

CUPRINS

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

CAPITOLUL I

SCĂRILE MUZICALE

A. GENERALITĂȚI

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

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

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

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

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

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

CAPITOLUL II

SCĂRILE SISTEMULUI MODAL

A. GENERALITĂȚI

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

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

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

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

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

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

CAPITOLUL V

SCĂRILE PREHEPTATONICE

A. GENERALITĂȚI

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

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

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

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

CAPITOLUL VI

SCĂRILE HEPTATONICE

A. INTRODUCERE

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

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

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

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

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

The diagram illustrates the construction of heptatonic scales from perfect fifths. It shows a sequence of scales from 1 to 8 fifths, with intervals labeled as 4p (quarta), 3m (tercia), and 3M (tercia majora).

1 cvintă 2 cvinte 3 cvinte 4 cvinte 5 cvinte

6 cvinte 7 cvinte 8 cvinte

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

CAPITOLUL VIII

MODURILE MEDIEVALE GREGORIENE

A. INTRODUCERE

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

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

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

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

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

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



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

CAPITOLUL IX

MODURILE MEDIEVALE BIZANTINE

A. INTRODUCERE

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

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

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

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

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

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

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