

CONSERVATORUL DE MUZICĂ "CIPRIAN PORUMBESCU" - HUCUREȘTI

DAN BUCIU

*ARMONIE
TONALĂ*

CURS PENTRU STUDENȚII SECȚIILOR
COMPOZIȚIE-MUZICOLOGIE ȘI MUZICĂ

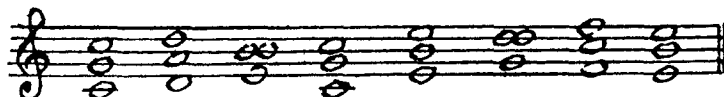
VOLUMUL I

1988

V424

Istoria muzicii europene consemnează la sfârşitul primului mileniu şi începutul celui de-al doilea mileniu al erei moderne "semnalul" ieşirii artei sunetelor dintr-o lungă perioadă monodică şi trecerea treptată către manifestări de limbaj din ce în ce mai complex, sofisticat uneori (dacă ne gândim la scriiturile pe zeci de voci ale polifoniei flamande, la "Arta fugii" sau "Ofrenda muzicală" ale lui Bach, cvartetele finale ale lui Beethoven sau unele lucrări ale compozitorilor contemporani). Părăsirea stadiului exclusiv monodic şi trecerea către (mai întâi) rudimentele de polifonie a condus destul de rapid, către evoluţia discursului muzical pe planuri mereu mai complicate, cu un grad sporit de complexitate. Si astfel traseul de la o voce la două, trei, patru şi mai multe este străbătut cu suficientă viteză pentru a putea semnala, deja în secolul XIV, o scriitură bine fundamentată pe patru voci, iar în curând evoluţia spectaculoasă a polifoniei franco-flamande şi apoi a celei renaşcentist-europene să ne conducă la stadii tehnice foarte înalte unde elementul de meşteşug aproape că-l depăşea pe cel artistic. Se cristalizează astfel concepţia muzicală pe care istoria muzicii o consemnează drept polifonică, contrapunctică; este acel moment în care planurile sonore sunt gândite preponderent pe linia orizontală primatul melodiei fiind evident. Creatorul muzical suprapune linii melodice pe care însă este obligat să le "controleze" prin structuri verticale adecvate, consonante. Se vor naşte astfel, aproape concomitent, elementele fundamentale armonice operaţionale, acordurile, structuri sonore complexe, de cel puţin trei sunete diferite, avînd investite la baza construcţiei lor un principiu precis. Iniţial aceste structuri verticale consonante utilizau, preponderent (sau exclusiv) consonanţele perfecte, singurele intervale considerate în acea perioadă drept consonante (octavele perfecte şi cvintele perfecte).

Ex. 1



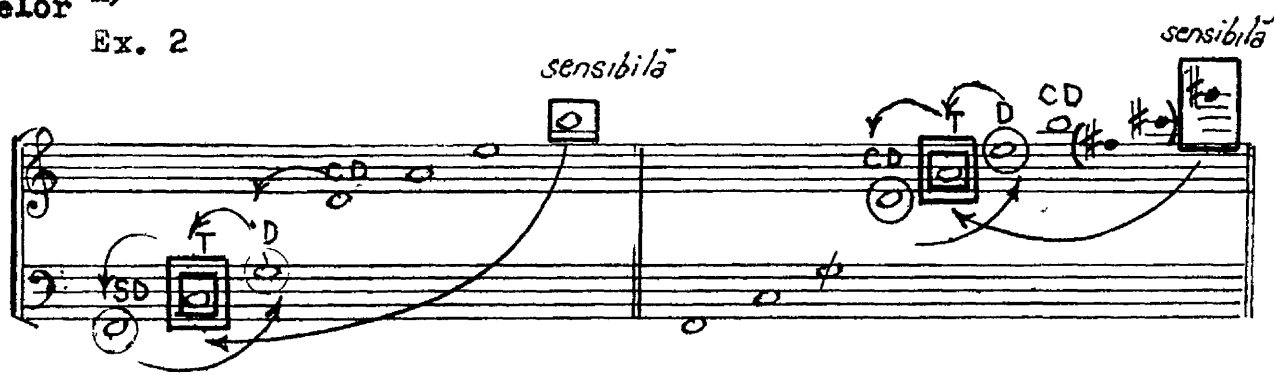
Treptat noi consonanțe vin să lărgască "spectrul" sonor al acordului, acesta îmbegățindu-se și transformându-se esențial (devenind în fapt ... acord ! în sensul larg și cunoscut al cuvântului) prin implicarea terțelor mici și mari, ale sextelor mici și mari. Noua înfățișare a acordului va deveni de fapt baza acordului modern, cu cele patru forme principale de trisonuri: major, minor, micșorat și mărit (la care se vor adăuga și trisonurile specific cromatice utilizând intervalul caracteristic de terță micșorată).

De la Machaut la Lassus sau Palestrina aceste acorduri aveau să joace (fie că erau în stare directă, răsturnarea întâi și mai rar a doua și, evident, minus acordul mărit și parțial și cel micșorat sau cele cromatice) rolul de piloni sonori verticali. Relațiile între aceste acorduri, destul de libere, aveau la bază unele sugestii de înlănțuire sugerate de structurile modale medievale. Tonalitatea începe însă, treptat, treptat, să se cristalizeze. Largul evantai modal al cantus planus-ului gregorian (transferat parțial și în creația polifonică laică) se va restrânge dând naștere, în urma unui îndelungat și interesant proces evolutiv, fenomenului muzical atât de simplu dar în același timp cu valențe atât de complexe pe care istoria muzicii europene l-a consemnat sub denumirea de tonalitate.

Tonalitatea avea să domine mult mai mult decât o singură epocă muzicală; sfârșitul renașterii, barocul, clasicismul, romantismul, chiar unele tendințe și curente ale muzicii moderne și contemporane, toate aceste perioade distincte în istoria muzicii europene a secolelor XVI-XX stau sub semnul tonalității.

Plecând de la o ordonare logică, naturală (acustică) a sunetelor x)

Ex. 2



x) Suntem datorii o precizare de la bun început: cvasi-totalitatea exemplurilor ce vor fi date vor fi concepute în Do major și la minor pentru simplificarea și unificarea problematicilor ilustrate.

tonalitatea stabilește ca atracție fundamentală, ca relație principală între sunete intervalul de cvintă perfectă descendentă, interval dedus din principiul rezonanței naturale a sunetelor. Lui îi adăugă atracția semitonă, de natură strict "muzicală" (neacustică, relația semiten diatonic fiind exprimată prin raportul 12/11 spre deosebire de cvinta perfectă 3/2) care "închide" perfect sistemul și pune în evidență relația armonică ce stă la baza întregului sistem tonal, V-I (acordul treptei a V-a conținând sensibila).

Și astfel acordul, în accepțiunea lui modernă (suprapunere de 2 sau 3 - sau mai multe - terțe) vine să consfințească, ca element primordial, fenomenul tonal.

Ce a urmat : o lungă și interesantă evoluție către zona cromaticului, zonă mereu lărgită și extinsă. Acestor tendințe "expansioniste" tonalitatea va sfârși prin a-i cădea victimă, ea reușind să se autodizolve în propriile excese cromatice.

Vom urmări în continuare trecerea în revistă a principalelor tipuri de acorduri, apoi vom încerca plasarea lor în spațiul muzical destinat studiului armoniei.

A C O R D U L

Noțiunea de acord poate fi definită extrem de diferențiat. Privind acordul tonal, "clasic", putem spune că este o structură sonoră de cel puțin trei sunete diferite care, în poziția inițială, se construiește prin suprapunerea de terțe (mari, mici și eventual micșorate în cazul zonelor cromatice). Denumirea sunetelor din acord (fundamentală, terță, cvintă - și apoi septimă, nonă etc.) se va păstra invariabilă în orice poziție armonică a acordului, plecând de la starea directă către toate răsturnările. Ex.3



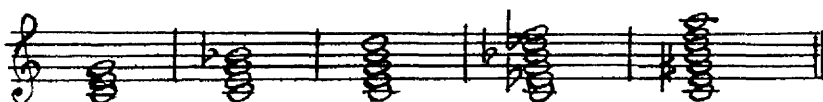
În cazul acordurilor moderne se poate pleca de la un alt interval generator (cvartă, cvintă, secundă) sau de la un alt principiu de construcție (vezi sistemul acordic al lui Hindemith)

Ex. 4



Revenind la acordul de tip clasic, cel obținut prin suprapunerea de terțe, el poate fi clasificat, în funcție de numărul de sunete, în mai multe categorii: trisonuri, acorduri cu septimă, acorduri cu nonă și, mai rar, acorduri de undecimă și terțiadecimă.

Ex. 5



Trisonurile pot fi: consonante (majore și minore) și disonante (mărite și micșorate, acestea putând apare și în "versiunile" cromatice, cu terță micșorată).

Ex. 6



Acordurile de septimă vor pleca de la bazele oferite de trisonuri la care se adaugă cele trei categorii de septime (micșorată, mică și mare), toate fiind, evident, disonante.

Ex. 7



Similar se vor pune problemele cu acordurile de nonă

Ex. 8



și apoi de undecimă și terțiadecimă (acestea fiind extrem de rar utilizate de muzica tonală).

Ex. 9



Aceasta este deci "materia primă", materialul brut cu care operează știința și arta armoniei, acordul, cel care nu va apare însă izolat, ci va fi permanent corelat cu un alt (și cu alte !) acord (acorduri), de aici creindu-se relațiile armonice. La baza acestora se va afla ideea de funcție armonică (fiecare acord va avea în tonalitatea în care se află un rol bine definit, exact determinat).

În scopuri mai ales didactice (dar uneori intervin și rațiuni superioare, artistice) armonia tonală a ținut să-și inventeze un procedeu prin care să noteze explicit acordurile cu care operează (evident, altul decât cel al semnelor strict muzicale). Astfel tonalitatea este exprimată prin denumirea sunetului care reprezintă tonica (și specificarea, după caz, a alterației sale), denumire scrisă cu literă majusculă în cazul tonalităților majore și literă mică în cazul celor minore. Exemplu : Do semnifică do major, si bemol semnifică si bemol minor, La b semnifică la bemol major etc. Treapta pe care se va afla un anumit acord se va nota cu cifră romană. Exemplu : I semnifică acord pe treapta întâi (Tonica) a gamei respective, IV semnifică acord pe treapta a patra (Subdominantă) a gamei respective etc. În fine, în dreapta cifrei romane se pun una sau mai multe cifre arabe, ordonate vertical : 6, $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{5}$ etc., cifre care se opresc (cu ex-

cepția unor situații speciale) la 8. Aceste cifre exprimă distanța dintre nota din bas (oricare ar fi ea, fundamentală, terță, cvintă, septimă) și celelalte voci superioare, distanța concentrată în intervalul simplu - neglijându-se eventualele octave ce transformă respectivul interval într-unul compus). Dacă la dreapta unei cifre figurează un semn de alterație (exemplu $5\sharp$, $6\flat$, $2\flat$ etc.) înseamnă că sunetul aflat la distanța (de principiu) de 5, 6 sau 2 (etc.) este supus acțiunii alterației respective. Dacă alterația apare fără nici o precizare cifrică (exemplu $\sharp$, $\flat$ etc.) ea se referă la sunetul aflat la distanța de 3 (sau 10 sau 17 etc.) față de bas. În afara utilizării lor în temele de armonie cifrajele figurează (complet sau incomplet) în multe partituri baroce (basul continuu sau basul cifrat sau în partiturile moderne de muzică de jazz sau ușoară demonstrându-se importanța sa deosebită pe ambele planuri, didactic și interpretativ. (De reținut că nici în domeniul cifrajelor, ca și în alte domenii teoretice nu există o unitate deplină vis-a-vis de optica de interpretare și notare a lor !)

Pentru a ajunge însă la înlănțuire, mai înainte de toate va trebui să construim acordurile pe portativ. Acestea nu vor putea prezenta sonorități "abstracte", teoretice, ele vor fi încredințate anumitor surse sonore precis determinate. Care vor fi acestea: în principiu oricare. În realitate se va face o opțiune; și această alegere a "căzut" pe ansamblul corului mixt. De ce ? Fiindcă, prin tradiție,

este ansamblul cel mai pretențios, primul (!) care are patru voci de bază (un principiu ce se va extinde apoi și asupra orchestrei) și necesită multă rigoare în tratarea lui. Iată registrele (desigur aproximative, gândite la nivelul unui cor mai mult sau mai puțin obișnuit) celor patru voci :

Ex. 10



Se face specificarea că tenorul este scris aici în cheia fa (deci real) și nu în cheia sol cum se practică în mod normal în partituri (el sunînd în realitate cu o octavă mai jos decît este scris).

Să vedem, în continuare, cum repartizăm cele trei sunete ale acordului celor patru voci. Mai înainte însă de orice, trebuie făcută precizarea că acordul, pentru a-și menține sonoritatea compactă, unitatea de ansamblu, trebuie să permită numai anumite distanțe între voci, distanțe care, depășite, ar prejudicia ansamblul armonic corect. Astfel, distanța între sopran-alto va fi de octavă, nonă, cel mult decimă (rar utilizată).

Ex. 11



Între tenor și bas se poate ajunge la duodecimă, mergîndu-se eventual pînă la dubla octavă (basul, în registrul grav este bogat în armonice, umplînd "golul" astfel creat).

Ex. 12



Punctul cel mai delicat, cel de sudură, între [alto-tenor] (timbre diferite, unul feminin, celălalt masculin) nu va accepta decît distanțe de sextă sau septimă (în mod excepțional octava, sau numai pe acordul de nonă de dominantă, nona).

Ex. 13



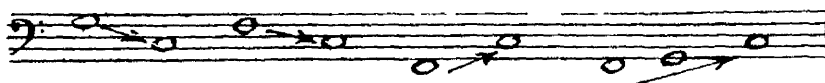
Pentru a trece la repartizarea sunetelor acordului la cele patru voci se ivește în mod inevitabil (la trisonuri) problema dublării, a repetării unei note. Acest lucru nu va putea fi rezolvat în abstract, ci numai particularizând acordurile. În consecință în continuare vom aborda problema treptelor principale.

TREPTELE PRINCIPALE

Treptele principale (sau funcțiile tonale) nu sunt altceva decât acordurile care se nasc pe treptele tonale ale unei tonalități (IV-I-V). Aceste acorduri vor crea ceea ce numim funcțiile tonale, acordurile pe treptele principale jucând un rol bine determinat în tonalitate.

Tonica (acordul de pe treapta I) va avea rolul principal în tonalitate, fiind o funcție caracterizată prin stabilitate permanentă, prin echilibru, ea constituindu-se în reperul către care converg, mai devreme sau mai târziu, direct sau indirect, toate elementele melodice și armonice ale tonalității. Se poate afirma astfel faptul că tonica reprezintă o funcție statică, funcție ce nu prezintă ideea unor canalizări către alte puncte ale tonalității, din contră, către ea convergând toate elementele acesteia.

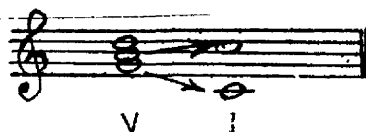
Ex.14



În evident contrast cu tonica, dominanta (acordul treptei a V-a) este dinamică, instabilă. Plasată la cvinta superioară față de tonică, dominanta, prin fundamentală ei, prezintă tendința logică de rezolvare către elementul generator (principiul fizic al atracției sunetelor funcționând astfel: un sunet dă naștere cvintei sale, aceasta, firește, are tendința de a reveni la sunetul generator - față de care este subordonat). Acestei fundamentale i se adaugă terța acordului, sensibilă care prin mersul melodic firește, semitonal, va tinde să se rezolve tot către tonică. Astfel dominanta va reprezenta un puternic sprijin pentru

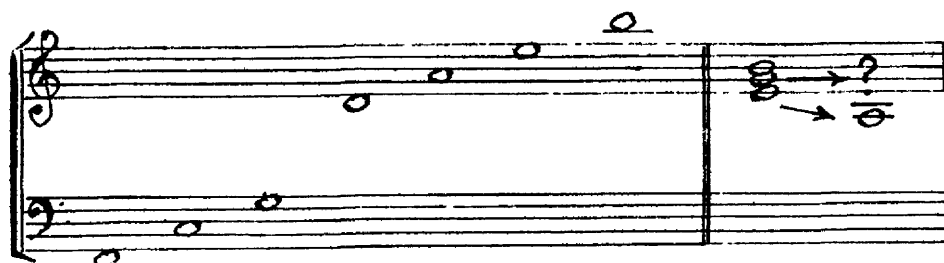
tenică, instabilitatea ei generînd tocmai o relație foarte puternică cu acordul treptei I.

Ex. 15



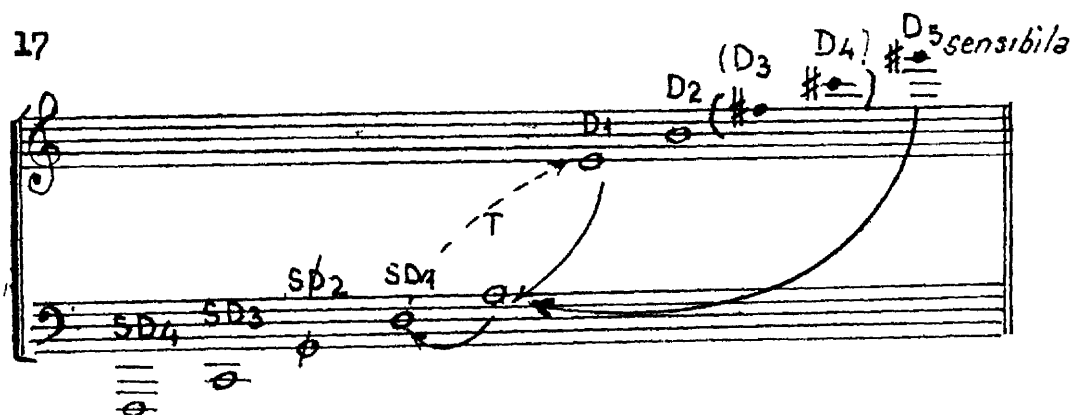
Situația în minor (a dominantei) este însă diferită. Ordonarea naturală a materialului tonalității minore, plasarea diferită (față de major) a tenicii în contextul diatonic al minorului natural nu permite acordului ce se formează pe dominantă să aibă forța tonală suficientă pentru a merge către tonică (neexistînd sensibilă)

Ex.16



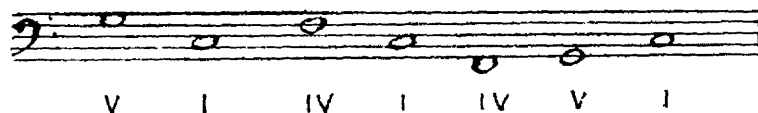
Astfel tonalitatea minoră, lipsită de sensibilă, a fost nevoită să-și "confectioneze" una. Așa s-a născut minor tonal propriu-zis (sau minorul armonic, cum este el numit de tratatele de teorie sau armonie). Alterarea ascendentă a treptei a șaptea a condus la obținerea dominantei a cincea (sensibilă), fapt ce se repercutează favorabil nu numai asupra acordului de dominantă dar și asupra echilibrului tonal general al tonalității minore (să nu uităm că în major, pentru obținerea echilibrului tonal se realizează un raport de 5 Dominante la 1 Subdominantă în timp ce în minorul natural situația este aproape inversă - 4 Subdominante la 2 Dominante - de aici rezultînd un dezechilibru atît de acuzat încît tonalitatea minoră - în versiune naturală - nici nu se poate constitui în tonalitate propriu-zisă. Prin apariția sensibilei, raportul Subdominantă-Dominantă "se îmbunătățește" devenind 4-3 iar, dacă luăm în considerație distanțele în cvinte între subdominanta cea mai îndepărtată de tonică și dominantă cea mai îndepărtată de tonică, atunci raportul devine chiar ușor favorabil dominantelor 5-4). Iată motivul pentru care, în acest exemplu, varianta pe care o vom folosi în armonie (în cvasi exclusivitate) va fi aceea a minorului armonic.

Ex. 17



În fine, subdominanta (acordul treptei a IV-a) joacă rolul de echilibru, de contrabalans în tonalitate. Dacă dominantă (și alături de ea celelalte dominante, a doua, a treia etc.) sprijină tonica convergînd către aceasta, subdominanta "trage" tonica în jos către ea (fiind plasată la distanța de cvintă inferioară față de aceasta). Din tendințele divergente ale subdominantei și dominantei se va naște echilibrul tonicii, condiție esențială pentru realizarea unei structuri tonale adecvate.

Ex. 18



Dacă acordul dominantei (prin obligativitatea de a conține sensibila, atât în major cît și în minor) are un aspect identic în cele două tipuri de tonalități (minoră și majoră) fiind un acord major, acordurile treptelor I și IV se vor diferenția calitativ fiind majore în major și minore în minor.

Ex. 19



Pentru a se constitui cît mai corespunzător în funcții armonice îndeplinindu-și rolul pe care-l au în tonalitate, **acordurile principale vor trebui să respecte strict un principiu de dublaj** (care va fi utilizat în primul rînd la acordurile în stare directă, de care ne vom ocupa mai întîi, și apoi, cu mici corecții, și la răsturnări). Acest principiu (care se va transfera apoi și la acordurile secundare,

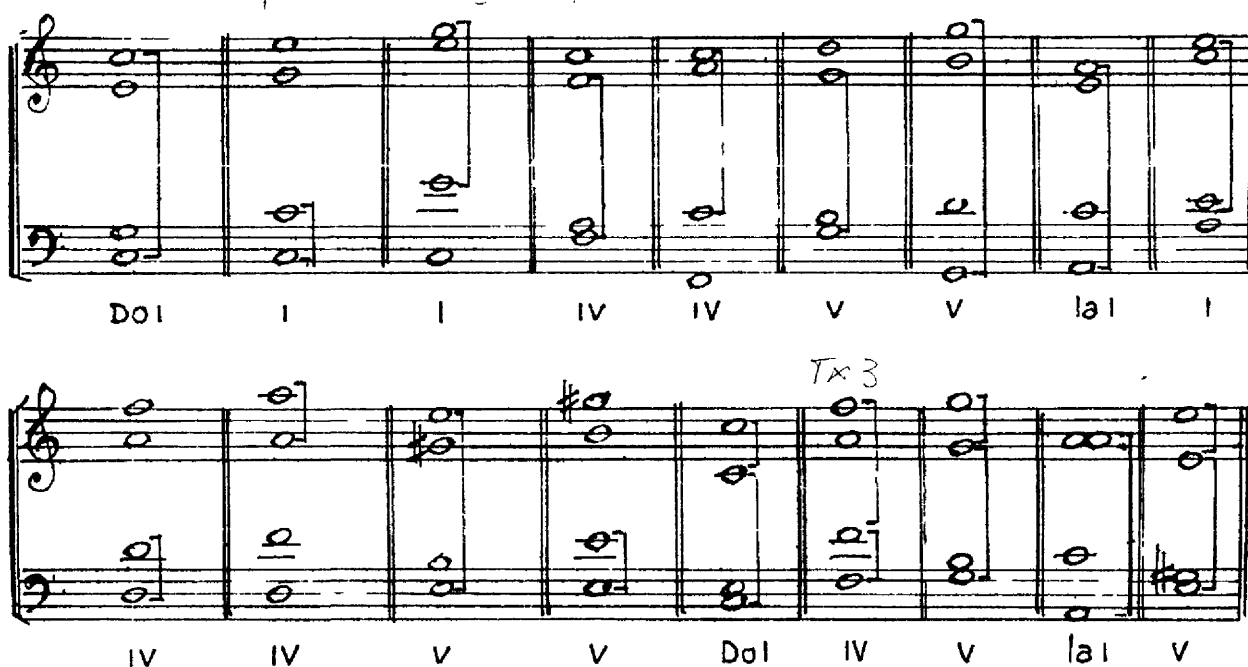
se referă la obligativitatea dublării notei (sau notelor, după caz) principale aflată în acordul respectiv.

Ex. 20



Se constată astfel cu ușurință că în acordurile treptelor IV și I se află câte două note principale ale tonalității (în consecință se vor putea dubla fundamentală și respectiv cvinta) în timp ce în acordul treptei a V-a se va afla o singură notă principală a tonalității (deci se va putea dubla doar fundamentală). Se cuvine amintită posibilitatea (excepțională) de eliminare a cvinte, în această situație triplându-se fundamentală (terța fiind plasată, obligatoriu, în interiorul acordului).

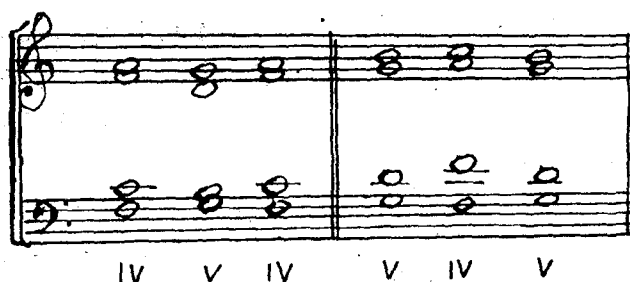
Ex. 21



RELATIILE FUNCTIONALE

Iată deci prezentată "fizionomia" materialului operațional armonic, acordul. În continuare va trebui să vedem însă cum "legăm" aceste acorduri între ele, cum le înlanțuim, fiindcă tocmai din acest aspect al succesiunii acordurilor se va naște "țesătura", "armătura"

Ex. 22



Pentru a crea și mai puternic impresia de armonie accidentală vocile trebuie conduse, pe cât posibil, cât mai "strîns" (mersuri melodice treptate).

Iată-ne deci și în fața înlănțuirilor propriu-zise. Cunoșcînd problemele acordurilor, pe cele ale relațiilor dintre ele, putem trece acum la realizarea înlănțuirilor? Din păcate încă nu, căci acestea nu se pot efectua oricum. Vocile vor trebui să respecte o serie de reguli stricte, severe, multe din ele moștenite de armonie de la tradiția meșteșugului polifonic, reguli ce condiționează obținerea unor sonorități frumoase, adecvate, corecte, în spiritul stilului tonal clasico-romantic (și evident, și baroc).

MIȘCARILE MELODICE

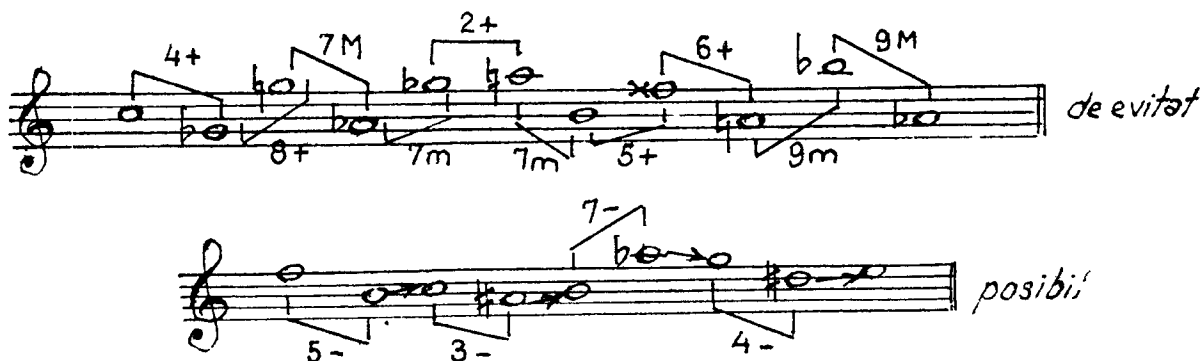
Mai înainte de orice va trebui să amintim cîteva norme generale vizînd mișcarea melodică a celor patru voci. Sigur că aici ar trebui făcută o distincție între cele trei epoci muzicale pe care le străbate omefonia tonală: baroc, clasicism și romantism (la care s-ar adăuga, parțial, și "curenți neotonale" din perioada modernă și contemporană). Cum actualul curs de armonie însă nu-și propune o abordare stilistică strictă a scriiturii armonice (cu trimiterea la vreuna din epocile amintite) vom încerca o sinteză generală a reperelor melodice (corecțiile particulare intervenind acolo unde va fi cazul).

Privind mai întîi de toate intervalica, putem constata faptul că, în această concepție muzicală tonală, vor fi evitate în general intervalele aspre, disonante, greu de intonat și cu sonoritate mai mult sau mai puțin dură. În această categorie vor fi implicate mai ales intervalele mărite (2+, 4+, 5+, 6+), septimele (mari și mici) precum și intervalele peste octavă (9m și 9M etc.). Deși disonante,

HL

intervalele micșorate, mai puțin agresive, vor putea fi acceptate cu condiția unei rezolvări stricte a lor.

Ex. 23



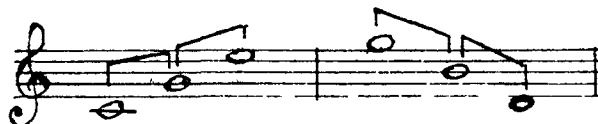
Combi-na-țiile de salturi din care rezultă intervale diso-nan-te (salturi aduse în același sens) vor fi de ase-menea evitate; se re-mar-că în această direcție succesiunea de două sau mai multe inter-vale de același fel, mai mari decît terța (cvarte, cvinte etc.), si-tua-ții ce nu vor trebui utilizate.

Ex. 24



Diverse combina-ții de salturi (în același sens) care produc diso-nan-țe sau diferențe mari de registru vor fi de ase-menea evitate (5 plus 6 sau 6 plus 7 etc.).

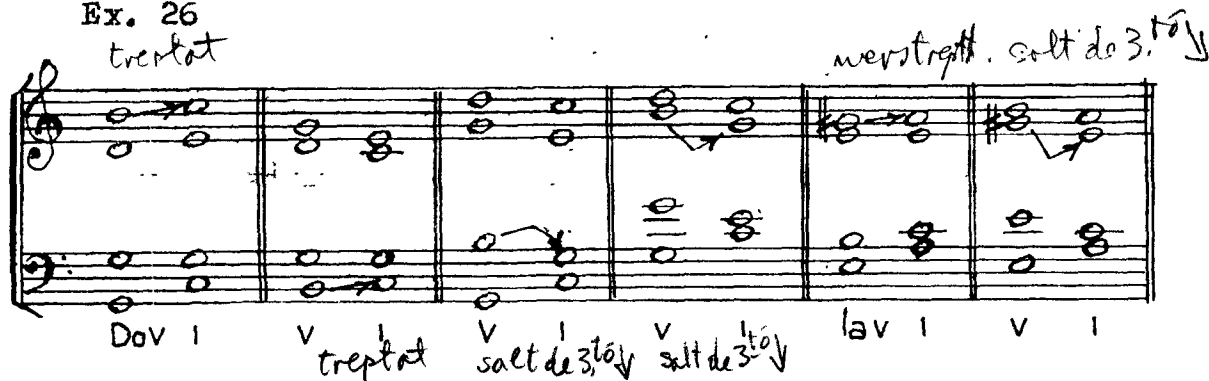
Ex. 25



Un aspect melodic de mare importanță (con-di-țio-nat însă de si-tua-ția armo-nică, ver-ti-cală, a su-netu-lui res-pec-tiv) va fi legat de exis-ten-ța diso-nan-țelor și a sen-si-bi-le-lor, ele-men-te cu rezolvare stric-tă, ob-li-ga-to-rie. Nu fa-cem decît să sem-nalăm acest aspect în-trucît, la ti-mpul cu-venit, ne vom ocu-pa pe larg de rezolvarea fie-că-rui tip de diso-nan-ță. Să re-ținem doar că sen-si-bi-la va avea, atît în ma-jor cît și în mi-nor, o con-ducere ob-li-ga-to-rie trep-tat as-cen-den-tă (in-di-fe-rent de vo-cea la care este plasată) ex-cep-ție fă-cînd vo-cile in-ter-ne (alto și tenor) care, în ca-zuri spe-cial ju-sti-fi-cate, vor putea con-duce sen-si-

bila prin salt descendent de terță (realizându-se astfel completarea elementelor acordului - fundamentală, terță, cvintă - aceasta din urmă putînd altminteri să lipsească).

Ex. 26



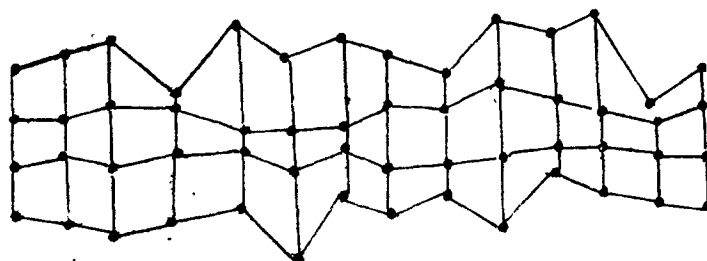
Ar fi de asemenea demnă de menționat modalitatea generală de mișcare a vocilor, caracteristicile melodice ale fiecărei voci în parte. Astfel, sopranul - vocea superioară - va fi (cu rare excepții) purtătorul melodiei. Rezultă de aici că planul sopranului trebuie să întrunească maximum de expresivitate muzicală. Este greu (imposibil!!) de dat rețete sigure pentru confecționarea de melodii! Se poate spune însă că ponderea mersurilor treptate va echivala cu un moment mai cantabil. Apariția salturilor va marca tensiunea în general, în timp ce nota repetată, statică din punct de vedere melodic, va fi utilizată rar (numai în cazurile speciale ale recitativelor care, în mod normal, nu au ce să caute în niște obișnuite teme de armonie!).

Basul, vocea armonică principală, va marca schimbările de acorduri fie pregnant (prin salturi), fie cursiv (prin mersuri treptate), de multe ori în planul său orizontal apărînd cele două tipuri de mersuri melodice combinate. Nota ținută, statică armonic, va fi rar utilizată.

Vocile interne (alto și tenor) vor avea sarcina de a lega (suda) acordurile. Acest deziderat se va realiza cu atît mai bine cu cît mișcările melodice vor fi mai reduse. În consecință, ideale vor fi deplasările pe sunete alăturate sau chiar menținerea sunetelor pe loc.

Salturile vor fi nu numai neconvenabile pentru ansamblul sonor dar și riscante, ele putînd ușor provoca greșeli în înlănțuiri.

Ex. 27



Respectarea acestor norme este recomandabilă dar nu obligatorie. Pot fi situații în care excepția să fie chiar necesară!

MISCARILE ARMONICE ALE VOCILOR *

Spre deosebire de mișcarea melodică, unde se urmărește exclusiv planul orizontal, mișcarea armonică privește către evenimentele sonore verticale ce se produc prin mișcarea simultană a două voci. Mișcările armonice pot fi clasificate în trei mari categorii: mișcări directe (ambele voci merg în același sens, ascendent sau descendent), mișcări contrare (cele două voci evoluează în sensuri opuse, una ascendent și cealaltă descendent) și, în fine, mișcări oblice (în care o voce stă pe loc, cealaltă urcând sau coborînd).

Vom încerca în continuare, luînd fiecare categorie de mișcări, să analizăm pe rînd greșelile ce se pot produce. Menționăm faptul că aceste greșeli trebuie privite ca simple repere stilistice și nu ca aspecte absolute, întrucît unele sonorități considerate de armonia tonală drept necorespunzătoare ("urîte") își pot găsi locul foarte bine în alte sisteme muzicale unde se pot integra perfect creînd momente muzicale deosebite.

① Mișcarea directă: este, indiscutabil, mișcarea cea mai periculoasă, întrucît pune mai ușor în evidență o sonoritate sau alta pe care nu numai că nu o atenuează ci chiar o reliefează cu mai multă pregnanță tocmai prin același sens de evoluție melodică a ambelor voci. Deși mai puțin posibilă de realizat, totuși încrucișarea de voci poate fi efectuată și printr-o mișcare directă. Ea va fi categoric interzisă întrucît, "stricîndu-se" ordinea firească, stratificarea logică a vocilor perturbă, nedorit și illogic, sonoritatea verticală a ansamblului.

Ex. 28



"Vecină" cu încrucișarea de voci (dar mai puțin gravă) va fi depășirea nivelului vocii alăturate (cu atît mai neplăcut ar fi dacă s-ar pune problema unei voci aflate la distanță, cînd implicit ar fi depășit și nivelul vocii alăturate).

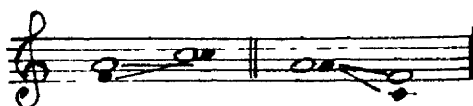
Ex. 29



Această depășire a nivelului vocii alăturate crează (oarecum) senzația încrucișării de voci, în plus, printr-o anume violentare a sonorităților (datorată mișcării relativ brutale) se nasc "șocuri" nedorite.

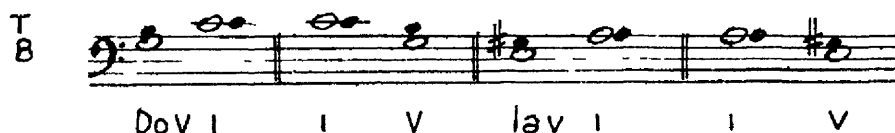
Plecînd de la această rezervă vis-a-vis de depășirea nivelelor de voci, trebuie să menționăm, ca o situație particulară, intrarea și ieșirea în (și din) unison, mai gravă decît o depășire oarecare. Unisonul, interval privit cu anumite rezerve (datorită faptului că crează senzația "dizolvării" unei voci, în consecință produce un anumit dezechilibru sonor), poate fi practicat între (sopran-alto, tenor-bas) și numai în cazuri bine justificate între voci cu timbre diferite feminin-masculin, adică (alto-tenor). Evident, abordarea acestui unison (indiferent de perechea de voci care-l produce) nu va fi permisă prin mișcare directă (producîndu-se prin depășirea automată a nivelului uneia din voci). Situația este similară la ieșirea din unison prin mișcare directă.

Ex. 30



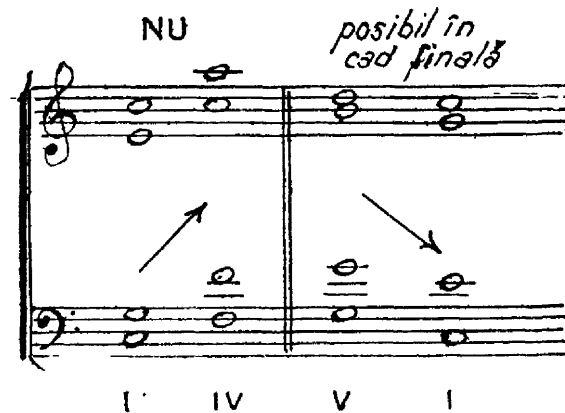
Există o singură excepție posibilă; relația V-I între bas-tenor permite unisonul produs prin mersul logic al dominantei către tonică și al sensibilei tot către tonică. Automat "reversul medaliei" este acceptat.

Ex. 31



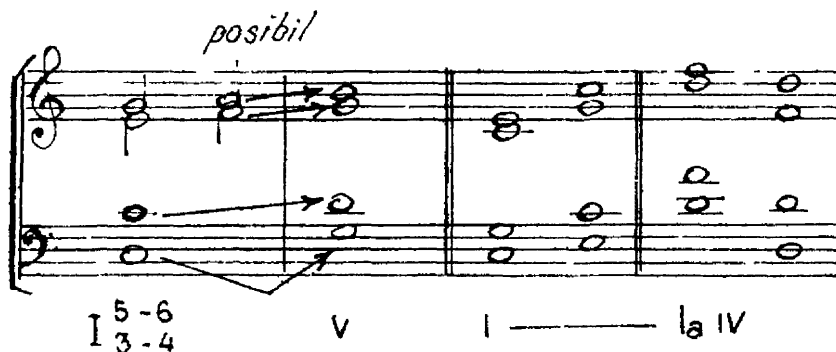
Privit de data aceasta la nivelul ansamblului tuturor celor patru voci, nu va fi permis mersul direct general. Fără să se consti-tue într-o greșeală gravă (unii teoreticieni chiar îl tolerează) mersul direct general poate angrena alte greșeli și în general, prin el însuși, nu crează sonorități prea bune. El va putea fi totuși acceptat atunci cînd se realizează, fără "brutalități" excesive, în cadența finală.

Ex. 32



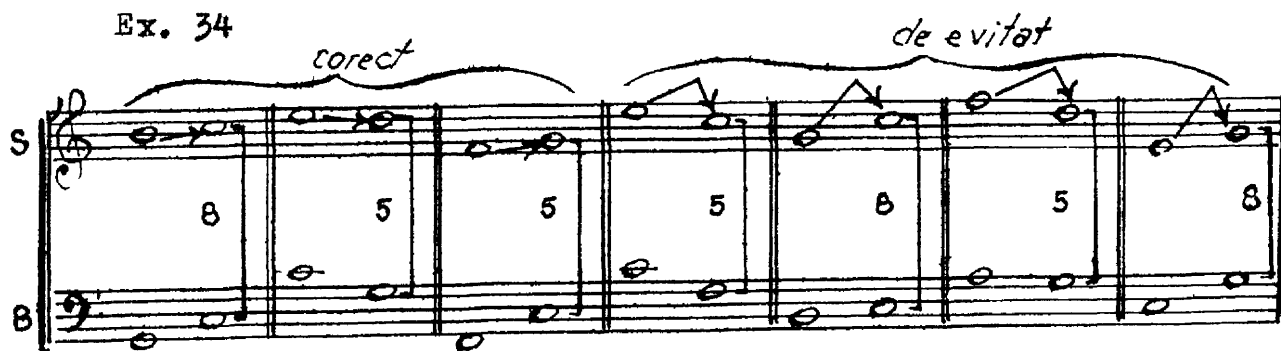
De asemenea va mai putea fi acceptat, ¹ fără rezerve, atunci când trei voci merg treptat (și doar a patra sare) sau, ² cu rezerve, atunci când două vor merge treptat și o a treia sare doar o terță ³ precum și pe schimbările de poziție realizate pe armonie ținute (unde sînt permise și depășirile de nivel de voci și - vezi în continuare - octavele și cvintele directe) - asupra acestor probleme se va reveni însă cu spor de informație.

Ex. 33



Octavele perfecte și cvintele perfecte directe interesează (cel puțin la capitolul treptelor principale) doar vocile externe (sopran-bas). Aceste intervale, cu sonoritate goală, neutră, pot produce efecte sonore mai slabe în anumite condiții, în consecință vor fi evitate. Situațiile în care asemenea octave sau cvinte nu sînt bine vor fi acelea în care ele sunt puse în evidență de saltul sopranului (mersul basului nu interesează în acest caz). Dacă sopranul va merge treptat, aceste intervale perfecte vor fi acceptate fără rezerve, altminteri vor fi însă evitate.

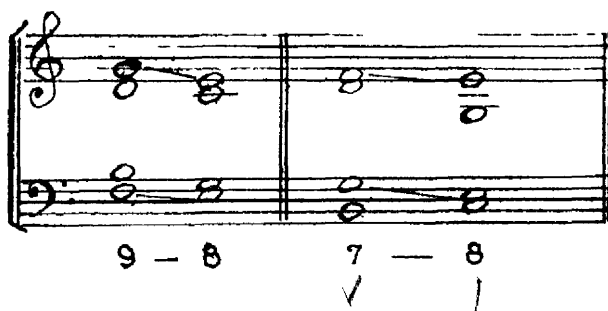
Ex. 34



În perspectiva acordurilor secundare aceste octave și cvinte directe vor fi luate în considerație atunci când se produc și față de alte perechi de voci.

Se mai adaugă, în cazul acordurilor ce conțin elemente disonante (septime, none etc.), interdicția mesururilor directe 7-8 și 9-8 indiferent de perechea de voci care le realizează (efectul sonor fiind resimțit drept necorespunzător).

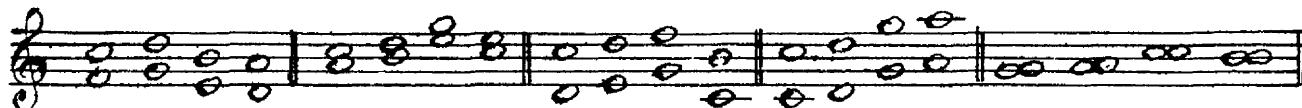
Ex. 35



Mișcarea paralelă

Mișcarea paralelă se constituie într-un caz particular al mișcării directe. În mersul paralel cele două voci evoluează în aceeași direcție; ele însă îndeplinesc o condiție suplimentară - păstrează intervalul separator.

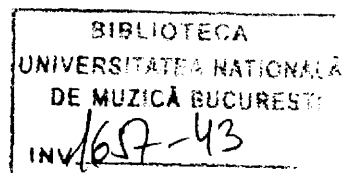
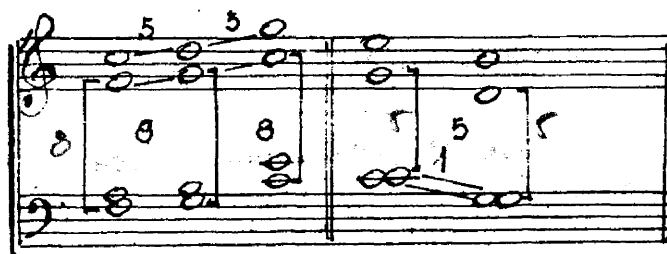
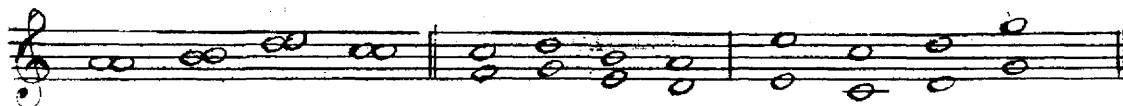
Ex. 36



Acest tip de mișcare, care conduce la o pronunțată depersonalizare a vocilor, a fost evitată de știința polifoniei renașcentiste la nivelul tuturor intervalelor, fiind permisă (pe trasee limitate, 2-3 intervale la rînd) numai la nivelul consonanțelor imperfecte -

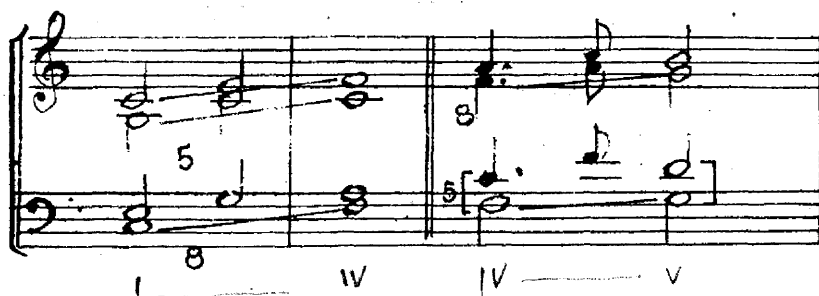
terțe și sexte mici și mari. Păstrând interdicția paralelismelor de consonanțe perfecte (unisoane, cvinte și octave) omofonia tonală a barocului, clasicismului și romantismului nu face altceva decât să eludeze o sonoritate cu tentă modală (practicată în polifonia veche a școlii franco-flamande - vezi Machaut). Neintegrându-se în "atmosfera" tonală, aceste paralelisme creează (conform opiniei lui Arnold Schönberg) și senzația contopirii perfecte a celor două voci realizându-se impresia dispariției uneia dintre ele. Indiferent de perechea de voci care le formează vor fi strict interzise.

Ex. 37



In situația schimburilor de poziție pe armonie ținută (reordonarea elementelor unui anumit acord, odată sau de mai multe ori) nu vor fi permise paralelismele consonanțelor perfecte (unison, cvintă și octavă) pe cele 2 acorduri dacă se vor realiza pe timpi simetrici accentuați fiind separate de o singură schimbare de poziție.

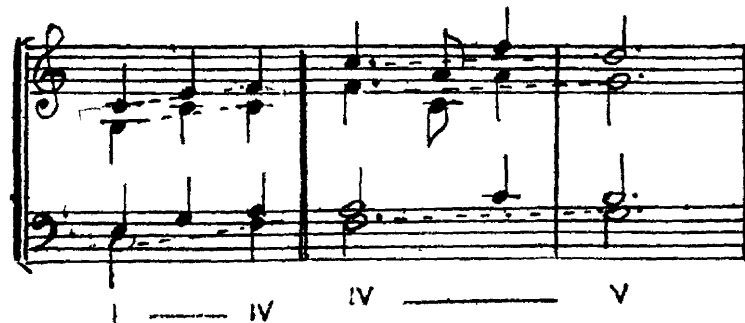
Ex. 38



Vor fi permise, însă, atunci când, separate de un singur schimb de poziție, se află pe timpi nesimetrice sau când, aflate pe timpi simetrici accentuați, intercalează între ele cel puțin

două schimburi de poziție (în care să fie angrenate vocile respective).

Ex. 39



Asupra acestei probleme vom mai reveni la capitolul destinat special schimburilor de poziție.

2) Mișcarea contrară

Mult mai valoroasă din punct de vedere armonic decât mișcarea directă, mișcarea contrară eludează multe din greșelile potențiale, realizabile prin mișcarea directă (sau le atenuează). Astfel, dacă posibilitatea de încrucișare a vocilor rămâne în continuare prezentă

Ex. 40



în schimb abordarea unisonului sau ieșirea din el (prin mișcare contrară) devine perfect acceptabilă, cu o mențiune pozitivă specială pentru măsurile treptate.

Ex. 41



Cvintele perfecte și octavele perfecte ... directe, evident nu se mai pot crea prin mișcare contrară. La fel dispare directismul general.

2) Mișcarea contraparalelă

Această mișcare se constituie (ca și mișcarea paralelă în raport cu cea directă) într-un caz particular al mișcării contrare.

Și aici, ca și la mișcarea paralelă, se va păstra intervalul (simplu) de bază, care însă va fi prezentat în alternanță: intervalul simplu-dublu sau interval dublu-interval redublat etc. sau invers. Efectul contraparelelismelor realizate pe consonanțele perfecte (unison, cvintă și octavă, plus intervalele compuse corespunzătoare) rămâne aproape la fel de discutabil ca cel al paralelismelor acestor intervale.

Ex. 42



Similar acționează și aici ideile prezentate vis-a-vis de schimburile de poziție pe timpi simetrici accentuați (deși, uneori cu un plus de îngăduință)

Ex. 43



Contraparelelisme de octave perfecte (între vocile externe) vor fi însă admise (considerându-se dublările fundamentalelor funcțiilor de dominantă și tonică) în cadența finală - relația V-I -

Ex. 44



3) Mișcarea oblică

Mișcarea oblică rămâne ideală în armonie. Menținerea unei voci pe loc nu numai că eludează automat o serie de greșeli (prin-

tre cele mai grave figurînd paralelismele și contraparelelismele de consonanțe perfecte) dar asigură și o legătură mai bună între acorduri grație notei ținute.

Singurele greșeli posibile a mai fi comise prin mișcare oblică (și pe care, evident, va trebui să le evităm) vor mai rămîne doar încrucișarea de voci și intrarea în unison din secundă.

Ex. 45



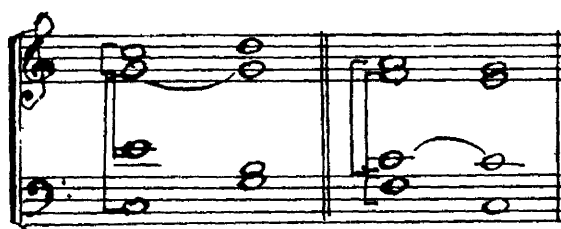
Unisonul adus (prin mișcare oblică) de la orice alt interval va fi posibil, iar părăsirea lui prin orice interval va fi de asemenea foarte bună (inclusiv prin secundă).

Ex. 46



În înlanțuirile dintre acorduri, acolo unde vom vedea o notă ținută, verificarea celorlalte voci față de vocea respectivă practic nu va mai fi necesar a fi realizată.

Ex. 47



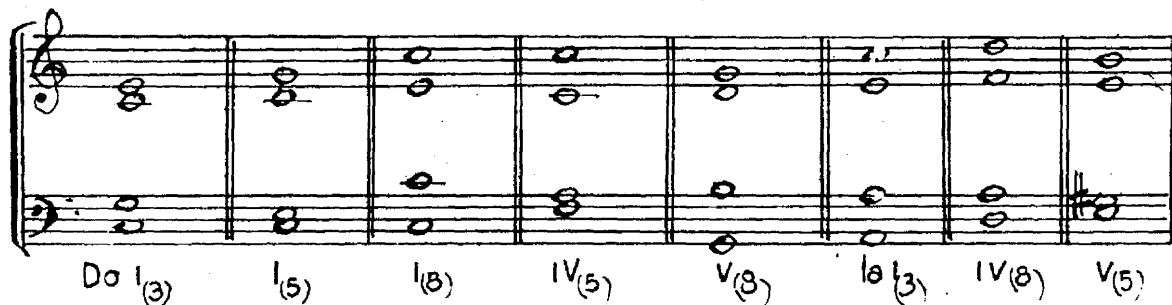
ÎNLANȚUIRI ACORDICE

(trepte principale în stare directă)

După ce am trecut în revistă problema relațiilor armonice, după ce am construit acordurile, după ce am văzut principalele aspecte ale problemelor ridicate de mișcările melodice și armonice vom trece la realizarea practică a înlanțuirilor de acorduri principale în stare directă. Mai înainte însă este necesar să precizăm pozițiile melodice și armonice ale acordurilor.

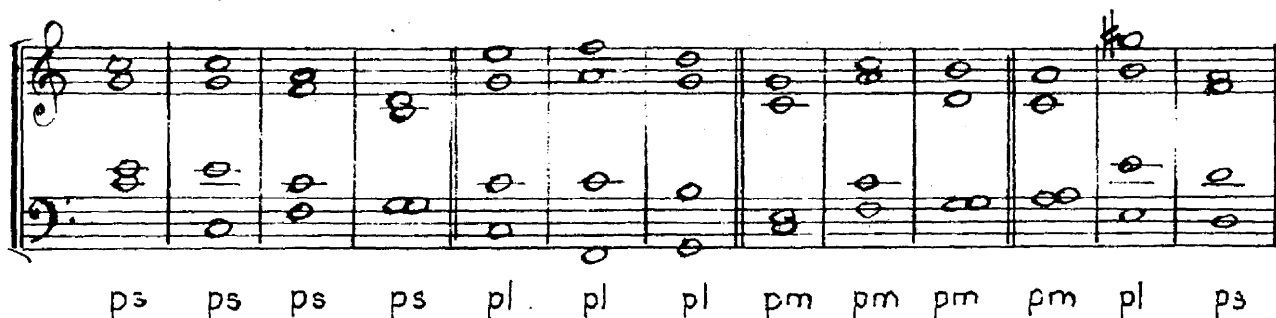
Poziția melodică a unui acord este stabilită de elementul acordului aflat la sopran, respectiv poziția de terță (când terța este la vocea superioară), de cvintă (cvinta la sopran) și octavă (fundamentală la sopran).

Ex. 48



Poziția armonică a acordurilor se referă la distanța dintre elementele acordului. Se consideră că o pereche de voci se află în poziție strînsă atunci când între cele două sunete nu va mai putea fi introdus cel puțin un alt sunet al aceluiași acord. Poziția largă, invers, ar permite includerea unuia sau a mai multor sunete fără când parte din acordul respectiv. Deci un acord se consideră în poziție strînsă atunci când toate cele 3 perechi de voci (S-A, A-T, T-B) sunt în poziție strînsă (la care se adaugă situația în care doar S-A și A-T sunt în poziția strînsă, T-B putînd fi în poziție largă - în acest caz se consideră poziție strînsă cu bas detașat). Poziția largă de ansamblu o presupune pe cea particulară la nivelul tuturor perechilor de voci (S-A, A-T, T-B). Intermediar se plasează poziția mixtă, combinînd, la diverse perechi de voci, pozițiile strînse cu cele largi.

Ex. 49



Plecînd de la toate pozițiile armonice și melodice vom încerca realizarea tuturor relațiilor tonale posibile: I-IV, IV-I, I-V, V-I și IV-V la care se adaugă formula de cadență complexă IV-V-I (cadență autentică compusă).

Ex. 50

Figured bass notation for Exercise 50:

System 1: Ips(5)IV IVpm(5) I Ip(3)V Vpm(3)I IVps(3)V Vp(5)V IVps(3)V I

System 2: Ips(8)V Vps(3)I Ips(8)IV IVpm(5)I IVp(8)V Vp(8)V I

Plecînd de la baza pe care ne-o va da efectuarea atentă a unor asemenea exerciții vom trece la realizarea primelor teme propriu-zise.

Basul dat

Ex. 51

Pentru realizarea unei teme plecînd de la basul dat considerăm că, mai întîi de toate, este necesară o cifrare exactă a basului. Deocamdată lucrurile sunt simple: se notează treapta (cu cifră română, deci I, IV sau V). Fiind vorba doar de acorduri în stare directă (care se cifrează cu $\frac{5}{3}$, 5, 3 sau nu se specifică nimic) vom nota doar treptele. Vom avea grijă să realizăm cifrajul căutînd să nu prelungim o funcție peste bara de măsură, obținînd astfel o concordanță între accentul metric și cel armonic.

Ex. 51 bis

Figured bass notation for Exercise 51 bis:

I V I IV I V I IV V I V I IV V I

În continuare purcedem la realizarea temei propriu-zise. Dacă primul acord poartă sub el o indicație precisă privind poziția melodică și armonică, va trebui să o respectăm. Dacă nu, putem pleca în poziția pe care o alegem singuri.

În realizarea temei există două modalități mai importante de a proceda; pe baza basului și a cifrajului realizăm sopranul de la început pînă la sfîrșit în ideea obținerii unei melodii cît mai expresive. Acest mod de a lucra are avantajul unei șanse superioare în-a-vis de expresivitatea liniei melodice; presupune însă riscuri mari. Începătorul, neputînd imagina și conducerile celorlalte voci, riscă situații dificile (sau chiar imposibile) pe parcurs: obligat să modifice melodia, aceasta poate fi mutilată esențial.

De aceea sugerăm pentru acest stadiu de început un alt mod de a proceda: realizarea melodiei sopranului pe una sau cîteva note, apoi realizarea și a celorlalte voci. În cazul în care se ivesc probleme, reparațiile și modificările nu vor afecta decît un mic număr de acorduri. Pentru a merge mai departe de fiecare dată se va recita d'a capo linia melodică ce va fi continuată (pentru unul sau cîteva acorduri) cît mai logic și mai expresiv posibil. Este o modalitate mai greoaie de rezolvare, dar mai sigură.

Ex. 52

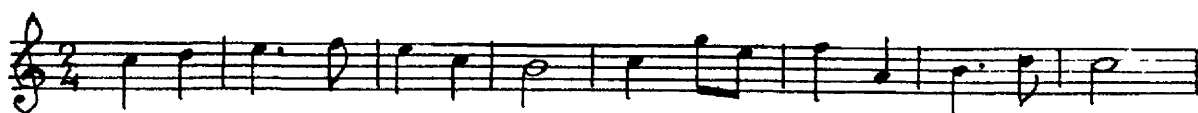
The musical score for Example 52 consists of two staves. The top staff is a treble clef with a melody. The bottom staff is a bass clef with a bass line and figured bass notation below it. The figured bass notation is as follows: I V I IV I V I — IV V I V I IV V I. There are also some numbers 2 and 4 written in the left margin of the bass staff.

Cît despre controlul corectitudinii înlănțuirilor, recomandăm ca acest lucru să se facă de la acord la acord consacrîndu-se, mai ales la început, un timp substanțial pentru realizarea unei teme cît mai corecte și muzicale.

Sopran dat (cîntul dat)

Procedura, în acest caz, este destul de asemănătoare cu cea indicată la basul dat.

Ex. 53



Mai întâi realizăm cifrajul funcțional (deocamdată nefiind preocupați de găsirea unei eventuale soluții pentru răsturnări).

Ex. 54



În continuare putem proceda ca la basul dat (evident, invers acum); plecînd de la melodia dată construim basul pentru una sau cîteva note ale sopranului, apoi completăm cu cea mai mare atenție și vocile interne. Recomandăm același control exigent al înlănțuirilor.

Ex. 55



Răsturnarea întîi a acordurilor principale

Răsturnarea întîi a unui acord se realizează prin plasarea în bas a terței acordului. Obținem astfel o poziție mai puțin fermă a acordului întrucît fundamentală acestuia, sunetul principal al structurii armonice respective, nu se mai află la vocea cea mai importantă din punct de vedere armonic, adică la bas, acestuia fiindu-i încredințată terța acordului, element semnificativ pe plan modal dar nu și pe cel tonal (evident ne referim la acordurile principale).

Ex. 56

bun. dublarea notei din sopran, la una din voci interioare (fără *)

I_6 IV_6 V_5 I_6 IV_6 V_6 I_6 IV_6 V_6 IV_6 V_6

Cifrarea acestei noi poziții armonice se va face cu $\frac{6}{3}$ (cifraj complet) sau, mai frecvent cu 6 (cifrajul prescurtat care presupune doar marcarea - prin cifraj - a fundamentalei, cvinta fiind subînțeleasă de la sine).

Din repartizările elementelor într-un acord în răsturnarea întâi (poziție numită în armonie, datorită cifrajului, și sextacord) rezultă o predilecție evidentă pentru dublarea notei din sopran, dublare ce asigură o sonoritate optimă (sau foarte bună). Atunci când nu se procedează astfel se pot naște situații sonore mai slabe care pot presupune și distanța de octavă între vocile interne (vezi exemplul anterior).

Iată motivul pentru care se va recomanda utilizarea prioritar a acestui dublaj. Sigur, vor fi și cazuri în care nu se poate respecta această recomandare și atunci vom proceda la dublarea celui-lalt element. Dar, repetăm, orientarea prioritară se va face către dublarea elementului din sopran. Se remarcă astfel faptul că datorită acestei recomandări devine (pe răsturnarea întâi) posibilă dublarea cvintei și pe acordul dominantei (vezi cazurile trei și cinc din exemplul de mai jos) Ex. 57

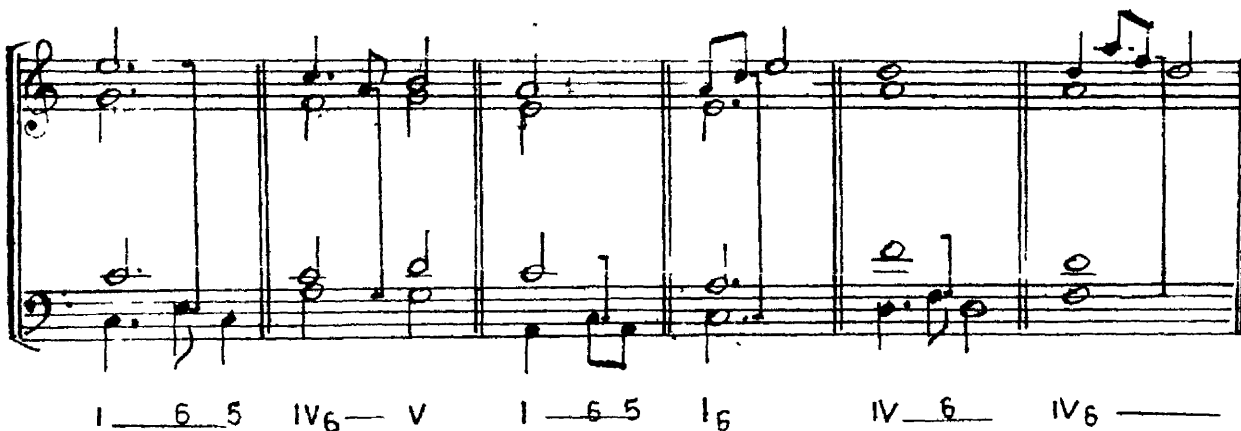
$D6$ IV_6 V_6 V_6 V_6

În continuare se impune o precizare dacă la acordurile principale în stare directă se putea ajunge, în cazuri speciale, la triplarea fundamentalei (eliminându-se cvinta în condițiile menționate anterior - adică plasarea terței la o voce interioară și în

nici un caz la ~~sopran~~, la acordurile în răsturnarea întâi (și acest lucru va fi ~~valabil~~ și pentru răsturnarea a doua) nu va putea lipsi, în nici o situație, nici un element. Poziție mai slabă (din punct de vedere al forței tonale), răsturnarea întâi nu va permite deci eliminarea cvintei (de fundamentală nu poate fi vorba).

În schimb, răsturnarea întâi (ca și starea directă) a acordurilor de tonică (I) și subdominantă va permite, în cazuri excepționale, dublarea tertelor, atât în major cât mai ales în minor. Această dublare de terță se va putea efectua numai pe o schimbare de poziție, plecând de la un dublaj corect. Prin mișcare oblică, pe o valoare ritmică redusă, adusă pe un moment metric cât mai nesemnificativ, terța va putea fi, pentru moment, dublată.

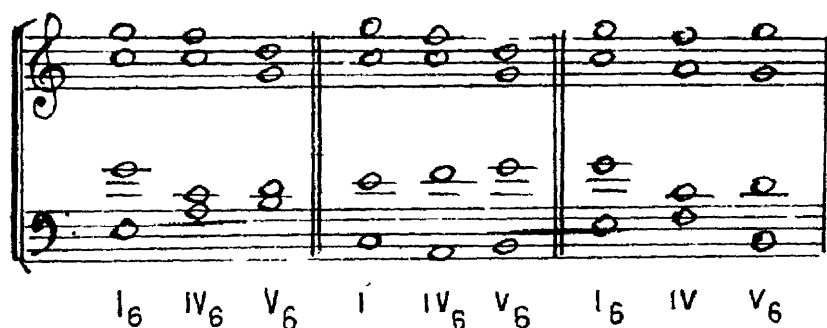
Ex. 58



Evităm astfel o mișcare pronunțată, insuficient motivată uneori, a vocilor în schimbările de poziție.

Sucesiunile prelungite de acorduri în răsturnarea întâi nu sunt recomandabile; pe de o parte sunt incomode (și chiar periculoase), pe de altă parte crează sonorități care riscă să devină ușor nesigure (plecând de la forța tonală mai redusă a acestei poziții armonice). În consecință, deși se pot înlănțui toate cele trei acorduri principale în răsturnarea întâi totuși recomandăm o alternanță a răsturnărilor întâi cu stările directe, alternanță benefică atât pentru culoarea generală armonică cât și pentru conducerea melodică a basului.

Ex. 59



Schimbările de poziție pe armonie ținută

Apariția răsturnării întâi va ridica problema schimburilor de poziție pe armonie ținută. Ce sînt acestea ? Prezentări succesive în repartizări diferite ale elementelor unei funcții oarecare. Acordul își poate schimba răsturnarea, își poate modifica înfățișarea (elementele sale sînt aduse la alte voci) rămînînd însă constant pe aceeași funcție.

Ex. 60



Mișcările produse aici vor trebui însă privite diferit față de cele care se realizează atunci cînd înlănțuim două acorduri diferite (mișcări melodice și armonice efective!); ceea ce se întîmplă pe armonie ținută este o simplă permutare a elementelor, un "joc" în interiorul acordului fără consecințe majore pentru sonoritatea acestuia (în primul rînd cea funcțională). Iată de ce, în cadrul schimburilor de poziție vor putea fi admise o serie de lucruri care, altminteri, nu sînt permise (de unele din ele am amintit deja). Să încercăm să le enumerăm : mișcarea directă generală, depășirile de nivel de voci, salturi pe intervale melodice nepermise, intrări sau ieșiri în și din unison prin mișcare directă,

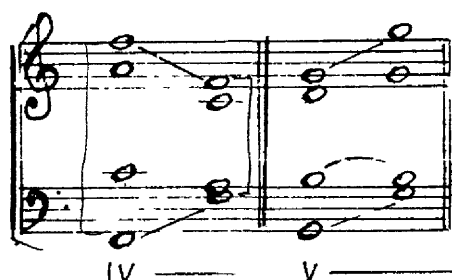
cvintele și octavele directe. Efectul "rău" al acestor mișcări nu va fi sesizat ca atare pe armonie ținută, în consecință toate acestea vor putea fi acceptate (aici!).

Ex. 61



Deși unii teoreticieni le permit, credem că este totuși mai prudent să evităm paralelismele (sau contraparelelismele) pe armonie ținută, deși efectul lor "prost" este evident diminuat.

Ex. 62



Dacă schimburile de poziție aduc atâtea avantaje celui care rezolvă o temă de armonie, în schimb ele pot produce o serie de greșeli (destul de grave) pe care le maschează și pe care, evident, trebuie să le depistăm și să le înlăturăm. Este vorba de paralelisme (și contraparelelisme) pe timpi simetrici accentuați care, separate de un singur schimb de poziție, își vor păstra efectul sonor necorespunzător (problemă deja abordată, parțial, anterior - vezi ex. 36 și 37). Se adaugă interdicția vizînd paralelisme și contraparelelisme pe timpi alăturați separate de o schimbare de poziție (pe valoare mică)

Ex. 63



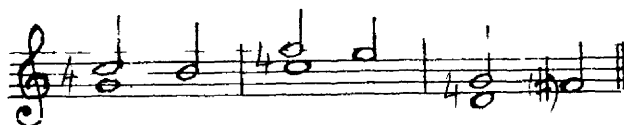
Aș face mențiunea că aceste rigori sînt caracteristice (ca și încă altele, destul de numeroase) muzicii vocale, cea instrumentală fiind mai "libertină", îngăduind în general asemenea situații cum sînt cele prezentate în exemplul 62 (și parțial în exemplul 63)

Răsturnarea a doua a acordurilor principale

($\frac{6}{4}$ de arpeggiu)

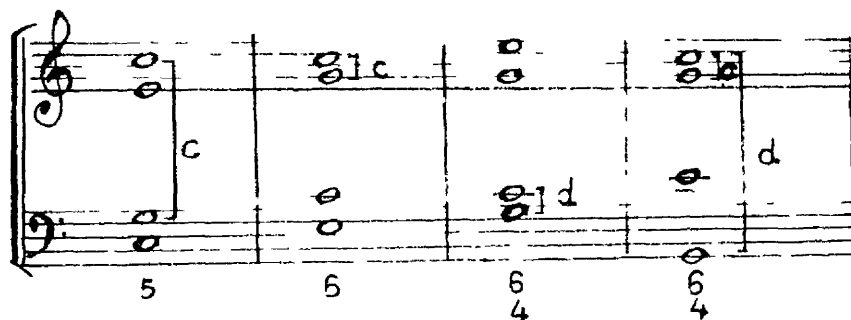
Deși ar trebui să fie, alături de răsturnarea întîi, un alt reprezentant "normal" al acordurilor (principale sau secundare), răsturnarea a doua s-a văzut pusă într-o situație de excepție (cam nedorită!). Cvarta față de bas (existentă în această poziție a acordului) a fost "decretată" de polifonie, la un moment dat, disonantă, cerînd rezolvare (probabil din cauza vecinătății semitonale cu terța mare, noua, "modernă" consonanță a acelei perioade, ce se impunea cu tot mai multă forță).

Ex. 64



Astfel, o consonanță perfectă este transformată într-un interval ambiguu, cu un dublu comportament : consonant în starea directă și răsturnarea întîi (atunci cînd se produce undeva, la vocile superioare) și disonant (cînd se realizează față de bas, adică în răsturnarea a doua).

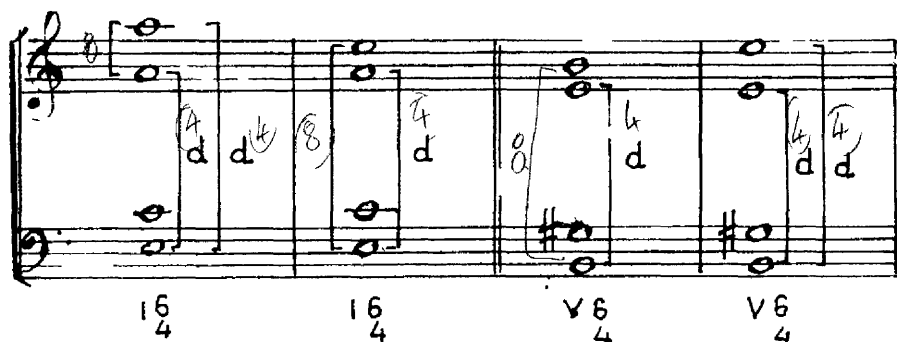
Ex. 65



Această instabilitate a cvartei față de bas va determina și fizionomia dublajelor acordurilor în $\frac{6}{4}$ (răsturnarea a doua): prioritar se va dubla nota din bas și numai subsidiar se va apela la dublarea fundamentalei. Calculul este foarte simplu: prin dublarea

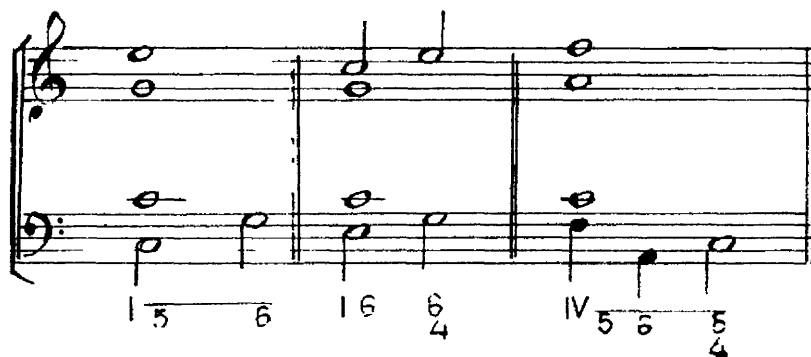
fundamentalei se obțin două cvarte față de bas deci (paradoxal) sporește gradul de instabilitate a acordului, în timp ce dublarea cvintei evită această situație.

Ex. 66



Situația deosebită a acordului în răsturnarea a doua va determina și comportamentul său specific: avînd un statut ambiguu (semiconsonant sau disonant) el va reclama măsuri speciale în ceea ce privește abordarea și părăsirea lui: mai întîi este vorba de obligativitatea de a-l aduce numai după ce, înaintea lui, se află starea directă sau răsturnarea întîi a acordului respectiv.

Ex. 67



Se poate concluziona că intrarea într-o funcție direct pe răsturnarea a doua nu este posibilă.

În ceea ce privește părăsirea lui, există două variante: prima vizează ideea de armonie ținută, în sensul că, după acordul de $\frac{6}{4}$ va apare un 5 sau un 6 al aceleiași funcțiuni. În felul acesta, automat, basul va formula o structură melodică arpeggiată (de unde și denumirea dată în general acestui acord, aceea de $\frac{6}{4}$ de arpeggiu).

Ex. 68



② Există însă și posibilitatea de a ieși, de pe acest acord, direct pe o altă armonie. În acest caz, basul va avea obligația de a merge treptat (excluzându-se, deci, atât salturile cât și păstrarea notei pe loc).

Ex. 69

De evitat

The musical notation for Example 69 is written in bass clef. It shows a sequence of chords: I (5/4), IV6 (6/4), V (6/4), I (6/4), I (6/4), V6 (6/4), I (6/4), V (6/4), and I (6/4). The chords are connected by a horizontal line, and the bass line is indicated by a dashed line. The annotation 'De evitat' is written above the notation.

Lipsit de o importanță deosebită (mai ales în muzica vocală unde formulele arpegiate nu sunt specifice - ele caracterizînd mai ales muzica instrumentală, loc unde acest acord poate fi ceva mai des întîlnit) acordul în răsturnarea a doua crează totuși noi posibilități de mișcare melodică a basului, completînd (prin cvinta acordului de dominantă) seria sunetelor gamei (abordate la bas) și creînd virtuale posibilități multiple de armonizare a unor sunete ale tonalității.

Ex. 70

The musical notation for Example 70 is written in bass clef. It shows a sequence of chords: I (5/4), V6 (6/4), I6 (6/4), IV (6/4), V (6/4), IV6 (6/4), and V6 (6/4). The chords are connected by a horizontal line, and the bass line is indicated by a dashed line.

Armoniile accidentale pe acorduri de $\frac{6}{4}$ și 6
(Notele melodice aparent disonante)

Dacă pînă acum ne-am ocupat, deci, de armonii numite reale (ale căror sunete intră în concordanță cu exprimarea funcțională a acordului respectiv) în continuare vom aborda un capitol extrem de important în armonie, acela al armoniilor accidentale (implicit al notelor melodice - străine). În cadrul acestor tipuri de armonii, acordurile construite la un moment dat nu vor ilustra funcția ce

s-ar deduce din citirea lor ci, prin rezolvarea lor către alte sunete, vor confirma de fapt o altă funcție armonică. Aceste note melodice (sau străine) vor avea mersuri melodice specifice, valori caracteristice și plasări metrice diferite, în funcție de toate aceste aspecte ele împărțindu-se în mai multe categorii (întârzieri, pasaje, broderii, anticipații, échappé-uri). Studiarea tuturor acestor note melodice se va face în două etape: prima, când ele vor fi încadrate doar în acorduri în răsturnarea întâi dar mai ales în răsturnarea a doua (când instabilitatea acordică va favoriza cu mai multă ușurință rezolvarea notelor melodice) și a doua, când armoniile accidentale (cele cu note melodice) vor putea îmbrăca orice formă devenind din aparent disonante (cazul utilizării răsturnărilor întâi și a doua) efectiv disonante (orice structuri verticale posibile).

Evident vom aborda mai întâi prima etapă de utilizare a notelor străine (pe acorduri aparent disonante, de 6_4 și 6_4) urmînd ca a doua să fie parcursă după studiarea tuturor treptelor secundare.

Intârzierile pe acordurile de 6_4 și 6_4

Dintre toate notele melodice întîrzierea este singura care va putea apare pe timp (sau mai rar pe fracțiune de timp) accentuat stabilind un raport metro-ritmic favorabil ei în relația cu nota reală la care se va rezolva

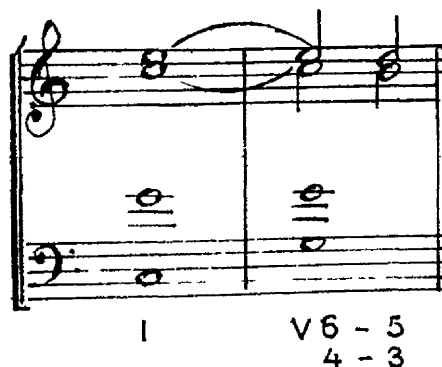
Ex. 71



Se poate observa că în situația limită (măsura de trei timpi, timpul doi și respectiv trei) se ajunge la egalitate, dar acest aspect este cu totul izolat întîlnit.

Sensul armonic al acestor întîrzieri este acela de a prelungi elementele melodice aflate în componența vechiului acord peste noua armonie, unele din elementele acesteia fiind aduse mai tîrziu ("cu întîrziere" !) decît altele.

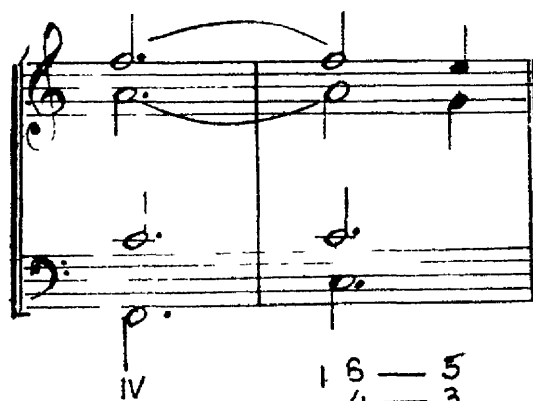
Ex. 72



Se poate observa din exemplul anterior cum întârzierile au prelungit peste armonia treptei a V-a fundamentala și terța acordului de treapta întâi. Odată adusă funcția nouă de dominantă (marcată de dublarea fundamentalei acesteia) fostele note reale ale treptei I s-au transformat în note străine față de noul acord, fiind obligate să se rezolve treptat coborîtor către terța - respectiv cvinta - acordului de treapta a V-a. Se realizează astfel mersurile treptate cifrate prin 6-5 și 4-3 care dau în ansamblu $\begin{smallmatrix} 6-5 \\ 4-3 \end{smallmatrix}$. Obținem astfel o dublă întârziere pe acordul de $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$.

O altă dublă întârziere posibilă se naște în relația IV-I.

Ex. 73



Iată însă că în relația IV-V pe treapta a V-a întârzierea va fi realizată (după principiul pregătirii notei, așa cum am văzut pînă acum) numai la nivelul cvartei, care se va rezolva la terță. Întârzierea cvinte (sexta) va fi adusă direct, sunetul respectiv neexistînd în armonia anterioară a treptei a IV-a. Această întârziere (numită nepregătită din acest motiv) va putea fi găsită în diverse tratate și sub denumirea de **apogiatură**.

Intermediar între întârzierea pregătită (ilustrată de exemplele anterioare și realizată atunci cînd nu numai că nota de întîr

ziere se găsește ca nota reală în acordul anterior, dar este păstrată pe loc la aceeași voce transformându-se, în noua armonie, în întârziere) și cea nepregătită (apogiatura) vom găsi întârzierea semipregătită (nota întârzierii se va găsi în armonia anterioară dar va fi adusă, în noua armonie, la o altă voce).

Ex. 74

IV V 6-5 4-3 I V 6-5 4-3 I 6 IV 6-5 4-3

În afara întârzierilor duble (pregătite, semipregătite sau nepregătite) se va putea aborda și întârzierea simplă, doar a cvintei. Aceasta va putea fi admisă pe orice funcție (I, IV sau V), în cazul ei (spre deosebire de dubla întârziere, unde la ~~bas~~ nu putea apare decât fundamentală reală a noii funcțiuni) vocea gravă putând aduce fundamentală sau terță.

Ex. 75

I 6 IV 6-5 V I 6 4-3 IV 6 V 6 4-3 IV I 6 4-3

T-S-B
B-A-4
→ B-A-3

T-S-B
B-A-4
B-A-3

A-S-B
B-T-4
B-T-3

Se impune, pînă acum, o constatare de maximă importanță: toate acordurile de întârziere (de $\frac{6}{4}$ sau 6) vor dubla, invariabil, un singur element: fundamentală reală a noii funcțiuni! Pentru a nu se crea vreodată o confuzie vom gândi întotdeauna în perspectiva rezolvării întârzierilor, astfel funcția nouă, reală, nemaiputînd fi eventual pusă la îndoială.

Concluzii

De altfel acest lucru recomandăm a fi subliniat și prin cifraj. In locul unui cifraj corect, dar nefuncțional, Ex. 76

1 1 6 4 V 5 V ! IV 6 4 I I 6 M 6 4 ! IV IV 6 III 6 V

propunem un **cifraj tonal-funcțional** care pune cu claritate în evidență diferența dintre notele melodice (străine) și cele reale, între armoniile accidentale și cele reale.

Ex. 77

1 V 6-5 4-3 V 1 6-5 4-3 1 6 IV 6-5 4-3 IV 6 V 6-5

Subliniem **importanța liniuțelor** ce se pun între cele două cifre 6-5 și 4-3, liniuțe ce semnifică mersul de rezolvare al sextei la cvintă și al cvartei la terță.

Am văzut deci cum se crează posibilitatea întârzierilor duble (ale cvintei și respectiv terței) sau simple (numai ale cvintei). Deocamdată simpla întârziere a terței

Ex. 78

IV 5-4 4-3 V 5-4 4-3

nu va fi abordabilă întrucât s-ar naște o structură verticală efectiv disonantă (acord de $\frac{5}{4}$).

Similar cu tonalitatea majoră și cea minoră permite fără probleme întârzierile simple și duble pe treptele I și V.

Ex. 79



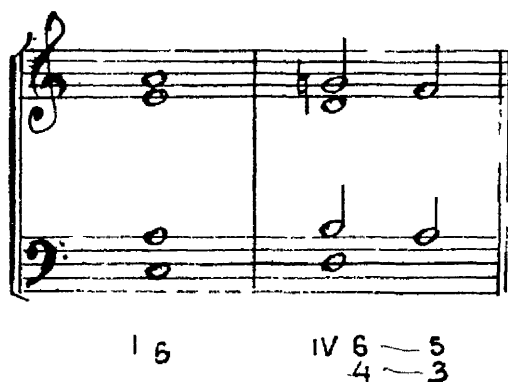
Iată însă că **treapta a IV-a** ridică un semn de întrebare important; utilizând minorul armonic (așa cum am arătat că este absolut necesar pentru realizarea unui cadru tonal adecvat) pe treapta a IV-a întârzierea terței ar creea o secundă mărită, interval prohibit de melodica tonală.

Ex. 80



Soluția ? **Utilizarea** (doar pentru acest acord accidental) a **variantei naturale** (specificată expres prin alterația de precauție!)

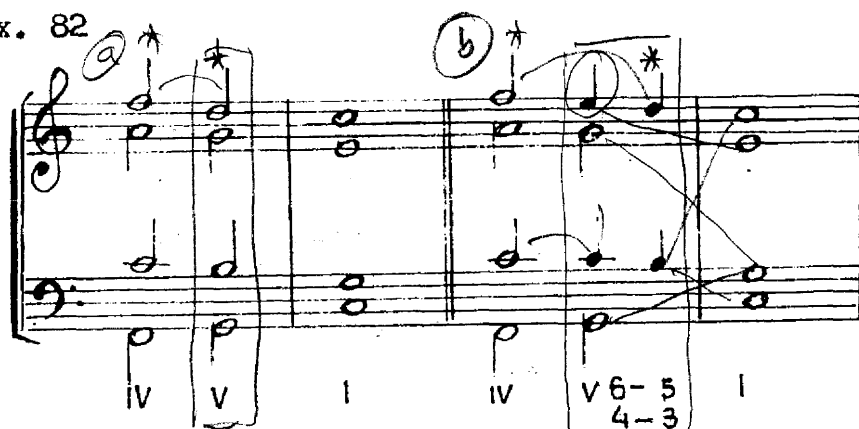
Ex. 81



În acest fel se obține o sonoritate perfect plauzibilă iar absența sensibilei nu deranjează absolut deloc întrucât sunetul care ar trebui să fie alterat (cel de pe treapta a șaptea) nu este un sunet real ci, dimpotrivă, unul melodic, încadrat (în plus) și pe funcția de subdominantă (și condus și treptat descendent!).

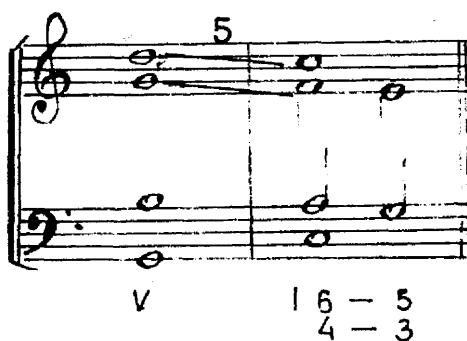
Acord de mare efect, armonia accidentală realizată cu ajutorul întârzierilor produce o puternică senzație de tensiune, de suspensie, prelungind uneori foarte mult momentul apariției armoniei reale. Iată de ce acest acord cu întârzieri (și mai rar cu o singură întârziere) și-a găsit în mod logic locul în **formula de cadență, pe dominantă**. Tensiunea pe care o crează prin "întârzierea" cu care permite acordului real să apară subliniază tocmai efectul de suspensie caracteristic funcției armonice de dominantă, funcție cu tendință acuzată de rezolvare către funcția de tonică. Dacă adăugăm și avantajul unui mers melodic mai elegant, mai firesc (vezi exemplul de mai jos unde, în locul saltului descendent de terță mică se obține un mers treptat, prin două secunde) avem imaginea unei cadențe mult mai pregnante și mai puternice decât aceea lipsită de acordul de întârziere.

Ex. 82



* O problemă deosebită o ridică **paralelismele** realizate prin intermediul întârzierilor. Un prim aspect este cel legat de paralelismele nemijlocite ce se crează între armonia reală anterioară și cea accidentală, paralelisme ce vor fi, evident, evitate.

Ex. 83



Dacă acestea sunt mai ușor de observat, în schimb cele ce se realizează între ultima poziție (în cazul că sunt mai multe) a armoniei reale anterioare și prima poziție a armoniei reale de rezolvare (ce urmează armoniei accidentale) se observă mai greu. Aceasta nu împiedică efectul lor necorespunzător sub raport sonor, și în consecință vor trebui evitate (indiferent pe ce timpi se crează!).

Ex. 84

IV V $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} - 3$ IV I $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} - 3$

Apariția a cel puțin unui schimb de poziție pe armonia accidentală (vezi problema ce va fi tratată imediat în continuare, exemplificată cu ultima situație din ex. 85) va contribui la îmbunătățirea sonorității, implicit la acceptarea ei.

Să încercăm în continuare să trecem în revistă și câteva situații mai deosebite pe care le ridică întârzierile.

Un prim aspect interesant este cel legat de posibilitatea efectuării de schimburi de poziție pe acordul de întârziere. Acest lucru (unic pentru armoniile accidentale, celelalte note melodice nepermițând schimb de poziție pe acordurile accidentale create cu ajutorul lor) demonstrează forța expresivă a întârzierilor, prin aceste schimburi obținându-se o supratensionare armonică (prin impulsționarea elementului ritmic care, altminteri, ar fi fost prea neinteresant, lipsit de dinamism).

Ex. 85

IV 6 V $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} - 3$ 1 V I $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} - 3$ 5 IV 6 V $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} - 3$ 5

Un alt aspect deosebit îl putem semnala la nivelul rezolvărilor întârzierilor. În afara rezolvărilor obișnuite (deocamdată numai cele treptat descendente) putem realiza rezolvări excepționale, fie prin schimb (sau preluare).

Ex. 86

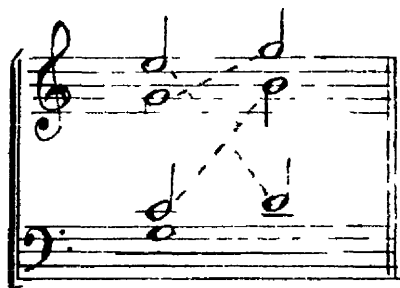


V 6 — 5
4 — 3

prin schimb.

fie pur și simplu pe un alt element din armonia reală (o variantă la situația anterioară).

Ex. 87

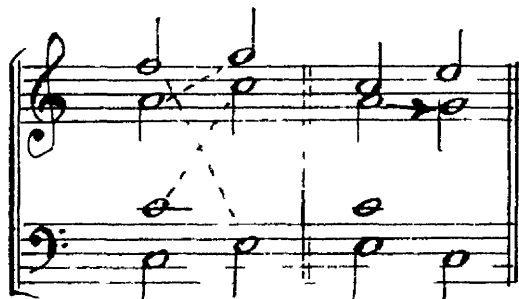


V 6 — 5
4 — 3

pe un element din armonia reală

La aceste situații ar putea fi adăugată aceea în care, concomitent cu rezolvările, este admisă și o schimbare în răsturnare, basul mergând de la fundamentală la terță sau invers.

Ex. 88



V 6 — 6
4 — 3

Un caz aparte îl constituie inversarea raportului ritmic între întârziere și nota de rezolvare. Această situație va fi posi-

bilă în special într-o structură ternară unde se va ajunge la raportul de inferioritate al întârzierii față de nota de rezolvare $\hat{1} = \frac{1}{3}$ și $r = \frac{2}{3}$

(raportul metric va fi însă menținut în favoarea întârzierii).

Ex. 89



Un asemenea caz este posibil fie pe treapta I finală (pentru a da mai multă consistență ritmică acordului real de la sfârșit) sau, în cazuri particulare, și pe parcurs (mai ales când situația se repetă prin secvențare metro-ritmică - eventual și armonică).

Ex. 90



În fine, se mai poate menționa procedeul **decalării rezolvărilor**, procedeu menit să dinamizeze elementul ritmic. Se va proceda întotdeauna la rezolvare mai întâi a cvartei la terță și apoi a sextei la cvintă (succesiunea obținută fiind deci $\frac{6}{4} \frac{6}{3} \frac{5}{3}$) și nu invers, când s-ar crea automat și o structură acordică efectiv disonantă $\frac{5}{4} (\frac{6}{4} \frac{5}{4} \frac{5}{3} !)$ (vezi ex. 90, ultimele două situații).

Putem încheia acest prim contact cu notele de întârziere subliniindu-le, odată în plus, valoarea melodică (dar și armonică!) deosebită, neomițind de a rememora faptul că sunt singurele note melodice care creează armonii accidentale pe timpi (sau fracțiuni de timpi) accentuați.

Broderiile și pasaje pe acorduri de $\frac{6}{4}$ și 6

Cu broderii și pasaje se deschide capitolul bogat al notelor melodice plasate pe timpi (și fracțiuni de timpi) neaccentuați, cu raporturi metro-ritmice de inferioritate sau cel mult egalitate față de armoniile reale (notele reale de fapt).

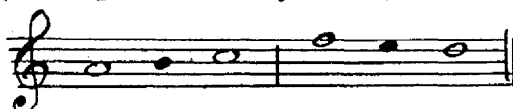
Inrudite, apropiate prin prisma perspectivei apariției sau aceea a rezolvării, broderiile și pasaje se caracterizează prin mersul treptat obligatoriu.

Ex. 91.

Broderii superioare și inferioare



Pasaje superioare și inferioare



Se poate cu ușurință remarca acea caracteristică comună de care aminteam (mersul treptat), caracteristică ce apropie cele două categorii de note melodice. Deosebirea rezidă din plusul de dinamism al pasajului (care leagă două note reale diferite) și staticismul evident al broderiei (care revine la nota reală inițială).

În funcție de comportamentul basului vom putea deosebi, în cazul acordurilor de $\frac{6}{4}$ și 6 de pasaje și broderii, două mari categorii: cele realizate pe bas ținut și cele pe bas schimbat. Ne vor ocupa pe rând de fiecare dintre ele.

Acordurile de $\frac{6}{4}$ și 6 de broderie pe bas ținut

Evident vor fi cele mai statice dintre toate armoniile accidentale realizate cu ajutorul broderiilor: cvinta sau terța și cvinta acordului real vor fi brodate superior obținându-se armonia accidentală respectivă. Ex. 92.

I 5-6-3
3-4-3

IV 5-6-5
3-4-3

V 5-6-5

I 6
3-4-3

Se poate observa cu ușurință că se pleacă de pe un acord real (de I, IV sau V) cu fundamentală dublată, că pe acordul accidental se menține dublată fundamentală funcțională reală și apoi se revine la armonia reală inițială (evident tot cu dublajul fundamentalei).

În minor (treptele I și V) problemele sunt absolut similare cu cele din major :

Ex. 93

1 5-6-5 V 5-6-5 1 6
3-4-3 3-4-3 3-4-3

și aici se naște (din nou) situația specială a treptei a IV-a unde vom fi obligați să utilizăm varianta naturală pentru a evita o dublă secundă mărită.

Ex. 94

NU corect
IV 5-6-5 IV 5-6-5
3-4#-3 3-4b-3

Formulă în principiu nedinamică, broderia (sau broderiile) pe bas ținut are în general rolul de a scoate dintr-un staticism total o armonie reală pe care o "urnește" aparent evitând pericolul (uneori grav) al unor note lungi la toate vocile. O asemenea formulă este extrem de binevenită pe un acord final de tonică unde valorile lungi ale tuturor vocilor ar fi mai greu (poate!) de suportat (evident, totul este relativ, uneori poate aceste valori lungi sunt binevenite). Această excelentă formulă s-a dovedit a fi un atât de eficient procedeu încât utilizarea abuzivă a condus la o "tocire" a sonorității (în consecință se poate recomanda și o anumită prudență, evitând folosirea "automată" a acestei armonii, este vorba în special de formula de cadență finală).

Ex. 95

IV₆ V 6-5 4-3 1 5-6-5 3-4-3

Se poate concluziona afirmându-se faptul că broderiile pe bas ținut sînt folosite în momente în general statice pe care, prin aceste formule, aparent le dinamizăm, păstrîndu-le însă stabilitatea de fond. În cifraj recomandă folosirea liniuței pentru a accentua ideea că vocile "merg" de la 5 la 6 și înapoi (sau 3-4-3).

Acordurile de $\frac{6}{4}$ și 6 de pasaj pe bas ținut

Mult mai dinamice, pasajele fac legătura nu numai între două note reale diferite dar (în cazul celor pe bas ținut) și între două funcțiuni diferite. Este adevărat, limitarea relațiilor doar la IV-I și I-V face ca aceste pasaje să apară destul de rar, totuși ele vor fi de excelent efect acolo unde vor putea fi folosite (atenție la paralelisme ce se pot naște între armonia accidentală de pasaj și armonia reală de rezolvare, paralelisme ce trebuiesc evitate).

Ex. 96

NU

IV 5-6 3-4 1 5-6 3-4 V IV 6 3-4 1 5-6 V IV 5-6 3-4 1 5-6 3-4 V

Se poate observa și aici pasajul dublu, ca și cel simplu pe acord în stare directă sau pe răsturnarea întîi. Două probleme (mai delicate decît pînă acum!) le ridică (din nou) tonalitatea minoră. În relația IV-I evitarea veșnicei secunde mărite se va realiza prin utilizarea variantei naturale, mai problematică acum nițel din cauza mersului ascendent al treptei a șaptea către tonică.

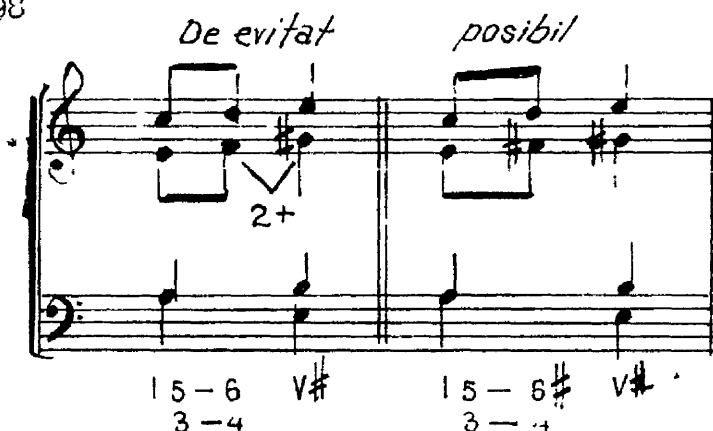
Ex. 97



Evident optăm pentru această soluție în virtutea aceluiași considerente (funcția este de subdominantă, sunetul respectiv - sol becar în cazul exemplului de mai sus - este o notă melodică și nu reală).

În relația I-V vom fi însă nevoiți (pentru prima dată) să facem apel la varianta melodică pentru a evita incriminată secundă mărită.

Ex. 98



Dublaajul rezultă clar din exemple: se va dubla (pe acordul real inițial) numai fundamentală, acordul de pasaj dublîndu obligatoriu fundamentală funcției de care depinde.

Deși redus ca utilizare (din motive deja arătate) pasajul pe bas ținut se dovedește a fi un liant melodic prețios în relațiile dintre treptele aflate la 5 p ascendentă IV-I și I-V. Nu se poate încheia capitolul dedicat pasajelor pe bas ținut mai înainte de a arăta posibilitatea de combinare pe care cele două note înrudite (pasajul și broderia) o au. (În primul caz al ex. 99 se observă combinația între broderia de la sopran cu pasajul de la alto, în al doilea caz este invers, pasaj la sopran, broderie la alto).

Ex. 99

nu nu

1 5-6 V IV 5-6 1 6
3-4 3-4

Ar mai trebui semnalate și pericolele de paralelisme care se nasc odată cu apariția acestor pasaje, pericole care, bineînțeles, trebuie prevenite și evitate (aspect deja menționat anterior)

Ex. 100

NU

IV 5-6 1
3-4

Se poate constata însă faptul că în exemplul anterior apare o succesiune cvintă micșorată-cvintă perfectă. Dacă succesiunea inversă va fi admisă de armonia tonală fără rezerve (este vorba de o relație între o consonanță perfectă și o disonanță, deci nu se pune problema să fie apreciată ca un paralelism de consonanțe perfecte) succesiunea cvintă micșorată-cvintă perfectă deranjează sonor. Explicația - foarte simplă; tendința de rezolvare a cvintei micșorate este "în interior" - pe terță - și în nici un caz prin mișcare directă, și încă pe un interval "gol" așa cum este cvinta perfectă. Situația sonoră poate fi ameliorată numai dacă basul va intona o terță (sextacord) care va "umple" cvinta goală de rezolvare.

Ex. 101

posibil

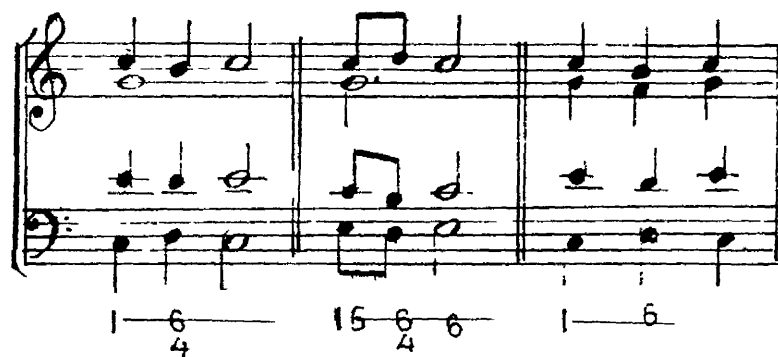
IV 5-6 1 6
3-4

Atunci cînd va fi cazul se va proceda similar și cu relația cvintă perfectă-cvintă mărită (admisă fără rezerve) și cvintă mărită-cvintă perfectă (acceptată, aceasta din urmă, numai pe sextacord).

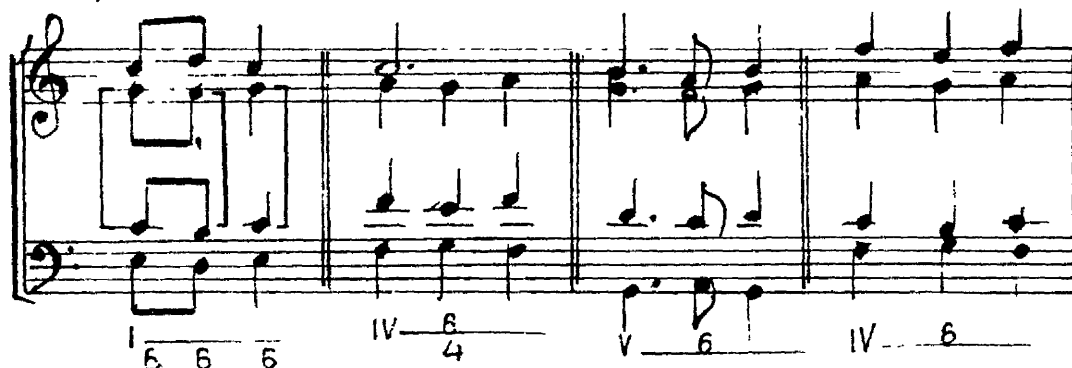
Acordurile de $\frac{6}{4}$ și 6 de broderie pe bas schimbat

Mai dinamice decît rudele lor apropiate (pe bas ținut) broderiile pe bas schimbat vor completa galeria broderiilor celor trei elemente ale acordului: dacă broderiile pe bas ținut se realizau superior față de terță și cvintă, broderiile pe bas schimbat se realizează superior și inferior față de fundamentală, inferior față de terță și (eventual, pe sextacord) inferior față de cvintă (atenție, și aici se pot ridica problemele succesiunilor permise și nepermise de cvinte).

Ex. 102



posibili

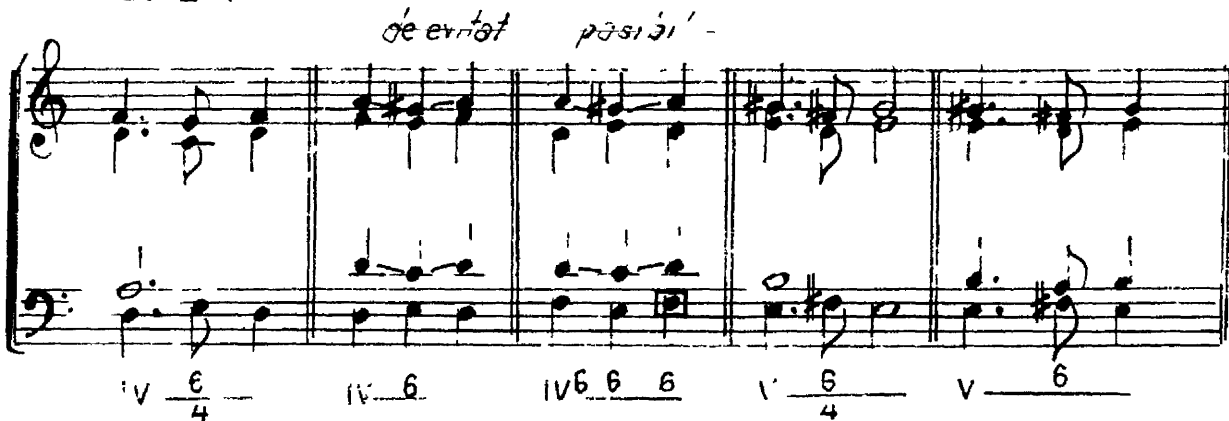


Minorul (ca de obicei) va ridica probleme. Nu pe treapta I,
Ex. 103



ci pe treptele IV și V unde vor apare (pe IV) posibilități de succesiuni de cvinte (de la cvintă perfectă la mărită și invers) sau va apare obligația folosirii minorului melodic (pe V) în formulare dublă.

Ex. 104



Mai dinamică, broderia pe bas schimbat (triplă sau cvadruplă) se va constitui într- un mijloc armonic eficient de mobilitate acordică. De altfel acordul accidental rezultat se poate impune (parțial) ca o anumită entitate armonico-funcțională în sine, fiind posibil și un astfel de cifraj (pe care însă nu-l recomandăm).

4X. 105

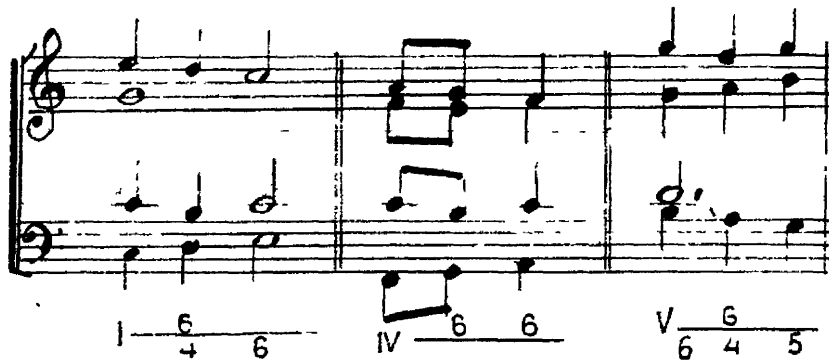


Cît priveşte dublajul, se va porni întotdeauna de la acordul real cu fundamentala dublată, acordul de broderie va dubla obligatoriu nota din bas după care se va reveni la acordul real iniţial în formă neschimbată.

Acordurile de $\frac{6}{4}$ și 6 de pasaj pe bas schimbat

Aparent (și efectiv dintr-un punct de vedere) mai dinamice decât cele pe bas ținut, aceste acorduri rămân în aceeași sferă funcțională, detașând două poziții diferite ale aceleiași funcționar (5 → 6 sau 6 → 5) și nefăcând trecerea (ca în cazul celor pe bas ținut) între două funcții diferite (IV - I sau I - V).

Ex. 106



Mișcarea basului conferă însă dinamism acestui pasaj care se constituie într-o formulă des uzitată în armonia simplă a treptelor principale. Acest dublu pasaj contrar (repartizat obligatoriu la bas și opțional la una din vocile superioare, tenor, alto sau, de cele mai multe ori, sopran) va mai fi completat de o broderie inferioară a fundamentalei și o notă ținută (cvinta acordului real) care, uneori (mai ales în cazul pasajului de sextacord), va efectua și ea o broderie inferioară.

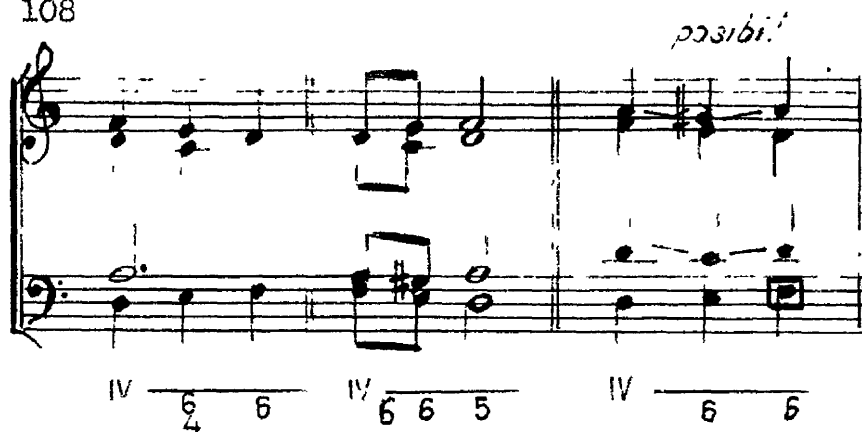
Aici nu se putea altfel, minorul crează probleme! Nu pe treapta I

Ex. 107



nici pe a IV-a (decît eventual succesiunea de cvinte amintită la broderii).

Ex. 108



ci pe a V-a unde apar cele două forme ale minorului melodic: cel obișnuit, în urcare și cel descendent "al lui Bach" (de altfel formula pasajului pe bas schimbat este foarte "polifonică" prin mișcările "strânse" și interesante ale vocilor).

Ex. 109



Ca și la acordurile de broderie pe bas schimbat, și aici vom dubla pe acordurile reale inițiale și finale fundamentala, iar pe acordurile de pasaj vom dubla numai nota din bas (a se vedea exemplele anterioare).

Acordurile de $\frac{6}{4}$ și $\frac{6}{4}$ de anticipație

Deosebită ca arie de utilizare, anticipația se dovedește a fi extrem de prețioasă în anumite formule muzicale caracteristice, cum ar fi mai ales cea de cadență finală. Aducerea notei reale a acordului următor cu o mică valoare mai devreme (plasată corespunzător din punct de vedere metric pe o fracțiune - mai rar timp - de timp neaccentuată) semnifică "nerăbdarea" unei anumite note reale din armonia inițială de a "merge" către o altă notă reală din armonia următoare. Acest lucru, valabil mai ales la nivelul sensibilei din acordul dominantei, este perfect posibil (și mai mult decât atît, de dorit) în special în cadența finală.

Ex. 110



Se poate cu ușurință observa faptul că anticipația apare prin mișcare treptată (deocamdată treptat ascendentă doar) și se rezolvă prin repetarea ei pe loc (sunt extrem de rare cazurile când anticipația se leagă de nota reală următoare). Din punct de vedere metric și ritmic raportul anticipației, atît cu nota reală anterioară cît și cu cea posterioară, este de acuzată inferioritate.

Ca și celelalte note melodice, anticipația poate fi simplă (pe 6 sau $\frac{6}{4}$ cînd este terța acordului în bas) sau dublă ($\frac{6}{4}$).

Invers decît la pasajul pe bas ținut, aici vor fi posibile (deocamdată) relațiile I-IV și V-I, relația IV-V neputîndu-se (deocamdată) realiza din cauza iminentelor (și inevitabilelor) pericole de cvinte și octave paralele, (cu excepția cazului particular prezentat în exemplul de mai jos - ultima situație).

Ex. 111

NU!

v 5 - 6 I 1 6 - 4 IV IV 5-6 V IV 6 V 6

3-4 3-4 3-4

Cît despre minor, iată că aici nu se crează probleme, nici în relația I-IV și nici în V-I.

Ex. 112

5 - 6 IV v 5 - 6 I

3-4 3-4

Se poate remarca faptul că, în ceea ce privește dublajul, acordul real de la care se pleacă are fundamentală dublată, dublaj ce se păstrează, obligatoriu, și pe acordul accidental de anticipație (indiferent de faptul că este 6 sau $\frac{6}{4}$).

Folosite rar, anticipațiile își găsesc locul în special în formulele cadențiale categorice unde subliniază forța tonicii prin aducerea tocmai a fundamentalei acestei funcții cu o fracțiune de timp mai devreme.

Acordurile de $\frac{6}{4}$ și 6 de échappée

Fără îndoială échappée-ul rămîne copilul răsfățat și capricios al armoniei tonale. Aceasta îl tolerează cu o relativă blîndețe "zburbindu-se" atunci cînd devine prea "zurbagiu". E firesc să fie așa întrucît nonșalantul échappée este singura notă melodică ce permite saltul: acesta este prezent ori în abordarea lui (rezolvarea făcîndu-se treptat) sau în rezolvarea lui (atunci aducerea lui se va realiza treptat). În fine el poate să-și permită "luxul" de a intra și a ieși prin salt ceea ce, trebuie să recunoaștem, este cam mult pentru o "doamnă" atît de aristocratică și tipică cum este armonia tonală! Sigur, această variantă a échappée-ului este mai rar folosită, totuși ea există și produce de obicei dureri de cap structurilor tonale atît de logice și ordonate, prin capriciile unor salturi mai mult sau mai puțin previzibile.

Ex. 115



Sigur că deocamdată, abordat prin prisma actualului capitol (acordurile de $\frac{6}{4}$ și 6) échappée-ul își va găsi mai greu locul și atunci c va face, așa cum vom vedea în continuare, mai ales în combinație cu alte note melodice care, prin vigoarea lor, îi vor mai "îmblîzi" aspectul general ... "nărăvaș"! Totuși el există și, în consecință, trebuie studiat ca atare.

Ex. 116

IV 6 5 I 6 5 V6 6 6 V5-6 I IV 6 V6
7 3 4 3-4 4

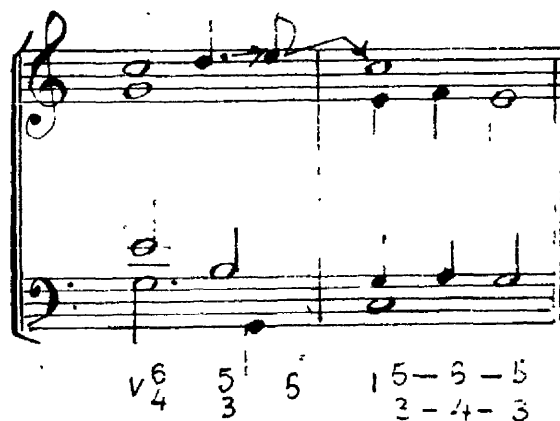
Evident că se pot imagina multe tipuri de acorduri cu échappée-uri, eventual și cu mișcarea basului. Acestea însă sunt puțin cam prea "avansate" pentru stadiul sonorităților actuale, de aceea le ilustrăm doar prin câteva exemple furnizate mai mult cu titlu informativ.

Ex. 115



Un exemplu relativ curent de échappée este cel utilizat în formula de cadență finală, el substituindu-se anticipațiilor.

Ex. 116



Combinății de note melodice pe acorduri de $\frac{6}{4}$ și 6

Ca un paragraf final al acestui capitol al notelor melodice studiate pe acordurile accidentale de $\frac{6}{4}$ și 6 se impune combinarea obținută din diversele note melodice. Unele combinații, cele între pasaje și broderii, le-am amintit deja. Urmează să enumerăm și altele în care rolul principal îl vor avea fie broderiile, pasajele sau anticipațiile; alături de acestea se va insinua cu eleganță échappée-ul, tolerat mult mai bine astfel, alături de frații săi mai importanți și mai "catolici". Dar mai înainte de acestea ar fi necesar să semnalăm diversele combinații posibile între întîrzieri și celelalte note melodice. Armonia puternică (în rîndul

celor accidentale) realizată de întârzieri poate fi (în cazuri deosebite) brodată sau, eventual, se poate realiza un pasaj pe ea.

Ex. 117

V6 6 6 5 V6 6 6 5
4 4 3 4 4 4 3

În mod excepțional într-o asemenea formulă poate apare chiar și un échappée

Ex. 118

V6 6 6 5 6 6 6 5
4 4 4 4 4 4 4 5

Asemenea situații vor putea fi întâlnite în special pe armoniiile de final unde, prin procedee de acest gen se accentuează forța armoniei accidentale de întârziere.

Ex. 119

V6 6 6 5 5-6-5
4 4 4 3 3-4-3

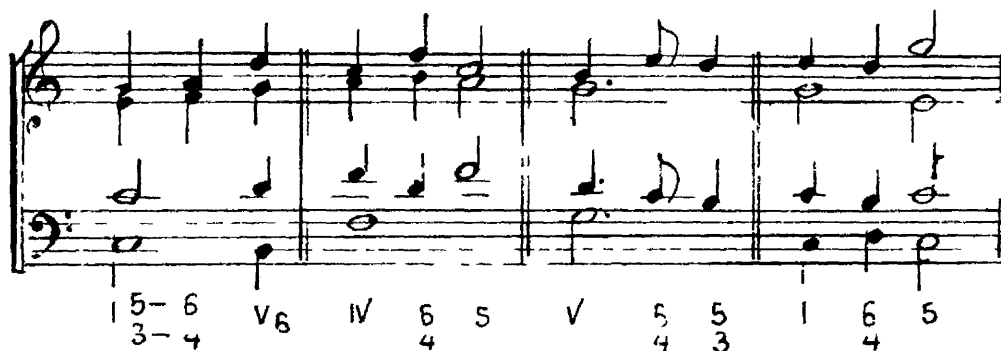
Combinațiile notelor melodice neaccentuate cu pasaje pot prilejui o sumedenie de situații, unele dintre ele constituindu-se în soluții salvatoare în anumite cazuri.

Ex. 120



Iată deci echappé - urile alături de broderii, pasaje (pe bas ținut sau schimbat),

Ex. 121



sau de anticipații.

Ex. 122



Acste combinații de note melodice aduc de fapt un teren muzical fertil în care, alături de imaginea extrem de diversificată a laturii strict tehnice, partea muzicală are de câștigat tocmai prin posibilitatea de a opta pentru o soluție din cele multe care se crează. Cîmpul de investigație armonică al celui care realizează tema se lărgeste considerabil (deși este încă menținut în limitele impuse de acordurile de $\frac{6}{4}$ și 6). Pentru consolidarea mai întâi a problematicei strict tehnice propunem, în cadrul te-

melor recapitulative, un gen special de temă: fiecare măsură a acestui tip de temă va aduce o singură funcțiune (I, IV sau V), toate notele ce nu se vor încadra în limitele acestei funcțiuni urmînd a fi interpretate drept note melodice (străine) subordonate acelei funcțiuni. Sigur, tema presupune, din acest motiv, o doză de mecanicitate dar are avantajul că forțează pe cel care o rezolvă să găsească soluții (uneori nu prea ușor de denisat) pentru toate sunetele ce nu fac parte din acea funcție și să le interpreteze, corespunzător, drept note melodice. În plus, în cadrul acestui tip de temă se va pleca de la obligația marcării fiecărui timp, deci notele lungi din temă vor fi dinamizate cu ajutorul soluțiilor oferite de utilizarea uneia sau alteia din armoniile accidentale. O ultimă precizare; indiferent de natura lor (acorduri reale sau accidentale) acordurile de $\frac{6}{4}$ nu pot apare în succesiune nemijlocită (deci două sau mai multe la rînd).

Probleme de morfologie și sintaxă muzicală;
ritm și metru armonic

Desigur aceste probleme ar fi fost mai bine plasate în capitolul introductiv întrucît vizează aspecte generale de construcție a discursului muzical de tip tonal. Am considerat necesar însă să parcurgem mai întîi acest capitol atît de important al treptelor principale (avînd la dispoziție și notele melodice pe structuri acordice de $\frac{6}{4}$ și 6) pentru a avea elemente muzicale mai consistente în vederea tratării acestei probleme atît de importante.

Evident nu intenționăm să elaborăm un capitol demn de un tratat de forme și analize muzicale. Vom încerca să parcurgem succint cîteva date esențiale privind construcția morfologică a discursului tonal și implicațiile extrem de importante pe care le presupune pe plan armonic.

Se știe, la baza articulației de tip tonal clasic stă motivul muzical, cărămida fundamentală a acestei concepții muzicale. Motivul presupune un desen ritmico-intervalic bine precizat, individualizat pregnant, el trebuind să conțină două accente metrice principale, mai rar avînd un singur accent sau trei-patru (excepțional). Rolul armoniei în susținerea motivului strict melodic este remarcabil întrucît armonia nu numai că oferă un cadru corect adecvat de desfășurare a motivului, dar poate participa decisiv în reliefaarea acestuia prin succesiuni armonice caracteristice. La nivelul încă primar muzical la care operăm în prezent (doar trepte

principale) evident problematica muzicală, atât pe plan melodic cât și pe plan ritmic, nu va fi prea bogată. Totuși o realizare corectă (și chiar mai mult, muzicală) se va impune.

Ex. 123

1 6 ——— V 6-5 4-3 1 6 IV 6-5 1 6-5 4-3 4-3

Alăturarea a două motive (care pot fi identice sau complet diferite - între acești doi poli opuși putînd fi parcursă o gamă practic infinită de "nuanțe") va conduce la crearea unei fraze muzicale, unitatea sintactică elementară.

Ex. 124

1 6 ——— V 6-5 4-3 1 6 IV 6-5 1 6-5 4-3 IV 6 6 6 6 V 6 6 1 6 6

Dacă motivul muzical trebuie să aibă un înțeles muzical de sine stătător, fraza muzicală, prin alăturarea a două motive, presupune deja o noțiune logică sonoră bine încheiată, articulată superior. Finalul unei fraze poate fi închis (pe treapta I) sau deschis (pe treapta a V-a, rar pe a IV-a) creînd stări sonore diferite în funcție de acest aspect. În cazul în care este vorba de prima frază, finalul deschis poartă numele de semicadență, în timp ce cel închis poartă numele de cadență interioară (cezură).

(Ex. 124 cadență interioară;

Ex. 125 semicadență).

Ex. 125

1 6 6 5 V 6 - 5 / 4 - 3

Această oprire (mai mult sau mai puțin categorică) este însă numai momentană la prima frază căreia trebuie să-i urmeze a doua. Împreună cu aceasta se articulează unitatea sintactică muzicală superioară, perioada (un teoretic și ipotetic A). Cea de-a doua frază (automat finalul perioadei) va sfârși tot pe una din cele trei funcții tonale principale. În cazul unei teme de armonie de 3 măsură (deci o simplă perioadă) evident, finalul nu poate fi decât unul singur, acela pe tonică. Dacă perioada este augmentată fie printr-un motiv (augmentare asimetrică, a primei sau a celei de a doua fraze), fie printr-o frază (caz destul de rar întâlnit perioadă de trei fraze), evident că finalul ei va fi invariabil realizat pe acordul tonicii în stare directă (un final propriu-zis neputând fi imaginat altfel în acest stil muzical). Ar fi demn de subliniat faptul că în general la semicadență (sau cezura interioară) se recomandă o frînare a mișcării, aspect urmărit și în cadența finală.

Ex. 126

1 6 6 5 V 6 - 5 / 4 - 3

În continuare vom încerca să abordăm o problemă extrem de importantă, aceea care vizează corelarea aspectului melodic (din punct de vedere metro-ritmic) cu cel armonic, implicit deci realizarea ritmului și a metrului discursului armonic.

Nici aici nu vom face o rememorare cât de cât corespunzătoare a problemelor metro-ritmice pe care le ridică muzica tonală de tip clasico-romantic. Ele sunt complexe, ar ocupa un spațiu mult prea extins, în plus nu fac obiectul atenției directe a prezentului tratat. Ar trebui doar să amintim faptul că elementul metric joacă în această muzică tonală (în special în cea barocă și parțial cea clasică) rolul unui adevărat tiran al ritmului (și nu numai un simplu ordonator al acestuia), el impunând rigoarea sa până la limita mecanicismului. Temele de armonie, eșantioane cu tente generalizante ale acestor tipuri de muzică, vor merge pe linia redării cât mai corecte a fluenței ritmice în cadrul unui metru ce evoluează precis, rectiliniu. Iată de ce marcarea timpului accentuat devine o obligație armonică principală, prelungirea armoniei peste bară conducând la frustrarea momentului accentuat de susținerea corespunzătoare din punct de vedere armonic. Noua armonie ce apare pe timpul accentuat (chiar dacă ritmic valoarea de aici este legată cu una din măsura anterioară - deci sincopă) aduce automat sublinierea acestui moment printr-un accent armonic. Cazurile de trecere peste bară a armoniei (într-o temă de armonie) vor trebui să fie cu totul izolate (și bine justificate) fiind în principiu permise numai când în măsura anterioară a fost adusă o singură funcție (armonie ținută), funcție ce se va prelungi astfel peste bară (eventual se poate demara cu armonia ținută de pe un timp semiaccentuat al măsurii anterioare).

Ex. 127

16 $\frac{6}{4} \frac{5}{5}$ $v \frac{6-5-6}{4}$ $(V)6$ I IV_6 V $IG \frac{5}{4} \frac{5}{5}$ IV v_6 $\frac{1-6}{4}$ $\frac{6}{4}$ IV V —

Pe parcursul schimbărilor armonice din temă (indiferent de ce se întâmplă din punct de vedere ritmic în linia discantului) se va urmări în general realizarea unui ritm cât mai "normal", mai obișnuit, evitându-se combinațiile mai sofisticate de valori (cum ar fi de exemplu: $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ sau $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ci se vor prefera $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ sau $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$). În general vor fi evitate armoniile pe valori scurte și mai ales foarte scurte, iar dacă schimbările armonice efective se produc pe asemenea valori, perceperea discursului omofon se face cu mare dificultate (din cauza rapidității cu care se succed evenimentele sonore diferite), senzația generală fiind aceea de "îmbîcseală", de "murdărie" sonoră (evident, pot fi și excepții). Valorile scurte și foarte scurte (optimi și șaisprezecimi) vor fi tratate (în principiu) din start ca potențiale note melodice, ele grupându-se, două sau mai multe, sub stindardul unei singure armonii. Evident că în calculul acestor aprecieri (valori scurte și foarte scurte) ar trebui să intre și tempoul care ar putea aduce modificări esențiale (o optime în Largo reprezintă o valoare consistentă, în timp ce în Presto se consumă extrem de rapid). În general, temele de armonie nu vor conține precizări de tempo, considerându-se în principiu un grad mediu de desfășurare a mișcării. În consecință afirmațiile susținute anterior rămân (în principiu) valabile în aceste condiții de tempo.

Ex. 128

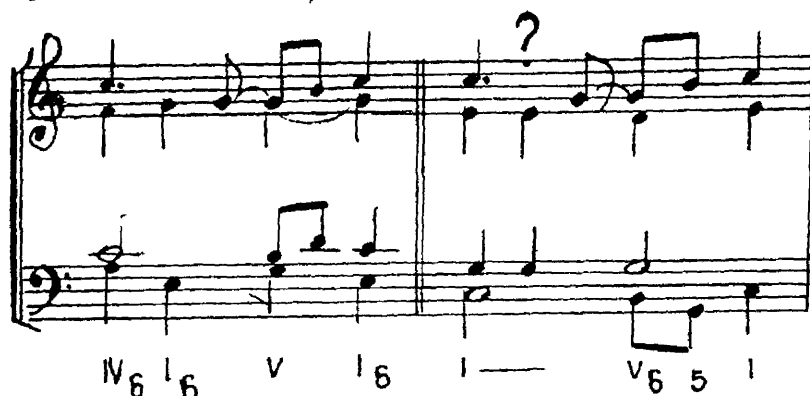
preferabil

IV6 | V6 | V6 | I - 5 6 6
4 4

Tot pentru o mai bună echilibrare a desfășurării ritmice de ansamblu (urmărindu-se o fluentă cât mai mare posibilă) se recomandă marcarea, jalonarea timpilor acolo unde ei nu sunt "menționați" expres de ritmul melodiei principale (ex. $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \rightarrow$ într-un asemenea caz se va urmări, pe plan armonic, o schimbare avînd următoarea desfășurare ritmică $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$). Aceste marcări se

pot face fie printr-un simplu schimb de poziție (preferabil și cu mișcarea basului, deci și schimbarea răsturnării) sau prin schimbarea efectivă a armoniei. Ar fi de menționat ideea că marcarea prin repetarea ritmică a aceluiași sunet nu are un randament deosebit în ansamblul coral.

Ex. 129



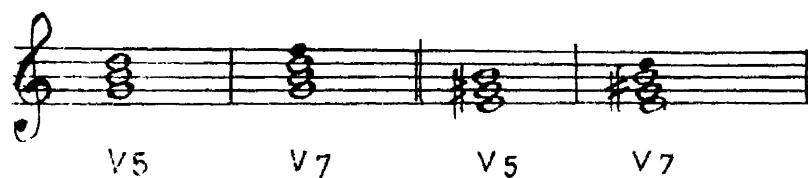
Obținem astfel perspectiva unui ansamblu metro-ritmic ordonat, echilibrat (este adevărat, destul de comun, de banal) care reprezintă doar un simplu punct de plecare către zonele artistico-muzicale superioare în care se vor situa marile creații tonale. Să nu uităm însă că temele de armonie sunt deocamdată niște simple exerciții destinate studiului acestui domeniu muzical atât de complex și credem că este bine să plecăm de la elementele simple, obișnuite pentru a aborda apoi gradat problematicile complexe ale acestui concept sonor atât de vast cum este cel tonal.

Acordul de dominantă cu septimă

Septima pe dominantă (sau cum este numită curent, poate nu tocmai corect, septima de dominantă) reprezintă prima disonanță efectivă pe care o studiază armonia tonală tradițională. De altfel această întâietate ce i se acordă în studiu corespunde și întâietății istorice, acordul de dominantă cu septimă fiind o primă și importantă disonanță pe care muzica tonală a impus-o și a statuat-o. Acest mare compozitor de operă (dar și de madrigaluri) care este Claudio Monteverdi, personalitate ce sintetizează amurgul unei epoci (cea polifonică) cu zorii noii epoci omofone, avea să impună acordul dramatic, tensionat al septimei de dominantă, acord de mare efect în muzica de operă.

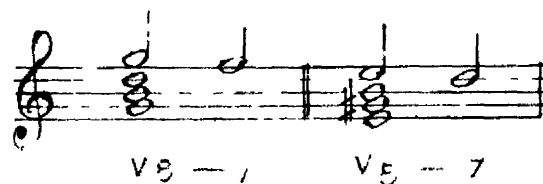
Aparența pledează, în ceea ce privește geneza acordului, pentru supraetajarea trisonului de dominantă căruia i s-a adăugat o terță; astfel (pare că) s-a născut primul acord de patru sunete, cel de septimă.

Ex. 130



Cercetînd partiturile epocii (și bineînțeles în primul rînd pe cele ale lui Monteverdi) constatăm că procesul de creare al acordului este de fapt altul, (așa cum și trisonul major sau minor nu s-au născut din suprapunerea de terțe ci dintr-o cvinta perfectă inițială, goală, care ulterior a fost completată cu o terță mare sau mică). Inițial septima mică pe dominantă apare ca o notă melodică (pasaaj) pe armonie ținută, urmînd ca ulterior acordul să se impună, încetul cu încetul, ca o entitate în sine, ca un acord de patru sunete adus direct ca atare.

Ex. 131



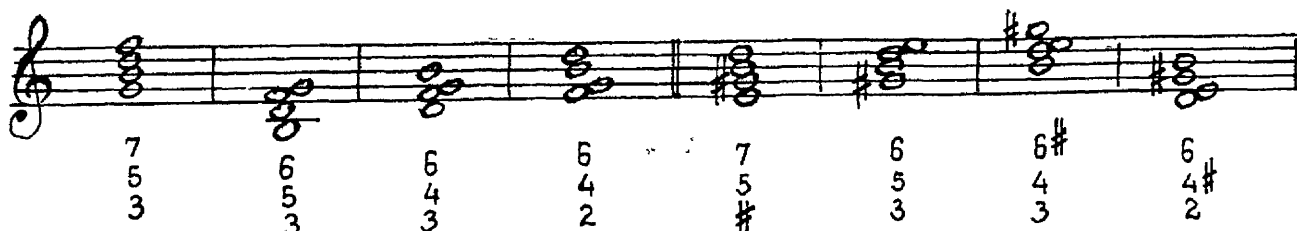
De altfel această modalitate de a aduce septima dominantei nu direct, ci ulterior atacului inițial al acordului treptei a V-a s-a păstrat mult timp și mai tîrziu, în baroc, clasicism și chiar romantism, septima făcîndu-și apariția pe dominantă, în formula de cadență, în ultimul moment (evident sunt și excepții).

Ex. 132



Mai înainte de a intra în problematica de bază a acordului de septimă de dominantă se cuvine a trece în revistă cifrajul acestuia, mai întâi cel complet,

Ex. 133



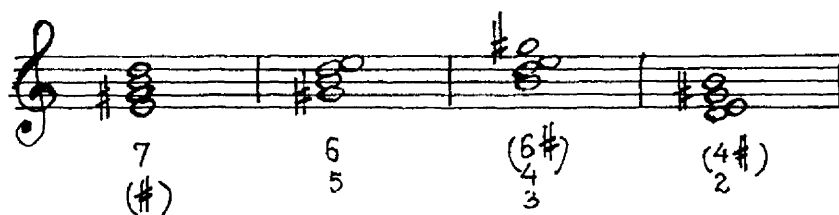
folosit rar. În practică însă se utilizează un cifraj prescurtat în care sunt puse în evidență doar fundamentală și septimă, celelalte elemente fiind presupuse.

Ex. 134



Acestui cifraj i se va adăuga, în minor (de regulă), marcarea sensibilei.

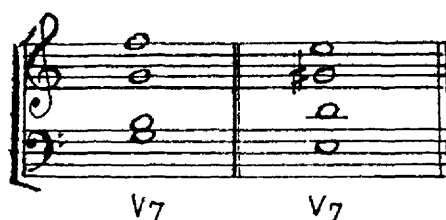
Ex. 135



Fiind un acord de patru sunete, acordul de septimă de pe dominantă nu ridică (în principiu) probleme de dublaj, celor patru voci fiindu-le încredințat câte un sunet (în orice repartizare).

Totuși în starea directă este posibilă (în situații bine justificate) eliminarea cvintei, în acest caz, normal, dublându-se fundamentală (atât sensibila cât și septima, elemente cu rezolvare obligatorie, nu vor putea fi în nici un caz dublate!). Într-o anumită perspectivă se va putea practica această eventuală eliminare a cvintei și pe răsturnările întâi și a treia, dar pentru actualul stadiu armonic nu recomandăm acest lucru.

Ex. 136



Se mai poate adăuga faptul că apariția septimei crează o stare sonoră complexă, superioară trisonului. În consecință, acordul poate fi răsturnat în orice răsturnare, inclusiv în a doua (ce-și pierde astfel "firmitatea" armonică) devenind acord ce poate fi folosit în conștiință cvasi egale cu celelalte stări ale sale. Implicit se va utiliza și răsturnarea a treia.

Fiind vorba de o disonanță efectivă, abordarea ei directă ridică (sau poate ridică) probleme de sonoritate (aducerea sa prin masaj pe armonică ținută crează sonoritatea cea mai "blândă", în consecință, aici nu ar fi probleme speciale). În principiu septima poate fi adusă pregătită, semipregătită sau nepregătită (aici se semnalează trei cazuri diferite: prin mers oblic, direct sau contrar față de fundamentală).

Ex. 137

The musical notation shows a sequence of chords and their resolutions. The chords are labeled below the staff: V8-7, IV, V7, IV6, V2, I, V6, I, V6, I6, V4. Arrows indicate the movement of notes between chords, showing a descending resolution pattern.

Dacă pentru alte disonanțe mai aspre, mai dure, vom fi obligați să luăm măsuri de precauție în vederea evitării unor șocuri sonore, pentru septima de dominantă nu credem că sunt necesare astfel de precauții: fiind disonanța cea mai "bătrână", cu statele de funcțiune cele mai vechi în tonalitate, septima de dominantă poate apărea oricum, așa încât nu mai este cazul să ne preocupăm de modalitatea în care este abordată. Ea va fi adusă pur și simplu urmînd ca apoi să fim într-adevăr preocupați de problema principală a rezolvării ei.

Cheia importanței deosebite a septimei pe dominantă este de fapt tocmai rezolvarea ei. Ca orice disonanță în sistemul tonal, ea reclamă o rezolvare precisă, conformă cu sensul tensiunii sonore pe care-l dezvoltă intervalul respectiv. Această rezolvare se va produce, firesc, treptat descendent.

Acest aspect demonstrează și importanța acordului de dominantă cu septimă: sensibilă se rezolvă la tonică, fundamentală acordului are tendința acustică de a merge la tonică, cvinta este

neutră. Iată că, apărînd septima (cu rezolvarea ei coborîtoare), un nou element al acordului de tonică este adus obligatoriu, și anume terța. Astfel apropierea între cele două acorduri (de dominantă și de tonică) sporește, fapt ce nu poate decît să sublinieze suplimentar forța relației V-I. De menționat că în minor nu se întîmplă nimic deosebit, acordurile de septimă de dominantă fiind identice în minor și major.

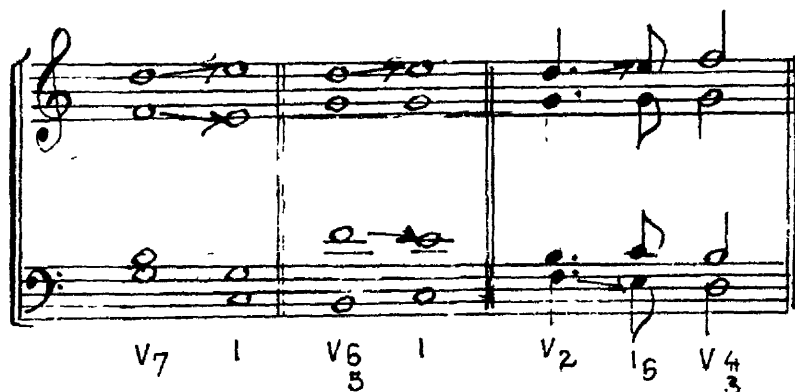
Ex. 138



Această rezolvare este cea normală, cea uzuală, practică în marea majoritate a cazurilor. Există însă și situații speciale care vor reclama o rezolvare excepțională a septimei. Mai rar întîlnite, aceste situații sunt posibile și de aceea trebuie menționate.

excepție nr. 1 ① O primă rezolvare excepțională a septimei se va produce atunci cînd basul, în acordul de rezolvare (treapta I în cazul nostru), va intona nota ce trebuia să constituie rezolvarea septimei (deci terța acordului de treapta I, treaptă care apare astfel în sextacord). Pentru evitarea unui dublaj nedorit al terței acordului tonicii (dublare la care se va adăuga uneori și mersul armonic "urît" între vocile care intonează fundamentală și septima - basul și o voce superioară - intervalul de septimă mică fiind urmat de cel de octavă perfectă adus prin mers direct) se va conduce (numai în această situație specială!) septima treptat ascendent. Această rezolvare excepțională (ca și cea normală de care am amintit deja) va fi valabilă la nivelul oricărei septime mici, indiferent de calitatea trisonului sau de aspectul său funcțional.

Vor fi însă cazuri de excepție în care se va putea ajunge și la dublarea terței pe acordul treptei I. Această dublare însă se va realiza de obicei numai între sopran-alto sau sopran-tenor (prin mersul treptat al celor două voci) în cadrul unui acord (cel al tonicii) din care nu va putea lipsi cvinta sau, în cazuri cu totul speciale, între sopran-bas, de obicei în cadrul unor mersuri generale foarte "strînse" și pe valori ritmice reduse.



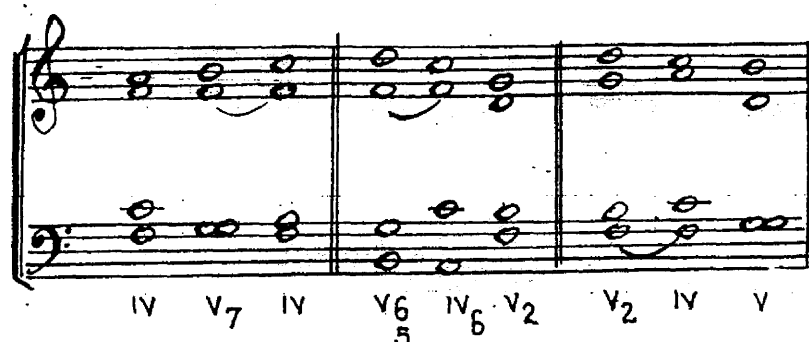
Vom urmări în exemplul următor (140) situații create prin rezolvarea excepțională a septimei mici (condiționată de bas), alături de rezolvarea normală.

Ex. 140



Septima acordului de dominantă (ca orice septimă mică) va mai putea presupune (în principiu) o rezolvare excepțională. Această rezolvare (valabilă în perspectivă pentru toate disonanțele sistemului tonal!) o vom întâlni extrem de rar în cazul septimei de dominantă. Explicația, foarte simplă, rezidă în faptul că rezolvarea aceasta se va realiza prin menținerea septimei pe loc, ea devenind notă reală în armonia reală următoare; ei bine, ca să se poată obține acest lucru, în cazul septimei de dominantă, este necesar ca acest sunet să se transforme în fundamentală acordului de subdominantă! Este inutil să mai amintim faptul că relația dominantă-subdominantă (V-IV) este o relație armonică netonală, în consecință evitată de sistemul tonal. Ea va fi permisă cel mult ca o excepție în relațiile IV-V-IV sau V-IV-V; în consecință va fi posibil IV-V₇-IV sau V₇-IV-V(?) .

Ex. 141



Intercalarea unei întârzieri între septima dominantei și rezolvarea ei nu schimbă cu nimic datele problemei,

Ex. 142



septima găsiindu-și, în armonia tonicii, rezolvarea normală (adusă însă cu ... întârziere!).

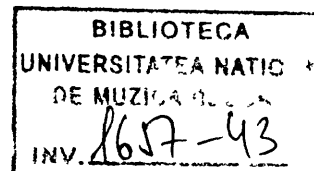
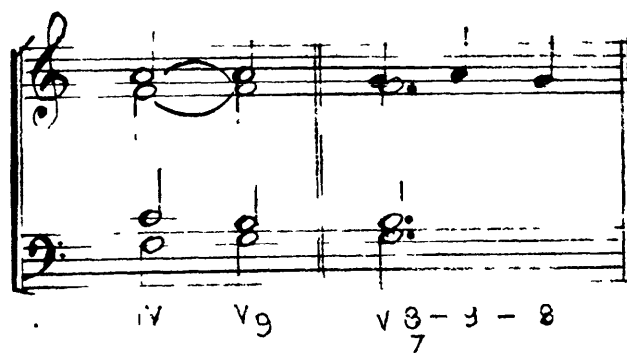
Deși mai puternic, mai tensionat decât simplul trison al dominantei, acordul de septimă de dominantă nu-l înlocuiește pe acesta, nu i se substituie. El va coexista cu trisonul său, alternându-se folosirea unuia sau a celuilalt. Mai mult decât atât, însuși acordul cu septimă va fi adus fie direct, fie întâi trisonul și apoi, prin pasaj, completat cu septima sa (situație întâlnită în cadența finală). În economia generală a temei de armonie vom încerca să utilizăm relativ echivalent acordul de dominantă cu și fără septimă. Sigur că nu poate fi vorba de o statistică precisă, ci de una aproximativă de care situațiile muzicale particulare pot ține seama sau nu. Oricum, acest acord rămîne un acord de maximă importanță în armonia tonală, el fiind primul care plantează și statuează ideea de disonanță în acest concept muzical. Il vom găsi prezent în tiparele armonice clasice și baroce cele mai simple și-l vom putea urmări pînă la cele mai sofisticate armonii cromatice ale lui Wagner sau Brahms, pătrunzînd apoi și în muzica impresionismului (Debussy și Ravel) sau strecurîndu-se ici și colo, chiar în discursul

Modal al lui Enescu sau Bartók (cu o prezență însă mai timidă!) ca să nu mai vorbim de constanța cu care este abordat în multe lucrări ale neoclasicilor (Strawinski, Prokofiev). Iată un "personaj" armonic important care merită întreaga noastră deferență. Să i-o acordăm !

Acordul de nonă de dominantă

Personalitatea dominantei nu a fost desenată complet; armoniei diatonice îi mai rămîne să pună o tușă suplimentară pentru întregirea tabloului acestui atît de complex acord, personalitate funcțională de prim rang (lumea armonică cromatică va adăuga noi fațete dominantei, dar asta este o problemă ce va fi "rezolvată" la capitolul cromaticii). Această tușă finală diatonică este nona, element disonant ce supraetajează acordul de dominantă. Poate mai greu de decelat decît în cazul septimei, procesul de apariție și impunere a nonei este mai puțin clar și pentru faptul că s-a desfășurat pe mai multe planuri. Nona a apărut (posibil) ca o întîrziere rezultată din terța acordului de subdominantă sau ca o broderie a fundamentalei acordului de dominantă (există evident și alte variante mai puțin importante).

Ex. 143



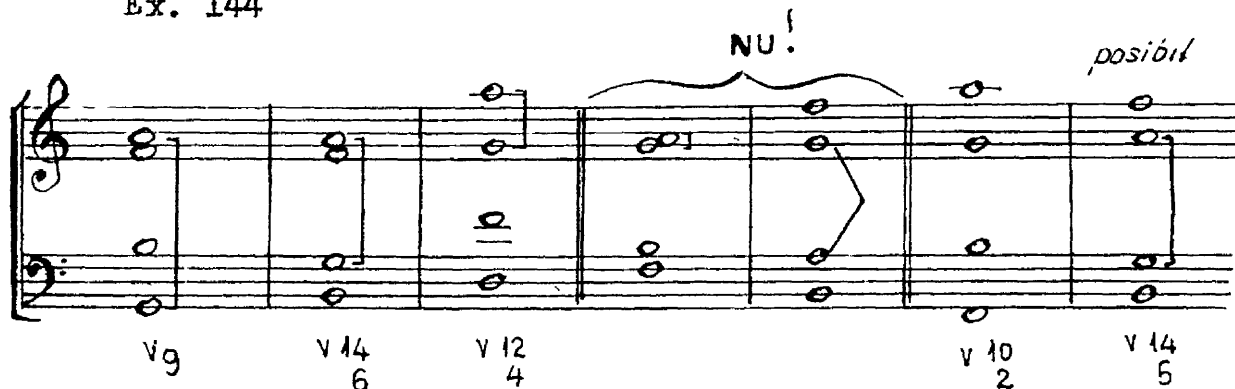
Din simpla prezentare enunțativă a acestei probleme deja se ridică alta: acordul de nonă de dominantă, acord de cinci sunete, nu poate figura complet în sistemul coral adoptat de armonia de școală (găsit strict pe patru voci); în consecință se va pune problema eliminării obligatorii a unui sunet. Evident acesta nu va putea fi decît cvinta (sau, în cazuri cu totul excepționale, terța).

O altă problemă a acestui acord o va ridica rezolvarea nonei; nu atît ea în sine, cît consecințele ei. Nona se rezolvă treptat coborîtor (tendință acustică clară, precis manifestată în acordul nonei de dominantă). Problema care se naște este următoarea: ana-

lizînd acordul de nonă constatăm faptul că fundamentală lui este viitoarea notă de rezolvare a nonei; în consecință se naște o situație pe care, în perspectiva implicării tot mai substanțiale a disonanțelor, o vom întîlni tot mai des: într-un acord coexistă elementul disonant cu sunetul său de rezolvare. În acest caz concepția armonică tonală postulează următoarele două principii severe: în situația în care într-un acord ^{apar} concomitent o notă disonantă împreună cu nota ei de rezolvare, disonanța se va plasa numai deasupra notei de rezolvare și la o distanță minimă de septimă sau nonă (după caz) de aceasta. Fiind postulate nu se demonstrează și nu se ... comentează! (de fapt este vorba de evitarea unor sonorități "necorespunzătoare").

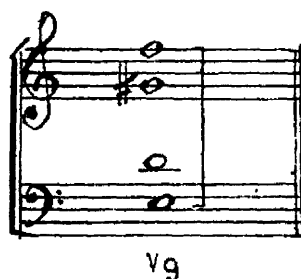
Iată deci că acordul de nonă de dominantă (care ridică problema acestei coexistențe a disonanței - nona - cu nota ei de rezolvare - fundamentală) va trebui să țină cont de faptul că nona se va plasa numai deasupra fundamentalei și la o distanță minimă de cel puțin o nonă. (În ultima situație din ex.144 se exemplifică excepția admisă - distanța de nonă între vocile interne în cadrul acordului de nonă).

Ex. 144



Evident că în minor (unde nona este mică și nu mare ca în major) lucrurile sunt absolut similare.

Ex. 145



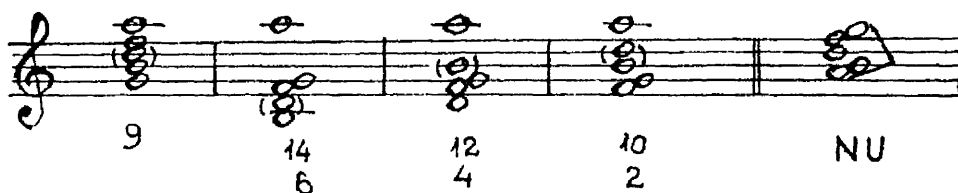
Cercetînd cifrajele putem constata faptul că, spre deosebire de cele utilizate pînă acum, apar și cifre ce exprimă intervale între octavă (este bine știut faptul că cifrajul exprimă distanța între bas și vocile superioare prin intermediul intervalelor simple, cifrajul fiind o sinteză a acordului și nedorindu-și să particulezeze fiecare poziție în parte). Lucrul acesta se realizează tocmai în ideea susținerii prin cifraj a celor două principii de construcție a acordului de nonă. Astfel, starea directă $\begin{smallmatrix} 7 \\ (5) \\ 3 \end{smallmatrix}$ (cifraj

prescurtat 9 - se aplică și aici, ca și la septima de dominantă, (ideea exprimării prin cifraj doar a fundamentalei și nonei) demonstrează prin cifra 9 obligativitatea plasării nonei la distanța respectivă de fundamentală. Răsturnarea întîi $\begin{smallmatrix} 14 \\ 6 \\ 5 \\ (3) \end{smallmatrix}$ (cifraj prescurtat

9) marchează obligativitatea plasării nonei (14) deasupra fundamentalei (6) și la distanța "reglamentară" (altminteri s-ar fi putut cifra $\begin{smallmatrix} 7 \\ 6 \end{smallmatrix}$ cum eventual se poate întîlni în unele tratate de armonie, cifraj pe care însă nu-l recomandăm). La fel se va întîmpla cu răsturnarea a doua $\begin{smallmatrix} 12 \\ 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ ($\begin{smallmatrix} 12 \\ 4 \end{smallmatrix}$) și a treia $\begin{smallmatrix} 10 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ ($\begin{smallmatrix} 10 \\ 2 \end{smallmatrix}$). Ultima

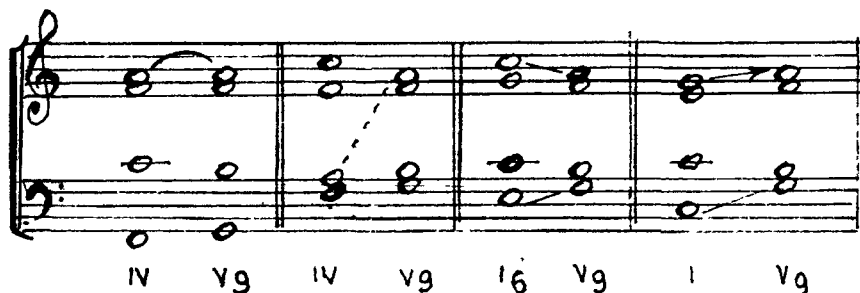
răsturnare, a patra, rămîne numai o răsturnare pur teoretică a acordului de nonă, ea neputînd fi utilizată pentru simplul motiv că aduce nona sub fundamentală.

Ex. 146



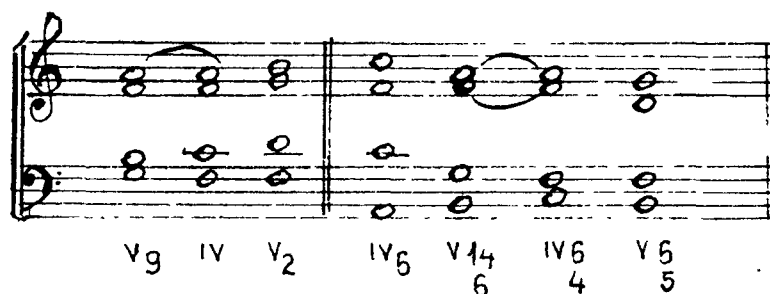
Fiind un element aspru, de supratensiune (adăugat peste septimă) nona nu-și va mai permite "luxul" apariției în orice condiții. Recomandabilă va fi pregătirea sau semipregătirea ei sau, dacă nu există această posibilitate (în relația I-V₉ de exemplu), apariția ei să fie prin mers contrar față de fundamentală sau prin mers direct dar treptat.

Ex. 147



Rezolvarea am consemnat-o deja; ea se produce numai treptat coborîtor, dar și aici se va crea situația excepțională de rezolvare stînd pe loc (extrem de improbabilă din același motiv amintit la septima de dominantă V_9-IV ?!).

Ex. 148



Cît privește locul și importanța nonei în economia generală a discursului tonal, se poate afirma că utilizarea ei este extrem de redusă. Se pot realiza numeroase teme în care acest element să lipsească cu desăvîrșire, iar această absență pur și simplu să nu fie resimțită. Nona nu este un element caracteristic pentru acest tip de discurs muzical, în consecință va fi folosită destul de rar.

Totuși utilizarea nonei va putea fi, procentual vorbind, mult crescută atunci cînd ea va fi tratată drept notă melodică, situație perfect plauzibilă.

Nona ca întîrziere - O tensiune deosebită ce se poate erija perfect în întîrziere: ca întîrziere a fundamentalei (deci rezolvată pe armonie ținută și nu pe armonia treptei I !) se va comporta exact ca o nonă reală (deci construcția acordului ține cont, logic, de cele două principii). Ex. 149



Ca întârziere a terței (deci cu rezolvare ascendentă !) va ridica alte probleme: ea va putea fi repartizată și lângă fundamentală acordului și dedesubtul acesteia (fundamentală nu mai joacă rolul de notă de rezolvare!). Concomitent cu nona nu va apare și terța acordului (de fapt nona, ca întârziere, este virtuală terță).

Ex. 150

Example 150 shows a musical phrase in two staves. The first staff contains a V7 chord (dominant seventh) with notes 2 and 3, and the second staff contains a V2 chord (dominant second) with notes 2 and 3. The notation is as follows:

V7 2 - 3 V7 2 - 3 V2 - 3

Situația aceasta va putea fi semnalată în mod excepțional și în bas, acolo unde recomandăm în locul primului cifraj, mai greoi, pe cel de-al doilea, mai comod și mai sugestiv.

Ex. 151

Example 151 shows a musical phrase in two staves. The first staff contains a V7 chord (dominant seventh) with notes 6, 5, and 4, and the second staff contains a V6 chord (dominant sixth) with notes 6, 5, and 3. The notation is as follows:

V7 6 5 4 V 6 5 3 V 6 5 3

Dacă comportamentul nonei ca întârziere a fundamentalei nu ridică probleme speciale în minor (situațiile fiind similare)

Ex. 152

Example 152 shows a musical phrase in two staves. The first staff contains a V9 chord (dominant ninth) with notes 9 and 8, and the second staff contains a V8 chord (dominant eighth) with notes 9 and 8. The notation is as follows:

V9 - 8 V8 - 8

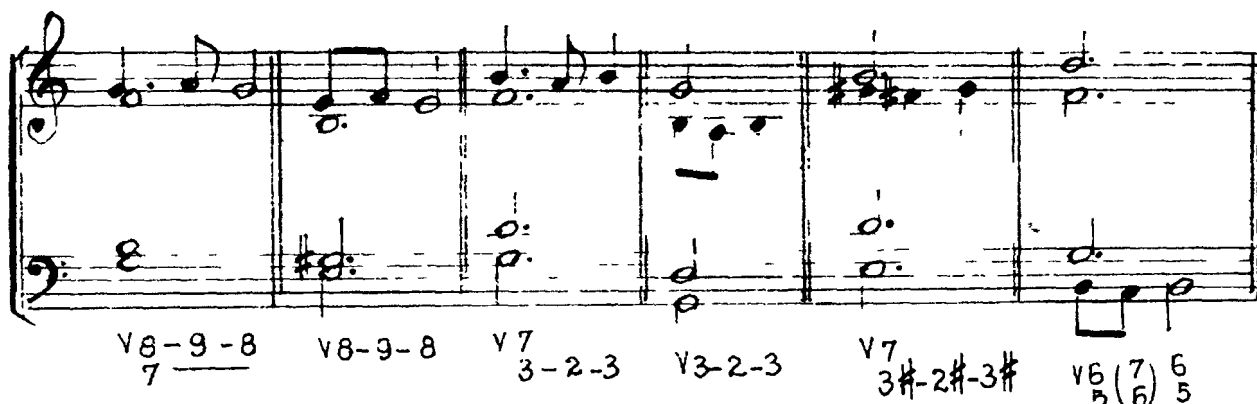
În schimb tratarea nonei ca întârziere a terței se va putea realiza numai în condițiile utilizării minorului melodic dintr-un motiv lesne de înțeles (și care se numește secundă mărită).

Ex. 153



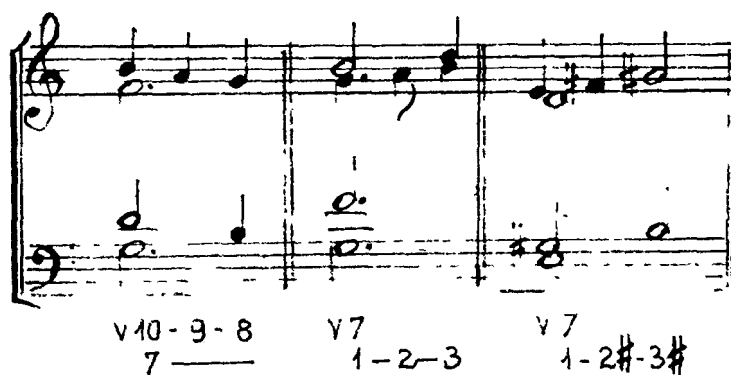
Nona cu broderie : deși utilizată mai rar, totuși nona poate apare, atât în major cât și în minor, ca notă de broderie a fundamentalei (rezolvându-se coborîtor, trebuiesc respectate cele două "norme" ale acordului de nonă). Atunci cînd apare ca broderie inferioară a terței automat dispar cele două "obligații de serviciu" ale nonei (în minor din nou necesitatea melodicului).

Ex. 154



Nona ca pasaj este și mai rar folosită - pe armonie ținută, evident - ea ridicînd probleme delicate în minor.

Ex. 155

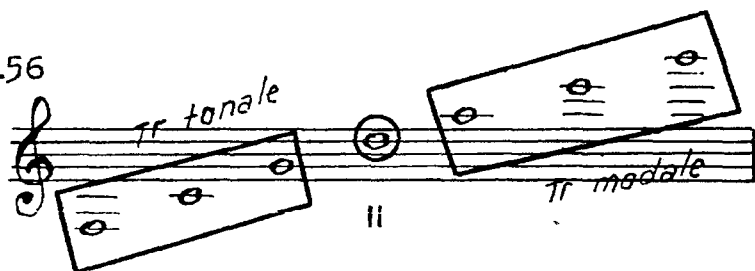


Concluzionînd se poate afirma faptul că nona își găsește un cîmp de utilizare mai intens mai ales în postura de notă melodică putînd fi însă folosită (mai ales într-o concepție tonal-armonică mai avansată) și ca notă reală. O recomandăm (deocamdată) cu prudență.

Treptele secundare

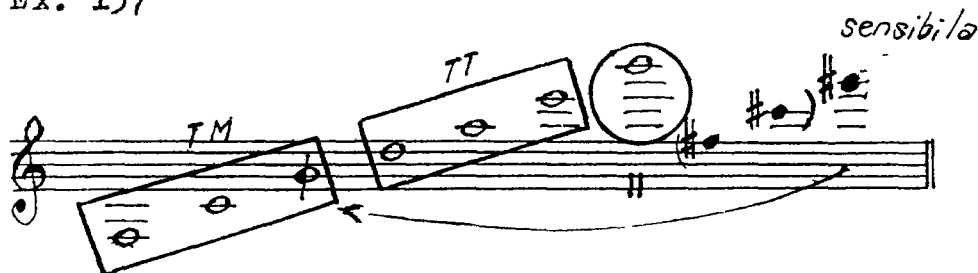
Sub această denumire generală (destul de comodă și poate nu tocmai exactă) armonia tradițională tonală vizează acordurile ce se nasc pe treptele II, III, VI și VII. Dacă treptele III, VI și VII "oficial" sunt recunoscute a avea o importanță tonală mai scăzută (fiind așa-numitele trepte modale, deci sunete cu implicații principale pe terenul modal) în schimb problema treptei a II-a nu este poate tocmai suficient elucidată. Contradominanta (sau dominantă dominantei - extrem de impropriu numită de unii teoreticieni supra-tonică - denumire justificată doar prin poziția ei în gamă dar nicidecum în angrenajul tonal) este considerată - fără o argumentare prea convingătoare - drept treaptă neutră, ea fiind plasată - în major - pe scara naturală a cvintelor între treptele tonale și modale.

Ex. 156



Admițând această ipoteză, ce se întâmplă în minor ? Aici poziția treptei a II-a se schimbă pe scara naturală a sunetelor.

Ex. 157



Ce rămâne comun majorului și minorului: poziția constantă a treptei a II-a deasupra dominantei, la distanța de cvintă perfectă suitoare, fapt ce-i conferă și în gamă (alături de treptele I, IV și V) o poziție stabilă, constantă, la interval de secundă mare față de treapta I. Funcția de sprijinire a dominantei pe care o capătă prin poziția ei naturală (la cvinta superioară față de

treaptă a V-a, dominantă dominantei!) ne determină să reconsiderăm treaptă a II-a pe care o putem socoti tot o treaptă tonală dar, evident, secundară (deci nu treaptă "neutră"). Ținând cont și de aspectul acordic care o plasează în sfera de influență funcțională a subdominantei (vom vedea imediat cum) și de importanța ei tonală putem înțelege rolul deosebit pe care-l joacă în economia tonală, rol ce se apropie foarte mult de protagoniștii acestei concepții muzicale (I, IV, V) plasând-o în imediata lor vecinătate (ba uneori punând-o chiar pe picior de egalitate cu aceștia).

Privite la modul general, acordurile ce se creează pe treptele secundare, mai slabe sub raport tonal, nu sunt capabile să-și creeze o fizionomie funcțională proprie, ele fiind captate în sfera de influență tonală a uneia din treptele tonale. Principiul care stă la baza acestui proces este acela al subordonării pe baza sunetelor comune dintre acorduri. Astfel II se va plasa în sfera lui IV, VII în cea a lui V în timp ce III și VI vor suferi duble influențe din partea lui V și I și respectiv I și IV. Afirmațiile rămân absolut valabile și pentru minor.

Ex. 158



Deci de la aceste aspecte tonale specifice, pozițiile acordice și dublajele practicate în acordurile secundare vor viza în primul rând reliefarea notei (sau notelor) importante din acordul principal suzeran (cu condiția ca acestea să nu fie disonante în acordul secundar).

Fiind mai slabe din punct de vedere tonal, fără o personalitate funcțională proprie (ci subordonate unei funcțiuni principale) acordurile secundare nu vor putea apare (în principiu) decât în stare directă și în răsturnarea întâi (atunci când trisonul respectiv este consonant). Răsturnarea a doua (ca poziție propriu-zisă a acordului, ceci privită ca armonie reală și nu ca una accidentală)

prin slăbiciunile ei binecunoscute nu poate reprezenta un acord secundar, de aceea ea nu va fi utilizată în cazul acordurilor secundare, va fi pe cât posibil evitată.

O altă problemă ridicată de acordurile mai slabe ale treptelor secundare este aceea a octavelor și în special a cvintelor directe; acestea (în condițiile pe care le cunoaștem de la treptele principale) vor fi evitate între orice perechi de voci s-ar produce, evident atunci când vocea superioară (care poate fi tenor, alto sau sopran, indiferent cine ar fi vocea inferioară, bas, tenor sau alto) sare. Deci principiul enunțat la treptele principale (valabil acolo doar la nivelul perechii bas-sopran) devine acum valabil la nivelul oricărei perechi de voci. (Cu unele excepții totuși justificate mai ales atunci când octava directă este terța acordului respectiv).

Ex. 159

De evitat *tolerabil*

I II 6 I 6 VI I II 6 V 7 VI

În cazul în care acordul secundar ar avea septimă, sonoritatea cvintei (sau octavei) directe este mascată de ansamblul disonant, în această situație ele putînd fi tolerate. (În special când se produc între vocile interne - între bas-sopran, rămînînd în continuare discutabile).

Ex. 160

posibil

I II 6 5 I 6 V 7

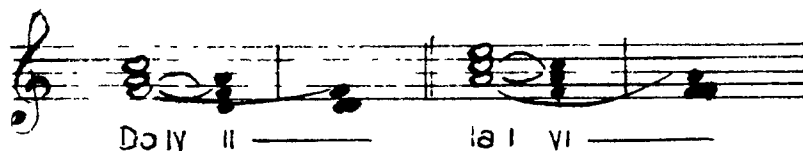
Despre dublaj am amintit deja, ar mai fi de menționat faptul că vom evita dublarea cvintei acordurilor secundare (aceasta fiind în general fosta terță a acordurilor principale) precum și a unui element disonant sau a sensibilei.

Ex. 161



Tot din cauza forței tonale reduse acordurile treptelor secundare nu permit în nici un caz eliminarea vreunui sunet (cvinta sau altceva) acest proces afectând în mod esențial apartenența tonală a unui acord secundar la cel principal.

Ex. 162



Dupre exemplu între treptele IV și II ar rămîne, prin eliminarea cvintei treptei a II-a, un singur sunet comun, ceea ce este cam puțin, la fel între I și VI.

Sigur că vor interveni și aspecte specifice fiecărui acord dar de acelea ne vom ocupa la "fața locului" cînd vom analiza pe rînd acordurile tuturor treptelor. Deocamdată reținem aceste probleme strict generale pe care vom încerca să le particularizăm abordînd, în major și în minor, acordurile secundare pe rînd, cu și fără septimă

Acordul treptei a II-a în major

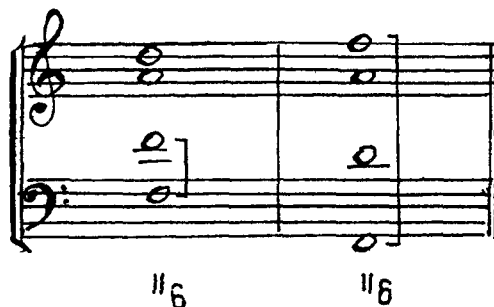
După cum am putut deja remarca, acordul contradominantei se va inscrie clar pe orbita funcției de subdominantă, cînd sunetele ale acordului de treapta a IV-a, fundamentală și terță fiind conținute de acordul treptei a II-a (unde sunt terță și respectiv cvintă).

Ex. 163



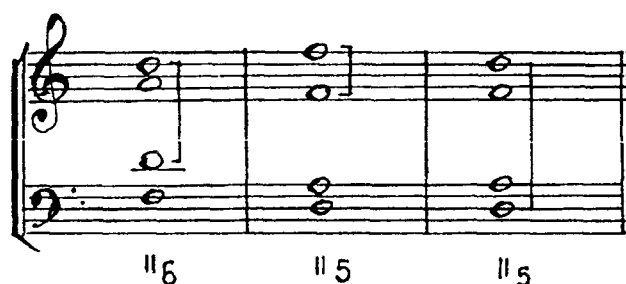
Plecînd de la sunetul cel mai important din punct de vedere tonal (fundamentala funcției de subdominantă) vom deduce și dublarea prioritar și poziția armonică ideală: dublarea terței pe răsturnarea întîi.

Ex. 164



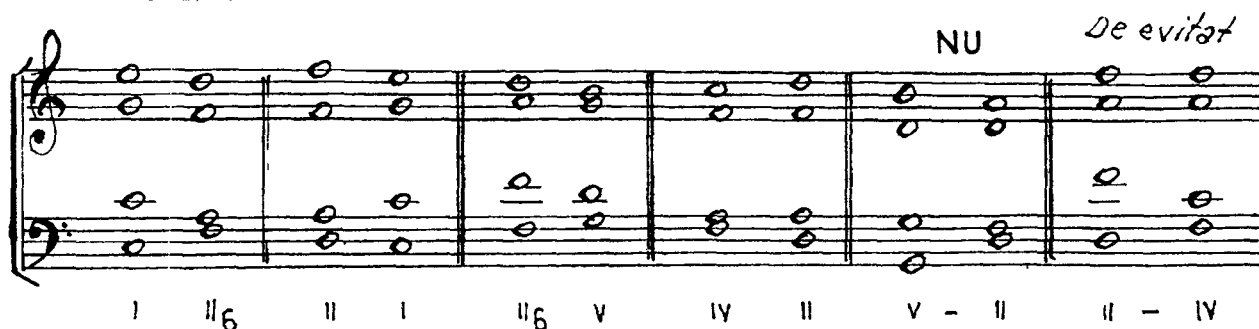
Ii vor urma în ordine preferențială (ca poziții mai slabe sub raport tonal) răsturnarea întîi cu dublarea fundamentalei, starea directă cu dublarea terței și, în fine, starea directă cu dublarea fundamentalei.

Ex. 165



Plecînd de la premiza tonală a funcției de subdominantă a acordului de treapta a II-a, vom putea (deocamdată) realiza următoarele înlănțuiri I-II, II-I, II-V și IV-II nefiind posibile relațiile V-II (dominantă-subdominantă, decît în condițiile speciale amintite mai înainte) și II-IV, relație slabă în interiorul funcției de subdominantă (funcția principală nu mai poate apare în condiții tonale suficient de bune după ce treapta subordonată i-a anticipat efectul sonor).

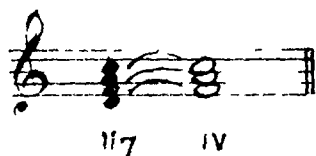
Ex. 166



Fiind un solid înlocuitor al subdominantei, acordul treptei a II-a poate substitui pe cel al treptei a IV-a chiar și în formula de cadență finală; deci în loc de IV-V-I, II (preferabil în 6) -V-I. De altfel dacă vom face o statistică aproximativă a utilizării acordului treptei a II-a vom constata faptul că, proporțional, el este folosit cvasi echivalent cu acordul treptei a IV-a. Sigur nu poate fi vorba de vreo "rețetă" în privința opțiunii IV sau II dar în general ele vor alterna, iar cantitativ vor fi (repet) aproximativ egale. În momentele timpurii ale armoniei tonale acordul contradominantei va fi (deseori) singurul acord secundar folosit alături de cele ale treptelor principale, restul acordurilor secundare apărând extrem de rar (sau unele aproape niciodată).

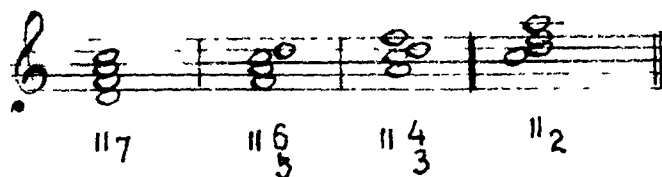
Apariția septimei pe treapta a II-a amplifică forța tonală a acestuia conferindu-i și noi dimensiuni armonice (ne referim la faptul că sonoritatea acordului sporește în complexitate, acordul devenind tensionat, cu septimă, implicit cu un număr mai mare de sunete - patru). Forța tonală crescută este determinată de includerea în acordul treptei a II-a cu septimă a întregului acord de subdominantă, fapt care conduce la realizarea acestui efect funcțional de care aminteam.

ex. 167



Fiind un acord cu septimă, el poate apare, automat, la orice răsturnare, deci aduce funcției de subdominantă încă patru noi ipostaze ($\frac{7}{2}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{4}{3}$ și 2).

ex. 168



Ar fi interesant de făcut o mică paranteză. Tonalitatea rămâne (și aici este narațiunea și secret) în așteptare un sistem muzical având o structură foarte clară, simplă, și precisă: există trei funcțiuni

principale (SD, T și D) și acestea stabilesc între ele cinci relații posibile (a șasea fiind considerată netonală): T-SD, SD-T; T-D, D-T; SD-D. Tot studiul armoniei nu va face altceva decât să lărgască posibilitățile de exprimare a fiecărei funcții, în felul acesta creindu-se tot mai multe combinații posibile. Astfel, dacă privim doar subdominanța, putem constata faptul că pînă acum ea poate presupune 17 ipostaze armonice diferite, deci 17 posibilități diferite de a se prezenta în relația cu o altă funcție (evident, și aceasta va avea, la rîndul ei, cam tot atîtea soluții acordice diferite, dacă nu chiar mai multe).

- 1) IV_5 cu dublarea fundamentalei
- 2) IV_5 cu triplarea fundamentalei și cu cvinta eliminată
- 3) IV_5 cu dublarea cvintei
- 4) IV_5 cu dublarea terței (excepțional)
- 5) IV_6 cu dublarea fundamentalei
- 6) IV_6 cu dublarea cvintei
- 7) IV_6 cu dublarea terței (excepțional)
- 8) $IV_{5/4}$ cu dublarea fundamentalei
- 9) $IV_{6/4}$ cu dublarea cvintei
- 10) II_5 cu dublarea fundamentalei
- 11) II_5 cu dublarea terței
- 12) II_6 cu dublarea fundamentalei
- 13) II_6 cu dublarea terței
- 14) II_7
- 15) $II_{6/5}$
- 16) $II_{4/3}$
- 17) II_2

Si sigur că lista sa va îmbogăți în perspectiva zonelor cromatice, ca să nu uităm și de posibilitățile aproape nelimitate pe care armoniile accidentale le deschid (avînd un suport funcțional de start, deci o treaptă anumită, IV sau II). Situația se va prezenta, mai mult sau mai puțin asemănător, și la nivelul celorlalte două funcțiuni (I dar mai ales V), așa încît variantele de combinații vor deveni, dacă nu teoretic măcar practic, aproape nelimitate. Se poate astfel demonstra vitalitatea, viabilitatea unui sistem muzical care a acoperit sute de ani buni de muzică bună și care încă supraviețuiește în forme mai mult sau mai puțin diferite.

Revenind la punctul de plecare (treapta a II-a cu septimă), după această mică "paranteză" am putea afirma faptul că, din cele patru poziții armonice diferite ale acordului una rămîne privilegiată, II $\frac{6}{5}$; firesc, prin răsturnarea întîi se pune în relief la bas terța acordului (fundamentala funcțională), în poziție strînsă acordul chiar căpătînd alura unui acord de treapta a IV-a cu sextă adăugată (denumire utilizată chiar de părintele armoniei teoretice Rameau, în primul tratat de armonie semnat de ilustrul compozitor și teoretician francez).

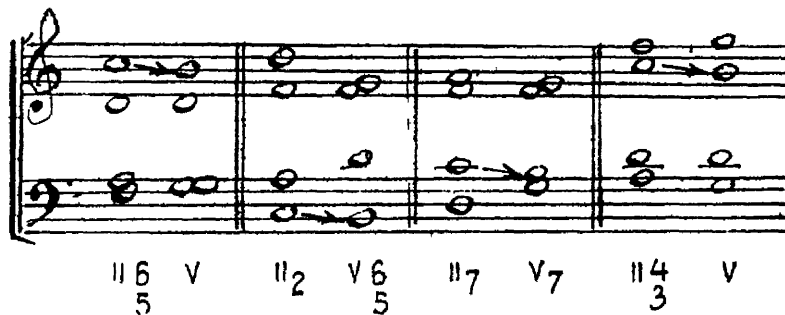
Ex. 169



Inglobînd totalitatea sunetelor acordului de subdominantă și avînd patru sunete (deci acord cu tensiune), contradominanta cu septimă "riscă" să devină un concurent primejdios pentru acordul trepteii a IV-a! Si chiar dacă lucrurile nu se pun atît de ... competitiv, totuși concluzia se impune de la sine: treapta a doua cu septimă este un acord puternic din punct de vedere tonal. Asta nu înseamnă că el pune în primejdie pe cel al subdominantei sau elimină din cursă acordul trepteii a doua fără septimă! El rămîne pur și simplu un acord puternic care va fi folosit în cele patru ipostaze ale sale, alături de celelalte 13 menționate în inventarul întocmit anterior.

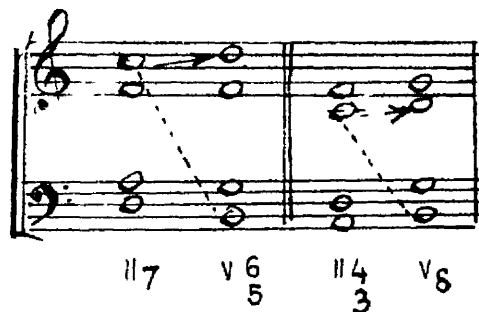
Septima lui, mică, constructivă (prin direcția obișnuită de rezolvare favorizînd și întărind legătura cu zona acordului de dominantă) va avea rezolvările cunoscute, comune tuturor septimelor mici: cea normală, treptat descendentă

Ex. 170



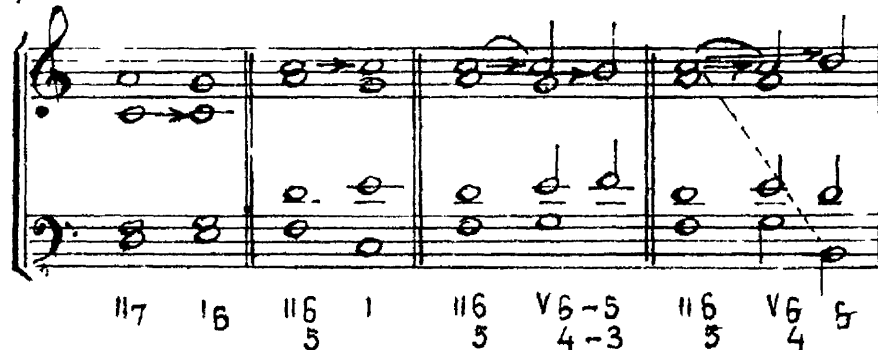
și cele excepționale: una treptat ascendentă (condiționată de apariția în acordul următor a notei de rezolvare la bas - și nu la altă voce! -).

Ex. 171



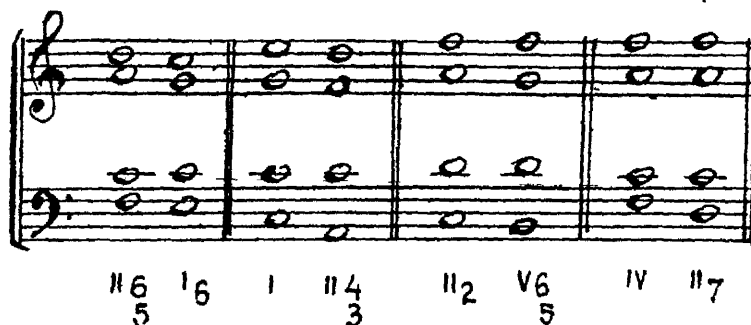
și cealaltă prin păstrarea sunetului pe loc atunci când acesta se găsește (ca notă reală) în acordul următor. (Dacă se rezolvă stînd pe loc pe o notă melodică aceasta va trebui să aducă, în rezolvare ei, nota propriu-zisă de rezolvare, coborîtoare sau suitoare, a septimei).

Ex. 172



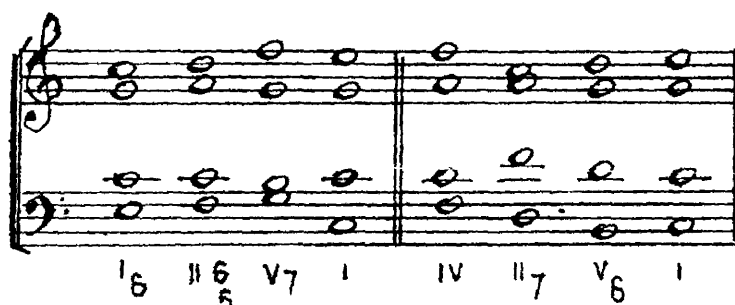
În ceea ce privește relațiile tonale, absolut nimic de adăuga: primul stăruind caracterul funcțional al treptei a II-a și, evident, recchimbîndu-l deci II_7 (în sensul nu de stare directă ci de acord cu septimă!) - I și $I-II_7$, II_7-V (și nu $V-II_7$) și $IV-II_7$ (și nu II_7-IV).

Ex. 173



Ar mai fi de semnalat un amănunt în ceea ce privește modalitatea de abordare a acestui acord. Dacă septima de dominantă (mai ales în formula de cadență finală) apăsă ceva mai târziu, pe armonie ținută, septima treptei a doua va apare de obicei de la bun început, de la prima abordare a acordului respectiv și nu ulterior, pe schimbarea de poziție sau ca notă melodică (aspect valabil în special în formula de cadență finală).

Ex. 174

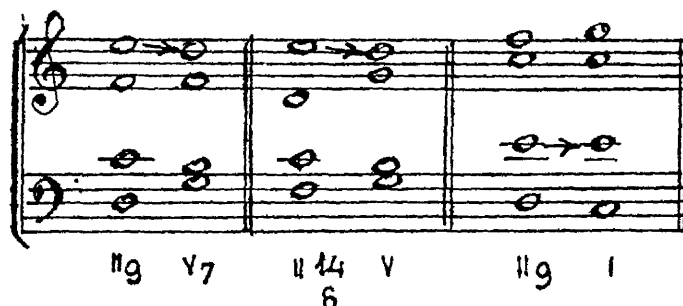


Și să mai reamintim faptul că, odată adusă, septima nu poate fi "pierdută" prin schimbări de poziție ci numai rezolvată pe armonia următoare.

Acordul treptei a II-a cu nonă

Deși folosită rar, nona pe treapta a doua poate totuși apare în anumite situații. Sigur că tensiunea acordului crește substanțial prin adausul nonei mari, nonă a cărei rezolvare am studiat-o deja la capitolul nonei de dominantă.

Ex. 175



Se poate remarca faptul că, obligați fiind, eliminăm un element al acordului; acesta va putea fi doar cvinta, terța neputînd lipsi fiind fundamentală funcțională! (evident nu cea propriu-zisă, ci a acordului treptei a II-a).

Stridența puțin cam mare a acestui acord secundar cu septimă și nonă determină limitarea folosirii lui ca acord real. Mai des îl vom întîlni în situația utilizării nonei ca întîrziere a terței; în acest caz terța va lipsi în primul moment (aparent doar va lipsi întrucît de fapt ea este prezentă prin întîrzierea ei, nona).

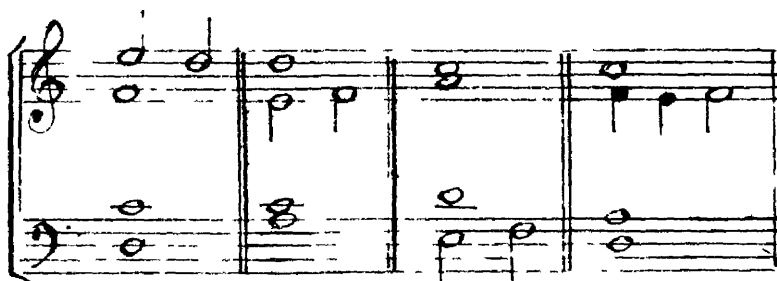
Ex. 176



|| 9 — 10
(2 — 3)

Într-o vorbă de o rezolvare quasi-exclusiv ascendentă (prin cea descendentă s-ar obține un acord de treapata a II-a cu dublarea fundamentalei, septimă și fără cvintă) evident că nona (ca întîrziere deci) va putea fi plasată și lângă fundamentală (foarte rar chiar și sus aceasta). Uneori nona poate juca și rolul broderiei terței.

Ex. 177



|| 9 - 8 || 5 - 6 || — 6 || 10 - 9 - 10
7 4 5 7
3

Concluzionînd putem afirma faptul că utilizarea nonei pe treapta a II-a (fie ca notă reală, fie ca notă străină) se realizează în cazuri destul de izolate, nona pe contradominantă fiind tot o raritate în literatura armonie tonal clasic. Ea își va

înmulți aparițiile în armonia romantică (mai ales cea târzie) pentru a deveni o prezență mai obișnuită în anumite sisteme omofone moderne (cum ar fi bunăoară impresionismul muzical). Ar mai fi de menționat faptul că lista pozițiilor armonice ale subdominantei se îmbogățește cu acordul II_9 (și eventual și II_{14}^6) nemăluind în considerare situațiile în care nona este tratată ca notă melodică - și astfel totalul se ridică la 19 poziții diferite egalând practic situația pe care o vom găsi, ceva mai târziu, în cadrul dominantei.

Treapta a II-a în minor

Studiul primei trepte secundare din tonalitatea minoră va confirma cele afirmate în capitolul introductiv dedicat treptelor secundare, și anume faptul că minorul păstrează sub raport tonal elementele funcționale existente în major dar aduce în general aspecte particulare condiționate de diferențele calitativ-armonice ce se nasc între acordurile din major și minor. Este și cazul treptei a II-a; funcțional, evident, va fi o subdominantă (Q.E.D.).

Ex. 178

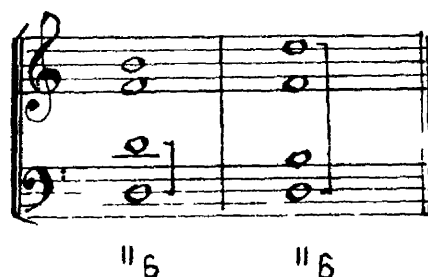


Acordic însă se naște o diferență notabilă față de corespondentul ei din major; acolo acordul contradominantei era un acord minor (deci consonant), aici el va fi un acord micșorat (deci disonant). Sigur că disonanța acestui acord este de circumstanță, întâmplătoare (în major, de exemplu, acordul micșorat va apare pe treapta a VII-a) nu o disonanță "construită" deliberat (vezi V_7 sau II_7). Totuși acordul micșorat rămîne un acord micșorat (deci o disonanță) și în consecință va presupune anumite repere specifice în comportamentul său. (Considerentele pe care le vom expune în continuare vis-a-vis de acest acord sunt valabile pentru orice acord micșorat, indiferent de treptele pe care se formează; deci implicit vor fi valabile și pentru acordul micșorat al treptei a II-a din minor!).

avînd fundamentală și cvinta plasate într-un raport intervalic disonant (cvinta micșorată, respectiv cvarta mărită într-o răsturnare) acordul micșorat nu poate accepta în condițiile unei sonorități corespunzătoare reazemul (în bas) pe unul din aceste două sunete. În consecință, neputînd aduce în bas fundamentală sau cvinta el va refuza practic starea directă și răsturnarea a doua. Ce mai rămîne ? Răsturnarea întîi. Plecînd de la principiul general valabil al nedublării elementelor disonante ajungem la concluzia că fundamentală și cvinta nu pot fi dublate. Ca urmare firească se va dubla numai terța, singurul element stabil al acordului.

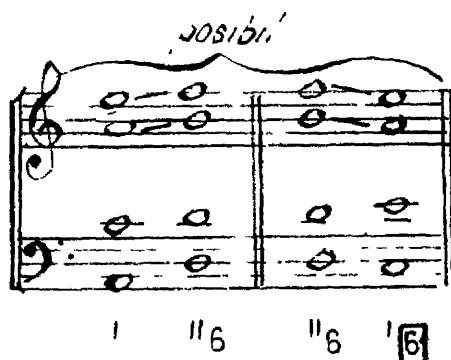
Iată deci că acordul micșorat va avea (în principiu) o singură formă de manifestare armonică (ca trison!) : în răsturnarea întîi cu dublarea terței.

Ex. 179



Ar fi de menționat totuși faptul că pe lîngă inconvenientul pe care-l produce apariția acordului micșorat pe treapta a II-a, acord cu o singură ipostază armonică (sextacord cu dublarea terței) există, în anumite cazuri, și avantajul cvintei micșorate care permite în conducerile de voci succesiunea de cvinte după criteriile deja cunoscute.

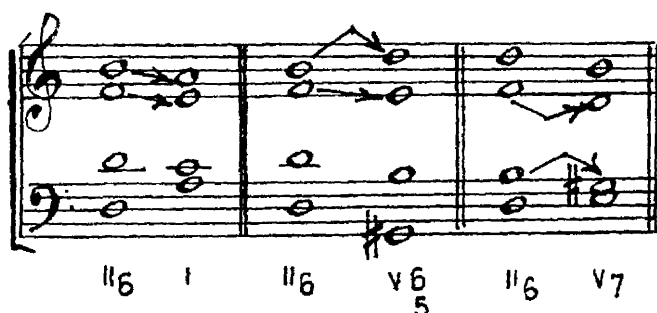
Ex. 180



Întâmplarea (și este de subliniat cuvântul întâmplarea !) face ca această poziție să convină de minune sub raport funcțional treptei a II-a. Vor fi însă alte situații tonale (cu alte acorduri, ale altor trepte) în care lucrurile nu vor mai sta astfel. Chiar și atunci însă acordul micșorat își va păstra forma obligatorie de apariție, excepțiile fiind în număr destul de mic (deocamdată nici nu le vom lua în considerare).

Se pune problema: fiind un acord cu elemente disonante, cum se vor rezolva acestea ? Situația acordului treptei a II-a din minor este deosebită de aceea a altor acorduri cu elemente disonante. Aminteam mai înainte că această disonanță este întâmplătoare, în sensul că nu este o disonanță "construită" deliberat (vezi septimele aduse pe V sau II). Din "jocul" dispunerii tonurilor și semitonurilor în gama minoră apare acest singur acord disonant (în varianta naturală!) pe treapta a II-a. De aici decurge firesc și ideea neobligativității rezolvării acestei cvinte micșorate. Cel puțin fundamentala acordului va avea o libertate aproape deplină în timp ce cvinta va prefera mersul treptat (evident descendent, cel ascendent fiindu-i interzis de secunda mărită care s-ar forma automat în varianta armonică, varianta în care operăm în mod uzual) nefiindu-i însă interzis nici saltul (dacă conducerea vocii respective îl reclamă).

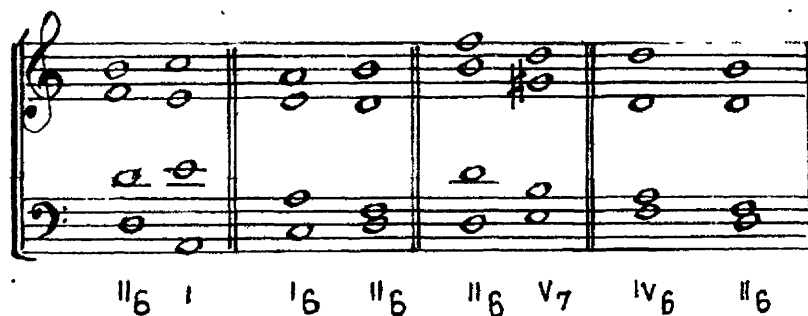
Ex. 181



În ceea ce privește relațiile tonale, treapta a II-a în minor nu comportă diferențe față de acordul corespondent din major. În consecință, vor fi valabile relațiile duble cu tonica (II-I și I-II) și relațiile simple, unidirecționale cu dominantă (II-V și nu V-II decât în situațiile speciale de tipul V-II-V sau II-V-II, acordul central jucând rolul de broderie funcțională) și cu subdominantă (IV-II și, cu atât mai accentuat în minor, nu II-IV).^{x)}

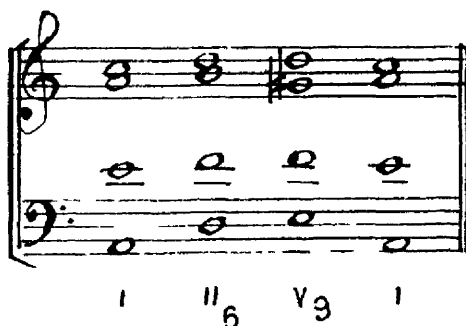
x) Unii teoreticieni acceptă, nu fără temei și posibilitatea relației II-IV în minor în cazuri speciale.

Ex. 182



Poate nu atât de des ca în major (datorită calității speciale de acord micșorat) se va putea substitui IV cu II chiar și în formula de cadență autentică compusă (în final).

Ex. 183



Nu numai în cadențele finale, dar chiar și pe parcurs înlocuirea lui IV prin II se va face ceva mai rar în minor, proporțional IV dominând destul de net (spre deosebire de major unde se naște un cvasi echilibru în ceea ce privește raportul folosirii celor două trepte). În orice caz însă importanța treptei a II-a în minor nu poate fi negată și ea trebuie subliniată printr-o folosire corespunzătoare a ei.

Spre deosebire de major apariția septimei pe acordul treptei a doua nu are drept consecințe doar sporirea gradului de complexitate a acordului, înrudirea mai pronunțată cu acordul de subdominantă și sublinierea mai precisă a aspectului funcțional determinat de rezolvarea septimei. Tuturor acestor aspecte benefice vine să li se adauge unul de o importanță deosebită: echilibrarea acordului prin apariția septimei, consolidarea sonorității lui și, în consecință, posibilitatea utilizării lui în orice răsturnare. Generalizând (la nivelul oricărui acord micșorat, indiferent de creapta pe care va spore) concluzionăm deci ca aducerea septimei

(mici și micșorate) pe acest tip de trison permite apariția acordului de patru sunete în orice răsturnare, adică $7, \frac{6}{5}, \frac{4}{3}$ și 2.

Ex. 184



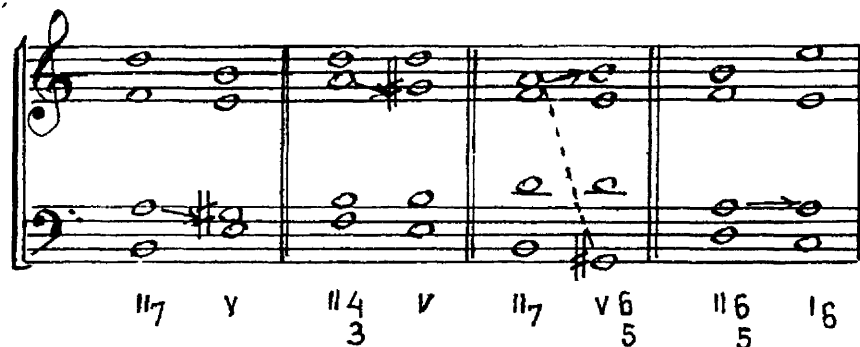
Sigur că acest lucru sporește mult gama "tonurilor" coloristice ale subdominantei care dispune (în minor) de 14 ipostaze diferite în care poate apare (din "lista" prezentată în major lipsesc doar pozițiile treptei a II-a în stare directă, cu dublarea fundamentalei și a terței și în răsturnarea întâi cu dublarea fundamentalei).

Reîntorcându-ne la acordul treptei a II-a cu septimă putem afirma faptul că, în rândul celor patru ipostaze armonice diferite ($7, \frac{6}{5}, \frac{4}{3}, 2$) privilegiată rămîne răsturnarea întâi, cea care permite abordarea fundamentalei funcționale (fundamentală acordului treptei a IV-a) în bas. I-ar urma ca importanță, într-o ordine aproximativă $7, \frac{4}{3}$ și 2.

Cuprinzînd totalitatea sunetelor acordului de subdominantă (la care se adaugă, evident, fundamentală proprie) acordul contra-dominantei cu septimă se dovedește a fi o prezență armonică notabilă în sistemul armonic clasic-tonal. Forța acestui acord îi permite să apară în orice punct al discursului muzical, deci inclusiv într-un moment atît de important cum este cel al cadenței finale. Avantajele pe care le aduce septima (inclusiv acela al utilizării tuturor răsturnărilor) nu trebuie să ne conducă la concluzia greșită că acest acord exclude simplul trison al treptei a II-a. Deși mai slab, constrîns să apară doar într-o singură ipostază (sextacord cu dublarea terței) acordul de trei sunete al subdominantei va apare, alături de cel cu septimă, în anumite situații, alternîndu-se utilizarea celor două acorduri. În ceea ce privește acordul cu septimă acesta, în mod firesc, va presupune rezolvarea obligatorie a septimei (din acest punct de vedere nu se semnalează nici o diferență față de situația din major); deci vom consemna cele trei rezolvări cunoscute ale oricărei septime mici, cea normală, treptat descendentă, și cele două excep-

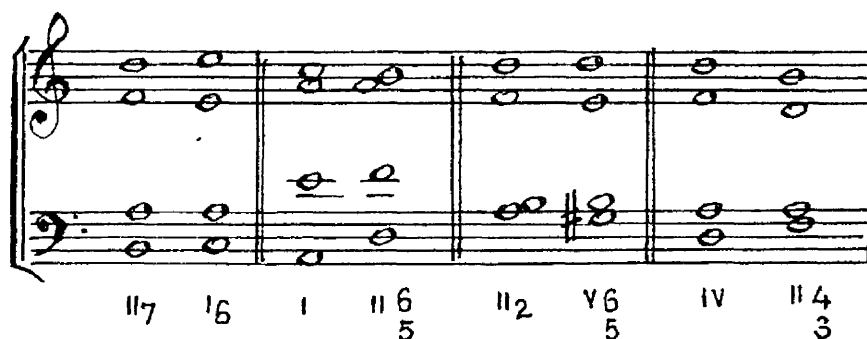
ționale, treptat ascendentă (condiționată de apariția în bas a notei de rezolvare) și stînd pe loc atunci cînd sunetul se transformă în notă reală în acordul următor.

Ex. 185



Cît despre relațiile tonale acestea rămîn (evident!) aceleași, apariția septimei nemodificînd nimic altceva decît forța acordului, care este sporită. Notăm deci II_7 (bineînțeles în orice răsturnare) - I și $I-II_7$ (la fel!), II_7-V (și nepermisă relația $V-II_7$) și $IV-II_7$ (și nu II_7-IV).

Ex. 186



Să ne mai rememorăm un amănunt privind septima: odată abordată, prin schimburi de poziție ea nu va mai putea fi eliminată, revenirea subită, nejustificată de fapt la trisonul treptei a II-a nemaiputînd fi posibilă astfel. Cît despre nonă, pe treapta a II-a în minor practic aceasta nu se folosește (nonă mică pe acord micșorat!).

Treapta a VII-a în major

Abordarea treptei a VII-a imediat după treapta a II-a ar putea părea, la prima vedere, cel puțin bizară, dacă ne mai gîndim și la faptul că majoritatea tratatelor de armonie parcurg traseul treptelor secundare în ordinea (logică pe undeva) indicată

de gamă (II, III, VI și VII). Ne-am permis această derogare de la ceea ce este deja încetățenit întrucât am înțeles să studiem acordurile treptelor secundare în ordinea importanței tonale a lor; acest lucru rezultă din partiturile tonale, baroce, clasice sau romantice unde această ordine este dată de o statistică aproximativă care ar indica : II, VII, VI și III, ordine deloc întâmplătoare dacă ținem cont de faptul că II este singurul substitut al subdominantei, VII înlocuiește pe V dar este lipsit de fundamentala funcției dominantei iar VI și III își împart fizionomia funcțională între două trepte principale, această oscilație a lor (vom vedea-o mai pe larg la timpul cuvenit) slăbindu-le forța tonală. Iată deci de ce lui II îi urmează VII în studiul progresiv al acestor acorduri secundare.

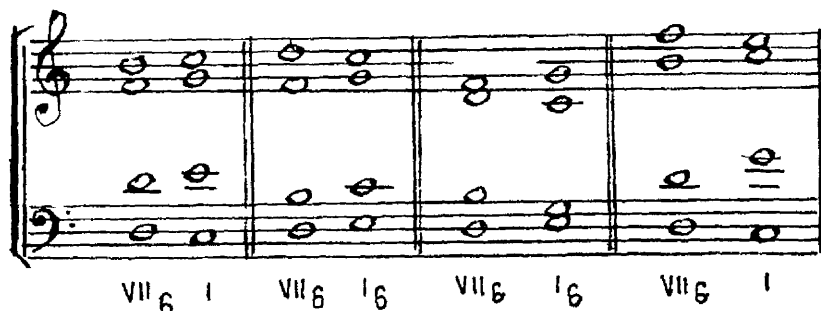
Privind trisonul treptei a VII-a constatăm imediat faptul că este subordonat, în plan funcțional, dominantei, el fiind considerat o adevărată septimă de dominantă fără fundamentală.

Ex. 187



Tensiunea cvintei micșorate (ce va cere o rezolvare treptată, preferențial descendentă, deși este posibilă și cea ascendentă) sensibilă care, evident, se va rezolva la tonică (cu binecunoscuta excepție, saltul descendent de terță, dacă sensibilă este plasată la o voce internă), iată elementele active ale acordului care înlesnesc și determină direcția tonală de rezolvare, aceea către tonică.

Ex. 188

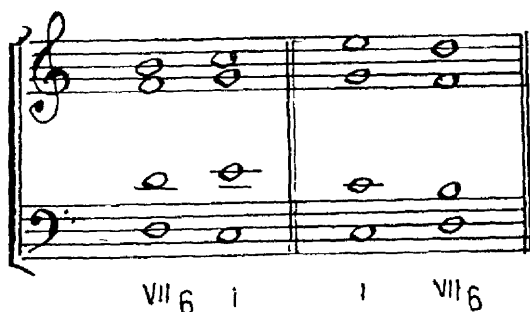


În exemplele de mai înainte se va putea observa nu numai rezolvarea acordului treptei a VII-a către tonică dar și constantă apariție a acestui acord în răsturnarea întâi cu dublarea in-

variabilă a terței. Prea multe explicații nu sunt necesare, ele de fapt au fost deja furnizate cu ocazia analizării acordului treptei a II-a în minor; este vorba de calitatea acestor acorduri (II în minor și VII în major), ambele acorduri micșorate, acorduri obligate de sonoritatea lor să apară numai în acest fel (sexta-cord cu dublarea terței). Ne reamintim faptul că în minor această răsturnare coroborată cu dublajul erau favorabile din punct de vedere funcțional acordului respectiv. În cazul treptei a VII-a însă situația nu mai este aceeași. Prin poziția ei (6 cu dublarea terței) acordul aduce în bas un element nesemnificativ al acordului principal suzeran (cvinta acordului de dominantă) pe care, în plus îl și dublează. Dar rațiunile tonale pălesc în acest caz în fața celor strict acordice: sonoritatea acordului micșorat în stare directă este atât de discutabilă, dublarea vreunui element disonant atât de nerecomandabilă încât singura soluție rămâne sexta-cordul cu dublarea terței. "Dura lex" și pentru treapta a VII-a care nu are alternativă!

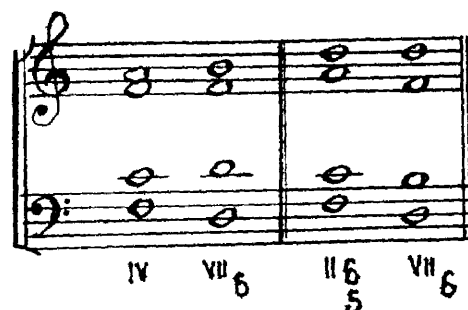
Și în aceste condiții treapta a VII-a se va exprima, destul de convingător, ca o dominantă (repet, de lucrul acesta se "îngrijesc" fundamentală ei, sensibilă tonalității și ex-septima dominantei, cvinta micșorată a acordului), dar nu cu suficientă forță și acest lucru se întâmplă datorită absenței din acord a fundamentalei funcționale. Oricum relațiile VII_6-I și $I-VII_6$ sînt perfect posibile.

Ex . 189



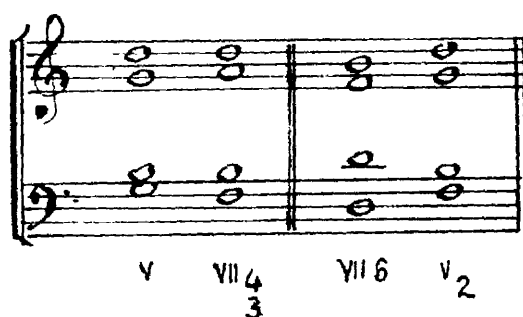
În calitate de dominantă, treapta a VII-a va permite doar în sens unic relația cu subdominanta, deci $IV-VII_6$ sau $II-VII_6$ (și, evident, nu și în sens invers, deci nepermise VII_6-IV sau VII_6-II).

Ex. 190



Raportul treptei a VII-a cu treapta principală de care depinde (V) este destul de dificil tocmai datorită absenței din acordul secundar a fundamentalei funcției principale. De aceea, fără a fi nepermise, ambele relații V-VII₆ și VII⁶-V sînt destul de neconvingătoare. Nu pledăm pentru ideea excluderii lor, totuși am face mențiunea că ele capătă sonorități mai acceptabile atunci cînd al doilea acord va avea septimă, deci soluțiile mai bune ar fi V-VII₇ sau VII₆-V₇ (bineînțelese acordul cu septimă putînd fi în diverse răsturnări). Am adăuga o mențiune suplimentară pentru conducerea vocilor, preferabil cît mai strînsă. Devansînd puțin lucrurile (de septima pe treapta a VII-a ne vom ocupa ceva mai tîrziu) vom exemplifica și aceste relații.

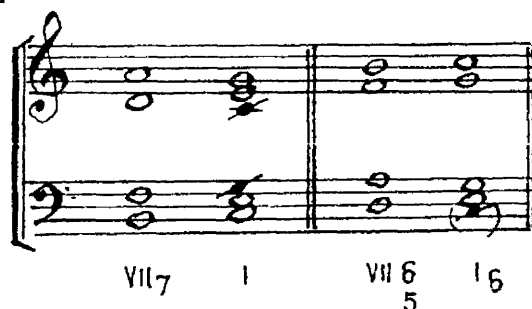
Ex. 191



Nefiind o treaptă puternică din punct de vedere tonal (ci doar convingătoare ca dominantă) VII nu va substitui pe V (de obicei!) în momentele importante (semicadență, cadență finală etc.) ci doar în locurile mai puțin semnificative. Acest lucru nu o va împiedica însă să aibă o anumită frecvență în apariții în general, dar nu va egala (statistic) treapta a II-a care va substitui mai frecvent pe IV decît o va face VII pe V. La acest lucru contribuie fără îndoială, într-o măsură substanțială, și lipsa funcționalității funcționale dar și calitatea de acord micșorată, calitate ce-l face mai greu manevrabil.

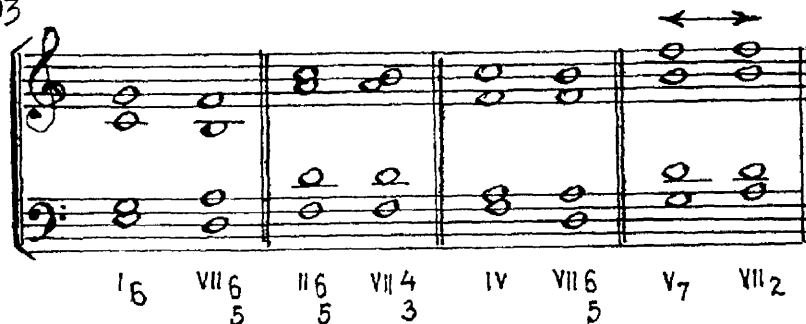
Abordarea septimei va aduce unele beneficii treptei a VII-a; cel mai important este acela al creerii posibilității apariției acordului în orice răsturnare (deci 7, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ și 2). În studiul ce-l vom întreprinde ulterior asupra acestui acord în minor (precum și a celui de VII₇ în majorul armonic) vom vedea că septima care se va impune drept caracteristică pentru acest acord va fi cea micșorată. În consecință, acordul acesta, care aduce septima mică, se va impune mai greu fiind (poate!) mai puțin utilizat decât simplul trison (în ciuda avantajelor pe care le aduce septima). Explicația o găsim tocmai în această calitate (necaracteristică) a septimei mici. Ar mai exista un motiv: în anumite repartizări ale sunetelor acordului treptei a VII-a cu septimă, în relația VII (mai ales în 7) - I se nasc mari pericole de paralelism de cvinte care nu pot fi evitate (uneori) decât prin aducerea dublării de terță pe acordul treptei I (și cu distanța de octavă între vocile interioare).

Ex. 192



Chiar și în aceste condiții, relația VII₇-I își păstrează deosebitul interes tonal. Evident că toate celelalte relații ale treptei a VII-a rămân valabile și în cazul în care acordul este adus cu septimă: I-VII₇ (7 semnificând la modul general "cu septimă", deci posibil în orice răsturnare) II (cu sau fără 7) - VII₇, IV-VII₇ și, în fine, V-VII₇ (sau VII₆-V₇). Mai rar pot apare și ambele acorduri (V și VII, în această ordine sau invers) cu septimă, în acest caz succesul înlănțuirii fiind condiționat de conducerile vocilor.

Ex. 193



Ar fi interesant și în cazul dominantei de făcut o listă a tuturor ipostazelor pe care le poate avea, din punct de vedere acordic, această funcție. Ea ar cuprinde un număr de nu mai puțin de 20 situații diferite (deocamdată).

- 1) V_5 cu dublarea fundamentalei
- 2) V_5 cu triplarea fundamentalei (fără cvintă)
- 3) V_6 cu dublarea fundamentalei
- 4) V_6 cu dublarea cvintei
- 5) V_6 cu dublarea fundamentalei
- 6) V_6 cu dublarea cvintei
- 7) V_7
- 8) V_7 cu dublarea fundamentalei (fără cvintă)
- 9) V_6
- 10) V_6
- 11) V_2
- 12) V_9
- 13) V_{14}
- 14) V_{12}
- 15) V_{10}
- 16) VII_6 cu dublarea terței
- 17) VII_7
- 18) VII_6
- 19) VII_4
- 20) VII_2

Iată deci 20 de ipostaze diferite ale dominantei cărora le corespunde un număr aproximativ egal de ipostaze diferite ale subdominantei. Combinațiile ce pot rezulta de aici ajung la o cifră impresionantă, cifră ce confirmă bogăția de tonuri coloristice armonice ale sistemului armonie tonal.

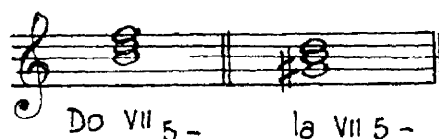
Reîntorcându-ne la acordul treptei a VII-a cu septimă nu am putut vorbi despre o anumită poziție preferată a acestui acord, fiecare presupunând unul sau mai multe inconveniente; starea directă - am amintit-o deja -, răsturnarea întâi interzice relația cu treapta întâi în stare directă din cauza cvintelor ce s-ar produce prin rezolvarea septimei (I va putea apare doar în 6), răsturnarea a doua va conduce către I_6 din cauza rezolvării în bas a cvintei micșorate și cel mai incomod, în răsturnarea a treia septima din bas, rezolvându-se treptat, ar atinge cvinta acordului de tonică! Deci peste tot probleme mai mari sau mai mici (între toate parcă starea directă ar fi totuși cea mai indicată, oricum singura care ar putea aborda treapta I în stare directă).

Fără a prezenta o importanță deosebită, acordul treptei a VII-a cu septimă rămîne un acord ce poate fi folosit, el "așteptînd" apariția variantei armonice care, aducîndu-i septima micșorată, îl va propulsa în elita acordurilor tonale (mai ales în lumea cromatică propriu-zisă a acestei armonii).

Treapta a VII-a în minor

Iată-ne în cazul acordului treptei a VII-a în minor, în fața singurei situații în care, din punct de vedere calitativ, acordul din major și cel echivalent ca treaptă din minor sunt identice; este vorba de calitatea de acord micșorat pe care o constatăm atît în cazul acordului treptei a VII-a din major cît și acordului treptei a VII din minor.

Ex. 194



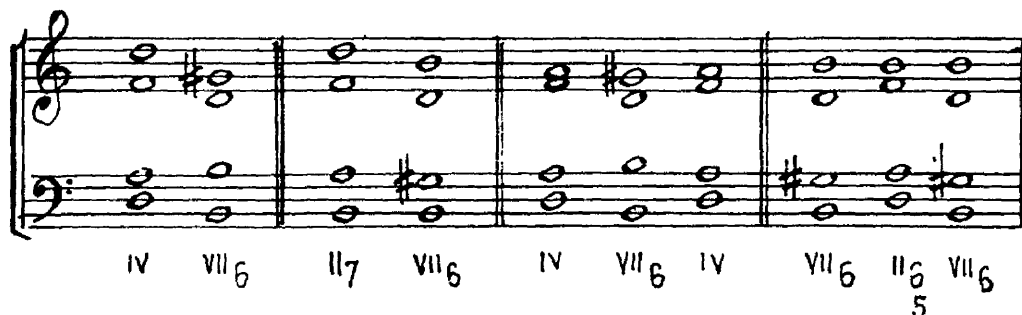
Sigur, acest fapt simplifică lucrurile pentru cel care studiază problematica acordului respectiv; rămîn valabile toate afirmațiile făcute la capitolul treptei a VII-a în major. Să ni le rememorăm doar : fiind vorba de un acord micșorat acesta va fi adus doar în răsturnarea întâi cu dublarea terței, aspectul funcțional fiind acela de dominantă. În consecință vor fi posibile relațiile VII_6-I și $I-VII_6$,

Ex. 195



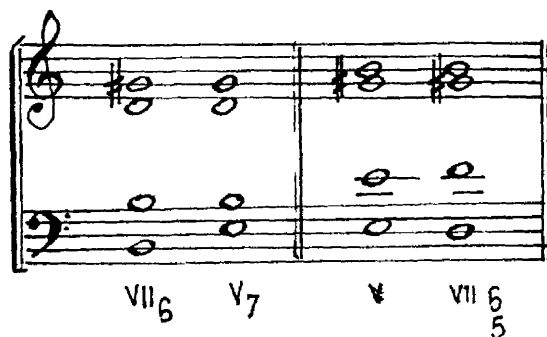
Tot în calitate de dominantă treapta a VII-a va stabili unidirecțional raporturi tonale cu zona subdominantei, deci IV-VII₆ și II-VII₆ și nu invers (în afara situațiilor cunoscute când, în relațiile IV-VII₆-IV și II-VII₆-II sau VII₆-IV-VII₆ și VII₆-II-VII₆ acordul central se află pe postul unei armonii accidentale, de broderie funcțională).

Ex. 196



Și aici, în minor, raportul acordului treptei a VII-a cu cel al treptei a V-a rămâne delicat, delicil; s-ar păstra recomandarea făcută în major, și anume abordarea primului acord (V sau VII) ca trison și a celuiilalt (deci VII respectiv V) cu septimă. Devansînd puțin lucrurile am exemplifica :

Ex. 197

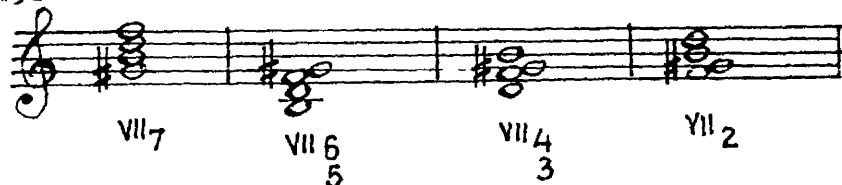


Și aici aceeași mențiune vis-a-vis de cunoașterile în general ale vocilor.

În fine, ca o ultimă mențiune: deși este o dominantă clară, treapta a VII-a este insuficient de puternică pentru a substitui treapta principală (V) în orice situație (deci și în cadența finală). De aceea o vom întâlni mai rar înlocuind pe V (și atunci în general în momente mai puțin semnificative).

Apariția septimei pe treapta a VII-a în minor se constituie într-un eveniment de mare importanță; lucrul acesta se întâmplă nu numai datorită calității speciale a septimei (micșorată), neîntâlnită pe un alt acord secundar pînă acum, ci și datorită faptului în sine: odată cu abordarea septimei acordul micșorat poate fi adus în orice răsturnare. Revenind la aspectul particular al septimei de pe treapta a VII-a (septima micșorată) putem constata faptul că acest acord este obținut prin suprapunerea a trei terțe mici. El va mai prezenta un element caracteristic în sonoritatea sa, și anume este vorba de faptul că în răsturnări, alături de intervalele de terță, va apare intervalul de secundă mărită.

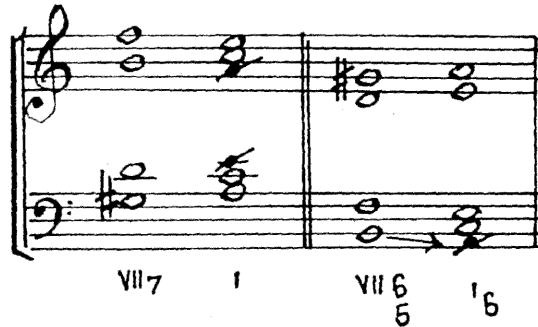
Ex. 198



De aici se va deduce un aspect extrem de important al acestui acord: în toate răsturnările va suna la fel. Consecința acestui lucru se va resimți benefic în cadrul modulației enarmonice unde calitatea de acord cu transpoziția limitată (alături de virtuțile enarmonice) vor face din acest acord cel mai prețios mijloc utilizat în cadrul acestui tip de modulație (cea enarmonică; noțiunea de transpoziție limitată va fi explicată și dezvoltată la capitolul modulației enarmonice). Sonoritatea caracteristică, inconfundabilă a acestui acord micșorat cu septimă micșorată, calitățile lui remarcabile (în domeniul enarmoniei) îl vor face extrem de prețios armonicilor tonale avansate (zonele cromatice) unde va fi frecvent utilizat. Prezența lui va fi mai modestă în structurile omofone diatonice lărgite (cu care operăm deocamdată), în consecință îl vom folosi destul de economic pentru moment. Să nu uităm însă că forța sa tonală este sporită față de aceea a acordului cu septimă mică întrucât tensiunea general armonică este

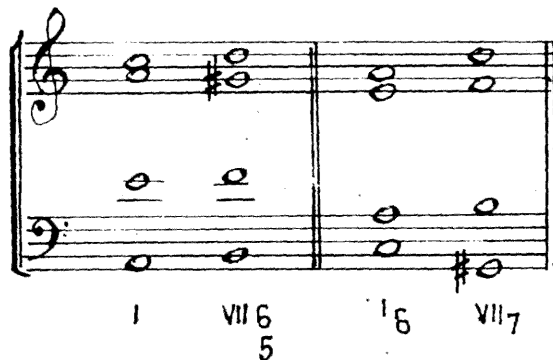
mai mare în cazul acordului cu septimă micșorată. Înlocuirea dominantei prin acest acord însă (deocamdată) se va face tot cu prudență întrucât în relația cu treapta I (mai mult decât acordul treptei a VII-a cu septimă din major) presupune dificultăți în conducerile de voci.

Ex. 199



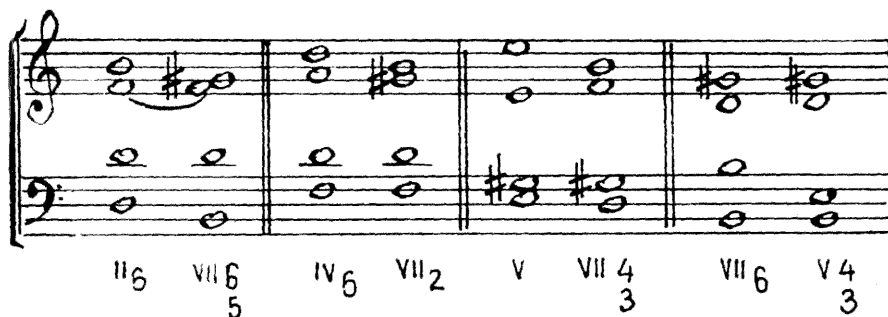
În afara relației cu treapta I (posibilă, evident, și invers, adică I-VII₇)

Ex. 200



rămân valabile toate relațiile pe care VII₇ din major le stabilea cu celelalte trepte : II (cu sau fără septimă) - VII₇, IV-VII₇ și V-VII₇ (sau VII₆-V₇).

Ex. 201



Dacă ar fi să facem inventarul tuturor ipostazelor armonice ale dominantei (aceasta însemnând și V și VII) am ajunge la un total identic cu cel din major: 20.

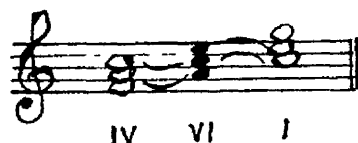
Ca și în cazul majorului, fără a putea vorbi despre o ipostază preferențială a acordului cu septimă (și mai ales în cazul minorului, unde sonoritatea este practic identică în toate nisturările) am putea da totuși o ordine aproximativă în care pe primul plan (dar nu categoric!) ar apare VII_7 urmat de VII_5^6 , VII_3^4 și VII_2 .

Deși într-o postură sonoră absolut remarcabilă, acordul treptei a VII-a cu septimă din minor încă nu a ajuns la stadiul de a fi folosit intens, el mulțumindu-se deocamdată cu un plan secundar. Meritul cel mai fertil pe care-și va putea etala din plin virtuțile sonore și tonale va fi stabilit abia de lumea cromatică a tonalității, acolo el găscindu-și impliniri și confirmări depline

Treapta a VI-a în major

Odată cu treapta a VI-a pătrundem în zona treptelor secundare a căror coerență și precizie tonală sunt mai puțin categorice decât se întâmpla cu acordurile treptelor II și VII. Acest aspect reiese imediat dacă aruncăm o privire pe exemplul de mai jos: se observă cu ușurință că acordul treptei a VI-a are elemente comune atât cu acordul tonicii cât și cu cel al subdominantei.

ex. 202



Este adevărat că influența pe care o exercită acordul tonicii este considerabil mai mare; acest fapt rezultă dintr-un adevăr evident - în timp ce acordul treptei a VI-a are comune cu acordul tonicii cele mai importante sunete ale acestuia (respectiv prima și terța), cu acordul subdominantei are două sunete comune mai puțin importante ale acestui acord (respectiv terța și cvinta). Aceste argumente nu ar fi poate suficient de categorice pentru a înclina balanța tonală într-un sens sau altul. Profilul tonal al treptei a VI-a se va defini mai clar și datorită unei coincidențe, mai precis este vorba de faptul că acordul acestei trepte nu este altul decât tonica tonalității cu care este înrădăcinată organic tonalitatea respectivă, adică tonica relativei

inore. Este adevărat, nu discutăm acum într-un sistem modulato-
iu; totuși "urechea" noastră (mai precis gândirea noastră muzi-
ală) sesizează automat o legătură ce se crează practic involun-
ar între acordul treptei a VI-a și acordul treptei I din relativa
minoră. Se crează astfel un "sentiment", am spune inevitabil, de to-
ică, pe care gândirea noastră tonală se grăbește să-l accepte;
e grăbește uneori prea mult (!) și acesta va fi și unul dintre
otivele principale pentru care nu vom abuza de utilizarea trep-
ei a VI-a; adusă într-un anumit exces, ea va crea senzația unei
osibile alunecări către relativa minoră întrezărindu-se perico-
ul modulației (la timpul cuvenit, deci când se va studia modula-
ia, acesta va putea deveni un excelent procedeu de trecere dis-
retă dar logică către tonalitatea relativei).

Iată deci o treaptă a VI-a sprijinită de două argumente su-
icient de convingătoare pentru a o face să devină un substitut
l tonicii. În ce măsură va înlocui ea tonica, calitativ și can-
itativ ? Aici credem că se impune o prudență deosebită din par-
ea celui ce lucrează în acest stil armonic. Calitativ nu va pu-
ea nici un acord să substituie convingător tonica pentru simplul
otiv că aceasta este de fapt ... de neînlocuit! Suveranul absolut
l tonalității poate accepta doar în situații speciale (de obicei
u cele importante!) să fie înlocuit de ambasador. Prezența sa
personală" este indispensabilă fenomenului tonal întrucât ea rea-
intește permanent "supușilor" cine este de fapt personajul prin-
ipal. Și apoi se știe bine, ori cât de bun ar fi un surogat, el
u poate niciodată să înlocuiască produsul original (dacă ar fa-
e-o, atunci s-ar inversa rolurile !). Factorul cantitativ va ple-
a tocmai de la aceste considerente calitative expuse deja; este
vident că ar fi în detrimentul fenomenului tonal, a stabilității
istemului, o înlocuire prea frecventă a tonicii cu substitutul ei.
n consecință, lucrul acesta se va produce destul de rar și atunci
e va proceda cu grijă la înlocuirea treptei I prin VI (acest fapt
utînd fi consemnat mai ales în momentele mai puțin semnificative
ale discursului muzical tonal). Există o singură excepție, un sin-
gur moment în care treapta a VI-a va căpăta o importanță specială:
formula de cadență întreruptă (V-VI). Dar asupra acestei probleme
vom reveni dezvoltînd-o la timpul cuvenit.

Stabilind faptul că treapta a VI-a este o tonică nu trebuie
să scăpăm din vedere faptul că ea rămîne, chiar cu un potențial
scăzut, și o subdominantă. De aici se trage de fapt și "culoarea"

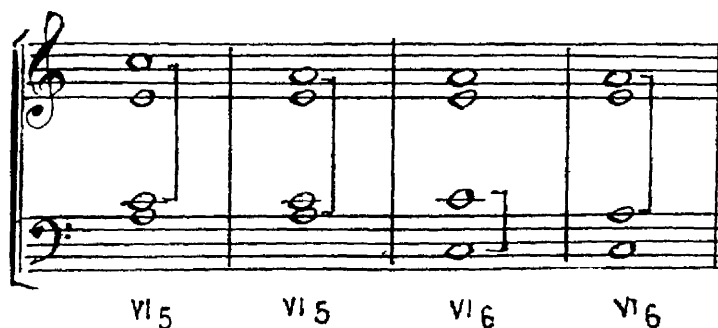
mai
va
mai
sit
pre
rap

bin
pri
ter
tre
fun
for
de
nom
nino
bica
dama
ca
dive
trec
flir
turr
inst
dent
stab
nu
ciud
ța
rect
senț
prin
lui
du-i
nanta
talo

mai "întunecată" a acestei tonici. Comportamentul general tonal va rămâne acela de tonică, subdominantă influențând numai într-o mai mică măsură acordul treptei a VI-a. Totuși vor fi și unele situații în care funcția subdominantei va răzbate cu mai multă pregnanță "la suprafață" acordul fiind în acest caz perceput sub raport funcțional ca o subdominantă slabă.

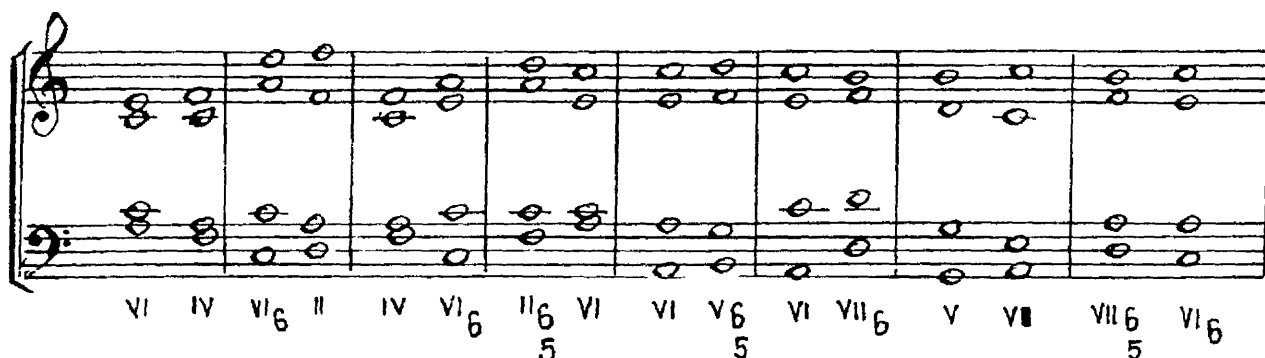
Comportamentul funcțional al treptei a VI-a va determina, bineînțeles, și aspectul general al acordului respectiv. Dacă în privința dublajului lucrurile sunt clare (prioritar se va dubla terța - fundamentală funcției principale de care depinde acordul treptei a VI-a, însăși tonica tonalității - și numai în subsidiar fundamentală - dublaj ce atrage după sine, o anumită slăbire a forței tonale a acordului, acesta având astfel o oarecare tendință de a se "apleca" către tonica relativei minore) în schimb fizionomia acordului este puțin mai curioasă la prima vedere. Transpunând raționamentul făcut la treapta a II-a (aceasta apărca de obicei în răsturnarea întâi pentru a pune în relief, prin bas, fundamentală funcției de care depinde - treapta a IV-a -) ar trebui ca și treapta a VI-a să prezere răsturnarea întâi din aceleași motive (plasarea în bas a fundamentalei funcției de care depinde - treapta I). Funcția de tonică degajă stabilitate, staticismul fiind caracteristica de bază a acestei funcțiuni. Un acord în răsturnarea întâi presupune (în principiu) un anumit procentaj de instabilitate (spre deosebire de acordul în stare directă - evident, se pune problema numai a acordului consonant - care este stabil). Iată de ce această poziție a acordului treptei a VI-a nu convine la modul general structurii funcționale respective, în ciuda faptului că oferă avantajul basului cărui i s-ar încredința astfel fundamentală acordului de tonică. Volosind starea directă se creează avantajul unei sonorități precise, stabile, absența din bas a fundamentalei funcției suzerane fiind compensată prin dublarea acestui sunet. Iată deci că poziția optimă a acordului treptei a VI-a va fi starea directă cu dublarea terței următoare, acordul preferențial, starea directă cu dublarea funcției și răsturnarea întâi cu dublarea terței sau a fundamentală (evitând, răsturnarea a doua nu se realizează).

Ex. 203



Să vedem acum care sunt relațiile pe care le stabilește treapta a VI-a. Fiind în principiu o tonică va realiza relații în ambele sensuri cu celelalte două funcții tonale. Deci VI-IV, VI-II, IV-VI, II-VI și VI-V, VI-VII, V-VI, VII-VI.

Ex. 204



Dintre toate aceste opt relații (între care cele cu subdominantele sunt mai frecvent utilizate) una se impune în mod special: V-VI. Este cadența întreruptă de care aminteam mai înainte.

Această relație armonică poate juca în economia discursului muzical tonal un rol foarte important. La încheierea unei secțiuni muzicale (poate chiar către finalul propriu-zis al unei lucrări) această formulă poate apare cu scopul de a prelungi discursul muzical, pentru a evita "tăierea" lui prin obișnuita cadență pe tonică "Intreruperea", suspendarea cadenței prin înlocuirea în formula respectivă a lui I prin VI conduce la o lărgire a discursului muzical "în exterior", fiind obligatorie (măcar!) reformularea cadenței (de exemplu V-VI-IV-V - eventual aceasta poate lipsi - și I). Augmentarea poate fi și de dimensiuni mai mari, după dorința compozitorului, realizându-se uneori și o desimetrizare (binevenită) în construcția elementului sintactic respectiv (spre exemplu a doua frază a unei perioade, care ar fi trebuit să aibă tot patru măsuri ca prima se poate lărgi cu încă o măsură sau două devenind de 5-6 măsuri).

acestui nou element). Și acum însă transpunerea automată a argumentelor existente la treapta a II-a se dovedește greșită. Ceea ce pare o ramforsare tonală a acordului (septima, al treilea sunet din acordul tonicii, încorporat acum acordului treptei a VI-a)

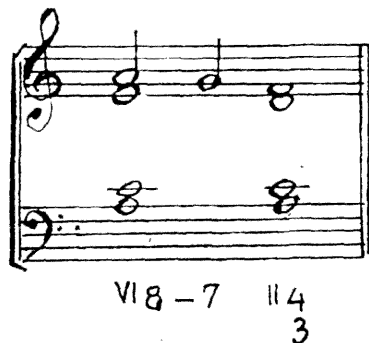
Ex. 207



se arată a fi în realitate un contraargument funcțional. De ce ? Simplu: stabilitatea tonicii (de care aminteam mai înainte, ple-
dînd cauza stării directe a treptei a VI-a) este subminată de di-
sonanța septimei, element de tensiune care cere rezolvare. In
plus rezolvarea proiectează (prin forța lucrurilor) acordul către
anumite culoare armonice. Se știe foarte bine că tonica, forța su-
premă în sistemul tonal, poate alege (subliniem alege!) orice
treaptă, în înlanțuirile sale nefiind constrînsă să parcurgă, pre-
ferențial, anumite trasee. Ei bine, septima ar obliga-o la acest
lucru. Un motiv în plus pentru a nu o agreea. Iată de ce vom sem-
nala destul de rar acordul cu septimă al treptei a VI-a, acesta
preferînd net condiția de trison celui de tetrason.

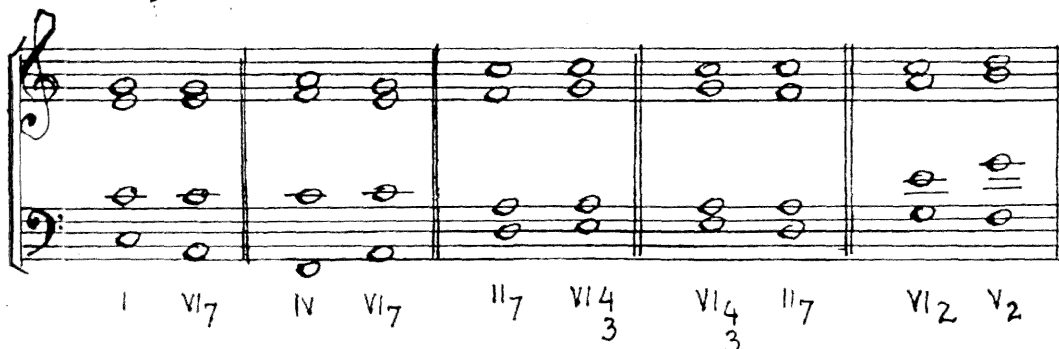
Și dacă totuși septima va mai apare uneori, ea o va face
cel mai des ca notă cu caracter melodic.

Ex. 208



Îat-o deci comportîndu-se ca un pasaj, situație perfect
plauzibilă. Adusă direct, ca notă reală, ea va avea o prezență
foarte modestă în economia generală a discursului armonic tonal.

Ex. 209



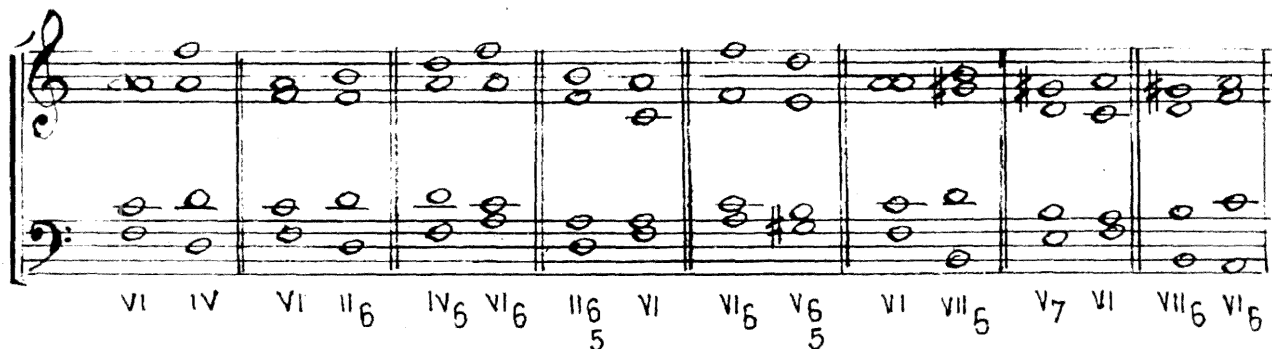
Treapta a VI-a în minor

Ca și în celelalte cazuri, treapta a VI-a în minor se prezintă sub raport funcțional cvasi identic cu acordul corespondent din major. Fără a mai relua raționamentele deja expuse se poate concluziona că acordul treptei a VI-a, se va dovedi un înlocuitor al tonicii (și va fi numai "colorat" ușor de subdominantă). Este adevărat că aici, pe treapta a VI-a în minor, nu se află acordul tonicii relativei dar, în virtutea faptului că minorul "copiază" funcțional majorul (și în major treapta a VI-a și-a dovedit destul de clar opțiunea pentru funcția de tonică) treapta a VI-a în minor se va dovedi a fi plasată clar pe orbita funcțională a acordului treptei I. La consolidarea sentimentului de tonică contribuie și stabilitatea acordului treptei a VI-a (acord consonant, major), de altfel singurul acord secundar consonant din minorul armonic. Despre acordul treptei a VI-a în minor se poate spune același lucru ca și despre cel din major: este un substitut mediocru al tonicii, aceasta de altfel neacceptând din principiu un înlocuitor! Este motivul pentru care utilizarea treptei a VI-a se va face cu prudență, proporțional fiind net inferioră treptei I, mult mai frecvent utilizată.

Eu credem că mai este nevoie să rememorăm motivele pentru care acordul treptei a VI-a se va utiliza cu prioritate în stare directă cu dublarea terței; îi vor urma în ordine starea directă cu dublarea fundamentalei, răsturnarea întâi cu dublarea terței, pentru ca "ultima clasă" să fie răsturnarea întâi cu dublarea fundamentalei (sigur într-un "clasament" aproximativ).

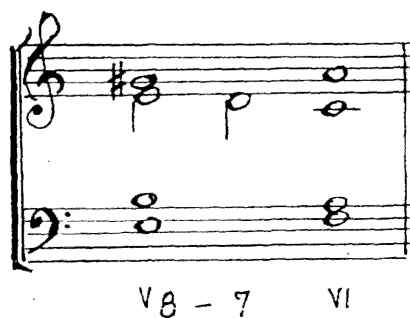
În privința relațiilor armonice pe care le poate stabili, la fel, nimic de adăugat față de major: deci sunt posibile: VI-IV, VI-III, IV-V, III-II, II-I și VI-V, VI-III, V-VI, VII-VI.

Ex. 210



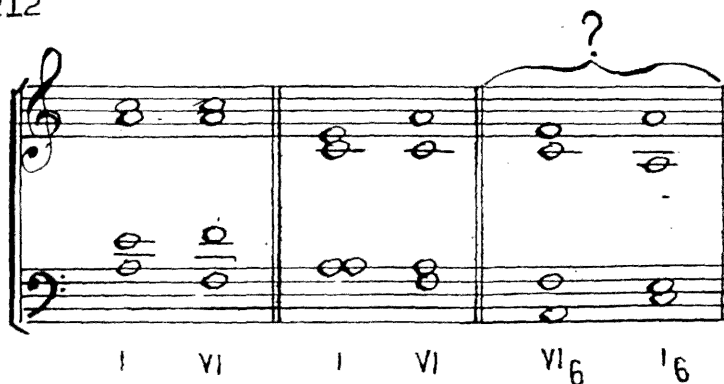
Mai mult decît în major aici se va reliefa relația V-VI, cadența întreruptă, care capătă noi valențe sonore din cauza surprizei provocate nu numai de apariția acordului de VI în locul celui scontat (de I) dar mai ales datorită înlocuirii acordului minor (de treapta I) prin acordul major al treptei a VI-a ! Efectul muzical este remarcabil, spectaculos, tensionat; este și motivul care stă la baza denumirii specifice dată cadenței întrerupte în minor, cadență dramatică! Și în minor rolul cadenței întrerupte (dramatice) rămîne același (importanța acestor relații a fost subliniată mai înainte la capitolul treptei a VI-a în major).

Ex. 211



Se poate observa faptul că în cadența dramatică practic se vor utiliza treptele V și VI numai în stare directă. Și aici (poate chiar mai mult decît în major) în relațiile stabilite cu treapta I se va miza doar pe înlănțuirea I-VI evitîndu-se (din motivele expuse deja în major) relația VI-I (un argument în plus va fi acum și forța sporită a acordului major al treptei a VI-a ce pune în inferioritate acordul mai discret, mai firav, minor, al treptei I).

Ex. 212

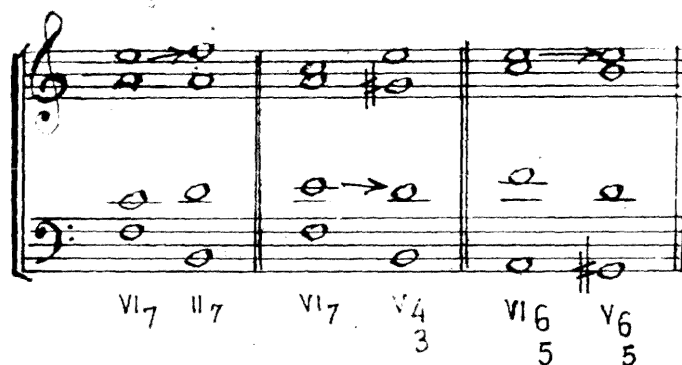


Deși la fel (ba poate mai mult încă) de puțin folosită ca în major, septima acordului treptei a VI-a va trebui să benefi-

cieze de o atenție cu totul deosebită din partea noastră: explicația pentru această deferență sporită o găsim în calitatea septimei de pe acordul treptei a VI-a, septimă mare, o septimă pe care nu am mai întâlnit-o până acum și care, în mod inevitabil, va prezenta mai mici sau mai mari diferențe față de "surata" sa, septima mică cu care, după comportament general și rol în sistemul tonal, mai că nu se aseamănă, gradul de rudenie fiind aproape contestabil

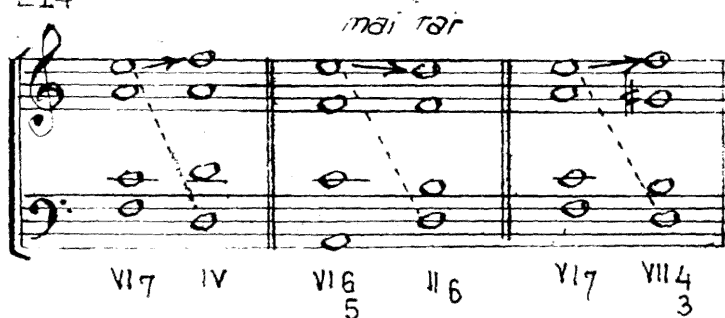
Intregul comportament al septimei mari va putea fi explicat plecând de la sonoritatea ei și, în consecință, de la rezolvările ei: o disonanță aspră, chiar dură, care va reclama o logică rezolvare treptat ascendentă. Rezolvarea treptat descendentă (considerată tot "normală" datorită calității generale de septimă - tuturor septimelor, mici, mari sau micșorate fiindu-le comună rezolvarea treptat coborâtoare), deși uzitată, este mai puțin firească și deci mai puțin utilizată (totuși ... normală!). În fine, automat rezolvarea "stind pe loc" valabilă ca rezolvare excepțională în cazul tuturor disonanțelor (deci implicit și în situația septimei mari).

Ex. 213



Se adaugă rezolvarea treptat ascendentă ... excepțională! Ar părea curios dar septima mare are două rezolvări treptat ascendente: una normală, în care septima urcă treptat fără nici un fel de condiție impusă (ar putea să și coboare!) iar alta excepțională cînd basul, amucind nota de rezolvare (coborâtoare) a septimei, o obligă pe aceasta să urce treptat (o altă rezolvare fiindu-i mai greu accesibilă - sau chiar interzisă).

Ex. 214



Comparînd în exemplele de mai sus rezolvarea normală și cea excepțională a septimei mari (treptat ascendentă) sesizăm diferențele în conducerea basului, cel care hotărăște tipul rezolvării. În cazul rezolvării normale (treptat ascendentă), plecînd de la exemplele anterioare s-ar putea opta și pentru următoarele rezolvări :

Ex. 215



În cazul rezolvărilor excepționale treptat ascendentă însă nu s-ar putea găsi o altă soluție decît cea dată în exemplul 214.

În general tendința de rezolvare a septimei mari este atît de puternică (evident în sus) încît deseori aceasta se rezolvă pe armonia ținută putînd fi considerată practic o întîrziere (sau broderie, după caz).

Ex. 216



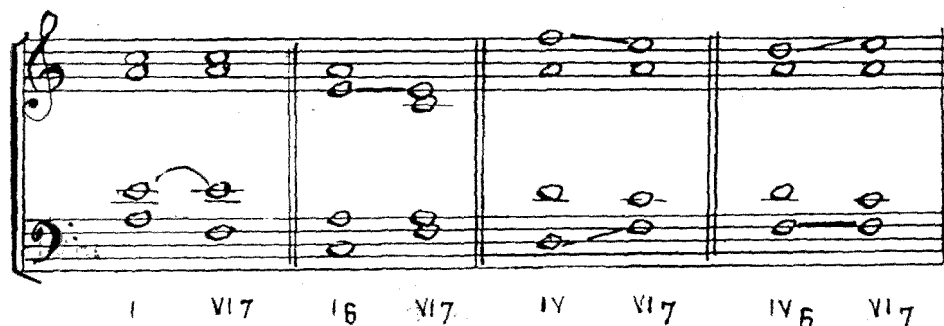
Chiar cînd se rezolvă pe o altă armonie, ea nu face altceva decît să meargă la fosta fundamentală. Se poate deduce caracterul contradictoriu pe care îl presupune relația dintre sonoritatea foarte aspră a septimei mari și staticismul ei armonic determinat de rezolvarea prioritar ascendentă. La timpul cuvenit menționam avantajele septimei mici, disonanță "decentă", normală dar și constructivă (prin rezolvarea normală treptat descendentă ea obligă la înlănțuirea cu un alt acord, elementul de rezolvare al ei nefăcînd parte din acordul inițial cu septimă mică !).

Iată și explicația utilizării mult mai reduse a septimei mari decât a celei mici. Foarte tensionată, neconstructivă din punct de vedere armonic, septima mare este și mai puțin obișnuită apărând pe mai puține acorduri decât cea mică. În plus este și mai greu de "manevrat". Să vedem în continuare care sunt motivele.

Unul dintre ele a fost deja enunțat: o oarecare complicație (posibilă chiar confuzia) în rezolvarea ei.

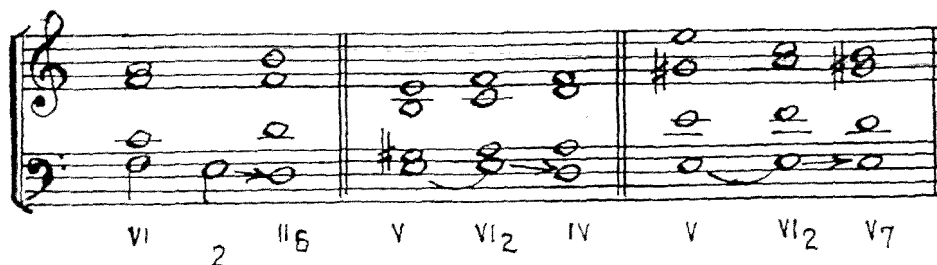
Un altul se referă la măsurile de prudență ce trebuie luate atunci când o abordăm. Fiind o disonanță aspră ea va fi adusă pregătită sau semipregătită și, dacă nu se poate așa, nepregătită dar prin mers contrar sau oblic față de fundamentală.

Ex. 217



În fine, o a treia problemă specială pe care o ridică septima mare este aceea a plasării ei sub fundamentală: situația e foarte delicată întrucât tensiunea disonantică crește (în loc de septimă mare apare secundă mică sau nonă mică, intervale încă mai aspre decât septima mare). În plus, gândindu-ne la rezolvarea normală, treptat ascendentă a septimei mari, se naște pericolul de a considera fundamentală acordului treptei a VI-a drept nota ei de rezolvare; ori știm deja, de la acordul de nonă, concepția clasică nu permite unei disonanțe pregnante plasarea ei concomitentă cu nota de rezolvare, dedesubtul acesteia (ci nu numai deasupra). O soluție există: rezolvăm septima treptat descendent (sau stînd pe loc) evitînd categoric rezolvarea treptat ascendentă (care devine în aceste condiții interzisă!). Dar asta nu încheie complet problema; sonoritatea foarte aspră a secunde mici (sau nonei mici) face ca septima să nu poată fi adusă sub fundamentală decât pregătită sau prin pasaj.

Ex. 218



Respectînd rigurile maxime ale abordării septimei mari și ale rezolvării ei (mai ales cînd este sub fundamentală) sonoritatea este interesantă, mai puțin obișnuită dar perfect integrată în limbajul tonal clasic. Este principalul motiv de a folosi septima mare! (atît pe treapta a VI-a cît și pe alte trepte!). Altfel, oricum acordul treptei a VI-a acceptă septima cu greu (motivele au fost deja demonstrate la capitolul corespondent din major), acesta tulburînd staticismul și echilibrul necesar tonicii. Atunci cînd (totuși) va fi utilizată, tratarea ei ca notă melodică va fi în principiu prioritară (ca întîrziere, broderie sau pasaj).

Ex. 219



Rezolvarea, după cum se vede, se va realiza de obicei pe armonie ținută (cazul primelor două situații din exemplul 219).

Și fiindcă am epuizat (deocamdată) și problema funcției de tonică ar fi interesant de făcut un calcul. Luînd în considerare toate ipostazele posibile ale subdominantei (în perspectiva sistemului diatonic lărgit, deci anticipînd puțin, avînd în vedere și acordul treptei a IV-a cu septimă și varianta armonică), la fel și pe cele ale dominantei și ale tonicii rezultă un număr de peste 30.000 (!) de posibilități, de variante armonice diferite plecînd de la matricea de bază I, IV și V (în orice succesiune posibilă admisă). Ne-am putea pune (justificat!) întrebarea dacă lucrările tonale elaborate pînă acum au epuizat totalitatea acestor posibilități (și atenție, nu sînt luate în considerare elementele cromatice care vin să sporească substanțial această cifră trecînd-o bine de granița celor șase cifre!).

Treapta a III-a în major

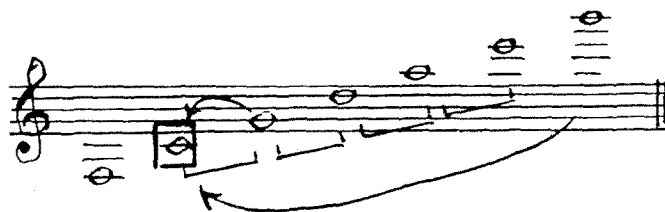
Iată-ne ajunși și în fața ultimei trepte secundare. Am lăsat-o special la urmă întrucît, pe de-o parte, este acordul cel mai rar utilizat în muzica tonală (mai ales cea barocă și clasică unde, de seori, pur și simplu ignorat), iar pe de altă parte prezintă interesul tonal-funcțional cel mai scăzut atîngînd limita inferioară. Mai exact este vorba de un acord lipsit de valențe funcționale clare, precizate. Aflat la intersecția influențelor exercitate de cele două mari personalități funcționale tonale (T și D), acordul treptei a III-a se vede în situația de a nu-și putea defini o orientare funcțională evidentă. Cele două elemente comune cu acordul de dominantă, respectiv cu cele de tonică, fac imposibilă o opțiune.

Ex. 220



Teoretic influența dominantei ar trebui să fie mai puternică întrucât acordul conține fundamentală și terța acordului de treaptă a V-a (terța nefiind altcineva decât sensibilă tonalității) spre deosebire de influența mai redusă pe care o exercită acordul treptei I (influență materializată prin terța și cvinta tonicii, comune cu acordul treptei a III-a). Firesc ar fi deci ca treapta a III-a să fie totuși substitutul dominantei; sunt câteva motive care împiedică însă acest acord să poată înlocui în mod normal pe cel al treptei a V-a. Mai întâi de toate nu trebuie uitat faptul că fundamentală acordului treptei a III-a este practic cel mai slab sunet al sistemului tonal (ținând cont de faptul că ultimul sunet, gândindu-ne la ordinea reală a sunetelor în tonalitate, din cvintă în cvintă perfectă, este sensibilă, deci un sunet dependent direct de tonică, pe un alt "culoar", cel strict intervalic, nu cel "acustic", al cvintelor) fiind cel mai depărtat de tonică.

Ex. 221

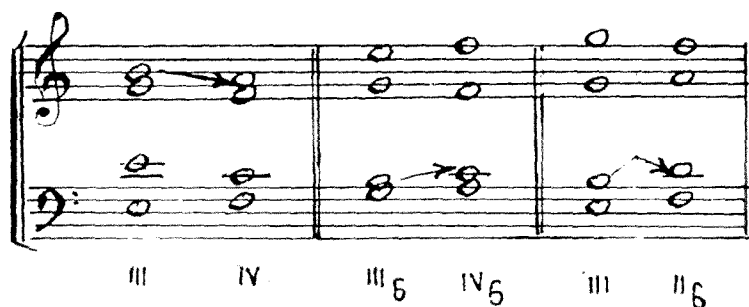


Această fundamentală slabă "minează" din start caracterul activ dinamic al posibilei funcții de dominantă care s-ar fi putut contura în cadrul treptei a III-a.

Un alt aspect, complementar, se referă la neutralizarea completă a sensibilei. Aceasta este practic anihilată de consonanța perfectă care se stabilește între fundamentală acordului și cvinta lui (sensibilă). Sigur că și pe dominantă sensibilă stabilea un raport de consonanță cu fundamentală (terța mare), dar această consonanță era imperfectă, deci mai puțin stabilă și fermă decât una perfectă (cvinta). În plus, cu septima dominantei sensibilă crea un raport intervalic activ, disonant (cvintă micșorată), ceea ce nu va fi cazul nici măcar în acordul cu septimă al treptei a III-a, unde sensibilă va stabili raporturi consonante cu toate elementele acordului.

Această consonanță perfectă a sensibilei în relația armonică cu fundamentală are repercursiuni directe nu numai asupra lipsei de dinamism în sine a sensibilei dar, ca o consecință firească, va determina elementul în cauză să aibă o rezolvare mult mai liberă, mersul treptat ascendent nemaifiindu-i impus. În consecință, alături de rezolvarea treptat ascendentă vom consemna și posibilitatea mersului treptat descendent al sensibilei, ba chiar și saltul acesteia (chiar și la sopran).

Ex. 222



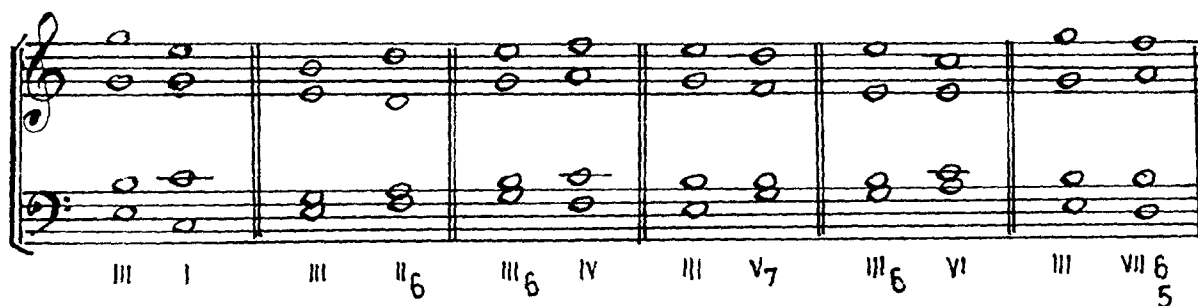
Ar mai fi poate și o a treia cauză determinantă în configurarea fizionomiei neutre a treptei a III-a: dominantă și-a stabilit deja un substitut (treapta a VII-a) acceptabil, ba uneori în anumite situații (ne gândim mai ales la septima micșorată din minor, care va putea fi posibilă și în majorul armonic), chiar bun. Probabil că sistemul tonal nu poate accepta un dublu înlocuitor al unei trepte; s-ar crea probabil o diluare a funcției respective (în sistemul diatonic). De aici și situația de copil al nimeni a treptei a III-a care, din același motiv (trei trepte pe o funcție) nu ar putea înclina balanța tonală nici către tonică. Și iată că ne trezim în fața unei situații tonale inedite: un acord fără o fizionomie funcțională precisă, un acord neutru, practic indiferent din punct de vedere funcțional. Consecința imediată: libertatea totală în înlănțuiri. Dar asupra acestei probleme vom reveni ceva mai departe; mai întâi de toate să vedem modul în care se prezintă acest acord sub raportul răsturnărilor și al dublajelor.

Considerăm că poziția optimă a acordului treptei a III-a va fi starea directă cu dublarea terței: starea directă fiindcă ea poate conferi o anumită stabilitate sonoră unui acord care, neavând profil funcțional distinct, este suficient de "aerian" și în acest fel se pot evita de valoare. Starea directă îi oferă o anumită acritate sonoră, un rezonanță mai precis și va fi preferabilă

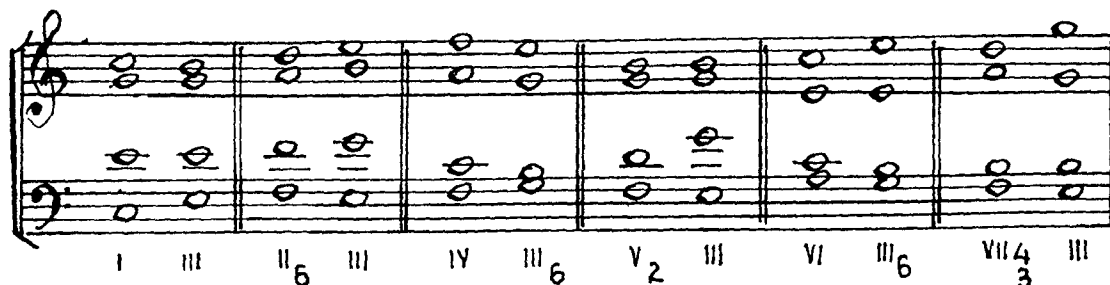
unei răsturnări întâi unde, deși punem în evidență sunetul dominantei, nu reușim conturarea profilului funcțional al acesteia și în plus, realizăm și un anumit dezechilibru sonor, agravând stare de incertitudine ce caracterizează în general acordul prin accentuarea ei și pe planul strict al sonorității, nu numai pe cel tonal. Dublarea terței se impune firesc în virtutea principiului general de dublaj prin care se urmărește sublinierea sunetelor principale ale tonalității (în cazul de față dominantă). Acestei poziții i-ar urma, într-o ordine destul de precisă, starea directă cu dublarea fundamentalei, răsturnarea întâi cu dublarea terței și răsturnarea întâi cu dublarea fundamentalei.

Să revenim acum la înlănțuiri; afirmăm mai înainte faptul că acordul treptei a III-a, fiind neutru din punct de vedere tonal, este indiferent față de treapta ce se află înaintea lui sau după el, acceptând astfel orice înlănțuire. La prima vedere acest aspect poate fi privit ca un avantaj; și chiar și este pînă la un punct. În realitate această libertate totală, lipsa unor culoare preferențiale demonstrează slăbiciunea, indiferența tonală a treptei a III-a. Aici se află și explicația utilizării ei atît de reduse (excepție vor face doar compozitorii romantici care, în dorința unor culori armonice mai inedite, vor acorda uneori mai multă atenție treptei a III-a dar fără să exagereze, chiar și ei!) Astfel lista este destul de lungă, totuși o menționăm integral III-I, III-II, III-IV, III-V, III-VI, III-VII.

Ex. 223



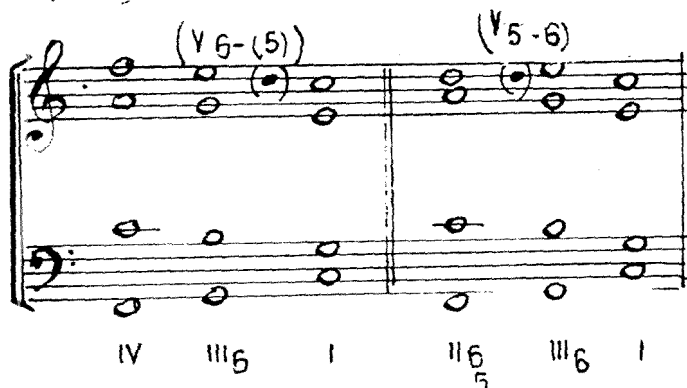
precum și inversul tuturor acestor relații: I-III, II-III, IV-III, V-III, VI-III, VII-III, Ex. 224



Se pot observa ilustrate în exemplele de mai sus toate situațiile mai deosebite ce caracterizează acordul trepteii a III-a (rezolvarea mai liberă a sensibilei, preferința acordului pentru starea directă, sonoritatea neutră, neimplicată funcțional).

Este demn de interes să subliniem o situație specială în care, totuși (!) acordul trepteii a III-a poate suplini (și încă foarte bine!) dominantă! De fapt în această situație acordul trepteii a III-a va putea fi adus doar atunci când vom reuși să conferim fundamentalei sale un evident caracter melodic (întârzierea nerezolvată). În acest caz este clar că acordul trepteii a III-a nu va putea fi abordat decât în răsturnarea întâi cu dublarea terței: caracterul de notă străină al fundamentalei va fi mai bine pus în valoare atunci când acest supet se va afla repartizat la sopran.

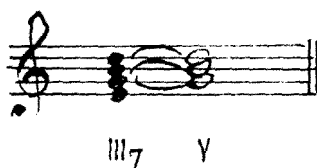
Ex. 125



În afara acestei situații izolate (pe care, DE, putem să o întâlnim chiar și într-o cadență finală) acordul trepteii a III-a își va păstra mereu neutralitatea cvasi-absolută, practic netulburată de nici o implicare funcțională.

Nici septima nu va reuși să scoată din indiferență funcțională acordul trepteii a III-a deși, aparent, ar trebui să o facă (incorporează toate elementele dominantei acest III cu septimă).

Ex. 126

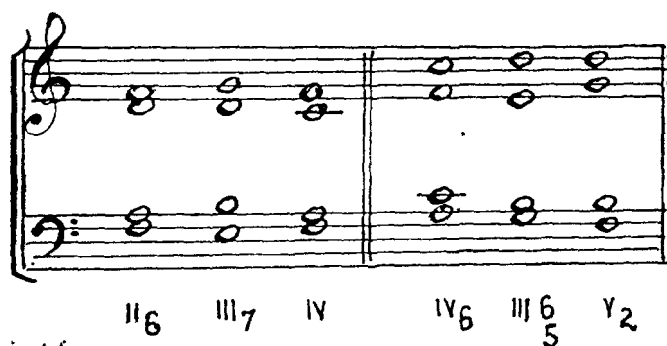


... se va alege? Tot vechiul turt al acordului: fundamen-
tali glabă cu vârstă senilă, sensibilă neutralizată, "tertium

non datum" (!). Ba mai mult decât atât, septima activează acest acord "somnolent" pe care nu reușește să-l trezească cum trebuie! În plus îi dă o direcție, un sens (tocmai prin rezolvarea ei). Ori acordul trepteii a III-a nu are "canale preferențiale", neutralitatea lui este tulburată fără a putea fi însă scos din ea. Cum nu se poate mai rău: nici nu poate căpăta un sens tonal precis, coerent dar nici nu mai rămîne în neutralitatea lui pașnică, placidă: devine mai "agresiv" (are septimă, deci o disonanță), dar nu știe ce să facă cu arma ce i-a fost pusă în mînă (concluzia se impune de la sine: el va prefera net acordului cu septimă simplul trison).

Totuși acest lucru nu-l împiedică ca, rar (poate chiar foarte rar) să apară și cu septimă. Mici avantaje ar putea fi găsite; cele mai importante ar fi acelea ale utilizării lui în orice răsturnare (este adevărat în $\frac{6}{5}$ dar mai ales în $\frac{4}{3}$ și în 2 va apare în situații cu totul izolate; și aici va fi preferată starea directă, deci 7). Implicarea lui în contextul unor mersuri melodice foarte "strînse" ar putea fi perfect plauzibilă.

Ex. 227



De asemenea am putea aduce septima prin pasaș, pe armonie ținută (asta înseamnă că-i acordăm o importanță destul de mare trepteii a III-a pentru a avea timp suficient să o aducem întâi ca trison și apoi și cu septimă: mai greu dar nu imposibil). S-ar realiza astfel, de fapt, o legătură melodică mai bună (ca în exemplul de mai jos unde soprana realizează tocmai o astfel de conducere melodică mai cursivă prin aducerea septimei).

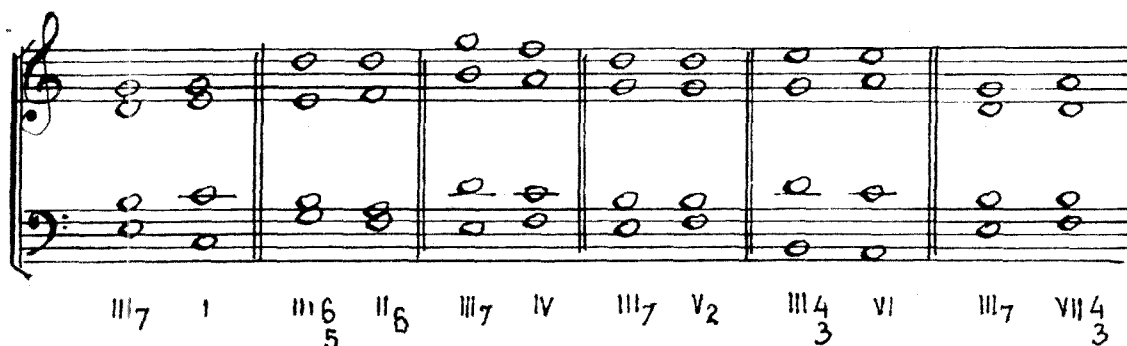
Ex. 228



Și bineînțeles ar putea fi adus și ca entitate armonică de sine stătătoare dar (N.B.) în situațiile speciale, bine justificate. (Vezi situațiile de la Ex. 227).

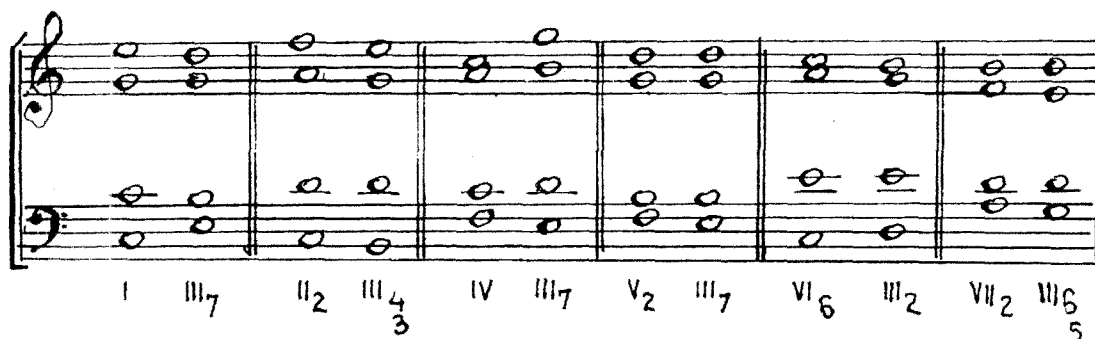
Normal, întreaga listă a relațiilor treptei a III-a ca trison cu toate celelalte trepte rămâne valabilă și în situația în care acordul treptei a III-a câștigă septima. Să le rememorăm adăugând acordului treptei a III-a septima de rigoare (vom nota III_7 nu în sensul obligatoriu de stare directă ci în sens simbolic de acord cu septimă): III_7-I , III_7-II , III_7-IV , III_7-V , III_7-VI , III_7-VII

Ex. 229



la aceste relații se adaugă, firesc, și reversul lor: $I-III_7$, $II-III_7$, $IV-III_7$, $V-III_7$, $VI-III_7$, $VII-III_7$

Ex. 230

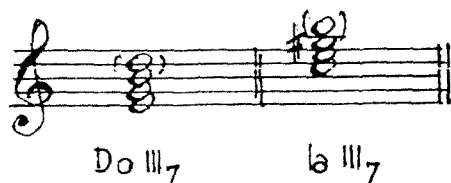


Concluzionând putem afirma despre acordul treptei a III-a cu septimă că este folosit cu multă prudență, uneori sonoritățile sale riscând să lase într-un mod necerit în evidență. De aici și preferința pentru simplul trison al treptei a III-a, în general este utilizat decât acordul de septimă al acestei trepte.

Treapta a III-a în minor

Poate la nici un alt acord secundar nu se produce (sau riscă să se producă!) o diferență atât de mare între situația din minor și cea din major. Lucrurile se realizează atât de substanțial (sigur acest "substanțial" trebuie luat într-un sens relativ, adică plecînd de la ideea că în alte situații aproape că nu există diferență între major și minor) datorită diferenței nete a calității acordurilor corespondente de pe treptele III din major și minor: respectiv acord minor (cu septimă mică) și acord mărit (cu septimă mare). Modestului și discretului acord minor din tonalitatea majoră îi corespunde sonoritatea violentă, agresivă (fără ghilimele!) a acordului mărit (din tonalitatea minoră). Septimele care apar adîncesc prăpastia sonoră între cele două acorduri (cele mici din major corespunzîndu-i cea mare din minor).

Ex. 231



Dacă acordul minor, mai șters oarecum și mai retras, convenea de minune neutralității funcționale a acordului treptei a III-a din major, în schimb acordul mărit de pe treapta a III-a a tonalității minore este tot ce se poate închipui mai străin, mai diferit de noțiunea de calm, neutralitate, indiferență (așa cum ar trebui să fie exprimată sonor treapta a III-a). Acest divorț evident între sonoritatea dură a acordului și sensul lui funcțional (care, teoretic, ar trebui să fie de neutralitate) determină o anumită perturbație în comportamentul acordului treptei a III-a din minor raportat la ceea ce constatasem că se întîmplă în major.

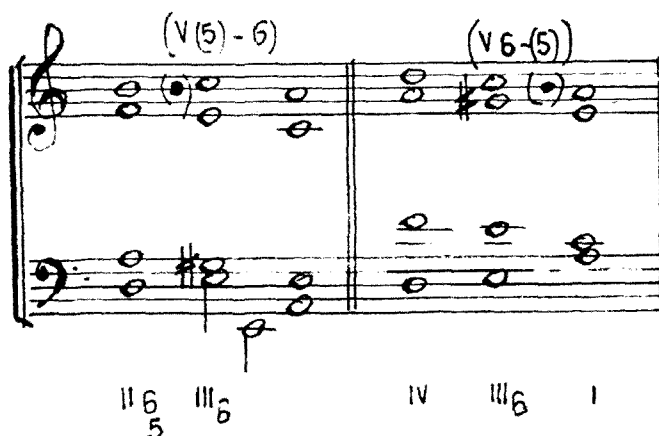
Mai întîi de toate trebuie semnalat faptul că sensibilă, departe de a fi "anihilată", este chiar activată de disonanța de cvintă mărită ce se crează între fundamentală și cvintă (sensibilă). În consecință, aceasta va reclama, indiferent de vocea la care este plasată, o rezolvare strictă.

Ex. 232



Consecința tonală a acestui aspect (legat de sensibilă) este clară: acordul treptei a III-a "încălină" tonal către funcția de dominantă. De altfel această tendință este ilustrată de evitarea relațiilor III-IV și III-II considerate de unii teoreticieni (pe o bază reală, este vorba de o parte a creației tonale baroce și clasice unde se poate constata acest lucru) drept o relație de tip dominantă-subdominantă și, în consecință, nepracticată. Poate că acest punct de vedere este just (de fapt este fondat și teoretic ca și practic), totuși am considerat că modelele tonale ale majorului și minorului rămân în principiu aceleași. De aceea, plecând de la premisele neutralității funcționale ale treptei a III-a în major vom acorda același statut și treptei a III-a în minor (nu este vorba de o simplă speculație teoretică, ea își găsește justificarea în utilizarea relațiilor mai sus-amintite în unele creații tonale). În consecință, vom pleca pe ideea că totuși treapta a III-a nu-și definește clar un statut funcțional, rămânând în principiu neutră (și în minor însă, ca și în cazul special semnalat în major, treapta a III-a se poate erija într-un substitut clar al dominantei, ca în exemplul de mai jos).

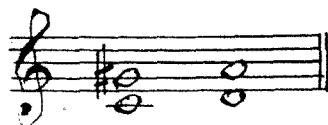
Ex. 233



Înainte de a aborda relațiile armonice ale trepteii a III-a câteva cuvinte despre înfrățirea generală a acordului. Și aici va fi preferată starea directă (evident, cu dublarea terței) deși sonoritatea omogenă a acordului mărit permite o mai lesnicioasă abordare a răsturnării întâi. Totuși ordinea preferențială rămâne în principiu aceeași: starea directă cu dublarea terței, starea directă cu dublarea fundamentalei, răsturnarea întâi cu dublarea terței și, în fine, răsturnarea întâi cu dublarea fundamentalei.

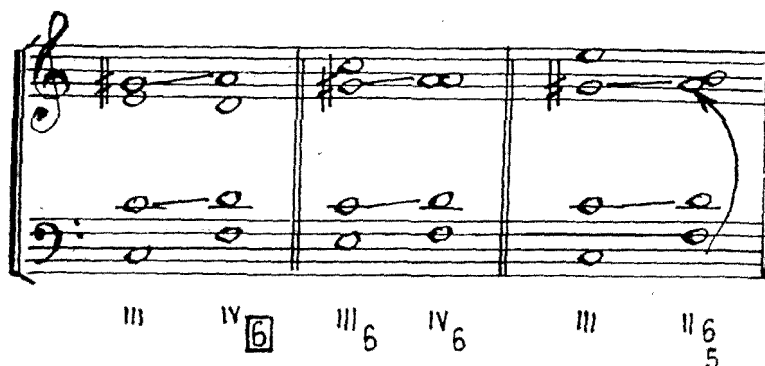
Calitatea de acord mărit crează unele avantaje dar și dezavantaje: astfel succesiunea de cvintă perfectă-cvintă mărită este admisă unanim, toți teoreticienii fiind de acord cu utilizarea ei (de altfel ... semnalată și în creația tonală!!). Cât despre succesiunea inversă, aici sunt opinii diferite: sigur că alternanța cvintă perfectă-cvintă mărită și cea inversă pune față în față două intervale deosebite, unul consonant și celălalt disonant sau invers; deci problema paralelismului de cvinte perfecte (consonanțe perfecte) cade de la sine. Iată de ce succesiunea cvintă perfectă-cvintă mărită este acceptată fără rezerve. De ce nu ar fi "recunoscută" și inversa ei? De fapt unii teoreticieni o permit (și nu credem că greșesc în realitate). Ne-am exprima însă rezerve asupra sonorității plecând exact de la situația creată în succesiunea cvintă micșorată-cvintă perfectă, și anume este vorba de "brutalizarea" rezolvării, nefirești, obținută printr-o mișcare directă pe un interval gol, cvinta perfectă. Ca și în cazul cvintei micșorate (care se rezolvă năsai în condiții speciale pe o cvintă perfectă, altminteri ea reclamând o rezolvare "în interior") și cvinta mărită va suporta cu greu mersul direct pe o cvintă perfectă. În principiu efectul sonor este discutabil.

Ex. 234



Și aici situația se va ameliora dacă vom utiliza pe cvinta perfectă sextacordul, în felul acesta realizând "umplerea" sonorității cvintei goale (sau țesătura cvintei perfecte - nu neapărat a acordului - care poate juca și alt rol în acord, dar care salvează "golicitura" cvintei perfecte - ca în al treilea caz din exemplul de mai jos).

Ex. 235

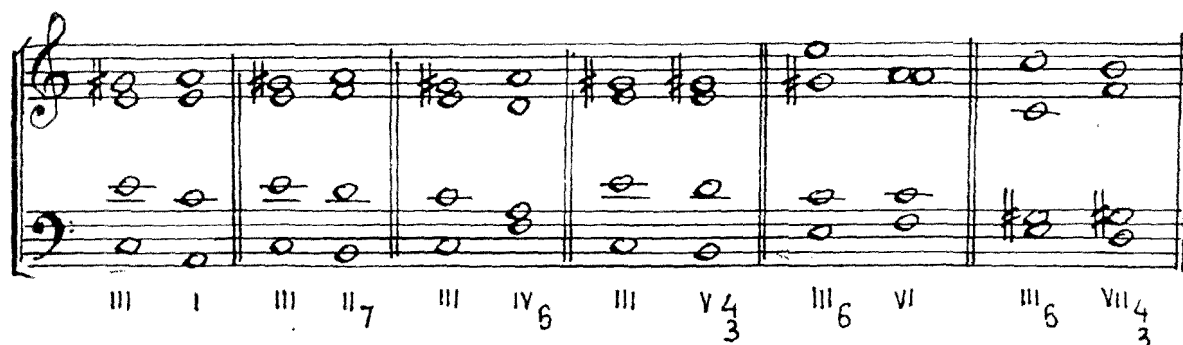


În consecință, vom proceda în principiu ca și în cazul succesiunii dintre cvinta perfectă și cea micșorată: vom accepta fără rezerve relația cvintă perfectă-cvintă mărită și vom limita utilizarea relației cvintă mărită-cvintă perfectă numai la cazul în care cvinta perfectă va apare pe un sextacord.

Dezavantajele (căci există și acestea) pleacă de la anumite repartizări ale elementelor care, în anumite situații, pot genera greșeli care se pot evita cu mare greutate (tocmai datorită faptului că sensibilă reclamă o rezolvare obligatorie). Sigur că pînă la urmă practic nu există situație fără ieșire, deci o soluție tot se va putea găsi. Dar, uneori, este greu, chiar foarte greu.

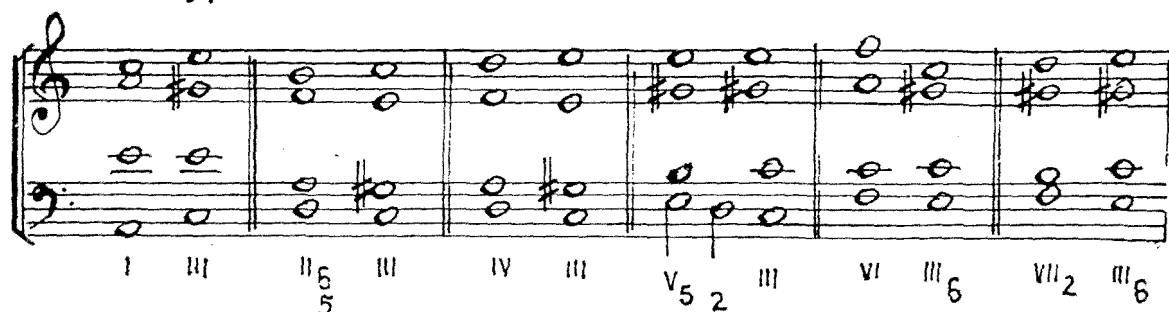
În ceea ce privește relațiile tonale am convenit, plecînd de la recunoașterea de principiu a statutului de neutralitate tonală a treptei a III-a, că sunt posibile toate înlănțuirile cu celelalte acorduri; deci: III-I, III-II, III-IV, III-V, III-VI, III-VII,

Ex. 236



precum și reversurile lor: I-III, II-III, IV-III, V-III, VI-III și VII-III,

Ex. 237



Unica concluzie care se impune: utilizarea treptei a III-a în minorul armonic rămâne extrem de limitată.

Apariția septimei va îngreuna mai mult numărul de prezențe ale treptei a III-a. Pe lângă considerentele expuse la acordul treptei a III-a din major (cu septimă, evident), care rămân perfect valabile, se adaugă și calitatea dură, extrem de aspră (și în plus neconstructivă - am arătat-o deja în cazul septimei acordului treptei a VI-a din minor) a septimei mari. Nu vom mai relua aici toate ideile expuse anterior, concluzia se desprinde de la sine: acest acord (III cu septimă) va avea o apariție cu totul izolată el fiind semnalat cu totul sporadic în creația tonală. Să nu uităm că rezolvarea septimei mari ridică probleme specifice !

Ex. 238

Figured bass notation for Example 238: II_6^5 , III_7^4-3 , V , III_4^3 , I , I , III_7^6 , I , III_7^6 , I , IV , III_6^5 , II_4^3 .

Să nu uităm de asemenea că septima mare sub fundamentală apare în condiții speciale și se rezolvă de asemenea în condiții neobișnuite.

Ex. 239

Figured bass notation for Example 239: II_7^6 , III_2^6 , VI_6 , III_6^5 , IV_6 , V , III_6^5 , II_4^3 .

Cel mai puternic, mai tensionat acord (mărit cu septimă mare) pe care mai nesemnificativă treaptă (a III-a): iată o situație absolut paradoxală care determină o utilizare minimă a acestui acord. Adus cu prudență și rezolvat ca stare, el poate crea sonorități interesante, mai ales că și el beneficiază de liber-

tate totală în înălțuiri: III_7 (adică cu septimă în orice răsturnare) - I, III_7-II , III_7-IV , III_7-V , III_7-VI , III_7-VII ,

Ex. 240

III_4^1 I III_7 II_4^3 III_6^5 IV_6 III_7 V_2 III_2 VI_6 III_7 VII_6

și bineînțeles și situațiile inverse $I-III_7$, $II-III_7$, $IV-III_7$, $V-III_7$, $VI-III_7$, $VII-III_7$,

Ex. 241

I III_7 II_6^5 III_7 IV_6 III_6^5 V_2 III_7 VI_6 III_4^3 VII_6 II_2

Acordurile treptelor secundare ca armonii accidentale

De fapt situațiile în care acordurile treptelor secundare apar ca armonii accidentale au fost prezentate la capitolul notelor melodice pe $\frac{6}{4}$ și pe 6 (unde de fapt și apar). Nu am considerat oportun să încărcăm problematica fiecărei trepte secundare și cu situațiile în care acordul respectiv apare ca armonie accidentală. Credem totuși că acum o rememorare a acestor situații ar fi necesară fără a ~~reparcurge~~ exhaustiv, toate cazurile (care au fost deja prezentate).

Astfel, acordul treptei a II-a poate apare ca o armonie accidentală raportată fiind la treapta a IV-a (ca întârziere, broderie, pasaj etc.).

Do IV 6-5 (II 6) la IV 6-5 (II 6) Do IV 5-6-5 (II 6) la IV 5-6-5 (II 6) Do IV 5-6 (II 6) la IV 5-6 (II 6)

Același lucru se poate spune despre treapta a III-a
is-a-vis de treapta a V-a,

Ex. 243

Do V 6-5 (III 6) V 5-6-5 (III 6) V 5-6-7 (III 6) la V 6-5 (III 6) V 6 4-3 (III 6) V 5-6-5 (III 6) V 5-6-7 (III 6)

Treapta a VI-a se va constitui într-o armonie accidentală
ce se raportează treptei I,

Ex. 244

Do I 6-5 (VI 6) Do I 5-6-5 (VI 6) I 5-6 7 (VI 6) la I 6-5 (VI 6) la I 5-6-5 (VI 6)

I 5-6# 7 (VI 6) I 5-6 7 (VI 6) I 5-6-5 (VII 6) I 6 6 6 (VII 6)

Deocamdată acordul treptei a VII-a nu se poate prezenta în această ipostază decât sporadic, el apărînd mai tîrziu, în capitolul dedicat notelor melodice efectiv disonante (vezi ultimile două cazuri ex. 244). Concluzionînd ni se pare semnificativ să remarcăm faptul că treptele secundare (ca armonii accidentale) se plasează în sfera de influență a treptelor principale de care depînd (II- IV, III² V, VI- I).

Relații armonice - privire generală

Înainte de a aborda variantele majorului și minorului, avînd acum o perspectivă completă a tuturor relațiilor armonice ce se stabilesc între toate treptele unei tonalități, vom încerca să facem o clasificare a lor; acest lucru se va realiza prin încadrarea în două mari categorii: relații autentice și antonimul lor, cele plagale. Pe cea mai importantă o cunoaștem: plecînd de la cadență, prin extensie concluzionăm că relația de cvintă descendentă va genera o relație autentică, în timp ce aceea de cvintă ascendentă, una plagală (exemplu: V-I, I-IV, II-V, IV-VII etc. toate excelente relații armonice autentice - spre deosebire de inversul lor ce generează relații armonice mai dificile, unele chiar nepermise - cazul V-II sau VII-IV).

Ex. 245

relații autentice *relații plagale*

Do V I la I IV₆ Do II₆ V la IV VII₆ 5 Do I V la IV₆ I

Tot în cadrul relațiilor autentice ce vor trebui evidențiate sunt cele realizate pe terțe descendente (IV-II, I-VI, II-VII, VI-IV etc. și pe secunde ascendente (IV-V, VII-I, I-II)

Ex. 246

relații autentice *relații plagale*

Do IV II₇ la I VI la II₅ VII₆ 6 Do IV V la VII₆ I la IV VI Do II₆ I₆

în timp ce relațiile inverse vor fi automat plagale; pe terțe ascendente (unele chiar nepermise sau greu tolerate de armonia tonală II-IV, VI-I, VII-II sau mai dificile IV-VI etc.) sau pe secunde descendente (V-IV strict interzisă sau mai slabe II-I, VI-V etc.).

Se va putea constata faptul că în armonia tonală, statistic, predomină relațiile autentice; acest lucru nu trebuie să ne conducă la ideea că cele plagale lipsesc. Ele reprezintă "complementul" celor autentice fiind utilizate tocmai ca, prin contrast, să reliefeze forța celor autentice. Oricum însă, fără a urmări acest lucru cu creionul în mână (ținând ... socoteala!) cel ce lucrează tonal va căuta să acorde ponderea cuvenită relațiilor autentice pentru ca ansamblul armonic tonal să fie consolidat corespunzător.

Variantele minorului

Acum odată vom proceda invers tratând problema variantelor mai întâi în minor și apoi în major; procedăm astfel tocmai datorită faptului că studiul capitolului dedicat notelor melodice pe acordurile de $\frac{6}{4}$ și $\frac{5}{4}$ ne-a familiarizat deja (parțial) cu variantele natural și melodic ale minorului (despre armonic nu este cazul să discutăm întrucât armonia tonală, din motivele expuse chiar în primele capitole, nu operează practic decât în această variantă). Sigur că acum vom căuta să lărgim problematica fiecărei variante încercând să propunem mai multe soluții.

Minorul natural

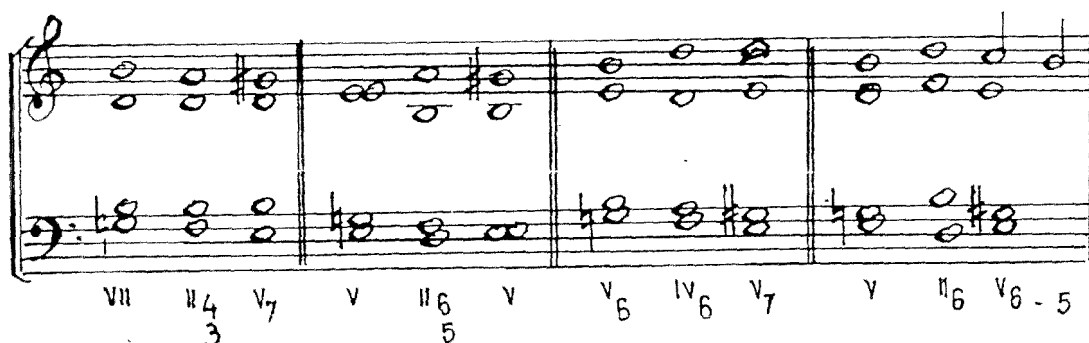
Varianta care ar fi trebuit să fie considerată "de bază" în sistemul tonal (are, ca relativă a gării majore, toate sunetele comune cu aceasta) este în realitate rar folosită; defectul ei principal - lipsa sensibilei. Atunci când această absență poate fi neobservată (sau poate să nu fie luată în considerație în mod special) se putea fi utilizat și minorul natural. Sunetul ce-l caracterizează (restul sunt comune cu varianta armonică) este subtonul (sau subtonica), treapta a șaptea aflată la distanță de ton față de tonică. Acest sunet poate fi incorporat în patru acorduri: ca fundamentală pe treapta a VII-a, ca terță pe a V-a, ca cvintă pe a III-a și ca septimă pe treapta I.

Ex. 247



Utilizarea treptelor VII și V cu subton va fi extrem de limitată: cauza este precisă - lipsa sensibilei determină, în situația acestor două acorduri, o estompare, o slăbire a funcției de dominantă chiar pînă acolo încît poate permite acordurilor de pe VII și V înlănțuirii cu acordurile de factură funcțională subdominantă (IV și II). Mai mult decît atît, se poate afirma faptul că aceste relații vor fi chiar preferabile celor obișnuite întrucît, după acordul de tip subdominantă va apare o dominantă propriu-zisă (adică V sau VII cu sensibilă) și lucrurile vor putea decurge în continuare normal din punct de vedere tonal.

Ex. 247 bis

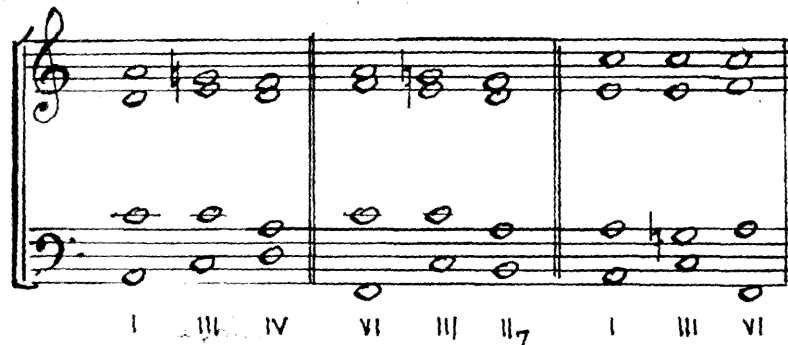


Se poate observa în exemplul de mai sus rezolvarea prioritar treptat descendentă a subtonului, rezolvare firească dacă ținem cont de lipsa de atracție a acestui element vis-a-vis de tonică. Se mai poate observa și pericolul pe care-l reprezintă acordul treptei a VII-a naturale, acord care sonor ne "trimete" evident către dominantă relativă (dacă nu suntem prudenți cu el).

Acordul treptei a III-a se află într-o situație mult mai fericită decît cele ale treptelor VII și V: acordul major care se naște aici (spre deosebire de cel mărit din varianta armonică) corespunde mult mai bine facturii neutre "congenitale" a treptei a III-a. În consecință, se va găsi în postura soluției optime, în minorul natural fiind cel mai frecvent folosit dintre toate acordurile din această variantă. Evident înlănțuirile sale sunt absolut libere (cu orice treaptă) exprimîndu-se rezerve (nu formulîndu-se interdicții înșă) vis-a-vis de relațiile cu dominantele

urale, cele amintite mai înainte, în exemplul 247b (adică VII V) și preferându-se (totuși!) relațiile cu zonele subdominante.

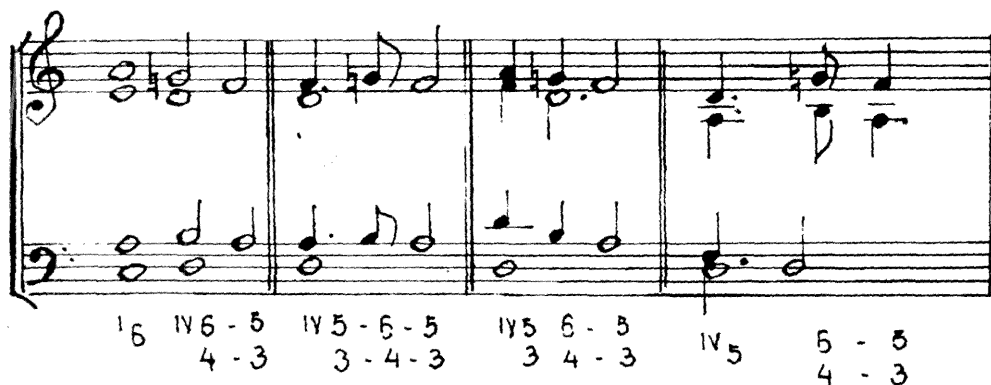
Ex. 248



În fine, acordul treptei I cu septimă va fi o soluție bună, iar el va fi analizat în cadrul capitolului destinat special separării pe treptele II și III.

În sfârșit, deci, că soluțiile acordurilor puse pe treptele a șaptea care sunt în general discutabile, unsoi destul de neconvincătoare chiar. Date motivul pentru care, rememorează-se unele situații în care acest element apare ca notă melodică pe acordurile accidentale de $\frac{6}{4}$ și o vom sublinia faptul că aceste intervale vor rămâne cele mai eficiente din punct de vedere tonal, deosebit de sensibilă peresimțându-se cu acuitate atunci când subtonul va avea caracter de notă melodică (neînțelegându-se astfel ca o realitate în vreun acord).

Ex. 248 bis



De-aici concordându-se ca întinziere, broderie, pescă sau imitație în cadrul funcției de subdominantă, rol ce-i convine de vreme. Date principalul motiv pentru care vom recomanda, acolo

unde se ivește subtonul, folosirea cu prioritate a soluțiilor armonice în care acesta este considerat drept notă melodică și nu reală.

Minorul melodic

Folosită destul de rar, avînd un caracter (după cum îi spune și numele) eminent melodic, această variantă a fost utilizată cu precădere în muzica polifonică a barocului, ea putînd fi semnalată și în situațiile corespunzătoare (care reclamau folosirea ei) din clasicism și romantism. Alterarea superioară și a treptei a șasea (alături de a șaptea) crează în gama minoră, în zona ei superioară, un tetracord major, care sigur că va produce o anumită stare de tensiune, de "derută" sonoră.

Ex. 249



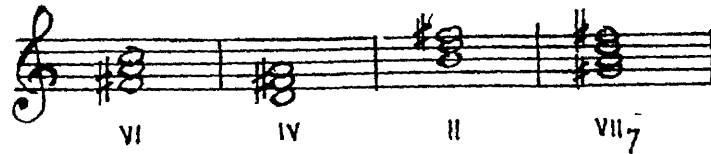
Totuși, folosit cu tact, în momentele necesare, minorul melodic își dovedește utilitatea și (reluînd ideea) el a fost frecvent prezent în partiturile cu tentă polifonică ale barocului. Intoarcerea gamei melodice se va realiza în general prin revenirea la natural totuși, în situații speciale, minorul melodic își va păstra fizionomia și în coborîre. (În această ipostază fiind deseori semnalat în paginile contrapunctice ale lui J.S. Bach, motiv pentru care a și fost denumit de teoreticieni "minorul lui Bach").

Ex. 250



Deși va avea un caracter eminent melodic, treapta a șasea alterată va putea fi considerată nu numai în ipostaza de notă străină ci și ca notă reală, ea putînd fi pe rînd fundamentală acordului treptei a VI-a, terță în IV, cvintă în II și septimă în VII.

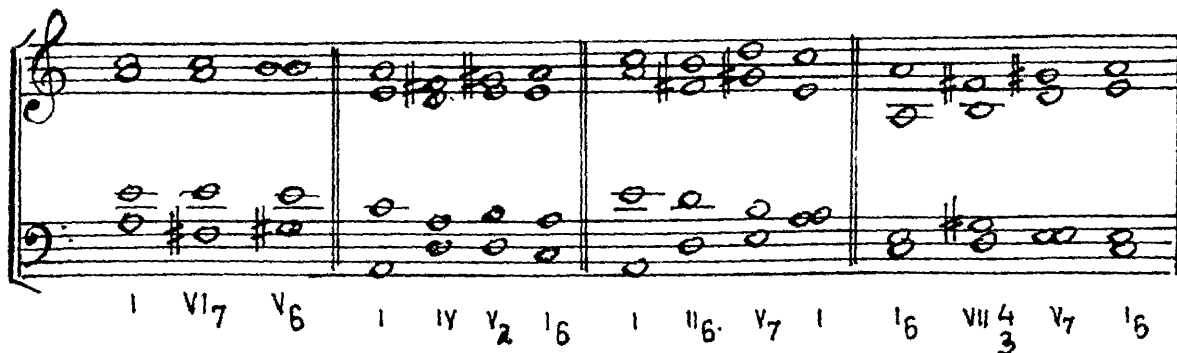
Ex.251



Transformările pe care le suferă respectivele acorduri nu sunt prea "fericite", motiv suficient pentru a se apela mai rar la aceste soluții: astfel acordul trepteii a VI-a (cu funcție de tonică, deci reclamînd echilibru sonor) se modifică din acord major în micșorat, valențele disonante, active nepotrivindu-i-se de loc. Caracterul depresiv al subdominantei este contrazis de luminozitatea, expansivitatea acordului major ce se naște pe treapta a IV-a în timp ce celălalt acord subdominant (II) își pierde din caracterul său activ (acord micșorat) devenind acord minor (este drept, în replică cu omologul său din major).

În fine, pierderea cea mai grea o semnalăm pe treapta a VII-a a cărei septimă caracteristică, cea micșorată, se transformă într-o atît de obișnuită, banală septimă mică. Toate aceste considerente nu trebuie însă să ne conducă la concluzia greșită, cum că aceste acorduri nu s-ar utiliza: ele vor fi însă folosite cu multă moderație preferîndu-se soluțiile în care nota respectivă (șase alterat suitor) să fie privită ca notă străină. Iată cîteva situații în care șase alterat apare ca notă reală; poate inutil de accentuat aspectul rezolvării acestui element, treptat suitor (logic; este și rațiunea pe care a apărut minorul melodic).

Ex. 252



Să încercăm în continuare să ne îndreptăm atenția și asupra ipostazei sunetului de pe treapta a șasea alterat suitor ca notă melodică. Iată-l mai întîi ca pseudo nonă, întîrziere sau brode-

rie a terței (rezolvarea nu impune măsurile de prudență dictate de nonă).

Ex. 253



V_7 2# - 3# V_7 3# - 2# - 3#

Iată sunetul respectiv și ca pasaj sau broderie pe acorduri de $\frac{6}{4}$ sau 6; se poate observa folosirea obligatorie și a conducerii treptei a șasea alterată suitor descendent în replică cu conducerea ei ascendentă.

Ex. 254



Mai rar o putem găsi și în situația de échappée (vezi exemplul anterior).

Toate aceste exemple demonstrează o mai largă încadrare a situațiilor ce apelează la minorul melodic în rîndul armoniilor accidentale decît în rîndul celor reale, de unde și recomandarea folosirii cu prioritate a primelor, deci interpretarea sunetului de pe treapta a VI-a alterată suitor mai degrabă cu notă melodică decît cu notă reală.

VARIANTELE MAJORULUI

Majorul armonic

Deși este o variantă care va fi utilizată în special în lumea cromatică a tonalității, totuși este necesară o preambulare a problematicei pe care o degajă acest sistem major a cărui gamă va

conține, alături de tetracordul major inferior, un tetracord cromatic (armonic) în partea sa superioară, prin alterarea coboritoare a trepteii a șasea. Se obține astfel o sensibilitate pentru dominantă, sensibilitate devenită cvasi indispensabilă în universul cromatic tonal.

Ex. 255



Vom vedea că acest sunet modificat va fi considerat în marea majoritate a cazurilor drept notă reală, interpretarea lui drept notă străină (pe armonii accidentale) fiind realizată în cazuri cu totul izolate. Să încercăm să trecem în revistă acordurile unde apare acest sunet și să vedem ce modificări calitative survin: fundamentală a trepteii a VI-a, terța subdominantei, cvintă pe treapta a II-a, septimă pe VII și nonă pe dominantă.

Ex. 256



În principiu, în afara trepteii a VI-a, toate acordurile au de câștigat. Iar treapta a VI-a pierde doar momentan (ea își pierde stabilitatea caracteristică funcției de tonică - inițial acord minor - transformându-se într-un acord agresiv, mărit); facem această afirmație gândindu-ne că acordurile mărite vor deveni instrumente de lucru prețioase la capitolul modulației enarmonice. Dar să nu intrăm în prea multe amănunte anticipative. Deocamdată, acordul mărit pe treapta a VI-a va fi folosit rar. Treapta a IV-a își modifică calitatea acordică a funcției respective, acordul devenind din major - minor (și cu sensibilitate pentru dominantă). Acordul secundar al funcției subdominantei, II, este activat sub raport sonor el transformându-se din minor în micșorat. Fără îndoială cel mai favorizat de schimbările acordice aduse de coborî-

rea treptei a șasea este acordul treptei a VII-a care-și vede septima prefăcută din mică în micșorată, obținând astfel sonoritatea caracteristică, inconfundabilă a acordului micșorat cu septimă micșorată (prezent în minorul armonic). În fine, nona dominantei devine mai tensionată, din mare ea transformându-se în mică. Să vedem câteva situații în care apar acordurile conținând sunetul de pe treapta a șasea alterat coborîtor. Mai înainte însă facem precizarea că sunetul respectiv, deși a apărut ca o sensibilă a dominantei, nu reclamă o rezolvare obligatorie treptat descendentă (care se impune însă în multe cazuri) decît în acordurile disonante care vor cere această conducere (aspect pe care-l vom consemna mai ales în acordurile cromatice).

Ex. 257

1^b IV 1^b I II^b V III VII^b 1^b V VI IV^b I IV V^b I

Deși rar samsalste situațiile respective (am amintit deja acest lucru) totuși se pot intîlni și cazuri în care sunetul de pe treapta a șasea coborîta să fie considerat notă străină în armonii accidentale (întîrziere, brețelie, izolat anticipație sau échappé).

Ex. 258

1^b - 5 15 - 6 - 5 15 - 6 IV 1^b - 3 - 4 3 - 4 - 3 3 - 4 1^b - 3 - 4 V₇

Deși încă insuficient dezvoltat, minorul armonic ca și pașii pe care armonia tonală urmează să treacă importantă meritată în capitolele destinate zonelor cromatice.

- 135 -

Majorul melodic

Această variantă, care coboară (alături de treapta a șasea) și treapta a șaptea, o vom găsi mai ales în tratatele de teorie și armonie și mult mai greu o vom depista în creația tonală. Ba căutând-o asiduu, vom constata cel mai adesea că lipsește cu desăvârșire fiind mai degrabă rodul speculațiilor teoreticienilor dor-nici de simetrie (minorul are trei variante, deci și majorul tre-buie să aibă, și dacă melodic nu există el trebuie inventat!) de-cît o realitate muzicală palpabilă. Distrugerea sensibilei în ma-jor conduce aproape automat la modulație; toate acordurile reale care ar conține acest sunet (șapte alterat coborîtor) nu mai pot face parte dintr-o gamă majoră tonală !

Ex. 259



Poate doar o tratare melodică, pe armonii accidentale, ar putea justifica existența acestei variante (nota respectivă fiind considerată ca întârziere, broderie sau eventual pasaj și *échappé*)

Ex. 260



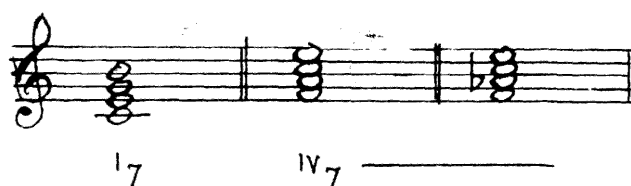
Altminteri utilizarea "variantei melodice" conduce fie în afara tonalității sau în zone cu un caracter modal destul de a-cuzat. În consecință, utilizarea va fi strict limitată în unele situații de excepție când va apare în postura de notă melodică (sau ca notă reală eventual în formule secvențiale).

Septimele pe treptele principale: I și IV

Major

Deși sunt folosite rar totuși trebuie consemnate și aceste septime mari de pe treptele I și IV: pe treapta I teoretic apare, alături de acordul major cu septimă mare și cel major cu septimă mică (din majorul "melodic"), acord care produce sentimentul firesc (și automat!) de modulație către zonele subdominante. Nu-l vom lua în considerare!

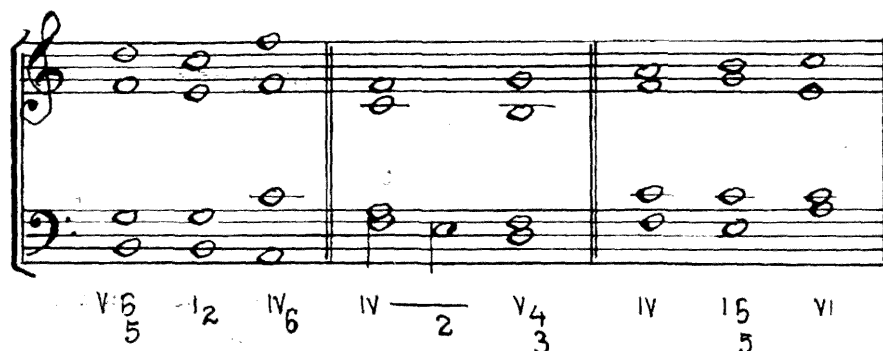
Ex. 261



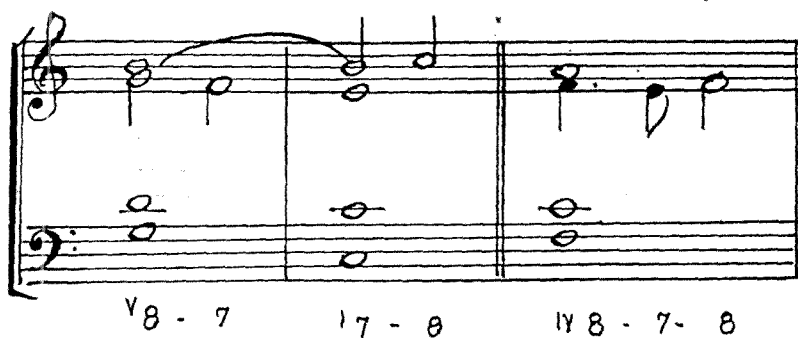
Pe treapta a IV-a acordul major (sau minor în armonic) va avea invariabil septimă mare.

Asupra septimeimari nu credem că mai este necesar să revenim, ideile fiind deja expuse și explicate; sonoritatea ei "artificială", neconstructivă a fost deja demonstrată. În plus, locul ei se dovedește a fi cu greu găsit pe acordul stabil al tonicii. Căsuță în condiții speciale (de exemplu, sub fundamentală cu toate rigorile impuse de acest caz deosebit) poate crea excelente sonorități locale.

Ex. 262



Ît pe I a t a l u a IV septimale vor putea avea (fărăsc) interpretări melodice fiind considerate mai ales întinări sau brederii.

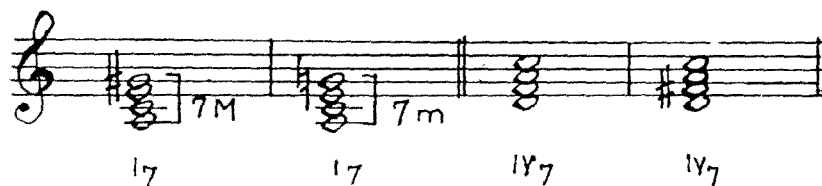


În principiu rar folosite, aceste septime pe acordurile tonicii și subdominantei își vor găsi locul mai ales în secvențe precum și în formulele armonice unde sunt interpretate drept note străine.

Minor

Situația septimelor de pe treptele I și IV în minor este destul de diferită de aceea a septimelor în major; pe acordul treptei I se va crea fie o septimă mare (în armonic și melodic) fie una mică (în natural).

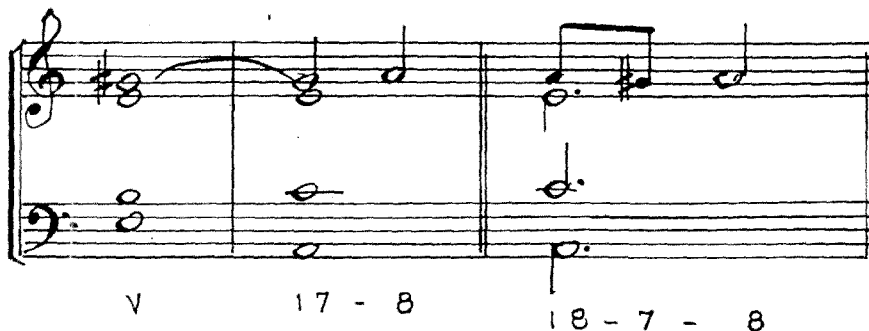
Ex. 264



Pe treapta a IV-a acordul minor (din natural și armonic) și cel major (din melodic) vor avea septimă mică.

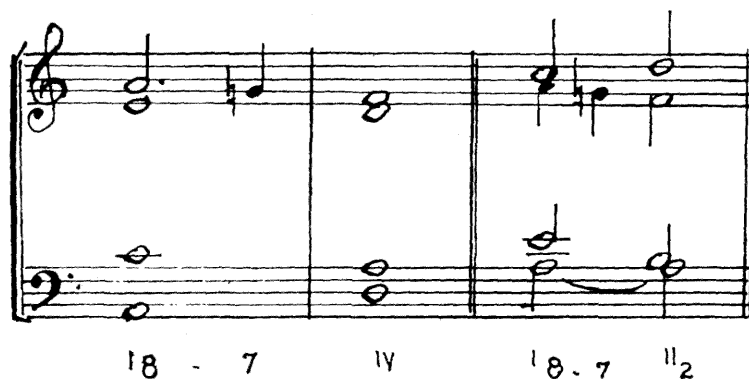
Iată, deci, că aici predomină septimele mici, cele constructive, cea mare neapărând decât pe treapta I (în armonic și melodic). Aceasta va fi interpretată mai ales ca notă melodică (înțirzierea sau broderia, în prima ipostază ea rememorându-ne celebrul final din "Mathäus Passion" de J.S. Bach).

Ex. 265



Și septima mică pe treapta I va îmbrăca deseori haina notei străine, comportamentul ei vizînd frecvent formula de pasaj.

Ex. 266



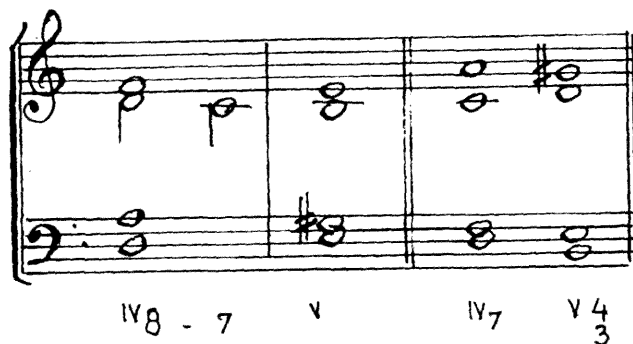
Totuși uneori o putem găsi și ca notă reală, așa cum se întâmplă în exemplul de mai jos.

Ex. 267



Septima mică de pe acordul treptei a IV-a ar trebui să fie cea folosită. Afirmarea este susținută de faptul că această septimă, prin rezolvarea ei descendentă, înlesnește și întărește legătura acordului subdominantii cu cel al dominantei.

Ex. 268



De-am putea pune atunci, justificat, întrebarea: de ce această septimă nu a făcut carieră pe care ar fi meritat-o ? (pe nedrept compensată cu septima de dominantă).

Răspunsul cred că va avea o dublă motivație: pe de-o parte este vorba de modelul oferit de major, model de la care pleacă, se inspiră întotdeauna minorul. Ei bine, majorul nu furnizează minorului exemplul utilizării acestei septime pe treapta a IV-a întrucât acolo, în major, septima este mare și, în consecință, nu este folosită (decît rar și cu alte funcțiuni și sensuri decît în minor). Un al doilea aspect vizează dificultatea manevrării acestei septime în minor. Sunt repartizări ale acordului subdominantei care ridică mari probleme în conducerile de voci.

Ex. 269

The musical score for Example 269 consists of two systems, each labeled 'NU!' and 'soluție obligatorie'. The first system shows a progression from IV₇ to V, with a '5' marking above the V chord. The second system shows a progression from IV₇ to V, with a '2+' marking above the V chord. The score is written for two staves, with figured bass notation below the chords.

Iată deci o motivație destul de puternică ce vine să demonstreze ideea folosirii moderate a acestei septime, în ciuda excelentelor ei calități sonore și tonale. În principiu, recomandăm utilizarea ei atunci cînd nu se ridică probleme speciale în conducerile de voci fără însă a abuza numeric de situațiile în care va fi abordată.

Secvențele armonice

Iată-ne ajunși în fața unui capitol de mare importanță în armonia diatonică nemodulatorie (de fapt vom reîntîlni procedeul și în armonia modulatorie). Secvențele se vor dovedi nu un simplu capitol important al armoniei ci un procedeu de lucru sonor, fundamental pentru muzica barocă, important, notabil în cea clasică sau cea romantică. Ce este o secvență (sau progresie, sau tropă, sau marș armonic!): o repetare prin transpunere a unui anumit fragment muzical. Ea poate fi melodică (realizată doar pe plan melodic, fără o susținere corespunzătoare pe plan armonic)

sau armonică. Ea poate fi riguroasă (cu o transpunere strictă a elementelor melodice și armonice) sau liberă (transpunerea presupunând modificări mai ales în plan armonic). În fine, ea poate fi nemodulatorie (în acest caz nu se ține cont în procesul transpunerii de aspectul calitativ al intervalelor care sunt respectate doar sub raport cantitativ, în felul acesta secvența menținându-se în tonalitatea inițială) sau modulatorie (respectarea strictă, calitativă a intervalicii în secvențe va conduce la ieșirea din tonalitatea inițială și la intrarea în alte zone tonale). Înainte de a exemplifica toate aceste situații posibile va trebui însă să vedem care sunt elementele componente ale unei secvențe: mai întâi avem de-a face cu modelul, segmentul muzical de bază de la care se va pleca apoi în secvențe.

Ex. 270

Model Secvență Model Secvență

1 6 5 5 5 6 4 3 1 6 6 5 V 6 1 4 5

cestea vor fi și ei transpunerea modelului, la intervale ascendente sau descendente (după caz).

Ex. 271

Model Secvență Model Secv. 1 Secv. 2 Secv. 3

1 6 5 5 5 6 4 3 1 6 6 5 V 6 1 4 5 1 6 6 5 V 6 1 4 5 1 6 6 5 V 6 1 4 5

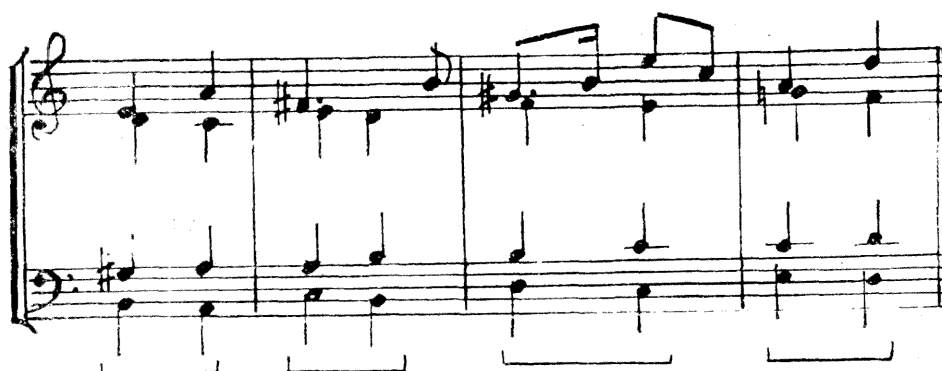
Așa cum ilustrate prin exemple principalele tipuri de secvențe (pe care am amintit mai înainte): secvența melodică riguroasă și liberă melodic, liberă în plan armonic),

Ex. 272



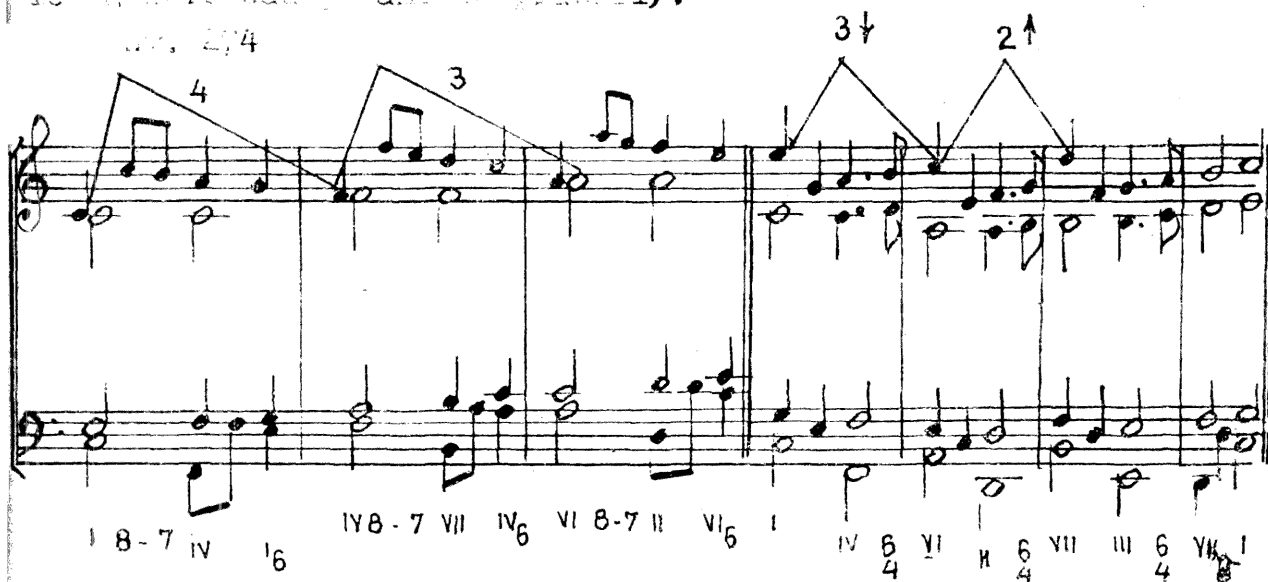
cea armonică (numărul propriu-zis al secvențelor fiind liber, cel puțin 1 secvență, dar putând fi 2, 3 etc.- riguroasă pe plan armonic, liberă pe cel al melodiei),

Ex. 273



și secvența serială (secvența propriu-zisă - vezi Ex. 270 și 271); urmează cea liberă (unde intersecvențele neregulate unde intervalul la care se produce secvențarea este variabil din cantitativ, fie cu sens sau pe ambele planuri).

Ex. 274



... și cea modulatorie (pe care o vom aborda în capitolele destinate special modulației).

Ex. 275

Do1 $\frac{6}{4}$ 5 $\frac{6}{4}$ $\frac{v6}{4}$ 1 Fa#v $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ 5 $\frac{6}{4}$ $\frac{v6}{4}$ 1 Sib1 $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ 5 $\frac{6}{4}$ $\frac{v6}{4}$ 1

Să încercăm, în continuare, să vedem care ~~sunt~~ problemele specifice pe care le ridică realizarea unei secvențe.

În mod firesc vom începe cu modelul căci acesta, urmînd a fi transpus, trebuie să fie perfect. Ce înseamnă asta ? Vom vedea imediat.

Mai înainte de toate modelul trebuie foarte atent realizat pe plan armonic, în sensul asigurării unor relații armonice cît mai bune (preponderent autentice). Mai rar modelul se poate concepe pe un suport armonic realizat pe o singură treaptă (sînt teoreticieni care nu acceptă această idee pretinzînd modelului, pentru obținerea unei personalități cît mai bine individualizate, minimum două armonii diferite - deci conținînd cel puțin o relație armonică).

Fără a exclude totuși soluția modelului cu o singură armonie, ne pronunțăm și noi mai degrabă pentru varianta unor modele cu două sau mai multe acorduri diferite. Iată totuși un exemplu cu o posibilă ipostază a unui model monoacordic (evident însoțit și de secvențele de rigoare).

Ex. 276

I 7 II 7 III

Situațiile majoritare vor fi însă cele în care modelul, avînd două sau mai multe acorduri diferite, va prezenta un număr de una sau mai multe relații armonice (care, după cum afirmam mai înainte, vor fi orientate, pe cît posibil, mai ales către zona relațiilor autentice). Explicația o găsim într-o dublă argumentație: relațiile autentice, mai puternice, vor genera și în secvențe tot relații autentice, sonoritatea întregului ansamblu fiind astfel solidă, consistentă. Evitînd relațiile plagale, evităm surprizele neplăcute: o relație plagală posibilă în model (de exemplu VII-VI) va putea conduce la realizarea în secvență (de exemplu la terța inferioară) a unei relații incorecte (V-IV) tolerată aici numai în virtutea faptului că se produce în secvență (dar realizînd sonorități mai puțin convingătoare). Iată deci motive suficiente pentru a căuta noi ales soluții ce oferă garanții serioase pentru secvențe cît mai bune, mai convingătoare (a se citi: favorizarea relațiilor autentice dar a nu se înțelege excluderea celor plagale!).

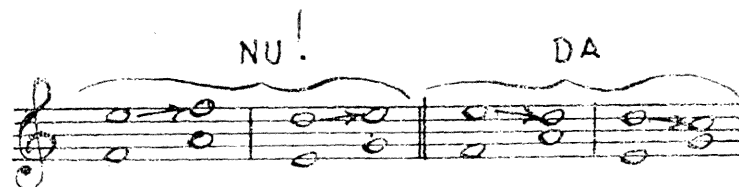
Seriozitatea cunoașterii modelului se va verifica în primul rînd în planul construcțiilor armonice ale vocilor. Ținînd cont de o serie de cunoștințe neplăcute care s-ar ivi în secvențe va trebui să procedăm radical la cîteva situații: nu se vor accepta, nici un fel de paralelisme de cvinte sau octave (nici cele permise, de exemplu succesiunile $5 p \rightarrow 5-$, $5 p \rightarrow 5+$ sau $3 p \rightarrow 3-$, $3 p \rightarrow 3+$ sau cele $5- \rightarrow 5 p$ și $5+ \rightarrow 5 p$ cu aducerea $5 p$ pe un sextacord. Motivul: foarte simplu - în secvență, prin transpunere, o asemenea succesiune se poate transforma (și se transformă în majoritatea cazurilor) în $5 p \rightarrow 5 p$ sau $6 p \rightarrow 6 p$!

Ex. 277

La olivarea disonanțelor (și în special a septimelor) se va face în condiții de vigoare maximă plecîndu-se de la modelul cel mai bun. (pe exemplu în cazul septimelor se va lua drept punct

de reper septima mică ale cărei condiții de rezolvare vor fi respectate și de septima mare care eventual ar apare în model (și care, în mod cvasi cert se va transforma în septimă mică în secvențe).

Ex. 278



În ideea evitării unor situații "neplăcute" în secvențe (a se citi relații nepermise, conduceri melodice de voci ce ridică probleme intervalice etc.) unii teoreticieni ai armoniei recomandă ca realizarea modelului să se facă și în funcție de ceea ce se va întâmpla în secvențe (prin transpunere). Este o optică foarte riguroasă, poate puțin prea rigidă, contrazisă de realitățile muzicale pe care le întâlnim în progresiile baroce și clasice. Nu este mai puțin adevărat că un marș armonic va suna cu atât mai bine cu cât întregul ansamblu (deci inclusiv secvențele) va fi realizat cu ajutorul relațiilor armonice bune, cu conducerea de voci corespunzătoare etc. Punctul nostru de vedere însă, lasă loc liber și unor situații speciale de care ne vom ocupa îndată în spațiul consacrat secvențelor. Înainte însă de acestea va trebui să acordăm o atenție deosebită unei alte probleme, și anume momentului de legătură între model și secvență. Se poate afirma, fără a risca o greșeală, faptul că acesta este "punctul sensibil" al unui marș armonic. De ce? Foarte simplu. Elaborarea riguroasă a modelului, odată efectuată, ne "trezیم" brusc în fața începutului primei secvențe: iar aici acordul inițial este predeterminat, el nefiind altceva decât transpunerea (la intervalul corespunzător) al primului acord al secvenței. În consecință, deși realizarea modelului a fost corectă este foarte posibil (și chiar probabil) ca înlănțuirea corespunzătoare cu primul acord al secvenței să nu se producă automat în bune condiții, poate chiar dimpotrivă!

Ex. 279



Și atunci, care este soluția? Ce este de făcut în domeniul conducerilor de voci, poate chiar al înlănțuirii (și aici se ridică o problemă controversată: în condițiile în care modelul este corect realizat pe planul relațiilor armonice, se poate întâmpla ca relația între ultimul acord al modelului și primul acord al secvenței să creeze probleme, în sensul că ar putea fi necorespunzătoare. O acceptăm sau nu, această înlănțuire? Și aici părerile teoreticienilor sînt împărțite, unii sînt de acord cu orice relație - considerînd că primul acord al secvenței este impus de transpunerea de rigoare a primului acord al modelului, deci nu se percepe ca o relație propriu-zisă - alții nu acceptă decît o relație corectă considerînd foarte important, și delicat, acest moment pentru a crea probleme armonice. Pe rîndul în special celui de-al doilea punct de vedere fără a exclude însă și o posibilă - bine justificată - situație în care relația armonică să nu fie cea mai bună, eventual fiind admisă chiar una discutabilă).

Situația nu este nici simplă, nici comodă, totuși nu avem de ales. Am propune următoarea tehnică de rezolvare a momentului respectiv: după ce notăm primul acord din model îl vom transpune în prima secvență. În continuare construcția modelului se va face "trăgînd cu ochiul" în permanență la acest prim acord al secvenței întîi, prevenind astfel pericolele reale și potențiale. Vom reuși astfel să evităm greșelile posibile și, în primul rînd, cele mai frecvent întîlnite (paralelismele de cvinte și octave, directivismul general, depășirile de nivel de voce).

Întă corectate situațiile armonice din exemplul precedent, octavele (și eventual cvintele, care într-o a doua secvență ar fi devenit și ele greșite) fiind eliminate.

Ex. 280

etc. etc.

$I_6 \ 5 \ V \ 2 \ I_6 \ VII_6 \ I_6 \ II_6 \ V \ I_6 \ III_6$

Urmează acum, în ordine firească, problema secvențelor. De fapt singura "problemă" în secvențe este să transpunem corect la intervalul la care se produce secvențarea. În rest (în principiu) nu mai există probleme !!

Ex. 281

$I_6 \ 5 \ V \ 2 \ I_6 \ VII_6 \ IV_2 \ VII_6 \ VI_6 \ 5 \ III_2 \ VI \ I_6 \ II_6 \ V \ I_6 \ II_6 \ III_6 \ VI_6 \ II_6$

$III_6 \ IV_6 \ VII \ III_6 \ I_6 \ V_4 \ 3 \ I \ 6 \ 4 \ 5 \ 2 \ VI \ 6 \ III_4 \ 3 \ VI \ 6 \ 4 \ 5 \ 2$

Iată deci, se poate înțelege din exemplele de mai sus că într-o secvență conducerile de voci, relațiile armonice, într-un cuvânt întregul ansamblu armonic se poate prezenta perfect (ultimul caz). Dar această situație "fericită" nu poate fi întâlnită decât accidental, de obicei în situația în care ne antecalculăm modelul. Altminteri, ne vom găsi în fața unor situații foarte

"dificile" pe care, totuși, le vom accepta: relații armonice de toate "culorile" (și cele permise dar și cele nepermise!), dublaje permise și nepermise, orice poziții ale acordurilor (inclusiv cele nepermise), eliminări de sunete pe acorduri secundare, note melodice pe acestea, iar în ceea ce privește conducerile melodice ale vocilor este posibilă orice intervalică! Se ridică întrebarea : cum sunt acceptate toate aceste situații, multe dintre ele considerate grave greșeli de către armonia tonală (cum ar fi relația efectivă V-IV, dublajul sensibilei, acord micșorat în stare directă cu dublarea fundamentalei etc. - o parte din toate acestea figurând în primele două situații din exemplul anterior). Răspunsul este simplu: secvența (secvențele) nu mai este percepută ca o entitate armonică în sine ci este privită pur și simplu ca transpunerea modelului; este motivul pentru care armonia tonală permite toate aceste abateri de la destul de severele ei reguli. Reamintesc însă ideea expusă anterior: nu toți teoreticienii armoniei sunt de acord cu aceste libertăți totale! Mulți le îngrădesc recomandând elaborarea modelului "în perspectivă", vizînd deci și secvențele (unde cele mai "neplăcute" situații vor fi astfel evitate). Punctul nostru de vedere optează pentru o mai mare libertate posibilă în secvențe. În cazuri speciale, anumite conduceri melodice (îndeosebi la sopran) pot genera (totuși!) sonorități discutabile. De aceea recomandăm o anumită prudență în secvențe, mai ales la vocile externe (pentru conducerile melodice). De asemenea, în special în minor, ne vom putea orienta (după caz) în sensul, utilizării variantelor pentru evitarea unor intervale inco-mode (în special secunda mărită). Sigur că mai există și soluția modelului, în sensul că ne vom orienta chiar în aceasta pentru a evita, în secvențe, unele situații mai delicate. În orice caz "celebra" linie de mijloc se dovedește și de această dată poate cea mai eficientă (demonstrîndu-și, odată în plus, viabilitatea). Să încercăm să oferim în continuare un exemplu de progresie "model" în care, deși apar în secvență unele excepții, ele sînt limitate și nu prea grave! Ex. 282



În baroc sau în clasicism, dacă compozitorul considera că "consecințele" transpunerii riguroase ale modelului în secvențe sunt prea "neplăcute" putea modifica secvența (sau secvențele) realizând astfel tipul de secvență liberă. Iată un exemplu în care opunându-se o secvență strictă uneia libere rezultă o evidentă superioritate muzicală pentru cea din urmă. Evident că un creator al perioadelor amintite nu ar fi ezitat să aleagă cea de-a doua variantă din rațiuni strict artistice.

Ex. 283

I V_6 I VII IV_6 VII VI III_6 VI I V_6 I V IV V VI III_6 VI

Nu va trebui însă să confundăm secvența liberă cu libertatea pe care ne-o putem lua în finalul unei progresii stricte la nivelul ultimei secvențe, acolo unde putem opera unele modificări (în ultimul acord) pentru a obține o mai bună legătură armonică cu ceea ce urmează.

Ex. 284

I_6 5 V 2 I_6 VII 6 5 IV 2 VII_6 VI 6 5 III IV_6 2 V_4 3 7 I

Acest lucru este acceptat "oficial" de marșurile armonice riguroase, în consecință vom putea practica procedeul respectiv.

Mai rar vom putea întâlni o specie mai curioasă de secvență, în care intervalul ce separă modelul de prima secvență (și mai apoi secvențele 1 de 2, 2 de 3 etc.) este variabil, atât ca

- 149 -

interval propriu-zis (poate fi inițial secundă, apoi este cvartă, apoi terță etc.) cât și ca sens (întâi ascendent, apoi descendent). În principiu un asemenea tip de progresie este liber, totuși modelul ar putea fi transpus riguros (sau relativ riguros) în secvențe.

Ex. 285

I⁶ V⁶ I II VI⁶ 4-3 II VII⁶ II⁶ 4-3 VII III⁶ V⁷ I

În fine, un aspect deosebit îl prezintă secvența care sparge cadrul metric predeterminat introducând un model binar într-un sistem metric ternar sau invers, un model ternar într-un sistem metric binar.

Ex. 286

V² I⁶ VI² II⁶ VII² III⁶ IV 6 V IV⁶ VII VI III⁶ V V VII⁶ etc.

Procedeul numit hemiolă (al doilea) este caracteristic muzicii baroce dar îl întâlnim și în classicism (ca și pe celălalt) fiind utilizat de compozitorii perioadei respective care, având la dispoziție (încă!) procedeele legate de metri alternativi, utilizau astfel de mijloace pentru a schimba (totuși!) isura, schimbare resimțită ca absolut necesară în anumite momente.

Iată, deci, încheiat un capitol de mare importanță al armoniei: capitolul secvențelor. Să nu uităm faptul că barocul este calificat drept epoca progresiilor; să ne reamintim importanța acestui procedeu în muzica clasică (prezent chiar și în cea romantică). Liberă sau strictă, secvența reprezintă un mijloc de evoluție, de dezvoltare a discursului muzical, de aceea s-a dovedit a fi extrem de prețios pentru toate epocile muzicii tonale (sigur, cu o pondere diferențiată pe aceste epoci!). Sunt motive suficiente pentru a aborda în profunzime problema secvențelor, problemă extrem de importantă !

---oOo---

T E M E x)

Trepte principale în 5

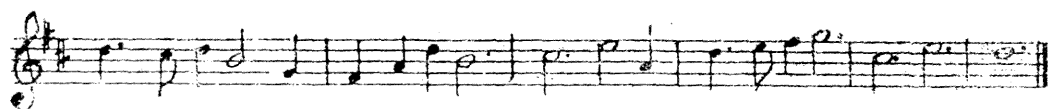
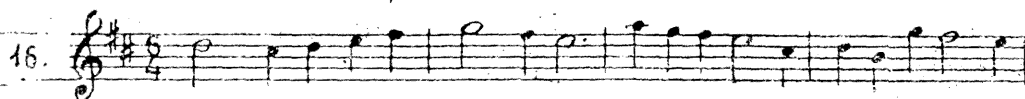
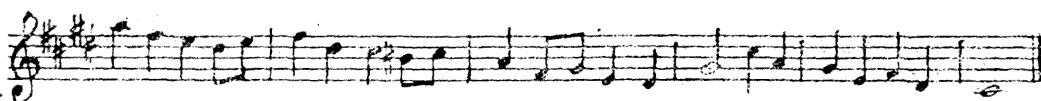
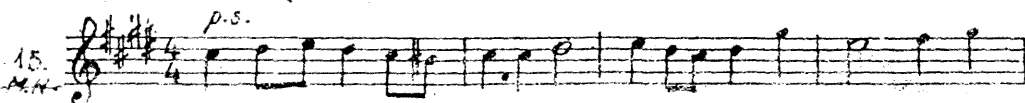
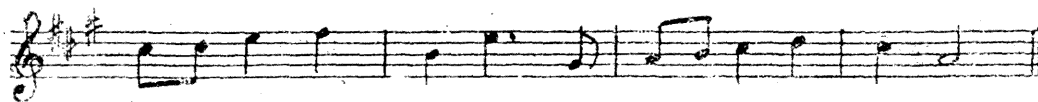
The image displays six musical exercises, numbered 1 through 6, arranged vertically. Exercises 1, 2, 3, and 4 are written in bass clef, while exercises 5 and 6 are in treble clef. Exercise 1 is in 4/4 time, Exercise 2 in 3/4, Exercise 3 in 2/4, Exercise 4 in 3/4, Exercise 5 in 4/4, and Exercise 6 in 2/4. The exercises consist of various scales, arpeggios, and melodic lines. Some exercises include performance markings such as 'p str.' (pizzicato string) and 'p.s.' (pizzicato solo). Exercise 3 is marked 'A.P.' and Exercise 6 is marked 'M.N.'.

- x) Luind în considerare ideea că solicitările cît mai diverse sunt cu atît mai benefice celor ce studiază un anumit domeniu am introdus aproape la toate capitolele, pe lîngă teme'se proprii, cîte o temă luată din tratatele de armonie ale regretatului compozitor și profesor la Conservatorul bucareștean - Marțian Negrea - teme ce se disting printr-o muzicalitate desăvîrșită și ale maestrului Alexandru Pașcanu, compozitor și profesor la Conservatorul "C. Porumbescu" din București, teme ce se reamră prin vigoarea problematicii ce o ridică și prin interesul muzical deosebit. Fiecare autor are automat stilul său, ridică cu predilecție anumite probleme, totă de ce am considerat util să introduc și aceste teme pe care le-am menționat întotdeauna prin inițialele respective înaintea lor : M.N. - temă din Marțian Negrea; A.P. - temă din Alexandru Pașcanu (cărui pe această cale îi aduc mulțumirile mele pentru amabilitatea de a-mi fi permis să reproduc cîteva dintre temele sale).

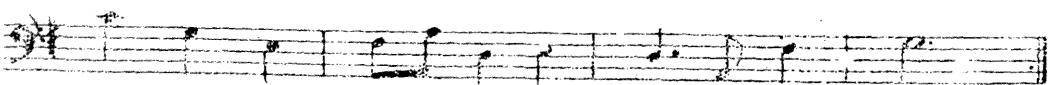
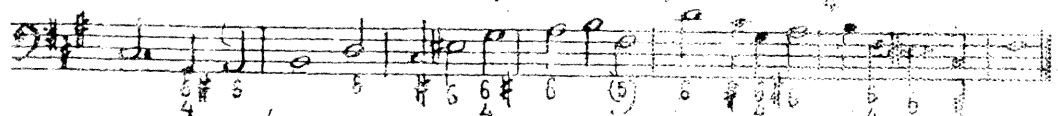
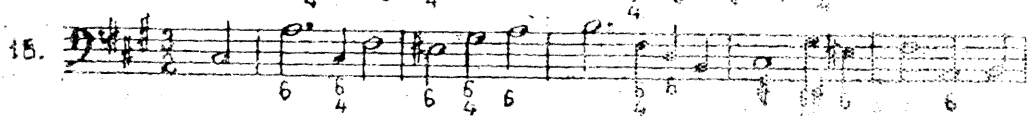
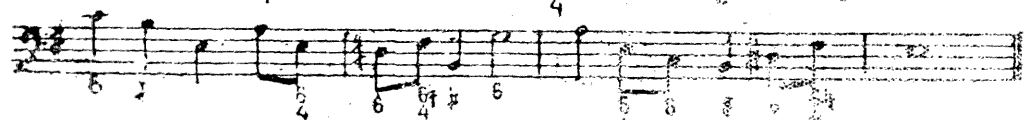
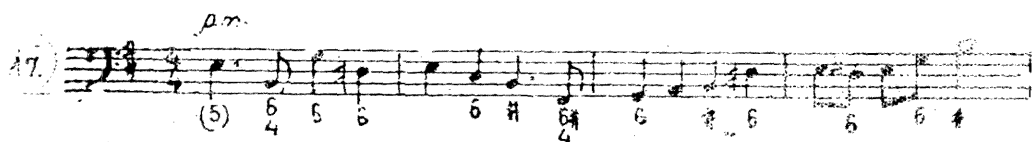


Trepte principale în 6



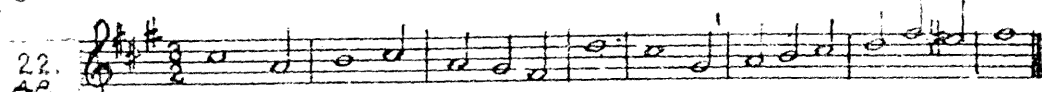


Trepte principale in $\frac{6}{4}$

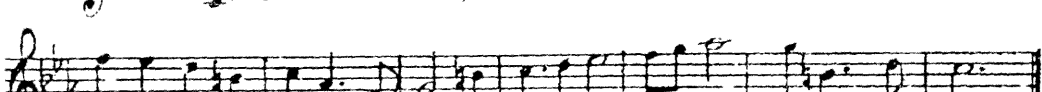


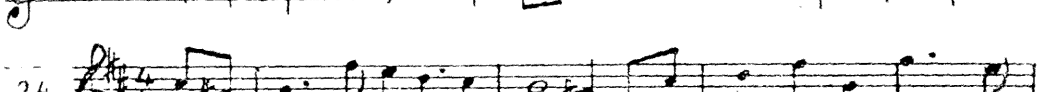
21. 

22. 

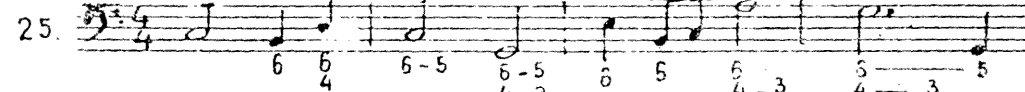
23. 

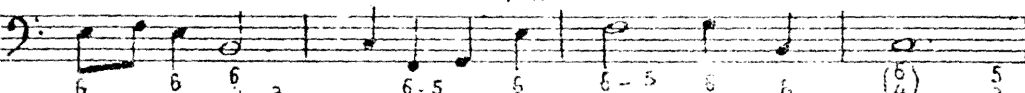
24. 

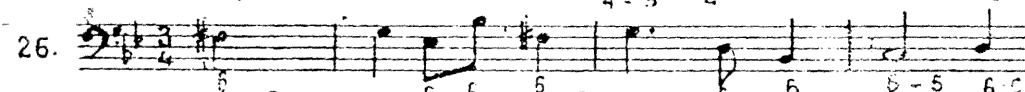
25. 

26. 

Note melodice pe trepte principale; armonii accidentale aparent
disonante pe $\frac{6}{4}$ și $\frac{6}{4}$ Acorduri de întârziere în $\frac{6}{4}$ și $\frac{6}{4}$

25. 

26. 

27. 

28. 

* La temele unde vor apare pauze se vor rezolva celelalte trei voci (pe
pauză), voci care vor aștepta apoi intrarea sopranului (sau a basului)
după pauză. Deocamdată nu recomandăm utilizarea pauzelor la celelalte
 voci, iar pauzele din proprie inițiativă să fie cât mai rar folosite
(pentru moment!)

p.s.

27. H.N. (3)

28.

29.

30.

x) moment obligatoriu tratat ca armonie accidentală (cu intirzieri) pe 6 și 6, pot exista însă și altele, nespecificate

31.

32. A.P.

Acorduri de broderie pe 6 și 6 pe bas ținut

33.

34. *p. str.*
A.M.
(5) 6-5 6 5 6 5 6 5

6 5 6 5 6 5 6 5

35.

36. *x*)*

x)*

x)* *moment armonic (cu bro-
deții pe bas tinut) pe 6 și 5*

37. *p.s.*
M.N.

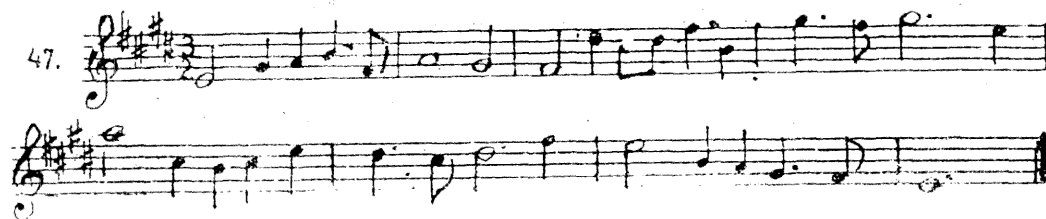
38.

Acorduri de pasaj pe 6 și 5 pe bas tinut

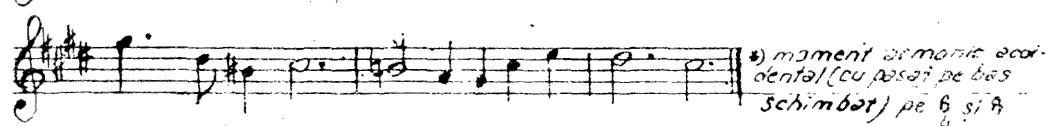
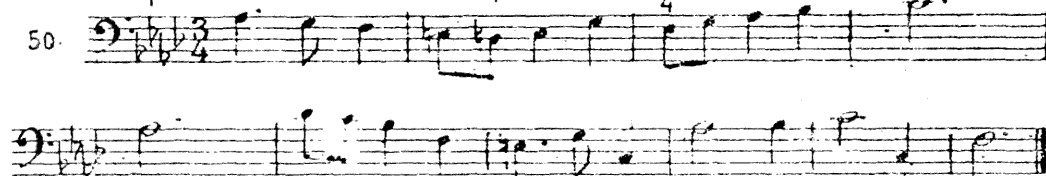
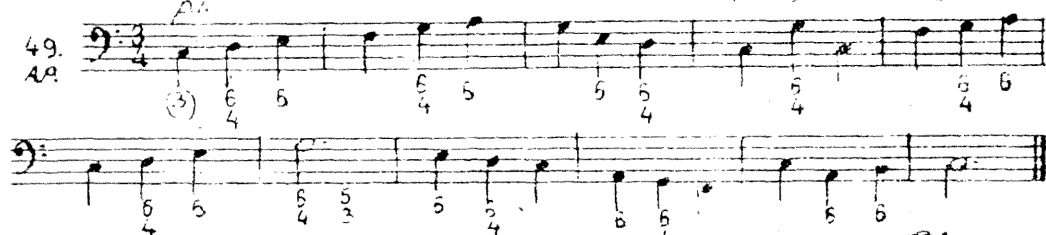
39. 5-5 6 5 6 5 6 5

5-5 6-6 5 5-5-5 6 5-5-5

40. 5-5 6-6 6 5-6 5-5 5 6 5-6 5



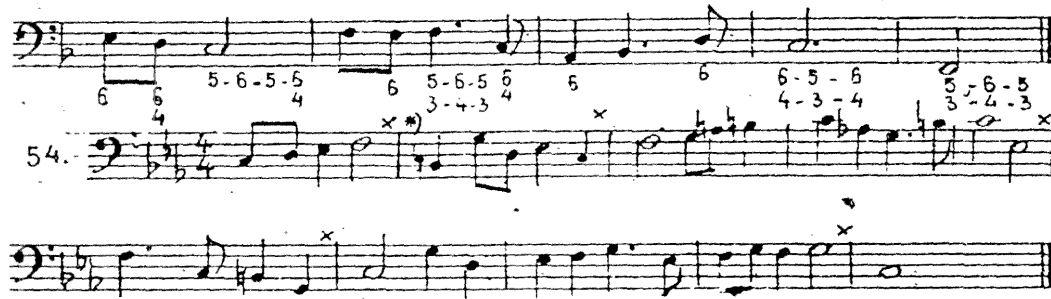
Acorduri de pasaj pe $\frac{6}{4}$ și 6 pe bas schimbat



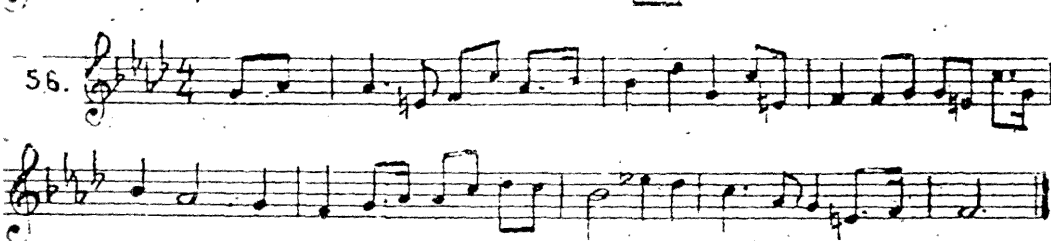
* moment armonie acordat (cu pasaj pe bas schimbat) pe $\frac{6}{4}$ și 8

Acorduri de anticipație pe $\frac{6}{4}$ și 6

53. 

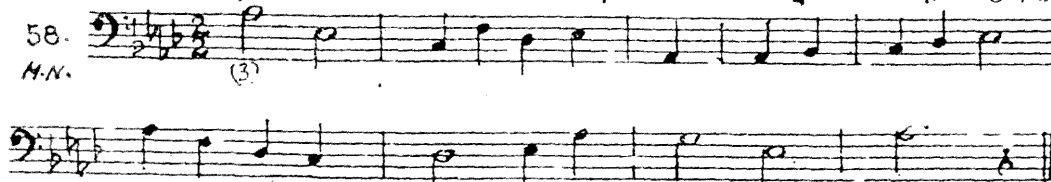
54. 

55. 

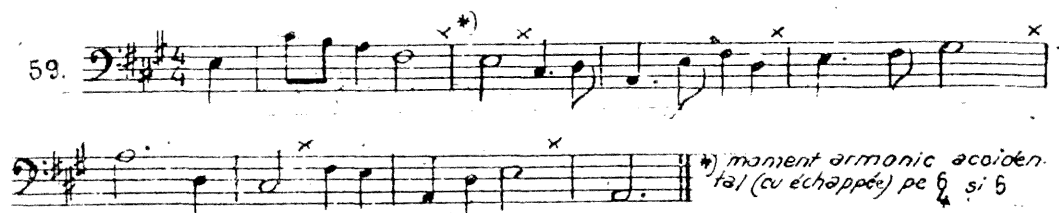
56. 

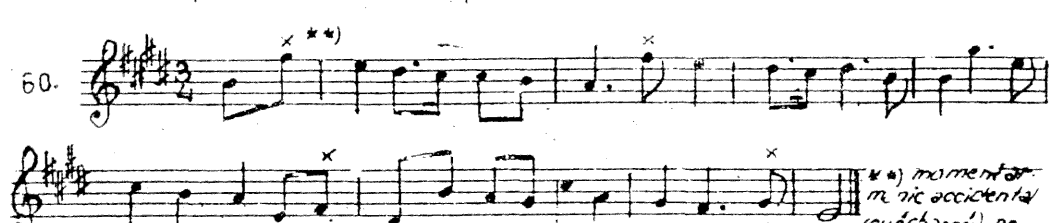
Acorduri de échappé pe $\frac{6}{4}$ și 6

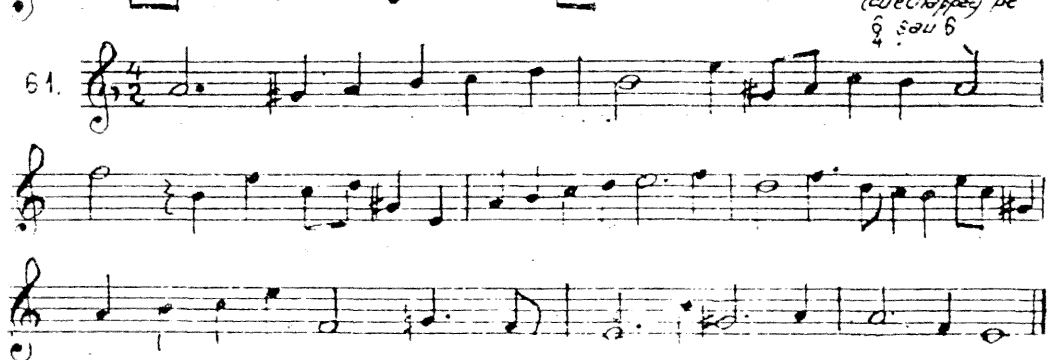
57. 

58. 

*) moment armonic accidental (cu anticipație) pe $\frac{6}{4}$ sau 6 **) moment armonic accidental (cu anticipație) pe 6 și 6.

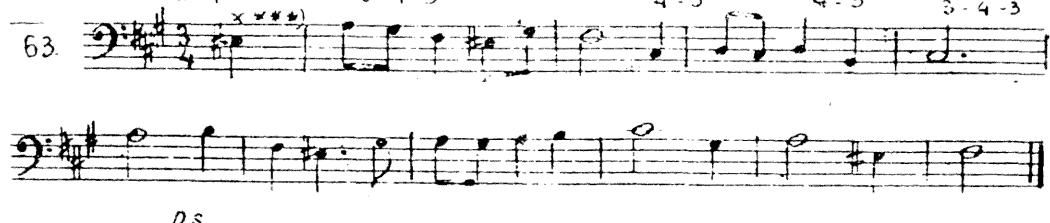
59. 

60. 

61. 

Combinatii de note melodice pe acorduri de 6 și 6

62. 

63. 

64. 

***) rezolvare finală a se știe!

65. ^{*}

66. ^{*}

67. ^{*}

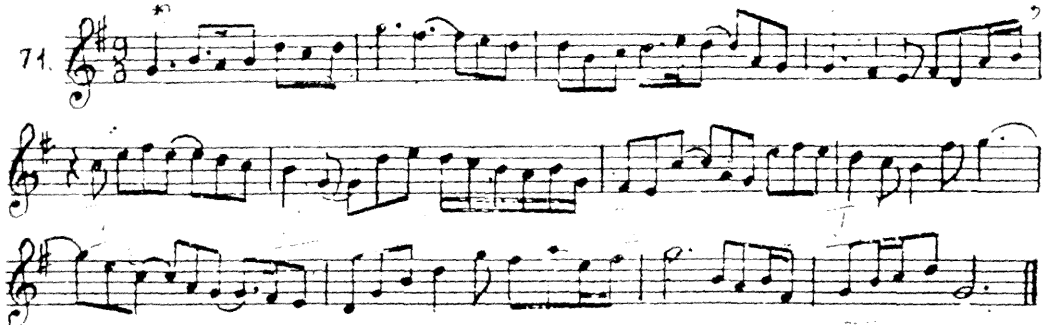
68. ^{*}

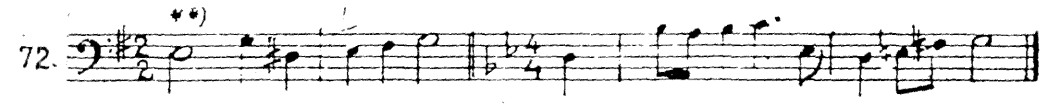
69. ^{**}

70. ^{M.N.}

* În cadrul acestei teme fiecare măsură va avea obligatoriu o singură fuție
și va exista pulsație permanentă de 1 și 1

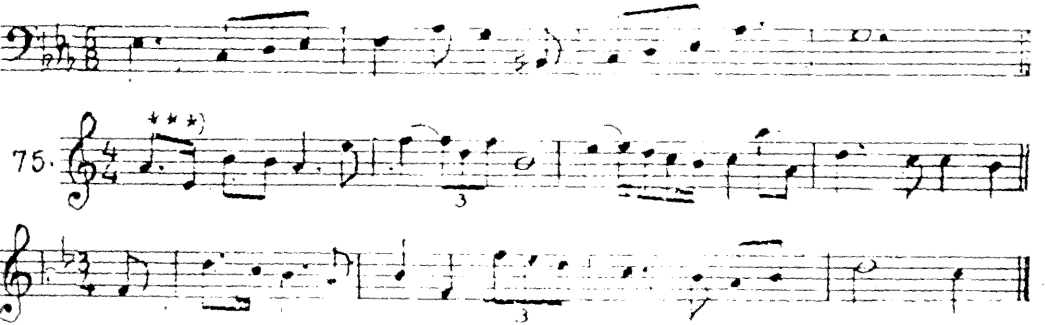
** idem.

71. 

72. 

73. 

74. 

75. 

Septima de dominantă

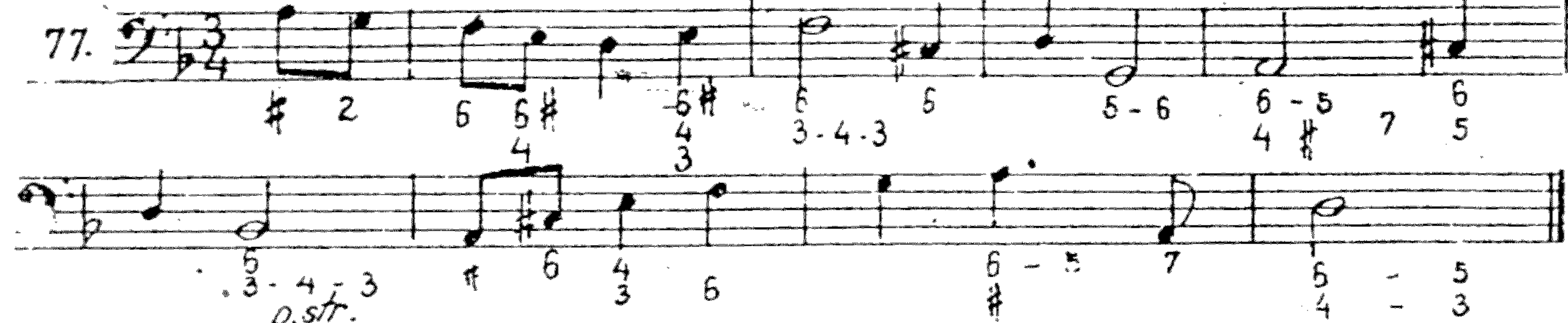
76. 

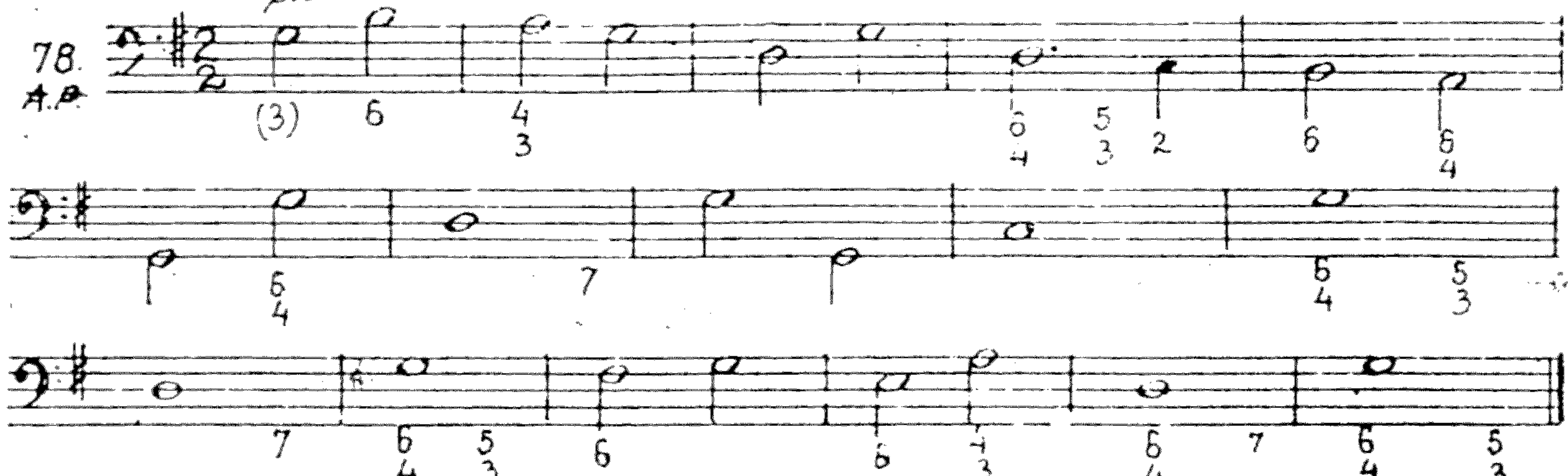
Figured bass notation (top row): 3 6 6 5-6 5 2 6 6 6 6 4 7

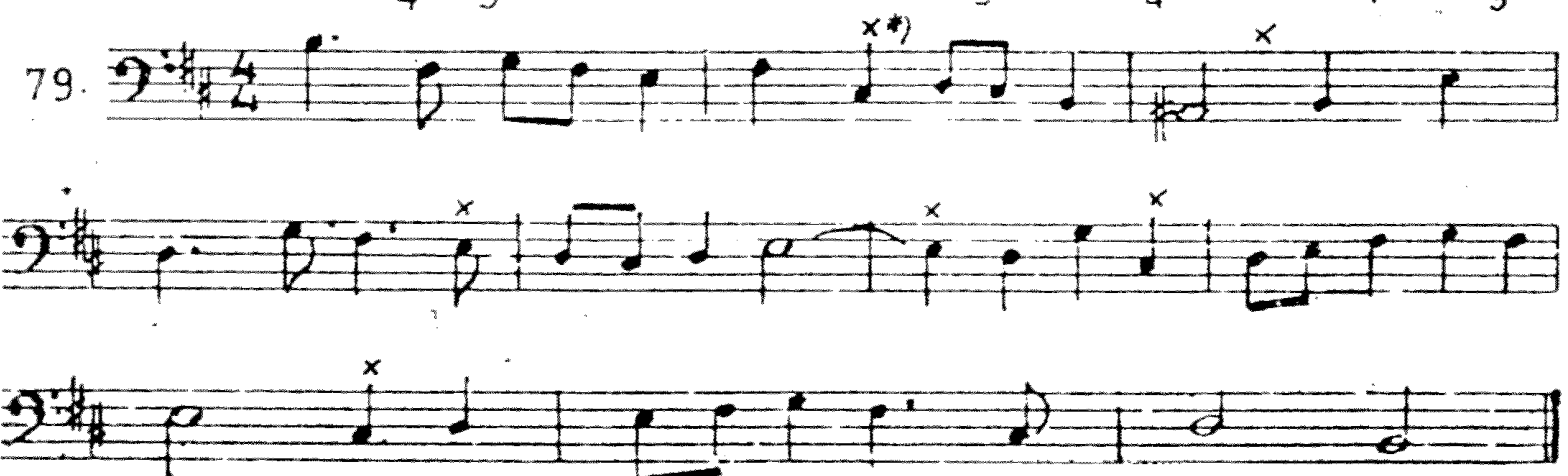
Figured bass notation (bottom row): 6 5 6 5-6 8-7 2 6 6 6 5 6 5 7 5 5-6 5

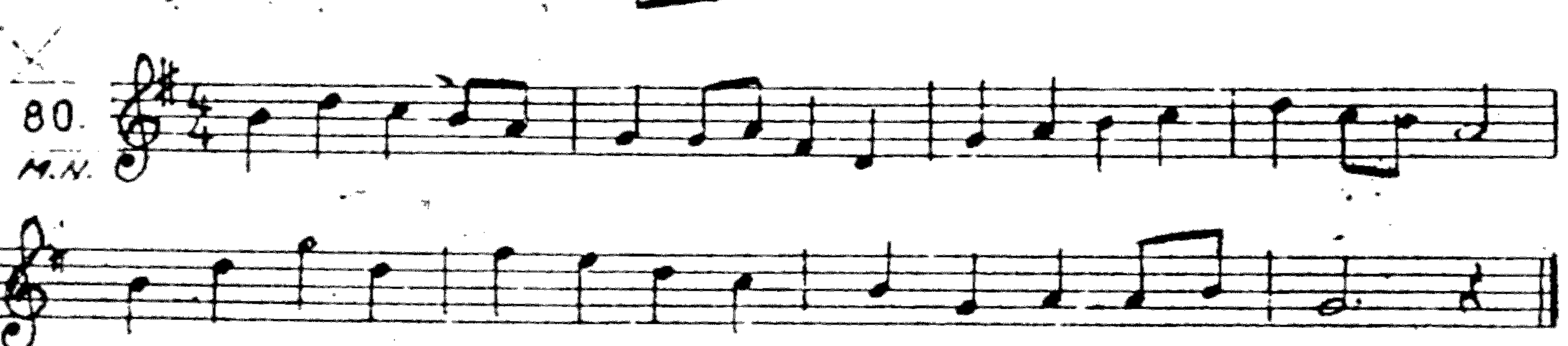
Figured bass notation (bottom row): 3-4-3 6 3-4 3-4 4 4 4 3-4-3

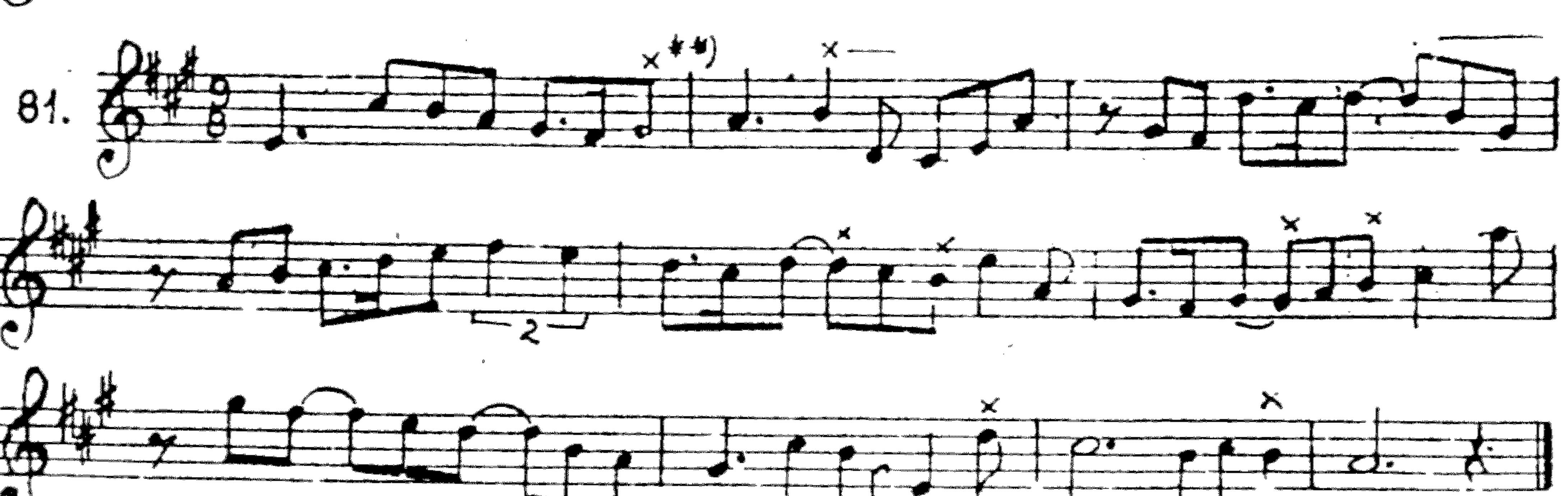
- * În cadrul acestei teme fiecare măsură va avea ca patetă, o singură funcție și va exista o pulsație permanentă de 3 și 4.
- ** Plecând de la motivele date se vor construi fraze sau perioade simple.
- *** Plecând de la frazele date se vor construi perioade simple, perioade de 2, 3, 4 și perioade duble.

77. 

78. 

79. 

80. 

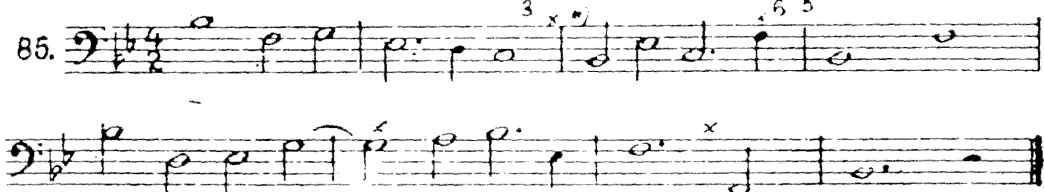
81. 

* Se vor utiliza acordurile dominantei cu septimă.

* *) Se va utiliza acordul septimei de dominantă.



Nona de dominantă



*) Se va utiliza acordul nonei de dominantă (sau nona ca notă melodică)
 **) idem



Treapta a II-a în Major

89.

90.

91.

92.

93.

*) Se va utiliza acordul trepte a II-a

94. *Al. A.*

95.

96.

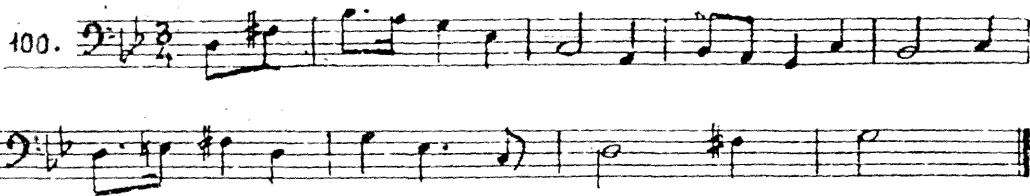
Treapta a II-a în minor

97.

98. *A.P.*

99.

* Se va utiliza acordul treptei a II-a

100. 

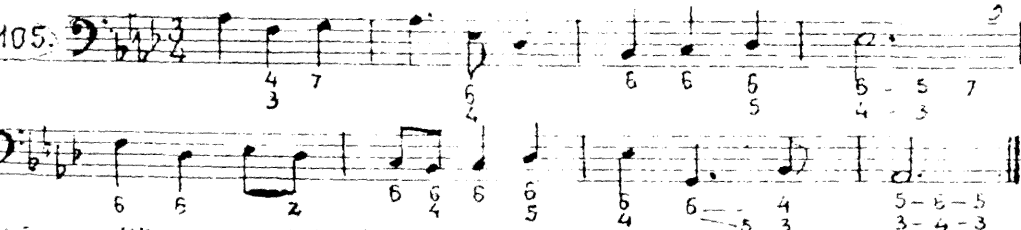
101. 

102. 

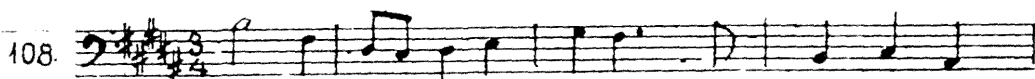
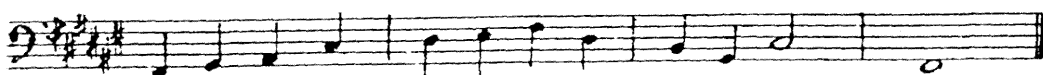
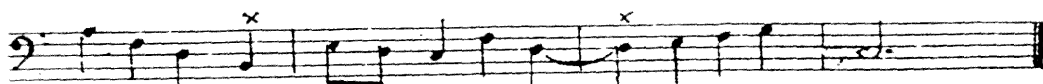
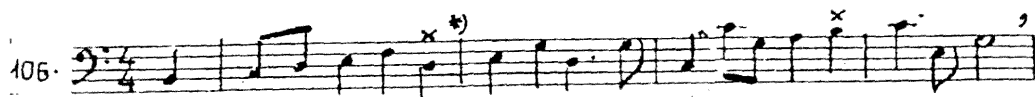
103. 

104. 

Treapla a VII-a în Major

105. 

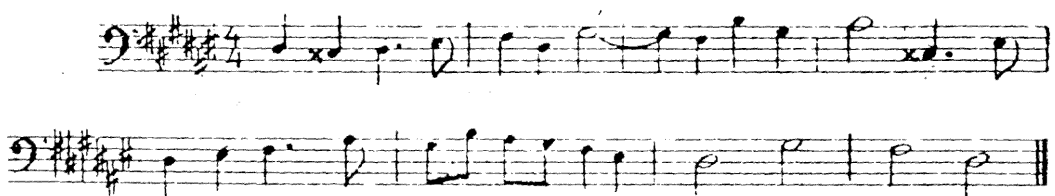
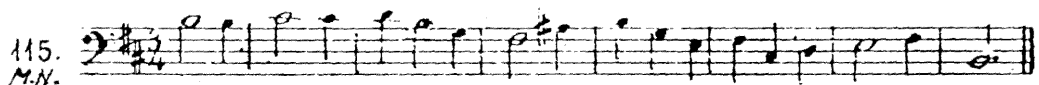
* Se va utiliza acordul treptei a II-a.



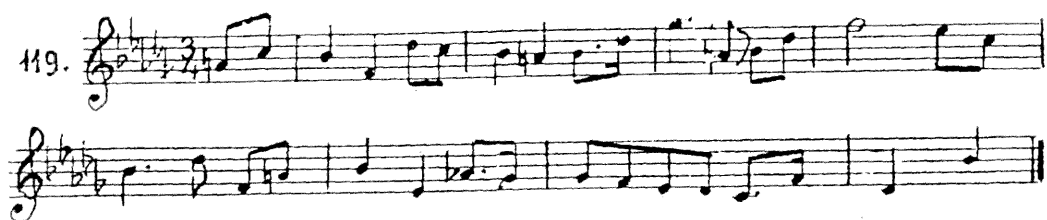
*) **) Se va utiliza acordul treptei a VII-a.



Treapta a VII-a în minor

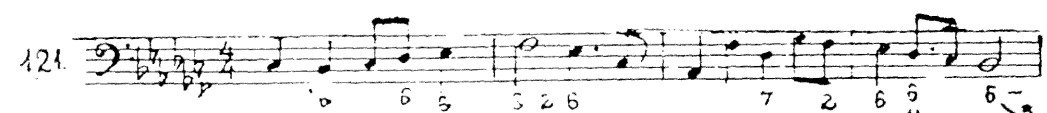


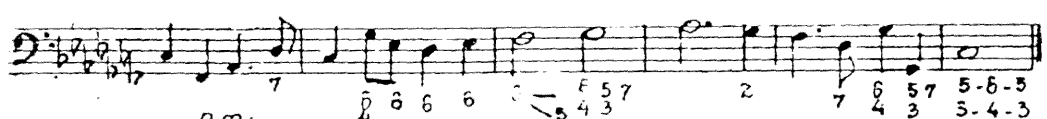
*** Se va utiliza acordul treptei a VII-a.

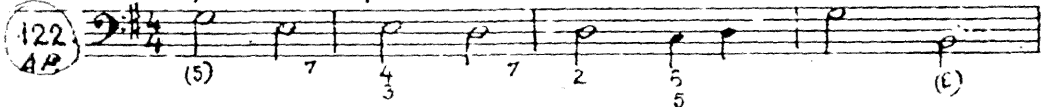
119. 

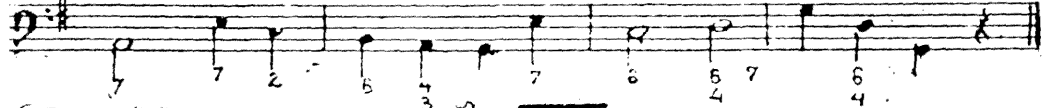
120. 

Treapta a VI-a în Major

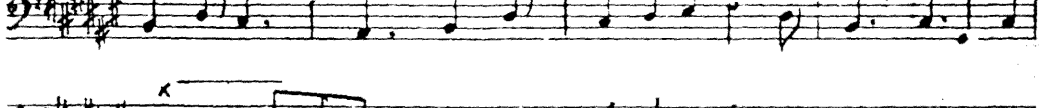
121. 

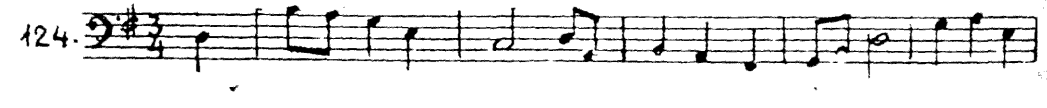


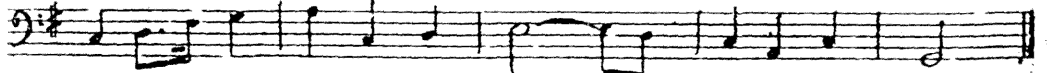
p.m. 

122. 

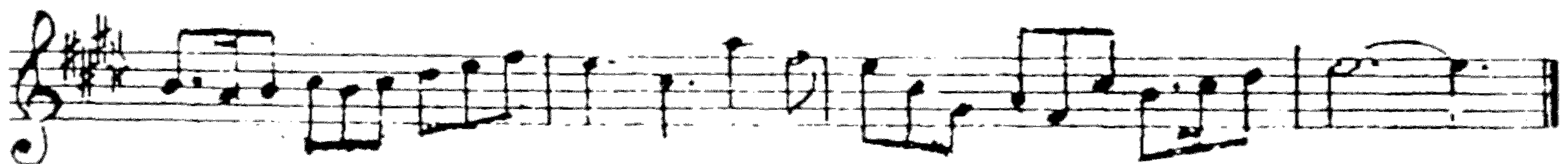
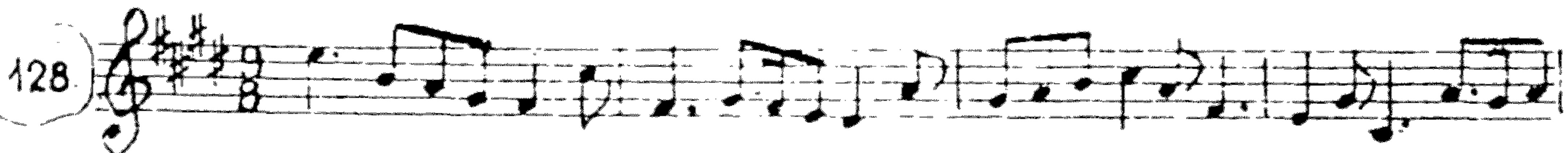
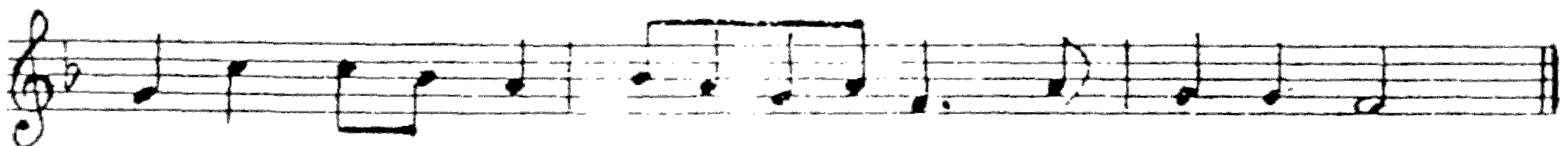
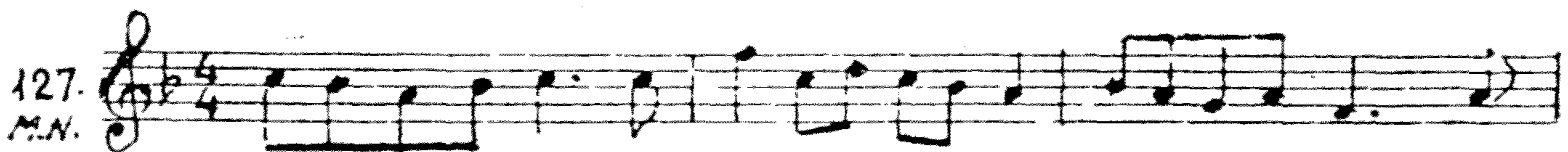
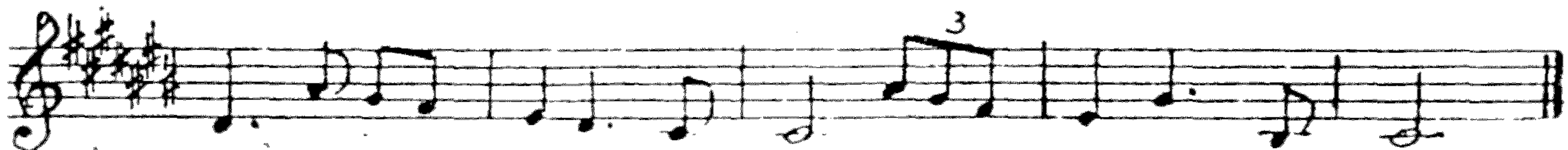
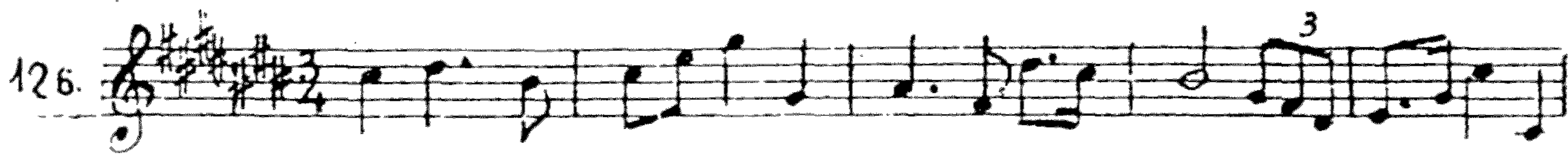
123. 



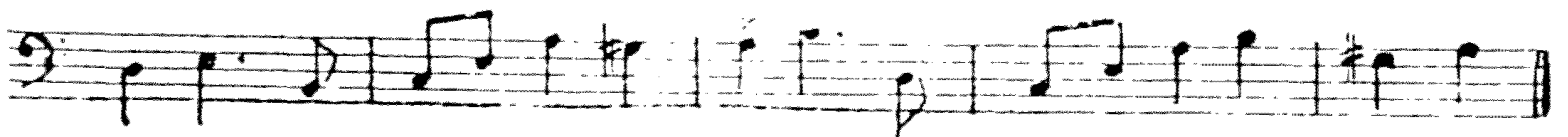
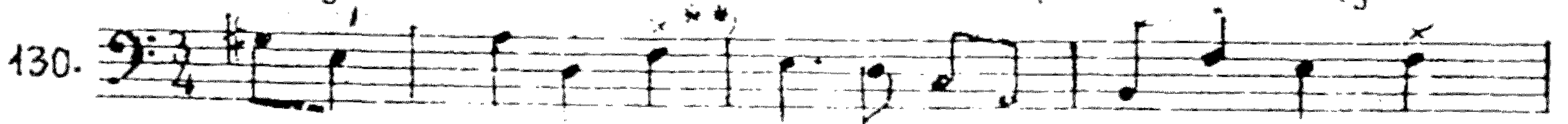
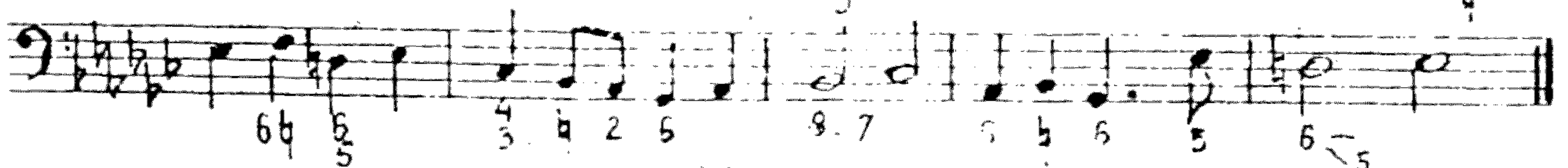
124. 



*) Se va utiliza armonia treptei a VI.-a.



Treapta a VI-a în minor



**) Se va utiliza armonia treptei a VI-a.

131. *p.m.*
M.M. (5)

132.

133. *x*)*

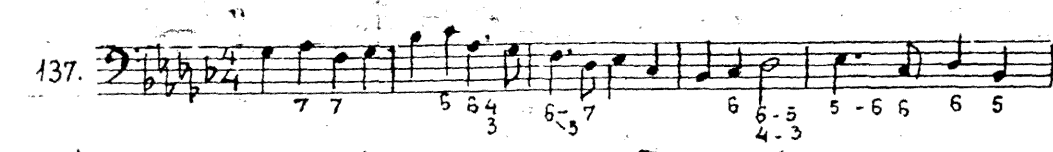
134. *A.P.*

135.

136. *2* *2*

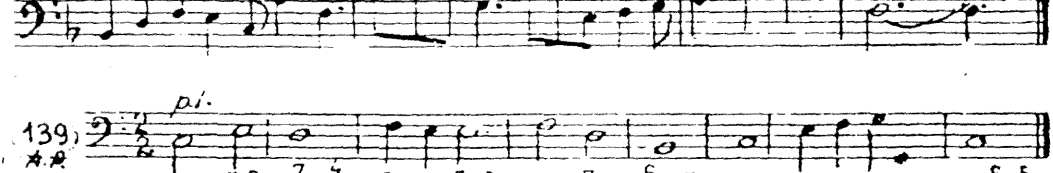
*) Se va utiliza armonia treptei a VI-a.

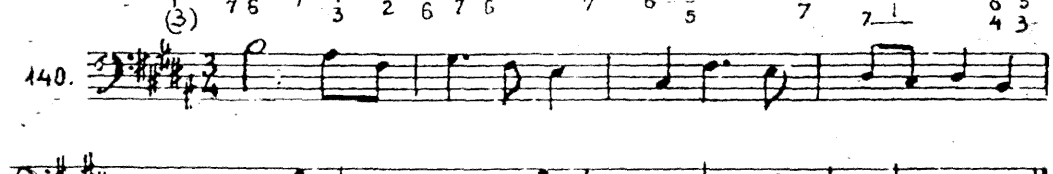
Treapta a III-a în Major

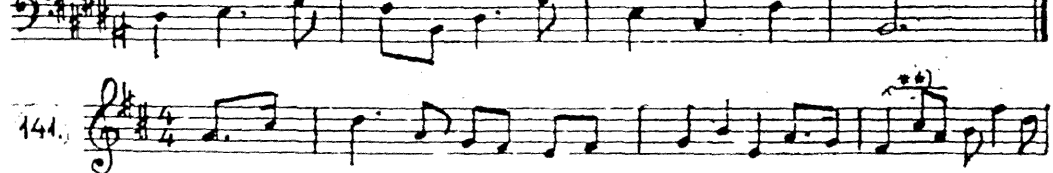
137. 

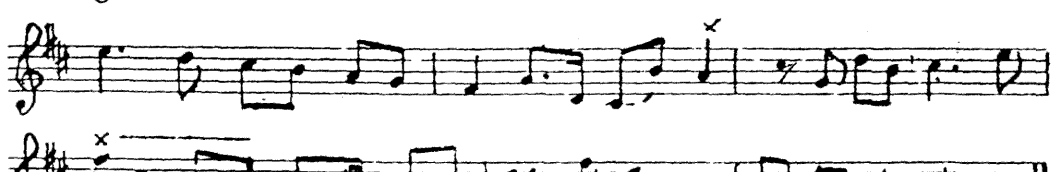
138. 

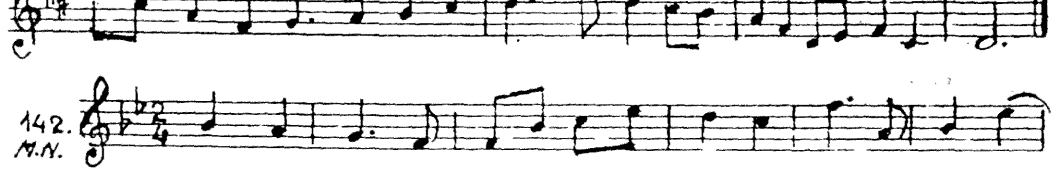
139. *pi.* 

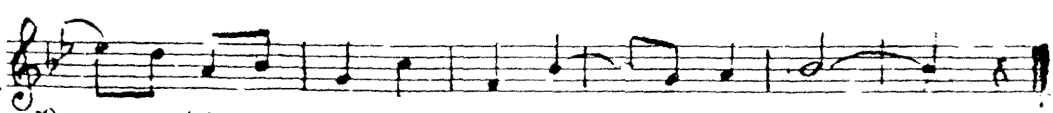
140. 

141. 

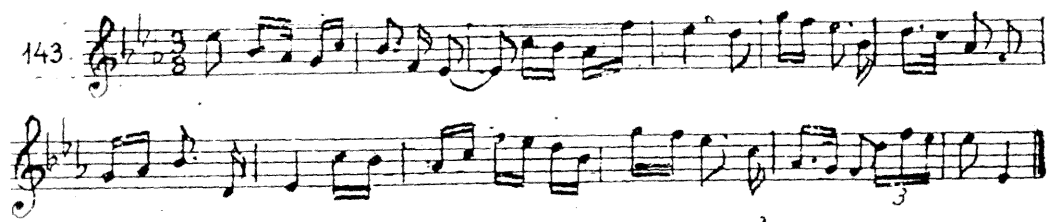
142. *N.Y.* 

143. 

144. 

145. 

*) Se va utiliza armonia trepte a III-a.

143. 

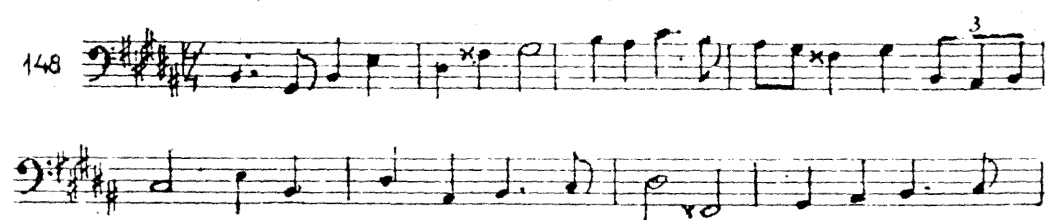
144. 

Treapta a III-a în minor

145. 

146. 

147. *p.m.*
M.M. 

148. 

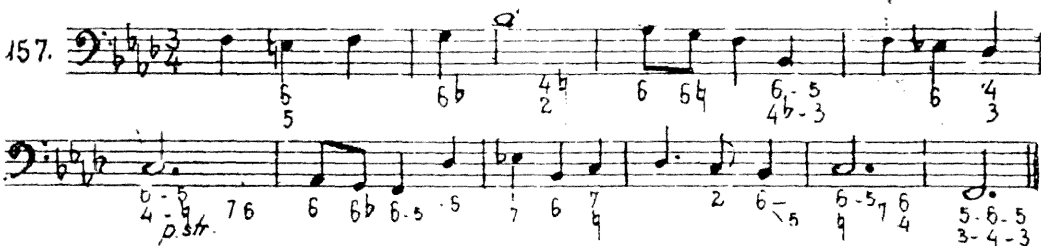
*) Se va utiliza armonia treptei a III-a.

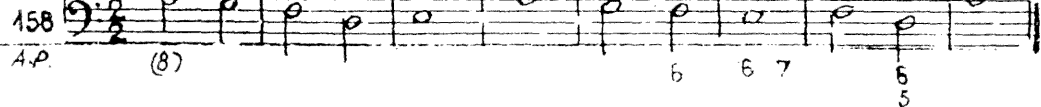
154. 

155. 

156. 

Minorul natural

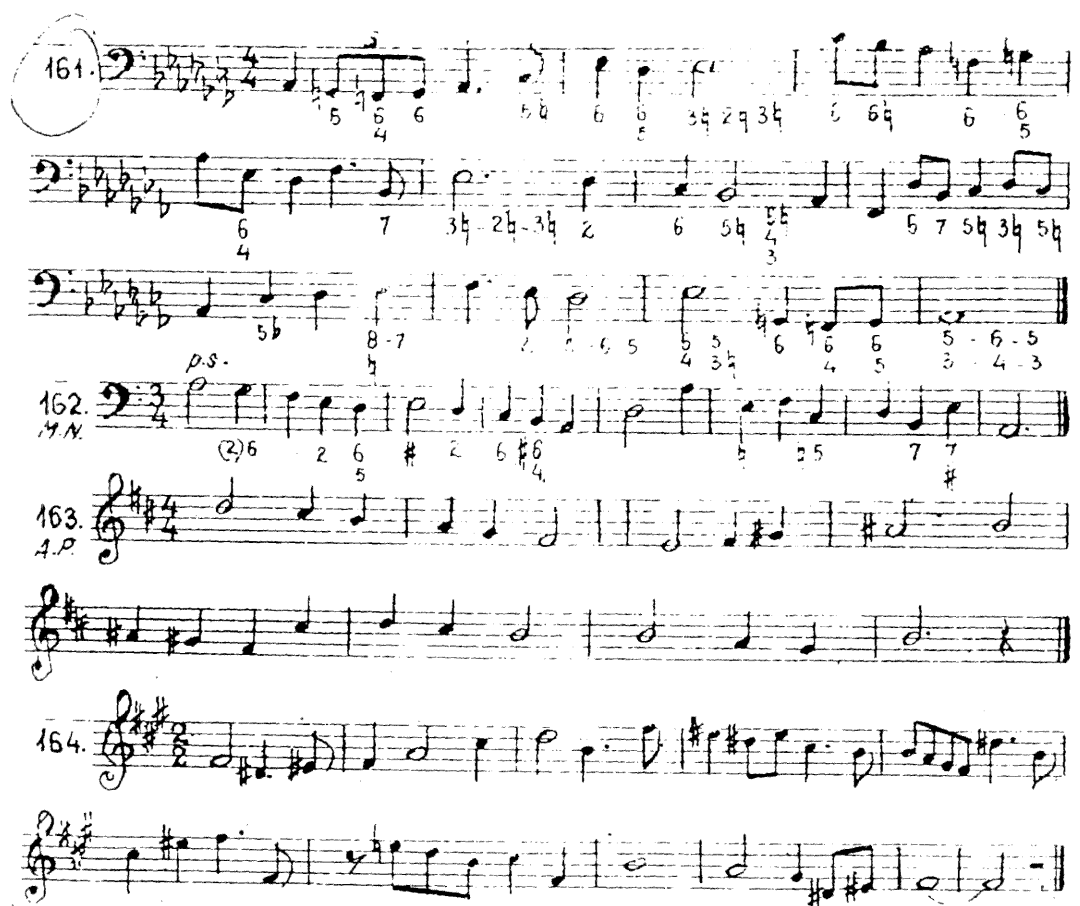
157. 

158. 

*) Se va folosi acordul unei trepte secundare (in 6 sau 4) armonie accidentale.
 **) In sfera unei functii principale.

159. 

Minorul melodic

161. 

Majorui melodic

171. 

172. *A.P.*

173.

Septimele pe treptele I și IV în Major

174.

175.

176. *A.P.*

*) Se va folosi armonia acordurilor I sau IV cu septimă.

177.

178.

Septimele pe treptele I și IV în minor

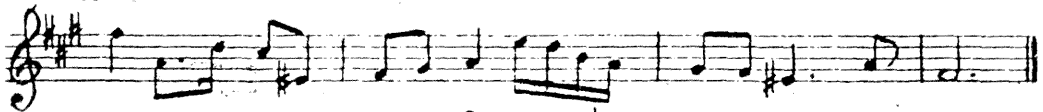
179.

180.

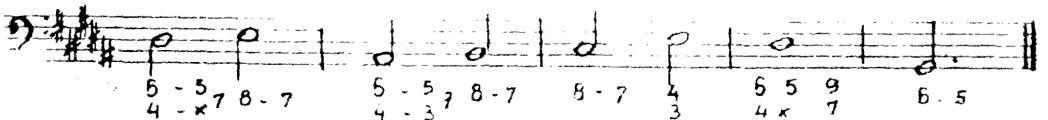
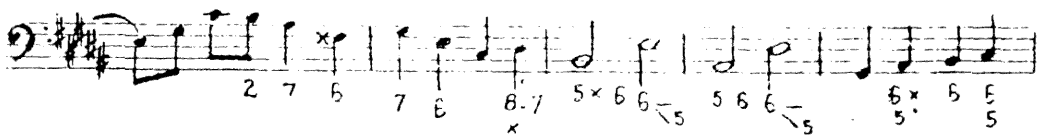
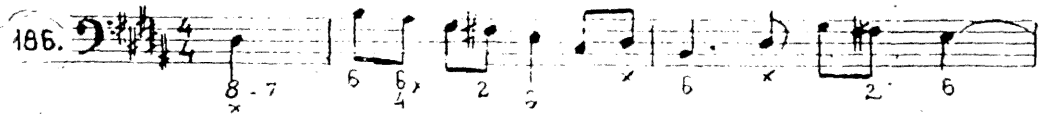
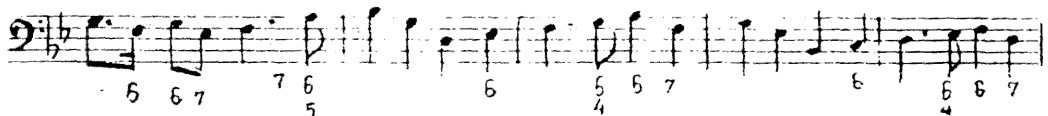
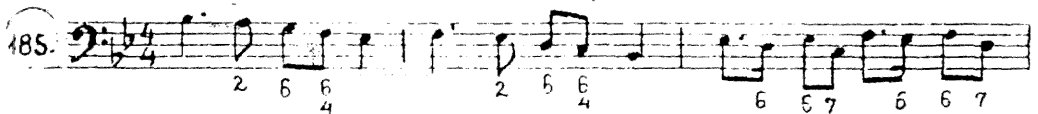
181.

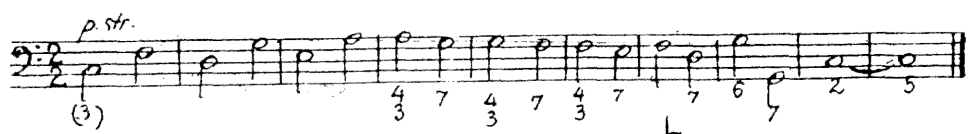
182.

***) Se va utiliza armonia acc. durilor I sau IV cu septimă.

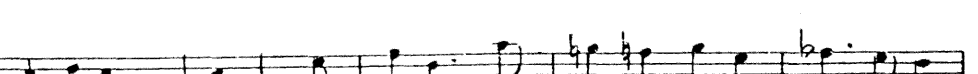


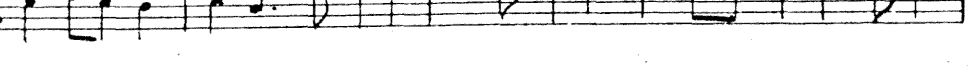
Sevente

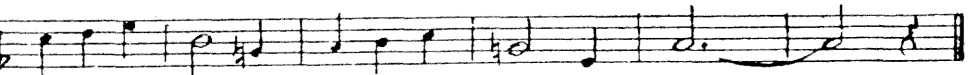


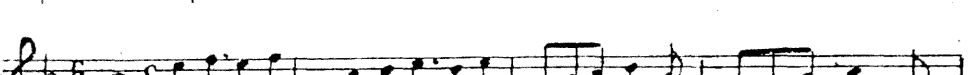
188. *p str.*
A.P. 

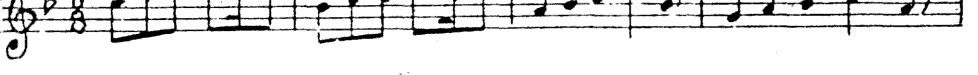
189. 

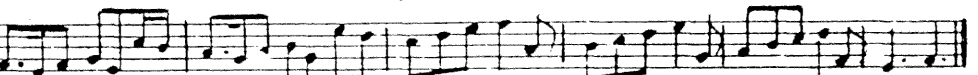




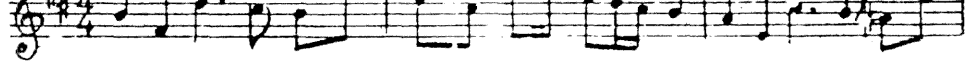
190. 

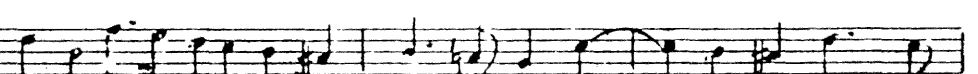


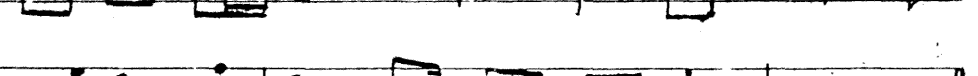
191. 

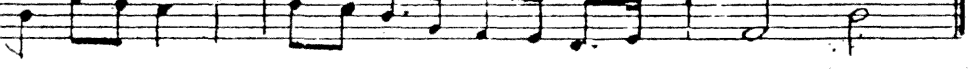


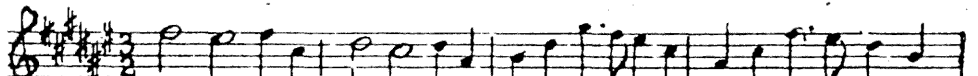


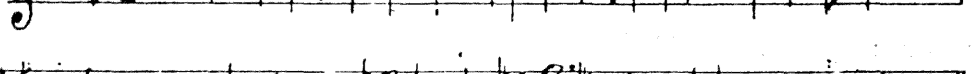
192. 



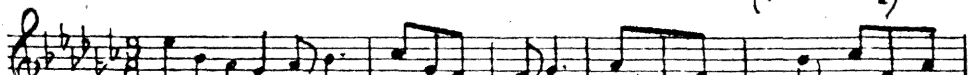
193. 

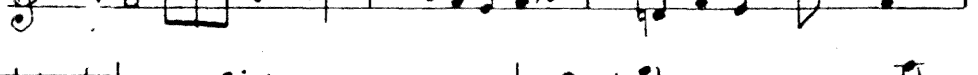


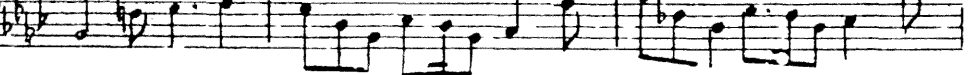


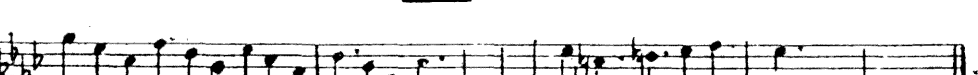


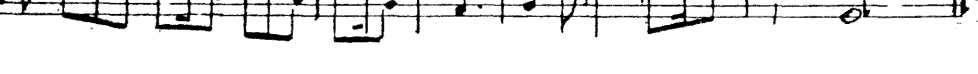










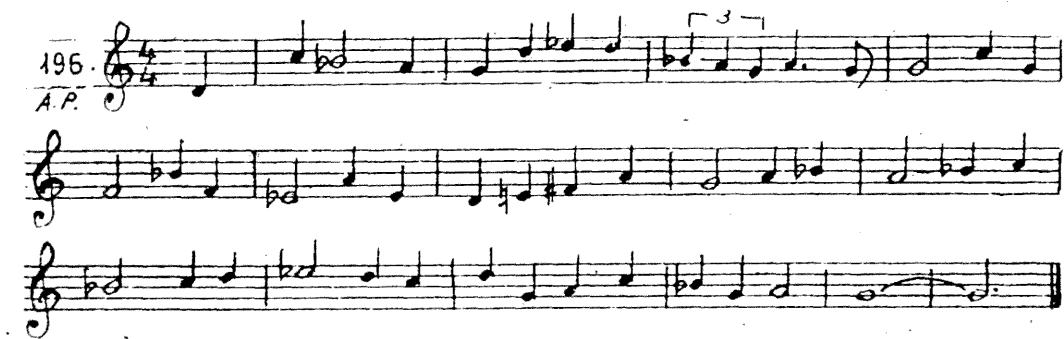


Teme recapitulative

194.

195.

196. *A.P.*



197.



198.



Desenul notei: LILIANA LEONTE