

STUDII

Gabriela COCA

Frédéric Chopin un precursor al armoniei secolului XX

Frédéric Chopin, unul dintre cei mai mari creatori ai secolului al XIX-lea este până astăzi enigmatic privind sursele energetice – spirituale ale muzicii sale, micro – și macrosistemele limbajului său muzical, luând în considerare inovațiile armonice care preconizează elemente armonice sonore moderne.

Nu există aproape nici o lucrare de Frédéric Chopin, care să nu conțină câteva realizări deosebit de interesante și edificatoare privind nașterea și desăvârșirea muzicii secolului XX. Astfel:

- întrebuințarea intervalelor neobișnuite, a unor șiruri de intervale care preconizează o gândire tonală axială;
- demonstrarea unor game sau scări muzicale deosebit de interesante sub aspectul construirilor simetrice sau/și periodice, respectiv asimetrice;
- utilizarea unor armonii construite din mai multe elemente disonante, plasate la diferite straturi componente sonore, realizând un amalgam armonic, întâlnit curent și teoretizat abia în secolul al XX-lea.

Prezentăm astfel câteva fragmente, care au menirea de a argumenta cele de mai sus, analizând succint anatomia lor sonoră, și accentuând în același timp caracterul lor inedit (vezi Ex.1)

Lumea armonică a *Preludiului* preconizează gândirea axială a secolului XX. Pedala ritmizată a vocii din bas ne indică axele tonale pe care-și derulează Chopin acompaniamentul acordic, peste care desfășoară linia melodică de structură tritonică și tetratonică, adoptând schema unor game distanțate, cu modelul 3:2, 2:3 respectiv o singură dată 1:4.

Acordica ia naștere din suprapunerea, mai precis cuprinderea într-o pedală armonică a intervalelor formulelor melodice modale.

În tendința lui spre un sistem neomodal (modal cromatic) un rol deosebit acordă Chopin acordului de sinteză major-minor, cu implicarea octavei micșorate. Vezi astfel acordurile măsurilor:

- m. 5. (suprapunere Sol# - Sol becar);
- m. 10. (suprapunere Re# - Re becar);
- m. 11-12. (suprapunere Dox - Do#).¹

Ex. 1. *Preludiul nr. 2, în la minor*

axa Mi - RE - SOL

axa Si - LA

axa Si - LA

Aceste acorduri sunt întrebuințate pe timp tare, ele apar ca întârziere, compozitorul alternându-le rezolvarea lor într-o mișcare intervalică oscilantă. Însă, faptul că Chopin revine insistent la ele sugerează tendința instinctuală, - irațională, dar totodată bine gândită, - rațională, de a depăși cadrul tonal-funcțional, prin căutarea unor armonii noi, de un colorit exotic. Rezolvarea acestor „disonanțe” demonstrează rădăcinile romantice ale armoniei lui Chopin. Dar, apariția foarte numeroasă a acordurilor construite pe principii neo-modale ne conduce deja cu gândul spre lumea armonică a secolului XX. O atenție deosebită merită acordată și dizolvării diatonice a acestor succesiuni armonice, pe care o realizează Chopin între măsurile 15-21 ale *Preludiului*, precum și cadența „clasică” prin care compozitorul încheie *Preludiul*.

¹ În grafica suprapunerii notelor componente ale acordurilor am adoptat ordinea intervalică fixată de Chopin în partitură, și nu scrierea grafică obișnuită.

Ex. 2. *Sonata în si b minor, op. 35*

segment α [Mib ϵ (epsilon)]

Stabilitate

T = axa tonală de bază a lucrării

Dominantă intraaxială se impune ca tonică

Reb = aproape 11 pătrimi

Structură acordică formată pe principiul simetriei

Analizând aspectul exterior (impresia auditivă) al primului acord, într-unul dintre sursele bibliografice el este interpretat ca un sextacord camuflat al treptei a I-a din tonalitatea *do # minor*, în raportul lui cu tonalitatea de bază cotându-l ca o variantă a acordului de septimă micșorată pe treapta a IV-a alterată suitor.

Conform principiilor armoniei secolului XX, acordul din măsura a 2-a este format din două straturi suprapuse, cele două straturi fiind într-un raport gravitațional, la o distanță de 9 semitonuri, respectiv sextă mare (*Mi – Reb/Do#*).

Astfel, între *do#*-ul „ascuns” al primelor două măsuri și *fa*-ul măsurilor 3 și 4 se creează o relație de interferență, o trecere treptată de la întuneric la lumină.

Pe parcursul celor 4 măsuri (8 doimi) ale *Introducerii* prezența sunetului *Reb* totalizează nu mai puțin de aproape 11 pătrimi. Pe axa tonală de bază – *Sib* a lucrării, *Reb*-ul îndeplinește funcțiunea de Dominantă intraaxială. Prin lungimea duratei sale precum și prin numeroasele repetiții, Dominanta intraaxială – respectiv *Reb* - se impune ca Tonică.

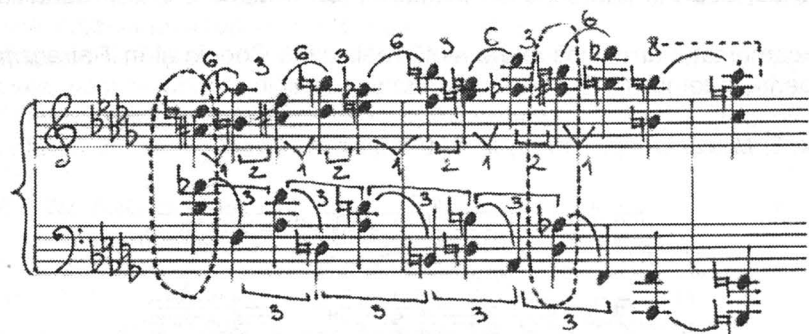
Măsura a 3-a aduce cu sine un segment α , un acord geometric *Mib ϵ* (*Mib Epsilon*), ajungându-se la stabilitate abia în măsura a 4-a, prin intermediul unui acord structurat simetric.

Analiza prezentată a celor 4 măsuri este una dintre posibilele interpretări ale fragmentului. În aceasta constă farmecul și enigma lui.

Cum ajunge Chopin la aceste tipuri de combinații sonore? Foarte simplu. Prelungind valoarea, acordând o deosebită importanță și suprapunând notele de schimb, pasaj și întârziere cu elementele reale ale acordurilor.

Fragmentul de mai sus este asemenea unei întrebări retorice. Numai Sfinxul poate pune asemenea întrebări. Răspunsul la întrebare este lucrarea.

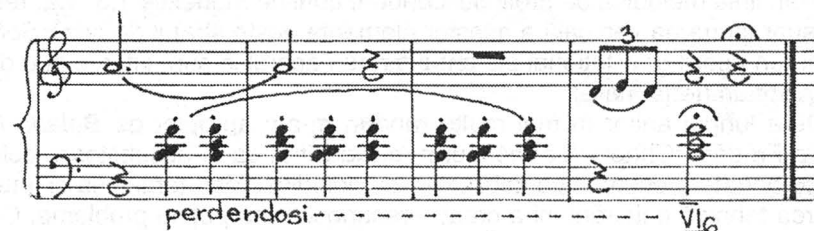
În cadrul lucrărilor sale Chopin nu ezită de asemenea să folosească alterații cu sens opus ale aceleiași note, în cadrul aceluiași acord. Vezi:

Ex. 3. *Sonata în si b minor, op. 35, m. 91-93 (acordurile încercuite!)*

În același timp compozitorul nu ezită să folosească nici tonalități teoretice. Vezi astfel măsurile 85-88 din cadrul aceleiași sonate, unde se reia secvențat de patru ori următorul motiv:

Ex. 4. *Sonata în si b minor, op. 35, m. 85-86*

Există și cazuri când Chopin lasă în suspensie întreaga lucrare, prin acordul final nerezolvat:

Ex. 5. *Mazurka op. 17 nr. 4, în la minor, m. 129-132*

În cazul de față, ca ultimă frază a lucrării compozitorul reia identic *Introducerea*, acordul final fiind un sextacord de treapta a VI-a în tonalitatea *la minor*.

O combinație armonică interesantă realizează Chopin și în *Retranziția* spre ultima apariție a temei în *Mazurka în Si b major*, op. 7 nr.1.

Ex. 6. *Mazurka op. 7 nr. 1, în Si b major, m. 44-46*

The diagram illustrates the harmonic structure of the final measures of the Mazurka. It features a piano score snippet with the marking *pp sotto voce*. Below the score, a hexachord is shown with notes *Sib*, *Reb*, *Solb*, and *Sib*. To the left, a rhythmic pattern is given as $1:3, 1:2, 6$ with the calculation $(1+2+3=6)$. To the right, a 'Gravitational Chord' (acord Gravitational) is depicted with notes *Milb*, *Reb*, *Solb*, and *Sib*, and intervals of 10, 7, and 4 semitones indicated. A small musical staff at the bottom right shows the final chord in *Si b major*.

În comparație cu tonalitatea de bază, motivul secvențat în *Retranziție* se situează la o terță mare descendentă – *Solb*. Pedala ritmizată *Solb – Reb* a fragmentului constituie stratul acordic 1, peste care se suprapune apoi într-o desfășurare orizontală o linie melodică de structură sextatonică. Gama ce se poate extrage din linia melodică de profil descendent conține modelele 1:3, 1:2, respectiv 6. Prin suprapunerea verticală a acestor elemente peste stratul de bază *Solb- Reb* se obține un acord gravitațional ale cărei straturi acordice sunt situate la o distanță de 4 semitonuri (terță mare).

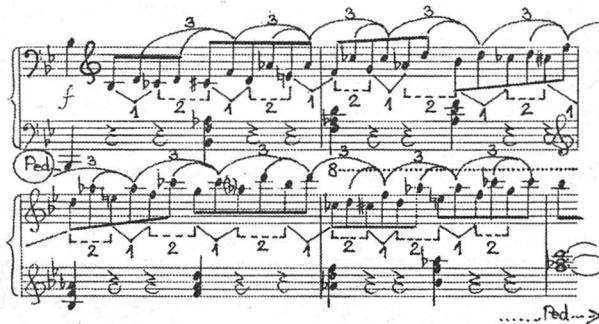
De-a lungul anilor în mai multe rânduri m-am apropiat de *Balada I în sol minor* de Frédéric Chopin. La început m-au fascinat ca și ascultătoare culorile ei armonice bogate precum și cantabilitatea ei melodică. Mai târziu, ca și interpretă, rezolvarea tehnică a lucrării mi-a creat – recunosc – nu puține probleme. Cea mai mare dificultate o prezenta redarea uniformă și perlată a notelor din pasajele de

virtuozitate. În al treilea rând, curiozitatea analistei m-a dus până acolo încât să reiau lucrarea demult cântată și să-i descompun pasajele, urmărind structura lor intervalică. Rezultatul a fost o surpriză pentru mine.

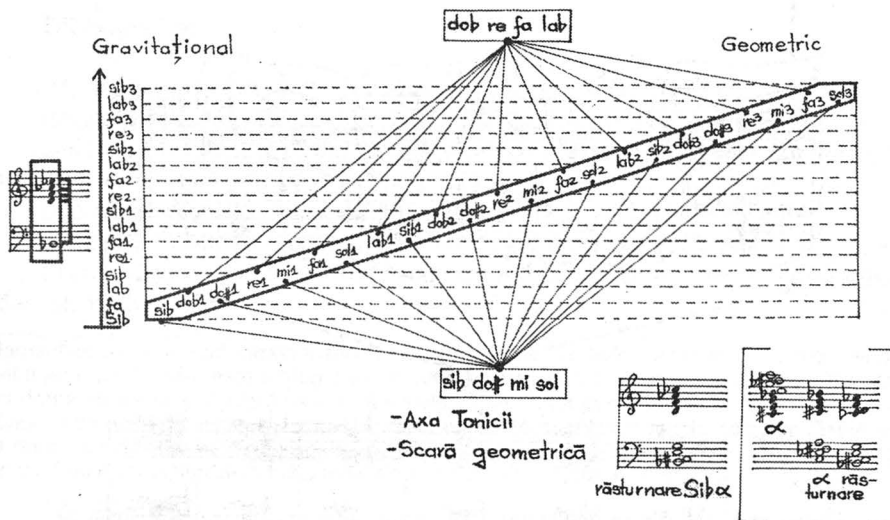
În general, ascultând muzica lui Chopin, continuitatea ei armonică pare atât de firească încât realmente distrage atenția de la regularitățile ei structurale.

Succinta analiză am însumat-o în două exemple muzicale, cu explicațiile lor grafice aferente.

Ex. 7a. *Balada I, op. 23, în sol minor, m. 130-134*



Ex. 7b. *Balada I, op. 23, în sol minor, m. 130-134*



Pe fundamentul unui stâlp acordic vertical gravitațional se derulează sunetele unei game distanțate. În cadrul acesteia găsim pe de o parte un model 1:2, iar pe de altă parte o scară geometrică ale cărei elemente se află într-un raport de 3 semitonuri. Acesta din urmă este construit din elementele acordului gravitațional de la bază – *Si b* – cu singura deosebire că *Si b* –ul este înlocuit prin *Dob*. Prin intermediul acestei modificări ia naștere modelul de 3:3. Sunetul *Dob* este în același timp și element constitutiv al modelului 1:2. În acesta din urmă sunt prezente atât elementele Axei Tonicii cât și cele ale Axei Dominantei. Din însumarea verticală a sunetelor înșiruite rezultă un acord răsturnat *Si b* α . Felul în care ia naștere această răsturnare l-am demonstrat în paranteza din dreapta imaginii, luând ca punct de pornire un acord *Do* α . Procedeu este simplu, cele două straturi acordice realmente își schimbă poziția între ele. În urma acestei schimbări raportul de 11 semitonuri ale acordului α se transformă în 13.

Ex. 8. *Balada I, op. 23, în sol minor, m. 150-154*

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 150-153) features a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment marked 'cresc.'. The second system (measures 154-157) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 158-161) shows a final chordal structure. A dashed arrow points from the end of the second system to the beginning of the third system.

În acest din urmă exemplu, pe scheletul unei scări ascendente egal distanțate (modelul de 2:2 semitonuri) subliniată de Chopin și prin intermediul accentelor agogice se suprapun 3 straturi de game ale căror elemente se află în următoarele raporturi: 1:4, 4:5 și 1:3. Modelele 1:3 cât și 1:4 adoptă un profil descendent. Singur modelul 4:5 are o evoluție sub forma unei linii frânte.

Din totalizarea verticală a blocurilor sonore amplificate prin secvențare rezultă acorduri majore cu septimă mare, în cadrul căroa terța, cvinta și septima sunt însoțite de elemente ajutée situate la secundă mică.¹

Din această combinație rezultă ceea ce în secolul XX numim acorduri structurate pe sinteza major-minoră.

Exemplele referitoare la tema: „*Frédéric Chopin – un precursor al armoniei secolului XX*” ar putea fi mult continuate, însă ne oprim aici. În cadrul analizei de față nu descoperirea în sine a faptului că Chopin este un mare inovator în armonia muzicii este nouă. Deja de prin anii 1950 nenumărate surse bibliografice fac referință și subliniază acest caracter al lui Chopin, susținându-și afirmațiile prin numeroase exemple. Nouă este interpretarea analitică pe care o acordăm unor momente armonice deosebite prin culoare, fie vorba de momente analizate deja dintr-un anumit punct de vedere, sau de momente interesante asupra cărora noi atragem atenția.

Lucrarea poate fi privită în același timp și din perspectiva istoriei armoniei. Fenomenul sonor surprins de Chopin în multe cazuri într-o succesiune orizontală (vezi exemplele din *Balada I*) este apoi preluat de alți compozitori (cum sunt Wagner, Debussy) și prelucrat sub o formă prin excelență verticală, ajungând prin metoda selectării de către fiecare compozitor a unor elemente specifice și rezonatorii cu firea și gândirea sa, până la crearea unui nou limbaj propriu.

Bibliografie:

***, *Annales Chopin*, 4, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1959.

Bălan, Theodor, *Chopin, poetul pianului*, Editura Tineretului, București, f.a.

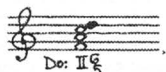
Bălan, George, *O istorie a muzicii europene*, Editura Albatros, București, 1975, p. 186-194, 220-226.

Bourniquel, Camille, *Chopin*, Editions du seuil, France, f.a.

Ciomac, Emanoil, *Poezii armoniei*, Editura Muzicală, București, 1974, p. 65-81.

Frank, Oszkár, *A funkciós zene harmónia és formavilága*, Zeneműkiadó, Budapest, 1973.

¹ Elementele ajutée sunt caracteristice muzicii franceze. Trebuie remarcat că sunetul ajutée și sunetul principal la care este adăugat acest sunet formează o singură unitate sonoră. Ca atare, în conducerea vocilor se consideră cele două sunete ca un singur punct sonor. La orice acord, indiferent de felul lui se poate adăuga unul sau mai multe elemente ajutée. Singura condiție de bază este ca cele două elemente, sunetul principal și sunetul ajutée să fie prezente împreună, fiind condiționați reciproc. Cea mai răspândită formă a notei ajutée este **sixte ajutée**-ul. Acordul lui Rameau:



Gál, Zsuzsa, *Az én zeneszerzőm Fryderyk Chopin*, Zeneműkiadó, Budapest, 1976.
Kurth, Ernst, *Romantische Harmonik, ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Max Hesses Verlag, Berlin, 1920.

Leibovitz, René, *L'évolution de la musique de Bach à Schönberg*, Editions Correa, Paris, 1951, p. 115-125.

Lendvai, Ernő, *Bartók dramaturgiája*, Zeneműkiadó, Budapest, 1964.

Lendvai, Ernő, *Bartók költői világa*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971.

Rîpă, Constantin, *Teoria superioară a muzicii, Sisteme tonale*, vol. I, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1986.

Speranția, Eugeniu, *Medaliaoane muzicale*, Editura Muzicală, București, 1966, p. 60-73.

Szabolcsi, Bence, *A melódia története*, Zeneműkiadó, Budapest, 1957, p. 198-232.

Szabolcsi, Bence, *A zene története*, Zeneműkiadó, Budapest, 1968., p. 301-399.

Szelényi, István, *A romantikus zene harmóniavilága*, Zeneműkiadó, Budapest, 1965.

Terényi, Ede, „*Armonia - factor determinant al evoluției culturii muzicale europene*”, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1979, vol. 10-11, p. 145-151.

Terényi, Ede, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001.

Terényi, Ede, „*Problema polivalenței în armonizarea modernă*”, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1965, vol. I, p. 95-105.

Terényi, Ede, „*Structuri de straturi acordice în muzica contemporană*”, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1970, vol. VI, p. 85-97.

Terényi, Ede, „*Succesiuni acordice specifice muzicii moderne*”, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1969, vol. V, p. 157-175.

Terényi, Ede, „*Tipuri de cadențe finale în muzica contemporană*”, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1968, vol. IV, p. 121-137.

Terényi, Ede, „*Tipuri de clusters*”, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1970, vol. VII, p. 231-245.

Terényi, Ede, „*Unele aspecte ale întrebuițării octavei micșorate*”, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1966, vol. II, p. 123-133.

Terényi, Ede, *Unele elemente de teorie generală ale armoniei contemporane*, teză de doctorat, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1983.

Terényi, Ede, *Zene marad a zene?*, Editura Kriterion, București, 1978.

Vármai, Péter, *A lengyel zene története*, Zeneműkiadó, Budapest, 1959.

Vieru, Nina, *Dramaturgie muzicală în opera lui Chopin*, Editura Muzicală București, 1960.