, la fel cum nici un alt acord investit cu un sens anumit, nu este definit prin el însuși. La baza înțelesului adevărat al funcțiunii de tonică se află relația armonică D-T ca axa principală a gândirii funcționale: este o condiționare reciprocă a două entități contopite prin relație într-o unitate superioară și cu sensuri proprii. Ca unitate deci – unitatea contrariilor – legătura indisolubilă a tonicii cu dominanta ei se află la temelia unei gândiri ce permite, tocmai în virtutea omniprezenței raporturilor de cauzalitate, arcuirea tensiunilor muzicale ca purtătoare de semnificații expresive majore.

În Clasicismul vienez, relații D – T și T – D câștigă o asemenea importanță, încât guvernează în cea mai mare măsură gândirea armonică. Succesiunea, la distanțe mici, a cadențelor armonice, articulează segmente morfologice, ce reprezintă componentele formei.

Coordonarea acestora generează *principiul înșiruirii (Reihungstypus)* în elaborarea formei, opus *continuității evolutive (Fortspinnungstypus)* al Barocului, segmentele componente la rândul lor promovează în organizarea lor internă câteva caracteristici fundamentale, ale căror interacțiuni definește unul dintre aspectele de bază ale Clasicismului: *periodicizarea*. Datorită acestui nou principiu de structurare a materialului sonor și strâns legat de dominația unui singur plan melodic, se poate constata simplificarea aspectelor armonice: față de bogăția treptelor secundare sau varietatea tratării disonanțelor în Baroc, Clasicismul, mai ales în faza sa ascendentă, se rezumă în mare parte la pilonii cadenței autentice. Sprijinit pe relațiile armonice D – T și T – D apare o morfologie bazată pe corelația segmentelor, deseori definită

ca *deschidere* – *închidere* sau *întrebare* – *răspuns*⁸⁸ și materializată în *perioada pătrată* de tip clasic: frază antecedentă + frază consecventă⁸⁹ (4+4).

Simplificarea armoniei la compozitorii Clasicismului este numai aparentă. Renunțând la unele aspecte ale Barocului, se aduce o compensare prin *perfecționarea detaliilor armoniei*: deosebiriile dintre stare directă sau răsturnare, dintre diferitele poziții acordice, locul de apariție al acordurilor, repartizarea funcțiilor armonice, densitatea evoluției armonice etc., toate acestea formează un arsenal de mijloace, fără de care conturarea formei este de neînchipuit.

Diferitele forme nu constituie însă scheme rigide, „*cu toate că se tinde înspre o tipizare*” (64, p. 178). Funcțiunile de T și D (într-o măsură mai mică și de S)⁹⁰ contribuie la delimitarea și coordonarea elementelor constitutive, manifestând *calități constructive* și *variaționale*. În ultimă instanță, ambele aspecte servesc procesului de elaborare al formei: primul acționează în stratul superior, cel de-al doilea în stratul inferior al formei⁹¹.

Fără a insista asupra aspectelor multiple ale interdependenței armonie-morfologie, ne oprim în continuare asupra sensului pe care-l poate dobândi contradominanta în acest context.

Datorită particularității ei armonice, contradominanta evidențiază acele dominante care dețin poziția cheie în structura morfologică: *la punctul de intersecție al frazelor și în cadența perioadei*. Ca atare, contradominanta nu formează doar un element de îmbogățire armonică, ci mai mult decât atât, devine un factor activ în dăltuirea segmentelor morfologice. Aspectul cel mai simplu, aproape cu semnificația unui prototip, poate fi observat în exemplul de mai jos

ex. 265 α α_1 α_v

Motivul (α) din exemplul de mai sus se articulează doar prin I-V⁶, pe când fraza este dominată de I – V. Prin intercalarea contradominantei în repetarea variată

⁸⁸ „*Întrebare și răspuns* simbolizează legea structurală a corespondenței” (13, p. 204).

⁸⁹ *Vordersatz – Nachsatz* (Riemann), antecedent-consequent (Momigny). Se pare că noțiunea de frază=4m este ocolită de școala schönbergiană, întrucât capitolul *Frază* din *Formbildende Tendenzen* (89, p. 111) se deschide astfel: „Exemplul de școală al unei fraze de 8 măsuri ”... (s.n.). Nici precizările lui Rufer (87, p.282) nu contribuie la o clarificare: „*Configurație* (= Gestalt) sau *frază* este o unitate formală încheiată a unui sau a mai multor motive, cu repetările lor (variate). De regulă cuprinde 2-3 măsuri (s.n.) cu un singur accent principal”. După Rufer, acesta ar fi fost conținutul dat de Schönberg noțiunii de frază pentru analizele lucrărilor „*clasice și preclasice*” în prelegerile din anii 1919-1922.

⁹⁰ „...utilizarea economică a subdominantei rămâne chiar un atribut stilistic al Clasicismului. De acum înainte, în secolul al 19-lea, înlănțuirile de tip dominantic rămân modelul preferat al conexiunilor armonice” (Lars Ulrich Abraham, *Harmonielehre*, Gerig, Köln, 1965, p. 32).

⁹¹ Prin aceasta ne apropiem de sistemul elaborat de H. Schenker (88), pe care se bazează în mare parte și K. Westphal(109).

a motivului de 2m, semicadența cunoaște o subliniere în plus, înscriind cezura perioadei cu insistență sporită. Fraza consecventă accelerează evoluția armonică: motivul inițial, repetat variat (α_1) nu mai are un caracter deschis, ci dimpotrivă, realizează o cadență autentică I – V⁶ – I (m.6). Ca atare, în prima frază, ambele unități morfologice (2+2 – α + α_1) au fiecare în parte un profil armonic deschis; în cea de a doua (2+a – α_1 + cadență) ele se îndreaptă înspre încheierea cu T. Contradominanta la mijlocul perioadei delimitează prima frază și precede repetării motivului (α_1).

Asemănător se prezintă și fragmentul următor: D^D articulează cezura perioadei, precedând repetarea variată (α_v) a motivului inițial. Contradominantele sub forma treptei a II-a în stare directă (m1 și m6) au un caracter tranzitoriu, servind armonizării cromatismului din discant (tricord cromatizat, tetracord cromatizat). Și aici, motivele primei fraze au ambele un caracter deschis (îndreptate spre D), cele din fraza a doua având o tendință de încheiere (îndreptate spre T).

ex. 266

K. 550/I

DDΔII6 - D6 - 5 - (D) - VI/(D) - II/(D) - V

Ambele exemple (K. 459/I și K. 550/I) sunt remarcabile pentru felul în care un plan armonic supraordonat (cel al frazelor) se reflectă și în detaliile componente (motive) ale perioadei.

Frecvent, acordul contradominantei din m. 3 al frazei anterioare derivă din S (II⁶ sau IV) fiind introdus prin cromatizarea deschisă a basului:

ex. 267a

K. 380/III

DΔII7 - D

ex. 267b

K. 564/III

DΔII6 - D6 - 5

Vezi și K.361/V m.1-8; K. 496/II m.1-8; K.565/III m. 1-8 ș.a.

Se remarcă frecvența rezolvării pe V^{6-5}_{4-3} , aceasta formând o *manieră* larg răspândită nu numai la Mozart. Asemenea cadențe cu implicația întârzierilor⁹² dețin o funcție particulară în unificarea segmentelor morfologice, întrucât dinamizează punctele armonice de repaos și contribuie astfel la realizarea unei continuități a discursului. Un alt mijloc utilizat în același scop este menținerea unei formule de acompaniament unitară sub raport ritmic, pe extensiunea unui segment mai mare (K. 459/I m.1-8, ex. 265). Alteori, același deziderat se realizează printr-un element de legătură (K. 380/I m.1-8, ex. 267); K. 333/II m. 1-8, ex. 268). Doar în cazuri excepționale, D^D obținută prin cromatizare deschisă se mută din m. 3 pe *ictus*-ul metric al măsurii 4: ceea ce până acum s-a constatat că apare succesiv ($D^D - D^{6-5}_{4-3}$) este realizat concomitent, fundamentală dominantei fiind circumscrisă cu nota de schimb inferioară (cromatică) și superioară (diatonică). Se remarcă o concordanță în modul de introducere al dominantelor secundare: atât (D) – II^6 (m.3) cât și D^D (m. 4) apar pe *ictus*_metric.

ex. 268



Vezi și K. 548/III m. 1-8

În acele cazuri în care D^D se înfățișează ca $II^\#$ sau $II^7_\#$ în stare directă, contradominanta este înlocuită cu o dominantă reală, ce crează o inflexiune modulatorie (spre dominantă superioară), model armonic-morfologic prezent mai ales în creația lui Haydn și mai puțin în cea a lui Mozart:

ex. 269



Vezi și K. 331/II, Trio, (aici în perioadă de 16 m.); K. 501/Tema

Sub raport morfologic se observă că în urma inflexiunii spre tonalitatea dominantei – spre deosebire de exemplele citate până acum – fraza consecventă operează cu noțiunea contrastului. Aceeași particularitate structurală (faza **a**+ fraza **b**) este promovată și atunci când II^7 , datorită unei rezolvări cromatice pe V^7 (sau răsturnări) nu este urmat de inflexiune:

⁹² După Riemann, *suspin manneimez* sau *cadență feminină*, cu toate că nu este cert dacă școala de la Mannheim a inventat aceste formule cadențiale (101, p. 229-230).

ex. 270



Acele perioade pătrate, închise, care prezintă la punctul de intersecție al frazelor o cadență imperfectă (I^3 , I^5 sau I^6), realizează frecvent cadența cu ajutorul succesiunii $D^D - D^{6-5}_{4-3} - T$. Locul de apariție al contradominantei este timpul neaccentuat al m. a 6-a, m.7 fiind destinată în întregime funcțiunii de dominantă. De regulă, contradominanta în cadența perioadei se asociază cu o culminație, fie că acordul alterat coincide cu punctul culminant (ca în exemplul de mai jos – ambele apariții ale lui mi^2 fiind integrate câte unui acord disonant, subliniat prin indicații dinamice – *fp* respectiv *sf*), fie mai frecvent, precede culminația pe D^{6-5}_{4-3} (K. 421/I m.1-8; K. 576/II, m.1-8).

ex. 271



Rareori se întâlnesc exemple în care D^D se utilizează de două ori, atât în semicadență cât și în cadența perioadei:

ex. 272



Vezi și K. 205/III m.13-20.

Aspectele tipice al utilizării contradominantei în perioada pătrată, închisă, se prezintă deci sub forma evidențierii dominantei în semicadența frazei anterioare și în cadența frazei consecvente. Locul de apariție este, pentru primul caz m.3 (timpul neaccentuat, ce premerge dominantei din m.4), iar pentru cel de al doilea m.6 (de asemenea timpul neaccentuat). Rezolvarea pe V^{6-5}_{4-3} se înscrie cu o frecvență deosebită, articulând în cadența frazei consecvente culminația. Corelația contradominantei cu structura morfologică a perioadei, afirmă în urma semicadenței $D^D - D$ (m.3-4) repetarea variată a frazei anterioare ($a+a_1$ sau $a+a_v$). Atât în major cât și în minor sunt utilizate în general acordurile simplu alterate, cele dublu sau triplu alterate fiind rezervate pentru delimitarea unor segmente morfologice mai

mari decât perioada pătrată, închisă, de 8 măsuri. Fragmentul din K. 466/III (ex. 272) constituie o excepție – apariția de două ori a contradominantei se înscrie sub semnul gradației și ca atare al doilea acord de D^D este dublu alterat.

b. Perioada pătrată, închisă, de 16 m

Față de perioada de 8 m., spațiul dublu al perioadei de 16 m permite o mai subliniată varietate armonică în interiorul frazelor, dar caracteristicile enunțate cu privire la rolul contradominantei rămân valabile și în acest cadru morfologic. Măsura premergătoare semicadenței de la mijlocul perioadei rămâne în continuare locul predestinat pentru apariția contradominantei:

Perioada de 8 măsuri $\left[\begin{array}{cc} \text{fr. a} & \text{m. 3 - 4} \end{array} \right] \quad \left[\begin{array}{cc} \text{fr. a}_1 \text{ m. 7 - 8} \end{array} \right]$
 $D^D - D$

Perioada de 16 m $\begin{array}{cc} \text{fr. a} & \text{m. 7 - 8} \\ \left[\begin{array}{cc} D^D - D \end{array} \right] \end{array} \quad \begin{array}{cc} \text{fr. a}_1 \text{ m. 15 - 16 - 17} \\ \left[\quad \quad \quad \right] \end{array}$

ex. 273

K. 466/III

DD#IV - V6 - 5
4...3

Vezi și K. 280/III m.1-16; K. 313/III m.1-16; K. 378/III m.1-16; K. 448/III m. 1-16; K. 547/I m.1-16 ș.a.

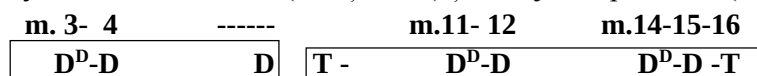
Posibilitățile de afirmare ale unui conținut armonic diversificat în interiorul unor fraze de 8 măsuri, se oglindesc și prin apariția de mai multe ori a contradominantei, aspect ce nu constituie în acest context o raritate. Prezența ei înaintea semicadenței și cadenței constituie o analogie la cazurile mult mai puțin frecvente ale perioadei de 8m. (comp.cu ex. 272):

Perioada de 8 măsuri: $\left[\begin{array}{cc} \text{fr.a} & \text{m.3 - 4} \end{array} \right] \quad \left[\begin{array}{cc} \text{fr.a}_1 & \text{m. 6 - 7 - 8} \end{array} \right]$
 $D^D - D \quad D^D - D - T$

Perioada de 16 măsuri: $\begin{array}{cc} \text{fr.a} & \text{m.7 - 8} \\ \left[\begin{array}{cc} D^D - D \end{array} \right] \end{array} \quad \begin{array}{cc} \text{fr.a}_1 & \text{m.14-15-16} \\ \left[\begin{array}{cc} D^D - D - T \end{array} \right] \end{array}$

ex. 274

Numărul maxim de contradominante întâlnit în perioada mare, se limitează la trei. Locul de apariție la mijlocul frazelor de 8 m (m.3 și m.11) și în cadența finală (m.14) sau la mijlocul frazelor de 8 m (m.3 și m.11) și la mijlocul perioadei (m.7):



sau



În aceste împrejurări, Mozart procedează la o diferențiere subtilă, reliefând cezura D^D -D în funcție de importanța ei în morfologia periodică. Astfel, în exemplul următor, D^D în cadență (m.14) se afirmă cu însușirile gradației, în comparație cu D^D precedente):

- față de m.3 și m.11 – acord simplu alterat pe parte de timp (II⁶) apare în m.14 un acord dublu alterat (terțcvart mărit), pe durata unui timp. Totodată, rezolvările pe D⁶⁻⁵₄₋₃, prin spațiul ce le este afectat, promovează de asemenea ideea de gradație (+):

ex. 275

În fragmentul din K.385/IV modul de rezolvare din m.8 (= semicadeța perioadei) accentuează dominantă prin întârziere dublă, acordându-i astfel o mai mare greutate specifică, decât în m. 4 și 12, unde întârzierile caracteristice lipsesc: ex. 276

c. În perioada deschisă

Îndepărtarea față de tonica inițială la sfârșitul perioadei cunoaște la Mozart un număr restrâns de posibilități, în comparație cu creația lui Beethoven sau cea a romanticilor. De fapt, stilul mozartian promovează în acest domeniu jaloanele pe care le-a fixat încă epoca Barocului, limitându-se la:

1. *semicadență* (în perioada concepută în tonalitate majoră sau minoră)
2. *modulație la dominantă superioară* (M-M; m-m)
3. *modulație la relativă majoră* (m-M)

1. În cazul realizării semicadenței la sfârșitul perioadei, D^D apare în m.7 sau chiar m.8 (în locul m.6 din perioada închisă):

față de

perioada închisă:

fr.ant.	fr.consecv.
	D ^D - D -T
	m.6 – 7 - 8

apare

perioada deschisă

fr.ant.	fr.consecv.	sau	fr.consecv.
	modulație D ^D -D-T		D ^D -D
	m.7- 8		m.8

Vezi și K. 203/II m.1-8; K. 204/III m.1-16; K. 309/I m.35-42 ș.a.

În tonalitățile minore semicadența la sfârșitul perioadei deschise se prezintă adesea sub forma unei întârzieri de V⁷⁻⁸ în discant, asociată și cu alte întârzieri.

ex. 277



Vezi și K. 311/I (ex. 222); K. 333/III m. 65-72; K. 397 m.12-19 ș.a

2, 3 în morfologia periodică modulantă, locul D^D este identic cu cel din morfologia periodică nemodulantă – mai frecvent la mijlocul perioadei (m.3) și ceva mai rar în cadența perioadei (m.6)

Exemplul de mai jos promovează ambele aspecte, D^D -D delimitând mijlocul perioadei, iar D^D -D -T realizând cadența perioadei în tonalitatea dominantei superioare⁹³:

ex. 278



Vezi și K. 287/III Trio m. 1-16; K. 361/, Allegretto, m.1-16; K.380/III m.109-116; K. 450/II m.1-8; K. 456/II m.1-8 ș.a.

d. În morfologia nepătrată

Periodicitatea morfologică în baza progresiei geometrice 2-4-8-16 formează mai ales pentru epoca Clasicismului vienez, acel cadru convențional față de care orice altă organizare este percepută ca fiind atipică sau excepțională. În mod curent, morfologia pătrată este acoperită și prin termenul de „simetrie”, în contrast cu cea nepătrată, pentru care s-a adoptat termenul de *asimetrie*. Această din urmă accepțiune terminologică însă nu circumscrie în mod satisfăcător fenomenul în cauză întrucât, pentru o organizare de 3+3 sau 5+5 noțiunea de *asimetrie* poate fi chiar eronată⁹⁴, pe lângă faptul că prin simetrie și asimetrie în muzică se circumscriu și o serie de alte fenomene decât cele pur morfologice.

⁹³ Cu privire la utilizarea acordului de sextă napolitană în ⁶₄, vezi Gärtner (27, p. 10-12) și Fischer (25, p. 14)

⁹⁴ În astfel de cazuri, Massenkeil (63) vorbește de *simetrie parțială*, spre deosebire de grupări de 4+4 care constituie *simetrie plină*.

Ca atare, pentru definirea celor două modalități distincte de organizare morfologică, noțiunile de *pătrat* și *nepătrat* par a fi mult mai adecvate. În cele ce urmează, utilizăm ca instrumentariu de analiză rezultatele cercetărilor întreprinse de G. Massenkeil (63), păstrându-ne însă rezervele de mai sus față de noțiunea de *asimetrie*.

Massenkeil stabilește următoarele fenomene morfologice caracteristice pentru structurile nepătrate în creația mozartiană:

A. Grupări metrice impare cezurate

1. *Impar+impar* (5+5, 5+7 etc.)
2. *Par+impar, sau invers* (4+5 sau 5+4)

B. Joncțiunea⁹⁵ cu următoarele tipuri principale:

1. *Gruparea metrică pară/impară*: 4/5

ex. 279



2. *Grupare metrică impară/pară* $\frac{3}{4}$

ex. 280



3. *Grupare metrică pară/impară+impară/pară sau invers*
4. *Succesiunea: grupare metrică impară cezurată + joncțiune, sau invers*
5. *Succesiunea: grupare metrică impară cezurată + joncțiune, sau invers*

C. Structurare divergentă

D. Grupări de jumătăți de măsură

Ca o caracteristică aparte, Massenkeil descoperă în *Menuetul* mozartian epilogul cadențial de 5 măsuri (vezi ex. 285).

Fenomenele morfologice enunțate mai sus constituie diferite posibilități de evitare a periodicității pătrate, cu caracter tipologic ce pot apare ca atare sau mai frecvent în interacțiuni dintre cele mai complexe. Teoria lui Riemann asupra *deranjamentelor* perioadei pătrate (contracțiuni sau largiri) se dovedește a fi insuficientă pentru elucidarea problemei în cauză, deși în multe cazuri poate aduce constatări semnificative. Metoda riemanniană se raportează în fond la o normă fixă

⁹⁵ *Verschränkung*, termen pentru care se mai utilizează echivalentul de *încopciere* (102, p. 122), *interferare* (102/II, p. 399), *suprapunerea cadențelor de frază sau cadențe intruse* (41, p. 27) și *fraze prin încrucișare* (30, p. 562).

și ca atare în analiza unei structuri morfologice nepătrate evidențiază mai mult modificările suferite de presupusa structură pătrată și mai puțin semnificația particulară a unei astfel de organizări în contextul formei. Important rămâne deci ceea ce este și nu ceea ce ar putea (sau ar trebui) să fie o morfologie nepătrată anume.

Similar morfologiei pătrate, D^D se afirmă și în cea nepătrată cu însușirea de a cezura discursul la mijlocul perioadei, sau de a contribui la realizarea cadențelor la sfârșitul perioadei:

Vezi și K. 459/II: 5+5, D^D la semicadență și cadență (m.1-10)
 K. 428/II: 5+5, D^D la semicadență mediană a unei perioade deschise prin I-V (m.1-10)
 K. 387/I 6+6 (+2), D^D în cadență (m.25-32) ș.a.

Joncțiunea se prezintă sub raport armonic în corelație cu succesiunea D-T (ex. 281a) și mai rar cu $D^D - D$ (ex. 281b), aceasta mai ales în cazul perioadelor deschise. Asemănător evaziunilor tonale, oprite prin $D^D - D$ (vezi ex. 204, 229, 232) și digresionile morfologice (lărgiri interioare) sunt stăvilite prin $D^D - D$ (-T). Ca atare, contradominanta îndeplinește o funcție stabilizatoare nu numai pe plan tonal, ci și pe cel morfologic:

ex. 281a

ex. 281b

Contrastul morfologic dintre grupările metrice pare și impare poate fi reliefat în nuanțări diferențiate. Astfel, exemplul de mai jos îl afirmă în baza construcției: frază antecedentă – 8 măsuri cezurate prin $D^D - D$ - + frază consecventă de 7 măsuri. Concepută în spiritul relației tipice de *întrebare – răspuns*, perioada

promovează o aluzie la caracterul pătrat în planul armonic, pe când cel morfologic operează cu fenomenul contracțiunii:

ex. 282



Aceleași caracteristici armonice și morfologice se observă și în K. 465/IV m.55-69 (8+7 măsurii, cezurate la mijloc prin $D^D - D$).

În cazurile frecvente de *joncțiune* la sfârșitul unei perioade, morfologia nepătrată este mai puțin evidentă decât în exemplul de mai sus. În K. 361/I apare o perioadă tripodică, unde ultima frază de 4 măsurii realizează o joncțiune cu repetarea variată a întregii perioade (12=1, în cifrația lui Riemann; 4+4+3/4 în cifrația lui Massenkeil):

ex. 283



Vezi și K. 504/I m.97-112, 8+7/8 m.cu cezură $D^D - D$ la sfârșitul frazei antecedente.

Perioada complexă prezintă de obicei diferite combinații ale tipurilor principale mai sus menționate și constituie, în cadrul amplu al formei generale, adesea un segment morfologic instabil, permițând reprizelor introducerea unor variante structurale ce se situează de asemenea în sfera perioadei complexe, nepătrate. Constatarea este mai puțin valabilă pentru T_1 a formei de sonată, ce-și păstrează și în repriză profilul morfologic inițial.

T_1 din K. 406/I (K. 388/I) promovează o mare majoritate de aspecte morfologice nepătrate într-o ingenioasă combinație:

- grupări metrice pare cezurate (**d**, **d¹**)
- grupări metrice impare cezurate (**b**, **c**)
- joncțiunea par/impar (**a**) și
- joncțiunea impar/par (**e**)

Organizarea structurală atât de particulară 4/5+5+3+2+2+5/6 revine nemodificată și în cadrul reprizei. Joncțiunea dintre **a** și **b** (4/5+5) se realizează armonic prin $D^D - D$, pedala pe D delimitând similar fragmentului din K. 467/II o frază cu caracter median. Segmentele **c**, **d**, și **d₁** apar stăvilite prin fermitatea frazei

cadențiale **e** – în jonțiune cu începutul punții – care apelează din nou la D^D (-D-T, m.18-20 și m.20-22). Prezența tetracordului descendent cromatizat inițiat de bas (m.13-14 - D^D – D) formează un element unificator pentru segmentele morfologice cezurate 2+2+5/6. Din cele cinci fraze componente ale acestei perioade complexe, doar una singură (**c**) nu conține o contradominantă:

ex. 284

Spre deosebire de tema de mai sus, perioada inițială a *Trio*-ului din *Menuetul K. 357* prezintă o organizare morfologică susceptibilă de transformări structurale în repriză, aceasta mai ales datorită caracterului modulant al strofei expoziționale (*sol*, *re*). Primele trei segmente (**a**, **b**, **a**₁) sunt cezurate și deschise prin semicadență, urmând apoi alte două segmente în jonțiune (**c**, **d**), structura întregului prezentându-se ca o succesiune de 4+4+5+7/8+5. Fraza cadențială de 5 măsuri se îndreaptă spre tonalitatea dominantei (tonalitate ocolită până în acest moment), realizând cadența *re*: $D^D - D^{6-5}_{4-3}$

ex. 285

Str. III (repriză) amplifică lărgirile frazei **c** de la 7/8 m. la 11/12 m., eliminând și substituția funcțională inițială (*Sib: I = re:VI*) în momentul joncțiunii: în loc de:

Sib:I

= re:VI - D^D - D⁶⁻⁵₄₋₃ - T (str.I)

apare acum

sol:I

sol:I - D^D - D⁶⁻⁵₄₋₃ - T (str.III)

Strofa a III-a comparată cu strofa I-a permite sesizarea variabilității morfologice a perioadei complexe la Mozart:

str.I: 4 + 4 + 5 + 7/8 + 5 = 25m

str.III: 5 + 11/12 + 5 = 21m

Datorită lărgirilor din strofa a III-a, fraza **c**, repriza, renunță la reluarea frazelor **a** și **b** (4+4), asigurându-se astfel echilibrul arhitectonic al celor două strofe.

Dacă exemplul precedent a promovat prin fraza mediană **c** lărgiri în repriză, fragmentul de mai jos din K. 467/II prezintă o situație oarecum contrastantă: prima expunere (orchestră) este mai complexă, în comparație cu repetarea ei variată (pian). De altfel, pe parcursul evoluției formei, fiecare revenire a ideii inițiale conține noi modificări morfologice, reprezentabile prin următorul plan:

m.1-22

a	+a₁	b	b₁	+c	+d	+d₁
(1) + 3	+ 3 +	2 +	2	+5/6	+ 3	+ 3
<i>Fa</i>			<i>fa</i>		<i>Fa</i>	

m.23-55

a	+a₁	b	b₁
(1) + 3	+ 3 +	2 +	4
<i>Fa</i>			<i>Fa</i>

m.45-55

c	+d	+d₁
5/6	+ 3	+ 3
<i>do</i>	<i>Do</i>	

m.73-99

a	+a₁	+b_v	+b_v	+c	+d	+d₁	+b	+b₁
3	+3	+2	+2	5/6	+3	+3	+2	+4
<i>Lab</i>			<i>fa</i>	<i>Fa</i>				

În fraza **b₁** a expoziției orchestrale apare o joncțiune prin structurare divergentă, de o altă natură decât acelea pe care le menționează Massenkeil (63, p. 54-57 și p. 121-130) prin prisma aspectelor metro-ritmice. Sub raport motivic, este

vorba de o repetare cezurată $2+2 = +b + b_1$. Sub raport armonic însă b_1 se află în joncțiune cu c , întrucât cezura melodică nu coincide cu cezura armonică:

$$\begin{array}{ccc} b_1 & c & = 2+5/6 \\ D^D & D^{6-5}_{4-3} & \end{array}$$

Cvartsextacordul de întârziere pe dominantă este orientat spre rezolvare în măsura următoare (m.12) legând astfel motivul de 2 m din discant (b_1) cu secvența coborătoare din segmental următor. Astfel, înlănțuirea $D^D - D$ inițiază și încheie un segment median minor (fa), așezat deasupra unei pedale. Structura divergentă se prezintă deci astfel⁹⁶:

$$\begin{array}{rcccl} \text{Motivic:} & 2 & +2 & +5/6 & \\ (1) +3 + 3 & & & & 3+3 \\ \text{Armonic:} & 2 & +7/8 & & \end{array}$$

ex. 286

Examinând apariția succesiunii $D^D - D$ (-T) în contextual formelor mici (perioada de 8m – perioada complexă), se observă că ea participă la realizarea a trei aspecte morfologice diferite:

- cezura (semicadență)
- cadența finală
- joncțiunea

Ponderea cea mai însemnată îi revine cezuri care evident că nu apelează la succesiunea $D^D - D$ în sensul unui mijloc armonic universal de separare a unităților morfologice, dar acordă totuși acestei relații un rol preferential. Alte posibilități, ca $T - D$ sau $S - D$ dispun – în comparație cu $D^D - D$, de o pregnanță armonică mai puțin evidentă și ca atare impun și cezura morfologică cu o insistență mai puțin declarată.

⁹⁶ Ca atare, interpretarea lui Ch. Rosen (85, p. 238): „3+3, 2+2, (1+1+1+1+1), sau 5, 3+3” trebuie privită ca fiind eronată.

Raportat la gradul de înrudire motivică a segmentelor cezurate prin $D^D - D$, se poate constata că de cele mai multe ori este vorba de repetări nevariate ale motivului inițial în urma cezurii $D^D - D$ (vezi ex. 265, 267a, b, 274, 276, 282). Cu frecvență mai redusă apare repetarea variată (vezi ex. 266, 273) și în fine, contrastul derivat (vezi ex. 278) sau contrastul nederivat (vezi ex. 270, 283, 284). În major, cezura dinaintea reluării (variate) a frazei antecedente, se realizează – în majoritatea covârșitoare a cazurilor – printr-o *contradominantă simplu alterată*. Acordurile dublu alterate, destul de rar utilizate în cadrul acestor unități morfologice de dimensiuni reduse, sunt rezervate pentru cadența perioadei (K. 466/III m. 140-147; K. 465/IV m. 1-16; K. 459/I m. 1-8 ș.a.)

B. Contradominanta în formele cu repriză

a. În formele bi- și tristrofice

Dacă în cazul morfologiei de tip periodic, tensiunea armonică proprie succesiunii $D^D - D$ este adesea corelată cu pregătirea unei reluări, unei *rechemări* a ceva deja cunoscut, atunci semnificația procedului se manifestă prin analogie și într-un context morfologic de dimensiuni mai ample. Ceea ce pe un spațiu restrâns formează o *repetare*, pe un spațiu mai amplu formează o *repriză*, iar pregătirea acestor reveniri motivice, respectiv tematice, se realizează în creația lui Mozart, cu mijloace armonice similare:

Perioada:

fraza **a**
 $D^D - D$

fraza **a₁**

Forma bistrofică

strofa I **A**

fraza **a-a₁**

strofa II **A₁**

fraza **b** $D^D - D$ – fraza **a₂** (repriza)

Forma tristrofică

strofa expozițională **A**

Mijloc **B**

$D^D - D$

Repriza **A₁**

Ca atare, un model *armonic-morfologic* valabil pentru formele mici de tip perioadă, apare proiectat și asupra formelor mari, constituind un atribut specific al unității stilului mozartian.

Modelul de mai sus al *formeii bistrofice* este promovat de temele de variațiuni din K. 284/III, K. 406/IV, K. 436 ș.a. unde segmental median (**b**) se încheie cu cezura $D^D - D$ atât în contextul unei stabilități tonale (K.331/I) cât și în cel al unei instabilități tonale, mai mult sau mai puțin evidentă. Semnificativ este faptul că, în formele bistrofice fără repriză (K. 305/II, K. 377/II; K. 547/III ș.a.) lipsește și semicadența $D^D - D$ la mijlocul strofei a II-a, iar la reluarea frazei

consecvente din strofa I-a (**a+a₁+b+a**) precede reprizei doar în cazuri rare (K.525/IV, *Menuetto* – cu D^D – D înaintea revenirii lui **a₁**, K. 491/III – fără cezura D^D – D înaintea revenirii lui **a₁**).

În formele bistrofice, cezorii D^D – D îi este rezervată un spațiu relativ restrâns, între D^D neaccentuată (timp sau parte de timp) și D accentuată instituindu-se un raport de durată de 1:3 (K. 331/I) sau 1:4 (K. 284/II, K. 406/IV).

Formele tristrofice cu repriză (*Menuet, Trio*) mai păstrează în unele cazuri această repartizare în timp a celor două funcțiuni (K. 282 *Menuetto* I, K. 334/III *Menuetto*; K. 464 *Trio*, K. 515 *Menuetto*, K. 590 *Trio* ș.a.). Dat fiind cadrul morfologic mai amplu (în comparație cu formele bistrofice), apare destul de des și o amplificare a spațiului acordat celor două funcțiuni, realizat prin:

- **Paritate de durată** D^D = 1m + D = 1m (K. 205/IV *Trio*, K. 287/V *Trio*, K. 331/II *Menuetto*, K. 387 *Trio*, K. 421 *Menuetto*, K. 499 *Menuetto*, K. 516 *Menuetto* ș.a.)

$$D^D = 2m + D = 2m \quad (K. 282 \text{ Menuetto II})$$

$$D^D = 4m + D = 4m \quad (K. 575 \text{ Menuetto})$$

- **D mai extinsă decât D^D**, similar situației din formele bistrofice, dar într-un spațiu mai amplu. În aceste cazuri, din cezura D^D – D se desprinde adesea un pasaj introductiv, quasi improvizatoric (“*Eingang*” în terminologia epocii), ce conduce spre repriză (K. 247/V *Trio*) sau acel “*Eingang*” este înlocuit printr-o *retranzizie* motivică (K. 465 *Menuetto*, K. 551 *Menuetto*):

Mijloc B „*Eingang*” Repriză A

D^D – D sau retranzizie

- **repretări ale succesiunii D^D – D**, acordic sau unisono (K. 515 *Trio*, K. 550 *Menuetto*), urmate de un “*Eingang*” (K.253 *Menuetto*, K. 304/II) sau de o retranzizie pe pedală de D (K. 331 *Trio*, K. 593 *Menuetto*)

Dacă segmentul median se îndreaptă prin modulație înspre tonalitatea dominantei, urmează de regulă o retranzizie, orientată spre V⁷ sau V⁹ a tonalității inițiale (K. 387 *Menuetto*, K. 465 *Trio*, K. 458 *Menuetto*, K. 543 *Trio* ș.a.), aspect ce caracterizează de altfel și formele similare la Haydn:

ex. 287: Schematic



Doar în cazuri rare, cadența în tonalitatea dominantei este urmată nemijlocit de începutul reprizei (K. 205/IV *Menuetto*, K. 334/V *Menuetto, Trio* I).

Mozart mai recurge și în contextul modulației înspre dominantă superioară, la modelul armonic-morfologic cu implicația contradominantei, apelând însă aici la acordurile de sextă mărită:

ex. 288 Schematic:



Întrucât acordurile alterate ale dominantei cu sextă mărită nu apar în stilul lui Mozart – spre deosebire de Beethoven (vezi ex.6) orice acord de sextă mărită este asociat numaidecât cu funcțiunea contradominantei, până și într-un context ca cel de mai sus. O interpretare *Sol: V – I – bVII6# - I* (teoretic posibilă), ar fi – în stilul mozartian – cu totul eronată, prin nesocotirea unei particularități armonice evidente.

ex. 289



Cu o semnificație similară se prezintă și K.499/II *Menuetto* unde cadența în tonalitatea dominantei (*La major*) este urmată de o tranziție pe pedală (figurată prin ostinato), deasupra căreia apar trei acorduri diferite de septimă micșorată. Prin aceasta, stabilitatea *tonalității* dominantei este slăbită, în favoarea unei evoluții înspre funcțiunea *dominantei*. Și în acest context, interpretarea ultimului acord de septimă micșorată ca *La:VII⁷* ar fi eronată - retraziția este îndreptată înspre *Re:D^D – D* și nu *La:D – T*:

ex. 290



Spre deosebire de perioada cu aspectele ei diferite și de forma bistrofică, formele tristrofice în major, recurg în cezura dinaintea reprizei, alături de amplificarea spațiului acordat succesiunii $D^D - D$, și la acorduri dublu sau chiar triplu alterate, adâncind astfel, cu mijloace armonice, un moment caracteristic al formei (*Vezi K. 287/V Trio, K. 205/IV Trio, K. 575 Menuetto, K. 590 Trio, K. 331 Menuetto și Trio, K. 551 Menuetto, K. 428/IV - aici cu $D_D II^9$*).

Nu s-ar putea stabili însă un raport precis între aparițiile acordurilor dublu sau triplu alterate și spațiul pe care-l acoperă în asemenea împrejurări cezura $D^D - D$. În formele tristrofice predomină aspectul prin care segmentul median se încheie

prin $D^D - D^{97}$, urmat de un “*Eingang*” sau o scurtă retransiție. Sunt însă destul de numeroase cazurile în care cezura delimitează însăși retransiția, atunci când segmental median este încheiat printr-o cadență perfectă (vezi ex. de mai sus). Sub forma $D^D - D - T$, contradominanta apare și în *codă* (K. 334/IV).

b. Forma de rondo

Rondo-ul clasic – spre deosebire de cel baroc, acordă pregătirii reprizelor o atenție specială, apelând la așa-zisele *retransiții*. Tendința de a formula aceste elemente de legătură în variante mereu înnoite, are în vedere semnificația lor estetică în economia formei (56, p. 115). În creația lui Mozart, lipsa unor retransiții poate fi privită chiar ca o excepție (K. 361, *Finale*).

Delimitarea unui *episod* sau a unei *retransiții* prin cezura $D^D - D$ constituie în rondo-ul mozartian unul dintre mijloacele cele mai caracteristice în modul de a pregăti o repriză. Sunt chiar foarte rare acele rondo-uri în care nici măcar o singură repriză să nu fie precedată de cezura $D^D - D$. Unul dintre puținele exemple de acest fel îl constituie finalul din K. 311. Deși fiecare segment morfologic este precedat de o tranziție, doar cea spre episodul median (relativa minoră) apelează la cezura D^D (sextă mărită) – D.

Re	R_1	Ep.I	R_2	Ep.II	R_3	Ep.III (=I)	R_4
(La)		si: $D^D - D$			(Re)		

Cauza probabilă pentru care Mozart renunță în retransiții la cezura $D^D - D$ o constituie particularitatea armonică a frazei antecedente din tema de rondo. Modelul armonic-morfologic al perioadei de 8m (vezi ex.265).

fr:**a** (4) fr.**a₁** (4)

$D^D - D$

este comprimat aici în cadrul frazei antecedente (**a**) devenind:

motiv (2m)	+	motiv (2m)
$T - D^D - T$		$D - T$

ex. 291



⁹⁷ Tot aici aparține și tema principală din K. 301/I concepută în tiparul formei tristrofice cu repriză. Fraza de contrast **b** este încheiată prin $D^D - D$, încadrându-se în modelul armonic-morfologic, în care cezura $D^D - D$ recheamă strofa expozițională. Ca atare, nu este vorba de o aluzie la puntea formei de sonată, ci de un model structural de largă răspândire în formele tristrofice ale creației mozartiene. Cf. cu László Fr. (55, p. 486).

Dacă și retranzițiile ar fi apelat la succesiunea $D^D - D$, ar fi rezultat o repetare a unui singur mijloc armonic caracteristic pe un spațiu prea restrâns, cu reprecursiuni negative atât asupra retranziției cât și asupra reprizei⁹⁸.

Retranziție -----	R
$D^D - D$	$T - D^D - D$

În lumina observațiilor de mai sus apare semnificativ faptul că Mozart optează în retranzițiile acestui rondo pentru evoluții armonice îndreptate din $La:I$ spre $Re:V^7$ (retranziție 1 și 2), respective din $Re:I^8$ spre $Re:F^5$ (retranziție 3).

Frecvente sunt rondo-urile în care o singură repriză (din 2 sau 3) este precedată de cezura $D^D - D$ la sfârșitul retranziției, aspect rezervat de obicei ultimei (Vezi K. 284/II, K. 309/III, K. 376/III, K. 385/IV, K. 428/IV, K. 457/III, K. 467/III, K. 576/III ș.a.) sau penultimei reluări (Vezi K. 313/III, K. 614/IV) a temei. Ceea ce deosebește aceste reprize de majoritatea reprizelor similar pregătite din formele tristrofice este faptul că retranziția ea însăși se încheie prin cezura $D^D - D$ urmând sau nu un pasaj de legătură „Eingang”.

<i>Forma tristrofică:</i>	B	retranz.sau $D^D - D$ “Eingang”	Repriză
Rondo	Episod	retranz $D^D - D$	Repriză (+ „Eingang”)

Episoadele în tonalitatea omonimei **nu** sunt urmate în general de o retranziție, repriza temei de rondo realizându-se prin *attacca* sau printr-un pasaj de legătură (excepție K. 511) în schimb, cel puțin unul dintre celelalte episoade este urmat de o retranziție încheiată prin $D^D - D$.

K. 564/III

R ₁	Ep.I	R ₂	Ep.II	retranz.	R ₃	Coda
Sol	sol	Sol	Do	$D^D - D$	Sol	

K. 494

R ₁	Ep.I	R ₂	Ep.II	retranz. R ₃	Ep.III	“Eingang”	R ₄ Coda
Fa	Do	Fa	re		fa		Fa
			Si bemol	$D^D - D$			
			Fa				

⁹⁸ „Evitarea a ceva este un principiu de compoziție deosebit de important și trebuie să constituie fără îndoială o preocupare în analiza muzicală”. (69, p.21).

K. 310/III

R ₁	Ep.I	retranz,	R ₂	Ep.II	R ₃	Coda
la		D ^D – D		La	la	

Rondo-ul K.376/III promovează o trăsătură stilistică specific mozartiană, aceea a *repetării unei retransiții*. Apelând la aspectul remodulației (D – T) prin transformarea treptată a tonicii (D) în dominantă cu nonă, prima retransiție are ca punct de plecare tonalitatea *Do major*:

Ep.I *Do* retranz. I = Fa: V^{8+3+5+7b+9} Repriză

Cea de a doua retransiție este legată de repetarea episodului I, transpus din *Do* în tonalitatea de bază *Fa*, conducând astfel implicit spre dominantă *Si bemol*:

Ep.II (=Ep.I var.) Fa retranz. I = Sib: I^{8+3+5+7b+9}

Pentru a mijloci repetarea tranziției spre *Fa*, Mozart intercalează trei acorduri dintre care ultimul este *Fa*: D^D urmând apoi reluarea retransiției în forma ei inițială. Ca atare, se poate afirma în acest caz special că D^D precede mai precis nu repriza temei de rondo, ci repriza retransiției:

ex. 292

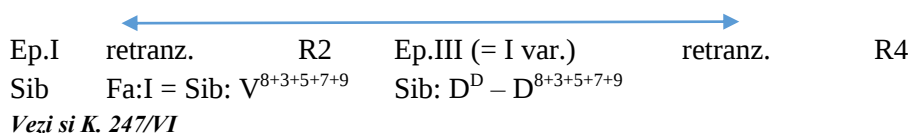


În cazurile în care retransiția încheiată prin D^D – D este repetată ad litteram, două reprize ale temei de rondo vor fi precedate de cezura caracteristică D^D – D, particularitate specifică și pentru reprizele în forma de sonată.

ex. 293

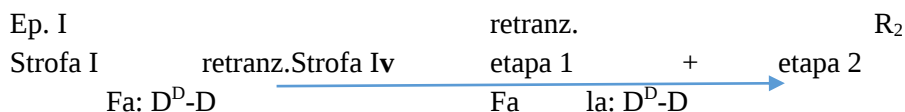


Reeditarea primei retransiții (variata sau nevariata) se efectueaza în rondo-ul mozartian sub cele mai diferite aspecte. Astfel, în K. 454/III, prima retransiție realizează legătura între *tonalitățile dominantei* și tonicii, în timp ce revenirea variata a retransiției dinaintea ultimei reprize, crează o legătură între *funcțiunile dominantei* și tonicii, dominantă fiind acum precedată de cezura $D^D - D$:



Același model armonic și morfologic este promovat și de retransițiile 1 și 2 din K. 494 (finalul sonatei K. 533). Aici mai apare însă și o a treia revenire a retransiției inițiale, în cadrul unei ample cadențe concertante.

Un exemplu aparte îl constituie rondo-ul în *la minor* K. 511, unde retransiția pentru repriza variata a strofei I (*Fa major*) servește (transpusă în *la minor*) și ca retransiție pentru prima repriză a temei de rondo. Ambele apariții ale acestui segment sunt precedate de cezura $D^D - D$ (în *Fa* respectiv în *la*):



Spre deosebire de K. 310/III și K. 494, episodul în tonalitatea omonimei (*La major*) este urmat aici de o amplă retransiție⁹⁹ încheiată prin *La*: SN - $D^D - D$, cu prelungirea timp de 7 măsuri a funcțiunii de D. Ca atare, în acest rondo fiecare repriză (strofa IV din Ep. I, R₂ și R₃ + începutul codei cu R_{4v}) este precedată de câte o cezura $D^D - D$. Referitor la funcțiunea variabilă a primei retransiții – pentru repriză de episod și repriză de temă de rondo – noțiunea de „*Baukastentechnik*” (tehnică de asamblare) descrisă de W. Plath (80, p.154) în legătură cu stilul mozartian, apare deosebit de plastică.

Față de majoritatea exemplurilor citate – *retransiția încheiată prin $D^D - D$* – rondo-urile K. 376/III, K. 454/III, K. 333/III și K. 511 prezintă aspectul reluării integrale sau fragmentate a *primei retransiții precedată de $D^D - D$* ce delimitează fie episodul, fie prima etapă a retransiției. Asemenea retransiții repetate au caracteristica comună că se desfășoară sub forma unei dominante prelungite, anacruză armonică pentru repriză.

Cazuri particulare le constituie și acele rondo-uri în tonalitate majoră, la care un episod se încheie prin cezura D^D (accord de sextă mărită) – D din relativa

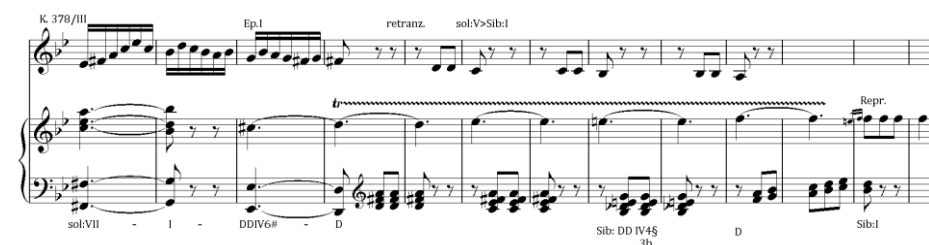
⁹⁹ *Durchführungskadenz* (cadență cu aspect de tratare) după Dennerlein (14, p.126), *Übertleitungstakte* (măsuri de tranziție) după Degen (13, p. 312-313). Segmentul din m. 109-128 este interpretat de către Degen (ibid.) în mod cu totul eronat ca evoluție modulară *do#-mi*, în loc de *fa#-V*: *La*: V, întrucât în locul acordurilor de D^D Degen sesizează dominante reale pentru tonalitățile respective.

minoră, după care urmează o retransiție remodulatorie. Între sfârșitul episodului și începutul reprizei se instituie o relație de terță mare descendentă, ce caracterizează frecvent sfârșitul tratării și începutul reprizei în forma de sonată mozartiană.

ex. 294a



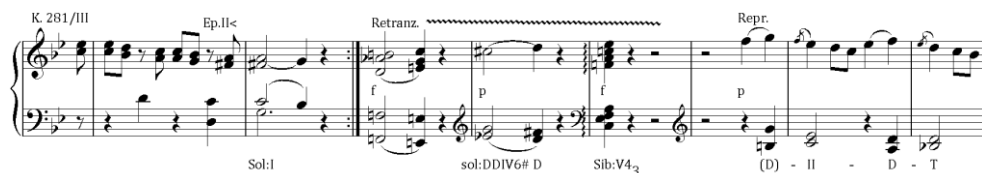
ex. 294b



Vezi și K. 334/VI, sf. Ep.I.; si: D^D-D-----R Re:I; K. 454/III sf.Ep.II sol: D^D-D -----R Sib:I

Aceeași relație de terță mare descendentă este promovată și de exemplul de mai jos cu deosebirea că aici cezura D^D-D din relative minoră apare inclusă în retransiția a cărei evoluție generală este îndreptată din sol:I spre Sib:I.

ex. 295



Rondo-ul cu mai mult decât trei apariții ale temei, apelează uneori chiar de două ori la pregătirea reprizei prin cezura D^D-D. În asemenea cazuri se poate urmări și un proces de gradație, în sensul că cea de a doua cezură este realizată:

- cu un accord mai complex, în comparație cu cezura pentru repriza precedentă

ex. 296



- pe un spațiu mai amplu, prin repetări ale succesiunii D^D-D

ex. 297

Noțiunea de gradație include și idea de contrast tonal, o repriză fiind precedată de D^D -D din relative minoră (vezi ex. 294), următoarea prin D^D -D în tonalitatea de bază. Elemental comun celor două cezuri îl constituie acordul de sextă mărită - inițial acord simplu, apoi acord triplu alterat (++):

ex. 298

Modalitatea de pregătire a unei reprize prin cezura D^D -D este valorificată și în acele cazuri în care un episod recurge la citarea, într-o altă tonalitate, a temei de rondo (K. 281/III, m. 110-114, K. 299/III, m. 242-244, K. 301/III m. 23-24, K. 310/III m. 62-63, K. 467/III m. 231-240, K. 545/III m. 11-12 ș.a.)

Dar modelul armonic-morfologic în cauză nu se limitează doar la reprizele temei de rondo. Frecvent, rondo-ul mozartian recapitulează transpus episodul I, fie ca episod final, fie corelat cu episodul median (quasi episod dublu, unde se poate subînțelege, între episodul central și repetarea episodului I, eliziunea unei reprize a temei de rondo). În ambele cazuri rezultă o apropiere, mai mult sau mai puțin evidentă, față de principiul formei de sonată.

Aplicarea modelului comportă două aspecte:

1. recapitularea transpusă a Ep.I se corelează și cu *reluarea ultimei etape din tranziția inițială*, delimitată prin D^D -D:

K. 296/III

R₁	tranz. Ep.I	“Eingang”	R₂	Ep.IItranz.	Ep.Iv	“Eingang” R₃
	x(4m)+y(4m)	Sol		z(4m)+y ₁ (4m)	Do	
Do ~ Sol:	D^D -D	la Fa	Do:	D^D -D		

(Vezi și K. 516/IV)

În exemplul de mai sus, înaintea reapariției Ep.I, o nouă tranziție (**z**) este continuată cu transpoziția în tonalitatea de bază a etapei a 2-a din tranziția inițială (**y**₁).

În alte cazuri, tranziția încheiată pe D este reeditată *ad litteram*, Ep.I situându-se în tonalitatea dominantei prin substituție funcțională (*Do:V = Sol:I*) în timp ce recapitularea ei menține tonalitatea inițială *Do:V – Do:I*), procedeu cunoscut din puntea formei de sonata. Rondo-urile K. 575/IV și K. 576/III promovează această particularitate prezentând și analogii surprinzătoare în construcția formei, explicabile fără îndoială prin compunerea aproape concomitentă a ambelor lucrări¹⁰⁰.

Scrise în *Re major*, lucrările afirmă o concepție monotematică, Ep.I evoluând asemenea unei tratări. Episodul central în *Fa major* se prezintă ca o nouă tratare (quasi repetare variată a primei tratări), urmând apoi reluarea în tonalitatea inițială a Ep.I. Revenirile episoadelor sunt precedate de tranziții unice (etapă finală), terminate prin cezura D^D – D. Față de K. 576/III, tranziția spre Ep.I din K. 575/IV prezintă doar deosebirea că se încheie de asemenea prin cezura D^D – D (+), în loc de T – D.

ex. 299

K. 576/III Tranz. 1

Ep. I

Re:V = La:I

K. 576/III Tranz. 2

Ep. II

Re-re - Fa: DD - D

Fa:V - I

Tranz. 3

Ep. III

Re - DD - D

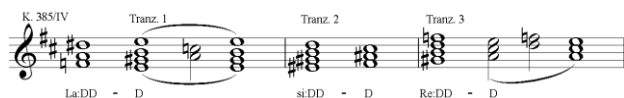
Re:V I

2. recapitularea transpusă a Ep.I este corelată cu o *nouă tranziție*, încheiată prin D^D – D. Această modalitate apare și atunci când deja prima tranziție se încheie prin D^D – D, înaintea instalării Ep.I (comp.diferența față de K. 296/III)

¹⁰⁰ Datarea lui Mozart: K. 575: iunie 1789, K. 576: iulie 1789.

Asemănător se prezintă și K. 385/IV (*Re major*), unde Ep.I apare în *La major*, *si minor* și *Re major*, fiind precedat de fiecare data de o altă formă acordică a cezurii $D^D - D$, deși D^D este mereu un accord dublu alterat:

ex. 300



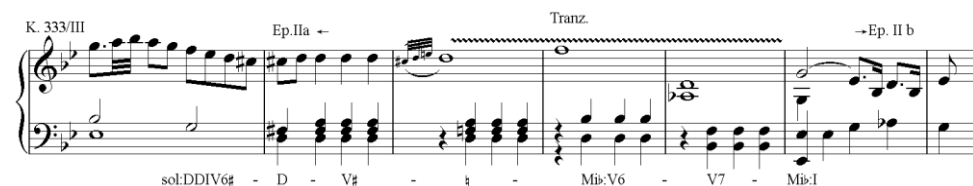
Mult mai frecvente sunt însă acele rondo-uri care introduc Ep.I fără cezura $D^D - D$, în timp ce revenirea Ep.I este precedată de $D^D - D$. Formele practice ale realizării acestui principiu sunt foarte variate. Astfel, *Ep.I în tonalitatea de bază* revine în urma cezurii $D^D - D$ tot în tonalitatea de bază, dar cunoaște o îmbogățire cu noi evoluții tonale (K. 302/III, K. 488/III). Sau Ep.I (din tonalitatea de bază) este recapitulat transpus la subdominantă (K. 284/II) sau chiar la paralela subdominantei (K. 614/IV), fiind precedat în ambele cazuri de $D^D - D$. Printre exemplele citate, K. 284/II constituie un caz particular, întrucât Ep.II din relativa minoră se încheie prin $D^D - D$, urmând reluarea nemijlocită la subdominantă a Ep.I. Între cele două acorduri *fa# : V* și *Re : I* (quasi *fa# : VI*) se instituie o *înrudire prin sensibilă* (*Leittonverwandschaft*¹⁰¹).

ex. 301



Aceeași relație tonală se observă și între cele două idei contrastante ale Ep.II din K. 333/II, unde însă saltul tonal (la un semiton ascendant) din exemplul precedent, este ocolit printr-o scurtă tranziție modulatorie:

ex. 302



Comparând aceste două rondo-uri, se constată că tonalitatea subdominantei în K. 284/II este afirmată printr-o repriză a Ep.I, în timp ce în K. 336/III aceeași tonalitate a subdominantei se afirmă printr-un nou episod. În ambele cazuri însă este vorba de un episod dublu:

¹⁰¹ Fundamentală din *fa# : V* este sensibilă pentru *Re : I*.

K.284/II

Ep.II	Ep.I
<i>Fa#</i> : D ^D – D	<i>Re</i> :I

K.333/III

Ep.II/a	Ep.II/b
<i>sol</i> : D ^D – D tranz.	<i>Mib</i> :I

Raportul tonal tradițional al formei de rondo-sonată îl constituie însă *transpoziția Ep.I din tonalitatea dominantei* în tonalitatea de bază, aspect promovat de K. 281/III, K. 299/III, K. 313/III K. 333/III, K. 525/IV, K. 548/III ș.a. unde repriza Ep.I este precedată de o tranziție încheiată prin D^D – D. Faptul că între Ep.II și repetarea (variată) a Ep.I se poate subînțelege o eliziune a unei reprize de rondo, este confirmat de K. 299/III și K. 281/III, ambele promovând între cele două episoade o variantă prescurtată a temei de rondo:

K. 299/III – tema în omonima minoră (m. 245-249)

K. 281/III – tema în tonalitatea de bază, cu variație ornamentală și de factură (m. 114-123)

Aceste *reprize false* sunt precedate de D^D – D și încheiate prin D^D – D, urmându-le nemijlocit repetarea Ep.I în tonalitatea de bază.

Din cele menționate rezultă că Mozart acordă cezuri D^D – D în primul rând funcția de pregătire a reprizelor (temei de rondo, episoadelor, unei etape anumite a retransiției). În al doilea rând însă, cezura D^D – D cunoaște și o largă utilizare în modul de introducere a unui episod din forma de rondo (precede deci un material motivic nou). Asemenea exemple le constituie rondo-urile K. 296/III, K. 309/III, K. 385/IV, K. 448/III, K. 575/IV ș.a. În acest context, cu o frecvență subliniată se afirmă tranzițiile încheiate prin D^D – D, care preced episoadele din tonalitatea relativei minore (K. 311/III, K.333/III, K.380/III ș.a.).

c. În forma de sonata

Reprizele în forma de sonata prezintă în creația lui Mozart particularități armonice similare cu cele observate în formele tristrofice sau de rondo. Doar în cazuri izolate, tratarea este încheiată printr-o cadență autentică într-una dintre tonalitățile înrudite (D sau Tp), după care o retransiție conduce spre repriză (K. 283/I, K. 309/I, K. 311/I). Majoritatea tratărilor sunt însă închise prin semicadența D^D – D, în tonalitatea inițială sau într-o tonalitate înrudită, după care un pasaj de legătură (K. 281/I, K.310/I) sau o retransiție (K. 279/I, K. 421/I) crează legătura cu funcțiunea tonică, a cărei apariție coincide cu începutul reprizei.

Joncțiunea între retransiție și repriză, cum apare în K. 550/I, constituie o excepție nu numai în creați lui Mozart, ci și în contextul întregului Clasicism vienez¹⁰².
ex. 303



Cezura $D^D - D$ în tonalitatea de bază la sfârșitul tratării este proprie în special lucrărilor scrise în *tonalitate minoră* (K. 310/I, K. 421/I ș.a.), unde doar în cazuri rare modelul armonic-morfologic de cezurare prin $D^D - D$ înaintea retransiției (sau înaintea reprizei) este înlocuit cu aspecte particulare, individualizate (K. 406/I, K. 457/I, K. 550/IV ș.a.).

Formele de sonată în *tonalitate majoră* apelează de asemenea la cezura $D^D - D$ din tonalitatea de bază, însă aceasta constituie doar una dintre posibilitățile de încheiere ale unei tratări și nicidecum cea mai frecvent utilizată.

Între încheierea tratării cu $D^D - D$ și începutul reprizei se situează:

- repetări de $D^D - D$, urmate de un pasaj de legătură (K. 281/I, K.296/I, K.376/I)
- repetări de $D^D - D$ cu aspecte de gradație armonică (K. 310/II) urmate de un attacca sau pasaj de legătură
- retransiție pe pedală de D (K. 200/IV, K. 251/I, K. 279/I)
- pasaj de legătură

Tratarea sonatei în tonalitate majoră se îndreaptă însă mai frecvent către *omonima minoră*, pregătind astfel o cezură $D^D - D$ cu aluzie la aspectele din sonatele în tonalități minore. Contrastul dintre tratarea încheiată în minor ($D^D - D$) și începutul reprizei în major este astfel potențat cu un nou coeficient de diferențiere a celor două segmente morfologice. Totodată, se crează și o premiză pentru utilizarea contradominantei sub forma acordurilor de septimă micșorată sau, foarte frecvent, de sextă mărită. Predilecția lui Mozart pentru acest procedeu pare a fi legată în mod special de tonalitatea *Do major* (vezi ex. 227)¹⁰³.

Cazuri similare în *Do major*: K. 330/I, K. 425/I, III, K. 465/I, K. 467/I, K. 515/I.

¹⁰² Afirmația lui Leichtentritt (56, p. 156): „lässt ... den Beginn der Reprise in das Ende der Durchführung hineinklingen” (suprapune începutul reprizei și sfârșitului tratării) ar trebui precizată, în sensul că este vorba de *sfârșitul retransiției* și nu de sfârșitul tratării.

Despre planul tonal al tratărilor mozartiene vezi F. Neumann (72), iar despre unele aspecte motivice caracteristice ale tranzițiilor de asemenea Neumann (73).

¹⁰³ Observația completează constatarea lui W. Fischer (25, p. 11-12), după care tonalitatea *do minor* apare după anul 1782 ca tonalitate minoră predominantă în creația lui Mozart. Autorul presupune în continuare, că *Fantezia în do minor* de C.Ph.Em.Bach (1753) „stabilește pentru Mozart caracterul tonalității do minor.”

În alte tonalități: K. 250/I, K. 306/I, K. 448/I (în *Re*), K. 332/III, K. 425/II (în *Fa*), K. 283/III, K. 525/I (în *Sol*), K. 488/I (în *La*).

Această modalitate de pregătire a reprizei revine și în sonatele beethoveniene din prima perioadă de creație (*op.2 nr.2/I*, *op.2 nr.3/I*, *op.14 nr.1/I*, *op.14, nr.2/I*).

Uneori succesiunea de mai sus (tonalitate majoră inițială + inversiune modală + cezura $D^D - D$) apare și în ordine inversă: cezura $D^D - D$ în major + pedală pe *D* și inversiune modală (K. 301/I în *Sol*, K. 303/I în *Do*)¹⁰⁴.

Ponderea cea mai însemnată (în sonatele scrise în major) o dobândește însă modelul armonic-morfologic care formulează *cezura* $D^D - D$ la încheierea tratării în *tonalitatea relative minore*, particularitate observată deja în forma de rondo. Astfel, contrastului minor-major între sfârșitul tratării și începutul reprizei (menționat mai sus) i se adaugă acum și un contrast tonal bazat pe relația de terță mare descendentă¹⁰⁵:

ex. 304



În aplicarea acestui model armonic-morfologic se poate constata, în creația lui Mozart, parcurgerea unui drum evolutiv ce se axează pe tendința de amplificare treptată a segmentului aflat între cezura TP: $D^D - D$ și începutul reprizei, saltul tonal din exemplul de mai sus constituind de fapt o apariție izolată în ansamblul creației mozartiene. Segmental, supus unei treptate dimensionări, cunoaște forma sa cea mai concentrată în pasajul de legătură (K.283/II) și forma sa cea mai frecventă în retransiția remodulantă, de extensiuni variabile¹⁰⁶:

¹⁰⁴ Deși acest concept armonic participă la realizarea retransiției din K.56/I m.78-80 – cu inversiunea modală tipică *Do-do*, se constată totuși mai degrabă o identitate cu litera, nu cu spiritul mozartian. Tratarea supradimensionată (38 de măsuri față de 43 de măsuri ale expoziției), precum și o serie de alți factori legați de utilizarea contradominantei în acest segment al formei de sonată, pledează **pentru** precizarea din catalogul Köchel (53, p.887): „Sonatele (*romantice*, K. 55-60, n.n.) aparțin mai curând unui autor care cunoaște sonatele pariziene din 1778 ale lui Mozart ... afirmând trăsături ale unui muzician familiarizat cu stilul mozartian, dar nu ale lui Mozart însuși”. Încercarea lui Gärtner (28) de a dovedi autenticitatea sonatelor în baza unor „criterii stilistice” este neconvingătoare, prin argumentele ce sunt doar observații de suprafață. Ne rezervăm dreptul de a adânci această problematică într-un studiu de sine stătător, ce va valorifica rezultatele cercetării de față.

¹⁰⁵ Același tip de relație armonică sub forma saltului tonal este prezent la sfârșitul tratării și începutul reprizei în *Sonata pentru vioară și pian op.24/I* de Beethoven. Tot Beethoven mută relația și în centrul expoziției, între puncte (*la*: $D^D - D$) și începutul segmentului **B** (*Do*: I vezi op.10 nr.2/I). Caracterizând uneori relația armonică între sfârșitul introducerii lente și începutul *Allegro*-ului la Haydn (vezi *Simfoniile nr.99* și *nr.103* ambele în *Mib major*: *Introd. do*: $D^D - D - Allegro:Mib:I), saltul tonal de acest tip provine de fapt din Baroc, unde încheierile părților lente prin semicadență (în minor) sunt frecvent urmate prin *attacca* de finalul (în major). Vezi Bach *Sonata pentru orgă nr. 5 BWV 529*, *Concertul Brandenburg nr.4 BWV 1049* ș.a.$

¹⁰⁶ Modelul revine și la Beethoven (*Sonatele pentru pian op.28* și *op.49 nr. 2/I* și *Simfonia I-a op.21/I*). Având în vedere amploarea pe care o dobândește acest model armonic-morfologic în forma de sonată mozartiană, aprecierile lui M. Nicolescu (76, p. 179) cu privire la K. 457/II ne apar lipsite de substanță („exemplu tipic pentru libertatea cu care tratează Mozart canoanele formale pentru a le adapta nevoii unei anumite expresii”, adică cadență mediană în

ex. 305

Vezi și K. 279/III, K. 280/I, K. 282/III, K. 333/I, K. 334/I, K. 302/I, K. 496/II, K. 498/I, K. 502/I, K. 543/I ș.a.

În lucrările târzii ale lui Mozart, segmental remodulant dobândește o amplificare morfologică considerabilă și, concomitent, calitățile unei etape finale de tratare:

Schematic¹⁰⁷:

ex. 306

Vezi și K. 464/I, K. 526/I, K. 533/I, K. 570/I, K. 589/I, K. 590/I, K. 548/I, K. 593/I ș.a.

Printre exemplele citate, tratarea din K. 589/I îmbină atât particularitatea armonică a exemplului de mai sus – etapa 1-a cezura prin Tp: D^D – D – cât și cea a încheierii tratării prin D^D – D în tonalitatea pricipală, de unde o retransiție conduce spre priză:

Schematic:

ex. 307

În K. 551/I se regăsește o caracteristică aronico-morfologică, amintită în legătură cu forma de rondo (vezi ex. 294b): o etapă a tratării se încheie prin cezura la: D^D – D (relative minoră), după care o retransiție conduce spre repriza falsă în Fa (subdominanta). Evoluția ei conturează o nouă etapă a tratării, încheiată prin D^D

do:V în mijlocul unei părți în Mib major, analogie tonală la „sentimentul de tulburare” al părților externe în do minor).

¹⁰⁷ Merian (64, p. 200) stabilește pentru acest moment în mod greșit tonalitatea Fa# major, în loc de si:V, interpretând de altfel cu erori similare și alte planuri tonale din sonatele pentru pian de Mozart.

– D în *do* (omonima), dominanta fiind apoi fixată prin cadențe autentice (*Sol:V⁷ – I*) spre a se transforma în cadrul retransiției în *Do: V⁷*:

Schematic:

ex. 308



Oarecum înrudit cu acest exemplu apare *Sonata pentru pian op.10 nr.2/I* de Beethoven unde repriza falsă se situează în omonima relativei minore (nu în tonalitatea subdominantei), fără a mai fi urmată de o nouă etapă de tratare. Diferă de asemenea introducerea enarmonică a cezurii Tp: $D^D - D$, precum și relația de terță (*Re-Fa*), în locul înrudirii prin sensibilă (*Leittonverwandtschaft*):

Schematic:

ex. 309

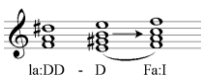


Caracteristici armonice și morfologice similare pot fi observate și în finalul aceleiași sonate (m.62-72).

Muzicologia consideră modulația prin înrudire de sensibilă (*Leittonverwandtschaft*) ca fiind un atribut stilistic beethovenian¹⁰⁸ ori după cum demonstrează exemplul din K. 551/I și K. 551/IV (ex. 253 și 308) precum și cele similare din forma de rondo (vezi ex. 301), stilul mozartian nu exclude asemenea aspecte modulatorii. La Mozart, acestea pot apare ca rezultanta a două tipuri de juxtapuneri tonale:

1. semicadență în relativa minoră – Subdominanta

ex. 310



¹⁰⁸ - de la Motte (68, p. 168-169) precizează sub titlul *Leittonverwandtschaft*: „Ca mijloc de modulație în tratările clasice a fost menționată *tehnica beethoveniană* (s.n.) a modulației prin sensibilă (*Leittonmodulation*) ... cu o altă intenție ... apar teme ... ce nu părăsesc un spațiu tonal, ci îl largesc doar ...”. Autorul citează în acest sens temele inițiale din *op. 59 nr.2/I* și *op.95/I* la care s-ar putea adăuga și tema din *op. 57/I*.

- Tobel (101, p. 150) citează încheierea tratărilor din *Simfonia a II-a op.36/I* și *Cvartetul de coarde op.18 nr.3/I* ambele în *Re major*, tratarea fiind încheiată pe *fa diezV*. Mozart, în K. 385/I, tot în *Re major*, încheie tratarea de asemenea pe *fa diezV*.

2. semicadență în relative dominantei – Tonica

ex. 311



În ambele cazuri se distinge o funcțiune de dominantă a unei tonalități minore înrudite (Tp sau Dp), ce contrastează cu tonica unei tonalități majore (Sd sau T).

Cel de al doilea model armonic menționat apare în K. 551/IV:

ex. 312



Vezi și K. 385/I K. 428/I

Asemănător se prezintă și cele două exemple din creația lui Beethoven, pe care le citează Tobel (101, p. 150, vezi nota din pagina precedentă)

ex. 313 schematic



La Mozart segmental retranziției (K. 551/IV, vezi ex. 312) promovează o complexitate armonică deosebită (caracteristică, de altfel și pentru K. 385/I, mai puțin pentru K. 428/I) în timp ce Beethoven remodulează cât se poate de concis, cu mijloace armonice simple. Ca atare, contrastul tonal apare la Beethoven mai pronunțat, în timp ce Mozart îl atenuează prin evoluții cromatice și enarmonice. În *Sonata pentru pian op.7 în Mib major/I* același tip de contrast este dus și mai departe, întrucât acordul de încheiere al tratării este acum nu o dominantă a unei tonalități înrudite, ci o tonică minoră a unei tonalități îndepărtate, fixată prin cadență. Cu toate acestea se mai poate totuși observa cu claritate geneza acestui caz particular, întrucât acordul pe fundamentala *Re* apare mai întâi sub forma unei dominante pentru *sol*, precedată (asemănător cazurilor similare la Mozart) de contradominantă (= acord de sextă mărită):

ex. 314



În cazuri excepționale, relația $D^D - D$ de la sfârșitul tratării este dobândită prin interpretarea enarmonică a unui acord de septimă de dominantă (= cvintsectacord mărit). Se remarcă faptul că relația țineste înspre dominantă tonalității inițiale (nu înspre o tonalitate înrudită ca în exemplele precedente), precum și predilecția lui Mozart, în aceste cazuri speciale, pentru tonalitatea *Re major*:

Schema armonică a tratării: K. 499/I

ex. 315



Vezi și K. 575/I tot în Re major

În forma de sonată, cea de a doua cezură ca importanță, după cezura de la sfârșitul tratării, o constituie *cezura care precede blocului tematic secundar B*¹⁰⁹. Delimitând *puntea de legătură*, cezura se realizează de regulă pe o funcțiune de dominantă, care poate fi (1) cea a tonalității inițiale, sau (2) cea a tonalității blocului tematic **B**:

- | | | | | |
|----|-------------|-------|-------------|---|
| 1. | T^1 | punte | B^{110} | <i>Vezi și K. 280/I, K. 283/I, K.330/I,</i> |
| | quasi: Do:I | | V = Sol:I | <i>K. 376/I, K. 380/I, K. 547/I ș.a.</i> |
| 2. | T^1 | punte | B^{111} | <i>Vezi și K. 309/I, K. 387/I ș.a.</i> |
| | quasi: Do:I | | Sol:V Sol:I | |
| 3. | T^1 | punte | B | <i>Vezi K. 457/I</i> |
| | quasi:do | | Mib:V Mib:I | |

Alte aspecte ce promovează acele punți ce realizează cezura dinaintea blocului tematic **B** pe o funcțiune de tonică:

¹⁰⁹ Având în vedere complexitatea morfologică a acestui segment în sonata mozartiană, utilizăm ca termen general noțiunea de bloc tematic B în loc de „tema a doua” sau „secundară”. Problematika apare schițată la H. Engel (18, p. 61-65) și Fr. Neumann (75, p. 226-227), fără a fi însă sistematizată în mod satisfăcător.

¹¹⁰ „tip Mozart (41, p. 138)”

¹¹¹ „tip Beethoven (41, p. 138)”

4. T ¹	punte	B	Vezi K. 428/I, K. 448/I, K. 454/I,
quasi:Do		Sol:I	Sol:I K.526/I, K. 5920/I
5. T ¹	punte	B	Vezi K. 465/I, K. 570/I, K.614/I
quasi:Do		Re:I	Sol:I
		(= Sol:V)	

Sistematizării de mai sus i se adaugă în stilul mozartian excepții ce inițiază blocul tematic **B** în tonalitatea dominantei minore (K. 251/I, K. 332/III)¹¹² sau în paralela minoră a dominantei (K. 425/I:Do-mi¹¹³). Tot cu rol de excepție se prezintă lipsa unei cezuri, puntea și blocul tematic **B** fiind sudate prin joncțiune (K. 199/II, K. 504/I, K. 516/I¹¹⁴).

Printre variantele sus menționate, rețin atenția primele trei, întrucât încheierea punții cu o semicadență conține intrinsec posibilitatea utilizării cezurii D^D – D. În forma cea mai simplă, puntea expoziției rămâne în repriză neschimbată, dominantă fiind supusă în expoziție unei substituiri funcționale (V=I), iar în repriză își păstrează și în continuare funcțiunea de dominantă¹¹⁵.

Expoziție	Schematic:
Punte	B:D
Repriză	D ^D – D
	B:T

ex. 316

Expoziția

Repriza

Vezi și K. 281/I, K. 284/I, K. 334/I ș.a.

Acest mecanism se afirmă ca un principiu valabil și în cazurile numeroase în care repriza prezintă dinamizări mai mult sau mai puțin substanțiale. Cezura D^D

¹¹² Relație întâlnită și în *Sonata pentru pian op.2 nr.3 (Do-sol)* și *Sonata pentru pian op.2 nr. 2 (La-mi)* de Beethoven (în partea întâi). H. Engel (18, p. 63) , consideră că asemenea aspecte sunt legate de perioada de cristalizare a simfoniei mannhemeize și vineze. „Umbrirea atmosferei” prin repetări în minor, cum poate fi întâlnită adesea în creația lui Mozart, are însă un alt substrat (vezi ex. 220, 228).

¹¹³ Relația de terță mare superioară utilizată de Beethoven în *Sonata pentru pian op.53* sub forma Do-Mi.

¹¹⁴ Fr. Neumann (75, p. 225-226) enumeră posibilitățile 1 („caracteristice pentru Mozart”, 2 și 3 („foarte frecvent”) și 4, adăugând și joncțiunea, fără a aminti posibilitatea sub punctul 5 sau anumite excepții.

¹¹⁵ Nu pot decât să surprindă opiniile lui Riemann (82) cu privire la acest procedeu: „Greșeala constă în faptul că semicadența pe dominantă tonalității principale încă nu este o modulație, și ca atare tema a doua apare prin salt tonal (D-T)” (vol. I p. 29-30). Prezența unor astfel de caracteristici armonice la Beethoven (op.2 nr.3/I și op.40 nr.2/I) este calificată de către Riemann fără ezitare drept „greșeală” (vol. I p. 166-167, p. 187). Corect este considerat doar „modul propriu maestrului matur (Beethoven, n.n.) de a intensifica modulația până la semicadența în tonalitatea dominantei”. (82, vol. I, p. 29).

– D din expoziție constituie un pivot essential, ce rămâne în general neafectat de modificările survenite în repriza primei teme sau a punții de legătură (K. 283/I, K. 305/I, K. 311/I, K. 378/I, K. 545/I, K. 593/I ș.a.).

Excepții

- K. 377/I unde Fa: D^D – D din expoziție este înlocuit prin Fa: D-T în repriză;
- K. 306/I unde cezura D^D – D de la încheiera tratării se substituie cezorii D^D – D de la sfârșitul punții din expoziție, deschizând astfel o repriză inversă.

Ponderea cea mai însemnată în forma de sonată mozartiană o au acele punți care articulează cezura D^D – D în tonalitatea dominantei. Caracteristica lor de bază este formată dintr-o modulație la dominantă, alterația decisivă în acordul D^D fiind aplicată însăși sunetului tonicii inițiale¹¹⁶:

Schematic:

ex. 317a



Reluarea acestui tip de punte în repriză condiționează modificări armonice substanțiale, întrucât expansiunea inițială de două cvinte (quasi: *Do-Sol-Re*) nu mai poate fi menținută în forma ei originală. Repriza punții echivalează reducerea expansiunii tonale prin inflexiuni modulatorii ce oferă segmentului adesea chiar aspect de gradație, în comparație cu prima apariție (K. 333/I). Printre inflexiunile posibile se afirmă în prim plan cea la subdominantă¹¹⁷:

ex. 317b

Schematic:



Ricoșarea spre subdominantă permite reluarea transpusă, dintr-un anumit punct, al punții inițiale, păstrându-se și expansiunea de două cvinte (K. 279/III, K. 543/I). Lărgirile sau eliziunile¹¹⁸ în puntea reprizei nu afectează însă încheierea

¹¹⁶ Caracteristică descrisă astfel de H. Leichtentritt (56, p. 136-137): „Clasicii preferă pentru această modulație drumul prin așa-zisa *contradominantă*, adică dominantă a doua. Pentru a ajunge din Do în Sol ar trebui deci să se aducă acordurile La major, Re major, Sol major. Avantajele acestui procedeu rezidă în faptul că modulația depășind ținta propriu-zisă, permite o recădere armonică ... oferind temei a doua un mai mare calm”.

¹¹⁷ Ch. Rosen (85, p. 79) îl consideră pe Mozart ca fiind primul compozitor care utilizează subdominantă cu scopul de a relaxa o tensiune armonică pe un spațiu extins, prin introducerea ei (de regulă) în cadrul reprizei, după revenirea tonicii.

¹¹⁸ Eliziunile pot afecta puntea și în sensul că se recapitulează în repriză doar acel segment care realizează într-o primă etapă drumul spre D, următorul segment (expansiunea cu încă o cvintă) este eliminat (K. 525/I).

caracteristică prin D^D – D ce este păstrată fie în forma acordică inițială (*K. 200/I, IV, K. 250/I, K. 279/III, K. 280/III, K. 296/I, K. 301/I, K. 333/I, K. 496/I ș.a.*), fie într-o nouă variantă (*K. 481/I, K. 551/I*).

Puntea din *K. 551/I* arată cum unul și același segment (etapa a 2-a) își modifică apartenența tonală în funcție de contextul în care este așezat: în expoziție *Sol:I*, în repriză *Do:V*. Totodată, cele două etape din expoziție parcurg drumul spre semicadență în tonalitatea dominantei prin acumularea a două succesiuni de D^D – D, aspect prezent și în *Sonata pentru pian op.14 nr.2/I* de Beethoven.

În repriza sonatei de Beethoven apare însă ricoșarea caracteristică spre subdominantă, în timp ce Mozart recurge la o inversiune modală, *Do-do*, ce permite evaziuni tonale cu tensiuni armonice sporite, în comparație cu expoziția:

ex. 318

K. 551

Semnificativ este faptul că închierea etapei a II-a se realizează prin

și nu prin

. Acordul $Do: IV^6$ (răsturnare) este mai puțin stabil și permite menținerea tonalității *Do*, în timp ce $Do: II^7$ ar fi provocat modulația spre *Sol*, obiectiv atins în expoziție și ocolit în repriză (comp.însă cu ex. 308)

O variantă armonică mai colorată a acestui tip de punte o constituie includerea omonimei minore înaintea cezurii D^D – D. În aceste împrejurări, D^D apare frecvent ca accord de sextă mărită, mai rar de septimă micșorată. Omonima minoră a dominantei se introduce fie (1) pe cale modulatorică (*K. 302/I, K. 332/I, K. 464/I, K. 465/IV ș.a.*), fie (2) prin inversiune modală (*K. 499/I, K. 502/I, K. 533/I ș.a.*). Opoziția minor (sfârșitul punții) – major (blocul tematic **B**) formează astfel un contrast de culoare, asociat contrastului tonal *Tonică (T1) – Dominantă* (bloc tematic **B**):

ex. 319a

K. 332/I Exp. Punte

Fa - re - do - - DD - D - Do

Repr. Punte

Fa - re - do - - sib - faDD - D - Fa

ex 319b

K. 533/I Exp. Punte

Fa - re - Do - do - - - DD - D

Repr. Punte

Fa - fa - - Reb - sib - fa - - DD - D - Fa

(Comp.dinamizările armonice la+)

După opinia lui Erpf (20, p. 74), m. 42-66 din K. 533/I ar mai aparține punții, întrucât 1) tonalitatea dominantei încă nu este consolidată 2) m. 42-66 nu au aspectul unei teme închegate, 3) sub raport motivic este vorba de o nouă variantă a T₁:

ex. 320

T1

și

T1

m.67

Blocul tematic **B** începe, după Erpf cu ex. 321

Argumentele lui Erpf ne apar neconvingătoare:

- 1) În numeroase alte cazuri, abia blocul tematic **B** consolidează tonalitatea dominantei
- 2) Nici ceea ce Erpf califică drept T₂, nu are aspectul unei teme „închegate”, ci este de asemenea continuat prin evoluții motivice
- 3) Ambele idei sunt de fapt variante ale T₁ (x var. x inv.).

În alte lucrări din ultima perioadă de creație a lui Mozart, osmozele tematice sunt de multe ori și mai evidente decât aici, atât în formele de sonata (K. 502/I, K. 545/I) cât și în cele de rondo (K. 575/IV, K. 576/III). Este o tendință declarată spre unificarea materialului sonor și ca atare, înrudirile tematice din K. 533/I nu pot surprinde dacă sunt privite în contextul mai amplu al stilului târziu mozartian.

Comparând cele două cezuri de mai jos:

Fr. a

ex. 322



devine limpede că, primei îi revine o pondere mai însemnată în cadrul discursului muzical (sextacord mărit, urmat de pauză retorică), decât celei de a doua. Prima cezură deci delimitează puntea (blocul tematic **A**), cea de a doua, mai puțin *retorică*, desparte doar segmentele **b1** și **b2** din cadrul blocului tematici **B**.

În fine, nici nu ar fi plauzibil ca într-o expoziție de 102 măsuri, mai mult decât jumătatea (57 de măsuri) să fie afectată punții de legătură.

Forma de sonată în tonalitatea minoră, cu blocul tematic **B** în relativa majoră, recurge de asemenea la omonima minoră, însă spre deosebire de exemplele anterioare nu înaintea, ci după cezura $D^D - D$:

ex. 323



Vezi și K. 406/I, K. 457/I, K. 550/I ș.a.

Procedeul servește în acest context unității coloritului tonal (nu contrastului, ca în exemplele precedente) întrucât repriza punții în minor poate relua astfel un segment, ce a fost conceput deja în minor, în vederea unei recapitulări ulterioare:

ex. 323



Forma de sonată articulează deci în diferite variante, cele două cezuri principale (sfârșitul tratătrii, sfârșitul punții) într-un mare număr de cazuri cu ajutorul contradominantei. În concertul instrumental se mai adaugă încă o cezură importantă – cea de dinaintea cadenței solistice¹¹⁹ - realizată de preferință tot cu funcțiunea contradominantei¹²⁰. Spre deosebire de alte cezuri D^D precede aici cvartsextacordul de întârziere pe dominantă, a cărui rezolvare va avea loc abia la sfârșitul cadenței, aspect frecvent într-un mare număr de concerte instrumentale clasice (nu numai în cele scrise de Mozart):

ex. 324

K. 467/I

tr

Cadență

DD:IV6# - D6 5 4 - 5 3 - T

În fine, introducerile lente instalează pedala pe dominantă, ce precede începutului părții în tempo mișcat, cu cezura DD – D (K. 250/I, K. 425/I, K. 465/I, K. 516/IV, K. 593/I ș.a.), procedeu utilizat pe scară largă și de către Haydn (*Simfoniile nr. 102, 101 ș.a.*) și care-și păstrează caracteristicile armonice și la Beethoven.

Asemănător formelor mici, Mozart mai rezervă contradominantei un rol de încheiere în expoziția (recte repriza) sau coda formei de sonata, unde oferă punctului culminant (adesea prin rezolvarea pe $D6-5$ 4-3) o tensiune armonică sporită (K. 284/I, K. 332/I, K. 448/I, K. 533/I) – în expoziție – repriză, K. 334/I, K. 457/I – în cadrul codei):

K. 284/I

EXPOZIȚIE

A	punte	B	b1	b2	b3	(culminație)
Re	D ^D – D + 5m	La	D ^D -D(+4m)	La	D ^D -D ⁶⁻⁵ ₄₋₃ – T	
	6	ped.	6	ped)		
	5 măr.		5 măr.		7 micș.	

TRATARE

La ~ mi ~si ~ fa# ~ mi ~re $D^D - D$

¹¹⁹ În cadențele scrise de Mozart însuși, și încheierea se realizează prin $D^D - D^{6-5}_{4-3}$ (vezi cadența pentru K. 453/I).

¹²⁰ Chiar și în unele lucrări neconcertante, segmente cu caracter de cadență sunt precedate și încheiate cu DD – D (K. 333/III, K. 494).

REPRIZĂ

A	punte	B	b1	b2	b3	(culminație)
Re	$D^D - D + 5m$	Re	$D^D - D(+4m)$		Re	$D^D - D^{6-5}_{4-3} - T$ $D^D - D^{6-5}_{4-3} - T$
	ped.			ped)		

În concluzie, se desprinde idea utilizării unui factor armonic-morfologic, ce-și extinde aria de cuprindere asupra unei multitudini de fenomene arhitectonice. Spațiul acordat cezurilor $D^D - D - T$ crește proportional cu amploarea morfologică. Ca *factor primar*, corelat cu semnificații armonice și structural diferite, alcătuiește „constelații ... de o apreciabilă stabilitate” și „considerabilă rezistență interioară” (6, p. 106). Această particularitate a creației mozartiene ni se pare perfect acoperită de termenul „matrice stilistică” care, după Blaga (6, p.106) „se poate statornici în inconștientul uman, dobândind aici funcția unui complex determinant”: aparițiile acordurilor de contradominantă semnalizează de cele mai multe ori articulații ale formei, asumându-și un pronunțat rol retoric, uneori chiar emfatic (aceasta mai ales în corelație cu acordurile de septimă micșorată sau de sextă mărită). Astfel, un singur mijloc armonic (dar care permite extrem de multe variante de amănunt) este investit cu rolul de a prevesti noi evenimente morfologice, fenomen cu atât mai pronunțat reliefat, cu cât forma în întregime este mai amplă.

Particularitatea armonico-morfologică descrisă aici este în primul rând o caracteristică a stilului de epocă, dar Mozart este fără îndoială acel autor la care procedeul dobândește cea mai desăvârșită expresie, cu valențe arhitectonice majore și cu o fantezie inegalabilă. Rămâne încă de cercetat în ce măsură amănuntele diferă de contextual creației de epocă, obiectiv care la scara mare a cercetării creației mozartiene ridică încă numeroase întrebări¹²¹.

Pentru epocile ulterioare, procedeul în sine se pare că nu a fost găsit demn de o apreciere pozitivă, constituind în opinia lui Wagner (105, p. 54-55) doar o

¹²¹ Stadiul în care se află la ora actuală cercetările care caută să descopere trăsături tipologice în operele clasice, este ilustrat de citatele de mai jos:

- Christoph-Hellmut Mahling (1970): „Una dintre marile calități ale lui Mozart a fost stăpânirea cu măiestrie și combinația logică a unor modele anumite (s.n.) ... Încheierea unei astfel de cercetări ar trebui să-l constituie un catalog al modelelor și al vocabularului obișnuit de epocă, din care ar rezulta înrudirile și mai ales deosebirile ... abia atunci s-ar putea diferenția între ceea ce a fost nou, iar specificul mozartian s-ar putea cuprinde în întregime”. (60, p. 158)

- Hermann Beck (1968): „Factura influențată de modele (s.n.), tipică pentru secolul al 18-lea, o putem găsi și la Haydn sau Mozart – la Mozart poate chiar mai mult decât la Haydn ...” (5, p.90)

- Wolfgang Plath (1975): „Exemple de acest fel (aspecte tipologice, n.n.) sunt foarte frecvente la Mozart. Ele nu au fost însă niciodată sistematic cercetate sau colecționate, astfel încât suntem încă foarte departe de o privire cât de cât sumară”. (80, p. 146)

- Friedrich Neumann (1964): „În general se poate exprima aici părerea că, din capodoperele clasicilor s-ar putea extrage infinit mai multe trăsături tipologice (s.n.), decât s-ar putea crede după o privire superficială. Descoperirea și descrierea unor astfel de tipuri ar trebui să constituie unul dintre obiectivele cele mai nobile ale muzicologiei, ca știință despre muzică într-un sens mai restrâns” (73, p. 214)

manieră inacceptabilă: „Constatăm mai întâi că forma unică a muzicii este melodia, fără de care nu se poate imagina nici un fel de muzică ... În opera italiană, melodia apare ca element de sine stătător, iar spațiile între melodii sunt umplute printr-o utilizare a muzicii pe care nu putem s-o privim altfel decât nemelodică ... întrucât nu este bazată pe caracteristica întregului ci doar pe zgomotul nearticulat ... Lucrările simfonice ale lui Mozart ne apar adesea în lumina așa-zisei *Tafelmusik*, ce conține, alături de melodii agreabile, și zgomote agreabile pentru conversație: mie cel puțin mi se pare, la semicadentele ce revin (s.n.) atât de zgomotos că aud, transpus în muzică, servirea și deservirea unei mese la curtea vreunui nobil. Procedeu particular și genial al lui Beethoven tinde să elimine aceste segmente intermediare atât de fatale, oferind legăturilor între melodii caracterul deplin al însăși melodiei.”

Desigur că Wagner, creatorul melodiei infinite, argumentează aici *pro domo* – articularea declarată a discursului muzical cu ajutorul unui unic mijloc armonic nu-l putea satisface. Dar „arta lui Mozart nu pierde nimic, dacă avem în vedere că ea cuprinde și o componentă combinatorică, conținând printre elementele ei constitutive și arta de orânduire a unor pietre de construcție. Miracolul mozartian nu este diminuat în momentul în care începem să înțelegem măcar una (s.n.) dintre premisele ușurinței inimaginabile, cu care a compus” (80, p. 154).

Particularitatea descrisă – cezurarea discursului printr-o succesiune armonică specifică ce încheie un segment, lăsând totuși tensiunea să vibreze în continuare, și prin aceasta unificând din nou în planul superior al arhitectonicii generale – este un atribut esențial al personalității lui Mozart, ce transpare concomitent și din stilul scrisorilor sale. Separarea ideilor prin linii de despărțire poate fi privită ca o analogie la stilul său muzical. Succesiunea elementelor componente ale unei fraze ample este optic clar sesizabilă, fără ca idea în ansamblul ei să fie întreruptă definitiv. Comparația (care, efectuată asupra stilului de exprimare al lui Wagner în scrierile sale teoretice, ar duce la concluzii de asemenea edificatoare), nu acoperă, evident, întreaga complexitate a stilului muzical, dar este totuși în măsură să exemplifice unitatea modului de a gândi și de a se exprima, propriu lui Mozart, indiferent de mijloacele concrete folosite.

*Scrisoare de Mozart către tatăl său (ultimul aliniat):
vienne ce 23 Janvier 1782*

Mon très cher Père

„... Ich kann alle Jahr eine accademie geben. — ich kann sachen stechen lassen. — sachen mit suscription herausgeben — es giebt auch andere bezahlte accademien. besonders wenn man lange in einem orte ist, und schon credit hat. — solche sachen wünschte ich mir aber nur als accidentien und nicht als Nothwendigkeiten zu betrachten. — doch — wenn es nicht geht, so mus es brechen — und ich wage es eher auf diese art, als daß ich lange warten sollte. — mit mir kann es nicht schlechter — sondern es muß immer besser gehen. warum ich aber nicht mehr lange warten kann — ist nicht allein — meinethwegen — sondern hauptsächlich — ihretwegen — Ich muß sie sobald möglich erretten — davon werde ich ihnen im Nächsten briefe schreiben. — nun leben sie wohl.“¹²²

Traducerea scrisorii lui Mozart către tatăl său:

Pot să dau anual câte un concert. — pot să tipăresc lucrări. — să public lucrări cu subscripție — există și alte concerte plătite. mai ales dacă te afli de mai mult timp în acea localitate și ai credit — asemenea lucruri mi le-aș dori doar în cazuri accidentale și nu ca necesități. — însă — dacă nu merge, atunci trebuie să se rupă — și îndrăznesc mai mult în felul acesta, decât să aștept mult timp. — mie nu-mi poate merge mai rău — dimpotrivă, trebuie să mergă tot mai bine. faptul că nu mai pot aștepta multă vreme — nu este doar — pentru mine — ci mai cu seamă pentru — dumneavoastră — Trebuie să vă consolez cât pot de repede — despre aceasta am să vă scriu în următoarea mea scrisoare. Rămâneți cu bine.

122 W. A. Mozart, *Briefe*, München bei Georg Müller, 1926, p. 210

$D^D - D$ înaintea repetării

Perioada de 8m:		fr.a	$D^D - D$ fr. a_1
Forma bistrofică cu repriză:		A	A_1
		$a+a_1$	$b D^D - D a_2$
Forma tristrofică cu repriză		A	B $D^D - D$ retrans. A_1
Forma de rondo	R	Ep.retrans. $D^D - D$	R
	sau R	Ep.~rel.minoră $D^D - D$	retrans. R
	sau R	Ep.A R	$D^D - D$ Ep. A_1
Forma de sonată	Expoziție	Tratare	$D^D - D$ retrans. Repriză
	Tonalitatea de bază		
	Omonima minoră		
	Relativa minoră		
		Relativa minoră a dominantei	

D^D – D înaintea unui material nou

Perioada de 8m:	
Forma bistrofică cu repriză:	
Forma tristrofică cu repriză	
Forma de rondo	R D ^D – D
Forma de sonată	Expoziție
	A punte D ^D – D B b ₁ D ^D – D b ₂ D ^D – D ⁶ ₄ cadență I ⁵ ₃
	Tonalitatea de bază
	Tonalitatea dominantei
	Tonalitatea relativei majore (în Sonata minoră)
Tonalitatea relativei majore	
Tonalitatea omonimei	
Introducere lentă	D ^D – D T (Allegro)

V. SEMNIFICAȚIILE EXPRESIVE ALE ACORDURILOR DE CONTRADOMINANTĂ

Cu privire la funcția expresivă a armoniei în creația vocal-instrumentală a lui Mozart, există numeroase observații¹²³, unele concretizate chiar sub formă de studii, dedicate exclusiv acestui subiect¹²⁴. Specificul armoniei funcționale de tip clasic care servește în primul rând unitatea formei, acordă un spațiu relativ restrâns unor mijloace de expresie mai deosebite, în comparație cu limbajul romantic. „Tocmai de aceea se remarcă cu atât mai mult acorduri ce pun în centrul atenției valoarea lor sonoră specifică. Dar astfel, și utilitatea lor dramatică este cu atât mai mult subliniată, ceea ce explică totodată de ce Mozart se limirtează la relativ puține mijloace de acest fel” (22, p.77). Printre acestea, Federhofer (22, p. 77, 79, 81, 84-85) menționează: acordul de septimă micșorată, sextacordul mărit, sexta napolitană, enarmonia, alternanța major-minor și minor-major, prelungirea unei relații armonice și planul tonal, în timp ce W. Fischer (25, p. 13) enumeră doar acordul de septimă micșorată, sexta napolitană și evoluții cromatice. Exemplele date în acest sens demonstrează că mijloacele menționate apar înrudite între ele, întrucât de cele mai multe ori circumscriu durerea, frica, disperarea etc. Mozart este în asemenea împrejurări influențat de retorica Barocului de la care împrumută o serie de simboluri sonore. Printre acestea, acordul de septimă micșorată¹²⁵ și *passus duriusculus*¹²⁶ constituie chiar elemente adânc înrădăcinate în teoria afectelor din epoca barocă. Modul în care Mozart a preluat și dezvoltat asemenea mijloace de expresie, precum și altele pe care le-a adăugat în chip de vocabular personal, evidențiază continuitatea unei linii evolutive, ce va conduce până în Romantismul târziu¹²⁷.

Analizând modul în care Mozart recurge la factorul armonic în vederea sublinierii unui cuvânt, unei fraze sau a unei situații dramatice, se impune următoarea constatare: specificul sonor al anumitor acorduri disonante se afirmă ca atare în prim plan, în timp ce funcțiunea lor armonică trece pe un plan secundar. Nu

¹²³ Albert, Greither, Dibelius, Paul Badura Skoda ș.a.

¹²⁴ Chusid, Federhofer, W. Fischer, Gärtner, Goerges, Herttrich, Jungk, King, Lüthy ș.a.

¹²⁵ Care exprimă „eine grosse Verwirrung”, (o mare derută) după cum precizează A. Werckmeister (citată în Dammann, 12, p. 286).

¹²⁶ În plan melodic se mai adaugă și saltul descendent de septimă micșorată, *saltus duriusculus*. Cu privire la semnificația expresivă a tetracordului cromatizat, Kempers (47) ajunge la concluzia că Goerges (31) nu a descoperit adevăratul simbol mozartian al morții: tetracordul cromatizat (p. 266).

¹²⁷ În baza unor calcule statistice comparative, efectuate în 24 de părți din lucrările instrumentale de Haydn și Mozart, E. Hradecky (44, p. 110) ajunge la constatarea că, la Mozart proporția între acorduri nealterate și alterate este 72:1, față de 86:1 la Haydn. Printre acestea, acordurile de sextă mărită sunt cele mai frecvente. Din studiul în cauză nu rezultă cu claritate dacă autorul a inclus în statistica sa și alte acorduri alterate, decât cele menționate la pag. 109 (sext-și cvintsextacordul mărit, acordul de septimă micșorată și trisonul mărit). Hradecky conchide că, la Mozart Clasicismul și-a atins cea mai înaltă treaptă evolutivă, pregătind totodată cuceririle armoniei romantice.

funcțiunea acordului respectiv caracterizează deci situația emoțională, ci sonoritatea sa ca entitate de sine stătătoare. În muzica instrumentală, forma acordică și logica funcțională constituie încă o unitate indestructibilă¹²⁸, pe când în cea vocal-instrumentală anumite forme acordice afirmă o unitate organică cu textul, conviețuind doar cu funcționalismul armonic. Desigur că nu se poate vorbi încă de o desprindere a unor acorduri de funcțiunea lor determinate de context, în sensul în care acest deziderat va fi realizat mai târziu de coloristica armonică a lui Debussy. Dar faptul în sine, că elementul text acționează asemenea unui ferment în interiorul unui sistem autonom de corelații – începând chiar cu Monteverdi – desemnează, în fond, o situație conflictuală ce și-a găsit în evoluția limbajului muzical până la Wagner soluții artistice cu nuanțate diferențieri stilistice.

Printre mijloacele armonice descriptive cele mai eficiente, s-a afirmat încă de timpuriu acordul de septimă micșorată¹²⁹. În lumina observațiilor de mai sus, întrebarea după funcțiunea sa armonică – atunci când este chemat să evidențieze anumite expresii ale textului – este de importanță secundară¹³⁰, ceea ce nu înseamnă că nu ar trebui totuși pusă. În Baroc, acordurile de septimă micșorată apar cu precădere în tonalitățile minore iar funcțiunii de dominantă (VII) îi revine ponderea cea mai însemnată:

ex 326

Bach, *Matthäus-Passion*, nr. 28

Semnificativ sub acest raport este strigătul *Barrabam!* din *Matthäus-Passion* de Bach, unde acordul de septimă micșorată intervine cu efect de cadență evitată, fiind apoi transformat într-o dominantă obișnuită:

¹²⁸ Exceptând cazurile extrem de rare ale unor acorduri fără funcție, ca cele din K. 550/I (+); rezultate dintr-un complex de sensibile, direcționate înspre un alt acord – *Freie Leittoneinstellung* după Erpf (21, p. 55)

ex.325

¹²⁹ În acest context apare semnificativ faptul că anumite aspecte armonice novatoare și cu implicații complexe (enarmonia, simetria acordică) sunt inițial legate de acordul de septimă micșorată, fiind ulterior extinse și asupra altor structuri acordice.

¹³⁰ Probabil din această cauză, studiile referitoare la Mozart înainte menționate, nu fac nici un fel de precizări asupra conținutului funcțional. Prezența acordurilor de septimă micșorată este consemnată ca atare, indiferent dacă acestea sunt $D=VII^7$ sau $D^D=IV^7$, sau alte forme de dominante secundare.

ex. 327

Bach, *Matthäus-Passion*, nr. 54

Evang. Cant. Cor
Sie spra chen Bar - ra - barn Pi - la - tus sprach zu ih - nen
ReV4-3 /miVII7 - V6 5 I

Nu lipsesc însă nici acorduri de septimă micșorată cu funcțiune de contradominantă, asociate de asemenea tonalităților minore și expresiilor de durere, furie, resemnare etc:

Ex. 328

Bach, *Matthäus-Passion*, nr. 58

aus Liebe will mein Hei - land ster - ben.
la:II7 - DDIV7 -6- V - - - VI - (D) - IV - SN VII7

Vezi și m.22-24 și m. 55-57

Cu o semnificație expresivă diametral opusă se prezintă în major rezolvarea pe V^{6-5}_{4-3} , ilustrând măreție strălucitoare¹³¹

ex. 329

Bach, *Weihnachts-Oratorium*, nr. 54

Hül - fe sehn nach - dei - ner Macht und Hül - fe sehn

Relația armonică de mai sus va fi utilizată pe scară mai largă abia în Clasicism și Romanticism. La Haydn, ea învâluie parcă cuvântul *Ewigkeit* (eternitate) într-o lumină caldă (piano, registrul mediu, largire ritmică), armonia determinată aici de text fiind evidențiată în mod deosebit prin contrast: două variante armonice ale aceluiași cuvânt: (prima: *forte*, registrul acut, fiind cea „obișnuită”), sunt despărțite de o pauză retorică:

ex. 330

Haydn, *Die Schöpfung*, nr. 30

Wir prei - sen dich in E - wig - kelt DD#IV7b - II6# 4# 3 in E - wig - kelt

¹³¹ Vezi și comentariul lui D.de la Motte (68, p. 132)

Mozart recurge la aceeași relație spre a investi fraza *Sei du mein Trost* (fi mângâierea mea) cu o intensitate emoțională sporită. Fiind vorba chiar de momentul de deschidere a discursului¹³² congruența cuvânt-armonie se afirmă aici cu o pregnanță deosebită. În absența unui text, un astfel de debut în stilul Mozart nici nu ar putea fi imaginat – abia muzica instrumentală beethoveniană va găsi alte mijloace armonice decât I sau V pentru incipitul unei lucrări. Dar însăși particularitatea unui asemenea debut de lied, prin care o relație armonică tipică imprimă întregului atmosfera specifică, desemnează o situație de excepție, raportată la Clasicismul vienez în totalitatea sa. Nici chiar Beethoven în cele 67 de lied-uri nu apelează la o altă modalitate de deschidere decât I sau V. Abia creația lirică a lui Schubert și Schumann va dezvolta idea pe care Mozart a schițat-o aici printr-un exemplu unic: ex. 331

Traurig, doch gelassen K. 391

Sei du mein Trost

Sb:DDIV7b V6 - 5 - I
4 - 3

Față de acest exemplu în care o *relație* armonică imprimă textului expresia sa specifică, fragmentul ce urmează pune în valoare doar sonoritatea primului *acord* din relația de mai sus. Comparația este edificatoare, întrucât și aici este vorba de un început (de scenă, nu de lied), iar schimbarea de atmosferă, provocată de apariția stranie a statuii de piatră în mijlocul petrecerii axuberante, este realizată asemenea unui trăsnet, prin atacarea nepregătită a acordului de septimă micșorată (re: D^D). Dar și aici, asemănător lied-ului înainte menționat, deschiderea are darul de a concentra într-o singură expresie armonică întreaga desfășurare a unei scene de groază și aproape ireală:

ex. 332

Don Giovanni, act III, scena 15

Don Gio - va - nni

re:DDIV6#5 - - V6 5 I

Fără a avea semnificația de jalonare a expresiei de bază pentru un spațiu mai amplu (lied, scenă de operă), acordul de septimă micșorată este frecvent chemat

¹³² Cu o relație armonică rezervată în muzica instrumentală formulelor cadențiale finale (vezi ex. 272, 274, 275, precum și ex. 23a, b, ș.a.)

să intensifice cuvântul cel mai important dintr-o frază. Cele două exemple de mai jos apar înrudite între ele, întrucât armonia (D^D) și melodia (melisma $\overline{\quad}$) contribuie în egală măsură la sublinierea primei silabe a unui cuvânt. Prelungirea prin coroană în exemplul 333b mai adaugă un plus de intensitate:

ex. 333a

K. 147

al - le Schmer - zen häu - fen sich

m.9 fa:VI- D♭♯IV7b - V

ex. 333b

Adagio, Don Ottavio

lo - giu - ro agli occhi tuoi. lo giu - ro al no - stro - a - mor!

Sib-I=reVI - re:II6 5 D♭♯IV7a V

Uneori, reluarea unei fraze în întregime este realizată în cadrul prelungirii unui acord – în exemplul de mai jos efectuată pe D^D = sextacord micșorat – astfel încât coroana ca timp subiectiv de reținere a evoluției apare înlocuită printr-o încadrare în tempo-ul de bază:

ex. 334

Zauberflöte, act I, Tamino

Soll die Em pfin - dung. Lie - be sein Soll die Em pfin - dung Lie - be sein

Sib - DDIV6♯ D

Accețiunea simbolică dată de Mozart acordului de septimă micșorată este foarte diferențiată, după cum ilustrează exemplele de mai jos

Le Nozze di Figaro

act. I, nr. 11

Cherubino: *un bene fuori di me*
 D^D ___ D

act.I, nr. 13, Terzetto,

Susanna: *un scandalor di sordine, qui certo nascera*

fa:V

I=do:IV SN_____ D^D ___ D

Die Zauberflöte

act. II, nr. 11

Königin der Nacht: Rachegötter, hört der Mutter Schwur
re: SN____ VII⁴₃ - D^D _____ D-T

act. II, nr. 12

Damen: oh weh!

sol: VII⁴₃ - D^D _____ D

act. II, scena 21

Pamina: als durch Liebesgram verderben

do:I D^D _____ D

act. II, scena 21

welch dunkle Worte sprach sie da

zwei Knaben:

D _____ D^D _____ D

Don Giovanni

Act.I, scena 1

Don Giovanni Al soccorso son tradito

Leporello Qual mi sfatto

fa D _____ D^D _____ D

Requiem

Nr. 2, m. 42-48:

Dies irae, dies illa

Re:D_D^D D^D ____D

Acordurile de sextă mărită apar doar în mod izolat în muzica cu text a Barocului (ex. 335a). În schimb, spre deosebire de Haydn și Mozart, acordurile cu terță micșorată nu sunt ocolite cu atâta consecvență:

ex. 335a



ex. 335b



Vezi și acordurile cu terță micșorată din Missa în si minor de Bach, Crucifixus m. 51, Agnus dei, m. 39

Exemplele ilustrează accepțiunea simbolică a acestor acorduri, care-și păstrează caracterul de *Schmerzharmonie* (*armonia durerii*)¹³³ și în muzica lui Mozart, însă numai sub forma acordurilor de sextă mărită¹³⁴. Printre exemplele multiple în acest sens, cităm începutul actului III din *Le Nozze di Figaro*, unde cele

¹³³ Vezi și Skoda, Paul Badura (Mozart-Interpretation, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1957, p. 286).

¹³⁴ Paul Badura Skoda, (op.cit.p.177-178) sesizează „expresia tragică” a acelor acorduri, sugerând totodată comparații între acordurile de sextă mărită din muzica cu text și cele din muzica instrumentală fără text.

trei acorduri de deschidere T- D^D -D trasează cadrul expresiv pentru primul cuvânt al Contelui, crudel!

ex. 336

Andante *Il Conte: Figaro, act III*

Cru - del

În K. 476 cuvântul starb (muri) este corelat cu un acord de sextă mărită, a cărui tensiune armonică apare subliniată prin întârzierile succesive ale cunoscutului motiv al suspinului, concomitent cu o rărire treptată a tempo-ului:

ex. 337

K. 476 *ritard.*

es sank und starb und frest sich nach

m.52 - - DDIV6# 5 4 II6# 4 3 V6 5

Evidențierea unor astfel de momente prin modificarea tempo-ului este un procedeu tipic, împrumutat din stilul operei italiene. Adesea se îmbină cu dinamizări ale planului melodic, îndreptate înspre o culminație. În exemplul de mai jos, cuvântul *blesse* asemănător fragmentului înainte citat (ex. 337), se încadrează ca întârziere 7-6 în cvintesextacrodul mărit, fiind evidențiat și prin schimbarea tempo-ului (*Adagio* față de *Allegro*-ul premergător). Repetarea păstrează același conținut armonic (D^D – D) dar este investită cu însușirile unui *gradatio* retoric (+):

ex 338

K. 308, *Adagio*

Il me bles-se du coeur il me bles-se du coeur.

Iab - DD - - D - - DD - - D

Presto

Asemenea momente de gradație sunt frecvente și în muzica instrumentală fără text (vezi ex. 9o. 214. 222 ș.a.). Saltul descendent de cvintă micșorată ($\square$) sau și mai frecvent, de septimă micșorată, constituie atributele lor caracteristice (vezi și *Die Zauberflöte*, act. II, nr. 17, aria Paminei, cuvintele: „ewig hin der Liebe Glück”, m. 5-7; „fühlst du nicht der Liebe Sehnen” m. 28-30; „so wird Ruh im Tode

sein” m. 33-36). Alte exemple în care acordurile de sextă mărită sunt chemate să ilustreze durerea, vin să confirme că într-adevăr, accepțiunea de Schmerzharmonie în muzica lui Mozart are o pondere importantă:

Don Giovanni

Act II, scena 8, cvinte,	D. Elvira:	pietá, <i>pietá</i>
desc.)	sol:	D ^D – D (+ tricord cromatizat
act II, scena 12, <u>Larghetto</u> ,	D. Anna:	<i>non vuoi ch'io mora</i>
	fa:	D – D ^D _____ D

Le Nozze di Figaro

act. II, nr. 11,	Cherubino	<i>ch'ora e <u>martir</u></i>
		Fa: D ^D – D
act III, nr. 17	Il Conte	<i>in qual <u>laccio cadea!</u></i>
		Do: T _____ D ^D _____ D
act III	Sussana:	<i>che <u>infedelta</u></i>
		D ^D _____ D

Die Zauberflöte

act I, nr. 8	Tamino	<i><u>saget mir: lebt Pamina noch?</u></i>
		la: D ^D _____ D
act. II nr. 19	Tamino	<i>Wie bitter <u>sind der Trennung</u></i>
		Sib D ^D _____ D
act. II, nr. 12	Pamina	<i>Durch dich vollend <u>ich meinen</u></i>
<u>Gram</u>		
și		Do: D ^D _D D ^D _____ D
		<i>die Arme ist dem <u>Wahnsinn</u> nah</i>
		D ^D _____ D

Acordurile de sextă mărită sunt însă, la Mozart, de multe ori chemate să adâncească și alte zone expresive decât cele ale durerii. Astfel, în fragmentul de mai jos, furia este ilustrată cu asemenea acorduri. În spiritul exemplelor 334 și 338, repetarea frazei promovează ideea de *gradatio*:

ex. 339

Don Giovanni, act I, scena 13

re - VI - DD - D - - - DD - - - D - - - T

Similar se prezintă și semicadența retorică în cavatina Barbarinei (*Le Nozze di Figaro*, act. IV, nr. 24), întrebarea „che cosa dira?” fiind rostită de două ori. Repetarea implică succesiunea fa: D^D (sextă mărită) – D, intensificându-se astfel expresia nedumeririi.

În actul I, nr. 4 al aceleiași opere, succesiunea repetată de Re:D^D (sextă mărită) – D parcă amplifică lăudăroșenia lui Bartolo:

ex.340

Nunta lui Figaro, act I, nr. 4
Bartolo

Si potrebbe il fat - to è serio

La V7/ - Re:DD#IV6# - V

În *Die Zauberflöte* (act I, nr. 5), succesiuni repetate de D^D – D ilustrează frica lui Papageno, sporind considerabil nuanța comică a situației. De remarcat că alături de sextacorduri apar și terțcvartacorduri (+) mărite:

Papageno: Von euch selbst en hörte ich, dass er wie ein Tigertier

re: D^D II⁶₅ _____ D D^D _____ D

Sicher liess ohn alle Gnaden

re: D^D II⁶₅ _____ D

Mich Sarastro rupfen, braten, rupfen, braten, rupfen, braten.

re: D^{D(+)} -D D^{D(+)} -D D^{D(+)} -D D^{D(+)} -D

Tot aici Papageno rostește înjurătura „Dass doch der Prinz beim Teufel wär”, pe un acord de sextă mărită, iar actul II, nr. 21, blestemul este corelat cu un sextacord mărit (Pamina: „Mutter, durch dich leide ich und dein Fluch verfolget mich”).

Cu efect de contrast (subliniat prin opoziția *piano-forte* și contrastul tonal *Fa-sol*), terțcvartacordul mărit (+) ilustrează ura în *Die Zauberflöte* act I, nr.5:

„bestände Lieb und Bruderbund, statt Hass, Verleumdung, schwarzer Galle”

Fa (*piano*) D _____ T sol: D^{D(+)} -D (*forte*)

Adesea, în operele lui Mozart, intensitatea unor excalmații este sportiă cu ajutorul acordurilor de sextă mărită:

Don Giovanni, act. II, scena 14:

D. Elvira: *Cor perfido!*

Si bemol D^D____D

Final, Cvintet

Ah! *Certo e l'ombra*

sol D^D_D D^D____D

Die Zauberflöte, act I, nr. 1,

Drei Damen: *Ich schütze, ich, ich, ich!*

sol: D^D_D

Din cele câteva exemple menționate se desprinde concluzia că acordurile de sextă mărită, asemănător celor de septimă micșorată, constituie în primul rând un simbol sonor al durerii, dar în afara acestei accepțiuni, ele sunt utilizate în general ca un factor armonic specific în sublinierile tensionale, atunci când situația dramatică o cere.

Preocupări în direcția corelației text-armonie se pot observa și în creația lui **Beethoven** unde o comparație a celor patru variante ale lied-ului *Sehnsucht* pe versuri de Goethe este deosebit de edificatoare pentru modalitatea în care acordurile alterate (DD sub forma cvintsextacordului de treapta a II-a, a acordului de septimă micșorată și de sextă mărită, precum și sexta napolitană sau chiar întârzierile) intervin în sublinierea cuvintelor „weiss was ich leide” și „es brennt mein Eingeweide”. Sub acest raport, ultima variantă este cea mai plastică, fiind și singura care depășește forma strofică a primelor trei variante.

Schubert apelează la acordurile de sextă mărită într-un mod foarte asemănător celui mozartian, atribuindu-le un pronunțat rol de subliniere:

Die Wetterfahne

m. 42-44

Was fragen sie nach meinen Schmerzen?

sol: D

D^D-D⁶⁻⁵₄₋₃_____T

Der greise Kopf

m. 30-32

Wind ich ruhig mich hinab

mi:

D^D_____D

Rast

m. 26-34

der Rücken fühlte keine Last, der Sturm

half fort mich wehen.

Do: D^D-____D⁶⁻⁵₄₋₃ ____T

Kriegers Ahnung

m. 20-21

von Sehnsucht mir so heiss

mib:

-----D^D

Der Doppelgänger

m. 50-54:

gequält an dieser Stelle so manche Nacht

Si:

D^D____D⁶-----⁵₄-----³

În acest lied apar și acorduri de sextă mărită cu funcțiune de dominantă(+):
m. 32-33: *vor Schmerzensgewalt,* m. 40-42: *meine eig'ne Gestalt*

si: I - - IV⁴₃ (+) I

si: I - I - -V⁴₃ (+) I

La **Schumann** acordurile de sextă mărită sunt rezervate în special expresiei durerii sau nostalgiei, accentuându-se acea latură care și la Mozart sau Schubert este precumpănitoare. În schimb, rolul de subliniere în general al unor cuvinte se realizează cu mijloace armonice diferențiate în funcție de atmosfera generală, acordurile de sextă mărită constituind în acest sens doar una dintre multiplele posibilități.

Weit, weit op.25, nr. 20

m.8 *bei meinem Leid?*

la: D^D ____ D

Du bist wie eine Blume op. 25, nr. 24,

m.7 *und Wehmut*

Mib D^D ____ D⁶⁻⁵ 4-3

Auf einer Burg op. 39, nr. 7
weinet

încheierea: *Und die schöne Braut, die*

la: D^D ____ D⁷ 6- ----- 5
4- ----- 3

Zwielicht op. 38, nr. 10
munter!

încheierea: *hüte dich, sei wach und*

mi: D^D D⁶⁻⁵ 4-3 T

Ich kann's nicht fassen, nicht galuben op. 42 nr. 3 m. 49-51: *Adagio*

In Tränen unendlicher Lust

do: D^D 7- ----- -6 D⁶⁻⁵ 4-3

Die beiden Grenadiere op. 49 nr. 1

m. 25-26: *Wie weh wird mir*

Re: D^D ____ D

(în ultimul exemplu citat apare și terțcvartacordul mărit, vezi și m. 27, 29, 31, 35)

Desigur că relația text-muzică în diferitele stiluri personale este un fenomen foarte complex, ce nu poate fi rezumat doar la câteva mijloace armonice, oricât de caracteristice ar fi ele. Dar cele câteva exemple citate demonstrează că anumite structuri acordice sunt încă foarte timpuriu utilizate cu o semnificație semantică surprinzător de stabilă, prin care se deosebesc de alte structuri acordice. Sensul lor expresiv nu constituie deci o calitate intrinsecă, sesizabilă în afara unui anumit context, ci a fost dobândit prin utilizări repetate în împrejurări asemănătoare, și numai astfel învestite cu capacitatea unor simboluri sonore.

Precizarea se impune și pentru creația lui Mozart, desprinzându-se constatarea că simbolurile armonice din muzica cu text se afirmă ca atare prin corelarea lor și cu alte elemente specifice, cum ar fi: modificarea tempo-ului, melisme, întârzieri, culminații melodice, motivul suspinului, pauze retorice, contraste dinamice sau ritmice, sublinieri prin repetări etc. La toate acestea se mai adaugă un fenomen deloc neglijabil: combinații multiple și diversificate ale unor mijloace de expresie care, prin antecedentele lor (istorice sau raportate doar la stilul

mozartian) sunt înrudite între ele. Concentrarea lor într-un anume punct al evoluției formează „noduri de tensiune” cu pronunțat caracter de sinteză.

Deznodământul fatal al duetului din prima scenă a operei *Don Giovanni* este ilustrat în plan orchestral prin *fa*: D^D (cvintesextacord mărit) – I^6_4 – D^D (septimă micșorată, prelungită prin coroană):

ex.341



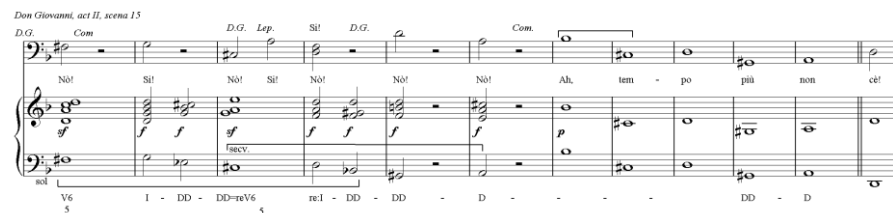
Sau strigătul disperat al lui Leporello din aceeași operă este asociat cu *re*: VII (acord de septimă micșorată, prelungit timp de patru măsuri) – I – D^D (cvintesextacord mărit) – D:

ex.342



Sau dialogul Commandatore-Don Giovanni apelează la o secvență armonică ce implică acorduri de sextă mărită (+) și de septimă micșorată (++) , urmate de un *unison* al cărui început îl formează un *saltus duriusculus*: []

Ex. 343



Începutul lied-ului K. 390 prezintă un *passus duriusculus* la bas, finalizat prin D^D (acord de sextă mărită) – D, deasupra căruia *melisma* și întârzierea D^{4-3} adâncesc expresia tânguitoare a textului:

ex. 344

K. 390

În același lied (m. 9-11) succesiunea a două acorduri de septimă micșorată (re: D^D – D VII⁴₃ subliniază textul *meiner Leiden so mitleidsvoll*.

Poate cele mai remarcabile exemple de sintetizare le constituie însă toate intervențiile Commendatorului din actul II al operei *Don Giovanni*. Recitările pe un singur sunet, culoare orchestrală deosebită (trombonii, rezervați în mod special acestor momente), armonia ce recurge la cromatisme („Rinaldo ...”), acorduri de septimă micșorată („Di rider finirai ...”, „Rinaldo ...”) și la forma atât de rar folosită la Mozart, a terțvaracordului mărit („Parlo, ascolta”), oferă acestor momente un caracter cu totul aparte, nu numai în cadrul restrâns al operei, ci și în cel al întregii creații mozartiene:

ex. 345a

Don Giovanni, act II, scena 11
Adagio, La Statua

ex. 345b

Don Giovanni, act II, scena 11
La Statua

ex. 345c

Don Giovanni, act II, scena 15
La Statua

De aici se întinde un arc până la Schubert și chiar până la Wagner. În *Der Tod und das Mädchen*, viziunea mozartiană revine aproape *ad litteram*, Schubert imprimându-i însă o nuanță de mângâiere (determinată de text) prin renunțarea la cromatisme deschise și la acorduri „dure” de sextă mărită sau septimă micșorată:

ex. 346

Schubert, *Der Tod und das Mädchen*



Terțcvartacordul mărit din exemplul mozartian (*piu tempo non ho* , 345c), ca forma cea mai disonantă printre acordurile de sextă mărită, permite stabilirea unei legături directe cu „acordul Tristan”. Acesta din urmă își are arborele genealogic strict armonic dealtfel binecunoscut, dar semnificația sa de simbol sonor nu și l-a dobândit abia în drama lui Wagner. Făcând parte din familia acordurilor de sextă mărită, ale căror forță expresivă a fost pentru prima dată probată pe scară largă în muzica lui Wagner, se poate afirma cu certitudine că ideea *Leitkkord*-ului wagnerian apare adânc înrădăcinată în arta geniului mozartian.

ex.347

Wagner, *Tristan*



Prin prisma valențelor semantice pe care Mozart le atribuie acordurilor de sextă mărită, creația sa de o parte, și moartea sa prematură de altă parte, par a forma o confluență în *Lacrimosa* din *Requiem*.¹³⁵

ex.348

Requiem, Lacrimosa



„Sunt poate ultimele note pe care le-a scris Mozart”, remarcă Hildesheimer (43, p. 375), prin care un simbol armonic adesea folosit de către Mozart în zugrăvirea unor situații tragice, pune în mod fatal o cezură definitivă întregii sale creații.

¹³⁵ Prezența anagramei BACH în acest „moment al întreruperii” situează *Requiem*-ul alături de neterminata *Arta fugii* de Bach și proiectata *Simfonie a X-a* de Beethoven. Desigur că orice speculație în jurul unui „simbol fatidic” sau chiar „destin mistic” în legătură cu asemenea coincidențe, nu poate fi decât profund antiștiințifică.

BIBLIOGRAFIE

1. **Abert, Hermann:** *W.A. Mozart*, Breitkopf&Härtel, Leipzig 1921
2. **Albrechtsberger, Johann Georg:** *Generalbass- und Harmonielehre*, hrsg. Von seinem Schüler Ignaz Ritter von Seyfried, Tobias Haslinger, Wien 1837
3. **Apel, Willi:** *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1967
4. **Badura-Skoda, Eva und Paul:** *Mozart-Interpretation*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1957
5. **Beck, Hermann:** *Harmonisch-melodische Modelle bei Mozart*, Mozart-Jahrbuch 1967, Salzburg 1968, p. 90-99
6. **Blaga, Lucian:** *Orizont și stil*, în *Trilogia culturii*, p. 4-115, București 1969
7. **Borris, Siegfried:** *Praktische Harmonielehre*, 10. Auflage, Sirius-Verlag, Berlin 1950
8. **Bussler, Ludwig:** *Praktische Harmonielehre*, Verlag von Carl Habel, Berlin SW (48), 1885
9. **Chusid, Martin:** *The significance of D minor in Mozart's dramatic music*, Mozart-Jahrbuch, 1965/66, p. 87-93, Salzburg 1967
10. **Clapham, John:** *Chromaticism in the Musik of Mozart*, The Music Review XVII 1956, p. 7-18
11. **Dahlhaus, Carl:** *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bärenreiter, Kassel 1968
12. **Dammann, Rolf:** *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Arno Volk Verlag, Hans Gerig KG, Köln 1967
13. **Degen, Helmut:** *Handbuch der Formenlehre*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1957
14. **Dennerlein, Hanns:** *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, Breitkopf&Härtel, Leipzig 1951
15. **Dibelius, Ulrich:** *Mozart-Aspekte*, Bärenreiter, Kassel 1972

16. Dommel-Diény, Amy: *A propos d'une notion importante et méconnue: la sous-dominante altérée*, Schweizerische Musikzeitung – Revue musicale suisse, Juli/August 1967, p. 213-223 și p. 282-291
17. Einstein, Alfred: *Mozart, Charakter und Werk*, 5. Auflage, Fischer, Frankfurt/Main 1968
18. Engel, Hans: *Haydn, Mozart und die Klassik*, Mozart-Jahrbuch 1959, p 46-79
19. Engel, Hans: *Probleme der Mozartforschung*, Mozart-Jahrbuch 1964, p. 38-54, Salzburg 1965
20. Erpf, Hermann: *Form und Struktur in der Musik*, B.Schott's Söhne, Mainz 1967
21. Erpf, Hermann: *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Breitkopf&Härtel, Leipzig 1927
22. Federhofer, Hellmut: *Die Harmonik als dramatischer Ausdrucksfaktor in Mozarts Meisteropern*, Mozart-Jahrbuch 1968/70, p. 77-87, Salzburg 1970
23. Federhofer, Hellmut: *Zur Einheit von Stimmführung und Harmonik in Instrumentalwerken Mozarts*, Mozart-Jahrbuch, 1956 p. 75-87, Salzburg 1957
24. Fischer, Wilhelm; *Das „Lacrimosa dies illa“ in Mozarts Requiem*, Mozart-Jahrbuch 1951, p. 9-21, Salzburg 1953
25. Fischer, Wilhelm: *Zu W. A. Mozarts Tonartenwahl und Harmonik*, Mozart-Jahrbuch 1952, p. 9-16, Salzburg 1953
26. Fischer, Wilhelm: *Zum Thema Stilkritische Echtheitsbestimmung*, Mozart-Jahrbuch 1958, p.7-11, Salzburg 1959
27. Gärtner, Gustav: *Der neapolitanische Sextakkord bei Mozart*, Acta Mozartiana 3 (1956), Heft 4 p. 10-12
28. Gärtner, Gustav: *Stilkritische Argumente für die Echtheit der „Romantischen Violinsonaten“ W. A. Mozarts*, Mozart-Jahrbuch 1958 p. 30-43, Salzburg 1959
29. Gieseler, Walter: *Komposition im 20. Jahrhundert*, Moeck, Celle 1975
30. Giuleanu, Victor: *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Ed. Muzicală,

București 1975

31. **Goerges, Horst:** *Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts. Studien über ein klangsymbolisches Problem und seine musikalische Gestaltung durch Bach, Händel, Gluck und Mozart.* Wolfenbüttel-Berlin: Georg Kallmeyer 1937 (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft.5.) Nachdruck 1969
32. **Goos, Herta:** *Alteration*, în *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1949-1951, vol. I, col. 391-392
33. **Grabner, Hermann:** *Allgemeine Musiklehre*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1930
34. **Grabner, Hermann:** *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1974
35. **Greither, Aloys:** *Wolfgang Amadé Mozart*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1962
36. **Haas, Robert:** *Wolfgang Amadeus Mozart*, Akademische Verlagsanstalt Athenaion G.m.b.H., Potsdam 1933
37. **Halm, August:** *Harmonielehre*, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung G.m.b.H. Berlin und Leipzig, 1917
38. **Hamburger, Povl:** *Subdominante und Wechseldominante. Eine entwicklungsgeschichtliche Untersuchung.* Nyt nor Nordisk Forlag Arnold Buck A/S Kopenhagen, Breitkopf&Härtel, Wiesbaden 1955
39. **Hauptmann, Moritz:** *Die Natur der Harmonik und Metrik*, Leipzig 1853
40. **Helmholtz, Hermann von:** *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, ed. a 5-a, Verl. Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig 1895
41. **Herman, Vasile:** *Formele muzicale ale clasicilor vienezi*, Curs, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj 1973
42. **Harttrich, Ernst:** *Studien zum Ausdruck des Melancholischen und seiner kompositions-technischen Mittel in der Musik von W. A. Mozart*, Phil. Diss., Würzburg 1969
43. **Hildesheimer, Wolfgang:** *Mozart*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977

44. **Hradecký, Emil:** *Der übermäßige Dreiklang im Schaffen W. A. Mozarts*,
Mozart-Jahrbuch 1971/72, Salzburg 1973, p. 107-119
45. **Junck, Klaus:** *Tonbildliches und Tonsymbolisches in Mozarts Opern*,
Triltsch und Hunter, Berlin 1938
46. **Keckeméti, István:** *Opernelemente in den Klavierkonzerten Mozarts*,
Mozart-Jahrbuch 1968/70 p. 111-118, Salzburg 1970
47. **Kempers, Karel Ph. Bernet:** *Die chromatisch angefüllte Quarte als Leid-
und Leitmotiv in Mozarts Don Giovanni*, Mozart-Jahrbuch 1971/72 p.
255-267, Salzburg 1973
48. **Kesztyer, Lőrincz:** *Ősszhangzattan*, Zeneműkiadó vallalat, Budapest 1954
49. **King, Alexander Hyatt:** *Mozart chamber music*, London, British
Broadcasting Corporation ,1968 (BBC Music Guides)
50. **King, Alexander Hyatt:** *Mozart's tonality*, MMR 66/1936/ No.799, Sept.
1936, p.153-154
51. **Klatte, Wilhelm:** *Grundlagen des mehrstimmigen Satzes (Harmonielehre)*,
2. Aufl., N. Simrock G.m.b.H Musikverlag, Berlin W 50, 1926
52. **Koch, Heinrich Christoph:** *Musikalisches Lexikon*, ed. 1816, Heidelberg,
bei Mohr und Winter, Wien, in der Gerold'schen Buchhandlung
53. **Köchel, Dr. Ludwig Ritter von:** *Chronologisch-thematisches Verzeichnis
sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*, 7. Aufl.,
Breitkopf&Härtel, Wiesbaden 1965
54. **Kurth, Ernst:** *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*,
Max Hesses Verlag, Berlin 1920
55. **László, Francisc:** *Contribuții la studiul formei de sonată la Mozart*, Studii de
Muzicologie vol. IX, p.481-404, Ed. Muz. A U.C., București 1973
56. **Leichtentritt, Hugo:** *Musikalische Formenlehre*, Breitkopf&Härtel, Leipzig
1927
57. **Lemacher-Schröder:** *Harmonielehre*, Musikverlag Hans Gerig, Köln
58. **Louis-Thuille:** *Harmonielehre*, 7.Aufl., Verlag von Carl Grüniger Nachf.
Ernst Klett, Stuttgart
59. **Lüthy, Werner:** *Mozart und die Tonartencharakteristik*, Heitz & Co.,

Strassburg 1931

60. **Mahling, Christoph-Hellmut:** *Typus und Modell in Opern Mozarts*, Mozart-Jahrbuch, 1968/70, Salzburg 1970
61. **Maler, Wilhelm:** *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, Leuckart, München-Leipzig, 1957
62. **Marx, Karl:** *Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart*, Edition Ichthys, Stuttgart 1971
63. **Massenkeil, Günther:** *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts*, Franz Steiner Verlag G.m.b.H., Wiesbaden 1962
64. **Merian, Wilhelm:** *Mozarts Klaviersonaten und die Sonatenform*, Festschrift Karl Nef, p. 174-201, Kommissions-Verlag Gebrüder Hug & Co, Zürich/Leipzig 1933
65. **Mersmann, Hans:** *Angewandte Musikästhetik*, Max Hesses Verlag, Berlin W 15, 1926
66. **Molnár, Antal:** *Ősszhangzattan*, Dante-Könyvkiadó kiadása, Budapest 1931
67. **Moser, Hans Joachim:** *Über Mozarts Chromatik*, Mozart-Jahrbuch 1956 p. 167-199, Salzburg 1957
68. **Motte, Diether de la:** *Harmonielehre*, Bärenreiter-Verlag, Deutscher Taschenbuch Verlag, Kassel-München 1976
69. **Motte, Diether de la:** *Musikalische Analyse*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1968
70. **Mozart, Wolfgang Amadeus:** *Briefe*, München bei Georg Müller, 1926
71. **Negrea, Marțian:** *Tratat de armonie*, Editura Muzicală a U.C. din R.P.R., București 1958
72. **Neumann, Friedrich:** *Der Typus des Stufenganges der mozartschen Sonatendurch-führung*, Mozart-Jahrbuch 1959 p. 247-261, Salzburg 1960
73. **Neumann, Friedrich:** *Ein typisches Motiv in Überleitungen von Mozart und Beethoven*, Mozart-Jahrbuch 1962/63 p. 200-215, Salzburg 1964
74. **Neumann, Friedrich:** *Synthetische Harmonielehre*, Breitkopf&Härtel, Leipzig 1951

75. **Neumann, Friedrich:** *Zur formalen Analyse des Seitensatzes der Sonatenform bei Mozart*, Mozart-Jahrbuch 1960/61 p. 219-232, Salzburg 1961
76. **Nicolescu, Mircea:** *Sonata. Natura și evoluția ei*, Editura Muzicală a U.C. din R.P.R., București 1962
77. **Pașcanu, Alexandru:** *Armonia*, Ed. Didactică și pedagogică, București 1974
78. **Pischner, Hans:** *Die Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus*, VEB Breitkopf&Härtel, Musikverlag Leipzig, 1967
79. **Plath, Wolfgang:** *Der gegenwärtige Stand der Mozart-Forschung, Bericht über den neunten Internationalen Kongress*, p. 47-55, Salzburg 1964, Bärenreiter-Verlag Kassel
80. **Plath, Wolfgang:** *Typus und Modell in Mozarts Kompositionsweise*, Mozart-Jahrbuch, 1973/74 p. 145-157, Salzburg 1975
81. **Richter, Ernst Friedrich:** *Lehrbuch der Harmonie*, 26. Aufl., Breitkopf&Härtel, Leipzig 1910
82. **Riemann, Hugo:** *Analyse von Beethovens Klaviersonaten*, Max Hesses Verlag, Berlin
83. **Riemann, Hugo:** *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, 9. Aufl., Max Hesses, Verlag, Berlin
84. **Riemann, Hugo:** *Harmonielehre*, 6. Aufl., Leipzig 1917
85. **Rosen, Charles:** *The Classical Style*, Faber and Faber Limited, London 1971
86. **Roth, Hermann:** *Elemente der Stimmführung*, 1. Heft. Verlag von Carl Grüniger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart 1926
87. **Rufer, Josef:** *Begriff und Funktion von Schönbergs Grundgestalt*, Melos 1971 (7/8), p. 281-284
88. **Schenker, Heinrich:** *Neue musikalische Theorien und Phantasien. Harmonielehre*. Universal-Edition A.G., Wien-Leipzig
89. **Schönberg, Arnold:** *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, B. Schott's Söhne, Mainz 1954
90. **Schönberg, Arnold:** *Harmonielehre*, Universal Edition, 1922
91. **Schultze, Walther-Siegmund:** *Mozarts Melodik und Stil*, Deutscher Verlag

- für Musik, Leipzig 1957
92. **Sechter-Eckstein: *Das Finale von Mozarts Jupiter-Symphonie***, Anton Diabelli, Wien 1820
 93. **Siklós, Adalbert: *Ősshangzattan***, Budapest 1916
 94. **Silcher, Friedrich: *Harmonie- und Compositionslehre***, Tübingen 1851
 95. **Sposobin-Dubrovski: *Ucebnik Garmonii***, Moscova 1959
 96. **Stöhr, Richard: *Praktischer Leitfaden der Harmonielehre***, 8. Aufl., Universal-Edition Wien 1917
 97. **Stuckenschmidt, Hans Heinrich: *Wandlungen des Dissonanzbegriffs***, Die neue Rundschau, XLVIII. Jahrgang der Freien Bühne, Oktober 1937, 10. Heft, S. Fischer-Verlag, Berlin
 98. **Szélenyi, István: *A romantikus zene harmoniavilága***, Budapest 1965
 99. **Tappert, Wilhelm: *Das Verbot der Quinten-Parallelen***, Verlag von Heinrich Matthes, Leipzig 1869
 100. **Tiulin, I.: *Kratkîi teoreticescîi kurs garmonii***, Leningrad 1960
 101. **Tobel, Rudolf von: *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik***, Ed. Paul Haupt, Bern und Leipzig, 1935
 102. **Toduță, Sigismund: *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach***, vol. I, Ed. Muz. a U.C. din R.S.R., București 1969
 103. **Türk, Hans Peter: *Tetracordul cromatizat în creația lui W. A. Mozart***, Lucrări de Muzicologie vol. 7 p.181-198, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj 1971
 104. **Unger, Prof. Dr. Hermann: *Musiklehre***, Das Atlantisbuch der Musik p. 11-71, Atlantis-Verlag G.m.b.H., Berlin 1934
 105. **Wagner, Richard: *Zukunftsmusik***, Insel-Verlag Leipzig
 106. **Weigl, Bruno: *Harmonielehre***, B. Schott's Söhne, Mainz 1925
 107. **Weiner, Leo: *Elemző Ősszhangzattán (Funkció-Tan)***, Rózsavölgyi és társa, Budapest 1944
 108. **Widmann, Benedict: *Generalbass-Übungen***, 3. Aufl., Verlag von C. Merseburger, Leipzig 1872
 109. **Westphal, Kurt: *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener***

***Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen
Formung***, Fr. Kistner & C.F.W. Siegel, Leipzig 1935

110. **Wolters, Klaus: *Handbuch der Klavierliteratur zu zwei Händen***, Atlantis-
Verlag, Zürich 1967

111. **Wyzewa, Théodore de, et Georges de Saint-Foix: *Wolfgang Amédée
Mozart***, Desclée de Brouwer, Paris 1936

LISTA LUCRĂRILOR DE W.A. MOZART MENȚIONATE ÎN TEXT

K	Titlul lucrării	Tonalitate	An	Oraș
9	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	Sol	1764	Paris
13	<i>Sonate für Klavier und Violine oder Flöte (Violoncello ad libitum)</i>	Fa	1764	Paris
31	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	Si b	1766	den Haag
32	<i>Galimathias musicum (Quodlibet)</i>	Re	1766	den Haag
55	<i>(Anh. C 23.01), Sonate für Klavier und Violine</i>	Fa		
56	<i>(Anh. C 23.02), Sonate für Klavier und Violine</i>	Do		
57	<i>(Anh. C 23.03), Sonate für Klavier und Violine</i>	Fa		
58	<i>(Anh. C 23.04), Sonate für Klavier und Violine</i>	Mi b		
59	<i>(Anh. C 23.05), Sonate für Klavier und Violine</i>	do		
60	<i>(Anh. C 23.06), Sonate für Klavier und Violine</i>	mi		
147 (125g)	<i>Lied „Wie unglücklich bin ich nit“ für eine Singstimme und Klavier</i>	Fa	1772	Salzburg
154 (385k)	<i>Fuge für Klavier, fragment de 30 măsur, terminat de S. Sechter</i>	sol	1782	Wien
155 (134a)	<i>Quartett (Divertimento) für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Bass</i>	Re	1772	Bozen
168	<i>Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello</i>	Fa	1773	Wien
169	<i>Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello</i>	La	1773	Wien
170	<i>Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello</i>	Do	1773	Wien
171	<i>Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello</i>	do	1773	Wien
172	<i>Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello</i>	Sib	1773	Wien
173	<i>Quintett für 2 Violinen, Viola und Violoncello</i>	re	1773	Wien
174	<i>Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello</i>	Sib	1773	Salzburg
199	<i>(161a), Sinfonie</i>	Sol	1773	Salzburg
200 (189k)	<i>Sinfonie</i>	Do	1774	Salzburg
203 (189b)	<i>Serenade</i>	Re	1774	Salzburg
204 (213a)	<i>Serenade</i>	Re	1775	Salzburg
205 (167A)	<i>Divertimento</i>	Re	1773	Salzburg
207	<i>Konzert für Violine</i>	Sib	1775	Salzburg
211	<i>Konzert für Violine</i>	Re	1775	Salzburg
216	<i>Konzert für Violine</i>	Sol	1775	Salzburg
218	<i>Konzert für Violine</i>	Re	1775	Salzburg
219	<i>Konzert für Violine</i>	La	1775	Salzburg
247	<i>Divertimento</i>	Fa	1776	Salzburg
248	<i>Marsch</i>	Fa	1776	Salzburg
250 (248b)	<i>Serenade (Haffner-Serenade)</i>	Re	1776	Salzburg
251	<i>Divertimento</i>	Re	1776	Salzburg
253	<i>Divertimento für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte</i>	Fa	1776	Salzburg

254	<i>Divertimento (Trio) für Klavier, Violine und Violoncello</i>	Sib	1776	Salzburg
270	<i>Divertimento für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte</i>	Sib	1777	Salzburg
271	<i>Konzert für Klavier (Jeunehomme-Konzert)</i>	mib	1777	Salzburg
279 (189 d)	<i>Sonate für Klavier</i>	Do	1774	Salzburg
280 (189 e)	<i>Sonate für Klavier</i>	Fa	1774	Salzburg
281 (189 f)	<i>Sonate für Klavier</i>	Sib	1774	Salzburg
282 (189 g)	<i>Sonate für Klavier</i>	Mib	1774	Salzburg
283 (189 h)	<i>Sonate für Klavier</i>	Sol	1774	Salzburg
284 (205 b)	<i>Sonate für Klavier (Dürnitz-Sonate)</i>	Re	1775	München
287 (271 H)	<i>Divertimento</i>	Sib	1777	Salzburg
296	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	Do	1778	Mannheim
299 (279 e)	<i>Sonate für Flöte und Harfe</i>	Do	1778	Paris
301 (293 a)	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	Sol	1778	Mannheim
302 (293 b)	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	Mib	1778	Mannheim
303 (293 c)	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	Do	1778	Mannheim
304 (300 c)	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	mi	1778	Paris
305 (293 d)	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	La	1778	Mannheim
306 (300 l)	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	Re	1778	Paris
308 (295 b)	<i>Ariette „Dans un bois solitaire“, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung</i>	Lab	1778	Mannheim
309 (284 b)	<i>Sonate für Klavier</i>	Do	1777	Mannheim
310 (300 d)	<i>Sonate für Klavier</i>	la	1778	Paris
311 (284 c)	<i>Sonate für Klavier</i>	Re	1777	Mannheim
313 (285 c)	<i>Konzert für Flöte</i>	Sol	1778	Mannheim
330 (300 h)	<i>Sonate für Klavier</i>	Do	1778	Paris
331 (300 i)	<i>Sonate für Klavier</i>	La	1778	Paris
332 (300 k)	<i>Sonate für Klavier</i>	Fa	1778	Paris
333 (315 c)	<i>Sonate für Klavier</i>	Sib	1778	Paris
334 (320 b)	<i>Divertimento</i>	Re	1779	Salzburg
361 (370 a)	<i>Serenade</i>	Sib	1781	München/Wien
375	<i>Serenade</i>	Mib	1781	Wien
376 (374 d)	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	Fa	1781	Wien
377 (374 e)	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	Fa	1781	Wien
378 (317 d)	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	Sib	1779	Salzburg
379 (373 a)	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	Sol	1781	Wien
380 (374 f)	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	Mib	1781	Wien
385	<i>Sinfonie (Haffner-Sinfonie)</i>	Re	1782	Wien
387	<i>Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello</i>	Sol	1782	Wien
390 (340 c)	<i>An die Hoffnung, Lied für eine Singstime mit Klavierbegleitung</i>	re	1780	Salzburg
391 (340 b)	<i>An die Einsa,keit, Lied für eine Singstime mit Klavierbegleitung</i>	Sib	1780	Salzburg
397 (385 g)	<i>Fantasie für Klavier (Fragment)</i>	re	1782	Wien
399 (385 i)	<i>Suite für Klavier (Fragment)</i>	Do	1782	Wien
402 (385 e)	<i>Sonate für Klavier und Violine (Fragment)</i>	La	1782	Wien

404 (385 d)	<i>Andante und Allegro für Klavier und Violine (Fragment)</i>	Do	1782	Wien
406 (516 b)	<i>Quintett (eigene Bearbeitung) für 2 Violinen, 2 Violon und Violoncello = K. 388 (384 a), Serenade „Nacht Musique“ für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte</i>	do	1787	Wien
		do	1782	Wien
421 (417 b)	<i>Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello</i>	re	1783	Wien
425	<i>Sinfonie</i>	Do	1783	Linz
427 (417 a)	<i>Missa</i>	do	1782	Wien
428 (421 b)	<i>Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello</i>	Mib	1783	Wien
436	<i>Notturmo für zwei Soprane und Bass</i>	Fa	1783	Wien
448 (375 a)	<i>Sonate für zwei Klaviere</i>	Re	1781	Wien
453	<i>Konzert für Klavier</i>	Sol	1784	Wien
454	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	Sib	1784	Wien
455	<i>Zehn Variationen für Klavier</i>	Sol	1784	Wien
456	<i>Konzert für Klavier</i>	Sib	1784	Wien
457	<i>Sonate für Klavier</i>	do	1784	Wien
458	<i>Quartett („Jagd-Quartett“) für 2 Violinen, Viola und Violoncello</i>	Sib	1784	Wien
459	<i>Konzert für Klavier (sog. 2 Krönungskonzert)</i>	Fa	1784	Wien
464	<i>Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello</i>	La	1785	Wien
465	<i>Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello (sog. „Dissonanzen“ – oder „Querstände“-Quartett)</i>	Do	1785	Wien
466	<i>Konzert für Klavier</i>	re	1785	Wien
467	<i>Konzert für Klavier</i>	Do	1785	Wien
475	<i>Fantasie für Klavier</i>	do	1785	Wien
476	<i>Das Veilchen, Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung</i>	Sol	1785	Wien
478	<i>Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello</i>	sol	1785	Wien
481	<i>Sonate für Klavier und Violine</i>	Mib	1785	Wien
482	<i>Konzert für Klavier</i>	Mib	1785	Wien
485	<i>Rondo für Klavier</i>	Re	1785/6	Wien
488	<i>Konzert für Klavier</i>	La	1786	Wien
491	<i>Konzert für Klavier</i>	do	1786	Wien
492	<i>Le Nozze di Figaro</i>		1785/1786	Wien
493	<i>Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello</i>	Mib	1786	Wien
494	<i>Rondo für Klavier = finalul Sonatei pentru pian K. 533</i>	Fa	1786	Wien
496	<i>Trio für Klavier, Violone und Violoncello</i>	Sol	1786	Wien
498	<i>Trio für Klavier, Klarinette und Viola</i>	Mib	1786	Wien
499	<i>Quartett für 2 Violine, Viola und Violoncello</i>	Re	1786	Wien
501	<i>Fünf Variationen für Klavier zu vier Händen über ein Andante</i>	Sol	1786	Wien
502	<i>Trio für Klavier, Violine und Violoncello</i>	Sib	1786	Wien

503	Konzert für Klavier	Do	1786	Wien
504	Sinfonie	Re	1786	Wien
511	Rondo für Klavier	la	1787	Wien
515	Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello	Do	1787	Wien
516	Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello	sol	1787	Wien
519	Das Lied der Trennung, Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung	fa	1787	Wien
520	Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte, Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung	do	1787	Wien
522	Ein musikalischer Spass („Dorfmusikanten-Sextett“)	Fa	1787	Wien
525	Eine kleine Nachtmusik	Sol	1787	Wien
526	Sonate für Klavier und Violine	La	1787	Wien
527	Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni		1787	Prag
531	Die kleine Spinnerin, Lied für eine Singtime mit Klavierbegleitung	Do	1787	Wien
533	Allegro und Andante für Klavier. Întregit cu Rondo-ul K. 494 la Sonată în trei părți (K. 533/494)	Fa	1788	Wien
537	Konzert für Klavier („Krönungs-Konzert)	Re	1788	Wien
540	Adagio für Klavier	si	1788	Wien
542	Trio für Klavier, Violine und Violoncello	Mi	1788	Wien
543	Sinfonie	Mib	1788	Wien
545	Sonate für Klavier	Do	1788	Wien
546	Adagio und Fuge	do	1788	Wien
547	Sonate für Klavier und Violine	Fa	1788	Wien
548	Trio für Klavier, Violine und Violoncello	Do	1788	Wien
550	Sinfonie	sol	1788	Wien
551	Sinfonie	Do	1788	Wien
564	Trio für Klavier, Violine und Violoncello	Sol	1788	Wien
570	Sonate für Klavier	Sib	1789	Wien
575	Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello	Re	1789	Wien
576	Sonate für Klavier	Re	1789	Wien
589	Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello	Sib	1790	Wien
590	Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello	Fa	1790	Wien
593	Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello	Re	1790	Wien
594	Adagio und Allegro für ein Orgelwerk in einer Uhr	fa	1790	Frankfurt/Wien
595	Konzert für Klavier	Sib	1791	Wien
614	Quintett für 2 Violinen. 2 Violen und Violoncello	Mib	1791	Wien
618	Motette „Ave verum Corpus“	Re	1791	Wien
620	Die Zauberflöte		1791	Wien
626	Requiem		1791	Wien