

Dragoş Alexandrescu

TEORIA MUZICII

Volumul II



CUPRINS

Cap. I Scările muzicale	5
Cap. II Scările sistemului modal	10
Cap. III Scările prepentatonice	15
Cap. IV Scările pentatonice	26
Cap. V Scările preheptatonice	45
Cap. VI Scările heptatonice	55
Cap. VII Modurile antice eline.	63
Cap. VIII Modurile medievale gregoriene	71
Cap. IX Modurile medievale bizantine	80
Cap. X Modurile heptatonice populare studiul celor diatonice	93
Cap. XI Modurile heptatonice populare cromatice	111
Cap. XII Noțiuni complementare referitoare la modurile heptatonice	144
Cap. XIII Scările sistemului tonal	148
Cap. XIV Variantele naturale ale gamelor majore și minore	154
Cap. XV Variantele modificate ale gamelor majore și minore.	161
Cap. XVI Funcțiile treptelor în tonalitate	170
Cap. XVII Rezolvarea intervalelor și acordurilor disonante din cadrul tonalității.	179
Cap. XVIII Înlănțuirea și înrudirea tonalităților	187
Cap. XIX Cromatizarea gamelor și modulația	196

CAPITOLUL I

SCĂRILE MUZICALE

A. GENERALITĂȚI

Prin scară muzicală se înțelege o **sucesiune de sunete muzicale** așezate în ordinea înălțimii.

Scările muzicale, împreună cu intervalele și acordurile, reprezintă elementele de organizare muzicală a înălțimii sunetului, elemente care stau la baza construirii melodiilor și a sonorităților armonice. Ele pot fi raportate atât la înălțimea **absolută**, cât și la cea **relativă** a sunetului muzical. În primul caz, am putea să le numim **scări acustico-muzicale**, iar în cel de-al doilea caz, **scări muzicale propriu-zise**.

Scările acustico-muzicale (care ar putea să fie denumite și scări **fizice** sau **absolute**) fac obiectul acusticii muzicale și al teoriei vocilor și instrumentelor muzicale. Ele pot fi de două feluri: **scări generale** și **scări parțiale**.

Scările generale sunt acelea care cuprind totalitatea sunetelor muzicale utilizate în arta muzicii. Ele au evoluat în decursul istoriei muzicii. Astăzi, scara generală utilizată în muzica cultă este cea **egal-temperată**, formată din cca. 90 de sunete (provenite din divizarea octavei perfecte în 12 semitonuri egale).

Scările parțiale sunt acelea care reprezintă fie totalitatea sunetelor muzicale ce pot fi emise de o **voce** sau de un **instrument**, fie totalitatea sunetelor muzicale utilizate într-o piesă muzicală. Intervalul format între sunetele extreme ale unei scări parțiale poartă numele de **diapazon** (dacă se referă la scara unei voci sau a unui instrument), sau **ambitus** (dacă se referă la scara unei piese muzicale). De regulă, o scară parțială reprezintă un fragment, o secțiune a scării generale. Dar, în cazul instrumentelor cu diapazon foarte mare (cum este orga) sau în cazul pieselor simfonice care utilizează totalitatea sunetelor muzicale, scările parțiale se confundă cu însăși scara generală.

Scările muzicale propriu-zise (care ar putea să fie denumite și scări **convenționale** sau **relative**) sunt acelea care ne interesează în mai mare măsură, ele studiindu-se, în primul rând, în cadrul teoriei muzicii. Aceste scări reprezintă, în mod schematic, **sistemele muzicale ce stau la baza construirii melodiilor și a sonorităților armonice**, în muzica populară sau cultă. După o idee sugerată de autorii Victor Giuleanu și Victor Iușceanu, scara muzicală

CAPITOLUL II

SCĂRILE SISTEMULUI MODAL

A. GENERALITĂȚI

Sistemul modal este acel sistem muzical ce stă la baza construirii tuturor melodiilor populare, din toate timpurile și din toate colțurile lumii (exceptând țările în care creația melodiilor populare se face sub influența muzicii culte, tonale; în special țările din apusul Europei). Pe baza sistemului modal au fost însă create și melodii culte sau semiculte, începând din Antichitate și ajungând până în zilele noastre.

Sistemul modal este cel care ocupă primul loc în evoluția sistemelor muzicale, el înglobând scările muzicale primitive, antice și medievale. Scările acestui sistem sunt foarte numeroase și foarte varietate ca structură; dar nu acestea sunt caracteristicile lor principale, ci cele pe care le-am prezentat mai înainte și pe care le reamintim:

1. Scările sistemului modal au origine **populară**.
2. Relațiile dintre treptele scărilor sistemului modal sunt pur melodice, **orizontale**.
3. Unele trepte ale scărilor sistemului modal capătă – în desfășurarea melodiei – o importanță mai mare decât celelalte, devenind centre de **atracție melodică**. Dintre acestea, cel mai important este **finala** (treapta pe care se termină melodia), care se găsește, de cele mai multe ori, în partea gravă a scării muzicale.

Este necesar să menționăm faptul că problema **finalei** a dat și dă loc la discuții contradictorii, după cum rezultă din rândurile următoare:

Unii teoreticieni afirmă că treapta cea mai importantă nu coincide întotdeauna cu sunetul pe care se termină melodia. Aceștia consideră drept centru principal de atracție (pe care îl numesc, de obicei, **tonică**), treapta care pare să se impună în prima parte a melodiei (chiar și în cazul când ea nu este prezentă în această parte). În felul acesta, centrul principal de atracție se confundă cu **tonica din sistemul tonal** (care se poate impune și fără a fi prezentă, deducându-se din prezența celorlalte sunete ale acordului de tonică). Acest punct de vedere reprezintă o consecință a analizării melodiilor prin prisma unei concepții tonale, armonice.

Alți teoreticieni neagă existența vreunui centru de atracție, bazându-se, pe de o parte, pe faptul că – de multe ori – acest centru nu se impune cu prea multă forță, iar pe de altă parte, pe faptul că în teoria modurilor antice eline nu

CAPITOLUL V

SCĂRILE PREHEPTATONICE

A. GENERALITĂȚI

În procesul evolutiv al scărilor muzicale, proces menit să pregătească apariția scărilor **heptatonice**, cele două categorii de scări muzicale studiate în capitolele anterioare (scările prepentatonice și cele pentatonice), reprezintă stadiile cele mai importante. Cât despre scările **preheptatonice**, care cuprind pentacordiile și hexacordiile, scări pe care le vom studia în acest capitol, menționăm de la început că ele reprezintă un stadiu mai puțin important, care are doar rolul de a face tranziția de la scările prepentatonice și pentatonice la cele heptatonice. Din această cauză, ele nici nu au făcut, în general, obiectul unor studii mai aprofundate. Muzicologul George Breazul afirma categoric că, în evoluția scărilor sistemului modal, există numai 3 stadii: stadiul prepentatonic, cel pentatonic și cel heptatonic, considerând pentacordiile și hexacordiile ca fiind scări de mai mică importanță, cu un rol doar tranzitoriu.

Totuși, noi credem că aceste scări ar merita să fie studiate cu mai multă atenție, chiar și pentru simplul motiv că ele există în muzica populară a multor națiuni. Cel puțin în ceea ce privește muzica populară românească, se poate afirma, cu destulă certitudine, că melodiile vocale bazate pe scările preheptatonice întrec, din punct de vedere numeric, melodiile bazate pe alt fel de scări. Acest lucru este în legătură directă cu **ambitusul** melodiilor populare vocale, ambitus care, de regulă, este mai mic decât octava.

Analizând colecția alcătuită de Sabin Drăgoi, „303 colinde”, se poate constata că 191 de melodii sunt bazate pe scări preheptatonice (dintre care 78 au structură pentacordică, iar 113 structură hexacordică), ceea ce înseamnă aproape 2/3 din totalul melodiilor.

În consecință, considerăm că este firesc ca scărilor pentacordice și hexacordice să li se asigure un loc bine determinat în cadrul oricărui studiu asupra scărilor sistemului modal. Acesta este și motivul pentru care ne-am permis să le denumim cu un singur nume: **scări preheptatonice**, nume din care rezultă că ele constituie un stadiu imediat premergător scărilor heptatonice.

CAPITOLUL VI

SCĂRILE HEPTATONICE

A. INTRODUCERE

Scările heptatonice reprezintă ultimul și cel mai important stadiu în evoluția scărilor sistemului modal.

Dar de ce este ultimul stadiu? Adică, de ce evoluția scărilor sistemului modal nu s-a oprit la un stadiu anterior? Sau de ce evoluția nu a mers mai departe, pentru a se ajunge la un alt stadiu, cu mai mult de 7 sunete?

În antichitate, această situație se explica pe baza cifrei 7 (cifră sacră), care corespundea cu numărul aștrilor cunoscuți, cu zilele săptămânii, cu cele 7 brațe ale candelabrului evreiesc, iar mai târziu, cu culorile curcubeului.

Răspunsul real ni-l dă însă **sucesiunea cvintelor perfecte**, care stă la baza formării tuturor scărilor muzicale. Bineînțeles că omul nu a fost conștient de rolul pe care l-a avut această succesiune de cvinte perfecte, în formarea scărilor muzicale. Fenomenul a fost descoperit mai târziu, de către teoreticieni (primul fiind Pythagora).

Pentru a înțelege acest fenomen, să presupunem că luăm o succesiune infinită de cvinte perfecte ascendente, pornind de la nota **fa**, și formăm scări muzicale (tot ascendente) de 1 cvintă, de 2 cvinte, de 3, 4, 5 etc. cvinte, fără să eliminăm nici un sunet din succesiune:

The image displays musical notation on a treble clef staff. At the top, a sequence of notes is shown: C, G, D, A, E, B, F#, with the text "etc." to the right. Below this, eight examples of scales are shown, each labeled with the number of perfect fifths used in its construction:

- 1 cvintă: C, G, D (interval 4p)
- 2 cvinte: C, G, D, A (interval 4p)
- 3 cvinte: C, G, D, A, E (interval 3m)
- 4 cvinte: C, G, D, A, E, B (interval 3m)
- 5 cvinte: C, G, D, A, E, B, F# (interval 3m)
- 6 cvinte: C, G, D, A, E, B, F#, C# (interval 3M)
- 7 cvinte: C, G, D, A, E, B, F#, C#, G# (interval 3M)
- 8 cvinte: C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, D# (interval 3M)

The text "etc." appears at the end of the eighth scale.

Primele două scări nu au importanță practică, deoarece prezintă salturi de cvartă (care apar foarte rar în bicordii și tricordii). A treia scară este o **tetracordie** disjunctă, cu salt de terță. A patra scară este o **pentatonică**

CAPITOLUL VIII

MODURILE MEDIEVALE GREGORIENE

A. INTRODUCERE

Sfârșitul Antichității este caracterizat prin destrămarea societății sclavagiste și apariția treptată a sistemului social feudal, care marchează începutul Evului Mediu.

Se consideră, în general, că Evul Mediu începe odată cu prăbușirea Imperiului Roman de apus (anul 476) și durează cam până la căderea Constantinopolului (1453) - aproximativ 1000 de ani.

În toată această perioadă istorică, viața culturală a popoarelor din Europa, în special a celor din vestul continentului, este dominată de spiritul și de ideologia pe care le impune **biserica creștină**. Manifestările culturale oficiale din acea vreme se desfășurau sub egida bisericii creștine, iar ceea ce avea loc în afara cadrului ecleziastic, era ignorat sau considerat impur și malefic (provenit de la diavol). Manifestările muzicale oficiale din Evul Mediu aveau loc tot în cadrul bisericii, sub forma muzicii liturgice, muzica populară fiind considerată, în mod nejustificat, „diavolească”.

Muzica liturgică își avea originea în muzica cultului iudaic, întrucât în acea regiune s-a născut creștinismul. În perioada propagării creștinismului în Imperiul Roman, această muzică a înglobat și influențele muzicii diferitelor popoare care au adoptat noul cult.

Documente în legătură cu muzica creștină până în secolul al V-lea (adică în ultimele secole ale Antichității) avem prea puține. Cel mai vechi este *Imnul de la Oxirinhos*, în care se constată reminiscențe ale muzicii eline (sfârșitul secolului al III-lea).

După părerea lui **Peter Joseph Wagner** (muzicolog german din secolul al XIX-lea), în primele secole ale creștinismului se foloseau, probabil, numai **2 moduri** (numite *protocreștine*):



Notă: Modurile le vom nota în cheia de violină, deși, dacă am ține seamă de înălțimea lor reală, ar trebui să le notăm în cheia de bas, pentru că melodiile respective erau cântate de bărbați.

CAPITOLUL IX

MODURILE MEDIEVALE BIZANTINE

A. INTRODUCERE

Originea modurilor bizantine este aceeași cu a modurilor gregoriene. Ambele ramuri provin din cântările liturgice practice în cultul iudaic, cântări care s-au răspândit în toate provinciile Imperiului Roman, modificându-se sub influența muzicii popoarelor din aceste provincii.

Este de la sine înțeles că aceste modificări au fost mai puțin substanțiale în partea răsăriteană a imperiului roman, deoarece drumul parcurs de melodiile ebraice până în Peninsula Balcanică a fost mai scurt decât cel parcurs până la Roma.

Principala influență pe care au suferit-o aceste melodii, în răsăritul imperiului, a fost exercitată de **muzica elină**. Acest lucru se poate constata din documentul de muzică creștină de la Oxirinhos (sfârșitul secolului al III-lea, în Egipt).

Cele două moduri **protocreștine**, despre care vorbește muzicologul german **Peter Joseph Wagner** (1865-1931), erau utilizate, probabil, în toată lumea creștină din primele secole. De asemenea, se poate presupune că cele 4 moduri despre care se afirmă că ar fi fost consemnate de arhiepiscopul **Ambrosie din Milano** (secolul al IV-lea) erau utilizate atât în apusul, cât și în răsăritul Imperiului Roman. În consecință, putem afirma că, până la acest punct, istoria modurilor bizantine este comună cu cea a modurilor gregoriene.

La sfârșitul secolului al IV-lea (în anul 395), Imperiului Roman s-a împărțit în cele două imperii (de răsărit și de apus). Din acest moment, biserica creștină se poate considera divizată și ea în două părți (deși separarea oficială a celor două biserici s-a produs abia în secolul al XI-lea, în anul 1054). Aceasta înseamnă că și muzica bisericească s-a dezvoltat diferit în cele două imperii romane.

Deosebirile esențiale care se pot remarca în dezvoltarea muzicii bisericești, în cele două imperii, sunt următoarele:

1. Muzica bisericii de apus s-a dezvoltat, în continuare, sub influența muzicii popoarelor latine, la care s-a adăugat apoi (după căderea imperiului roman de apus, în anul 476) și influența muzicii popoarelor germanice creștinate. În răsărit s-a continuat influența muzicii grecești, la care s-a adăugat, mult mai târziu, o oarecare

CAPITOLUL X

MODURILE HEPTATONICE POPULARE; STUDIUL CELOR DIATONICE

A. GENERALITĂȚI

După cum am văzut, melodiile populare pot fi construite pe baza diferitelor categorii de scări muzicale, începând de la două sunete (bicordii) și până la 7 (moduri heptatonice).

Melodiile populare bazate pe modurile heptatonice ocupă un procent important din creația populară, din toate părțile lumii. Studiul și sistematizarea acestor moduri se poate face în două feluri:

a) Pe baza analizei **melodiilor populare** (conform abordării modurilor heptatonice de către folcloriști). Pe această linie, modurile pot fi studiate nu numai din punctul de vedere al scării, ci și din punctul de vedere al cadențelor și al funcțiilor pe care le au anumite trepte.

b) Pe baza succesiunii **cvintelor perfecte** (conform abordării acestor moduri în teoria muzicii). În acest fel, scările modurilor sunt considerate doar niște **scheme**, fiind notate exclusiv în cadrul unei **octave**, în care finala reprezintă sunetul cel mai grav (așa cum erau notate modurile **gregoriene autentice**).

Noi vom studia aceste moduri în acest fel, **schematic**, făcând doar unele vagi aluzii la studiul lor pe baza **cântecului popular românesc**. Pornind de la principiul succesiunii de cvinte perfecte, putem dintru început să clasificăm modurile heptatonice populare după **numărul cvintelor**. Astfel, aceste moduri pot fi împărțite în 2 categorii:

1. Modurile diatonice (cu 6 cvinte)
2. Modurile cromatice (cu mai mult de 6 cvinte)

Vom începe cu prima categorie:

CAPITOLUL XI

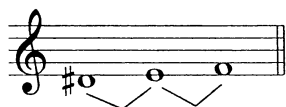
MODURILE HEPTATONICE POPULARE CROMATICE

A. GENERALITĂȚI

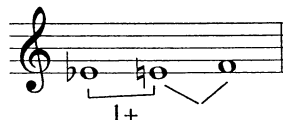
Modurile heptatonice populare cromatice sunt acele moduri ale căror sunete, așezate din cvintă în cvintă perfectă, formează succesiuni care **depășesc 6 cvinte**. Bineînțeles că aceste succesiuni **nu sunt continue**, ci prezintă **lipsuri** (goluri), în așa fel încât fiecare succesiune să cuprindă **7 sunete**.

Din cauza acestor goluri care apar în succesiune, majoritatea teoreticienilor consideră că modurile cromatice **nu se pot studia** pe baza înlănțuirii cvintelor. Noi considerăm însă că studiul acestor moduri pe baza înlănțuirii cvintelor este posibil și chiar necesar, după cum vom vedea în cele ce urmează.

Trebuie să reținem, de la început, că cele 7 sunete ale unui mod cromatic se reprezintă grafic prin **7 note cu nume diferite** (7 trepte diferite). Astfel, cel mai mic interval dintre două trepte alăturate va fi **semitonul diatonic** (nu și cel cromatic, ca la gamele cromatizate, ale sistemului tonal). Aceasta înseamnă că, dacă în scara unui mod cromatic vor apărea două semitonuri alăturate, ele vor fi notate ca **semitonuri diatonice**:



Deci nu vor fi notate astfel:



Prin urmare, **cromatismul modal** este diferit de cel **tonal** și se caracterizează prin apariția, în scară, a unor intervale cromatice (intervale ale căror sunete se găsesc la o depărtare mai mare de 6 cvinte). Aceste intervale cromatice, care apar în scările modurilor cromatice, sunt:

4 -	și	5 +	(8 cvinte)
2 +	și	7 -	(9 cvinte)
3 -	și	6 +	(10 cvinte)
3 +	și	6 -	(11 cvinte)
4 ++	și	5 --	(13 cvinte) (mai rar)

Dintre acestea, bineînțeles că numai **secunda mărită** se poate afla între două trepte alăturate, celelalte putându-se afla numai între **trepte depărtate**.

CAPITOLUL XII

NOȚIUNI COMPLEMENTARE REFERITOARE LA MODURILE HEPTATONICE

A. STRUCTURI MODALE SPECIALE ÎN CADRUL MODURILOR HEPTATONICE

Deși am împărțit modurile heptatonice în două mari categorii, este necesar să amintim totuși, măcar în treacăt, că mai există anumite structuri modale heptatonice, mai puțin importante pentru disciplina noastră, dar destul de importante pentru **studiul folclorului**. Acestea sunt bazate pe:

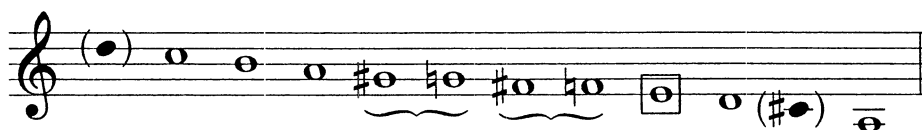
1. mobilitatea treptelor
2. prezența intervalelor ce conțin sferturi de ton
(sau alte micro-intervale)
3. principiul „roții”

În **prima categorie** intră acele moduri la care una sau mai multe trepte se modifică în timpul melodiei.

Uneori, modificările treptelor pot avea un caracter **accidental**. Spre exemplu, la o melodie în modul **doric** poate apărea la sfârșit treapta a II-a coborâtă. În acel moment, modul se transformă în **frigico-doric**. Sau la o melodie în **ionic** apare, la un moment dat, treapta a VII-a coborâtă. În acel moment, modul devine **mixolidic**. De obicei, în astfel de cazuri nu se consideră că avem structuri modale cu trepte mobile, ci numai **alterări accidentale** ale unor trepte.

Adevăratele cazuri de **trepte mobile** se consideră acelea în care modificările se fac **permanent** în decursul melodiei, în așa fel încât **nu ne putem da seama care este modul de bază!**

Exemplu: melodia bănățeană *Hai Ioane, Ioane!* are următoarea scară:



CAPITOLUL XIII

SCĂRILE SISTEMULUI TONAL

A. SISTEMUL TONAL

În evoluția istorică a sistemelor muzicale care stau la baza construirii melodiilor, sistemul tonal ocupă locul al 2-lea. El s-a cristalizat în perioada cuprinsă între secolul al XVI-lea și al XVIII-lea.

În secolul al XVI-lea au apărut primele manifestări, timide, ale acestui sistem, ca urmare a trecerii polifoniei în faza în care încep să apară **relații între acorduri**. Este perioada în care se renunță la polifonia excesivă, concepută uneori pe atât de **multe voci**, încât nu se mai puteau distinge **nici liniile melodice, nici textul**. Compozitorii încep să prefere scriitura **pe 4 voci** care, pe lângă avantajul de a face să se distingă melodiile vocilor și textul, oferea condiții optime construirii acordurilor (de 3 sau 4 sunete) și relațiilor dintre acorduri.

În această perioadă, acordurile construite pe **finalele** modurilor (prin suprapunerea a două terțe) încep să devină **acorduri finale** (acorduri de tonică), iar acordurile construite pe celelalte trepte încep să **graviteze** spre acordurile finale. Această gravitație atrage după sine **alterarea** unor sunete din cadrul anumitor acorduri, pentru a le **sensibiliza**, adică pentru a le face să ceară, în mod firesc, rezolvarea spre acordul final sau spre alte acorduri care capătă o oarecare importanță în cadrul discursului muzical.

Exemplu: Fragment dintr-un motet de **Palestrina** (1524-1594).

The image shows a musical score fragment for a motet by Palestrina. It consists of two staves, treble and bass clef, in a 3/2 time signature. The music is polyphonic, with multiple voices. Four specific chords are highlighted and labeled with circled letters: (a), (b), (c), and (d). Chord (a) is a triad of G4, B4, and D5. Chord (b) is a triad of G4, B4, and D5 with a sharp sign over the B4. Chord (c) is a triad of G4, B4, and D5 with a sharp sign over the G4. Chord (d) is a triad of G4, B4, and D5 with a sharp sign over the B4. The score continues with 'etc.' after chord (d).

Acordurile **a b c d** devin mai **sensibile**, prin alterarea sunetelor respective. Fiecare din aceste acorduri conține fie câte **două sunete** care funcționează ca sensibile, respectiv contrasensibile (față de **un singur sunet** cu această funcție, din acordurile nealterate), fie câte o cvintă micșorată, respectiv

CAPITOLUL XIV

VARIANTELE NATURALE ALE GAMELOR MAJORE ȘI MINORE

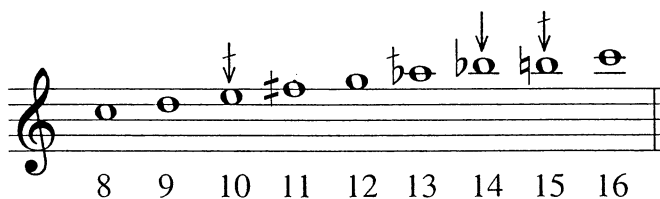
A. INTRODUCERE

Prin variante ale gamelor majore și minore înțelegem: majorul **natural**, **armonic**, **melodic** și minorul **natural**, **armonic** și **melodic**. Gamele cromatizate formează o categorie aparte.

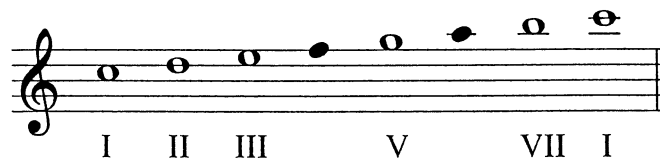
Ne punem întrebarea: de unde provine structura acestor game? Este firească această întrebare, pentru că oricare din sunetele **unei succesiuni de 6 cvinte perfecte** poate fi treapta I, ceea ce înseamnă că, dintr-o succesiune se pot obține mai multe structuri de variante naturale. În schimb, variantele modificate nu se bazează pe **succesiuni continue de cvinte**, din care cauză s-ar putea crede că structura lor nu are o explicație științifică.

Explicația care se dă, de obicei, este bazată pe **armonicile superioare** (pentru gamele majore) și cele **inferioare** (pentru gamele minore).

a) Armonicile superioare



Într-adevăr, din această serie se pot extrage cele **3 variante** ale gamei majore, cu condiția corectării sunetelor 11 (fa semidiez → fa natural) și 13 (la semibemol → la natural sau la bemol); și a eliminării unuia din sunetele 14 (corectat) și 15. Fără aceste corectări nu se pot extrage decât 5 trepte ale gamei majore **naturale**:



CAPITOLUL XV

VARIANTELE MODIFICATE

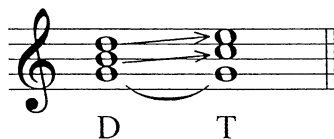
ALE GAMELOR MAJORE ȘI MINORE

A. VARIANTA MINORĂ ARMONICĂ

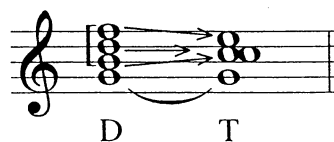
În tonalitate, respectiv în muzica tonală de factură clasică, **tonica** este elementul care exprimă echilibrul, stabilitatea; **dominanta** este elementul **expansiv** (exprimă vigoarea, elanul, optimismul etc.), iar **subdominanta** este elementul **depresiv** (exprimă slăbiciunea, tristețea, pesimismul etc.)

Dominanta, reprezentând elementul expansiv, are un rol covârșitor în tonalitate. **Relația** dintre tonică și dominantă, respectiv **rezolvarea** acordului de dominantă în cel de tonică, reprezintă cea mai importantă relație de acorduri. Cu alte cuvinte, **interdependența și gravitația funcțională se manifestă, în primul rând, între tonică și dominantă.**

În **tonalitățile majore**, rezolvarea dominantă – tonică apare foarte firească datorită terței acordului de dominantă, care reprezintă **sensibila** tonicii:



Dacă se adaugă și **septima**, rezolvarea devine și mai firească, datorită **cvintei micșorate**:



Dintre cele două nuclee tonale, cel major este mai puternic, în primul rând datorită **consonanței desăvârșite** a acordului major (ca în **rezonanța naturală**) și în al doilea rând datorită **atracției** dintre acordurile D și T. Nucleul minor este **subordonat** celui major, acordul lui de dominantă tinzând să se rezolve mai degrabă în tonica majorului.

În consecință, în **tonalitatea minoră** rezolvarea nu mai pare atât de firească, pe de o parte din cauză că **acordul minor** este **static** în sine (cel major fiind mai dinamic), iar pe de altă parte, din cauza lipsei de sensibilă pentru

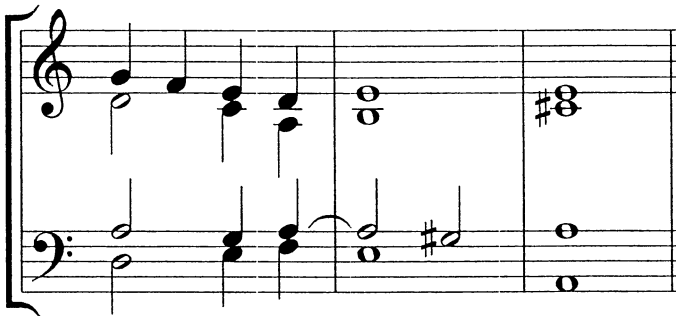
CAPITOLUL XIX

CROMATIZAREA GAMELOR ȘI MODULAȚIA

A. INTRODUCERE

Chiar din epoca de formare și cristalizare a sistemului tonal (secolele XVI și XVII), compozitorii nu s-au mărginit la utilizarea exclusivă a celor 7 sunete componente ale gamelor naturale, ci au introdus și sunete provenite din alterarea unor trepte. Unele din aceste trepte alterate aveau rolul de a **sensibiliza** anumite acorduri, pentru a se rezolva mai ușor în alte acorduri, sau pentru ca relația dintre acorduri să devină mai firească. Dintre aceste alterații, cea mai importantă era **urcarea treptei a VII-a în modurile de stare minoră** (pentru a sensibiliza acordul de treapta a V-a, devenit acord de **dominantă**). Apăreau însă și alte trepte urcate, pentru a sensibiliza acordurile respective. Ca exemplu, poate fi dat fragmentul din motetul de **Palestrina**, prezentat anterior (în paragraful intitulat *Sistemul tonal*).

În fragmentul respectiv, unele din aceste trepte alterate imprimă o oarecare tendință de modulație (exemplu: fa diez → sol major; do diez → re minor). Alte trepte alterate au însă, în mod sigur, rolul de a modula. Acesta este cazul pe care-l întâlnim, spre exemplu, la sfârșitul motetului de **Palestrina**:



Do diez nu mai are rolul de a sensibiliza acordul, ci marchează o modulație în **la major**, corespunzător cu **modul ionic** transpus pe sunetul **la** (ținând seama și de apariția anterioară a sunetului **sol #**).

Începând din secolul al XVII-lea și apoi în secolul al XVIII-lea, unele alterații încep să capete și un rol **melodic**, așa cum este **urcarea treptei a VI-a din minor** (adică din **modul eolic cu sensibilă**), pentru a evita secunda mărită în melodie.

În secolul al XIX-lea (în perioada **romantismului**, începând de la Schubert și culminând cu Wagner), întrebuințarea alterațiilor este atât de frecventă încât muzica începe să devină aproape de neconceput fără utilizarea

CAPITOLUL XX

SCĂRILE SISTEMULUI ATONAL

A. INTRODUCERE

De la început trebuie să precizăm că, **în mod convențional**, noi înțelegem prin *sistem atonal*, **totalitatea** sistemelor moderne – extratonale sau paratonale – prin care se neagă, parțial sau total, relațiile melodice și armonice tradiționale, specifice **sistemului tonal**. În consecință, în lucrarea noastră considerăm că toate scările muzicale construite în mod *artificial* de către compozitori, fac parte din acest *macro-sistem* pe care-l denumim, prin convenție, **sistem atonal**.

*
* *

Tonalitatea, ale cărei începuturi timide le găsim la compozitorii din perioada Renașterii (sec. XVI), și care s-a consolidat definitiv în secolele XVII și XVIII (perioada preclasicismului și a clasicismului din apusul Europei), ajunge ca în secolul al XIX-lea (prin creația compozitorilor romantici) să-și extindă considerabil posibilitățile de expresie. Această largire a posibilităților de expresie a tonalității s-a concretizat prin folosirea din ce în ce mai frecventă a **cromatismelor** și a **modulațiilor**.

Punctul culminant al acestui proces (de „largire a tonalității”) a fost atins în creația marelui compozitor german **Richard Wagner**. Se poate considera că, în opera sa *Tristan și Isolda*, Wagner ajunge până la **granița** dintre **tonalitate** și **atonalitate**, menținându-se însă în cadrul legilor tonalității și ale armoniei clasice. Datorită modulațiilor continue dispare noțiunea de **tonalitate principală**, care este reprezentată doar prin **armură** (aceasta schimbându-se numai în momentul când s-a ajuns, prin modulație, la o tonalitate mai depărtată, care se impune pentru un timp relativ mai îndelungat).

Spre exemplu, în Preludiul la opera *Tristan și Isolda*, tonalitatea de bază este **la minor** (aceasta reieșind din armură și din felul în care se începe), dar acordul de tonică nu apare niciodată în decursul preludiului. Primele 3 măsuri, care încep doar pe **sunetul la** (fără acord), cadențează pe **septima pe dominantă a lui la minor**. În următoarele 4 măsuri, pornindu-se de la dominantă lui **la minor**, se ajunge la acordul de **septimă pe dominantă a lui do major**. În aceste 7 măsuri (de la începutul preludiului) se epuizează toate