

Etosul acordurilor și al tonalităților

Lect. univ. dr. cda. Alin-Corneliu VĂCEAN

Universitatea „Aurel Vlaicu” din Arad
composer_alin@yahoo.com

REZUMAT - Având în vedere că acest Simpozion „Cultură artă și tradiție în spațiul intercultural al românilor din diaspora” se desfășoară în Ungaria la Gyula, ideea prezentului articol are la bază rezultatele cercetărilor epocale despre universul muzicii lui Béla Bartók, realizate de marele muzicolog maghiar Lendvai Ernő. Grație lui a ajuns cunoscut în toată lumea muzicală cel mai modern *sistem de etos al acordurilor și al tonalităților*. Teoria lui în oglinda descoperirilor sale consider că este oportun a fi (succint) prezentată într-un astfel de simpozion ce are loc tocmai în Ungaria, țară ce i-a dat umanității pe cei doi desăvârșiți muzicieni.

Cuvinte cheie: Tonalitate, etos, acorduri, funcțiune, simetrie, armonie.

Înainte de a pune în lumină anumite definiții pentru tonalitate și acorduri, va trebui să conștientizăm faptul că un *sistem tonal*, nu va trebui confundat niciodată cu noțiunea de *tonalitate*. Numim sistem tonal, ansamblul relațiilor ce se stabilesc între sunetele utilizate de creația muzicală dintr-o anumită etapă de cultură istoricește dată.

Noțiunea de *tonal* este folosită în sensul său general pornind de la etimologia sa, din ton, cu semnificația de sunet. Profesorul român Constantin Rîpă preciza faptul că „[...] sistemele tonale reflectă legile generale interne de intercondiționare între sunetele unei compoziții muzicale, a compozițiilor unui muzician, precum și a întregii epoci muzicale. Aceste relații privesc două dimensiuni esențiale ale muzicii: dimensiunea melodică (orizontală) și cea armonico-polifonică (verticală)”¹.

¹ Constantin RÎPĂ, *Teoria superioară a muzicii, vol. I, Sisteme tonale*, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001, p.16.

Aprofundarea sistemelor tonale este de mare importanță pentru orice muzician, deoarece îi asigură cunoașterea unor aspecte generale ale stilului oricărei culturi muzicale, și îi oferă elemente pentru pătrunderea în studiul structurii muzicale a oricărei epoci.

Astfel precizat, putem concluziona că de abia în lucrările maeștrilor artei preclasice, clasice, romantice, ai diverselor școli naționale de compoziție – întinzându-se, peste secole, până în contemporaneitate – tonalitatea constituie un concept specific de creație elaborat și promovat de către arta muzicală cultă. Ea determinând apariția unor opere de o inestimabilă valoare artistică. Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, Ceaikovski, Wagner, Hindemith, Prokofiev, Stravinski, Enescu, Bartók etc., au creat opere nepieritoare având la bază principiul tonal (funcțional) de lucru, o „unitate bazată pe un complex de relații între elementele sonore – funcționalismul tonal”².

Ca sistem și concept specific de creație, tonalitatea se definește prin următoarele noțiuni fundamentale în teoria muzicii: tonalitatea propriu-zisă, gamă, mod, acord. Având punctate aceste precizări prealabile, putem răspunde la întrebarea: ce este tonalitatea?³ **Tonalitatea** constituie un ansamblu specific de funcții și relații componistice bazate pe centrarea (gravitarea) sunetelor față de otonică și desubordonarea lor triadei armonice fundamentale: tonică, dominantă și subdominantă (triada tonală).

Funcția de tonică (centrul gravitațional) poate fi îndeplinită, după caz, de oricare dintre sunetele naturale sau modificate prin alterații ale scării muzicale, de unde și varietatea tonalităților utilizate în creația muzicală. Tonalitatea este de esență armonică, generând din relațiile acordice (în armonie), dar principiile ei se extind și asupra realizării melodice, melodia

²Constantin RÎPĂ, *op. cit.*, p.16.

³*Lato sensu*, tonalitatea reprezintă acea noțiune fundamentală a gândirii muzicale europene, ce reglementează domeniul intonaționalului prin instituirea unor raporturi necesare de congruență și contrast, pornind de la poziția și acțiunea centristă exercitată de tonică. În sens restrâns, tonalitatea se identifică propriu-zis cu liniile de forță predominant centripete și, în subsidiar, centrifuge, ce rezultă din gruparea întregului material sonor în jurul funcțiilor de T, D și Sd. - *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Enciclopedică, București, 2010, p.551-552.

tonală fiind proiectarea la o singură voce a structurii și relațiilor armonice specifice.

În ceea ce privește **acordul**⁴, sintetizând complexele definiții ale muzicologului Victor Giuleanu din tratatul său de teoria muzicii, putem spune că acordul reprezintă sinteza armonică a tonalității, respectiv a relațiilor tonale în viziune (proiecție) verticală. În sens larg, acordul semnifică efectul sonor produs de mai multe sunete emise simultan. În sens mai restrâns (în conceptul dedus din tonalitate), acordul este o organizare armonică (verticală), constând din suprapunerea a cel puțin trei sunete diferite așezate la intervale de terțe.

Într-o încercare de a defini toate cele trei noțiuni din titlul articolului, ultimul termen rămas este *etos*-ul. Într-una din definițiile prezentate în Dicționarul explicativ al limbii române – probabil cea mai apropiată de sensul folositor nouă util în acest demers – etosul reprezintă „specific cultural al unei colectivități, al unei epoci”. Nimic mai concis și mai adevărat. Termenul *ethos* provine din limba greacă și înseamnă „obicei”, „datină”. În concepția antichității, etos reprezenta aceeași proprietate a muzicii de a influența spiritul uman, de a modela caracterele. În Grecia antică, s-a acordat *ethos*-ului o însemnătate cu totul deosebită, atât în plan filosofic cât și în plan pedagogic, dimensiunea etică fiind una dintre condițiile pe care o „muzică bună” trebuie să o îndeplinească într-un sistem social-educativ reclamat de către statul-polist.

Reflecțiile despre muzică iau naștere odată cu afirmarea marilor școli filosofice ale antichității și a reprezentanților lor de vază, care își direcționează potențialul intelectual în zona triangulum-ului axiologic „adevăr”, „frumos”, „bine”. Întrucât gândirea filosofică a tutelat și a influențat celelalte domenii umanistice, e firesc că și ideile despre arta sonoră s-au dezvoltat în climatul de exegeză creat de această disciplină.

Totuși, anumite laturi și implicații ale etosului au fost în chip deosebit (dacă nu chiar contradictoriu) reflectate de scrierile filosofilor și teoreticienilor.

⁴Acordul constituie sinteza armonică a tonalității, deci o a doua formă de abstractizare a relațiilor tonale... [în vreme ce gama reprezintă prima formă de abstractizare (generalizare) a relațiilor ce se petrec în cadrul tonalității, n.a.].

Victor GIULEANU, *Tratat de teoria muzicii, vol I*, Ed. Grafoart, București, 2016, p.64.

Încă de la pitagoreici etosul era considerat o proprietate a melodiei sau, mai exact a unei ordini muzicale precise. Potrivit concepției pitagoreicilor, axată pe o ordine numerică omniprezentă, și etosul era guvernat de către număr; schimbările stărilor sufletești, condiționate de numita ordine, se întâlnesc în principiul numărului cu structura melodică, ce poate deveni, pe temeiul acestui principiu comun, o oglindă a sufletului. De aici, importanța acordată etosului în procesul educației, de aici cerința ca muzicianul să aleagă din mulțimea lumilor posibile de ordini sonore numai acele „combinații” care pot induce spiritul ascultătorului spre sentimente și porniri înălțătoare.

Ascultătorul meloman, în procesul percepției, paralel cu stimulii suprafeței de percepție nemijlocite îi apar și alți stimuli senzitivi. Astfel, sunetului îi poate fi atașată senzația de culoare, iar culorii i se poate atașa sonoritatea. Concret, în paralel cu stimul principal, în conștiința ascultătorului apare un ansamblu de simțuri. Simultan cu cele două simțuri cel mai frecvent analizate (vederea și auzul), pot apărea și simțurile asociate: mirosul, pipăitul, gustul, perceperea temperaturii. Fenomenul *cocktailului* de simțuri poartă numele de *synaesthesia*, iar denumirea, de asemenea, provine din limba greacă prin alăturarea cuvintelor *syn* (împreună) și *aesthesis* (simț, simțire).

Cercul de culori a lui Newton (Newton's Color Disc Wheel)

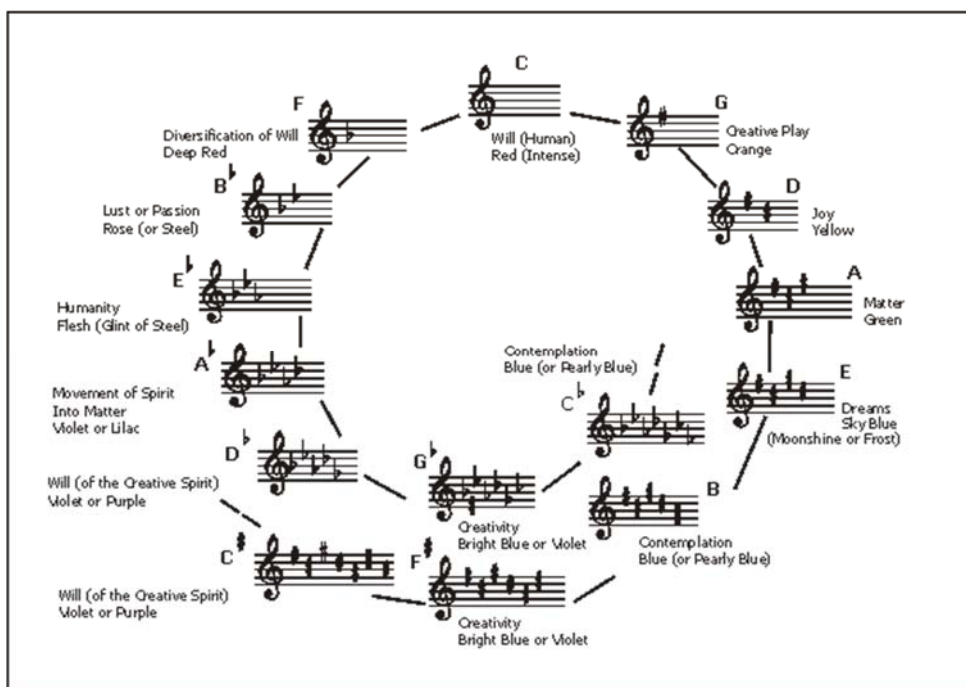


Isaac Newton (1643 – 1747) în cadrul formulării sistemului său coloristic, face în repetate rânduri trimitere la analogia culorilor cu sunetele muzicale bazându-și teoria pe baza principiului conform căruia atât culorile cât și sunetele sunt de fapt un rezultat al vibrației aerului. Tot așa precum asocierea

unor culori o putem percepe ca fiind consonantă (plăcută) sau disonantă (neplăcută), și asocierea unor sunete o putem percepe în același mod.⁵

Legat de sunetele muzicale, au fost create multe și diverse sisteme de asociere coloristică. Dintre acestea se evidențiază pianul de culori al lui Scriabin. Compozitorul înlătură principiul său anterior un sunet – o culoare, în vocea de lumină a poemului său simfonic *Prometheus*, dintre cele douăsprezece culori desemnate de el, prescrie proiecția simultană a două culori, extinsă pe o perioadă mai îndelungată. Cercetările moderne depășesc cu mult imaginația precursorilor mai vechi a pianului de lumini, prin proiecția simultană și succesivă a sunetelor ce răsună, proiectează de fapt în fața auditorilor întregul corespondent de lumină al lucrării muzicale.

Sistemul „auzului colorat” a lui Scriabin (mai exact sistemul analogiilor sale), raportat la cadranul tonal.

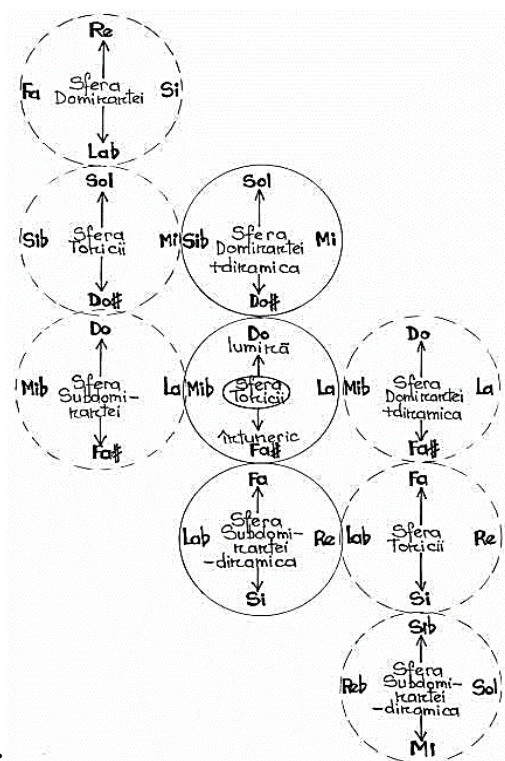


⁵KIRÁLY Sándor, *Általánosságintézéselmélet*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1969, p.72.

Punând în lumină cercetările în caracterizarea acordurilor și a tonalităților realizate de E. Lendvai⁶ pentru creația bartokiană, gândirea tonal-armonică a lui se bazează pe:

- principiul axelor;
- legea secțiunii aurii (*sectio aurea*);
- principiul simetriei;
- modurile acustice.

În ceea ce ne interesează pe noi - legat de etosul tonalităților sistemul axial se bazează pe extinderea gândirii armonice funcționale clasice, pornind de la periodicitatea cadențială S-D-T. Conform acestei relații, oricare T are o S și o D și astfel se alcătuiește modelul S-T-D. Constituind acest model, pornind de la gama Do, obținem Fa-Do-Sol. Aplicând modelul pe întreg cercul tonalităților se obțin 4 grupe de periodicitate S-T-D.



Funcțiunile arată astfel:

⁶ E. LENDVAI, *Bevezetés a Bartók-művek elemzésébe*, in „Zenetudomány tanulmányok”, III Akadémiai, Kiadó, Budapest 1955.

Acordurile TONICII oglindesc o nemișcare statică. Acest lucru nu este valabil numai pentru centrele tonale Do major (și la minor), respectiv Fa# major (și mi b minor): variantele acestora, tonalitățile:

pozitive (de principiu **la – di – mi**) La major și Mi b major, și

negative (de principiu **do – ma – so**) do minor și fa # minor

sunt de asemenea caracterizate prin faptul că nu pot fi dezvoltate în continuare – din ele nu pot naște desfășurare.

Tonalitățile de DOMINANTĂ diferă de cele de tonică prin faptul că dezvoltă o influență activă. Relațiile tonale – și din punct de vedere al conținutului – urmăresc principiile sistemului axial. Astfel au luat naștere următoarele simboluri:

Mi major – puterea,
Sib major – frumusețea,
Sol major – vitalitatea,
Reb major – fericirea.

Cea mai adâncă tonalitate – Re b major (cu 5 bemoli), și cea mai strălucitoare – Mi major (cu 4 diezi) – ca expresie a puterii active, respectiv a dorinței împlinite – nu necesită explicații aparte. De asemenea, nu necesită explicații nici faptul că de ce Sol major (1 diez) are caracter „activ” și Si b major (2 bemoli) are caracter „senzorial”. Acordurile minore de dominantă pot provoca atât înălțare (mi minor și si b minor), cât și întorsătură violentă sau tragică (do # minor și sol minor).

Acordurile de SUBDOMINANTĂ se formează în mod asemănător. Ele îmbracă următoarele forme:

La b major – sacrificiul de sine
Re major – nobilimea, sublimitatea
Fa major – liniștea și seriozitatea
Si major – liniștea sufletească.

Din această cauză apare cea mai adâncă tonalitate (4 bemoli) La b major ca înveliș al „dorinței de pace” înfierbântate, iar cea mai înaltă tonalitate (5 diezi) Si major ca înveliș al „dorinței de pace” cu prețul renunțării. Acordurile minore de subdominantă se evidențiază prin pasivitatea lor:

re minor este tonalitatea visului și a non – existenței
la b minor a tulburării distrugătoare
și minor a existenței aflate la discreția cuiva
fa minor a îndoielii.

Béla Bartók, asiduu cercetător al folclorului sud-est european (în care se include și folclorul românesc, căruia îi acordă o considerație deosebită), asimilează în opera sa legi constructive profunde, emanate de cântecul popular.

Conform teoriei-sinteze a lui E. Lendvai, structura melodică-armonică a creației lui Bartók implică pe de o parte o concepție tonală extinsă ca o continuare a moștenirii tonal-funcționale, iar pe de altă parte dobândește câteva legități constructive sublimite din folclor⁷.

Lendvai, elaborând principiul axial a dovedit o mare ingeniozitate teoretică, la fel teoretizând și cel mai modern sistem de etos al acordurilor și al tonalităților.

Spre exemplu, relația **pol – antipol**, în viziunea etosului lendvaian ar putea fi regăsită astfel:

- Do major:* centrul lumii „fizice”, teren solid, imaginea realității palpabile, lumină naturală, - are ca element vital „spațiul” muzical.
- Fa # major:* centrul lumii supranaturale, impresia fundamentală a vieții „spirituale”: biserica credinței, imobilitate.
- la minor:* formula de bază a pasiunii: are dinamică sentimentală, tensiunea ei este creată de cele mai multe ori de desfășurarea „temporală” a muzicii.
- mi b minor:* expresia experiențelor mistice, adesea este manifestarea singurătății create de distanță (religiozitate hrănită de sentimente): tânjire după eternitate; dorință de plecare.
- do minor:* pasiune sumbră, amărăciune, răzvrătire sentimentală, opoziție cu legile existente ale lumii.
- fa # minor:* lipsă de mântuire, durere nevindecabilă cuprinsă de spaimă.

Concluzionând, putem afirma că în muzică, în sfera noțiunilor de acorduri și tonalități (dar și în retorică), *etosul* reprezintă caracterul degajat de acestea și conștientizate de cele mai multe ori de către compozitori; emoțiile creatorului

⁷Lendvai îi atribuie astfel lui Bartók rolul de continuator a două tradiții muzicale: a celei culte vest-europene și a celei populare est-europene.

care sunt exprimate în încercarea de a *convinge* un public (meloman). Din acest punct de vedere se distinge de *patos* care este emoția pe care vorbitorul (în cazul nostru interpretul) speră să o inducă în audiență, în sala de concert. Cele două noțiuni au fost distinse de către autorii clasici antici. *Etosul* era dispoziția naturală sau caracterul moral, o calitate durabilă, iar *patosul* o stare emoțională temporară și adesea violentă. Pentru esteticienii Renașterii distincția a fost una diferită: *ethos* a descris caracterul și *pathos*-ul ca fiind un apel emoțional.

Formularea teoretică a conceptului de etos a cunoscut, pe parcursul istoriei muzicii, diferite criterii de valorizare, date fiind sincopetele de evoluție și mișcările semantice pe acest tronson al cunoașterii. Pluralismul de idei privind lexicul de specialitate, delimitarea noțională, conexiunea cu alte domenii științifice au generat deseori confuzii, adepți, sceptici, adversari ai concepțiilor teoretice enunțate. Indiscutabil însă rămâne faptul că fenomenul ca atare a suscitât interesul cugetului uman la diferite etape de dezvoltare a societății, intrând în aria preocupărilor din varii domenii - artistic, filosofic, estetic, etic, pedagogic sau psihologic - și abordat în limitele posibilităților intelectuale ale timpului respectiv, a instrumentarului științific disponibil de cunoaștere, studiere, interpretare și demonstrare a raționamentelor lansate.

Indiferent însă în ce etapă stilistică ne-am situa este unanim acceptat că etosul este în primul rând acea proprietate a muzicii de a forma caractere de a influența spiritul uman, de-al încuraja și a-l înnobila cu cele mai alese trăiri.

Bibliografie

- *** *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Enciclopedică, București, 2010.
- ALBERT, H., *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, 1899.
- RÎPĂ, C., *Teoria superioară a muzicii, vol. I, Sisteme tonale*, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001.
- GIULEANU, V., *Tratat de teoria muzicii, vol I*, Ed. Grafoart, București, 2016.
- LEBDVAI, E., *Bevezetés a Bartók-művek elemzésébe, in „Zenetudomány tanulmányok”, III Akadémiai, Kiadó, Budapest 1955.*
- LENDVAI, E., *Béla Bartók: An Analysis of his music*, Kahn & Averill, London, 1971.
- LENDVAI, E., *Béla Bartók: Symmetries of music, An Introduction to Semantics of Music*. Kodály Institute, Kecskemét, 1993.
- KIRÁLY, S., *Általánosszintánéslátásmélet*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1969.
- TERÉNYI, E., COCA, G., *Interferența artelor, Gândirea dualistă, vol. I*, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2007.