

STUDII

Gheorghe DUȚICĂ

**Stratificări armonice în opera *Oedip*
de George Enescu (II)**

2. Alte structuri geometrice

2.1. Acordul de septimă micșorată

George Enescu a fost, asemeni altor mari creatori ai secolului XX, un subtil și rafinat strateg al articulării fenomenelor de rarefiere, aglomerare și detaliu. Partitura operei *Oedip* excelează, după opinia noastră, în elocvența exprimării celor mai diverse ipostaze ale sintaxei sonore: de la monodia timbrată (heterofonic) de ison până la concentrările armonice vizând, complementar, totalul cromatic.

Ne-am referit de mai multe ori, pe parcursul acestui studiu, la înclinația compozitorului de a crea, periodic, "zone acordice" cu extensie variabilă, în interiorul cărora (pro)pulsează un singur tip de acord.

Fiind vorba, în consecință, despre momente de exclusivitate armonică, fenomenul va beneficia nemijlocit de aportul tehnicilor parafonice, transpoziționale și/sau mixturale.

Una dintre structurile preferențiale este, în acest sens, **acordul micșorat cu septimă micșorată**¹.

Compatibil, dar nu și confundabil, cu structura straturilor componente ale acordului **alfa**, acest acord va fi implicat în procese armonice de tip geometric, unde, grație simetriei și echidistanței elementelor sale, va genera expresii sonore dintre cele mai interesante.

Să-l urmărim în ipostază de acord-matrice al cărui potențial generativ-formativ este angrenat în zona fenomenului de aglomerare sonoră cu maximă densitate, acoperind astfel, atât în plan succesiv, cât și în plan simultan, **totalul cromatic**.

Ex. 1 Actul III (Nr. 289)

În primul caz, mixtura primelor trei acorduri – din lanțul celor unsprezece angajate cromatic pe axa succesivității – se constituie în unitate triadică de integrare a celor douăsprezece sunete. Ceea ce urmează (începând cu măsura a doua) nu este decât o reiterare secvențială a formulei: $3 \times 4 = 12$, fiecare dintre acordurile triadei respective însemnând, practic, varianta permutațională a structurii corespondente din modelul inițial.

Cel de-al doilea caz, vizând axa simultaneității (vezi Ex. 2), oferă un exemplu mai complex de mixturare în mediu integral-cromatic, unde acordul-matrice are o dublă "funcționalitate": pe de o parte este verigă a lanțului mixtural, iar pe de altă parte, disociindu-se ca segment (parte) al grupului **modulo 12**, se constituie în pedală armonică.

Stratificarea pe "continuum sonor" asigură permanent planului vertical o densitate de opt sunete, ceea ce înseamnă că din unitatea triadică fundamentală: $3 \times 4 = 12$, în orice moment, avem cuplate două acorduri de septimă micșorată. Totuși, există trei momente (notate cu A, B și C/Bv), în care proiecția verticală a grupului **modulo 12** atinge limita integralității cromatiche.

Redistribuirea elementelor, în sensul ordinii reale a stratificării lor, ne oferă surpriza unor proporții și simetrii care proiectează o nouă lumină asupra modalităților de geometrizare a verticalului în concepția armonică enesciană. (Vezi Ex. 2)

Incidența celor trei momente ne-a sugerat posibilitatea delimitării a două straturi armonice complementare: unul inferior, cu structură fixă, alcătuit din acordul-pedală **la-do-mi bemol-sol bemol**, raportat geometric, prin cvartă mărită (6), la pedala-tremolo **re bemol-mi bemol** (2); altul superior, cu structură mobilă, constituit din două blocuri armonice cu geometrie variabilă, raportate între ele axial prin secundă mare (2).

Raportul interstraturi este, de asemenea geometric și diferă de la o variantă la alta: secundă mică (1) – var. A; cvartă perfectă (5) – var. B; cvintă mărită/sextă mică (8) – var. C/Bv, identică în privința stratului superior cu

variantele A și B, dar consemnată aici tocmai pentru tipul de raport nou pe care îl stabilește cu stratul inferior.

Ex. 2 Actul III (Nr. 237)

	(A)	(B)	(C/Bv)
S T R A T	si _b 3 la _b 3 fa _b 1 mi _b 2 re _b 1 re _b 3 si _b 3 sol _b 1	re _b 3 si _b 2 la _b 1 sol _b 2 fa _b 1 mi _b 2 re _b 3 si _b 5	mi _b 3 re _b 2 si _b 1 si _b 2 la _b 1 sol _b 2 fa _b 3 re _b 8
AXĂ			
M O B I L	---	---	---
RAPORT			
A S C O R D	sol _b 1 mi _b 3 do _b 3 la _b 3 mi _b 6 re _b 2	sol _b 3 mi _b 3 do _b 3 la _b 3 mi _b 6 re _b 2	sol _b 3 mi _b 3 do _b 3 la _b 3 mi _b 6 re _b 2
INTER-STRATURI			
P E D A L Ă			

Grila de etajare a elementelor stratului superior (redistribuție în ordine reală a sunetelor celor două acorduri) relevă construcția geometrică a două palindroame armonice:

var. A: 3,3,1/2/1,3,3;

var. B: 3,2,1/2/1,2,3.

Dacă în varianta A, în cadrul extremelor echidistant construite: 3,3/3,3, zona centrală: **re bemol-re becar-mi-fa** evidențiază o comasare discretă de secunde mici și mari:1,2,1, în varianta B (C/Bv) această compactare de tip **cluster** va reduce extremele la (doar) două terțe mici 3,3, asimilând întreaga suprafață în baza periodicității: 2,1,2,1,2 (**re-mi-fa-sol-la bemol-si bemol**), palindrom modal **sui generis**.

De fapt, întreaga demonstrație are scopul de a susține, printre altele, ideea potrivit căreia (cel puțin) în astfel de aglomerări sonore George Enescu reprojecțiază în simultaneitate grile modale frecvent dezvoltate în planul orizontalității melodice, așa cum este și binecunoscutul model 1/2 (ST-T), cu varianta lui recurentă 2/1 (T-ST) ².

Preocupat de problematica stratificărilor complexe, menite să răspundă necesităților intrinseci dramaturgiei muzicale, George Enescu va aduce, de mai multe ori, armonia din *Oedip* la plenitudinea totalului cromatic. Această "limită" va fi atinsă, totuși, după cum s-a văzut, pe baze non-seriale, chiar dacă respectivele structuri de straturi acordice indică o abordare clară din perspectiva sistemului armonic geometric.

2.2. Acordul de tip cluster

Paleta disponibilităților de geometrizare a dimensiunii verticale se va diversifica odată cu dezvoltarea fenomenului de compactare a sunetelor în structuri sonore de tip **cluster**.

Cluster-ul va atinge un moment de apogeu în creația generațiilor de compozitori aparținând perioadei post-enesciene, dar autorul *Oedip*-ului, asemenea contemporanilor săi, testa deja, la vremea respectivă, posibilitățile structurale și valențele expresive ale acestui fenomen.

La fel ca Bartók și Stravinski, Enescu nu vedea în **cluster** o structură strict autonomă, un efect în sine; cât despre arbitrar, nici nu se poate vorbi la nivelul acestor creatori.

În consecință, acest tip de formațiune verticală, organizată prin tonuri și/sau semitonuri, nu se constituie aleatoriu, în virtutea indiferenței structurale față de ambientul modal (tonal) în care acționează.

Iată o construcție disjunctă având ca interval generator secunda mică (1): **si-do-do diez-re**, cu (re)distribuție dublu etajată: **do diez-re-si-do becar**:

Ex. 3 Actul III (Nr. 281)

Des fouets! Des fers!

1^o VOI^o solo

Bois

ppp

R. a bassa

Pe acest "continuum sonor" se profilează intervenția melodică a eroului principal. O simplă comparație între cele două structuri va demonstra faptul că Enescu, dincolo de fuzionarea orizontalului cu verticalul, urmărește o potențare a efectului **cluster**, prin angajarea intonației microintervalice în oscilația bicordică superioară.

O nouă ipostază, aceea de **cluster**-pedală, ne furnizează o imagine clară despre apartenența unei astfel de structuri la un mediu modal determinat.

Ex. 4 Actul II, Tabloul III (Nr. 170+3)

LE VEILLEUR, *criant de jole*

Ho! Ho!

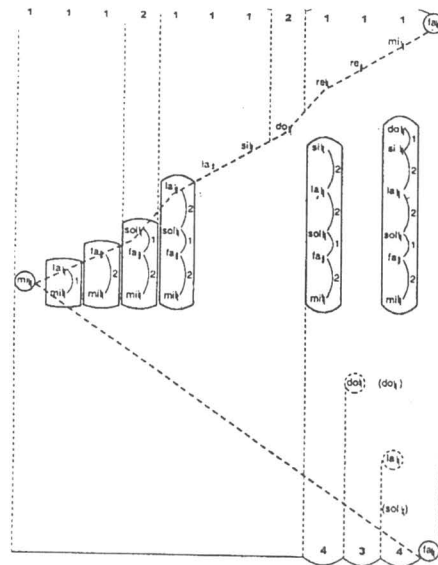
p sub.

Asociind secundele mari și mici în stratificare conjunctă: 2,2,1, structura **re-mi-fa diez-sol** nu reprezintă altceva decât simultaneizarea elementelor tetracordului superior al unui evident **sol** lidian, cu cvarta mărită **sol-sol diez** încredințată liniei melodice (aparținând paznicului cetății). În acest context trebuie remarcat faptul că, deși are o construcție de tip geometric, respectiva structură este integrată și reprezintă chiar un mediu armonic gravitațional. Transparența formulării și atmosfera global-diatonică sunt argumente în acest sens.

Exemplul următor ilustrează, însă, dinamica procesului de constituire a structurilor de tip **cluster** prin adăugarea gradată a elementelor, până la concentrarea pe verticală a nu mai puțin de șase sunete.

Ex. 5 Actul II, Tabloul I (Nr. 105-3)

Spațializarea schematică poate releva o serie de particularități cu privire la construcția și finalitatea unei astfel de structuri ³.



³scordurile care se repetă nu sunt reproduse în schemă.

Evoluția unidirecțională (deși divergentă prin deplasarea spre octave extreme) de la **mi** la **fa** se concretizează pe două planuri, diferite ca manieră de mișcare către un punct, de altfel, comun. Astfel, în plan superior (linia punctată frântă), **discantul** se distanțează progresiv de punctul inițial de pornire **mi**, urmând un traseu orizontal, structurat în baza simetriei modelului intonațional: 1,1,1,2; în plan inferior (linia punctată dreaptă), după insistența pe sunetul **mi** (pedală) – punct referențial, cu valențe centriste, al întregii structuri –, se produce o adâncire în trepte mai mari, prin **do** și apoi prin **la**, spre același **fa** comun (raporturi conjuncte de terță mare și mică: 4,3,4).

“Miezul” armonic al acestei structuri, vizând stadii succesive ale fenomenului **cluster**, se constituie organic, prin adiționare treptată, înregistrând, după stadiul-sunet primar, densități variabile, cuprinse între minima 2 și maxima 6.

2.3. Acordul de cvarte

Tipologia structurilor armonice de construcție geometrică se va întregi prin cooptarea în sistem a **acordului de cvarte**.

Geneza acestui acord a constituit un subiect de polemică îndelungată, împărțind lumea teoreticienilor în două categorii extreme: pe de o parte adepții existenței reale a unei structuri acordice construite din cvarte, iar pe de altă parte contestatarii, care susțineau aparența și (prin) reductibilitatea acordului de cvarte la trison.

În esență, problema “incapacității” formative a intervalului de cvartă în plan structural-armonic viza două ipostaze ale reductibilității lui:

1. reducere la **terță** - prin integrarea în trison (vezi acordurile de 6/4) sau, dimpotrivă, prin transcenderea lui (vezi întârzierile, apogiaturile etc.);

2. reducere la **cvintă** - situație în care este perceput ca rezultat al inversării unui sistem de cvinte.

Evident că astfel de interpretări, dezvoltate prin analogie cu sistemul armoniilor de terțe, reflectă dependența conceptuală de mediul gravitațional și de structurile tonal-funcționale care îl legitimează.

Muzica primei jumătăți a secolului XX va conferi treptat statut de autonomie deplină cvartacordului. Proliferarea fenomenului va depinde, însă, de orientări fundamental-diferite. “Dacă pentru un Debussy sau un Scriabin, sistemul moștenit de la romantici dezvăluia, măcar și în parte, aceeași deschidere spre o lume ne-tonală (implicit modală), pentru cei care urmau linia evolutivă a tonalității, pentru atonațiști și dodecafoniști în primul rând, apelul la armoniile netrisonice provenea, dimpotrivă, și oarecum paradoxal, dintr-o conștiință a epuizării sistemului tradițional și nu din aceea a potențării latențelor sale evolutive, atâta timp cât, în faptul de creație, modalul le era aproape cu desăvârșire străin” - remarcă Gh. Firca ⁴.

Această argumentație se cere imperativ completată cu precizarea că, în domeniul gândirii armonice, impactul produs prin creația de orientare modală a lui Bartók, Enescu, Stravinski și alți mari compozitori a fost decisiv.

Teoretizarea, în consecință, nu a întârziat să apară. De exemplu, Terényi Ede va plasa cvartacordul în categoria structurilor de straturi acordice cu statut de segmente ale acordului **alfa**⁵, în timp ce Alexandru Pașcanu îl va integra sistemului general de “agregate modale”, prezentând o serie de ipostaze combinatorii reductibile, practic, la osatura de cvarte⁶.

Coroborând opinii convergente și divergente referitoare la “armoniile de cvarte”⁷, Gheorghe Firca va conchide că respectivul sistem este unul “autonom, proclamând între altele nonaservirea intervalului față de un altul (cvartele nu mai sunt disonante, semiconsonante etc., într-o scară metafizică a valorilor), iar pentru acordurile de cvarte un statut de veridicitate, ele nemaifiind grevate de alternativa instabilitate-stabilitate, de obstinația «rezolvării»”⁸.

În ultimă instanță, însă, creația muzicală probează, mai mult decât autonomia, **viabilitatea** unui sistem. Din partitura *Oedip*-ului enescian am selectat unul dintre cele mai interesante exemple de acest fel, edificator, în opinia noastră, tocmai prin construcția geometrică, fapt care anulează orice speculații (pro-)tonale.

Ex. 6 Actul III (Nr. 219-2)

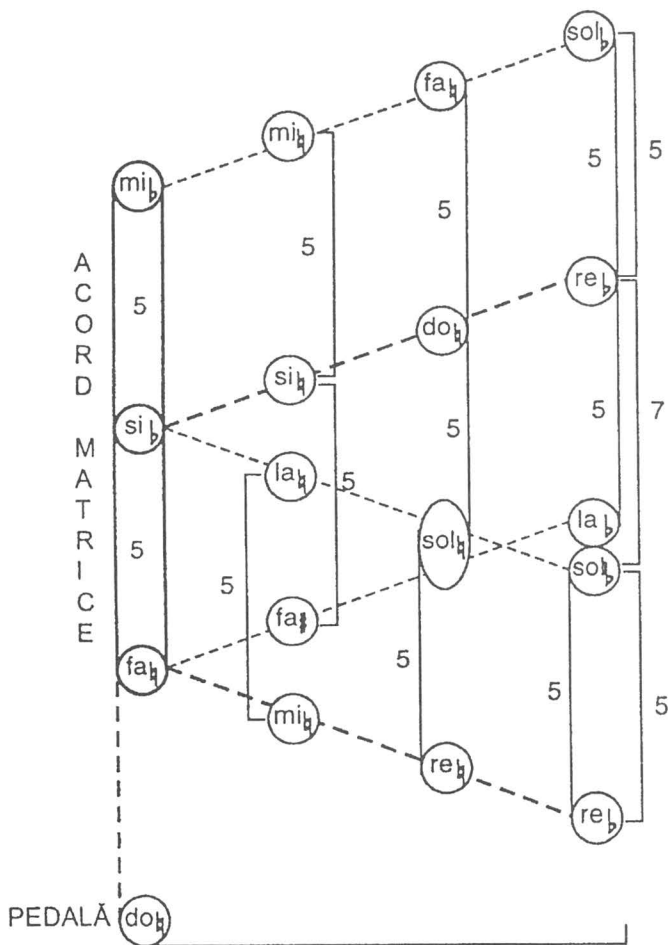
The image shows a musical score for piano and bass. It consists of four staves. The top two staves are for the piano, and the bottom two are for the bass. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure has a piano (p) dynamic marking. The second measure has a pianissimo (pp) dynamic marking. The third measure has a mezzo-forte (m.g.) dynamic marking. The fourth measure has a piano (p) dynamic marking. The bass part features a long, low note in the first measure, which is marked '5^a bassa'. The piano part features a complex chord structure with various intervals and dynamics. The score is enclosed in a rounded rectangular frame.

Dată fiind periodicitatea elementelor prin dublări la octavă, se impune o reducere la esențial a structurii globale. Schema următoare oferă posibilitatea evaluării celor patru turnuri de cvarte perfecte, din perspectiva raportării lor la un acord-matrice.

Sub incidența tehnicii mixturale - departe, însă, de orice mecanică arbitrară - ambele straturi ale acordului **fa-si bemol-mi bemol** se vor angaja într-o dublă mișcare paralelă - convergentă și divergentă, totodată -, cele trei puncte sonore aferente dispersându-se pe cinci trasee horizontale, raportate simetric.

Practic, stratul interior **fa-si bemol** are dublă valență generativă: pe de o parte propulsează prin raport conjunct stratul superior, asigurându-i o triplă

secvențare, iar pe de altă parte, evoluând în contrasens, amplifică prin adiționare disjunctă fiecare turn de cvarte.



În consecință, fiecare cvartacord de două straturi, rezultat din mișcarea pe relație convergent-ascendentă a acordului-matrice, va fi adâncit cu câte un nou strat, de aceeași structură, după cum urmează: **fa diez-si-mi**, cu **mi-la**; **sol-do-fa**, cu **re-sol**; **la bemol-re bemol-sol bemol**, cu **re bemol-sol bemol**.

Produsul armonic al acestei mixturări polifonice deține valențe structurale multiple. Astfel, prin bifurcația stratului inferior se asigură posibilitatea de construcție (și) prin adiționare disjunctă: de exemplu, **mi-fa diez-la-si** (2,3,2) sau **re bemol-sol bemol-la bemol** (5,2), ambele structuri emanând dintr-un posibil substrat pentatonic⁹.

Stratificări acordice în sistem armonic de sinteză

Situat la confluența dintre gravitațional și geometric, **sistemul armonic de sinteză** atestă printre altele faptul că între legitățile specific muzicale și explicațiile științifice există un echilibru, o reciprocă împlinire. După cum afirmă Terényi Ede, "raportarea verticală a două acorduri aparținente unor sisteme armonice diferite constituie unul din cele mai specifice, mai proprii și mai frecvente fenomene armonice din muzica secolului nostru. Acest procedeu exprimă univoc legătura strânsă dintre sistemul gravitațional și cel geometric, ilustrând faptul că aceste două universuri armonice sunt proiecții ale aceleiași concepții armonice, determinându-se, definindu-se și **condiționându-se** reciproc. De aici rezultă perfectul echilibru armonic al **acordurilor straticice de sistem dual, unitatea lor structurală.**"¹⁰

În *Oedip*, dominantă gândirii armonice a lui George Enescu se situează în punctul de echilibru sonor dat de fuziunea celor două sisteme armonice: gravitațional și nongravitațional (geometric).

Complexitatea stratificărilor acordice în sistem armonic de sinteză reprezintă stadiul final, treapta cea mai evoluată în cadrul unui lent și aproape imperceptibil proces de acumulare¹¹.

Angajându-ne în direcția relevării dimensiunii verticale ca organizare polistratificată a sonanței, propunem în continuare o tipologie care articulează, în dublă raportare, combinațiile fundamentale dintre structurile acordice de tip gravitațional și cele de tip geometric.

1. Stratificări omogene

1.1. Structuri de straturi acordice raportate gravitațional

1.1.1. Strat geometric Strat geometric

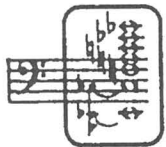
Emblematic pentru sistemul armonic geometric (nongravitațional), acordul **alfa** deține și o ipostază apartenență structurilor straticice de sinteză.

Sesizată pentru prima dată de Lendvai în creația bartókiană (unde îi descoperă o pondere semnificativă), **structura alfa inversată** se definește prin suprapunerea celor două straturi de construcție geometrică printr-un raport de această dată gravitațional.

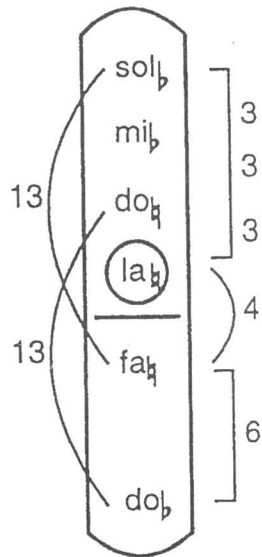
Drept consecință, intervalul-axă va fi terța mare (4) și, prin simetrie inversă, toate raporturile intervalice dintre cele două straturi vor fi gravitaționale: cvinta perfectă (7), septima mică (10) și octava mărită (13), alături de amintita terță mare.

Armonia operei *Oedip* conține astfel de stratificări:

Ex. 7 Actul II, Tabloul III (Nr. 158-2)



ACORD ALFA
INVERSAT



Construcția geometrică a straturilor (intervale echidistante), așezate simetric în jurul unei axe (terță mare **fa-la**), pledează pentru integrarea acestui acord-pedală în categoria structurilor de straturi nongravitaționale raportate gravitațional. În sprijinul variantei **alfa inversat** survine și formularea suplimentară la nivelul etajelor superioare – pe care n-o mai reproducem, din rațiuni de spațiu –, un indiciu clar cu privire la intenția lui Enescu de a tensiona întreaga suprafață armonică prin structuri acordice de tip geometric.

Observație

Conexiunea elementelor după principiul “reducerii” sunetelor parțiale la o fundamentală generatoare indică și o a doua posibilitate de evaluare. Astfel, din continuitatea raporturilor gravitaționale cu baza pe **fa**: 4 (**fa-la**), 7 (**fa-do**), 10 (**fa-mi bemol**) și 13 (**fa-sol bemol**) rezultă un turn armonic având ca model central acordul major cu elemente **ajoutées**: **Fa** 9/7.

În acest context, adâncirea lui **do bemol** prin dublare în octava inferioară îi poate conferi, după același principiu, autonomia unui strat virtual-major, expus prin reducere la fundamentală. Prin urmarea, formula combinatorie se modifică reflectând o simetrie de oglindă a întregii structuri: două straturi gravitaționale raportate nongravitațional prin cvarta mărită **do bemol-fa** (6):

$$\frac{\text{Fa } 9}{7} \Bigg) \text{Do } \flat_6$$

În ambele situații, însă, interacțiunea elementelor gravitaționale și geometrice (interesând fie structura straturilor, fie raportul dintre ele) justifică prezența acestui acord în cadrul sistemului armonic de sinteză.

1.2. Structuri de straturi raportate geometric

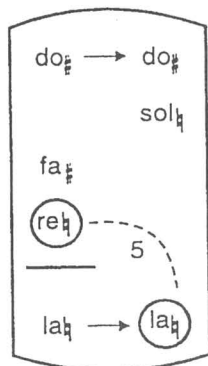
1.2.1. Strat gravitațional Strat gravitațional

În cadrul structurilor acordice omogene, straturile gravitaționale componente pot fi distanțate la diferite intervale din seria celor care stabilesc raporturi geometrice.

Un prim exemplu de acest fel se referă la suprapunerea a două straturi gravitaționale la interval de **cvartă perfectă** (5):

Ex. 8 Actul II, Tabloul III (Nr. 191)

$$\frac{\text{ReHyM}}{\text{La } 7 \text{ (6 aj.)}} \Bigg) 5$$



Schița descompunerii acordului relevă interferența a două straturi acționând în cadrul unei unități armonice caracterizate prin dualismul apartenenței elementelor la una sau alta dintre cele două fundamentale, care își dispută întâietatea. Pe de o parte, se conturează (cvartsex)acordul de **Re** major cu septimă mare – **hypermajor** – având fundamentală plasată “mai sus” (cfr. Hindemith), iar pe de altă parte acordul de **La** major cu septimă și, eventual, **sixte ajoutée**.

Această sinteză acordică este emblematică și amintește de frecvența integrare bifuncțională a tonice și dominante într-o structură globală unică, în creația lui Prokofiev, de exemplu (pentru a nu-l menționa decât pe unul dintre contemporanii lui George Enescu).

Reeditarea structurii **fa diez-do diez-re becar-fa diez** în octava superioară ar putea conduce la ideea prezenței unui al treilea strat gravitațional: **Fa diez** major cu **sixte ajoutée** (terța **la diez** survenind melodic, ceva mai târziu), situație în care turnul armonic s-ar prezenta astfel:

$$\begin{array}{l} \text{Fa}\sharp 6 \text{ aj.} \\ \text{ReHyM} \\ \text{La } 7 \\ (6 \text{ aj.}) \end{array} \left. \begin{array}{l} 4 \\ 5 \end{array} \right\} 9$$

După cum se poate observa, alături de raportul geometric de cvartă perfectă (5) intervine un raport gravitațional de terță mare (4) care, prin cumulare, generează un raport gravitațional de sextă mare (9) între straturile extreme. Totuși, prin durată redusă în comparație cu celelalte două, dar și prin poziția registrului atribuit, acest strat suplimentar nu dispune de autonomia necesară pentru a se impune. De altfel, George Enescu oferă "cheia" stratificării prin formularea orizontală explicită, încredințată harpei: **la-re-fa diez+sol-la-do diez**.

Următoarele trei ipostaze ilustrează modalitatea de raportare geometrică a straturilor gravitaționale prin intervalul (bipolar) de **cvartă mărită / cvintă micșorată** (6).

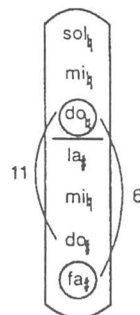
Primul exemplu ne oferă o situație "clasică" de bitonalism simultan: pe un strat-pedală de **Fa diez** major cu septimă **ajoutée** se desfășoară, în deplină puritate a exprimării lineare, stratul unui **do lidian**.

Elementele care optimizează o astfel de structură sunt atât raportul interstraturi de cvintă micșorată **fa diez-do** (6), cât și opoziția latentă de octavă micșorată **do diez-do becar** (11).

Ex. 9 Actul I (Nr. 20)



$$\begin{array}{l} \text{Do} \\ \text{Fa}\sharp 7 \text{ aj.} \end{array} \left. \right\} 6$$

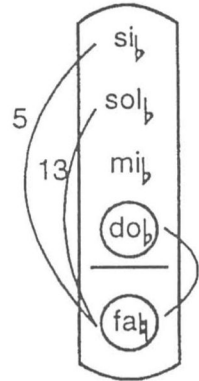


În continuare, o bistructurare gravitațională, aparent disproporționată ca modalitate de exprimare armonică: un strat superior de **Do bemol** hypermajor acoperind, prin reduplicare, două octave, raportat geometric, prin cvinta micșorată **fa-do bemol** (6), la un strat inferior, exprimat eliptic prin fundamentala **fa**.

Ex. 10 Actul IV (Nr. 372-3)



$$\frac{\text{Do}_b, \text{HyM}}{\text{Fa}} \quad \left. \vphantom{\frac{\text{Do}_b, \text{HyM}}{\text{Fa}}} \right\} 6$$



Elementul de individualizare a stratului **Fa** (virtual) major nu este atât poziția de registru (grav) pe care o deține, cât opoziția multiplă pe care o manifestă prin raportare la suprastructura **Do bemol** HyM:

fa-do bemol = cvintă micșorată (6);

fa-sol bemol = octavă mărită (13);

fa-si bemol = cvartă perfectă (5).

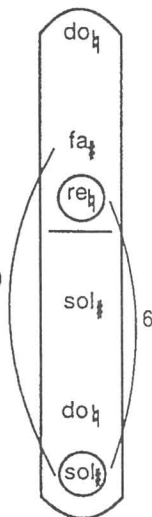
Prin urmare, această postură îi asigură forța de contrast necesară pentru a se constitui în strat autonom, fundamental major.

În fine, cel de al treilea exemplu este elocvent în ceea ce privește maniera de elaborare a structurii straticice. Formulată inițial ca entitate armonică autonomă, acordul **Re** major cu septimă **ajoutée** (**do becar**) devine stratul superior raportat geometric, prin cvinta micșorată **sol diez-re**, la stratul fundamental **Sol diez** (**La bemol**) major. Acesta din urmă, eliptic de cvintă, dar având fundamentala dublă, absoarbe prin interferență septima **ajoutée**, **fa diez**.

Ex. 11 Actul II, Tabloul III (Nr. 177)

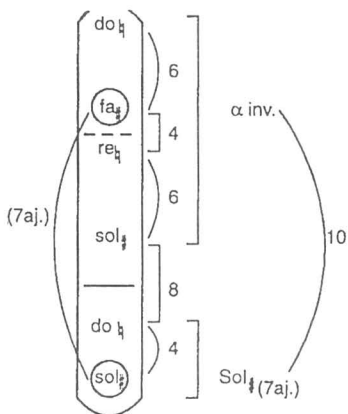
Re7aj.
Sol# (7aj.)

(7aj.)



Observație

Într-o altă formulare, care ar fi contribuit – printr-o adecvare temporală și un atac direct al sunetului **do** – la o individualizare a structurii simetrice: **sol diez-re-fa diez-do** (6,4,6), configurația stratică ar fi fost sensibil diferită.



ACORD ALFA
INVERSAT
Sol# (7aj.)

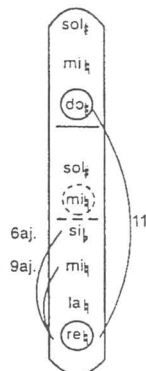
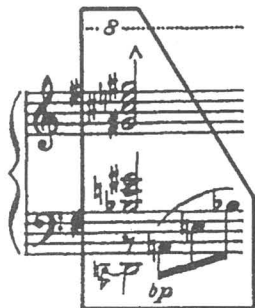
10

Din schița de acord se poate observa delimitarea unui strat superior geometric, alcătuit din două segmente ale acordului **alfa inversat**, așezat, într-un raport gravitațional de septimă mică (10), pe stratul de bază **Sol diez major** (cu septimă **ajoutée**). Precizăm, însă, că o astfel de ipoteză nu a pornit dintr-o

tendență pur speculativă, ci din dorința de a semnala posibilitatea construirii unor structuri straticice cu elemente geometrice, care își au, practic, originea în unele fenomene armonice de tip gravitațional.

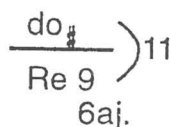
Uneori, raportul geometric dintre straturile gravitaționale se poate extinde până la **septimă mare** sau **octavă micșorată** (11):

Ex. 12 Actul II, Tabloul I (Nr. 83-4)



Etajarea elementelor în cadrul acestui turn armonic indică o dublă tendință de structurare: un strat superior (supra)acut de **do diez minor** (formulă de cvartsectacord, cu amplasarea fundamentalei "mai sus" în acord) și un strat de bază, distanțat la septimă mică inferioară **do diez-re** (11), având configurația clară a unui **Re major**, terța eliptică fiind compensată, în mod corespunzător, prin nonă **ajoutée** (mi), căreia i se asociază și sexta **si bemol**.

În zona centrală, în continuarea stratului inferior, se cuplează repetitiv elementele **mi-sol diez**. Acestea nu se pot individualiza ca strat suplimentar de **Mi major**, fiind asimilate de structura stratului **do diez minor**. Așadar, structura stratică va fi următoarea:



Stratificări eterogene

Tipologia structurilor straticice de **sinteză** se va extinde considerabil datorită combinațiilor de modele acordice aparținând celor două sisteme armonice de bază: **gravitațional** și **geometric**.

Partitura operei *Oedip* de George Enescu ne oferă "gama" completă a posibilităților de suprapunere **eterogenă**, structurile de straturi acordice rezultate din astfel de conexiuni trecând prin dubla filieră de raportare: gravitațională și geometrică.

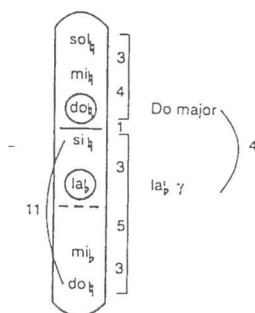
2.1. Structuri de straturi acordice raportate gravitațional

2.1.1. Strat gravitațional

Strat geometric

O primă categorie structurală (re)aduce în atenție **acordul major** – entitate fundamentală a sistemului armonic gravitațional – în combinație cu alt model central – acordul **alfa** –, emblemă a sistemului armonic geometric.

Ex. 13 Actul III (Nr. 225-1)



Segmentul **gamma** (constituind stratul inferior) revine frecvent pe parcursul acestei opere (proeminentul leitmotiv Laios / Paricid). Iată-l, aici, exprimând fuziunea perfectă a orizontalului cu verticalul, într-o sincronă formulare armonico-melodică.

Strălucirea diatonică a stratului major (**do-mi-sol**) este contracarată prin "dualismul" (major-minor) al stratului **alfa** (segment **gamma**: **do-mi bemol-la bemol-si**).

Raportate gravitațional (4) prin terță mare (**la bemol**: punct de referință / acord **alfa**; **do becar**: fundamentală / acord major), cele două straturi fuzionează într-o unitate armonică ale cărei forțe de **atracție-respingere** acționează în spiritul opoziției specifice dintre structurile **simetrice** (3,5,3 / segment **gamma**) și cele **asimetrice** (4,3 / acord major). Cu această ultimă observație am (re)iterat, de altfel, o lege de bază a edificării structurilor stratice de sinteză.

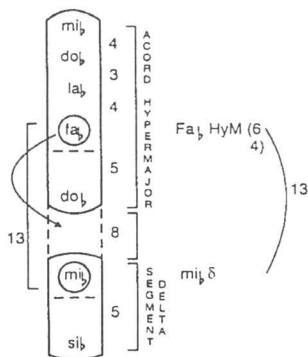
Făcând parte din aceeași categorie tipologică, acordul următor conține o formulă stratică individualizată prin prezența în planul superior a unei variante lărgite a acordului major (amplificare prin septimă mare: **hypermajor**), planul de bază - un incipient de cvartacord - fiind redus la un segment (**delta**) al structurii **alfa**.

Ex. 14 Actul IV (Nr. 371)



Acordul reflectă posibilitatea evaluării structurii globale din perspectiva construcției **disjuncte** a celor două straturi.

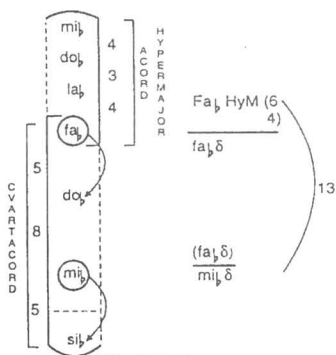
În contextul dat, stratul superior, formulat ca acord hypermajor (4,3,4 / structură palindromică de două straturi gravitaționale raportate nongravitațional), prezintă o variantă cu permutație (cvartsextacord): **do bemol-fa bemol-la bemol-mi bemol**, având fundamentală (**fa bemol**) plasată "mai sus" în acord, iar stratul de bază, redus la intervalul de cvartă perfectă (5), exprimă eliptic structura **alfa**, printr-un segment **delta (si bemol-mi bemol)**.



Separate prin sexta mică (8) **mi bemol-do bemol**, cele două straturi stabilesc un raport gravitațional de nonă mică (13), **mi bemol-fa bemol**.

Simetria și periodicitatea raporturilor intervalice indică, însă, și o altă posibilitate de evaluare a respectivului turn armonic. Fără a influența în mod radical structura straturilor sau raportul dintre ele, această (re)interpretare vizează posibilitatea construcției **conjuncte**, prin element comun.

Din această perspectivă, stratul de bază, păstrându-și expresia armonică anterioară, se amplifică în cadrul unui cvartacord palindromic (5,8,5): **si bemol-mi bemol-do bemol-fa bemol**, concentrând, astfel, două segmente **delta**, în timp ce stratul superior, structură palindromică de sistem gravitațional (4,3,4): **fa bemol-la bemol-do bemol-mi bemol**, prezintă varianta în stare directă a aceluiași acord hypermajor.



Accentuarea stratului geometric nu dezechilibrează structura globală a acordului, ponderea cantitativă și calitativă a elementelor (interferență: **do bemol**; **mi bemol**) asigurând coeziunea și unitatea structurii.

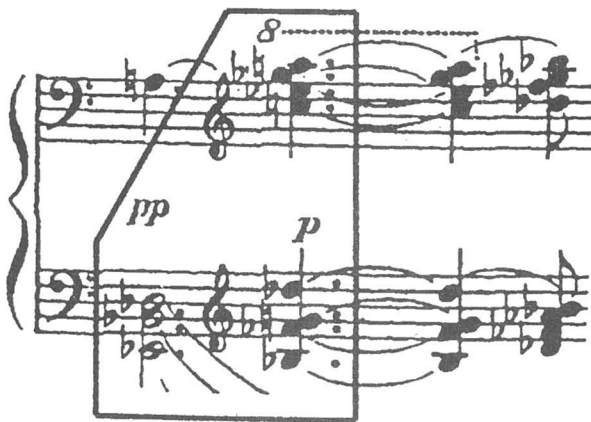
Prin asimilarea raporturilor intervalice aparținente ambelor sisteme (geometric și gravitațional), turnul armonic: 5,8,5/4,3,4 – cu axa-sunet pe **fa bemol** – reprezintă o construcție tipică de sinteză, cu straturi armonice eterogene raportate gravitațional.

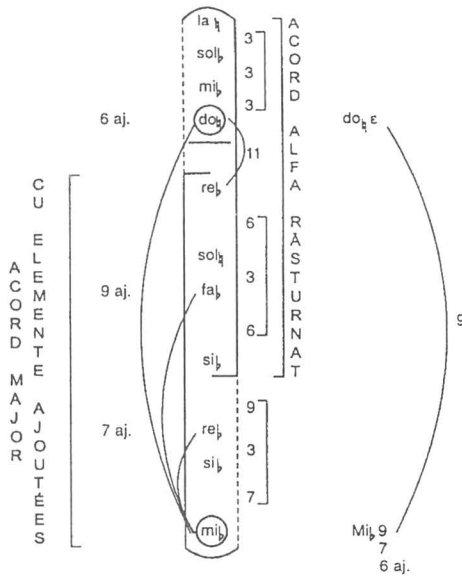
2.1.2. Strat geometric

Strat gravitațional

Rămânând în sfera de raportare gravitațională, complexitatea următorului acord reflectă imaginea “în oglindă” a exemplului anterior, conținând o suprapunere de planuri armonice cu structură inversă: strat geometric supra strat gravitațional.

Ex. 15 Actul III (Nr. 235)





Așezată pe un fundament de **Mi bemol** major cu septimă **ajoutée**, dubla ordonare geometrică (6,3,6/11/3,3,3) – impusă de periodicitatea elementelor componente – favorizează construcția acordului **alfa** “răsturnat”.

Gruparea și distribuția elementelor conturează o zonă centrală de **interferență** pe care, asimilând-o, stratul inferior al acordului **alfa** devine structură cu dublă apartenență: pe de o parte se raportează la stratul gravitațional de bază (**mi bemol-si bemol-re bemol**), căruia îi asigură posibilitatea de adăugare a terței (**sol**) și a nonei **ajoutée** (**fa bemol**), iar pe de altă parte, conform propriei construcții geometrice, se aliniază stratului superior al acordului **alfa** – stabilind, prin răsturnarea și lărgirea distribuției elementelor (6,3,6), intervalul-axă de septimă mare (11).

În urma evaluării structurale, care stabilește punctele de referință ale straturilor pe **mi bemol** și **do**, raportul consecvent dintre acestea este de tip gravitațional: sextă mare (9).

Exemplul este edificator pentru procesul de reglare a dezechilibrului rezultat din opoziția structurilor contrastante: în timp ce distanțarea celor două straturi ale acordului **alfa** (raport specific: septimă mare, 11) accentuează caracterul nongravitațional, gruparea elementelor după criteriul: fundamentală - sunete “parțiale” - consolidează fondul armonic gravitațional (vezi și posibilitatea ca punctul de referință al structurii **alfa**, **do becar**, să fie înglobat, ca **sixte ajoutée**, stratului de bază).

Această observație trebuie completată cu precizarea că acordul analizat (re)confirmă existența unui principiu de bază care acționează asupra stratificărilor acordice în sistem armonic de sinteză: **interferența** elementelor.

Fenomenul are o pondere variabilă și acoperă, cel mai frecvent, zone de interacțiune **parțială**. Uneori, însă, este posibilă și interferența **totală**, situație în care elementele componente ale unei stratificări armonice vor intra sub incidența dublei raportări: gravitaționale și nongravitaționale. (Asupra acestui aspect vom reveni în abordările ulterioare.)

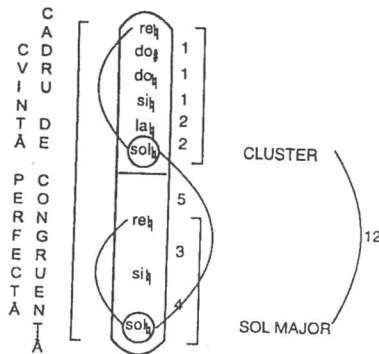
Construcția formațiunilor armonice de tip **cluster** aparține, în mod evident, sistemului armonic geometric. George Enescu recurge destul de frecvent la comasarea sunetelor pe suprafețe compacte, cu densitate variabilă.

Dacă mai înainte am prezentat exemple referitoare la statutul quasi-autonom al unor astfel de structuri, de această dată am extras din partitura *Oedip*-ului enescian un moment în care "acordul" de tip **cluster** acționează simultan cu o formațiune central-gravitațională: acordul major.

Ex. 16 Actul IV (Nr. 396+3)

Deasupra unui **ostinato** de esență lidiană, care fixează în bas – după toate regulile sistemului armonic gravitațional – structura stratului **Sol** major, este amplasat un **cluster**-pedală de șase sunete, comasate prin raporturi conjuncte de tip ton/semiton (2/1).

Depistarea unei eventuale "fundamentale" a stratului superior este pe cât de dificilă, pe atât de inoportună. Totuși, aderența generală a elementelor componente la fondul sonor comun al lui **sol** lidian (cadru de congruență: cvinta perfectă **sol-re**) ne oferă posibilitatea raportării stratului de bază, gravitațional, prin fuziunea structurilor în punctul (comun) de referință **sol**: octava perfectă (12).



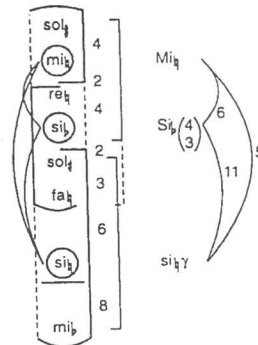
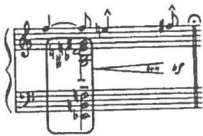
2.2. Structuri de straturi acordice raportate geometric

2.2.1. Strat gravitațional Strat geometric

Sistemul armonic de sinteză este deschis acțiunii unor structuri acordice alcătuite din mai mult de două straturi.

Într-o scară (**sui generis**) a densității sonore din opera *Oedip*, structura acordică de trei straturi deține o pondere semnificativă.

Ex. 17 Actul III (Nr. 291-1)



Practic, acordul este structurat pe două planuri sonore complementare: cel superior, gravitațional, rezultat din conexiunea straturilor **Mi** major și **Si bemol** major, în raport geometric de cvartă mărită (6) și cel inferior, non-gravitațional, constituit din acordul **si gamma (sol diez-fa-si-mi bemol)**.

În contextul generalizării raporturilor geometrice interstraturi (cuplul gravitațional superior nefăcând excepție de la această regulă), cele trei etaje acordice se distanțează la intervale de cvartă perfectă (5), cvartă mărită (6) și octavă micșorată (11).

Descrierea completă a structurii globale necesită încă două observații:

1. sunetele **fa** și **sol diez**, componente ale stratului superior din cadrul segmentului **si gamma**, pot intra într-o zonă centrală de interferență cu stratul gravitațional **Si bemol** major, asigurându-i configurația unui acord cu septimă mică în răsturnarea a II-a;

2. stratul nongravitațional plasat la baza acordului (**si gamma**) stabilește raporturi geometrice optime cu ambele straturi majore ale planului gravitațional superior; acestea sunt: octava micșorată (11) **si becar-si bemol** și cvarta perfectă (5) **si-mi**.

2.2.2. Strat geometric Strat gravitațional

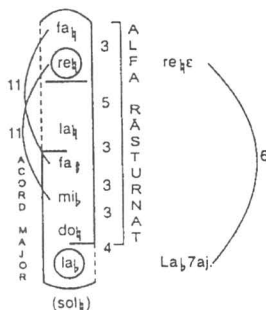
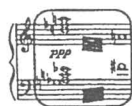
Ultima categorie a combinațiilor de structuri acordice angajând, în raport geometric, amplasarea unui strat nongravitațional pe un strat gravitațional beneficiază de o reprezentare foarte consistentă în partitura operei *Oedip*.

Motivul este lesne de înțeles dacă ne gândim la un nedezmințit și, totodată, greu de învins reflex (fundamental)ocentrist care, dincolo de cele mai îndrăznețe aliaje acordice, își lasă, totuși, amprenta asupra gândirii armonice a lui George Enescu.

Departate de a fi "imputabil", faptul în sine are, din contra, meritul de a contribui la proliferarea structurilor de straturi acordice în sistem armonic de sinteză.

Acordul următor este un exemplu în acest sens:

Ex. 18 Actul III (Nr. 287-2)



În esență, baza gravitațională a turnului armonic, reprezentată de acordul **La bemol major**, este suprastructurată cu un strat geometric bine conturat al acordului **alfa**.

Intersecția elementelor **do-mi bemol-fa diez**, în zona centrală, asigură celor două straturi configurații interferente: conexate stratului de bază (**La bemol major**), ele întregesc structura acordului major cu septimă *ajoutée* (**fa diez**, enarmonic **sol bemol**); integrate stratului geometric superior (**fa becar-re-la-fa diez / 3,5,3**), completează, prin **do** și **mi bemol**, stratul inferior al acordului **alfa**, care apare, astfel, în "răsturnare", ca segment **epsilon**.

În consecință, interferența parțială a elementelor consolidează, în mod interactiv, structura ambelor straturi care se raportează între ele geometric, prin cvarta mărită (6) **la bemol-re**.

Conform posibilității de exprimare eliptică a unuia dintre straturi, prezentăm un exemplu în care stratul de bază este redus la un singur sunet.

Ex. 19 Actul III (Nr. 291-2)

O astfel de construcție armonică se instituie în virtutea unor legi îndelung verificate și, în cele din urmă, confirmate de practica muzicală.

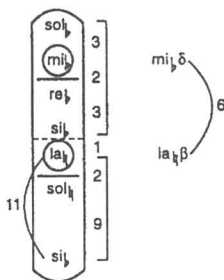
Criteriul esențial care motivează această evaluare constă în modalitatea concretă de distribuție / grupare a elementelor componente. Astfel, "izolarea" în plan superior, la o distanță de aproape două octave, a grupării compacte: **sol-la-si bemol-re bemol-mi bemol-sol bemol** creează o unitate armonică non-gravitațională, autonomă, în timp ce sunetul **si bemol**, dominând în exclusivitate registrul grav, se manifestă ca o **fundamentală** a unui convențional / potențial strat major (gravitațional).

Periodicitatea și simetria elementelor stratului superior contribuie la structurarea unui acord **alfa**, segment **gamma (sol bemol-mi bemol-re bemol-si bemol-sol becar)**, cu sunetul **la becar** ca element **ajoutée**, grupare geometrică aflată în raport nongravitațional, de cvartă perfectă (5), cu stratul de bază (**si bemol**).

Observație

Teoretic, ar putea exista și altă evaluare a respectivului acord: în această viziune, sunetul **la** ar deveni punct de referință pentru al doilea strat geometric, în timp ce pedala **si bemol** ar constitui baza stratului inferior al segmentului (**la**) **beta**.

Chiar dacă raportul de octavă micșorată (11) între sunetele **la-si bemol** optimizează o astfel de configurație armonică, totuși, distribuția concretă a elementelor, cu planuri disociate la un interval atât de mare, nu asigură coeziunea necesară structurării unui model geometric de două straturi **alfa (mi bemol delta / la beta)**.



Concluzii

Parcurgând partitura a operei *Oedip* de George Enescu, ne aflăm permanent în ambianța unui discurs muzical filtrat de o intensă gândire armonică.

Nesupusă normelor "clasice" ale tonalității funcționale major-minore și distanțată, în același timp, de manifestările serial-dodecafonice ale vremii (pentru a menționa două fenomene extreme), această viziune reflectă atât procesele de continuitate a unor structuri "tradiționale", cât și elementele unor selective acumulări din zona limbajului muzical contemporan.

Testând capacitatea formativă a simetriei în regim de fuziune cu structuri ale sistemului gravitațional, George Enescu dezvoltă un concept armonic de sinteză. Dar, asemeni lui Bartók sau Stravinski, el nu supraevaluează geometricul și nu-l privește ca pe o realitate în sine. Prin urmare, structurile de straturi acordice elaborate în acest sistem (prezente și în alte creații decât opera *Oedip*) nu reclamă, în mod aprioric, un principiu determinant-numeric.

După cum remarcă și Cornel Țăranu, în creația enesciană "deslușim cu claritate lipsa subliniată a oricăror apriorisme, formale sau tehnice, în procesul intim de conturare a plasmei muzicale. Aceasta se formează, la Enescu, respectând legi și procedee care se nasc de fiecare dată, «involuntar», ca o pasăre Phoenix, și în funcție numai de cerințele specifice ale lucrării respective".¹² Împărtășind convingerea potrivit căreia "compozitorul este un matematician, sau, mai precis, spiritul matematic îl stăpânește întocmai inteligenței difuze"¹³, George Enescu este adeptul exprimării firești a unor raporturi și proporții matematice la care se poate ajunge, însă, "nu pe cale deductivă, logică", și nici "sub controlul tiranic al principiilor științific-matematice"¹⁴, după cum el însuși mărturisește. De altfel, diversitatea și imprevizibilul soluțiilor sale armonice sunt argumente indubitabile cu privire la rafinamentul și capacitatea de manevrare a datelor constructive, adecvate necesităților tehnice și expresive ale discursului muzical.

Conceptul armonic enescian este deosebit de complex, tratarea lui exhaustivă presupunând o abordare polivalentă, care să concretizeze piramidal multiple unghiuri de vedere.

În prima fază a acestui demers am optat pentru o evaluare structurală care vizează diversitatea formulilor de suprapunere și raportare a straturilor acordice, pe baza unei coeziuni armonice unificatoare în plan tipologic. De aceea, pentru a proba strict și concret momentul demonstrației teoretice, am apelat la fragmente scurte, reduse frecvent la un singur acord.

Deși am punctat periodic elementele unei viziuni temporale integratoare, în care datele succesivității sunt simultaneizate (concentrând în plan armonic formațiuni sonore de expresie originar-melodică), nu ne-am lansat în determinări genealogice sau evaluări contextuale pe această temă. Evident că fizionomia cromatismului enescian este responsabilă pentru starea de agregare armonică a diferitelor structuri de straturi acordice. De aici, poate, și unitatea în diversitate a soluțiilor adoptate. Dar o incursiune mai vastă în domeniul prospectării acestui tip de conexiune ar fi însemnat, practic, o derogare de la planul inițial, depășind cu mult cadrul problematic al prezentului studiu.

Demersul nostru analitic, dezvoltat în baza unor obiective explicit și detaliat formulate, oferă, credem, și oportunitatea detașării unor concluzii mai generale, dintre care menționăm:

- punerea în ecuație a unor elemente și noțiuni dispersate în diferite sisteme teoretice, cu aplicabilitate directă la fenomenul armonic enescian;
- etalarea polimorfismului structural și a interferențelor existente în cadrul fenomenului de articulare a celor trei sisteme armonice: gravitațional, geometric și de sinteză;
- posibilitatea de a deduce, din continuitatea unor legi generale, particularitățile și specificul gândirii armonice a lui George Enescu;
- relevanța frapant-descifrabilă a unor aspecte structurale atribuite, quasi-exclusiv, unor zone stilistice "avangardiste", (aparent) îndepărtate de fenomenul componistic în discuție.

Interferându-se cu polifonia, fluidizată și dispersată în complexe stratificări multivocale, gândirea armonică enesciană asigură structura de rezistență a opusului, marcând, prin concentrări și stratificări ale materialului sonor, repere-pivot ale avansării în planul global al discursului muzical.

Constatând frecvența eludare a creației compozitorului român în procesul de reflectare a fenomenelor stilistice inovatoare care au marcat muzica secolului XX, sperăm ca deschiderile oferite de acest studiu să reprezinte o contribuție la efortul de eliminare a unor prejudecăți - dacă ele mai persistă la ora actuală - cu privire la spiritul de **autentică modernitate** al demersului componistic enescian.

NOTE

¹ "Acordurile de septimă micșorată nepregătite și nerezolvate tradițional sunt foarte frecvente deja la Bach, reapar în creația mozartiană și devin obișnuite în muzica secolului al XX-lea." (Terényi Ede – *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Teză de doctorat, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", 1983, p. 64)

² Referindu-se la *Octetul de coarde*, Ștefan Niculescu arăta că “asemenea paralelisme constituite pe linii melodice modale corespund desigur paralelismelor lui Debussy din aceeași epocă, dar sunt totuși mai apropiate, datorită scriiturii polifonice, de contrapunctele modale și de grup de care se va uza sistematic trei-patru decenii mai târziu (Messiaen etc.)”. (Ștefan Niculescu – *Octetul de coarde de George Enescu*, în: *Reflecții despre muzică*, București, Ed. Muzicală, 1980, p. 126)

³ Acordurile care se repetă nu sunt reproduse în schemă.

⁴ Gh. Firca – *Structuri și funcții în armonia modală*, București, Ed. Muzicală, 1980, p.305.

⁵ Cf. Terényi Ede – *op. cit.*, p. 75.

⁶ Cf. Alexandru Pașcanu – *Armonia*, București, Ed. Muzicală, 1975, pp. 333-338.

⁷ Gh. Firca – *op. cit.*, pp. 305-341.

⁸ *Ibidem*, p. 310.

⁹ Vezi: *Armoniile de cvarte și pentatonica*, în: Gh. Firca, *op. cit.*, pp. 327-338.

¹⁰ Terényi Ede – *op. cit.*, p. 108.

¹¹ “Elementele contradictorii ale limbajului muzical enescian, dar care prin sinteza lor dau unitate și complexitate stilului compozitorului, sunt: (...) armonia funcțională, tradițională și imprecizia tonală, cvasiatonalitatea; diatonism (modalism) și cromatism în melodie și armonie.” (Ștefan Niculescu – *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră*, în: *Studii de muzicologie*, vol. I, București, 1965, p. 247).

¹² Cornel Țăranu – *Enescu în conștiința prezentului*, București, Ed. Muzicală, 1969, p. 14.

¹³ Cfr. Bernard Gavoty – *Amintirile lui George Enescu*, București, Ed. Muzicală, 1982.

¹⁴ *Idem*.