

ÎMBOGĂȚIREA VERTICALEI ARMONICE ȘI EMANCIPAREA DISONANȚEI ÎN CREAȚIA TÂRZIE A LUI F. LISZT

THE ENRICHMENT OF THE HARMONIC VERTICAL IN F. LISZT'S LATEST WORKS

VICTORIA MELNIC,

profesor universitar interimar, doctor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Lui F. Liszt îi revine un loc de seamă printre compozitorii romantici care și-au adus aportul la dezvoltarea verticalei armonice și la îmbogățirea structurii acordului. În creația lui își încep existența numeroase acorduri noi generate atât de diverse modificări ale structurii terțare, cât și de alte principii structurale. Exemple în acest sens găsim în piesele „Ossa arida”, „Unstern!”, „Mephisto-Waltz” nr.1 și nr.3 ș.a. Unii cercetători ai creației lisztiene menționează că în ultimele piese ale compozitorului apar chiar cvartacordurile. Însă la o privire mai atenționată se poate constata că în realitate acestea sunt totuși acorduri de structură terțară puternic modificată prin includerea unor tonuri străine de acord. Totuși în piesa „Norii cenușii” Liszt a folosit acorduri de cvarte în calitate de consunări de sine stătătoare. Bazându-se pe limbajul armonic al romantismului timpuriu (în special, pe cel al lui Schubert) Liszt a avansat puternic dezvoltarea armoniei romantice aducând-o în pragul schimbărilor radicale care s-au produs în secolul XX.

Cuvinte cheie: verticala armonică, acord, emanciparea disonanței, cvartacord, pentacord, acord diatonic complet

F. Liszt takes a place of note among the romantic composers who made their contribution to the development of the harmonic vertical and enrichment of the accord structure. In his creation there appear numerous new accords generated both by diverse modifications of the third structure and other structural principles. In this respect we can find examples in his compositions „Ossa arida”, „Unstern!”, „Mephisto-Waltz” No.1 and No.3 etc. Some researchers of Liszt's creation have mentioned that there appear even quartal chords. But at a closer look it is possible to state that, as a matter of fact, these are still accords of third (tierce) structure strongly changed by including some tones that are not common to an accord. However, in the piece „Grey Clouds” Liszt used quartal chords as independent aggregates. Relying on the harmony language of early romanticism (especially that of Schubert) Liszt promoted (advanced) the development of romantic harmony bringing it to the threshold of radical changes that occurred in the 20th century.

Keywords: harmonic vertical, chord, dissonance emancipation, quartal chord, quintal chord, complete diatonic chord

Verticala armonică constituie una din caracteristicile tipologice de bază ale spațiului muzical reprezentând secționarea țesutului muzical multivocal în simultaneitate. Ea exprimă relațiile între înălțimile diferitelor sunete și evidențiază momentul sunării simultane a acestora în cadrul unor structuri sonore verticale denumite acorduri [vezi 1, capitolul 2]. Cum menționează P. Boulez „acordul este o noțiune atașată în esență de dezvoltarea armonică a muzicii; o superpoziție de sunete având o logică în ele însele, în propria lor structură, și o logică prin înlănțuire, în ceea ce se numește grad de consonanță sau disonanță” [2, p. 281]. Dacă în muzica clasică acordurile au avut în special o funcție dependentă de ierarhia tonală, mai târziu ele devin agregate sonore importante prin ele însele, prin posibilitățile expresive și coloristice ale lor. Definițiile tradiționale ale acordului se rezumă de obicei la constatarea structurii terțare a lui care se explică pe baza principiului rezonanței naturale. Evoluția artei muzicale a adus însă la formarea unor acorduri noi care nu se mai bazează pe suprapuneri de terțe ci incorporează deja oricare alte intervale. Astfel acordurile de structură terțară din fenomene generale devin niște fenomene particulare de organizare a verticalei armonice. Noile definiții care prezintă acordul ca un agregat sonor ce poate avea orice structură intervalică „reflectă înlocuirea monismului structural cu un pluralism... și îmbină de fapt viziunile despre armonie în general și despre armonia sec. XX în particular” [3, p. 49].

Procesul de dezvoltare a structurii acordului care a adus la schimbările esențiale despre care s-a vorbit mai sus își are începuturile în epoca romantismului, în creația unor astfel de compozitori ca

Chopin, Wagner, Musorgski. Reputatul muzicolog rus S. Grigoriev menționează că „în sec. XIX în dezvoltarea structurii acordului se manifestă două tendințe opuse: spre creșterea și spre micșorarea numărului de sunete în acord. Ambele tendințe generează noi forme de acorduri evident contrastante între ele” [3, p. 68]. Pe de o parte crește simțitor numărul acordurilor de septimă și de nonă, apar de asemenea și acorduri de șase și mai multe sunete care, de fapt, prezintă deja niște formațiuni polistructurale (polifuncționale și poliacordice). Pe de altă parte foarte frecvent se folosesc și acordurile incomplete (fără cvintă sau fără terță). Ambele tendințe își găsesc o continuare firească în muzica sec. XX.

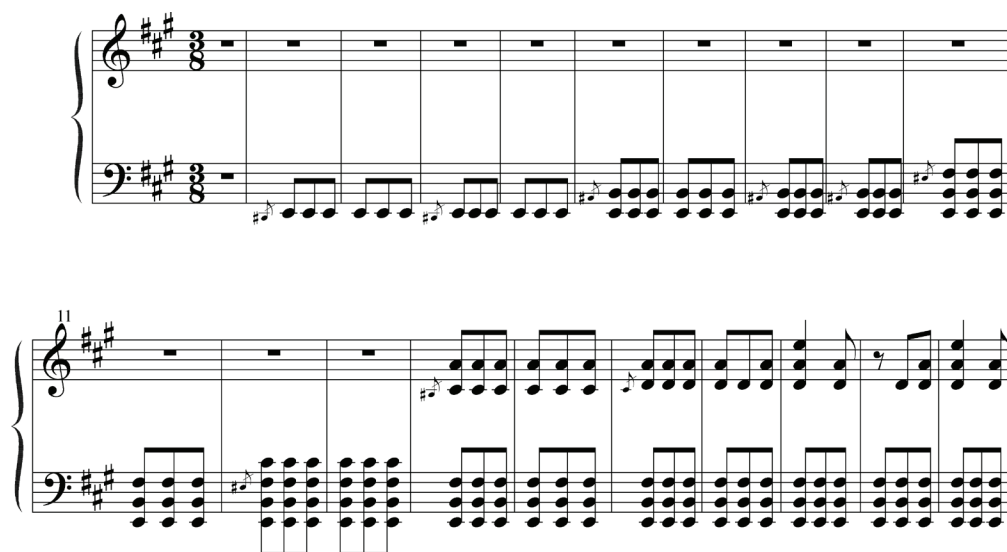
Un loc de seamă printre compozitorii romantici care și-au adus aportul la dezvoltarea și îmbogățirea structurii acordului îi revine lui Liszt, el „devenind un pionier în construcția unor acorduri noi” [4, p. 782], experimentând cu diverse îmbinări acordice și anticipând astfel germeii atonalismului chiar înaintea lui Wagner. Fiica compozitorului, Cosima (soția lui Wagner), notează în jurnalul său pe 27 și pe 29 august 1878 că Wagner i-a mărturisit că a furat *Tristan-acordul* de la Liszt [5]. Într-adevăr, analizând primele măsuri din liedul *Ich möche hingehen* compus încă în anul 1844 mărturia lui Wagner poate fi ușor probată (exemplul 1).

Exemplul 1. *Ich möche hingehen.*



În creația lui Liszt își încep existența numeroase acorduri noi generate atât de diverse modificări ale structurii terțare, cât și de alte principii structurale. În multe lucrări muzicologice de referință consacrate diferitelor probleme ale armoniei romantice și contemporane este citat începutul *Mefisto-valsului* nr.1 (1859—1862). Aici compozitorul redă scena de acordare a instrumentelor în tavernă prin intermediul stratificării de cvinte în rezultatul căreia se obține o consunare formată numai din cvinte. Acest acord reprezintă de fapt un acord bifuncțional în care septacordul treptei a II (tonalitatea de bază fiind *La major*) este încadrat în armonia dominantei prezentată de sunetul **mi** situat în vocile extreme. În același timp se poate observa că aici se verticalizează o scară sonoră pentatonică „strânsă” într-un acord de structură intervalică mixtă (exemplul 2), obținându-se astfel un **pentacord** (după terminologia propusă de I.Holopov [6, p. 28]).

Exemplul 2. *Mefisto-valsul nr.1.*



În piesele din ultimii ani Liszt continuă căutările în domeniul acordicii începute anterior. Spre exemplu prima secțiune a piesei *Ossa arida* (1879) se desfășoară pe fundalul unui complex sonor care verticalizează toate sunetele scării diatonice amplasate pe terțe într-un diapazon ce depășește trei octave cuprins între sunetele **Si** și **mi**³ obținându-se pe această cale un acord polifuncțional care îmbină toate cele trei funcții tonale ale *Do majorului* sau ale *la minorului* (exemplul 3).

Exemplul 3. *Ossa arida*.

Am putea numi această consunare **acord diatonic complet** sau universal adaptând astfel terminologia propusă de I. Holopov care numește *acorduri complete sau universale* — acordurile care conțin toate cele 12 sunete ale gamei cromatice [6, p. 28]. Inspirat de viziunea lui Ezechiel („O, voi oase uscate, ascultați cuvântul Domnului,„), prin această acumulare de sunete din scara diatonică într-o coloană Liszt ilustrează muzical învierea și înălțarea trupului prin Duhul Sfânt. Prin această abordare originală piesa reprezintă un exemplu fără precedent în istoria muzicii universale.

Principiul acumulării coloanei terțare acționează și în direcție inversă. De exemplu, în piesa *Il pensieroso* septacordul mic micșorat pe treapta IV (viitoarea armonie a lui Rahmaninov) notat ca II_7 a majorului armonic paralel apare după acordul treptei VI lui Schubert ca o îmbogățire a acestuia prin ajutorarea unei subterțe.

Dacă în *Ossa arida* Liszt utilizează un acord complex de structură omogenă, atunci în piesa *Fatalitate! (Unstern!)* găsim niște **poliacorduri** de structură mixtă care incorporează două trisonuri — unul mărit și unul micșorat (exemplul 4).

Exemplul 4. *Fatalitate!*

După cum observă muzicologul Alan Walker „în terifianta culminație a acestei piese (exemplul 5) Liszt amplasează unul împotriva celuilalt două acorduri ce se exclud reciproc” [4, p. 782], iar un alt

cercetător al creației lisztiene Peter Raabe compara sonoritatea acestor acorduri cu bătăile disperate ale unui prizonier în pereții celului sale știind că nimeni nu îl aude [vezi 4, p. 782].

Alte două trisonuri — cel major și cel minor sunt utilizate simultan în piesa *Czárdás obstinée* (exemplul 6).

Exemplul 5. *Fatalitate!*

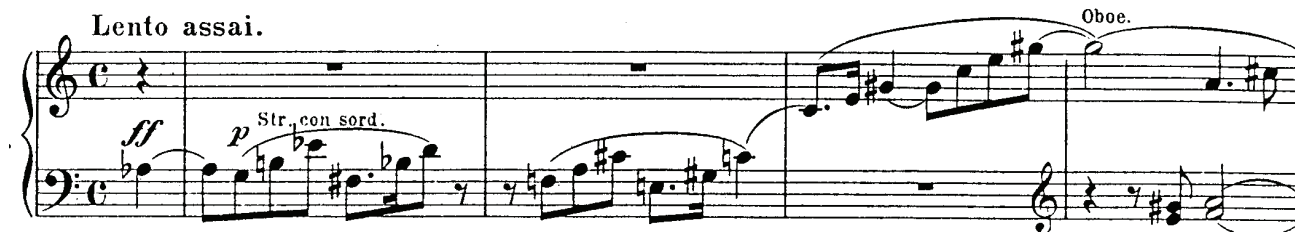


Exemplul 6. *Czárdás obstinée*



Grație structurii sale simetrice formate din două terțe mari și în special faptului că nu poate fi extras din șirul armonicilor naturale, trisonul mărit este un acord fără fundamentală și prin aceasta contribuie la crearea unei ambiguități tonale. Cercetătorul R. Larry Todd afirmă că „Liszt a fost primul compozitor care a folosit trisonul mărit în calitate de sonoritate cu adevărat independentă, luând în considerare implicațiile sale pentru tratarea modernă a disonanței și reflectând sensul evoluției viitoare a tonalității” [7]. Anume secvența cromatică descendentă bazată pe sunetele trisonului mărit formează renumitul șir dodecafonic în simfonia *Faust* care anticipează viitoarele principii seriale (exemplul 7).

Exemplul 7. *Sinfonia Faust.*



În opinia muzicologului R. Larry Todd „primele douăzeci și două de măsuri ale simfoniei *Faust*, de fapt, reprezintă o secțiune de sine stătătoare, aproape în întregime derivată tematic și armonic din trisonul mărit. Separat de ceea ce urmează printr-o pauză lungă, acest compartiment descrie starea izolării auto-impuse a lui Faust” [7, p.110].

În creațiile târzii Liszt utilizează pe larg acest acord (a se vedea *Mefisto-valsul nr.3*, *Chiparoșii de la Vila d'Este* (vezi exemplul 8), *Fatalitate!*, *La lugubre gondola* ș.a.).

Unii cercetători ai creației lisztiene menționează că în ultimele piese ale compozitorului apar chiar **cvartacordurile** și ca exemplu se aduc fragmente din *Fatalitate!*, din *Rapsodia ungară nr. 17* (exemplul 9) sau din *Insomnie* (exemplul 10).

Exemplul 8. *Mefisto-valsul nr.3*



Chiparoșii de la Vila d'Este



Exemplul 9. *Rapsodia ungară nr. 17*

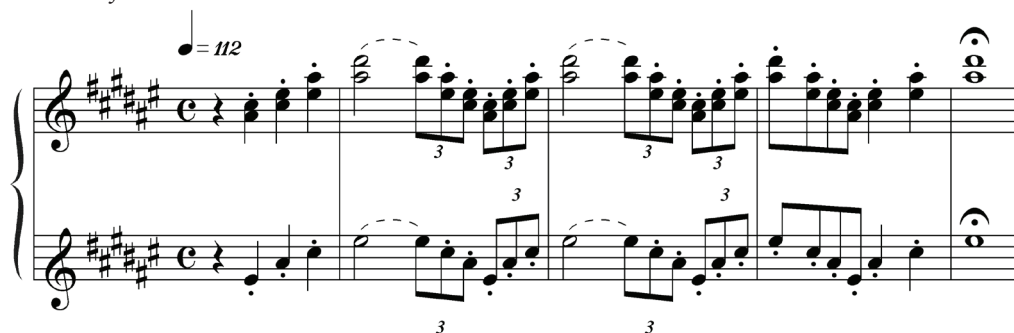


Exemplul 10. *Insomnie*.



La o privire mai atenționată însă se poate observa că în realitate acestea sunt totuși acorduri de structură terțară puternic modificată prin includerea unor tonuri străine de acord. Astfel în *Insomnie* acordul de cvarte apare prin înlocuirea terței cu cvarta (în figurația din bas în același timp sună și terța). În *Rapsodia nr. 17* în realitate sună un acord format dintr-un trison major (notat ca cvartacord) și o septimă micșorată. Așadar „efectul” de structură din cvarte se datorează mai mult ortografiei acestor fenomene sonore decât esenței și efectului acustic produs de ele. Totuși în piesa *Norii cenușii* Liszt a folosit acorduri de cvarte în calitate de consunări de sine stătătoare cu funcțiune de dominantă care se rezolvă în tonică (exemplul 11).

La fel și în introducerea din *Mefisto-valsul nr. 3* observăm oprirea pe cvartacordul **mi#-la#-re#**, care apare ca un acord cu funcție de dominantă față de acordul tonicii **do#-mi#-la#** (exemplul 12).

Exemplul 11. *Rapsodia nr. 17.*Exemplul 12. *Mefisto-valsul nr. 3.*

Compozitorii romantici, după cum se știe, au fost aceia care au generat procesul de **emancipare a disonanței**, proces ce a adus ulterior la o nouă înțelegere a acordurilor disonante și la eliberarea lor de rezolvarea obligatorie în consonanțe. În creația romanticilor se observă tendința de a amâna (uneori foarte mult) momentul rezolvării astfel, încât necesitatea rezolvării slăbește sau chiar dispăre. Multe piese din *Anii de peregrinări* și alte lucrări compuse în diferite perioade ale vieții compozitorului ar putea exemplifica afirmațiile noastre. Liszt, alături de alți compozitori romantici, „vrea să înceteze-nească armonii disonante, care nu rezolvă anumite înlănțuiri funcționale, în așa fel încât să creeze pe această cale un sentiment de neliniște, un sentiment de vagă așteptare” [8, p. 383]. Și totuși, de obicei rezolvarea se produce, consonanța impunându-se până la urmă ca structură principală.

În același timp, după cum mărturisește Th. Balan, Liszt a fost unul din primii compozitori care a descoperit **finalurile disonante** [8, p. 388], finalurile despre care B. Szabolcsi remarcă poetic: „Sfârșitul pieselor pe alocuri se „subțiază”, parcă fiind atârnat în aer sau trece în disonanță” [9, p.53]. Astfel piesa *Bagatela fără tonalitate* se termină cu un secundacord micșorat (exemplul 13), la sfârșitul liedului *Mi-am pierdut puterea și viața* apare septacordul incomplet **mi#-sol#-re#**, iar piesa *Carillon* din suita *Pomul de Crăciun* se termină pe un septacord mic minor al grupului de subdominantă cu cvartă și cu terță (exemplul 14).

Exemplul 13. *Bagatela fără tonalitate.*

Exemplul 14. Carillon.



De aici rămâne doar un singur pas spre eliberarea completă a disonanțelor de sub tutela consonanțelor. În creația târzie Liszt face și acest pas și printre lucrările lui din ultimii ani găsim și piese întregi alcătuite numai din acorduri disonante. Astfel disonanța devine egală în drepturi cu consonanța. Pentru exemplu pot fi citate piesele *Marș funebru*, *Norii cenușii*, *Fatalitate!*.

Vorbind despre armonia lui Liszt majoritatea muzicologilor menționează în primul rând bogăția de culori și „liberarea coloristică”. Astfel cunoscutul cercetător al creației lisztiene I. Milștein menționa că căutările lui Liszt în domeniul coloritului armonic pot fi asemuite realizărilor lui Delacroix în domeniul nuanțării culorilor. Muzicologul rus scria că în pofida naturii sale de inovator, Liszt nu a fost un compozitor care intenționa cu orice preț să inventeze niște procedee armonice noi, în esență diferite de cele deja existente. El realiza diversitatea prin amplificarea elementelor și prin îmbinarea lor în feluri neașteptate. O trăsătură caracteristică a limbajului armonic lisztian devine astfel, după părerea savantului, utilizarea complexă a elementelor în esența lor simple și tendința permanentă spre noi combinații ale acestora [10, p. 262].

Istoria muzicii cunoaște destule exemple când momentul culminant în dezvoltarea unei epoci în același timp semnalează și începutul epocii următoare. Creația lui Liszt pe bună dreptate poate fi considerată o astfel de culminație și totodată un început, sau, mai bine zis, un impuls pentru evoluția ulterioară a culturii muzicale. De numele marelui compozitor maghiar sunt legate numeroase inovații și descoperiri în domeniul artei muzicale.

Presimțind și anticipând multe fenomene care au apărut în muzică mai târziu, Liszt a fost un adevărat „deschizător de drumuri» și pe bună dreptate este considerat alături de Wagner și Musorgski unul dintre precursorii muzicii contemporane. Muzicologul R. Leibowitz scria că „multe din realizările cele mai radicale ale muzicii contemporane s-au născut pe paginile pieselor lui Liszt, au fost cauzate și determinate de aspirațiile și năzuințele acestui maestru» [citată după 9, p. 56, 57]. Bazându-se pe limbajul armonic al romantismului timpuriu (în special, pe cel al lui Schubert) Liszt a avansat puternic dezvoltarea armoniei romantice aducând-o în pragul schimbărilor radicale care s-au produs în secolul XX. „Artist de acțiune într-o intensitate mereu arzătoare, Liszt rămâne mereu purtătorul auri *muzicianului de mâine*» [11, p. 353].

Referințe bibliografice

1. COCEAROVA, G., MELNIC, V. *Armonia. Teoria armoniei*. Chișinău: Museum, 2001.
2. BOULEZ, P. Accord: Notice pour un encyclopedie musicale. În: *Relevés d'apprenti*. Paris: Le Seuil, 1966, p. 281.
3. ГРИГОРЬЕВ, С. *Теоретический курс гармонии*. Москва: Музыка, 1981.
4. WALKER, A. Liszt, Franz. În: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London: MacMillan, 2001, vol. XIV, p. 755-785.
5. HOFMANN-ENGL, L. *The Tristan Chord in Context*. [online]. [citată 15.03.2012]. Disponibil pe Internet: <http://www.chameleongroup.org.uk/research/The_Tristan_Chord_in_Context.pdf>.
6. ХОЛЮПОВ, Ю. *Современные черты гармонии Прокофьева*. Москва: Музыка, 1967.
7. TODD, R. L. The „Unwelcome Guest” Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad. În: *19th-Century Music*. [online]. Vol. 12, No. 2, Special Liszt Issue. (Autumn, 1988). pp. 93-115. Disponibil pe Internet: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0148-2076%28198823%2912%3A2%3C93%3AT%22GRFL%3E2.0.CO%3B2-F>>.
8. BALAN, T. *Liszt*. București: Editura muzicală, 1963.

9. САБОЛЬЧИ, Б. *Последние годы Листа*. Будапешт: Академия Наук Венгрии, 1959.
10. МИЛЬШТЕЙН, Я. Ф. *Лист*. Кн. 1. Москва: Музыка, 1970.
11. ȘTEFĂNESCU, I. *O istorie a muzicii universale*. Vol. III. București: Editura Fundației Culturale Române, 1998.