

TRATATUL DE ESTETICĂ MUZICALĂ

PSIHOLOGIA ELEMENTELOR ȘI FENOMENELOR

Se poate afirma cu certitudine că istoria muzicii, în linii generale, pune în evidență atât succesiunea de date, evenimente, compozitori etc., cât și evoluția materialului muzical alcătuit din elemente și fenomene prelucrate și transfigurate armonios. Latura creativă a fost însoțită permanent de argumentarea teoretică, din împletirea cărora s-a constituit „Sistemul științific muzical”. Aici sunt menționate, ordonate și justificate – istoric și moral – toate etapele gândirii sonore caracterizate prin inovații și cuceriri datorate efortului comun depus de toți compozitorii. Prin modul de expunere și prezentare, acest „Sistem” ni se relevă astăzi ca fiind în zona superioară a evoluției umane, atotcuprinzător și coerent încheșat. El reprezintă esența, chiar dacă uneori statică, a dinamismului gândirii muzicale universale și permite definirea și aprofundarea legilor de constituire și exprimare a vieții cosmice la nivelul nostru, primar și concret. În condițiile acceptării ideii că activitatea umană, implicit cea artistică și muzicală, este guvernată de manifestările interplanetare, vom fi de acord că undeva, într-un plan abstract, metafizic, există din totdeauna un „Sistem” infinit, perfect corelat și armonizat cu tot ce ne înconjoară, care se lasă descifrat prin reflectare, pas cu pas, de către inteligența omenească. Astfel,

„Sistemul științific muzical” nu reprezintă altceva decât o reflectare a imaginii cerești, iar modul său de alcătuire respectă fidel coordonatele structurii generatoare. Pentru cel înzestrat cu o percepție superioară, dar și pentru individul de rând, el reprezintă un instrument de înălțare spirituală, de înțelegere și trăire a vieții, precum și a propriilor demersuri creative.

Frumosul și urâtul, binele și răul, viața și moartea, ori Yin și Yang – principiul sideral din filosofia orientală - reprezintă noțiuni dezbătute pe larg de-a lungul timpului. Ele constituie punctul de plecare în orice demers estetic. În viața de toate zilele, noțiunile coexistă, sunt complementare și, prin contrast, se pun reciproc în valoare. Astfel, după cum remarcă Dimitrie Cuclin, într-o tragedie antică moartea, reprezentând sacrificiul suprem, scoate în relief sublimul existenței. Spiritul uman este identificat cu treapta cea mai înaltă a „viului” terestru și, aflat într-o continuă mișcare și căutare, pendulează permanent, în nuanțe fără sfârșit, între agonie și extaz, între culmile vieții și abisurile tărâmului de „dincolo”. El este dominat de principiul organizării întregului complex al elementelor ascendente și descendente în forme multiple, depășind - în procesul apropierii, prin artă, de Ființa Supremă - noțiunile stricte de pozitiv și negativ, alb și negru.

Aceleași legi caracterizează și sunetul muzical, fapt ce lămurește, în bună parte, compatibilitatea și rezonanța lui deplină cu organismul psiho-fizic uman. Lipsa organizării conduce la neutralizare funcțională, la discontinuitate și disconfort spiritual. Este aspectul definitoriu al zgomotului, conglomerat de armonice fundamentale în permanentă contradicție și disoluție, fără posesia forței interioare ori a valorii sensibile.

Prin contrast, sunetul muzical este un model de ordine și armonie, trăsături fundamentale ale însăși ființei umane. El reprezintă o formă de manifestare a caracterului vital în perfectă legătură cu egoismul esențial uman, mai precis, cu arhitectura spirituală individuală. Studiul aprofundat a permis descifrarea legilor de constituire a Armoniei generale, reprezentând viața și arta sonoră, din care derivă caracterul absolut al muzicii. Sunetul, în sine, este un fenomen fizic, la fel ca și zgomotul, iar împreună fac parte din haosul atotcuprinzător. El se întrupează, devine o „ființă sonoră”, purtătoare de mesaje și semnificații numai atunci când este în legătură cu psihicul uman. Fenomenul desprinderii din confuzia generalizată și închegarea de unități echilibrate, armonice, structurate pe planuri multiple în procesul de creație artistică, pare a fi aidoma cu modul zămislirii Universului, conform teoriei metafizice și, mai apoi, a ființei umane, de către Creatorul suprem.

Ceea ce pentru corpul uman este învelișul energetic, cunoscut sub denumirea de „aură”, pentru sunetul muzical reprezintă complexul de armonice însoțitoare care îmbracă elementul central în întregime și-i conferă strălucire, sensibilitate și forță de penetrație. Conform autorului, orice sunet emite în același timp armonice superioare – dominante – precum și inferioare – subdominante, aflate într-o simetrie perfectă. Urechea umană sesizează ușor seria ascendentă, mai ales pentru sunetele emise în registrul grav, dar logica normală demonstrează existența armonicilor inferioare. (Instrumentiștii violoniști cu experiență își reglează, spre exemplu, mai ușor intonația în timpul cântatului cu ajutorul armonicilor inferioare, detectabile chiar și de la oarece distanță). Faptul că sunetul muzical este, în acest chip, „aureolat”, din modul lui de constituire derivând toate legile „Sistemului științific muzical” – schimbă radical – în accepțiunea lui D. Cuclin,

numeroase concepte tradiționale. Armonicele se află într-o permanentă gravitație în jurul sunetului central, se întrepătrund, se intercondiționează oferind echilibru și stabilitate. Este o evidență faptul că, în șirul superior, alături de armonice expansive, dominante, se află și armonice depresive – armonicele nr. 7 – Si b – și nr. 13 – La b – raportate la fundamentală Do, care nu pot fi explicate decât prin rezonanța superioară a armonicelor de sens contrar – nr. 9 - Si b și nr. 5 – La b. Într-o simetrie perfectă, în seria armonicelor depresive, cele cu numerele 7 și 13 sunt expansive, ele reprezentând ecoul numerelor 5 și 9 din seria ascendentă. Apariția concomitentă cu sunetul fundamental a seriilor de armonice constituie un factor de prim ordin. Armonicele - la rândul lor – generează alte serii de armonice, aceasta reprezentând o etapă de gradul doi, fenomenul continuând, prin amplificare, la nesfârșit. Ne putem lesne imagina complexitatea acestui fenomen, ținând cont de faptul că numărul armonicelor este practic infinit.

În realitate, dacă urechea umană ar distinge toate armonicile, ele probabil s-ar anula reciproc, ajungându-se la uniformizare și monotonie. Faptul că spectrul audibil al omului este limitat – teoretic între 50 și 20.000 Hz – determină ca sunetele percepute de noi să fie mai bogate ori mai sărace în armonice, adică diverse în ceea ce reprezintă forța, culoarea și sensul. Armonicile sunt caracterizate de doi parametri principali – stabilitatea și sensibilitatea – aflați în relație invers proporțională. Puterea de atracție, centripetă, este atribuită de apropierea de nucleu și ea descrește, în măsura amplificării forței centrifuge, cu alte cuvinte, a sensibilității, în condițiile deplasării spre periferie. Sunetul muzical este, prin urmare, o unitate complexă, vie, conținând atât elemente de echilibru, cât și de translație spre

alți centri de stabilitate. Între cele două categorii există o relație de subordonare în favoarea apropierii de sunetul fundamental. Raportul se modifică, însă, în situația unei modulații, atunci când sprijinul îl constituie armonicile depărtate. Seriile sunt ierarhizate precis, fiecare element având un rol clar, caracterizat prin valoarea de mișcare conținută ori acordată. Așa se poate explica fenomenul desfășurării melodice, armonice, tonale ori modale. Dincolo de paradoxul că nu ar putea exista mai multe sunete întrucât unul singur conține toate armonicile până la gradul infinit, în consecință, nu ar fi o reală diferență între sunete dacă substanța vibratorie este aceeași, în fapt, conștiința noastră percepe schimbările grație funcțiilor armonice atribuite de valorile în mișcare. Înlocuirea senzației unui sunet muzical cu altul se realizează prin translația întregului ansamblu de valori (dinamici și funcționali) de pe o fundamentală pe alta, în condițiile în care al doilea sunet își modifică total rolul deținut în ierarhia armonicilor anterioare. Fenomenul se petrece instantaneu în planul fizic și spiritual punând în lumină asemănarea până la identificare între sunet și spiritul uman, guvernate de aceleași legi de alcătuire și acțiune.

Dacă din punct de vedere fizic – mai precis acustic – orice sunet este compus dintr-un număr de vibrații caracterizate prin intensitate și volum, muzical, el este purtător de semnificații - denumite funcțiuni – fără limită ca număr. În seria armonicilor, elementul cel mai important după fundamentală este cel de-al treilea, cu personalitate proprie, recunoscut atât pentru forța de atracție spre nucleu cât și datorită tendinței centrifuge. Denumit în mod tradițional cvintă, el ar fi trebuit considerat drept terță. La rândul său, acest armonic va deveni și el fundamentală cu seria respectivă de armonice însoțitoare, iar elementul cu numărul trei se va detașa iarăși,

astfel încât gama naturală perfectă se poate deduce cu ușurință :

Do – Sol – Re – La – Mi – Si – Fa #,

cunoscută în accepțiunea tradițională :

Do – Re – Mi – Fa # - Sol – La – Si,

în sens direct, expansiv și reversul, în sens contrar, depresiv :

Do – Fa – Si b – Mi b – La b – Re b – Sol b,

cu succesiunea vulgară :

Do – Si b – La b – Sol b – Fa – Mi b – Re b.

Toate elementele șirului ascendent sunt - în spiritul nostru - deschise, active, adică dominante, spre deosebire de celelalte considerate introvertite, prin urmare, subdominante. O caracteristică a relației centrului cu oricare dintre celelalte trepte o reprezintă numărul de come, micro-elemente distinse de psihicul uman cu multă claritate, în special în delimitarea semitonului diatonic de cel cromatic. Dintre dominante, forța de expansiune maximă, de părăsire a centrului inițial, se concentrează în a cincea – Si – care are tendința de rezolvare prin cel mai mic interval existent, format din doar patru come, pe chiar centrul întregului ansamblu, atribuindu-i stabilitate și echilibru. În mod firesc, pentru a se evita un conflict nedorit între două fundamentale – datorită înclinației dominantei a șasea - Fa # - de a impune centrul Sol, în practica muzicală s-a renunțat la această dominantă, ca și la următoarea – Do #, lucrul fiind valabil și pentru seria subdominantelor.

Echilibrarea s-a realizat apelându-se la prima subdominantă – Fa – pentru gama directă, astfel ajungându-se la înfățișarea cunoscută de tradiția muzicală :

Fa – Do - Sol – Re – La – Mi – Si,

SD – Tonică – D1 - D2 – D3 – D4 – D5.

În această situație, sunetele Fa, Do și Sol sunt considerate fundamentale (F), dominantele patru și cinci sunt sensibile (S) pentru două din aceste fundamentale, iar Re și La sunt tranzitorii ori melodice (M). Așadar, gama pe care o cunoaștem noi arată după cum urmează :

Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si,
F - M1 - S - F - F - M2 - S

iar din punct de vedere al ierarhizării funcționale, ordinea este următoarea :

Fa - Do - Sol - Re - La - Mi - Si.
II - I - II - III - IV - V - VI

În sens invers, printr-o simetrie perfectă, gama se deduce lesne:

Re b – La b – Mi b – Si b – Fa – Do – Sol.
D5 - D4 - D3 - D2 - D1 - T - SD
sensibile melodice fundamentale

Iată cum, față de centrul Do, cvintele ascendente devin subdominante iar cele descrescătoare - dominante, fapt ce va influența în proporție covârșitoare nu numai tehnica dar și capacitatea de înțelegere a modulației. Tabloul gamei complete, în cele două direcții, așa cum este prezentat în „Tratat”, arată astfel:

Do invers, opus

Do direct

T

Re b - La b - Mi b – Si b – Fa - Do – Sol – Re – La – Mi - Si
VI V IV III II I II III IV V VI
sensibile melodice fundamentale melodice sensibile

Practica muzicală a mai înregistrat o corecție importantă. În sensul descendent al gamei empirice:

Do – Si b – La b – Sol – Fa – Mi b – Re b,

elementul depresiv ultim – Re b – tinde să impună o altă fundamentală reală, Fa, sunetului Do rămânându-i rolul de dominantă. Corecția firească s-a realizat prin înlocuirea lui Re b cu a doua dominantă superioară - Re becar. Astfel s-a ajuns la rezultatul cunoscut, modul Do minor natural, transpoziție a hipodorianului La pe sunetul Do :

La b - Mi b - Si b - Fa - Do - Sol - Re
 V - IV - III - II - T - II - III.

În seria cvintelor descendente, Re este armonicul numărul 7, cu tendință de rezolvare ascendentă – considerată expansivă - pe terța acordului format pe subdominanta Sol (Sol – Mi b – Do), situație identică cu armonicul superior de același ordin - Si b – ce își găsește rezolvarea pe terța acordului sinonim de subdominantă (Fa – La – Do).¹

Funcțiunile în modul minor natural construit pe sunetul Do – cum este cazul de față – sunt următoarele: tonica – Do, subdominanta expansivă – Sol, dominantă depresivă - Fa, melodicul expansiv – Re, melodicul depresiv - Si b, sensibila depresivă a subdominantei – La b și sensibila depresivă a melodicului depresiv – Mi b.

¹ Remarcăm faptul că terminologia folosită de Dimitrie Cuclin este identică pentru cele două sensuri de armonice – direct și invers – ținând cont de relațiile de distanță și simetria în oglindă față de centrul Do. Expansivitatea, ca și reversul său, reprezintă tendința naturală de rezolvare suitoare ori descendentă a unui element, indiferent de seria de armonice în care se află.

Tabloul modurilor înrudite, arată astfel: în sens ascendent - modul Do major ce cuprinde o subdominantă și Fa direct (hipolidianul) alcătuit numai din dominante:



Do major

Fa direct (hipolidianul)

Simetria în oglindă având axa pe ultimul sunet oferă variantele: Si invers (mixolidianul), relativ al lui Fa direct, Mi invers, relativ al lui Do direct, precum și La minor, relativa tradițională a lui Do major:



Si invers (mixolidianul)

Mi invers

La minor

iar în sens coborâtor – Do invers, construit pe aceeași schemă cu Do major:



precum și Do minor cu cele două alternative:



Între exemplele prezentate există deosebiri calitative datorate numărului de dominante ori sensului de evoluție – cel descendent fiind considerat mai important din cauza atracției gravitaționale. Este de subliniat că în sensul direct toate modurile sunt majore iar în cel invers sunt minore și, tot un fapt inedit, cvintele ascendente sunt dominante în seria directă – majoră – și subdominante în configurația inversă – minoră.

Intervalele construite între centrul Do și restul sunetelor se diferențiază prin numărul de cvinte conținut. Astfel, primul interval, cel ce deține rolul cheie, fiind socotit unitate de măsură, este cvinta, Do – Sol. Al doilea este secunda mare, Do – Re, cu două cvinte componente. Urmează sexta, Do – La, alcătuită din trei cvinte, terța Do – Mi, ce conține patru cvinte și, în fine, septima, Do – Si, cu cinci cvinte.¹ În concepția lui D. Cuclin, aceste intervale reprezintă dominante (întâi, a doua ș.a.m.d.). Unitatea de măsură – cvinta – este perfect determinabilă de psihicul uman, capabil să ierarhizeze cu mare precizie intervalele între ele în funcție de forța ori sensibilitatea cu

¹ Noțiunile de secundă, terță etc. sunt preluate din terminologia tradițională.

care sunt înzestrate. Intervalele mici precum și cvarta rezultă din inversiuni, fenomene considerate artificiale, nefiind capabile, decât în prea mică măsură, să modifice caracterul termenilor din care provin.

În sistemul diatonic, elementele ce reprezintă funcțiunile constitutive – treptele gamei – pot fi însoțite de sensibile secundare fără a-și pierde însușirile de bază, de raportare la sunetul central, Do. Astfel, Fa #, Do #, Sol #, Re # și La # - din seria ascendentă de cvinte - își găsesc rezolvarea pe treptele principale aflate – față de centrul Do – în relații de dominantă (Sol), melodicul 1 (Re), melodicul 2 (La), sensibila subdominantei (Mi) și sensibila tonicii (Si). În același mod, din seria cvintelor depresive, Si b este atras de La – melodicul 2, Mi b, de Re – melodicul 1, La b, de Sol – dominantă, Re b, de tonica însăși, iar Sol b de subdominantă depresivă. Aceste sensibile ascendente și descendente cu rol decorativ, ornamental, poartă caracteristicile funcțiunilor principale pe care le însoțesc și se ierarhizează în consecință. Că totul este într-o subtilă mișcare și dependență de un sistem de referință o demonstrează și faptul că, în anumite circumstanțe, chiar principalele funcțiuni – tonica Do și subdominantă Fa – pot deveni sensibile cu rol depresiv ale lui Si și, respectiv, Fa - investite pentru moment cu funcțiuni armonice mai puternice decât cele inițiale. Prin urmare, avem de-a face cu, nu mai puțin de, douăzeci și unu de funcțiuni rezultate din multiplicarea celor șapte sunete ale gamei diatonice și luând în calcul sensibilele ascendente și inferioare. Cu sensibilele secundare, sistemul tonal se îmbogățește cu intervale noi: cvarta mărită, Do – Fa # (șase cvinte), semitonul cromatic, Do – Do # (șapte cvinte), cvinta mărită, Do – Sol # (opt cvinte), secunda mărită ascendentă, Do – Re # (nouă cvinte) și, în fine, sexta mărită, Do – La # (zece cvinte). Din punct de vedere logic,

întregul ansamblu poate fi permutat pe toate cele unsprezece sunete sonore luate ca centre diatonice. Se demonstrează în acest fel că „Sistemul muzical”, chiar și numai pe această treaptă diatonică socotită de mulți epuizată definitiv, are, în realitate, întinderi nebănuite.

La nivelul concepției rationale, seria intervalelor mărite continuă. Do – Mi #, terța mărită ascendentă conține unsprezece cvinte perfecte și, în fine, Do – Si #, alcătuit din douăsprezece cvinte, interval considerat enarmonic. În realitate, Si # este cu o comă mai sus decât sunetul Do, fapt ce pune în lumină enarmonia reală, în care echivalența de come poate fi desăvârșită, în comparație cu enarmonia grafică oferită de sistemul temperat. În ansamblul funcțional psihologic, Do este atras de către Si, iar Si # este sensibilă lui Do #. Aceasta constituie chiar o caracteristică a intervalelor mărite în care cele două elemente sunt atrase în sens dublu și contrar de către nucleele de stabilitate. Diferența de o comă în enarmonia reală are o valoare dramatică ieșită din comun, conducând la o schimbare atât de funcțiune, cât și de valoare psihologică.

Sistemul diatonic poate fi transpus pe diferite trepte ale scării muzicale pentru a da naștere raporturilor tonale. Ca și în cazul intervalelor, tonalitatea în sine nu are decât o valoare documentară, de studiu. Relația psihologică de sprijin, de înțeles al întregului sistem, se stabilește între cel puțin două tonalități și exprimă, la modul general, relațiile funcțiilor diatonice – dependente de sensul și numărul de cvinte. Deplasarea întregului sistem diatonic pe alți centri de comandă este posibilă datorită sensibilelor secundare care conferă sunetelor de rezolvare o forță mai mare decât cea avută în sistemul inițial. Dacă, însă, păstrăm, în mod cu totul voit,

importanța decisivă a elementului Do, avem de-a face doar cu o schimbare de mod. În practica muzicală întâlnim doar un singur mod alcătuit ireproșabil cu două variante, direct (pe Do) și invers (pe Mi), fiind capabil să reflecte starea ideală de echilibru și de confort lăuntric. Celelalte, având un grad mai mult ori mai puțin accentuat de imperfecțiune, datorat înlocuirii elementelor inițiale diatonice cu sensibile secundare, crează diverse grade de instabilitate având corespondență în stări psihice individuale și particulare. Modurile cromatice alcătuiesc adevărate complexități tonale. Astfel, spre exemplu, modul major cu treapta a IV-a ridicată:

Do – Re – Mi – Fa # - Sol – La – Si,

este caracterizat ca fiind mai puțin stabil decât cel original, nedispunând de subdominantă ci, în locul ei, de o sensibilă ce tinde să impună ca centru de referință dominantă Sol și lăsând nerezolvată sensibila Mi. Avem de-a face cu un dualism rezultat din suprapunerea modului incomplet Do cu transpoziția lui (în stare perfectă) pe sunetul Sol, situație când modul mai puternic - Sol major - este subordonat modului Do major aflat într-o stare incompletă și, prin urmare, mai redus ca forță. Aceleași paradoxuri se remarcă și în cazul modurilor depressive (Do major cu sensibila tonice – Si – înlocuită de primul element depresiv – Si b) ori mixte (Do major cu Fa # și Si b). Este de semnalat că modul direct, caracterizat prin maximă stabilitate, conține în el infinită capacitate de mișcare și evoluție, iar modurile cromatice reprezintă stări invariabile, alternative unice derivate din tiparul primordial. Într-o structură muzicală unde coexistă cele două tipuri, în joc intră toate elementele de grup pentru contracararea acțiunii cromatismelor, tendința naturală fiind aceea de restabilire a repaosului și a echilibrului inițial.

În acest context se remarcă faptul că toate modurile artificiale sunt cromatice, ele folosind alte sensibile decât cele inițiale – ale tonicei și subdominantei. După concepția temperată asupra enarmoniei, unele sunete ar trebui să fie echivalente:

Do – Re – Mi – Fa # - Sol # - La # - Si b,

Do - Re – Mi – Fa # - Sol # - La b – Si b,

precum și în celelalte succesiuni în care, pe rând, Fa # este înlocuit cu Sol b, iar Mi cu Fa b, în realitate, de fiecare dată este sacrificată o comă. De aici a derivat gama în tonuri:

Do – Re – Mi – Fa # - Sol # - La #,

împreună cu variantele :

Do – Re – Mi – Fa # - Sol # - Si b,

Do – Re – Mi – Fa # - La b - Si b și, în sfârșit,

Do - Re – Mi – Sol b – La b – Si b.

Deosebiriile, în sistemul temperat, sunt inexistente și acest lucru a condus la reducerea la numai două variante de gamă, una construită pe sunetul Do și alta pe Re b.

În sistemul relativ, prin diferența de come, gamele dobândesc, fiecare, personalitate, gradele diferite de expresivitate ordonându-se în funcție de numărul de elemente expansive sau depresive din interior. În practică avem de ales între alternativele :

Do – Re – Mi – Fa # - Sol # - La # – Do,

Cu doar opt come în ultimul interval, și:

Do - Re – Mi – Fa # - Sol # - La # - Si #,

aici, specificându-se că Si # este mai sus cu o comă decât originarul Do.

Apelându-se la accidentări multipli seria ascendentă se încheie perfect după 53 de comă pornind de la sunetul Do, același fenomen petrecându-se și cu seria inversă. Recurgându-se la elementele deja cunoscute, o scară mai completă din punct de vedere enarmonic este următoarea:

Do – Re b – Do # - Re – Mi b – Re # - Fa b – Mi – Fa – Mi # - Sol b – Fa #
- Sol – La b – Sol # - La – Si b – La # - Do b – Si,

unde toate treptele apar în ordinea diferențelor de comă. Atunci când deosebirea de o comă sunt sesizabile și dacă în discuție intră și accidentări multipli, orice interval se poate divide în mai multe unități. Spre exemplu – intervalul Re – Mi – întâlnit sub forma :

Re – Mi b (patru come) – Re # (o comă) – Mi (patru come),

poate fi îmbogățit astfel :

Re – Do X (o comă) – Mi b (trei come) – Re # (o comă) – Fa bb (trei come)
– Mi (o comă).

Identificarea fiecărei come într-un interval și, prin extensie, într-o gamă completă este posibilă și logică. În acest chip, devine realitate obținerea enarmoniei perfecte, atunci când două funcțiuni muzicale diverse – cum ar fi Mi 3# = Do 4b ori Mi 4# = Do 3b – și cu nume diferite se contopesc pe aceeași undă de frecvență sonoră. Desigur, acest eșafodaj este în ultimă instanță un exercițiu fizic, întrucât, din punct de vedere funcțional, frecvențele respective sunt total deosebite. Iată cum arată gama „comatică” în viziunea teoreticianului român: Do, Si #, La 3# (Fa 4b), Mi 3b, Re b, Do #, Si X, La 4# (Fa 3b), Mi bb – Re, Do X, Si 3# (Sol 4b), Fa bb, Mi b, Re #, Do 3#, Si 4# (Sol 3b), Fa b – Mi, Re X, Do 4# (La 4b), Sol bb – Fa, Mi #, Re 3#, La 3b, Sol b, Fa #, Mi X, Re 4# (Si 4b), La bb – Sol, Fa X, Mi 3# (Do 4b), Si 3b, La b, Sol #, Fa 3#, Mi 4# (Do 3b), Si 2b – La, Sol X, Fa 4#

(Re 4b), Do bb, Si b, La #, Sol 3#, Re 3b, Do b – Si, La X, Sol 4# (Mi 4b),
Re bb – Do.

Relațiile psihologice dintre tonalități sunt guvernate de aceleași principii ca și cele care privesc sunetele între ele. Distanța cvintelor este hotărâtoare. În acest context, Dimitrie Cuclin subliniază alte două idei importante. Prima se referă la sistemul temperat, unde diferența maximă este de șase cvinte în mers continuu pornind de la Do, dar, în salturi mai mici de cinci cvinte, expansiunea și depresiunea pot fi prelungite la nesfârșit. Cea de-a doua, are în vedere schimbarea centrului tonal: modulația pasageră urmată de una definitivă impune ultimului centru tonal o încărcătură psihologică suplimentară determinată de influența și sprijinul tonalității anterioare.

O idee muzicală este alcătuită, de regulă, din profiluri melodice caracterizate de figurile ritmice și intervalele componente. Ele poartă denumirea de motive și, în măsura în care, structural, sunt esențiale în desfășurarea lucrării, pot fi motivele principale ale ei. La rândul lor, acestea se ordonează mai departe în fraze și subperioade – considerate de către Dimitrie Cuclin - teme. Ideea muzicală este alcătuită din perioade și poate fi simplă, compusă ori mixtă. De asemenea, diatonică, modală sau tonală. Indiferent de categorie, ea trebuie să respecte un proiect prestabilit de către compozitor, să se încadreze organizat în configurația arhitecturală psiho-sonoră generală și să fie proporționată în toate elementele din interior. Perioada, ca element structural hotărâtor al unei idei muzicale, poate genera exclusiv forță sau sensibilitate. Energia maximă se obține apelând în special la funcțiile diatonice principale, ce asigură o deosebită capacitate de expansiune și de dezvoltare dinamică. Sensibilitatea apare atunci când se

recurge la funcțiunile diatonice melodice – simple ori cromatice. Cele două categorii de expresie sunt în relație una cu alta, se întrepătrund și se sprijină reciproc, fireasca lor utilizare conducând la satisfacție în momentul receptării actului artistic. Gradul suprem de stabilitate este încredințat tonicii, toate etapele intermediare, mai ample ori mai reduse ca importanță, fiind subordonate acesteia.

Lucrarea muzicală de excepție este o sinteză între libera inspirație și rigoarea izvorâtă din legi ale naturii, ale sufletului și ale vieții. Între aspectele esențiale avute în vedere se află expresia muzicală precum și proporționarea artistică – noțiuni prezente pe trei planuri distincte: funcțional, modal și tonal. Diferențierea lor se face în principal prin sensul și numărul de cvinte ce separă elementele componente, fiecare nuanță provocând anumite conexiuni în spiritul uman – proporționarea definindu-se atât ca rezultanta gradului de forță sau sensibilitate a acestei expresii în contextul general al operei, cât și ca un parametru ce pune în valoare înrudirea elementelor, datorită numărului și importanței factorilor fundamentali conținuți.

Din punct de vedere tonal, ideea a doua apare ca o aspirație firească a ființei umane către înalt și sublim. Principiul ascendent, ilustrat de către gamă, este subliniat de către armonicul superior numărul trei (cvinta tradițională). El este puternic atașat fundamentalei și, din acest motiv, detașabil cu mari eforturi. Nu întâmplător, în perioada clasicismului muzical, în forma de sonată definitiv conturată, ideea a doua era obligatoriu expusă pe dominantă (când tonalitățile inițiale erau majore). Tonalitatea de plecare devine, în urma modulației, subdominantă, fapt ce imprimă întregului ansamblu o

deosebită forță unificatoare. Pe parcursul unei piese muzicale, putem întâlni translații diferite. În condițiile unor firești relații tonale, ele exprimă idei mai slabe din punct de vedere funcțional și al proporționalității, dar mai puternice în privința culorii și a atracției spre alte fundamentale, în comparație cu punctul de plecare. Aceasta reprezintă o justificare pentru extensia ideii secunde și a secțiunii dezvoltătoare în forma clasică de sonată.

Marile capodopere, rezistente de-a lungul timpului, dovedesc o preocupare expresă a compozitorilor atât pentru construcția generală – denumită formă – cât și pentru cel mai mic detaliu în succesiune ori simultaneitate. Dimitrie Cuclin afirmă: „O operă în adevăr artistică este o imagine a vitalității realizată în perfecțiune absolută.” și „...ea este creațiunea personală a artistului, care prezintă elemente concentrate într-o perfectă sinteză a vieții. Artistul completează opera creată a însăși Divinității...”¹

Unitatea superioară sunetului și intervalului poartă denumirea de acord și se obține investind simultan tuturor armonicelor valoarea fizică de armonic 1. Astfel se proiectează o lumină nouă asupra termenilor de consonanță și de disonanță, întrucât acordul devine un conglomerat capabil – teoretic – a conține totalitatea sunetelor. Dacă prin schimbarea sunetelor asistăm la mutația funcțiilor diatonice prin armonicile muzicale, atunci când discutăm despre trecerea la diverse acorduri, fenomenul constă în modificarea funcțiilor armonice cu ajutorul sunetelor, problematica fiind riguros aceeași. Elementul central în conglomeratul numit acord este cel dinamic, organizator al distribuției sunetelor în conformitate cu ierarhia dinamico-funcțională a armonicelor naturale. În acest fel, starea de repaus,

¹ pag. 57

de perfecție ori disonanța nu sunt determinate de numărul și valoarea funcțională armonică proprie – așa cum spune teoria tradițională a muzicii – ci de modul de distribuire dinamică. De aici, rezultă câteva aspecte relevante:

- Sunetele muzicale intră în componența oricărui acord și pun în valoare modul de organizare al funcțiilor armonice în scara muzicală. De asemenea, pot primi orice funcție armonică, inclusiv pe cea de fundamentală.
- Acordul nu constă numai în numărul de sunete din componență (minimum trei), ci și în realitatea dinamică, armonică și diatonică a fundamentalei.
- Schimbarea fundamentalei determină starea de disonanță a celorlalte componente ale acordului și reclamă o rezolvare.

Varianta de acord maxim de concisă este formula Do – Mi – Sol, conținând și forță – Sol – și culoare – Mi. La polul opus, ordinea logică aparentă ar fi reprezentată astfel:

Do – Mi – Sol – La b – Sol # - La – Si b – La # - Si – Re b – Do # - Re – Mi b – Re # - Fa – Sol b – Fa #.

Combinarea aceasta de sunete ar rămâne într-o stare indefinită în lipsa unei forme de organizare presupunând o fundamentală și dispoziția celorlalte elemente în consecință. Impunerea unui nou centru conduce la o altă distribuție, prin urmare, o reordonare a complexului sonor denumit acord, efectul – în conștiința noastră - depinzând de sensul și de numărul cvintelor dintre cele două fundamentale. Ordinea reală a funcțiilor armonice este următoarea:

Si bb – Do b – Re b – Mi bb – Mi b – Fa b – Sol b – Si b – La b – Fa – DO – Sol – Mi – Re – Fa # - Sol # - La – La # - Si – Do # - Re #,

în care Do are funcția centrală, este originator direct și invers și are în componență atât armonicile principale 3, 5 și 9 (în ambele sensuri), cât și pe cele periferice. Sistemul fiind dublu, dată fiind simetria desăvârșită, preponderența dinamică a celor două direcții poate fi diferită, cu alte cuvinte, se poate stabili subordonarea uneia față de cealaltă, cu urmări asupra caracterului general.

Triada Do – Mi – Sol, considerată un factor de stabilitate și siguranță, oferă și aspecte particulare. Cvinta armonică joacă un rol dinamic multiplu. În condițiile situării centrului de greutate pe Do, este solicitată terța majoră, Mi, sensibilă a subdominantei. Dacă, însă, elementului Sol i se coferă un rol predominant, el devenind fundamentală inversă, terța reclamată este Mi b, și ea sensibilă, dar a lui Re, destul de depărtat de Do. Iată că, în realitate, cvinta fără terță are un caracter oscilant, flexibil, hotărâtoare fiind ierarhizarea componentelor într-un context dat. Orice grup de trei sunete, care, alături de fundamentală, cuprinde alte două armonice în afară de terță și cvintă, poate constitui la fel de bine un acord consonant într-o dispoziție specială. În unele situații complexe, acordul poate fi chiar eliptic de fundamentală. Aceasta, însă, trebuie să existe, chiar dacă apare numai sugerată, pentru a nu fi schimbat sistemul de referință.

Elementele melodiei capătă viață, sens expresiv și evolutiv numai prin valorile funcționale – diatonice, modale și tonale. Introducând în sistemul de gândire și de analiză acordul, posibilitățile de expresie se amplifică într-un mod considerabil prin apartenența oricărui element la unul ori la grupuri diverse. În acest fel, valorile funcționale se extind cuprinzând acum și parametrul armonic. Echilibrul maxim îl reprezintă acordul în stare directă

din cauza prezenței fundamentalei și a cvintei, cu aceste funcții. Luând drept criteriu de analiză stabilitatea, în ordinea nouă propusă de autor, prima răsturnare este cea cu dominantă în bas – cunoscută de noi ca răsturnarea a doua - întrucât, în calitate de fundamentală de acord, exercită infinit mai mare forță decât oricare alt element. Acum, vechea fundamentală – Do - devine cvartă cu tendința psihică de rezolvare inferioară (depresivă) - pe Si - reprezentând terța noului acord creat. Aceasta, însă, își reia imediat valoarea inițială de sensibilă a centrului de maximă stabilitate – Do. Orice acord în această răsturnare solicită o rezolvare. Grupul de trei sunete aflat sub denumirea tradițională de răsturnarea întâi este, în concepția lui Dimitrie Cuclin, mai puțin stabilă decât cea menționată anterior, nu numai pentru că nota din bas devenită fundamentală – Mi – este situată pe scara cvintelor mai departe de Do decât Sol, dar și datorită faptului că îndeplinește rolul de sensibilă în acordul în stare directă. Din acest unghi de abordare, ar trebui considerată răsturnarea a doua. Incertitudinea derivă și din contradicțiile specifice acestui ansamblu de sunete. Intonat în registrul acut, când marea majoritate a armonicilor superioare naturale ies din zona noastră de percepție acustică, acordul reclamă o rezolvare minoră pe fundamentala Mi, ipostază în care Do capătă o funcție disonantă, atras fiind spre cvinta Si. În grav, însă, același sunet Mi, în calitate de fundamentală, solicită rezolvarea armonicilor naturale 3 – Si - precum și 5 – Sol #. Astfel, sunetul Do tinde spre dispariție, iar Sol, dacă nu se transformă în Fa X - sensibilă directă a lui Sol # - va deveni sensibilă inversă a lui Fa # - armonicul direct 9. Tensiunea armonică rezultată între situația reală Mi – Sol – Do și cea în devenire Mi – Sol # - Si (distanță de patru cvinte) determină un pronunțat caracter incert al acestei poziții. Aspectele se diversifică în cazul răsturnării a treia când în bas se află armonicul superior 7 – Si b – cel ce, în conjunctura Si b – Do –

Mi – Sol, simte obligația să-și respecte statutul de fundamentală oferind stabilitate psihică în varianta Si b – Re – Fa. Datorită enarmoniei funcționale, prin care un sunet poate îndeplini roluri multiple, cu consecința modificării tuturor celorlalte relații dinamice și psihice (funcții) din acord, în exemplele supuse atenției de teoreticianul român, Si b devine, pe rând, fundamentală minoră (Si b – Re b – Fa), cvintă directă (Si b – Re b – Mi b – Sol, răsturnare a formulei Mi b – Sol – Si b – Re b), terță directă majoră (Si b – Re b – Fa b – Sol b, variantă a stării directe: Sol b – Si b – Re b – Fa b), originator invers, adică fundamentală de acord descendent (Si b – Do – Mi b – Sol b = Si b - Sol b – Mi b - Do) și terță inversă a unui acord construit, ca și cel anterior, fundamentala fiind sunetul Re (Si b – Re – Mi – Sol). Autorul insistă pe faptul că starea de consonanță depinde, în mare măsură, de atribuirea notei din bas a rolului de fundamentală în noul acord, celelalte situații presupunând un deosebit simț armonic și un elevat grad artistic, pentru rezolvări corespunzătoare. În practica muzicală tradițională se folosește curent basul cu rol atât de fundamentală, cât și de sensibilă ori ca notă melodică.

Se pot lesne imagina dimensiunile și resursele imense ale sistemului de înlănțuiri acordice tonale în condițiile utilizării răsturnărilor a 4-a, a 5-a etc. Orice notă melodică, deja caracterizată de apartenența ei diatonică, modală, tonală și armonică, primește semnificații suplimentare prin raportare la fundamentala acordului. Aceasta, la rândul ei, poate fi tonică, dominantă, subdominantă etc.

Între acordurile cele mai cunoscute se numără și cel de Sextă napolitană (neapolitană – pentru autor), situată la cinci cvinte inferioare în tonalitate

majoră și la numai două în minor față de centru. În practică se cunoaște o singură variantă, cu caracter accentuat depresiv, legată în totalitate de zona dominantei inverse. Originea ei pare destul de sigură. De la acordul Fa – La b – Do, s-a ajuns la sexta lui Rameau – Fa – La b – Do – Re, la formula Fa – La b – Re și, în sfârșit, la varianta cunoscută – Fa – La b – Re b. „Sexta neapolitană este nimic decât o formă a dominantei, o formă slăbită prin eliminarea cvintei Do (chiar originatorul invers al formațiunii) și depresivă, prin înlocuirea septimei inverse, a *sextei lui Rameau*, prin sensibila depresivă a tonicii, Re bemol.”¹ D. Cuclin demonstrează existența mai multor acorduri în clasa respectivă. Astfel, pe un sunet oarecare, de exemplu Sol, se pot construi în oglindă două trisonuri simetrice: Sol – Mi b – Do și Sol – Si – Re, având în componență o terță mare și una mică, dar în sensuri diferite. Fiecare structură are câte două acorduri de Sextă napolitană, unul major și altul minor, la distanțe de cvartă față de extreme și cu mod identic de alăturare a intervalelor – terță mică și cvartă perfectă. Rezultă pentru Do minor: Fa – La b – Re b și Re – Si – Fa # (pentru centrul Sol), iar pentru Sol major: Do – Mi b – La b și La - Fa # - Do # (când Re este generator invers). Interesante sunt rezolvările acestor situații. Soluțiile tradiționale conferă calitatea de contradominantă și, în consecință, cadența – în sensul respectiv - este următoarea: Sexta napolitană apoi treapta a V-a în răsturnarea a doua, urmată de starea directă și tonica. Relația neuzitată până acum, mult mai directă și, prin urmare, mai simplă, investește acordul de Sextă napolitană cu rol de dominantă depresivă care deservește direct tonica. Nu ar fi inutil a se sublinia că structurile minore de Sextă napolitană întrebuintează în rezolvări sensurile inverse și cadențează plagal, conform armoniei tradiționale.

¹ pag. 74

Elementele diatonice expansive – Re, La și Mi nu pot introduce acorduri majore din cauza sensibilelor cromatice secundare – Fa #, Do # și Sol # - reprezentând terțele. Ele sunt mult mai intim legate de sistemul diatonic în calitate de funcțiuni armonice de cvinte inverse sau, cu alte cuvinte, fundamentale minore: La – Fa – *Re*, Mi – Do – *La*, Si – Sol – *Mi*. Iată cum, „modul” major, structurat pe axa funcțiunilor armonice fundamentale – tonică, subdominantă și dominantă, este caracterizat și sensibilizat (dar în raport de subordonare) de alți trei centri de comandă – tot fundamentale - ce aparțin familiei modale, denumite relative. Următorul element expansiv – Si – ca fundamentală, în orice situație s-ar afla, fie directă – Si – Re # - Fa #, fie cvintă inversă – Fa # - Re – Si - ori fundamentală minoră – Si – Re – Fa #, conține elemente cromatice incompatibile cu sistemul diatonic elementar.

Trisonul alcătuit din două terțe mici nu poate constitui un acord neavând capacitatea impunerii unei fundamentale. În formula Si – Re – Fa, raportat la centrul diatonic Do, elementele extreme sunt sensibile (cu mers contrar) și, prin urmare, instabile, solicitând intens mișcare, sunetul Re – în acest caz – fiind prea slab spre a pretinde coeziune. Din punct de vedere psihologic, însă, ceea ce ar asigura unitate grupului respectiv ar fi două fundamentale – una directă - Sol, iar cealaltă inversă – La, caz în care, Si și Fa ar îndeplini, pe rând, rolul de terță sau septimă cu sens direct ori invers. În triada menționată, numai Fa ar putea fi investit cu un grad mai mare de importanță pentru a deveni fundamentală, în special prin puterea diatonică în sine, astfel încât, terța și cvinta – La și Do – sunt înlocuite de Si și Re, cu funcțiuni armonice deplasate spre periferie, având rolul de apogiaturi. Formațiunea Fa – La – Si – Re, acordul treptei a VII-a în răsturnarea a treia în armonia clasică, poate fi considerat și ca un acord de subdominantă,

întărit de terța La, sunetele Si și Re fiind plasate, iarăși, cu putere de apogiaturi, una inferioară și cealaltă superioară, a cvintei Do. Chiar și răsturnarea a 3-a a septimei de dominantă: Fa – Sol – Si – Re, se poate rezolva în acord de subdominantă: Fa – La – Do, relația intrând în categoria denumită dominanta-dominantei (cu Sol ca fundamentală) față de tonică, atunci când considerăm centrul tonal Fa major. În varianta cu nonă, Fa – Sol – Si – Re – La, acordul de rezolvare poate fi interpretat, la rândul lui, ca o septimă de dominantă cu nonă, cu fundamentală auzită în prealabil:



Toate aceste situații izvorâte din atribuirea sunetului din bas a rolului de fundamentală contrazic o regulă principală a înlănțuirilor din armonia clasică tradițională, grafic rezultând relația V – IV.

În gândirea autorului „Tratatului”, sistemul funcțional se amplifică, se completează prin aceste exemple cu aspecte noi: subdominanta expansivă, cu rezolvare depresivă și dominanta depresivă cu tendință expansivă, rezultată a acordului de subdominantă adăugat sextei lui Rameau. O altă răsturnare a aceluiași trison micșorat de la care s-a plecat, impune în formulele Re – Fa – Si ori Re – Fa – Sol – Si, fundamentală Re, punctele finale fiind acordurile de Re minor (când Si, în primul caz, și Sol - Si, în următorul, sunt socotite apogiaturi) și Mi minor – în varianta Re – Fa – La –

Si, cu Re – Fa și La rezolvându-se în Mi și Sol, situație posibilă atâta vreme cât Re, ca fundamentală, are o forță de stabilitate mai redusă în comparație cu Fa. O altă rezoluție posibilă a formulei Re – Fa – La – Si – Sol este un acord de dominantă cu septimă și nonă, în prima răsturnare:



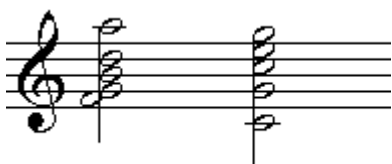
În situația inversării, Si devine fundamentală întărită de terța descendentă Sol, cu Re și Fa apogiaturi pentru Mi (acordul final fiind Mi minor). Tot Si rămâne fundamentală în configurația descendentă Si – La – Fa – Re, cu rezolvarea Si – Sol – Re chiar și în eventualitatea extinderii poziției cu o sextă ascendentă – Sol găsindu-și rezolvarea suitoare, spre La – înlănțuirea având următoarea alcătuire grafică:



Ceea ce se subliniază prin aceste exemplificări este capacitatea oricărei trepte din acord – cel în speță fiind micșorat – de a primi oricare funcție – principală sau secundară și de a evolua în consecință. Hotărâtor este, în ultimă instanță, sistemul la care ne raportăm. În anumite conjuncturi, acordurile relatate conțin și formula cunoscută sub denumirea de „sexta lui Rameau” căreia îi sunt stabilite noi coordonate față de armonia tradițională.

Tabloul complet al celor mai importante funcțiuni armonico-dinamice și variațiuni funcționale este prezentat de către cel ce semnează „Tratatul” astfel: tonică, dominantă, subdominantă, dominantă-dominantei, Sexta

napolitană, sexta lui Rameau (tradițional – acord minor cu sextă mare adăugată), sexta lui Wagner (acord major cu sextă mare adăugată), secunda lui d'Indy (acord de dominantă în răsturnarea a treia, de obicei cu nona în acut, care impune, psihologic, rezoluția septimei din bas nu pe terța acordului de treapta I, cum eram obișnuiți, ci chiar pe tonică, situație specifică școlii franceze):



Cuclin afirmă cu tărie că armonia constituie esența expresiei muzicale mulțumită atât împrejurărilor în care se alcătuiesc conglomeratele acordice, cât și a determinărilor dintre fundamentale, cauzate de legi de apropiere și de proporție în mediul diatonic, modal, tonal și armonic. De aici, rezultă că melodia nu face altceva decât să scoată în relief anumite armonice ale fondului expresiv pe principiile generale ale funcțiunilor și ale relațiilor dintre ele. Efectele în practica muzicală sunt clare: o armonie poate propune mai multe linii melodice (rezultanta fiind, între altele, polifonia), și reversul – întrucât un armonic aparține mai multor fundamentale, o melodie este capabilă a primi înveșmântări armonice multiple. Factorul determinant al existenței unui acord îl reprezintă fundamentală. Oricare sunet al înșiruirii muzicale poate îndeplini, așa cum s-a menționat anterior, în anumite circumstanțe, acest rol (sau altul, fără restricții) în conglomeratul sonor denumit acord, indiferent de valoarea funcțională ori de numărul și direcția de orientare a elementelor componente ale acestuia, însă, de regulă, cele mai multe șanse le are basul. Relația melodică este amplificată și diversificată de

aspectul armonic, procesul având largi conotații psihologice. Spre exemplificare, sunt prezentate trei situații diferite în care valoarea funcțională a unui sunet suferă transformări majore în raport de contextul dat ori numai presupus a se afla. Astfel, cazul cel mai simplu, sunetul Sol, aflat, după cum știm, într-o relație de subordonare – prin urmare mai slab - față de Do poate fi întărit sau diminuat ca importanță prin plasarea sa după o funcție mai redusă ca forță - La – ori mai puternică – Fa. În varianta mai complexă, atunci când sunetul ajutător rămâne neschimbat, dar Sol face parte dintr-un acord, valoarea lui rămâne aceeași dacă el devine fundamentală (Sol major) sau se diminuează, depinzând de noua fundamentală, prin plasarea sa în calitate de cvintă a lui Do major. Ipostaza cea mai interesantă apare în contextul armonic general, când sunt posibile înlănțuiri succesive la multe cvinte distanță și intervin enarmonii, note de pasaj ori sensibile expansive și depresive cu influențe psihologice hotărâtoare. Într-o astfel de conjunctură, raportul melodic trece pe un plan secundar, relațiile de depresiune – stabilite în primul rând de distanțele în cvinte dintre fundamentale – se impun ca mai puternice prin raportare la atracția gravitațională. „Valoarea expresivă a unei note melodice depinzând în primul rând de funcțiunea ei *diatonică*, o notă oarecare, Do, de pildă, poate îndeplini orice funcție de acest fel, schimbându-și centrul de coordonare, tonic, la fiecare schimbare funcțională diatonică suferită, fie că variațiunile *tonale* implicate sunt *modulatorii*, fie că rămân în sfera de atracție a unei tonalități centrale.”¹ După cum remarcă autorul în același context, un sunet poate aparține oricărei tonalități în calitate de fundamentală, subdominantă, dominantă, mediana 1 sau 2, sensibila subdominantei, a tonicii, sensibilă depresivă ori expansivă a tonicii, a

¹ pag. 84

dominantei, a subdominantei, sensibilă expansivă sau depresivă a uneia dintre mediane ș.a.m.d.

Practica muzicală în sistemul temperat limitează numărul de fundamentale la cel al sunetelor, însă, așa cum s-a menționat anterior, lumea sonoră se sprijină, în fapt, pe 53 de elemente. Astfel, se amplifică într-o manieră considerabilă posibilitățile de alcătuire a acordurilor, conexiunile cu puțință fiind nelimitate. Într-un plan general, este reafirmată teoria potrivit căreia toate sunetele laolaltă formează un acord gigant, celelalte ipostaze, mai apropiate nouă, nefiind altceva decât aspecte trunchiate ale acestei realități. În perspectiva propusă aici, termenul de reunire armonică pare nepotrivit, „...toate elementele sonore, admise ori posibile, putând intra, în total, în parte, într-o funcție armonică oarecare, în constituția acordului, pe orice fundamentală, în orice funcție diatonică.”¹ Din punct de vedere al impactului psihologic, un sunet atașat trisonului de bază nu modifică substanțial valoarea acordului, neavând nici o relevanță pregătirea, rezolvarea ori gradul de consonanță. El poate fi privit static, cu caracteristicile dovedite la un moment dat, și în devenire, atunci când intenționat poate căpăta importanță majoră într-un nou context, uneori modificând parțial sau în totalitate valențele celorlalte funcții însoțitoare. Acest aspect reprezintă esența conceptului armonic în perioada denumită modernă. Criteriile de analiză pentru orice componentă a unui conglomerat sonor sunt cel armonic (în seria armonicilor) și cel diatonic (în seria cvintelor). Dimitrie Cuclin este categoric împotriva noțiunilor de acord de septimă „sensibilă”, „majoră” sau „micșorată”, „...ele nefiind decât aspecte diferite ale aceluiași acord unic (...) dar care, oricât de denaturat ar apărea

¹ pag. 87

acordul în expresia și notația lui, nu-l fac să sufere în intimitatea lui o schimbare atât de pronunțată încât să determine o creațiune armonică temeinic definită și să justifice, deci, vreo specială apelație.”¹ Tot el susține că nu există acorduri de cvintă mărită ori micșorată întrucât „...suprimarea cvintei perfecte (...) nu schimbă valoarea acordului, oricât de particular și rigid ar fi efectul lor, atâta cât fundamentala lor e puternic afirmată ca fundamentală și ca funcție diatonică. Acordul nu devine vag decât atunci, când intenționat sau din ignoranță, fundamentala dispare ca funcție, amestecându-se cu celelalte elemente ale formației într-o distribuție dinamică necugetată, greșită, indiferentă sau fie și numai <generală>.”²

Rolul sensibilelor în construcția unui acord este bine precizat. Superioare sau inferioare, adică expansive ori depresive, diatonice, cromatice, fie rezultate în urma unor procese enarmonice, ele poartă o încărcătură emoțională transferată sunetului de sprijin, învăluit și întărit, astfel, cu sensuri suplimentare. În anumite circumstanțe, devin pârghii pentru crearea unor situații inedite, așa cum este cazul cu sensibila cromatică Fa # în tonalitatea Do major, prin care se evidențiază *dominanta dominantei*, funcțiune apărută în practica muzicală ca necesitate psihologică de echilibrare a subdominantei. De regulă, trisonul Re – Fa # - La se înscrie în cadența tradițională, denumită și perfectă, însă poate primi și rezolvări surprinzătoare prin apogiaturi, cromatisme, enarmonii ș.a. Răsturnarea a doua, cu basul cromatizat descendent, impune sexta mărită La b – Fa #, acordul astfel constituit (La b - Re - Fa #) fiind îndelung utilizat în sfera componistică.

¹ pag. 91

² pag. cit.

Dacă valoarea unui acord se datorează prezenței componentelor de bază: fundamentala, cvinta precum și terța, din punct de vedere psihologic, relațiile armonice se ordonează după aceleași principii ca și cele melodice. Contează sensul și distanța în cvinte dintre fundamentale dar și contextul general. Spre exemplificare, cadența V-I în La minor are o anumită valoare psihologică. Aceasta se modifică dacă relația este precedată de acordul de Do major, configurație în care La minor este receptat ca treapta a VI-a. Aceeași formulă amplificată urmată de raportul V-I în Sol major situează acordul de La minor în postura de treapta a II-a, provenită din a VI-a. Concluziile se desprind cu ușurință: acordurile majore sunt mai încărcate de forță decât cele minore și de o reală importanță se dovedește a fi evoluția, sensul de mișcare. Spiritul nostru situează fiecare element în concordanță cu reperele principale acționând cu unități de apreciere atât de subtile încât poate face distincția între treapta a V-a inferioară (dominantă depresivă) într-o tonalitate minoră și funcția de subdominantă în tonalitate majoră, cu terța coborâtă ocazional. Deși grafic diferența constă doar în alterațiile de la cheie, nuanțele sunt inconfundabile.

Acordul major cu septimă mică a rămas în istorie sub denumirea de septimă de dominantă, înclinarea sa naturală fiind de rezolvare pe tonică. Dacă trisonul perfect este alcătuit dintr-o terță mare și una mică, acordul amintit conține o terță mare și două mici. El reprezintă o treaptă superioară de individualizare deși, ca forță și sensuri de expresie este sub trison. Una din cele două variante prezentate este deosebit de cunoscută și utilizată: Sol – Si – Re – Fa. Cealaltă, mai puțin uzitată, rezultă din enarmonia prin substituție: Sol – Si – Re – Mi #, ce presupune fundamentala Do # și rezolvarea pe Fa # (caz aparte al sextei lui Wagner, în care sunetul Mi a fost înlocuit cu prima

lui mărită). Prin urmare, fără a exclude și alte cadențări cum ar fi, de pildă, pe Re major, psihologic, acordul exercită atracție spre două tonalități aflate la șase cvinte depărtare (Do major și Fa # major), fapt ce-i atribuie un grad aparte de instabilitate dar și multă culoare.

Trisonul micșorat cu septimă micșorată este puternic depresiv și confuz din punct de vedere funcțional, diatonic și tonal. Alcătuit din terțe mici suprapuse, el apare în sistemul temperat în numai trei ipostaze. Caracterul său nedeterminat decurge din construcția interioară, unde se disting sensibilele Si, Re și La b pentru Do, Mi b și Sol, precum și prin câteva linii de forță accentuat divergente (patru cvarte mărite ori cvinte micșorate). Singurul element cu șanse reale de a se impune ca fundamentală este Fa. Din punct de vedere al sistemului acustic real, ultimul interval, secunda mărită La b – Si, conține doar 13 come, deficitară – din acest punct de vedere - fiind și soluția adăugării unei alte terțe mici, construcția Si – Re – Fa – La b – Do b neînchizând arcul perfect – Si aflându-se pe alt nivel față de Do b. Iar seria continuă până la a 53-a cvintă ascendentă ori descendentă. În practică a fost foarte utilizat mai ales ca mijloc de evadare temporară ori definitivă din tonalitate. Înlănțuirile clasice au consacrat acest acord ca substitut sau fragment al dominantei cu nonă minoră, dar Cuclin susține că el poate primi și alte însărcinări: subdominantă (având fundamentala Fa), dominantă-dominantei și chiar dominantă. Este de presupus că repunerea intervalului de comă, care, în armonia reală, înseamnă o distanță de 12 cvinte, în drepturile sale legitime ar deschide noi perspective în fața acestui trison demonetizat în urma utilizării excesive. Terenul cel mai prielnic de reevaluare ar fi enarmonia unde, în sistemul temperat, s-au făcut numeroase concesii. Un caz demn de semnalat și analizat îl reprezintă acordul de dominantă cu

nonă majoră având cvinta modificată simultan inferior și superior: Sol – Si – Re b – Re # - Fa – La, situație în care întâlnim două terțe micșorate: Si – Re b și Re # - Fa - și o primă dublu mărită (numită de autor supramărită) - Re b – Re #. Este o formațiune cu un caracter distinct, inconfundabil, redus ca posibilități dinamice și imposibil de influențat de conjunctura armonică. Relațiile dintre elemente sunt atât de puternice, încât, în enarmonia practică de sistemul temperat, oricare sunet poate deține poziția de fundamentală. Teoretic, acordul aparține, în mod egal, unui grup de șase tonalități – ceea ce favorizează evadarea spre diverse zone muzicale. Tabloul general al acestui conglomerat sonor, considerat, la vremea respectivă, o importantă inovație, este, funcțional, destul de restrictiv și arată astfel:

La – Do # - Mi b – Fa – Sol – Si
 Fa – La - Do b – Re b – Mi b – Sol
 Re # - Fa × - La – Si – Do # - Mi #
 Re b - Fa – La bb – Si bb – Do b – Mi b
 Si - Re # - Fa - Sol – La - Do #
 Sol – Si - Re b - Mi b - Fa - La

și :

Si b - Re - Mi – Fa # - Sol # - Do
 Sol b – Si b – Do – Re – Mi – La b
 Mi - Sol # - La # - Si # - Do × - Fa #
 Mi bb - Sol b – La b - Si b – Do – Fa b
 Di - Mi – Fa # - Sol # - La # - Re
 La b – Do - Re – Mi – Fa # - Si b

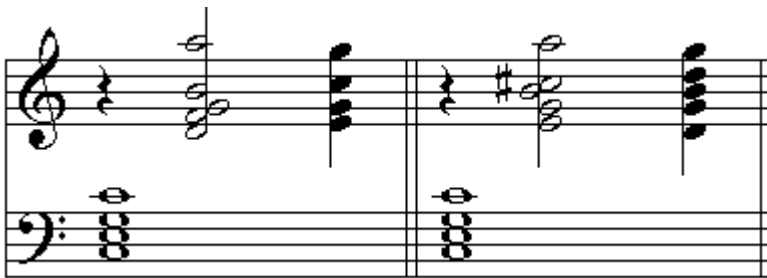
Între cele mai uzitate acorduri cu mai multe sunete din literatura muzicală, se află și cel de nonă de dominantă. În varianta minoră (nonă mică), el se prezintă sub forma unei complexități psihice și armonice conținând două fundamentale aflate într-o divergență perpetuă: Sol (dominanta expansivă) și Fa (dominanta depresivă în minor ori subdominanta depresivă în tonalitatea majoră, în care terța La este pentru moment înlocuită cu alterația ei inferioară). Zonele de influență sunt nu numai suprapuse ci și amalgamate (terța majoră a lui Fa apare suplinită de La b transformându-se, astfel, în sensibilă a fundamentalei Sol) – posibilă explicație a deosebitei forțe dramatice a acestui acord. Nona majoră determină o situație mai echilibrată, elementele de sprijin fiind două: fundamentala Sol și originatorul invers, La, astfel construindu-se două acorduri perfect compatibile și simetrice. Rezolvarea sugerată de autor presupune saltul de cvartă – ascendent sau coborâtor - între fundamentale, modalitate apărută atunci când sensul acordului se stabilește cu ușurință.

Sunt numeroase situațiile când elementele cromatice ale unui acord - singulare sau în conglomerate rigide - pot stârni confuzie și instabilitate dacă, din neatenție sau neștiință, sunt tratate necorespunzător, afectând echilibrul pilonilor de bază: fundamentala, cvinta și terța. În alcătuirea acordului, oricât de complex, ele nu pot îndeplini decât o misiune pasageră, de expresivizare a funcțiilor principale, cu care stabilesc relații reciproce de influențare, oferind culoare și primind tărie. Abaterea de la aceste coordonate înseamnă dezarticularea întregului ansamblu, în consecință, regândirea fiecărei unități și recorelarea enarmonică, sistemul temperat necesitând compromisuri. Păstrând raporturile juste, conglomeratul rămâne durabil și flexibil indiferent de gradul de disonanță. Chiar și construcțiile

„rebele” – cum ar fi acordul de dominantă cu nonă mare și cu alterația dublă a cvintei, imagine identică a gamei prin tonuri - rămân coerente și unitare. Domeniul cromatismelor este atât de vast și de rafinat încât deschide perspective nebănuite în lumea modurilor, precum și în sfera enarmoniilor reale. Urechea umană educată găsește numeroase satisfacții deosebind – prin unitatea de măsură universală, cvinta – intervale precum terța micșorată (10 cvinte) ori prima supramărită (14 cvinte). Rezultă, o dată în plus, responsabilitatea celui chemat să manevreze astfel de mijloace. Diletantismul este extrem de periculos. Conform „Tratatului”, elementele indispensabile într-o lucrare muzicală de calitate sunt fundamentalele, afirmate explicit sau sugerate. Însemnătatea lor constă atât în locul ocupat în cadrul ansamblului armonic denumit „Sistem”, cât și în legăturile dintre ele, rezultanta fiind „melodia de fundamentale”(pag.111), ușor de extras și de observat. Nu mai puțin importante se dovedesc a fi și conexiunile stabilite de acestea cu structura formală. Dacă valoarea lor este perenă, indestructibilă și obligatorie, sensibilele cromatice și enarmonice, componente efemere și mărginașe, cu toate atribuțiile relevante în anumite momente, pot lipsi din discursul muzical. Virtutea lor de căpătâi este atributul expresiv, ele fiind puse în slujba unor trepte principale care, la rândul lor, pot îndeplini roluri multiple. Astfel, apreciază Cuclin, Fa # în tonalitatea Do major este strâns alăturat dominantei Sol, indiferent de poziția îndeplinită: de tonică, subdominantă, dominantă dominantei, a doua subdominantă și multe altele.

Interferența dintre două zone armonice, fiecare cu fundamentală proprie, cu relații interioare precis conturate și delimitate, poartă numele de superpoziție. Ca și în cazul intervalelor ori a relațiilor dintre tonalități,

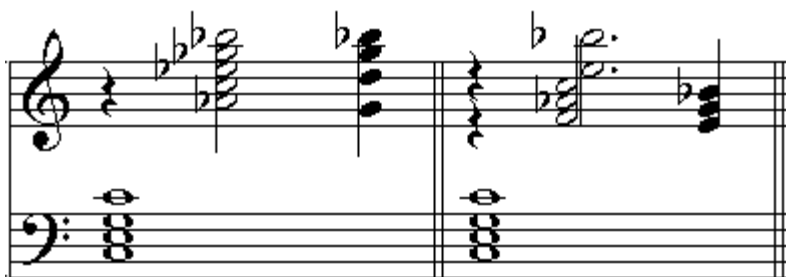
moduri ș.a.m.d., psihicul nostru intră în rezonanță cu fenomenul global căutând ordinea, reperul ce stabilește firul dintre zone și gradul de importanță. Aprecierea este fie statică, izolată de context - atunci când structura aflată mai aproape de Do major este investită cu rol principal – fie dinamică, dacă vorbim de coordonarea priorităților în funcție de evoluția muzicală. Este util a se menționa că nu orice suprapunere de acorduri reprezintă superpoziții. Atunci când înfățișarea unui acord constituie pentru celălalt o stare de complementaritate, spiritul nostru nu definește două zone distincte, oricâte argumente logice s-ar invoca. „Tratatul” înfățișează tabloul complet al suprapunerilor cu un număr de 24 de situații. Pe o pedală de Do major, trison în stare directă, ne sunt prezentate zece relații în sfera cvintelor ascendente cu rezolvări depresive, alte zece în sens contrar cu rezoluție expansivă și patru considerate neutrale, întrucât, în enarmonia temperată se întâlnesc, aflându-se la șase cvinte depărtare de Do (Fa # major și Sol b major). Acordurile aflate în superpoziție cu Do major sunt construite pe fiecare cvintă, ele apar în poziții diferite și se găsesc, de regulă, în configurație majoră cu septimă mică și chiar cu nonă mare sau minoră.



Raportându-se la centrul inițial, fiecare acord întărește, prin soluționare, impresia finală de tonică a lui Do major ori se grupează într-o formație

complementară, tonalitatea de referință și de plecare transformându-se într-o posibilă dominantă cu septimă și, uneori, cu nonă. Structurile interioare păstrează câteodată un sunet comun între acord și desinență, însă, în general, fiecare element al primului acord este tratat ca sensibilă, suportând rezolvarea de rigoare. Schemele descrise de Dimitrie Cuclin conțin și deosebiri între situațiile acordice superioare și inferioare, de unde ne putem forma o idee despre capacitatea practic fără limite a structurilor de a se supune unor prelucrări armonice și tonale.





La acest capitol se propun soluții concrete în anumite cazuri. De pildă, nona directă și septima inversă reclamă rezolvări ascendente întrucât sunt expansive, iar nona inversă – cvarta superioară față de fundamentală, întemeiată pe „sexta lui Rameau” (Re – Fa – La – Si – Sol), are un caracter depresiv și necesită dezlegarea adecvată:



În acest caz avem de-a face, în acut, cu nona inversă situată în calitate de cvartă superioară, cu tendință de mers descendent. Nona directă solicită, ca

și septima inversă (conform autorului), mișcare expansivă:



Superpoziția modifică ușor sistemul de referință și se dovedește un prețios mijloc de părăsire rapidă a unei tonalități spre a se ajunge în zone aflate la mare distanță. Înșiruirile de acorduri în viteză, dacă nu sunt legate de o funcțiune dominatoare, riscă distrugerea oricărei relaționări psihice. Dispărând reperul, consecința inevitabilă este starea de confuzie. Alăturarea unor acorduri situate la distanță de cinci cvinte (semiton diatonic) sau șapte (semiton cromatic) crează senzația de derapaj lin. Suprapunerea de acorduri este caracterizată de „...sensul, distanța, importanța diatonică, înrudirea, proporționarea precum și frecvența cvintelor și de asemenea de valoarea expresivă, armonică, diatonică și tonală a sensibilelor cromatice (secundare) prezente.”¹ Trebuie remarcat că unghiul de abordare a funcțiilor în acest „Tratat” deschide perspective noi de înțelegere și utilizare a lor. Astfel, ne sunt prezentate câteva situații în care dominantă-dominantei și Sexta napolitană îndeplinesc sarcini de sensibile în ambele sensuri fiind legate direct fie de tonică, fie de subdominantă sau de dominantă, iar acestea, la rândul lor, pot fi subliniate de alte acorduri de dominantă a dominantei ori de Sextă napolitană.

¹ pag. 117



În înșiruirea următoare, autorul propune înlănțuirea directă a Sextei napolitane cu dominantă-dominantei:



Chiar Sexta napolitană poate fi împodobită de propria-i Sextă napolitană:



Soluțiile sunt multiple dar, dacă se adaugă și enarmonia precum și posibilitatea de a interpreta un conglomerat sonor prin elemente eliptice, atunci, în fața noastră se deschid câmpuri extrem de largi ale unui sistem

armonic cu resurse insuficient puse în lumină de practica de până acum. Eruditul teoretician susține că „...sinonimi și derivați ca: 1. Fa diez – la diez – do diez, dominantă a lui Si, sau 2. (Do – Mi) – Sol bemol – Si bemol – Re bemol, alterație (!) inferioară a quintei, cu suprimarea fundamentalei (!!) și a terței cu septimă și ...nonă minoră (?), dominantă a lui Fa, sau 3. (Fa diez) – (Do diez) – Do – Mi – Sol – La diez, <acordul> de sextă mărită, DD a tonicei Mi, echivocuri cari nu rămân fără să producă comoțiuni funcționale și psihice...”¹

Rolul îndeplinit de acordul de Sextă napolitană este multiplu. Dacă pentru o tonalitate minoră poate fi socotit ca dominantă, cel cu septimă și nonă favorizează deplasarea centrului tonal spre cvinta inferioară:



Soluția propusă de autor pentru contracararea acestei situații este echivalarea enarmonică:



Elementul Si becar este atât de puternic, încât asigură nuanțe expansive

¹ pag. 118

acordului de subdominantă cunoscut sub denumirea de „sexta lui Wagner” modificat, în primul caz Re bemol fiind înlocuit cu Re becar:



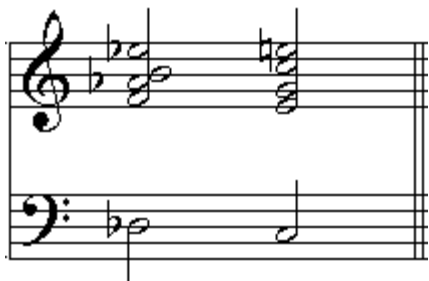
Înlănțuirea următoare ne prezintă situația acordului de dominantă aflat într-o postură de subdominantă, așa cum este cazul cu o variantă a „secundeii lui d’Indy”. În configurația:



„...Adevăratu-i generator este centrul invers Fa, quinta (inversă, adică fundamentală minoră Si bemol) este substituită prin senzibila expansivă Si, și 7a inversă, Sol, cu caracteru-i expansiv puternic determinat care imprimă o doză de fluid expansiv asupra tonicei noastre Do, schimbată în funcțiune de D. Aici este explicația pentru care septima inversă Sol de mai sus a fost caracterizată, de către teoreticienii muzicali empirici, ca o formațiune tonală de contradominantă, ceea ce este adevărat, și ca o fundamentală armonică ceea ce este greșit.”¹

Elementele cromatice în Do major, prezente în acordul de Sextă napolitană – cum ar fi, de pildă, La bemol (cvintă) și Mi bemol (nonă) – întăresc sentimentul de fundamentală a lui Re bemol și de tonică a rezolvării:

¹ pag. 119/120



Alte distribuții, ce ar presupune prezența în bas a lui Fa – prin urmare, răsturnarea I, dar și înlocuirea lui La bemol cu La becar, concomitent cu introducerea lui Sol (în ipostază de septimă inversă) – consolidează poziția lui Fa în calitate de fundamentală subdominantă:



Substituirea lui Mi bemol cu enarmonicul său Re diez ne conduce la acordul de dominantă cu cvinta modificată suitor și coborâtor în același timp, conglomerat rămas un caz aparte nu numai tonal, dar și funcțional (și chiar modal – argumentează D. Cuclin) putând suporta și însușiri de subdominantă. Este adevărat că imperativul obligatoriu rămâne corecta tălmăcire a unui acord și crearea contextului corespunzător unei evoluții logice, ținând cont de efectele psihologice. Fenomenul este deosebit de complex, cu nenumărate capcane și pericole, dar și plin de subtilități inefabile ori delicatețe de expresie.

Extensii majore pot cunoaște, în sens direct și invers, chiar și funcțiile principale de dominantă și subdominantă, în legătură cu zonele lor de influență și de subordonare. Toate cele șase cvinte, din ambele sensuri ale

sunetului Do – considerate dominante ascendente și descendente – pot constitui fundamentalele unor complexe armonice care să cuprindă succesiunea: Sexta napolitană, dominantă-dominantei, apoi dominantă simplă urmată de rezoluția directă în Do major. Se poate vorbi, în acest caz, de suprapuneri de structuri, situația amintită fiind varianta cea mai simplă, cu un singur sunet în bas, zona superioară conținând trisonul complet cu septimă și nonă.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a sequence of six chords: a triad of F4, A4, and C5; a triad of G4, B4, and D5; a triad of A4, C5, and E5; a triad of B4, D5, and F5; a triad of C5, E5, and G5; and a triad of D5, F5, and A5. The lower staff is in bass clef and contains a single whole note on C2.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains a sequence of six chords: a triad of F4, A4, and C5; a triad of G4, B4, and D5; a triad of A4, C5, and E5; a triad of B4, D5, and F5; a triad of C5, E5, and G5; and a triad of D5, F5, and A5. The lower staff is in bass clef and contains a single whole note on C2.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains a sequence of six chords: a triad of F4, A4, and C5; a triad of G4, B4, and D5; a triad of A4, C5, and E5; a triad of B4, D5, and F5; a triad of C5, E5, and G5; and a triad of D5, F5, and A5. The lower staff is in bass clef and contains a single whole note on C2.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains a sequence of six chords: a triad of F4, A4, and C5; a triad of G4, B4, and D5; a triad of A4, C5, and E5; a triad of B4, D5, and F5; a triad of C5, E5, and G5; and a triad of D5, F5, and A5. The lower staff is in bass clef and contains a single whole note on C2.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords: a triad with one sharp (F#), a triad with two sharps (F# and C#), a triad with three sharps (F#, C#, and G#), a triad with two sharps (F# and C#), a triad with one sharp (F#), and a triad with no sharps or flats (C). The bass clef staff contains a whole note chord with one sharp (F#) and a whole note chord with no sharps or flats (C).

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords: a triad with one sharp (F#), a triad with two sharps (F# and C#), a triad with three sharps (F#, C#, and G#), a triad with two sharps (F# and C#), a triad with one sharp (F#), and a triad with no sharps or flats (C). The bass clef staff contains a whole note chord with one sharp (F#) and a whole note chord with no sharps or flats (C).

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords: a triad with two flats (Bb and Eb), a triad with three flats (Bb, Eb, and Ab), a triad with four flats (Bb, Eb, Ab, and Db), a triad with three flats (Bb, Eb, and Ab), a triad with two flats (Bb and Eb), and a triad with one flat (Bb). The bass clef staff contains a whole note chord with two flats (Bb and Eb) and a whole note chord with one flat (Bb).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords: a triad with two flats (Bb and Eb), a triad with three flats (Bb, Eb, and Ab), a triad with four flats (Bb, Eb, Ab, and Db), a triad with three flats (Bb, Eb, and Ab), a triad with two flats (Bb and Eb), and a triad with one flat (Bb). The bass clef staff contains a whole note chord with two flats (Bb and Eb) and a whole note chord with one flat (Bb).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords: a triad with two flats (Bb and Eb), a triad with three flats (Bb, Eb, and Ab), a triad with four flats (Bb, Eb, Ab, and Db), a triad with three flats (Bb, Eb, and Ab), a triad with two flats (Bb and Eb), and a triad with one flat (Bb). The bass clef staff contains a whole note chord with two flats (Bb and Eb) and a whole note chord with one flat (Bb).



Dincolo de paralelismele de neacceptat în armonia tradițională, este de subliniat faptul că relația dintre Do și cvintele sale în ambele sensuri se poate aplica pe toate celelalte 11 sunete prin procedeul transpoziției, semnificația acestor situații suferind substanțiale modificări atunci când fundamentala acordului îndeplinește o funcție oarecare într-o tonalitate, prin urmare, dacă se află într-o poziție de dependență conjuncturală. Fundamentalele se transformă, astfel, în centre gravitaționale de elemente multiple, cu certe valențe de metamorfozare în tonalități. În astfel de cazuri, funcțiunea diatonică se modifică în tonalitate. De aici a rezultat ideea comasării tonalităților, atât pentru a sublinia articulațiile formei, cât și pentru a pune în valoare construcția dramatică a lucrării. Până și cele două noțiuni menționate mai sus, dominantă-dominantei și Sexta napolitană - care alcătuiesc structura superioară, de culoare, în mișcare continuă - la rândul lor, pot fi augmentate, preschimbându-se în suprafețe evolutive, fenomenul fiind valabil pe toată întinderea seriilor de cvinte. Din punct de vedere psihologic, sensul lor este diferit. Dacă Re sugerează ascensiunea, năzuința

spre înălțimi, fiind primul pas dincolo de dominantă, cealaltă – Re b - reprezintă ultima și cea mai intensă treaptă de interiorizare, întrucât, mai departe, Sol b se întâlnește în enarmonia temperată cu a șasea cvintă ascendentă, Fa #, cercul închizându-se complet:

DD

DD2

DD3



DD4

DD5



Pozițiile pot fi extinse cu ușurință:

DD2

DD3



DD4

DD5



Septimele și nonele sunt principalele mijloace de legătură, așa cum se observă și în cazul Sextelor napolitane:



Este de remarcat relația cadențială directă instituită între dominantele-dominantei ori Sextele napolitane – fiecare, în număr de cinci – și dominantă simplă, prin intermediul tiparului clasic: șase-patru, cinci-trei. În unele conjuncturi, se presupune sau chiar se efectuează modificări în acordul de plecare, septimele sau nonele (directe ori inverse) apărând cu echivalentele enarmonice. De preferat este, însă, distribuția potrivită a acordului pe verticală, așa încât, să fie facilitată rezolvarea naturală. Spre exemplificare, succesiunea:



este prezentată, de către autor, în acest chip, în pofida cvintelor paralele, de netolerat în concepția scolastică despre armonie:



La fel se întâmplă și în următoarele împrejurări:



unde, pentru a se evita înlocuirea lui Sol # cu La bemol, în primul caz, și Do # cu Re bemol în cel de-al doilea, se propun dispozițiile:



Practica muzicală înregistrează numeroase ipostaze de acorduri complexe în înlănțuiri mai mult sau mai puțin firești. Măiestria utilizării lor judicioase denotă un rafinat „auz interior”.

Între acordurile majore și relativele lor minore se stabilesc legături ce permit împrumutul reciproc de caracter, necesar elucidării unor situații specifice. În sfârșit, succesiunile acordurilor de dominantă cu cel de tonică scot în evidență și aspecte particulare, cum ar fi înlănțuirea dominantei a 5-a (cu

septimă minoră și nonă mare, în ultima răsturnare - caz tipic de acord „invers”) cu tonica, toate treptele rezolvându-se numai prin semiton cromatic ori diatonic, postură denumită „micul dramatic”:



Atunci când rezoluția presupune și intervale de ton, avem de-a face cu „marele dramatic.”¹



Relaționarea este posibilă grație, mai ales, sensibilelor din acordul de plecare înzestrate cu valențe atât expansive cât și depresive. Ele sunt influențate, pe de o parte, de sensul lor natural de evoluție și de funcțiile principale ale acestui acord (fundamentală și cvinta), iar pe de altă parte, de treptele de bază în structura finală. Rezolvarea provoacă, uneori, din punct de vedere psihologic, un efect neașteptat, chiar invers față de cel dorit. Astfel, ne este înfățișată înlănțuirea:

¹ pag. 129



despre care Dimitrie Cuclin afirmă că are un caracter „...neutral, efectul înlănțuirii elementelor prime ale acordului Si bemol invers (Si bemol – sol bemol – mi bemol), *pare* a înclina către depresivitate, prin substituirea terței inverse și a cvintei inverse prin câte o sensibilă expansivă, respectiv sol bemol = fa diez - sol becar și mi bemol = re diez – mi becar; zicem, *pare*, pentru că trebuie perfect înțeles că efectul psihologic al unei înlănțuirii prin semiton cromatic, *nu este deloc* al înlănțuirii senzibile obținute în urma operării substituiri, grafice sau numai mentale. Astfel elementul sol bemol, transformat în sensibilă prin influența retrospectivă a elementului următor Do, este *depresiv* și deci cu efect de rezoluție expansiv, adică tocmai contrar psihologiei substituitului element fa diez. Identic este și cazul elementului mi bemol, agravat încă și de împrejurarea că, pecând sol bemol este deja sensibil, prin poziționarea lui în acord, mi bemol e fundamental (cvintă inversă) devenit sensibil. Iată deci explicația *neutralității* unei asemenea înlănțuirii: senzibile (sau fundamentale devenite senzibile) de un caracter (în cazul nostru depresiv) sunt înlocuite, grație unui echivoc obținut numai prin explorarea inferiorității noastre de înțelegere și simțire, prin senzibile de alt caracter (în cazul nostru, expansiv). Septima inversă *do* este *notă* comună. Diferit însă este cazul nonei inverse La bemol; prin pozițiunea ei în acord, este sensibilă depresivă, și așa rămâne și pentru do; prin urmare, acest element reușește să arunce asupra înlănțuirii o cât de slabă rază de expansivitate (ca de la o quintă inferioară la o quintă superioară) schimbând

deci caracterul mental al înlănțuirii. Arta muzicală nu există deci decât bazată pe cunoașterea exactă și amănunțită a unui material extrem de subtil.”¹

Sistemul de raportare se dovedește, iarăși, a avea o importanță determinantă. El trebuie să fie clar, logic și să țină seama de efectele în plan psihologic. Din această perspectivă, succesiunea La – Fa – Re – Si – Sol suportă mai multe interpretări: în sens expansiv - ca relativ al subdominantei și dominantă a relativului minor, cu înțelesuri distincte - și depresiv, ca omonim al dominantei. Perspectiva generală proiectată asupra trisonurilor construite pe șirurile de dominante relevă asemănările și diferențele între modul major și cel minor. În afară de faptul că acordurile, în schema prezentată în „Tratat”², respectă imaginea de referință, fiind și ele majore și minore, se poate vorbi de expansivitate și depresivitate atât pentru dominante cât și pentru subdominante, cu mențiunea că modul minor, izvorât din inversarea celui major, are dominantele în sens coborât și subdominantele în seria ascendentă a cvintelor.

subdominante depressive

T

dominante expansive



¹ pag. 129/130

² pag. 131

dominante depressive

T

subdominante expansive



VI V IV III II I I II III IV V VI

Situațiile interesante apar în condițiile „împrumutului” de funcții, când dominantele depressive sau subdominantele expansive – caracteristice tonicei minore – sunt puse în slujba celei majore și invers (dominantele expansive și subdominantele depressive relaționate la tonica minoră). Este de reținut că se recomandă evitarea cromatizării sunetelor acordului de bază în cadrul mișcării de expansiune ori depresie, preferându-se substituțiile enarmonice, cu specificarea schimbărilor de sens produse în asemenea momente.

O linie melodică modală pare a fi dominată, în primul rând, de grija egalizării valorilor funcționale între ele. Cu toate că un ethos diferențiat există cu siguranță, de cele mai multe ori incertitudinea modală domnește până la ultimul sunet, tradiția respectându-se cu fidelitate din vremea cântului gregorian. De obicei, funcțiunile devin ușor de recunoscut după ce stabilim modul de bază. Stratificările modale nu realizează, întotdeauna, stări specifice perfecte, dacă ne referim la plurimodalism în accepțiunea consacrată a termenului, așa cum nici politonalitatea nu reușește acest lucru, îmbinările armonice interioare, mai degrabă întâmplătoare decât voite, modificând, uneori radical, intenția compozitorului. Exemplele de acest fel se înscriu la granița între modal și tonal. Bach, primul mare compozitor care a gândit polifonia într-un cadru tonal, a realizat liniile contrapunctului în tonalități clare și diferite, combinațiile armonice rezultate, însă, nu aparțin,

uneori, nici uneia luată în parte. Spre demonstrație, ni se propune mai întâi o suprapunere de linii melodice în trei moduri diferite – hipofrigian, dorian și lidian - văzute în sens descrescător, pe Sol, pe Mi și pe Do. În astfel de situații, configurația mai puternică tinde să se impună în dauna celorlalte. Este și cazul îmbinării respective, modul cu forța de asimilare mai perceptibilă este cel lidian nu numai pentru că formează basul, dar și pentru că este construit pe centrul sistemului muzical - sunetul Do. Opinia autorului este că și transpoziția întregului angrenaj cu o cvintă inferioară (hipofrigianul devenind lidian, dorianul hipodorian și lidianul hipolidian), de pildă, păstrează aceeași proporție între moduri, hipolidianul – în calitate de bas - fiind „singurul care imprimă ansamblului o personalitate modală.”¹ Forța sa deosebită, evocată încă din antichitate de către Pitagora, hipolidianul fiind deschizător al sistemului diatonic, constă în stabilitatea sensibilei subdominantei (La), fără o rezolvare necesară, spre deosebire de cea a tonicii – Mi, cu sens evolutiv spre Fa - sau a subdominantei – Si, cu tendință de soluționare pe Do. „Acordul de subdominantă deci e silit să stea pe loc. El este ultima etapă a prăbușirii efectuate de tendința de realizare naturală a acordurilor. El deci întrunește condițiunea tonică în ultimul grad.”²

Linia melodică proiectată ca entitate în sine se va integra cu extremă dificultate într-un complex stratificat modal sau tonal și își va pierde caracteristicile. Întregul ansamblu trebuie gândit de la început cu suprapunerile respective și, pentru a rezista din punct de vedere al efectelor

¹ pag. 135

² pag. 136 (Aceste observații îi permit autorului să pună în lumină cele două componente de sprijin atât pentru activitatea creatoare cât și pentru analiza aprofundată și competentă: intuiția și logica științifică. Ele nu pot conduce la rezultate notabile decât în măsura în care acționează și se sprijină reciproc. Întrucât nu se pot recomanda rețete unice, proporționarea lor eficientă presupune studiu temeinic și discernământ.)

psihologice, trebuie să țină cont de „...individualitatea unităților modale, armonice, tonale, în concurs simultan...”¹ Pentru că orice mod poate fi construit pe oricare sunet, ni se prezintă o altă împrejurare: suprapunerea a două moduri diferite - frigian și mixolidian (greșit notat hipomixolidian la pag. 137) pe tonul modului hipodorian - la.



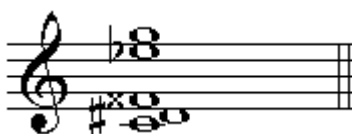
Efectul este mai omogen, caracteristicile individuale rămânând nemodificate în bună măsură cu toată preponderența temporară mai accentuată a unei structuri în dauna celeilalte. O situație inedită apare punând modul major – chiar cel mai important, lidianul, de exemplu – pe trei sunete: Do, Mi și Sol. Rezultă trei linii melodice diferențiate, conținând deopotrivă elemente modale și tonale. Ca și în cazurile anterioare, prin suprapunere, specificul fiecăreia suferă diverse influențe din partea celorlalte, schimbându-și, în timpul parcurgerii muzicale, datele esențiale. Centrul de greutate trece de la o structură la alta, neținând cont nici măcar de importanța basului. Starea psihică generală ar trebui să fie întărită de acordul final – Do major. Pe parcurs, însă, dezechilibrul puternic produs de conflictul dintre Sol și Sol #

¹ pag. 135

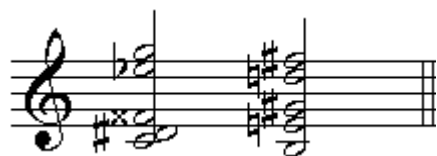
înclină balanța în favoarea lui Mi, instalat decisiv în calitate de fundamentală chiar și de sunetul Sol, ce-i rezervă o valoare modală minoră. Concluzia celor trei tonalități majore este, în realitate, Mi minor. Departe de a recepționa un mod major construit simultan pe mai multe trepte ori trei tonalități distincte, departe chiar de a putea ordona ori uni acest ansamblu, care ar trebui să se stratifice natural în favoarea lui Do major, impresia finală este de amalgam tonal și modal. Pe anumite porțiuni, suntem în Do major, Mi minor, Sol major, La minor sau auzim Re major înainte de final.

În această situație, sunetul de încheiere, Do, este receptat ca treapta a VI-a coborâtă, adică element disonant. În creație, asemenea structuri aflate în conflict pot fi ușor valorificate și urmărite atunci când sunt folosite registre contrarii, timbre și nuanțe diferite etc. În „Tratat” se subliniază că „...anumite situațiuni dramatice sau simple concepții simfonice, pot oferi ocazii de simultaneitate a unor caractere complexe deferite pentru a fi interpretate muzical într-o simultaneitate variat proporționată de funcțiuni tonale prezentate cu toate complexitățile oricât de vast conținute în organizația lor diatonică intimă. Ele sunt sincere, prin urmare expresive, numai când vom fi reușit a le salva personalitatea tonală, oricâte grupuri s-ar

afla în confruntare.”¹ D. Cuclin recomandă și o altă ipostază originală, înlănțuirea dintre Do minor și Mi major, urmărită după sensul și distanța în cvinte. Elementele Mi bemol și Sol, rezolvându-se prin semiton cromatic în Mi și Sol #, solicită înlocuirea enarmonică (Mi bemol = Re # și Sol = Fa X), soluție înțeleasă numai după rezolvare. Contextul presupune transformarea sunetelor respective în armonice periferice. Sensul diferit de rezoluție – Mi b și Sol cu tendință spre Re și Fa #, iar Re # și Fa X reclamând soluționarea pe Mi și Sol # - permite construirea ipotetică a unui astfel de complex:



unde, enarmonic, se dublează terța mare din vârful trisonului, cu toate că rezolvările sunt diferite. În acest caz, acordul final de Mi major (în situația „micului dramatic”) poate îndeplini rostul unei dominante cu septimă și nonă:



„Și astfel, cântărind toate înlănțuirile după sensul quintelor în realitatea înlănțuirii acordurilor noastre, constatăm: do-si, efect expansiv, re #-mi, efect depresiv, fa X-sol #, efect depresiv, mi bemol-re, efect expansiv, sol-fa #, efect expansiv, trei efecte expanzive contra două depressive, în judecarea puterii cărora trebuie să ținem seamă și de valoarea armonică și diatonică a elementelor în joc. Efectul înlănțuirii relativului Mi bemol major este, elementar, o expansiune de șapte quinte, iar prin substituire (Re diez-fa X-la

¹ pag. 140

diez, în loc de Mi bemol-sol-si bemol) o depresiune de cinci quite. După cum, în exemplul precedent, depresiunile Re diez-Mi, Fa X-Sol diez, sunt hotărâtoare, cuprinzând fundamentală Mi, tot așa și în exemplul de față: depresiunile Re diez-Mi, Fa X-Sol diez și La diez-Si, sânt hotărâtoare pentru același motiv. În primul caz depresiunea este ornamentată de cele trei expansiuni: Do-Si, Mi bemol-Re și Sol-Fa diez. În al doilea caz, depresiunea e ornamentată de aceste trei expansiuni (luate de sus în jos): Sol-Fa diez, Mi bemol-Re și Si bemol, presupus a trece la La prin intermediul lui Sol diez (sau la Sol diez prin intermediul lui La, eliptic). Prin urmare, prezența lui Si bemol impune ca o necesitate dezlegarea senzibilei Sol diez, care dezlegare, venind în urma unei terțe micșorate Si bemol-Sol diez) imprimă elementului de dezlegare, La, caracter de dominantă, și prin urmare, acordului de Mi, caracter de DD. Cine ar bănuși că în înlănțuirea precedentă, sântem, conform forțelor vii în cauză, în Re, (major sau, mai probabil, minor?!) Trebuie deci să fim asigurați perfect de firul Ariadnei dacă dorim să avansăm sănătos și fără pericol în labirintul funcțional. Și să se observe că aceeași lege a proporționării, senzului și distanței prin quinte vulgare, a funcțiunilor armonice, psihice, deduse din legea constituțională a sunetului muzical, guvernează elementele diatonice, modale, armonice și tonale atât în succesiune cât și în suprapunere.”¹

Mult mai interesant devine totul dacă se ia în considerație că Do minor este un înlocuitor al lui Mi b major. Atunci apare în discuție un sunet nou – Si b - tot cu caracter de sensibilă, legăturile modificându-se substanțial. Acesta conferă rezoluției, La, o tentă de grație, iar senzibilei Sol #, cu care formează intervalul de terță micșorată, puterea de dominantă. Într-o atare

¹ pag. 142/143

împrejurare, acordul de Mi major capătă semnificația de dominantă a dominantei, adevărata fundamentală fiind Re (major sau minor). Enarmonia temperată, este numai grafică și nu permite sesizarea și în special „trăirea” unor asemenea subtilități, adevărate desfătări pentru o ureche muzicală exersată.

Caracterul consonant ori disonant al unei fundamentale este asigurat de stabilitatea sa funcțională și nu poate fi influențat de configurația acordului, adică de numărul elementelor componente precum și de sensul ori distanța cvintelor dintre ele. Doar în chip cu totul voit, putem transfera unui alt constituent rolul de pivot pentru realizarea unei enarmonii ori a unei modulații. În cazul unui acord major alcătuit pe sunetul Do – de exemplu – nu vom periclita stabilitatea și forța de care se bucură trisonul prin adăugarea unor sensibile cromatice expansive sau depressive, ci îi vom amplifica numai culoarea. Așa se pot atașa armonicile superioare 6-10 (Fa #, Do #, Sol #, Re #, La #), precum și cele inferioare (Si b, Mi b, La b, Re b), utilizate în cele mai variate chipuri, de la prezența individuală până la grupuri mici sau ample, fie chiar toate laolaltă - de recomandat într-o poziție lărgită a întregului dispozitiv. Valoarea lor poate fi de apogiaturi, rezolvate sau nu, de note melodice sau de amestecuri sonore însoțind acordurile apropiate de cel de bază. Efectele dramatice ale unui astfel de edificiu pot fi convingătoare dacă sunt utilizate firesc, mai ales în momentul îmbinării acordurilor. Autorul subliniază iarăși că „...sensul și distanța de cvinte determină sensul și intensitatea culorii și puterii produse de către funcțiuni psihice constituind un bine armonizat plan abstract al operei artistice.”¹ Trebuie avut în vedere și gradul de înrudire dintre funcțiuni - criteriu

¹ pag. 155

important – ca și faptul că „...toate elementele comune dintre acorduri sunt purtătoare de enarmonii reale, funcționale, în timp ce enarmoniile grafice nu contează și enarmoniile temperate sunt substituiți de un teribil dramatism, când nu sunt simplu grafice, ci funcționale, prin elemente distanțate cu douăsprezece cvinte (vulgare), iar semitonurile cromatice enarmonii eliptice cu substituiți funcționale retrospective.”¹ În situația a două acorduri temperate diferite – de pildă:



din punct de vedere enarmonic se întâmplă următoarele fenomene: Sol # - fundamentală în primul caz, devine cvintă inversă ori fundamentală minoră în exemplul b, Re #, aflat la început în postura de cvintă directă, devine fundamentală inversă sau cvintă de acord minor și Si #, terță directă la început, se transformă în terță inversă prin înlocuirea eliptică a lui Si # cu Do – sinonime la douăsprezece cvinte distanță.

Relația:



trebuie apreciată în conjunctura enarmonică a sistemului temperat – Si # = Do becar. Tot aici, transformarea lui Re # în Re becar se produce prin înlocuirea (eliptică) a lui Re # cu Mi b, rezolvarea fiind în consecință.

¹ pag. cit.

Enarmoniile eliptice pot fi multiple într-o atare situație:



când Re # trebuie substituit cu Mi b, Sol # cu La b și Si # cu Do.

Înrudirile armonice sunt posibile grație notelor comune. În acest sens, există patru grade de apropiere legate de relativa minoră și de cvintele suitoare sau coborâtoare cu numerele unu, trei și patru.

I

II



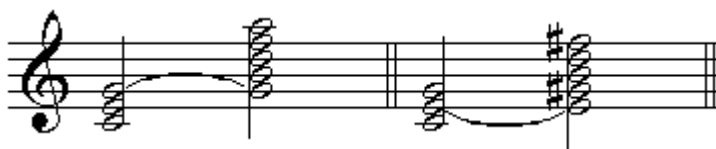
III



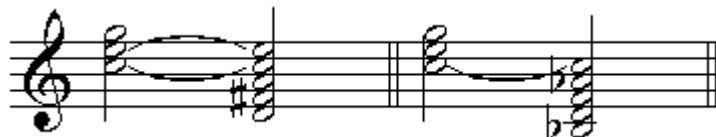
IV



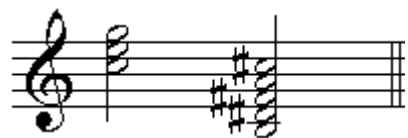
Sunetele fundamentale în acordul de plecare pot îndeplini un rol asemănător în structura următoare:



însă pot deveni și elemente periferice:



La fel de firesc pot fi interpretate prin enarmonie, chiar eliptică:



Exemplul prezintă interes din mai multe unghiuri de vedere – pe de-o parte, relația Do – Do # presupune înlocuirea Do – Si #, iar pe de altă parte, în acordul de rezolvare, Fa # este elementul central, generând două structuri minore, una ascendentă și una coborâtoare. Referitor la aceste aspecte, se subliniază că „...orice acord poate aparține oricărei tonalități, într’o funcție oarecare, toate aceste relațiuni pot duce oriunde – ori nicăieri – ceea ce înseamnă că nu implică în mod necesar modulațiuni...”. În același timp, „...prin interpretările de ordin armonic, periferic, atât de multiple, apropiabile senzibilelor secundare, avem facultatea, în cazurile similare celei de mai sus, de a contraria tendințele sugerate ori chiar impuse în asemenea relațiuni depărtate, și să revenim în tonalitatea noastră, înapoi, fie direct, fie prin orice mediațiune indicată de planul – general și detaliat – al psihologiei operei.”¹

¹ pag, 157/158

Apropierea armonică a două acorduri tonice scoate în evidență afinitatea reală a tonalităților respective. Astfel este posibilă relaționarea directă a unor acorduri aflate la multe cvinte distanță, mai ales în condițiile interpretării sunetelor de legătură ca elemente periferice (septime, none, sensibile simple, enarmonice ori presupuse). Seriile de acorduri legate prin secundă mare, adică două cvinte, induc o stare de nesiguranță, de incertitudine amintind de gama prin ton. Cele caracterizate de mersul în semitonuri, cu o distanță de până la cinci cvinte, sunt mai blânde și reușesc să creeze multă sugestie. Un acord poate aparține oricărei tonalități într-o funcție mai importantă sau nu, relațiile transportându-ne în orice direcție, în cadrul unui proces temporar sau definitiv numit modulație. Fenomenul se petrece în acele lucrări ce prezintă cel puțin două structuri funcționale aflate într-un oarecare grad de divergență și cu o întindere aproximativ echilibrată. În esență, prin modulație se înțelege schimbarea centrilor tonali. Din punct de vedere psihologic, tonalitatea primă devine sistem de raportare, exercitând o puternică forță de atracție asupra întregului discurs muzical comparabilă cu cea gravitațională. Părăsirea ei firească presupune meșteșug și forță spirituală. Analogia cu acest fenomen fizic, permite concluzii importante. Astfel, modulațiile în sens ascendent sunt mai dificil de realizat decât celelalte, căderea fiind un fenomen ce vine aproape de la sine. Schimbările centrelor spre periferie se dovedesc a fi mult mai facile în comparație cu cele puternic înrudite, modulația cea mai spectaculoasă înregistrându-se la dominantă, întrucât se află în zona de acțiune maximă a nucleului primar. Din practică se poate extrage un tipar pentru acest tip de deplasare a centrului tonal. Atingerea dominantei provoacă o reacție psihologică de revenire la matcă, prin urmare se conturează un prim arc alcătuit din tonică – dominantă – tonică, premiză pentru saltul următor care

pornește de pe dominantă, atinge dominantă-dominantei pentru a cadența, firesc și definitiv pe dominantă. Această schemă a cunoscut o amplă utilizare în creația muzicală, devenind modalitatea predilectă de evoluție tematică în forma de sonată, o posibilă explicație fiind inducerea ideii de model și secvență la nivelul planului tonal. În sfârșit, punctele de sprijin tonal într-o lucrare trebuie să fie cele apropiate, celelalte având o pondere diminuată. Tehnicile de creație permit cu ușurință schimbările de tonalități, oricât de dese sau distanțate ar fi. Psihicul uman, însă, acționează cu unități de măsură inconfundabile, selectarea atentă a mijloacelor, precum și a etapelor intermediare, devenind o cerință de prim ordin. Nu orice pretext de libertate individuală ori creativă oferă garanția necesității și justificarea ignorării legilor ajunse la noi prin experiența a generații de truidori. Raportul între tradiție și inovație a frământat permanent spiritul uman. În orice caz, „...forța, calitatea, natura expresiunii și artei noastre depind de *valorile* pe care sântem capabili să le imprimăm acestor armonii și, prin urmare, de inspirația și îndemânarea de a face acestor facilități să devie variat dificile, adică să dea impresiunea unor convingeri de expresie și artă.”¹

Unul dintre parametrii esențiali ai unei lucrări muzicale îl constituie ritmul, definit ca „...manifestarea dinamică a gândirii și simțirii noastre sub necesitatea mișcării, acțiunii, luptei...”, el apărând „...simetric sau asimetric – continuu, intermitent ori numai sporadic pulsant, după cazuri.”² Ritmul caracterizează orice creație de la cele mai mici articulații până la o operă în ansamblul său, iar în plan extins determină chiar „...o carieră întreagă – o

¹ pag. 161

² pag. 169

viață de individ sau de grup de indivizi, național ori rasial.”¹ Ritmul poate îndeplini roluri diverse, de la element constitutiv al ideii muzicale până la fundal sonor. El poate fi simplu sau îndelung elaborat oscilând, pe un imaginar tablou general, între cele două mari extreme - nota lungă și contrapunctul înflorit. La nivel elementar, îl întâlnim în asocieri de două și trei elemente, mai precis în grupări binare și ternare. Formulele ritmice au capacitatea de a fi prelucrate nelimitat, procedeele mai des uzitate fiind subdivizarea, sincoparea, polifonizarea, combinarea pe elemente și grupuri, dezvoltarea, variaționarea etc. Ritmul subliniază și întărește personalitatea unei linii melodice și, întrucât crează stări psihice diverse și complexe, este suport central în reliefarea punctelor culminante, atât superioare cât și minimale. Situațiile interesante sunt oferite de sistemul contrapunctic considerat, deopotrivă, un teren de confruntare între structuri deseori antagonice, dar și generator de stări ritmice divergente. Speciile mai cunoscute sunt: contrapunctul liber (o sumă de individualități, fiecare cu sens specific), cel imitativ (o pulsație rezultată în urma suprapunerii unei expresii ritmico-melodice cu ea însăși – cazul motetului și madrigalului) și, în fine, polifonia (simultaneitatea de motive, teme și idei de egală forță și importanță) – prezentă în dezvoltări ample și drame simfonice – așa cum întâlnim la Wagner. „Ritmul își are propria armonie, supusă legii caracterului, contrastului, pe baza distanțelor în expansiune - (avânt) - și depresiune - (abatere) - apoi, legilor proporțiilor, organizării generale și speciale etc., o armonie, deci, cu totul similară armoniei sistemului sau creațiunii psihice și sonore. Mai mult, în necesitatea dezvoltării intime a oricărei materializări plastice, însăși armonia are a fi supusă legii ritmului, și nu numai armonia, dar de asemenea și plastica elaborare a melodiei operei,

¹ pag. cit.

privind prezentările, reprezentările și dezvoltările substanței ei tematice.” De aici rezultă „...necesitatea unei ritmice construcții armonice (-tonale-) și melodice (-tematice-) a oricărei creațiuni muzicale, construcție în general bazată pe principiul *repetițiunii*, fie *riguroase*, fie *amplificate*.”¹

Dimitrie Cuclin declară în mai multe rânduri că scopul principal al realizării acestui capitol al „Tratatului” nu a fost nici pe departe crearea unei noi „Științe muzicale”. Aspectele supuse atenției – coerent încheigate într-un sistem de valori – încearcă, pe de o parte, corectarea „...vechilor erezii teoretice”², iar pe de alta, evidențierea naturii spirituale a fenomenului muzical. Astfel, ca o concluzie a întregului expozeu, sunt reafirmate principiile generale care guvernează sistemul său:

- arta muzicală poate fi înțeleasă și explicată în totalitate pe baza legilor de constituire a sunetului muzical, „...singurul element sonor adaptabil viului caracter al ființei noastre și ușor străbătând canalele fiziologice și abstracte ale simțului, simțirii și înțelegerii noastre muzicale.”³ Fiind o oglindă a sufletului omenesc, sunetul este încărcat cu atribuțiile viului. Trăsăturile de bază ale sistemelor diatonic, modal, tonal și armonic se regăsesc în totalitate în psihicul uman, unde se transformă în funcțiuni. Acestea, la rândul lor, se amplifică la infinit grație legilor de dezvoltare care presupun proporționalitate și afinitate între toate componentele. În ultimă instanță, o lucrare muzicală se traduce în vibrații expansive și depresive în câmpul fizic sonor, având puterea de a impresiona sufletul,

- în momentul emiterii, elementul central exercită în masa armonică nevăzută, o covârșitoare forță de atracție, este ca un magnet psihologic,

¹ pag. 175

² pag. 182

³ pag. cit.

diminuându-și acțiunea spre periferie, invers proporțional cu gradul de sensibilitate. Din acest motiv, cea mai dificilă schimbare de tonică – modulația în accepțiunea tradițională – este la cvinta ascendentă – în tonalitățile majore - și la cea descendentă - pentru cele minore,

- unitatea de măsură pentru întregul sistem este cvinta provenită din rezonanța naturală,

- sunetul lansează două valori fundamentale: dominantă și subdominantă, toate celelalte funcții nefiind, în esență, altceva, decât diverse trepte de sensibilitate ale acestora,

- în zona elementelor de bază, aparținând gamei diatonice primare, modul direct și relativul său invers (minorul natural, fără accidentări), tonalitatea pură, trisonul ș.a., întâlnim stabilitate, claritate și simplitate. Cele îndepărtate oferă culoare și sensibilitate,

- armonia, cu cele două înțelesuri - sistem general bazat pe rezonanța armonică și mod concret de existență și manifestare, ca suprapunere de minimum trei sunete - reflectă în totalitate energia vitală care animă, organizează și pune în mișcare viul în întreg Universul,

- sistemul este flexibil și se amplifică neconștient, etapele nefiind altceva decât armonicile unui imens impuls inițial.

Fenomenul artistic muzical (și nu numai) este universal și perpetuu. „Creăm recreându-ne pe noi înșine fără încetare, adică recreând aspectele funcționale mereu amplificându-se ale esenței vii, divine, unice, universale, esență a acelei Providențe însăși care ne-a dat-o și nouă.”¹ Menirea artei este de a ne îmbogăți facultățile conștiinței precum și ale subconștientului. Trăind și simțind fiorul muzical, avem privilegiul transpunerii pe tărâmurile

¹ pag. 178

înalte ale spiritului, acolo unde, prin misterioase filoane, ai impresia apropierei de Marele Creator. „Un individ poate gândi și acționa foarte complex. Dar toate țintele și acțiunile lui, ale întregii vieți chiar, sunt sub controlul unor puține momente supreme, a căror succesiune formează o familie armonică, plastică, un fel de melodie de tonice de idei – întreaga operă nefiind decât o imensă melodie de fundamentale – sub controlul dominant al unei gândiri ori simțiri generale, culminante, sintetice.”¹

¹ pag. 183/184