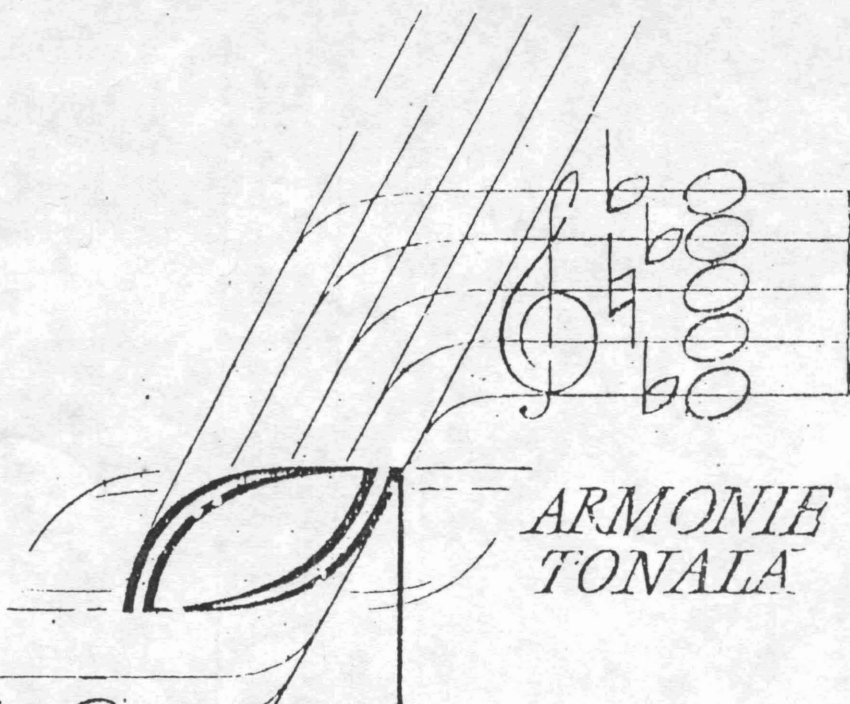
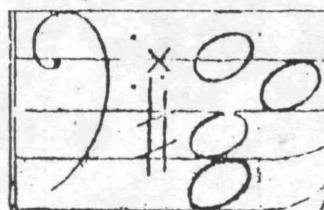


CONSERVATORUL DE MUZICA "CIPRIAN PORUMBESCU"

- BUCURESTI

DAN BUCIU



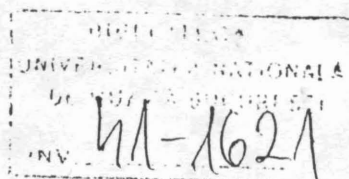
ARMONIE
TONALA

CURS PENTRU STUDENII SECTIILOR
COMPOZITIE-MUZICOLOGIE SI MUZICA

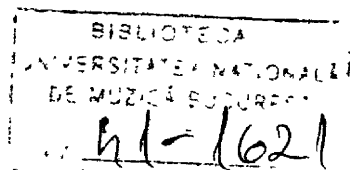
Volumul II

1989

pentru uzul studenților



[Handwritten signature]



NOTELE MELODICE (străine) EFECTIV DISONANTE

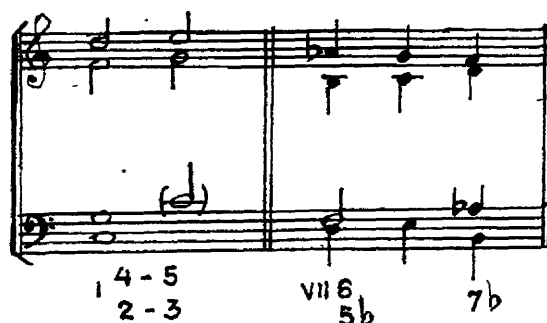
Capitolul final al armoniei tonale diatonice va fi consacrat notelor melodice (străine), elemente de maximă importanță în discursul muzical de acest tip (tonal). Cu notele melodice am luat un prim contact în cadrul capitolului destinat treptelor principale, atunci când aceste note melodice apăreau în cadrul armoniilor pe funcțiile de tonică, subdominantă și dominantă numai în limita unor structuri acordice de tipul sextacordului și cvartsextacordului (armonii aparent disonante). Abordarea din nou a notelor melodice va avea drept scop (pe de-o parte) extinderea posibilităților acestora de exprimare armonică (vor putea fi aduse practic orice alcătuiri verticale depășindu-se stadiul limitativ al sextacordurilor și cvartsextacordurilor) și (pe de altă parte) creerea premizelor folosirii acestor note străine pe orice armonie (deci nu numai în cadrul acordurilor principale ci și pe cele secundare). Iată deci câmpul de acțiune muzicală al notelor melodice sporește substanțial fără a se ajunge și la ultimele limite (acestea vor fi atinse abia odată cu implicarea elementelor cromatice în sfera de interes a notelor străine). Premisele de la care plecăm sunt deci următoarele: păstrarea (deocamdată) în cadre diatonice (strict diatonice sau, dacă ne gândim la variantele armonice și melodice, diatonice lărgite, dar în nici un caz mai mult de atât); utilizarea în cadrul armoniilor accidentale (cu notele melodice) a oricăror structuri verticale (aici însă este necesar a face o serie de precizări: se vor evita structurile verticale ce se realizează pe acorduri în stare directă întrucât acestea, practic, nu se pot auzi ca armonii străine, accidentale, ele percepându-se aproape automat ca armonii reale! De asemenea, vor fi evitate sonoritățile verticale în care abundă intervalele goale perfecte, acestea creind momente sonore inconsistente, neconvingătoare).

Ex. 287

În exemplul dat se poate constata, în prima situație, că acordul de pe al doilea timp, deși este evident obținut printr-un mers de broderie (dublă) se impune ca o entitate armonică de sine stătătoare în ciuda personalității tonale destul de șterse a treptei respective (III 7). Cât privește cea de-a doua situație din exemplul anterior putem constata că acordul de pe timpul trei (teoretic gândit ca un acord de întârziere în sfera funcțională a tonicii) se percepe ca o individualitate distinctă (subdominanta - din cauza stării directe a acordului de IV), creindu-se sentimentul sonor clar al relației V-IV (urmat apoi de I), deci necorespunzător pe plan tonal (saltul basului în relația $V \frac{6}{4}$ - IV este justificat de faptul că IV este gândit, cel puțin teoretic, ca un acord accidental, basul coborînd treptat pe terța acordului de I, deci cvinta lui V fiind rezolvată figurat, treptat ascendent re - (fa) - mi).

În a treia situație din același exemplu se poate observa preponderența intervalelor goale (cvinte perfecte, doar o secundă peste două octave între bas și sopran) - de unde și sonoritatea mediocră a ansamblului armonic de pe primul timp. În fine, în ultima situație prezentă se poate remarca întâlnirea celor două pasaje, de la alto și sopran, pe intervalul de cvintă perfectă, de unde rezultă efectul sonor slab al acestui moment. Aceste două situații vor putea fi corectate prin "umplerea" sonorităților goale cu ajutorul unor intervale consonante imperfecte (terțe sau sexte) sau(și) intervale disonante, sonoritatea îmbunătățindu-se evident (așa cum se poate observa în exemplul care urmează).

Ex. 288



Privind în continuare ansamblul problematicii pe care o ridică noul capitol al notelor melodice am mai putea remarca posibilitatea abordării notelor străine cu rezolvări ascendente sau descendente, simple, duble, triple (chiar cvadruple) precum și creșterea situațiilor în care nota melodică poate apărea concomitent cu nota reală de rezolvare a ei. Iată deci cum sporește substanțial numărul de situații posibile cu aceste note melodice, ele îmbrățișând acum un orizont vast, mult superior celui pe care-l aveau în capitolul inițial destinat lor. Le vom parcurge pe rând insistând în mod deosebit pe întârzieri întrucât situațiile pe care le vom întâlni aici vor fi (majoritatea dintre ele) transpuse și la celelalte note melodice (evident cu corecțiile de rigoare care vor viza aspectele metro-ritmice diferite). Reluând notele melodice considerăm că nu mai este necesar să reamintim toate aspectele legate de raporturile metro-ritmice pe care acestea le stabilesc cu notele reale cu care intră în relație deoarece acestea au fost deja expuse în capitolul notelor străine pe armonii aparent disonante ($\frac{6}{4}$ și 6 pe trepte principale), și întrucât esența acestor note melodice rămâne aceeași (nu se realizează altceva decât extinderea problematicii acordice), evident că nimic nu se modifică (din acest punct de vedere) din aspectele prezentate anterior.

Întârzierile efectiv disonante

După cum afirmam deja mai înainte, vom consacra întârzierilor spațiul cel mai extins întrucât problematica pe care o vom întâlni aici va fi prezentă, cu unele corecții (datorate unor raporturi metro-ritmice diferite la celelalte note străine) și în cazul restului de note melodice. Pentru a sistematiza studiul întârzierilor vom trece în revistă cât mai multe situații uzuale - toate ar fi,

dacă nu imposibil, foarte greu și poate nici măcar necesar. Credem că la un moment dat cel ce studiază armonia trebuie să încerce să iasă din "starea" de simplu învățăcel și să înceapă să aibă curajul să imagineze și elemente care nu au fost prezentate în tratate, întreprinzând însă acești pași tocmai pe baza principiilor și normelor generale enunțate în aceste tratate. Uneori soluțiile deosebite, aparte, vor putea fi identificate în creația maeștrilor muzicii tonale de unde pot fi preluate, tratatul de armonie neputînd - și ne dorînd - să se transforme într-un inventar complet a tot ceea ce se poate imagina într-un anumit tip de muzică, el încercînd doar să surprindă aspectele generale și esențiale.

Parcursarea problematicei întîrzierilor o vom face structurînd studiul acestora în cîteva secțiuni distincte: întîrzieri ce coexistă cu nota de rezolvare și întîrzieri independente, întîrzieri simple, duble, triple, întîrzieri la vocile superioare sau la bas, întîrzieri ascendente, descendente și (atunci cînd este cazul) combinate, întîrzierile fundamentalei, terței, cvintei sau septimei, întîrzieri pe simple trisonuri sau pe acorduri cu septimă (mai rar nonă), în fine întîrzieri pe acorduri în stare directă sau în răs-turnări. Înainte însă de a proceda la studierea lor gradată, sistematică, suntem datorii să facem cîteva precizări.

Întîrzierile se vor putea găsi în două mari situații diferite: coexistînd cu nota lor de rezolvare (o situație de genul acesta am întîlnit-o deja în cazul în care nona de dominantă se comporta ca întîrziere a fundamentalei) sau apărînd ca întîrzieri independente (așa cum erau cele deja studiate la capitolul anterior consacrat notelor melodice și cărora, firește, li se vor adăuga multe altele).

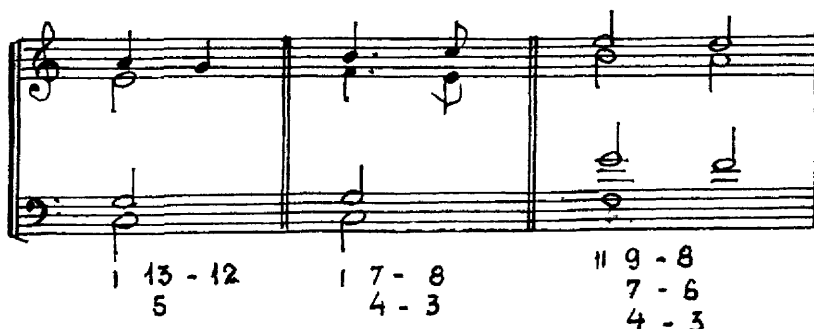
Ex. 289

The image shows a musical score for Example 289, consisting of six measures. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). Below the staff, there is figured bass notation for each measure. The figures are: 1. la v 9 - 8, 2. VI 11 - 10 / 3, 3. 7 - 6, 4. b IV 4 - 3, 5. 1 6 b - 5 / 2 - 3, 6. IV 6 / 4 - 3.

Prima situație este prezentă în primele trei cazuri expuse în exemplul anterior când, pe rînd, întîrzierea fundamentalei apare pe V împreună cu nota ei de rezolvare, la fel întîrzierea terței împreună cu terța reală - pe VI - și respectiv întîrzierea (inferioară) a fundamentalei împreună cu nota ei de rezolvare pe I (situație pe care deja am întîlnit-o la studiul septimei mari tratată ca nota melodică). Reamintim că în toate aceste cazuri (deci când nota de întîrziere coexistă cu nota ei de rezolvare) se aplică strict principiul cunoscut deja de la nonă, element disonant obligat să apară simultan cu sunetul lui de rezolvare : deci în acest caz întîrzierea (nota disonantă !) se va plasa numai deasupra notei reale (nota ei de rezolvare) la o distanță minimă de septimă sau nonă (ceea ce este de fapt demonstrat de ultimul exemplu).

Cît privește cea de-a doua situație (întîrzierile independente) ele apar fără a se cupla cu nota de rezolvare, elementul real respectiv (terța, cvinta, mai rar fundamentala sau septima) apărînd abia odată cu rezolvarea întîrzierii. Ultimele trei cazuri ale acestui exemplu ilustrează tocmai aceste aspecte aducînd o întîrziere a terței pe treapta a IV-a, o dublă întîrziere a terței și cvintei pe treapta I a unui major armonic (evitînd astfel cvinta goală care, născîndu-se între întîrzierea inferioară a terței și cea superioară a cvintei, ar fi dat o sonoritate slabă, neconvingătoare) și în fine o întîrziere a cvintei pe treapta a IV-a (situație deja întîlnită la capitolul armoniilor accidentale aparent disonante). În ceea ce privește întîrzierile simple, duble sau triple (puțin probabil cva-duple la patru voci), acest aspect privește strict numărul întîrzierilor din armonia accidentală, în exemplul de mai jos fiind ilustrate pe rînd toate aceste situații.

Ex. 290



Dacă pînă acum am utilizat numai întîrzierile la vocile superioare (sopran, alto, tenor) în perspectiva extensiei problematicei

întârzierilor vom putea introduce și basul în acest "joc" (la capitolele anterioare am consemnat totuși o situație specială în care nona, considerată ca întîrziere a terței, putea apare și la bas). Diverse întîrzieri la vocile superioare le-am exemplificat deja; considerăm necesar a ilustra printr-un nou exemplu doar întîrzierile la bas. Vom începe cu situația amintită deja (nona ca întîrziere a terței) și vom continua cu încă două cazuri în care basul întîrzie terța acordului de treapta a III-a respectiv fundamentala acordului de treapta a IV-a. În privința cifrajului putem folosi fie un cifraj complet (dar în general greoi) ca în primul caz sau unul mai simplu, mai eficient și foarte sugestiv (ca în cazurile doi și trei: liniuță descendentă sau ascendentă - după sensul de rezolvare al întîrzierii, și cifra ce indică răsturnarea acordului 6 - respectiv 5 - în aceste cazuri).

Ex. 291

Figured bass notation for Example 291:

- Measure 1: V 7 - 6, 6 - 5, 4 - 3
- Measure 2: III - 6
- Measure 3: IV - 5

Cît privește sensul de rezolvare al întîrzierilor acesta a fost (la capitolul anterior unde s-au utilizat doar armonii accidentale pe $\frac{6}{4}$ și 6) doar descendent; vom putea acum să realizăm întîrzieri atît descendente (ca sens de rezolvare) cît și ascendente iar atunci cînd vor fi două sau trei întîrzieri aduse concomitent acestea se vor putea rezolva (toate) în același sens (omogene) sau vor fi combinate, cele ascendente cu cele descendente (eterogene).

Ex. 292

Figured bass notation for Example 292:

- Measure 1: VII - 6, 5
- Measure 2: I 12 - 13, 6
- Measure 3: V 9 - 8, 4 - 3
- Measure 4: I 4 - 5, 2 - 3
- Measure 5: I 7 - 8, 4 - 3
- Measure 6: IV 9 - 8, 6 - 5, 4 - 3
- Measure 7: b I 7 - 8, 4 - 3, 2 - 3
- Measure 8: VI 6 - 5, 4 - 3, 2 > 3

Iată în exemplul anterior ilustrate cazurile unor întârzieri simple (descendentă pe treapta a VII-a și ascendentă pe I), duble (descendente pe V, ascendente pe I și combinate pe I) și triple (descendente pe IV, ascendente pe I și combinate pe VI).

În noile situații pe care le vom aborda întârzierile vor putea fi realizate (ascendent sau descendent) la nivelul tuturor elementelor acordului (fundamentală, terță, cvintă și eventual septimă) așa cum sunt prezentate câteva eșantioane în exemplul care urmează.

Ex. 293

discutabil

I 12-13
6

VI 6
4
3-2

III 6

IV 2-3

V 6
5
2-3

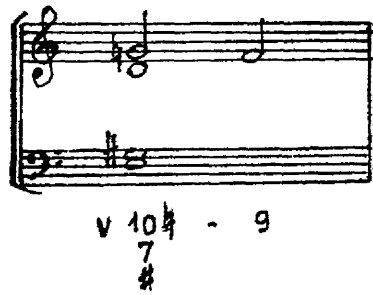
II 6
4
3-5

I 8/7

Se pot urmări în cazurile ilustrate anterior întârzierile inferioare și superioare (decî cu rezolvările ascendente respectiv descendente) ale fundamentalei, terței, cvintei și septimei, ultima neputînd fi în mod normal întîrziată superior (întîrzierea de fapt ar fi fundamentală acordului !) decît în situația specială prezentă în ultimul caz al exemplului în care întîrzierea diferă semitonal de fundamentală (creîndu-se o octavă micșorată).

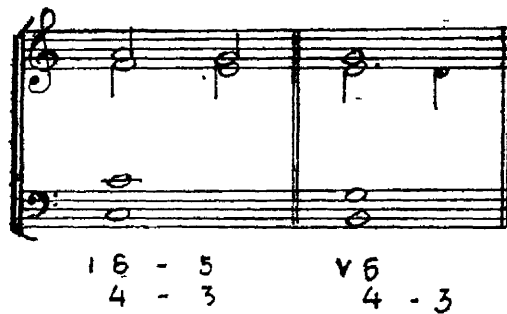
Noile situații (lărgite) de abordare a întârzierilor vor permite apariția acestora nu numai pe simple trisonuri ci și pe acorduri cu septimă (eventual nonă). Se vor putea întîrzia oricare din elementele acordurilor (fundamentală, terță, cvintă, septimă și eventual nonă într-o situație specială). Nu considerăm necesar a mai ilustra printr-un exemplu toate aceste situații întrucît ele pot fi găsite în exemplele anterioare; doar întîrzierea nonei ar putea fi menționată ea presupunînd (în minor) aspectul deosebit al suprapunerii minorului natural cu cîl armonic.

Ex. 294



În fine "noile" întârzieri se vor putea realiza nu numai pe acorduri (reale) în stare directă sau răsturnarea întâia (ca acorduri de rezolvare, așa cum s-a întâmplat la capitolul anterior dedicat notelor melodice - exemplul ce urmează -)

Ex. 295



ci și pe alte răsturnări ale acordurilor (a doua, evident cu septimă, a treia - cu septimă -, eventual acorduri cu nonă în orice răsturnare în afara celei de a patra).

Ex. 296



Vom încerca acum să realizăm o perspectivă a acordurilor cu întârzieri căutînd să prezentăm cît mai multe cazuri posibile (și cele cu sonoritate bună dar și cele cu sonoritate mediocră sau slabă) pentru a putea să ne orientăm în acest adevărat desîș al notelor melodice (ce presupun numeroase și nuanțate situații). Vom

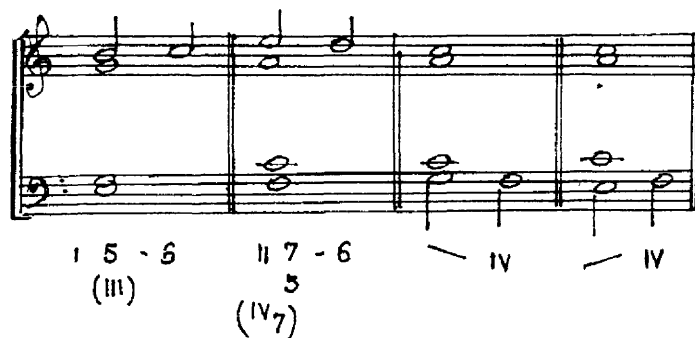
căuta să facem referiri la criteriile (deja amintite) de cercetare a întârzierilor luînd totuși drept bază ideea întârzierilor simple, duble, triple, făcînd însă trimitere și la celelalte aspecte deja menționate.

Întârzierile simple

Vom încerca să le parcurgem la nivelul fiecărui element al acordului (fundamentală, terță, cvintă, septimă) ca întârzieri independente sau cuplate cu nota de rezolvare și privite ca întârzieri superioare sau inferioare (cu rezolvare descendentă, respectiv ascendentă).

Atît întârzierea inferioară cît și cea superioară a fundamentalei (ca întârziere independentă) cu greu poate impune armonia respectivă ca armonie accidentală datorită faptului că acordurile respective, acorduri în stare directă, pot foarte ușor "trimitе" sonoritatea în cauză către armoniile reale ale treptelor III respectiv IV₇ (în ultimul caz, întârziere la bas pe treapta a IV-a, situația este posibilă în ambele variante).

Ex. 297



De cele mai multe ori întârzierile fundamentalelor (atît cele inferioare cît și cele superioare) se vor cupla cu notele de rezolvare (așa cum se poate observa și în exemplul care urmează).

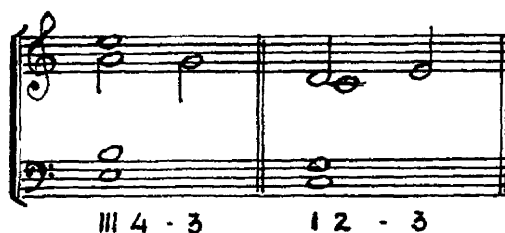
Ex. 298



Dacă întârzierea fundamentalei treptei a IV-a (cuplată cu fundamentala aflată la alto) s-a realizat în bune condiții sonore (din cauza septimei mari, cu tendința evidentă de rezolvare ascendentă) în schimb tratarea septimei mici ca întârziere inferioară a fundamentalei (cazul al doilea, pe treapta a II-a) este mult mai puțin eficient, logica mersului ascendent al acestui interval fiind foarte discutabilă în acest caz (concluzia se impune de la sine: se vor prefera întârzierile inferioare ale fundamentalei pe intervale de septimă mare folosindu-se rar în această postură cele care crează intervale de septimă mică). Cât despre întârzierea superioară (nonă mică sau mare) va fi la fel de eficientă în ambele cazuri. Evident în toate aceste situații întârzierea va fi plasată numai deasupra notei de rezolvare la distanța de minimum o nonă (vezi cazurile trei și patru din exemplul 298). Din acest motiv întârzierile cuplate cu notele lor de rezolvare nu vor putea apare la bas (așa cum se întâmplă cu cele independente).

Întârzierea simplă a terței se va realiza (ca întârziere independentă) mai frecvent cu întârziere superioară decât inferioară (în această ipostază creindu-se numeroase intervale goale, deci sonoritatea este mediocră - vezi cazul al doilea al exemplului următor).

Ex. 299



Întârzierea terței cuplată cu nota ei de rezolvare va apare pe acordurile care, în mod firesc, permit dublarea terței. Dintre întârzierile inferioare mai bune vor fi considerate cele separate de note de rezolvare de intervalul de semiton (primul caz din exemplul 300, pe treapta a VI-a) în timp ce situația în care intervalul respectiv este de ton crează o sonoritate mai puțin convingătoare (cazul al treilea). Întârzierea superioară nu ridică probleme speciale.

Ex. 300

discutabil

VI 9 - 10 II 9 - 8 III 9 - 10
3 6 3

Întârzierea cvintei este mai puțin semnificativă deoarece însăși cvinta este (în general) un element mai puțin semnificativ în acord.

Ex. 301

discutabil

I 6 - 5 V 4 - 5

Prima situație din exemplul anterior este deja cunoscută de la capitolul mai înainte studiat. Cea de-a doua crează un efect sonor slab, sunetul respectiv (întârzierea inferioară a cvintei) avînd în general mai degrabă tendința de a se rezolva în jos (deci să devină întârziere superioară a terței) decît aceea de a urca.

Aici cînd se va cupla întârzierea cvintei cu nota de rezolvare datele problemei nu se vor schimba în mod esențial. Cele două cazuri ilustrate de exemplul 302 merg în linii mari pe ranaamentele sonore pe care le-am consemnat în exemplul 301.

Ex. 302

I 1V 11 - 10 I 11 - 12
6 3 5

Cît privește septima (sau orice altă disonanță!) ea nu va putea apare întîrziată decît în condițiile necuplării ei cu nota de rezolvare (altminteri ar rezulta o automată dublare a disonanței, aspect strict interzis de armonia tonală). Chiar și ca întîrziere independentă (inferioară) vom întîlni destul de rar cazul respectiv întrucît armonia accidentală creată (la rîndul ei un acord de septimă) poate produce sentimentul unei armonii reale.

Ex. 303

$V \begin{matrix} 6 - 7 \\ 5 \\ (III \begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}) \end{matrix}$
 $VI \begin{matrix} 4 - 5 \\ 3 \\ (VI \begin{matrix} 4 \\ 3 \end{matrix}) \end{matrix}$

Cît despre posibilitatea aducerii septimei printr-o întîrziere superioară am menționat deja imposibilitatea acestei situații ("întîrzierea" ar fi de fapt fundamentală acordului!) în afara cazului special deja amintit în exemplul 293 (ultimul caz). De menționat că întîrzierile la bas vor fi în majoritatea situațiilor simple, ele fiind rareori însoțite de o întîrziere la o altă voce.

Întîrzierile duble

Vom încerca în continuare să abordăm problema întîrzierilor duble omogene, ambele inferioare sau superioare. Cele mai importante (și mai eficiente) cuplaje ar fi acelea realizate între întîrzierile fundamentalei și terței, terței și cvintei și eventual cvintei și septimei. Iată aceste situații ilustrate în exemplul următor :

Ex. 304

$I \begin{matrix} 7 - 8 \\ 2 - 3 \end{matrix}$
 $V \begin{matrix} 9 - 8 \\ 4 - 3 \end{matrix}$
 $VI \begin{matrix} 4 - 5 \\ 2 - 3 \end{matrix}$
 $IV \begin{matrix} 6 - 5 \\ 4 - 3 \end{matrix}$
 $IV \begin{matrix} 13 - 12 \\ 5 - 4 \end{matrix}$
 $I \begin{matrix} 6 - 7 \\ 4 - 5 \\ (IV \begin{matrix} 4 \\ 3 \end{matrix}) \end{matrix}$

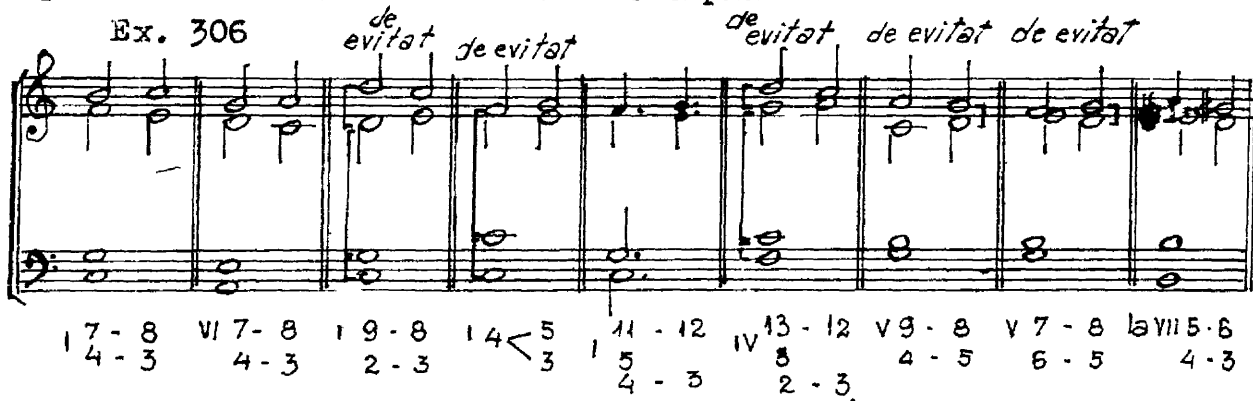
In cazul cuplării întârzierii fundamentalei cu aceea a cvin-
teii ori ne vom izbi de sonoritatea slabă obținută de intervalul de
cvartă perfectă rezultat prin rezolvare (primul caz din exemplul
următor) fie, mai grav, vom realiza paralelisme de cvinte (al doi-
lea caz)

Ex. 305



Intîrzierile duble neomogene (una superioară și cealaltă inferioară) vor oferi soluții sonore fericite sau mai puțin izbutite, aspecte demonstrate de următorul exemplu

Ex. 306



Astfel primele două situații pot fi considerate bune, mai ales prima în care raportul intervalic între întârzieri este tensionat. În situațiile trei și patru preponderența intervalelor goale în armoniile accidentale au drept rezultat un ansamblu sonor de o slabă eficiență. În cea de-a cincea situație, deși se mizează tot pe un singur sunet privit ca dublă întârziere (inferioară pentru cvintă și superioară pentru terță) ansamblul armoniei accidentale (din cauza apariției cvintei reale în cadrul armoniei accidentale) este mai tensionat și în consecință randamentul sonor este ceva mai bun. Urmează o nouă ilustrare a unor sonorități necorespunzătoare datorată abundenței de intervale goale; în situațiile șapte și opt vina acestor sonorități necorespunzătoare o poartă, de data aceasta, armonia reală de rezolvare, în care apariția cvar-

tei perfecte poate să fie decisivă în stabilirea acestei calități sonore slabe. Aspectul general se îmbunătățește evident în ultima situație în care rezolvarea întârzierilor se face pe un interval interesant, disonant (cvarta mărită). Evident toate aceste considerațiuni sunt valabile și pentru variantele acestor sonorități în care intervalele ar fi răsturnate (cvintă perfectă în loc de cvartă perfectă, octavă perfectă în loc de unison - sau invers - cvintă micșorată în loc de cvartă mărită).

Cît despre apariția unei întârzieri la bas cuplate cu o întârziere la o voce superioară ar fi de făcut remarcă că această situație se va realiza în cazuri speciale, rar întîlnite. Explicația este destul de simplă de furnizat: basul reprezintă, evident, cea mai importantă voce pe plan armonic. Întârzierea lui oricum produce o tensiune deosebită, celelalte voci (abordînd note reale) avînd rolul de a preciza aspectul funcțional al ansamblului armonic. Însoțind basul, o a doua voce (superioară) riscă să compromită inteligibilitatea ansamblului armonic, eventuala confuzie funcțională putînd fi negativ recepționată de ansamblul discursului muzical. Sigur pot fi însă și excepții.

Iată spre ilustrare exemplul 307; prima situație, prin confuzia ce se produce între armonia accidentală de pe treapta I cu armonia reală a treptei a IV-a, crează de fapt o nepermisă relație V - IV urmată de I. În varianta următoare, prin apariția (în cadrul armoniei accidentale) a cvintei acordului treptei I-a împreună cu întârzierea cvintei, această confuzie este parțial înlăturată, situația îmbunătățindu-se evident. În continuare sentimentul de armonie ținută este destul de clar (I - I₂); prin schimbarea contextului armonic (în loc de I apare II) armonia accidentală (posibil a fi interpretată ca I₂) poate fi percepută și ca o armonie străină prefigurînd treapta a VI-a. Ultimul caz este superior penultimului datorită dispariției senzației de armonie ținută (înaintea armoniei accidentale apărînd II).

Ex. 307

The musical notation for Example 307 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melody of quarter and eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a figured bass. The figures are: V, 1 5 - 6 / 3 - 3 (IV5), V, (5 / 3) - (6 / 3), I, VI 6 4 / 2 5 (1 2), II, VI 6 4 / 2 5 (1 2). A question mark is placed above the first measure of the melody.

Concluzia care se impune este aceea că, în majoritatea cazurilor, întârzierile la bas vor fi simple, ele cu greu putându-se cupla cu o întârziere aflată la o voce superioară (și cu atât mai rar cu două!).

Întârzierile triple

Sigur că problematica generală prezentată la întârzierile simple și, mai ales, la cele duble, se va aplica și în cazul întârzierilor triple. Considerându-le mai întâi prin prisma rezolvărilor omogene (descendente și ascendente) vom putea semnala următoarele situații importante

Ex. 308

discutabil *discutabil*

1 9 - 8 1a 11 9 - 8 V 7 - 6 IV 7 - 6 II 7 - 6 VI 5 - 6
 6 - 5 7 - 6 5 - 4 4 - 5 5 - 6 4 - 5
 4 - 3 4 - 3 4 - 3 2 - 3 2 - 3 2 - 3

Se poate observa că, în afara situațiilor trei și șase (unde întârzierile se rezolvă pe acorduri de septimă - fiind patru sunete întârzierile sunt, toate, independente), în rest una dintre întârzieri coexistă cu nota ei de rezolvare iar celelalte două sunt independente.

În ceea ce privește întârzierile triple neomogene acestea vor da în general randamente mediocre (cu mici excepții). Iată ilustrate câteva dintre cele mai importante situații pe acord de trei sunete (am ales invariabil treapta I-ia) și de patru sunete (treapta a V-a).

Ex. 309

de evitat *discutabil*

1 7 - 6 1 9 - 8 1 9 - 8 1 6 - 5 1 7 > 6 V 6 < 7 V 7 - 6 V 7 - 6 V 5 < 6
 6 - 5 4 - 5 4 < 5 4 - 5 5 > 6 4 - 5 4 - 5 5 - 4 5 < 6
 4 - 3 2 - 3 4 < 3 4 - 3 4 - 3 4 - 3 2 - 3 2 - 3 3 < 2

Se poate observa din exemplul dat faptul că sonoritățile cele mai puțin eficiente sunt acelea în care aceeași notă joacă rolul dublu de întârziere superioară și inferioară a două elemente diferite ale acordului (situațiile doi și trei). Se mai poate observa faptul că sporul de tensiune pe armonia accidentală este benefic pentru randamentul sonor (aspect întâlnit în situațiile unu și patru, unde utilizarea majorului armonic crează o sonoritate mult mai bună decât folosirea naturalului). A cincea situație ilustrează clar ideea sonorității proaste atunci când rezolvarea se produce pe intervale goale. În ceea ce privește triplele întârzieri (neomogene) pe acordurile de septimă (ultimele patru situații) ele pot da sonorități acceptabile fără a depăși cu nimic limita obișnuitului.

Sigur că această trecere în revistă a tuturor acestor situații vizînd întârzierile nu epuizează nici pe departe problematica respectivă. Plecînd însă de la anumite concluzii desprinse din exemplele expuse se poate investiga în continuare, cîmpul pe care se întind notele melodice fiind extrem de vast și el neputînd fi acoperit în întregime decît prin căutări și experimentări muzicale îndelungate. Și ceea ce este important de semnalat, odată în plus, este aspectul legat de contextul armonic: cu mici excepții noi am prezentat în exemple doar momentul întârzierilor (armonia accidentală) și cel al rezolvărilor. De multe ori un rol hotărîtor în aprecierea sonorităților (mai bune sau mai puțin reușite) îl va constitui armonia anterioară celei accidentale. Abordarea problematicii și din acest unghi ar fi condus însă la o extensie exagerată a acestui capitol; lăsăm rezolvarea unor asemenea aspecte și pe seama celui care lucrează temele acestui capitol, teme ce vor ridica multiple probleme invitînd la meditație, la inițiativă și la acțiune.

Broderiile efectiv disonante

Principalele probleme legate de notele melodice efectiv disonante au fost abordate la capitolul dedicat întârzierilor efectiv disonante. Cele enunțate atunci rămîn valabile și la nivelul celorlalte note melodice (deci implicit și la nivelul broderiilor) cu mențiunea că unele aspecte vor putea fi privite mai puțin strict, lucrul acesta datorîndu-se raporturilor metro-ritmice ce se stabi-

lesc între aceste categorii de note melodice (broderii, pasaje, anticipații, échappées-uri) și notele reale. Așadar broderiile (ca și celelalte note melodice plasate pe timpi sau părți de timp neaccentuați) vor putea apărea și dedesubtul notelor reale (notele de rezolvare) cu condiția evitării mersului secundă în unison.

Ex. 310

posibil **No**

(8 - 9 - 8)
(5 - 6 - 5)
(3 - 2 - 3)

BIBLIOTHEQUE
UNIVERSITE
42-1621

Astfel în exemplul dat prima situație este perfect posibilă (broderia inferioară a fundamentalei - la bas - aceasta apărând concomitent cu nota reală plasată deasupra, la tenor). Aceeași situație (în cazul următor) nu mai este admisă însă din cauza mersului secundă în unison de la bas-tenor. O specificare vis-à-vis de cifraj: se poate nota ca în prima situație (destul de greoi) sau se poate lăsa necifrat !

Celelalte aspecte legate de evitarea sonorităților goale (unde abundă intervalele de **cvarte** perfecte, cvinte perfecte sau octave perfecte), atât în armonia accidentală cât și în cea de rezolvare, rămân valabile.

Ex. 311

de evitat *de evitat*

5 - 6 - 5 IV 8 - 9 - 8 I - IV
3 - 2 - 3 5 - 6 - 5

În exemplul de mai înainte se poate remarca sonoritatea necorespunzătoare din prima situație (întâlnirea broderiilor pe cvartă

perfectă) și din a doua (rezolvarea broderiilor pe o cvintă perfectă). În continuare sunt date soluții de îmbunătățire a celor două situații prin transformarea cvartei perfecte în cvartă mărită (cazul al treilea utilizând majorul armonic) și "umplerea" cvinte perfectă prin terța brodată și rezolvată (cazul al patrulea). Cît privește sistematizarea generală a broderiilor, aceasta va putea fi făcută după modelul întîrzierilor: broderii ce coexistă cu nota de rezolvare și broderii independente, broderii simple, duble, triple eventual cvadrupe, broderii la vocile superioare sau la bas, broderii superioare, inferioare și (atunci cînd este cazul) combinate, broderii ale fundamentalei, terței, cvinte, septimei (mai rar nonei) broderii plecînd de la simple trisonuri sau de pe acorduri cu septimă (eventual nonă), broderii pe acorduri în stare directă sau în răsturnări, precum și un aspect specific, broderii care se rezolvă pe o altă armonie decît aceea inițială (aspect neîntîlnit, logic, în cazul întîrzierilor).

Nu ne vom mai propune o trecere în revistă atît de amănunțită a broderiilor (avînd modelul întîrzierilor ne putem imagina și singuri), vom parcurge totuși etapele succesive ale broderiilor simple, duble, triple și cvadrupe căutînd să surprindem cît mai multe situații posibile din cele amintite mai înainte.

Ex. 312

The image shows two systems of musical notation for Example 312. Each system consists of a treble and bass staff. Below the staves is figured bass notation. The first system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The figured bass notation is as follows:

System 1:

- III 8 - 9 - 8
- IV 8 - 7 - 8
- VI 13 - 12 - 13
- VII 8 - 9 - 8
- I 3 - 4 - 3
- II 6

System 2:

- I 5 - 6 - 5
- I 5 - 6 - 5
- VI 6
- II 9 - 8 - 9
- III 7 - 8 - 7
- VII 6 - 5 - 6

Additional figured bass notation for the first system:

- (12 13 - 12# - 13)
- 6 - 7 - 6
- 3 - 4 - 3
- 3 - 2 - 3

Additional figured bass notation for the second system:

- 3 - 2 - 3
- 6 - 5 - 6
- 4 - 3 - 4
- 4
- 2

Iată în exemplul anterior ilustrate câteva cazuri de utilizare a broderiilor simple, superioare sau inferioare. Astfel putem observa broderia superioară a fundamentalei (pe III) și inferioară a fundamentalei (pe IV și VI). În ceea ce privește broderia inferioară a fundamentalei pe VI am putea remarca eficacitatea mai redusă decât aceea de pe treapta a IV-a, explicația fiind găsită în semitonul melodic mult mai convingător ce separă fundamentala de broderia ei (pe treapta a IV-a) decât tonul (mai "greoi" - melodic) aflat între nota reală și broderia de pe treapta a VI-a). Aceiași situație, gândită pe treapta I-ia în minor (deci cu sol diez) își schimbă sensibil randamentul sonor (evident, în bine !).

Broderia inferioară a terței o întâlnim în exemplul dat pe treapta a VII-a (la bas) în timp ce pe cea superioară pe treapta I-ia.

Broderia inferioară a cvintei, mai puțin convingătoare (tot din cauza mersului melodic de ton) o aflăm pe treapta a II-a cu septimă în răsturnarea întâia (mai convingător ar fi sunat pe treapta a VII-a unde mersul ar fi fost semitonal, așa cum se întâmplă în ultima situație prezentată în exemplu). Cât privește broderia superioară a cvintei aceasta poate apare în ipostaza deja cunoscută la capitolul armoniilor accidentale aparent disonante (al șaptelea caz din exemplu) sau cuplată cu nota de rezolvare (situația imediat următoare) unde armonia accidentală devine astfel efectiv disonantă. Broderia inferioară a septimei poate fi recunoscută în continuare, ea fiind posibilă, spre deosebire de cea superioară (care, coincidând cu fundamentala, se dovedește a fi o notă melodică fictivă - cu excepția cazului prezentat în minor unde, prin utilizarea concomitentă a armonicului și naturalului, broderia superioară a septimei devine notă melodică efectivă).

Toate cazurile furnizate până acum au vizat situația mai uzuală, aceea în care broderiile reveneau exact pe acordul real de pe care plecaseră (așa cum s-a întâmplat și la capitolul anterior dedicat armoniilor aparent disonante : $\frac{6}{4}$ și 6). Iată însă că acum se crează noi posibilități din acest punct de vedere, și anume este vorba de faptul că revenirea broderiei (sau broderiilor) la nota (notele) reală de la care a plecat să coincidă cu schimbarea armoniei reale, fie minimă (schimbare de răsturnare) fie mai consistentă (mergând până la schimbarea nu numai a acordului dar și a funcției). Iată câteva situații de acest gen, ilustrate la nivelul (deocamdată) al simplelor broderii.

Ex. 313



Astfel în prima situație se poate consemna, odată cu revenirea broderiei la nota reală de la care a plecat, schimbarea răsturnării aceluiași acord ($I_5 - I_6$); cea de-a doua situație realizează o schimbare de acord în limitele aceleiași funcțiuni ($I - VI$) pentru ca în ultima să constatăm o schimbare și de acord și de funcție ($I - IV$).

Să încercăm acum să abordăm și broderiile duble, omogene (inferioare sau superioare) sau eterogene (inferioară plus superioară) la nivelul diferitelor elemente ale acordului. Iată mai întâi câteva dintre cele mai importante (și eficiente) broderii duble omogene, inferioare și superioare.

Ex. 314

Astfel cuplajele de care vorbeam sunt realizate pe broderiile superioare și inferioare ale terței și cvintei, fundamentalei și

terței și cvintei și septimei (cu mențiunea expresă că broderiei superioare a septimei - antepenultima situație - va fi doar teoretic broderie, în realitate ea fiind fundamentală acordului, excepție făcând doar penultima situație, deja cunoscută, din minor). Se adaugă ultima situație ce rezolvă broderiile pe o altă armonie. Cuplajele fundamentală - cvintă sau terță - septime, în cazul în care nu produc greșeli efective (ca în prima situație din exemplul următor) vor fi "nefericite" întrucât ori rezolvarea se va produce pe un interval gol (cazul al doilea), ori broderia va presupune intersecția pe un asemenea interval (cazul următor) sau, ceea ce este și mai neplăcut, ambele situații (broderia și rezolvarea) se vor realiza pe asemenea intervale goale (ultimul caz).

Ex. 315

Nu

de evitat de evitat de evitat

De ev'ria De ev'ria

VI 8 - 9 - 8
5 - 6 - 5

VI 13-14-13
6
3-4-3

VII 6-7-6
3-4-3

III 8 - 9 - 8
5 - 6 - 5

Iată acum și cîteva situații de broderii duble combinate, superioare și inferioare

Ex. 316

1 8 - 7 - 8 III 8 - 7 - 8
3 - 4 - 3 3 - 4 - 3 V 7 - 6 - 7 IV 7 - 5
5 - 3 - 5
3 - 4 - 3 3 - 2 (11 3)

de evitat

1 5 - 6 - 5 1 7 - 6 - 7 1 7 - 6 V 8 - 7 III 7
3 - 2 - 3 3 - 4 - 3 3 - 4 III 6 3 - 4

de evitat

Se poate remarca faptul că succesul (sau insuccesul) sonorităților poate ține de un "amănunt", o mică schimbare putînd determina o modificare de esență. Astfel prima situație este foarte bună, intersecția broderiilor efectuîndu-se pe o cvintă micșorată. Dacă ne-am imagina aceeași dublă broderie (superioară a terței și inferioară a fundamentalei) pe treapta a V-a intersecția s-ar produce pe un interval perfect (cvartă sau cvintă) și, evident, nu ar mai fi bine (ca în ultimul caz al acestui exemplu). Randamentul celui de-al doilea caz (ca și al celui de-al cincilea) este condiționat de apariția variantei armonice: alternativa este clară - utilizînd majorul armonic intersecția broderiilor se produce pe o cvintă micșorată (sonoritate bună) în timp ce utilizarea majorului natural ar avea drept rezultat obținerea unui interval de cvintă perfectă între broderii (în consecință o sonoritate slabă). Sonoritatea obținută în cazul celei de a treia situații este bună, atît intersecția intervalică între broderii (sextă mică) cît și cea dintre notele de rezolvare (cvartă mărită) fiind eficiente. Al patrulea caz va avea drept rezultat o sonoritate slabă pe rezolvare (cvintă perfectă) care ar putea fi remediată prin schimbarea armoniei pe rezolvarea broderiilor (II $\frac{6}{5}$), fapt ce ar conduce la "umplerea" cvintei goale amintite. Aceeași problemă se pune în aceiași termeni în cazul broderiei inferioare a septimei și celei superioare a terței (cazurile șase și șapte). Ultima situație(a opta) aduce schimbarea armoniei reale de rezolvare (V-III).

În fine, broderiile triple; mai întîi cele omogene, inferioare și superioare.

Ex. 317

discutabil discutabil

I 8 - 7 - 6	II 8 - 9 - 6	IV 7 - 6 - 7	VI 7 - 6 - 7	V 6 - 7 - 6	V 6 - 5 - 6
5 - 4 - 5	6 - 7 - 6	5 - 6 - 5	5 - 4 - 5	4 - 5 - 4	4 - 3 - 4
3 - 2 - 3	3 - 4 - 3	3 - 4 - 3	3 - 2 - 3	3 - 4 - 3	3 - 2 - 3

Se poate observa: combinațiile broderiilor superioare sau inferioare ale fundamentalei, terței, cvintei și septimei sunt în

general bune (rezerve doar pentru ultimele două situații când apar paralelisme de septime).

Cît despre broderiile triple combinate (inferioare cu superioare) ele sunt ilustrate (cîteva) în exemplul următor :

Ex.318

de evitat

1 8 - 7 - 8 || 6 < 7 > 6 || 7 - 6 - 7 v 9 - 8 - 9 8 - 9 || 7
 5 - 6 - 5 || 3 - 4 - 3 || 5 - 4 - 3 v 7 - 6 - 7 la v 5 - 4
 3 - 4 - 3 || 3 - 4 - 3 || 3 - 4 - 3 || 3 - 4 - 3 || 3 - 2

Putem remarca buna calitate sonoră a primei situații (mai ales dacă utilizăm varianta armonică a majorului); nu același lucru se poate spune despre cea de-a doua situație în care, prin rezolvarea broderiilor, obținem o sonoritate goală (cvintă perfectă plus octavă perfectă). Următoarele trei situații se vor încadra în limite corecte atît în ceea ce privește momentul armoniei accidentale cît și cel al rezolvării lui (cu mențiunea specială pentru ultimul caz în care, pe rezolvarea broderiilor se schimbă acordul).

Deși ceva mai rar semnalate, broderiile cvadruple își reclamă și ele dreptul la existență; chiar atunci cînd armonia accidentală se poate constitui într-o armonie reală, de sine stătătoare, mersul caracteristic al acestor note melodice va determina fizionomia de ansamblu de "broderii". Este cazul primelor două situații ale exemplului următor în care armoniile accidentale se constituie de fapt în acorduri ce nu pot fi (în principiu) interpretate altfel decît ca armonii reale (VII₇ respectiv IV₅).

Ex. 319

1 (VII₇) || 7 (IV) || 7 || 6 (16) || 2 (III 6/4)

Mersul caracteristic al tuturor vocilor, valoarea redusă a notelor respective determină însă perceperea acestor acorduri dacă nu ca niște armonii accidentale 100 % (!) măcar ca niște armonii deduse din mersuri caracteristice de broderii. Următoarele două situații apropie mai mult armoniile accidentale de esența existenței lor, lucrul acesta fiind cu atât mai evident în ultimul caz.

Vom încerca, în exemplul următor, să mai aducem câteva situații mai deosebite pe care le pot produce broderiile concluzionând astfel momentul dedicat acestor note melodice la capitolul armoniilor străine efectiv disonante.

Ex. 320

The musical score for Example 320 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features various notes, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). Below the staves, there are figured bass notations: 3-4, 17, 17, 8-9, 5-4, 3-2, 17, 15, 6, 7(15), 9-10, 9, 4, 3-12, 5, and (VI). The notation includes numbers and some letters in parentheses, indicating specific intervals or chords.

Primele două situații consemnează rezolvarea armoniei accidentale rezultate din broderii pe alte armonii reale decât cele inițiale (I-VI₇ și IV-II₇). În următorul caz rezolvarea broderiilor readuce acordul real de la care porniseră dar semnalăm schimbarea răsturnării (I₅-I₆). Următoarele situații pornesc de la armonii reale ale unor acorduri cu septimă sau nonă putînd remarca chiar și o dublare momentană a sensibilei (posibilă). În cazul al cincilea (unde dublăm sensibila) am putea obține o sonoritate interesantă utilizînd la sopran majorul melodic (cel atât de rar folosit). Se realizează o suprapunere (logică) de moment a lui și (sensibila, notă reală, la tenor) cu si bemol (broderia de la sopran), suprapunerea ce crează o sonoritate destul de "acidă" dar perfect logică, interesantă. În fine, în ultimul caz putem remarca o desfășurare nesimultană a broderiilor (decalarea apariției sau a rezolvării lor).

Se poate concluziona afirmînd faptul că broderiile (notele de schimb) sunt prezente în numeroase situații, mai ales atunci cînd se urmărește dinamizarea (relativă) a unei armonii prea statice, întinse pe o "suprafață de timp" prea mare. Mai rar broderiile pot lega și două armonii diferite. Evident importanța lor (și frecvența

lor de utilizare) va spori substanțial odată cu creerea posibilităților multiple de combinare cu alte note melodice (în special cuplajele cu pasaje și échappées-urile). Dar acest aspect va constitui obiectul atenției noastre în finalul capitolului.

Pasajele efectiv disonante

Ni se pare inutil să mai revenim asupra unor problematice care au fost deja enunțate la broderii. Rude apropiate cu acestea, pasaje se vor vedea în aceleași situații cu broderiile fiind expuse aceluiași pericol. Așadar pasaje (spre deosebire de întârzieri) vor putea apărea și dedesubtul notei de rezolvare cu condiția să evite mersul secundă în unison.

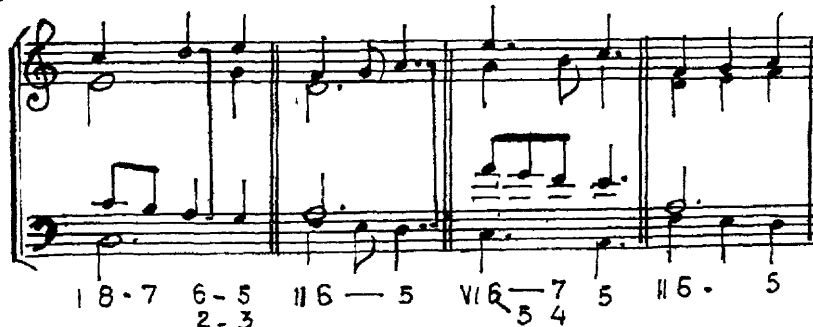
Ex. 321



Astfel în exemplul dat prima situație este perfect posibilă (pasajul de la bas către fundamentală desfășurându-se concomitent cu menținerea fundamentalei deasupra, la tenor). Aceeași situație (în cazul următor) nu va mai fi admisă din cauza mersului secundă în unison între tenor și alto.

Cît privește apariția intervalelor "goale" (cvarte perfecte, cvinte perfecte și într-o măsură mai mică, octavele perfecte, considerate mai puțin "nocive" din punct de vedere sonor - vezi și primul caz din exemplul anterior unde octava perfectă între bas și sopran poate fi tolerată), situația se menține aceeași ca și la broderii, adică vor fi evitate aceste sonorități atît pe armonia accidentală cît și pe aceea reală de rezolvare.

Ex. 322 de evitat de evitat



Se pot remarca astfel sonoritățile necorespunzătoare din primele două cazuri, sonorități corectate în cel de-al treilea caz (cvarta este aici mărită) sau al patrulea (cvinta perfectă goală între bas și sopran este "umplută" de terța alto-ului).

O posibilă sistematică a pasajelor ar urma tot modelul întârzierilor ("via" broderii): pasaje ce coexistă cu nota de rezolvare și pasaje independente, pasaje simple, duble, triple, eventual cvadrupe, pasaje la vocile superioare sau la bas, pasaje superioare sau inferioare și (atunci când este cazul) combinate, pasaje plecând de la (sau rezolvându-se la) fundamentală, terță, cvintă, septimă (mai rar nonă), pasaje plecând de la simple trisonuri sau de pe acorduri cu septimă (eventual nonă), pasaje pe acorduri în stare directă sau în răsturnări precum și un aspect specific, pasaje care se rezolvă pe același acord real de la care au plecat (eventual schimbându-se răsturnarea) sau pe un alt acord real.

Nici aici, ca și la broderii, nu ne mai propunem o trecere în revistă atât de amănunțită a pasajelor (putem să ne-o imaginăm având modelul mai complet al întârzierilor); vom parcurge totuși etapele succesive ale pasajelor simple, duble, triple și cvadrupe căutând să surprindem cât mai multe situații posibile din cele amintite mai înainte.

Firesc, vom începe cu pasajele simple, superioare sau inferioare, demarând de la nivelul diferitelor elemente ale acordului.

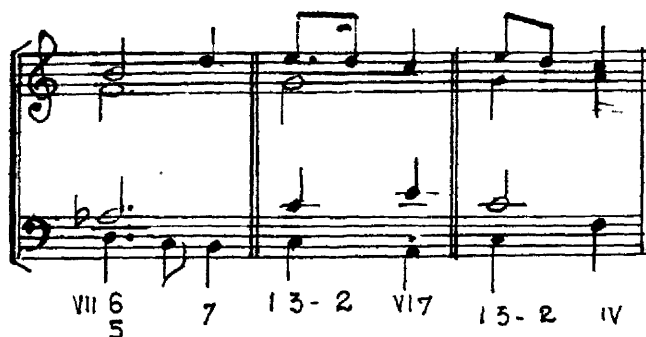
Ex. 323

The musical notation consists of a single staff with a treble clef. It contains a sequence of notes and rests, grouped into measures by vertical bar lines. Below the staff, there is a line of figured bass notation. The figures are: 1 — 6, √ 5 - 6 - 7, 11 12 —, √ 7 - 8 - 9, 11 13, la 11, 11 7 - 6 - 5, √ 9 - 8 - 7. Below these figures, there are smaller numbers: 3 - 4 - 5, 7, 8 - 7 - 6, 5 - 4 - 3.

Iată deci aceste pasaje, superioare sau inferioare, plecând de la (sau ajungând la) fundamentală, terță, cvintă, septimă sau chiar nonă, situații posibile în totalitatea lor.

Spre deosebire de situațiile prezentate anterior, cele din exemplul următor aduc, pe momentul rezolvării, o altă armonie decât aceea inițială (de care diferă prin răsturnare, acord efectiv sau chiar și funcție).

Ex. 324



Să trecem în revistă, în continuare, și câteva pasaje duble superioare și inferioare.

Ex. 325



Cazurile ilustrate de exemplul anterior sunt bune sub raportul randamentului sonor exceptînd situațiile trei, opt și nouă unde intervalele goale (în armoniile accidentale sau reale) provoacă sonorități neconvingătoare.

Iată și câteva mostre de pasaje duble eterogene ce combină pe cele superioare cu cele inferioare.

Ex. 326

de evitat *de evitat* *posibil* *de evitat*

1 5-6 3-2 6 5 1 5-6 3-2 6 5 1 6-7 3-2 5 IV 6-7 5-4 5

Se poate observa ușor că situațiile nu sunt prea "faimoase", majoritatea creind intervale goale incomode pe armoniile accidentale. Doar al treilea caz poate fi utilizat (deși nici el nu este impecabil generînd o tolerabilă octavă pe momentul rezolvării).

Pasajele triple omogene (ascendente și descendente) vor fi în general eficiente.

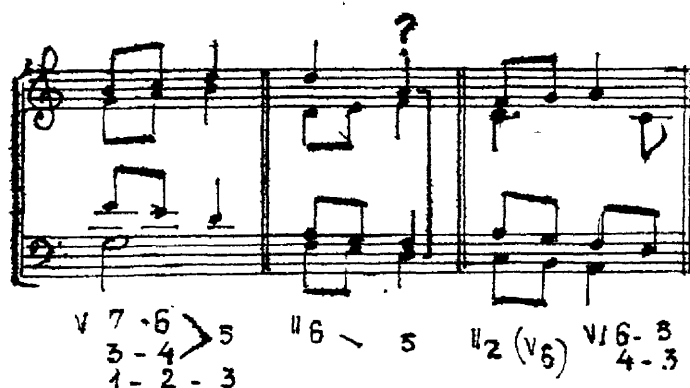
Ex. 327

I 5-6-7-8 3-4-5 1-2-3 VI 10-9-8 8-7-6-5 5-4-3 VI 6-IV 5 IV 7-8 5-6 3-4

Această afirmație este demonstrată și de exemplul anterior unde aceste pasaje triple (omogene) se realizează fie în interiorul aceleiași funcțiuni (primele două cazuri), fie schimbînd armonia în momentul rezolvării (ultimele două situații). Remarcăm faptul că pasajele apar numai la vocile superioare în timp ce în cea de a treia situație consemnăm și pasajul basului).

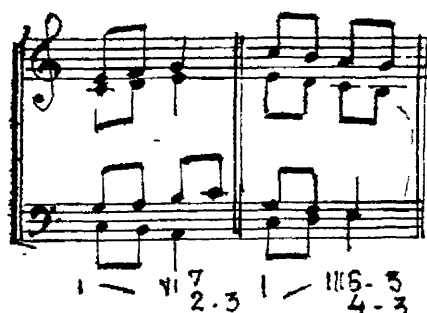
Pasajele triple eterogene, mai greu de stăpînit, sunt și mai puțin eficiente pe plan sonor. Exemplul următor este edificator în acest sens, putîndu-se sesiza aspectul mai incomod al realizării lor și (uneori) sonoritatea ceva mai puțin convingătoare.

Ex. 328



În fine, pasajele cvadruple, mai dificil de adus ca pasaje "pure" (ele apărînd de obicei în combinații cu broderiile).

Ex. 329

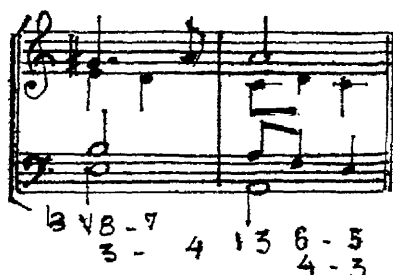


Din prezentarea exemplurilor anterioare (cu pasaje) se poate deduce o idee destul de clară asupra importanței acestei note melodice aptă să facă o excelentă legătură între două poziții diferite ale aceluiași acord sau două acorduri deosebite. Pasajul (sau nota de trecere) este o notă valoroasă, folosită din plin în armonia tonală (poate cea mai importantă, cel puțin sub raportul frecvenței de utilizare) și care-și va împlini corespunzător rolul odată cu creerea posibilităților de combinație cu alte note melodice.

Anticipațiile efectiv disonante

Notă cu o importanță redusă în discursul muzical tonal, anticipația se va vedea utilizată (proporțional cu celelalte note melodice) mult mai rar decât întârzierea, broderia sau pasajul. Am amintit la timpul cuvenit de rolul ei major în cadența finală; îl reamintim fiind postura ei cea mai semnificativă.

Ex. 330



Ca simplă anticipație (în această formulă de final) ea va fi de fapt mai convingătoare decât ca dublă anticipație (așa cum o întâlnim în cazul armoniilor accidentale pe acordurile de $\frac{6}{4}$). De altfel, vom vedea și din exemplele pe care le vom parcurge în continuare, anticipațiile simple vor fi de obicei mai eficiente decât cele duble sau triple (cvadruple nefiind, practic, posibile - deși teoretic ele ar avea o șansă mică de apariție).

Ca și celelalte note melodice, și anticipațiile vor putea fi clasificate și cercetate pe baza criteriilor deja enunțate la întârzieri, broderii, pasaje. Nu credem că mai este necesar să le mai reluăm, vom parcurge capitolul dedicat lor plecând de la criteriul (probabil) cel mai important, acela al numărului de note melodice aduse în armonia accidentală. Ca anticipație simplă putem întâlni cazuri în care se pleacă de pe orice element al armoniei inițiale (fundamentală, terță, cvintă sau septimă), în sens ascendent sau descendent, prefigurându-se orice element al noii armonii (la fel, fundamentală, terță, cvintă sau septimă). Iată câteva cazuri prezente în exemplul următor :

Ex. 331

16 $\frac{7}{5}$ 16 143-2 V7 V5-6 1 15-4 V5 V2 16

Să privim acum și câteva situații care aduc anticipații duble, omogene sau eterogene. Să reținem că intersecția acestora pe intervale goale (în special cvarte perfecte și cvinte perfecte, mai puțin octave perfecte - eventual tolerabile) nu este de loc dezirabilă așa cum este demonstrat și de exemplul ce urmează.

Ex. 332

VI 10-11 14 V8-9 VI2 V7-6 VI 15-4 V5 V7-6 1 V 12 15
5-6 3 3-4 5-4 3-2 3-4 3

de evitat tolerabil

Dacă anticipațiile duble își mai găsesc locul în cadrul discursului muzical, cele triple (omogene sau eterogene) le vom întâlni rar. Să notăm totuși câteva cazuri mai uzuale.

Ex. 333

The musical notation for Example 333 consists of two staves, treble and bass clef, with a figured bass line below. The notation shows a sequence of chords and intervals. The figured bass line includes the following figures: V 7- 5- 3- 6 4 2, VI 1 8- 5- 3- 9 6 4, V 4- 3, and VII 7 (15). The figures are placed below the notes, indicating the intervals and chord structure.

Aceste situații au putut fi urmărite, lor adăugându-li-se și o cvadruplă anticipație: în acest caz de fapt apare integral acordul treptei I-ia cu o șaisprezecime mai devreme: doar plasarea metrică (fracțiune de timp neaccentuată) și valoarea foarte mică (șaisprezecime) ne determină să percepem această armonie ca pe una rezultată din anticipații, ea de fapt fiind una reală.

Sigur că prezența armoniilor accidentale cu anticipații va fi mai consistentă în momentul în care acestea (anticipațiile) vor intra în combinație cu alte note melodice (mai ales cu échappée-urile). Chiar și așa însă ele vor rămâne note melodice "marginale" fiind utilizate în general în cazuri destul de izolate.

Echappée-urile efectiv disonante

Iată-ne ajunși din nou în fața acestei note melodice capricioase, imprevizibile, un adevărat copil răsfățat și cam ghiduş al armoniei tonale. Asumându-și libertăți (uneori) destul de mari, échappée-ul trebuie manevrat cu grijă și mare prudență, altminteri el comportând riscuri notabile. O abundență de échappée-uri poate provoca la un moment dat o adevărată derută tonală, mai mult decât atât, implicat în diverse combinații cu alte note străine el le poate "contamina" pe acestea (salturi de disonanțe) de unde pot rezulta situații sonore critice (pentru limbajul tonal). Sigur că o utilizare prudentă a acestei note melodice va fi cea mai indicată. În plus "alierea" cu note melodice cu rezolvări severe (și care nu se lasă "seduse" de libertinajele propovăduite de échappée-uri) vor

fi excelente soluții prin care se vor putea de fapt atenua unele asperități inerente échappées-urilor. Deocamdată însă vom privi aceste note melodice fără a le amesteca cu altele plecând tot de la criteriile enunțate și la celelalte note melodice. Am putea adăuga pe acela al caracteristicii de apariție și rezolvare al échappée-ului potrivit căruia un échappée este considerat simplu atunci când apare sau se rezolvă treptat (presupune deci un singur salt) și este considerat dublu atunci când atât apariția cât și rezolvarea sa se produc prin salt (deci este exclus mersul treptat).

Ex. 334



În exemplul anterior primele două cazuri ilustrează échappée-ul simplu, cel de-al treilea pe cel dublu.

În continuare vom face o concentrată trecere în revistă a échappées-urilor după criteriul principal pe care l-am aplicat și la nivelul celorlalte note melodice, cel al numărului: deci échappée la o voce, la două, la trei (la patru ?! - practic imposibil).

Să încercăm să adăugăm încă câteva situații la cele prezentate în exemplul deja dat cu échappées-uri la o voce (nu folosim termenul de "simplu" întrucât aici ar putea creia confuzia cu aspectul deja discutat vis-à-vis de apariția și rezolvarea, prin salt sau treptat, a notei melodice respective).

Ex. 335



Se cuvine a face o remarcă specială ultimului caz în care este prezentat un échappée pe armonie ținută (perfect posibil alături de cele care aduc schimbări armonice).

Mergînd mai departe să abordăm échappée-urile la două voci. O precizare se impune din start: acestea, prin caracterul specific al tipului de notă melodică, se vor întîlni destul de rar, échappée-ul preferînd "solitudinea", postura de "solo", celei de "acompaniat".

Ex. 336

de evitat *de evitat*

11 8-9 1 1- 11 6 N 5-6 11 6 V 7-6 VI 6 VII 4 VI 2 15 7 6 5 14 6 5
6-7 5 2 3-4 5 3 2 3 3

Cazurile furnizate în exemplul anterior sunt utilizabile mai puțin cel de-al treilea, unde întîlnirea celor două échappées-uri se face pe un interval gol (cvintă perfectă) și cel de-al șaselea, unde rezolvarea celor două échappées-uri se produce pe un interval gol (cvintă perfectă).

Evident échappée-urile la trei voci vor fi întîlnite foarte rar. Să încercăm totuși să ilustrăm cîteva posibile situații.

Ex. 337

de evitat *de evitat*

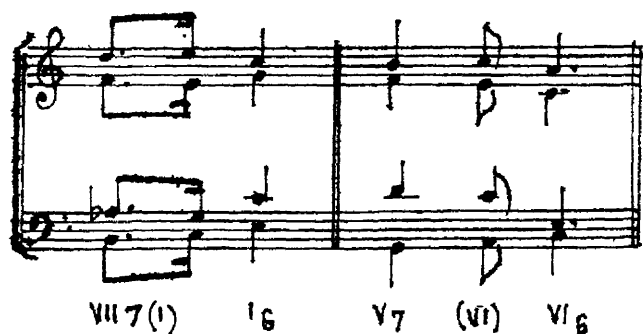
11 8-9 1 1 6 5 VI 7 4 11 4 11 6 2 7 IV 5-4 V 4 17 8 VI 6 IV 7 6 4
6-7 3-4 2 2 3 2 3 2 3 4 5 4

Și aici se poate remarca sonoritatea slabă a ultimelor două cazuri unde intervalele goale intervin decisiv în acest sens (cu

mențiunea suplimentară că în ultima situație se adaugă și dubla cvartă mărită a alto-ului, mersul 9-8 între tenor și sopran și absența terței pe armonia de rezolvare).

Echappée-urile la patru voci sunt aproape imposibile. Cum (totuși !) acest cuvânt este aproape necunoscut unui sistem muzical destul de flexibil cum este tonalitatea, se pot imagina situații mai mult teoretice cum ar fi cele din exemplul următor.

Ex. 338



Putem conchide subliniind aspectul deosebit, insolit al échappée-ului, notă melodică de maxim interes dar folosită cu multă prudență de armonia tonală. Apariția ei se va face mai ales în situația abordării unui singur échappée- eventual însoțit de o altă notă melodică (și mai rar tot de un alt échappée).

P e d a l a

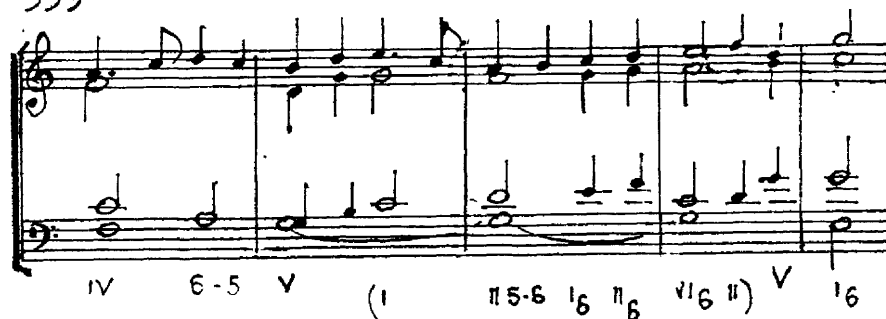
Iată că șirul notelor melodice (străine) se completează cu un element nou, neîntâlnit la capitolul anterior dedicat acestor note: pedala. Era firesc să nu poată fi abordată atunci, pedala neputându-se mărgini la realizarea unor armonii accidentale pe $\frac{6}{4}$ și 6 ci reclamând, aproape obligatoriu, armonii accidentale efectiv disonante. Ce este pedala: o notă străină (titulatura de notă melodică nu i s-ar potrivi deloc întrucât caracterul ei este, am spune, chiar "antimelodic"). Pedala va fi deci o notă lungă care se întinde de obicei pe parcursul mai multor măsuri. Se mai numește și punct de orgă (termenul provenind de la instrumentul în cauză căruia îi sunt caracteristice asemenea note ținute, mai ales în registrul grav, ele fiind emise de pedalier - de unde și termenul de pedală). În terminologie mai apropiată nouă (mai precis cea de proveniență greacă) se numește ison (notă lungă, de acompaniament, i-

mobilă) iar în limbaj muzical popular "bîz" ("a ține bîzul" - realizarea unui acompaniament rudimentar prin notă sau note ținute).

Am putea spune că pedala se află la originea despărțirii muzicii de stadiul ei strict monodic, ea marcînd, printr-un prim pas, evoluția către zonele superioare ale polifoniei și armoniei. O întîlnim și în cultura bizantină, o întîlnim și în extremul vest al Europei (cimpoiul scoțian). Practic nu o vom întîlni în polifonia renescentistă pentru a o regăsi, cu o funcție superioară celei inițiale, în scriiturile omofone sau omofon-polifone ale barocului. Fără îndoială că orga va contribui decisiv la impunerea pedalei. Această notă străină însă nu se va mulțumi, în evoluția ei, doar cu stadiul de notă lungă, ținută; prin imaginarea unui ritm pe această pedală se va ajunge la pedala figurată. De aici pînă la ostinato nu va mai fi decît un pas.

Dar să revenim la pedala "noastră", nota lungă, ținută, singura care (deocamdată) ne interesează. Care-i sunt caracteristicile: poate apare la orice voce (subliniind preferința ei pentru bas), poate fi simplă, dublă, (rareori) triplă. Inceputul pedalei o va găsi pe aceasta ca notă reală în acordul respectiv (de obicei jucînd un rol important); la fel și finalul pedalei va consemna integrarea sunetului respectiv (în ultimul acord) ca notă reală (de obicei tot cu rol important). Pe parcurs armonia va evolua liber, independent de pedală, discursul muzical fiind gîndit de fapt la trei voci (dacă pedala este simplă) sau două (dacă pedala este dublă). Vocea cea mai gravă a armoniei efective (care evoluează) va deveni "bas" armonic iar cifrajul va fi realizat (de obicei în paranteză) în funcție de acest nou reper armonic.

Ex. 339



O precizare importantă este de făcut: în aproape toate situațiile pedala își face "intrarea în scenă" pe un moment metric semnificativ (timp accentuat sau semiaccentuat).

Care este rolul pedalei ? În principiu de a fixa o anumită funcție care, deși pare a fi contrazisă de ceea ce se întâmplă la celelalte voci (armonia efectivă) totuși "plutește" în permanență în aer dominând evoluția armonică "din umbră". Când pedala este dublă (și nu se realizează printr-un sunet dublat la octavă ci printr-un interval de cvintă, sugerînd clar un acord) atunci lucrurile sunt și mai evidente (să ne rememorăm celebrul început al Pastorelei beethoveniene). În aceste condiții deci este firesc ca pedala să apară mai ales în zona unor cadențe puternice (mai ales cele finale) subliniind cu deosebire funcțiunile tonale finale (V-I) - să ne amintim multe din finalurile fugilor pentru orgă (dar și unele din Clavecinul bine temperat) de J.S. Bach unde apar adevărate pedale gigant. Iată și un exemplu de utilizare a unor asemenea pedale într-o formulă de cadență finală.

Ex. 340

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble and bass staff. Below the staves is a line of figured bass notation. The first system's figures are: $la IV 6-5 \ 9-8 \ 4 \ 3 \ 6-5 \ 4-3 \ V 6 \ 4 \ 5 \ 7 \ (I \ \sharp 6 \ I \ VII \ 6 \ 6 \ IV \ VII \ 6 \ 5-4 \ \sharp 6 \ IV \ 6$. The second system's figures are: $V 6 - 5 \ 5-4 - 3 \ V 7 \ 4 \ 1 \ 5 \ (I - 6 \ IV \ 2-3 \ \parallel \ I \ \sharp 2 \ V \ 6 \ I \ \sharp 2 \ V \ 6) \ I$. There is a sharp symbol (#) centered below the second system's figures.

Se poate observa, mai înainte de orice, planul mare al cadenței desfășurat la bas: IV (fundamentală - o măsură) V (fundamentală - patru măsuri) și I (fundamentală - patru măsuri) în la minor. Dacă treapta a IV-a apare obișnuit (cu întârzieri) pe V se instalează o pedală (pe fundamentală). Din a doua măsură a pedalei armonia reală (ce se desfășoară la vocile superioare) evoluează pe

diverse trepte pentru a reveni la dominantă după patru măsuri apoi se transferă pe fundamentală tonică (patru măsuri). Aici pedala devine dublă (bas-sopran) armonia fiind realizată doar prin mișcarea vocilor interioare (tenor-alto). În final, acordul tonică capătă terță mare realizând celebra cadență picardiană (într-o tonalitate minoră ultimul acord al tonică apare, la sfârșit, ca acord major, deci acordul tonică omonimei majore).

În situația scriiturii la trei voci (sau două) care se practică în momentul unei pedale simple (sau duble) sigur că aspectele legate de scriitura la patru voci trebuiesc privite cu unele mici corecții și adaptate noilor condiții: astfel în mod inevitabil vor apare frecvente eliminări de sunete (obligatorii pe acordurile cu septimă) pe acordurile în stări directe dar chiar și în răsturnări (rar însă cele ale simplelor trisonuri). De asemenea, un spor suplimentar de atenție va fi acordat mersului melodic al fiecărei voci, aici mult mai "descoperite" decât la patru voci (din acest punct de vedere exigențele vor fi și mai mari în scriitura la două voci). Reținem și aspectul dublajului, mai rar practicat în cadrul acestei scriituri (la 3 sau eventual la 2 voci).

După cum aminteam mai înainte, pedala poate apare nu numai la bas (sau sopran) ci la orice altă voce (sigur, mult mai rar) și, uneori (destul de izolat) și pe alte sunete decât cele desprinse din corpul armonic al tonică, dominantei sau subdominantei. Iată exemple edificatoare în acest sens.

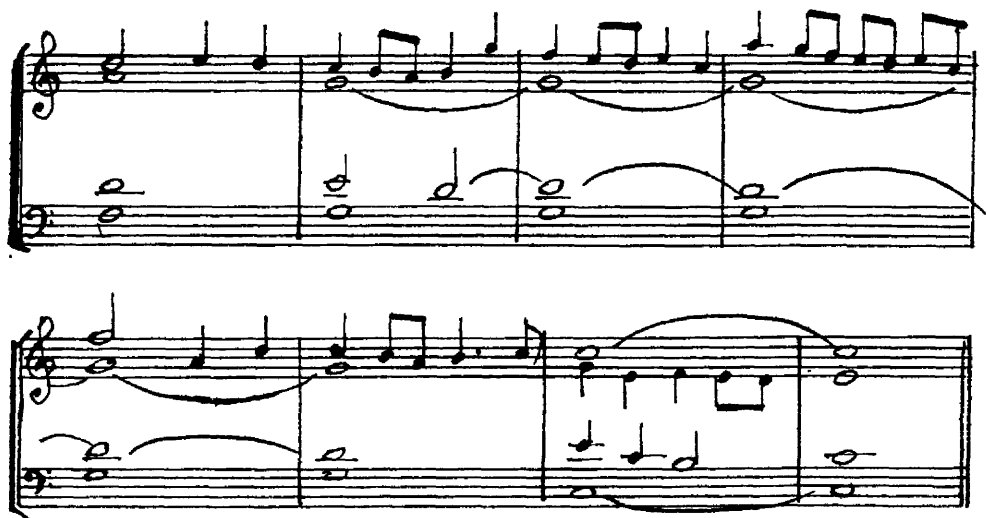
Ex. 341

The image displays two systems of musical notation for Example 341. Each system consists of two staves: a vocal staff (treble clef) and a figured bass staff (bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Below the figured bass staves, there are two lines of figured bass notation (chord symbols) written in a shorthand style. The first line of figures is: V - 2 5 1 V 7-6 1 11 VI 6-5 (11 6-5 1' 6 V 2 1' 6 IV 9-8 V 9 VI 7 VII V - 4 3 6 1 6 6. The second line of figures is: IV 5 6-11 6 5 1 (11 4-3 1 11 V 6 VI IV 5 6 11 6 6- V - 6) 1 11 4 3 VII 2. The notation is complex and appears to be a specialized form of figured bass used in early modern music theory or pedagogy.

Se poate remarca în primul caz prezența pedalei la tenor, sunetul respectiv "demarînd" ca fundamentală a treptei a VI-a și sfîrșind ca cvintă a treptei a II-a. Al doilea caz ne conduce în minor, pedala dublă fiind realizată pe fundamentala și respectiv cvinta acordului de tonică (cum de altfel se va întîmpla și la începutul și la sfîrșitul pedalei), sunetele-pedală fiind repartizate la alto și sopran.

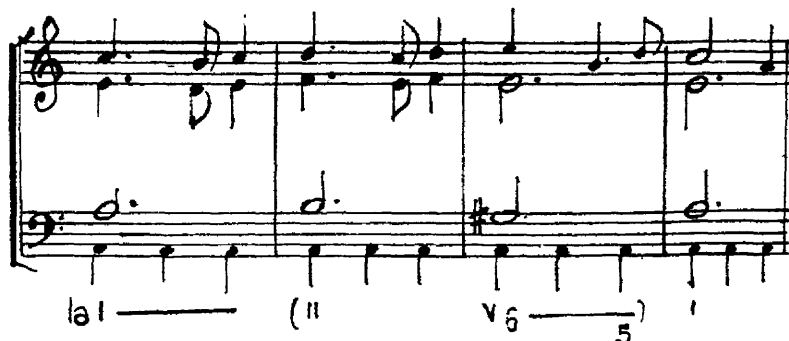
O eventuală pedală triplă (în scriitura la patru voci, evident) lipsește plămînd melodic de o contrapondere minimă și de aceea sonoritățile, riscînd să fie prea "înghețate" de numărul mare de voci ce țin sunete lungi, devin discutabile, în general necorespunzătoare, simpliste.

Ex. 342



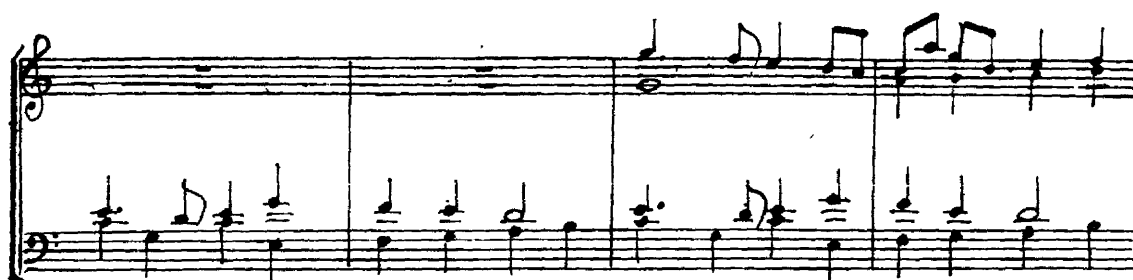
Aminteam mai înainte de posibilitatea figurației ritmice a pedalei: acest aspect îl vom întîlni mai ales în cadrul unei scriuri de tip instrumental. Totuși putînd fi întîlnită și în cadrul unei scriuri vocale o ilustrăm printr-un exemplu (am face mențiunea că o asemenea pedală va fi mai degrabă adusă la începutul sau parcursul unei lucrări - teme - decît în zona de final a cadențelor).

Ex. 343

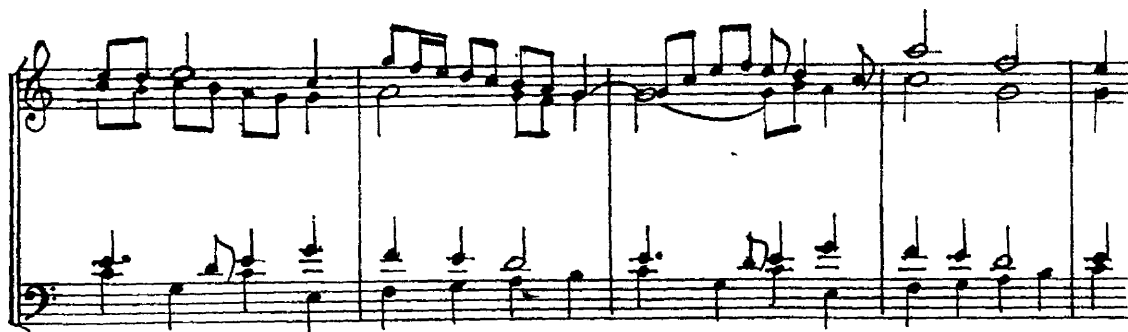


În fine, formula de ostinato poate fi întâlnită și în literatura muzicală corală dar, este drept, ea apare ceva mai rar în muzica tradițională de tip tonal fiind mult mai adeseori prezentă în paginile moderne și contemporane (prezența ostinato-ului este mai des semnalată în muzica instrumentală, barocă, clasică, romantică dar mai ales modernă și contemporană). Iată un exemplu în care formula de ostinato apare la bas-tenor; în general (așa cum se întâmplă și în cazul consemnat în continuare) formula de ostinato apare mai întâi singură (o dată sau de câteva ori) pentru a se fixa în memoria muzicală a celui ce ascultă, după care demarează și celelalte voci care-și desfășoară evoluția muzicală pe repetarea strictă a formulei ostinato (aflată în continuare la vocea - sau vocile care au enunțat-o inițial sau, mai rar, circulând la diverse voci).

Ex. 344



*Se poate repeta odată sau
de câteva ori!*



Se poate concluziona afirmând faptul că pedala este o prezență importantă în discursul armonic tonal, folosirea ei exagerată fiind însă evitată de acest tip de muzică.

Combi-na-țiile notelor melodice pe armonii efectiv diso-nante

Iată și punctul final al capitolului dedicat notelor melodice diatonice pe armonii efectiv disonante. Ideea combinațiilor este extrem de importantă și prețioasă, ea putînd dezvolta mult situa-țiile de utilizare a notelor melodice deschizînd perspective largi. Aceste combinații se pot întîlni și folosi în cele mai variate ipos-taze, practic orice notă melodică putîndu-se combina sau putînd co-exista cu oricare alta. Principiul evitării sonorităților goale va guverna și aici atît momentul armonic accidental cît și pe cel real, de rezolvare. În rest, în funcție de notele melodice ce vor apare, se va ține cont de problemele specifice fiecăreia din ele.

Aparent întîrzierile nu ar trebui să se poată combina cu ce-lelalte note melodice întrucît ele aparțin unei categorii aparte din punct de vedere metric. Și totuși (am reținut acest lucru încă de la capitolul dedicat notelor melodice pe armonii aparent diso-nante) broderiile, pasajele, anticipațiile - eventual - sau échappées-urile pot fi implicate în formule dominate de întîrzieri.

Ex. 345

discutabil

The musical score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is a bass clef. The music is in 4/4 time. The upper staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff contains a bass line with various intervals and accidentals. Below the staves is a line of figured bass notation, which is a sequence of numbers and symbols representing the intervals and accidentals of the bass line. The notation is as follows: V 8 7 4 1 4 . 2 . 3 V 6 . 7 . 6 5 . 7 1 V 8 7 1 8 . 6 . 5 la V 7 4 . 5 3 - 4 3 - 2 - 3 6 - 5 - 5.

Iată așadar în primul caz ilustrarea rezolvării unei întîr-zieri printr-o formulă de broderie (la alto, în prima măsură pe treapta a V-a) pentru ca în a doua măsură rezolvarea întîrzierii de la tenor să se facă (pe treapta I-ia) printr-un échappée. În cea de-a doua situație observăm mai întîi brodarea întîrzierii la so-pran, rezolvarea ei, o nouă întîrziere la sopran "rezolvată" (în realitate nerezolvată!) printr-un dublu échappée. În măsura urmă-toare la alto întîrzierea terței (fa) nu este rezolvată, ea fiind urmată de un échappée și o anticipație (adusă prin échappée) a în-tîrzierii cvintei. Întîrzierea fundamentalei de la tenor (din a-

ceeași măsură) este rezolvată figurat printr-un échappée după care apare o întârziere inferioară a terței. Cazul al treilea ne pune în fața unui pasaj în interiorul unei formule de întârziere (la sopran) urmat de o rezolvare prin échappée (a se citi salt ! - deci nerezolvare în realitate). Broderia din măsura următoare de la alto se combină cu échappée-ul tenorului. În fine, în ultima situație prezentată se poate observa combinația unei întârzieri cu anticipația (la sopran). Am menționat (în situația a doua) aspectul discutabil al întârzierii de la tenor (se aude la sopran nota de rezolvare) aspect eventual posibil datorită rezolvării figurate (prin échappée) și al întârzierii - cu caracter de pasaj - ce urmează.

Din exemplul anterior au putut fi deci descifrate câteva cazuri de combinații posibile între întârzieri și celelalte note melodice (broderii, pasaje, échappée-uri, anticipații). Sigur că se pot imagina încă multe altele realizându-se astfel "figurațiile" (sau, eventual, rezolvări figurate) în ipostaze atât de numeroase încât ar fi imposibilă o cuprindere a lor fie și parțială. De altfel ele (figurațiile!) vor fi sporite numeric (substanțial) de noi-le situații create prin combinarea notelor melodice neaccentuate metric. Parțial am abordat deja problema în exemplul dat. Să încercăm să o aprofundăm prin furnizarea pe noi situații posibile (în care, uneori, vor apare însă și întârzieri).

Ex. 346

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble staff and a bass staff. Below the staves is figured bass notation. The first system's figures are: 1 13 - 12 15-14-13 14 6 1 1 - 2 4 - 3 1 8 - 7-10-9 V 10-9-8-7 7. The second system's figures are: 1 6 6 7-0 4 4-3 V 7-6 1 6 1 6 3# 2# 5 6 4 5 5-4.

În prima situație putem remarca apariția, în ordine, a unui échappée, a unui pasaj urmat de anticipație. Cazul al doilea consemnează un pasaj rezolvat prin échappée (și "merge" la do prin figurația realizată de re). Următoarea situație aduce la sopran pasaje peste care se suprapun, la tenor, un échappée (do) și apoi un pasaj (mi); pe timpul al treilea, la bas, apare o întârziere rezolvată prin dublu échappée. Cazul al patrulea prezintă la sopran o situație asemănătoare cu cea consemnată în cazul al doilea (pasaj rezolvat figurat, de data asta printr-o întârziere); în paralel la bas apare un pasaj iar la tenor o anticipație legată (care se transformă nu în notă reală ci în întârziere). A cincea situație a exemplului anterior ne suprapune un échappée (alto) cu o anticipație (sopran). Cazul următor aduce un échappée (fa diez) urmat de o dublă întârziere (sopran-tenor) rezolvată decalat și suprapusă peste o broderie (bas).

Iată și alte posibile situații în exemplul următor.

Ex. 347

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal staff (treble clef) and a figured bass staff (bass clef). The first system has three measures. The second system has four measures. Below the bass staves, there is figured bass notation in numbers and symbols. The first system's figures are:
 Measure 1: 10-9-8 4 4 (with a 7/6 below the first part)
 Measure 2: 2 v 4-2#-3# (with a 4#5 below the first part)
 Measure 3: v 8 7 6 5 (with a 4 below the first part)
 The second system's figures are:
 Measure 1: 1 3 4 6 5 (with a 1 2 4 3 below the first part)
 Measure 2: (v 6 4 6 v 5 7 1 (with a 4 below the first part)
 Measure 3: v 5 11 v 6 1 6 (with a 4 below the first part)
 Measure 4: 1 6 1 6 (with a 4 below the first part)

În primul caz, pe subdominanta lui la minor apar, pe rând, la sopran, un pasaj (mi), o întârziere (sol) nerezolvată ("échappată") și o anticipație (mi) adusă prin salt (deci tot într-o combinație cu échappée-ul); la tenor întârzierea (si) se rezolvă figurat spre la printr-un échappée (sol diez) - de notat suprapunerea sol diez-sol becar destul de "acidă". Se adaugă, în măsura a doua, re-

zolvarea figurată a întârzierii de la tenor (prin échappée). În a doua situație consemnăm, la sopran, o întârziere (fa nu este nota reală, septima, ci întârzierea lui mi pe acordul accidental sol-do-sol-mi de întârziere!). Rezolvarea întârzierii se face prin anticipație, pe timpul trei apărînd întârzierea cvintei (tot la sopran - rezolvată pe ultima parte a timpului patru).

Concomitent se rezolvă (pe timpul patru) întârzierea de la tenor (pe timpul trei apăruse, la alto, sunetul fa, de data asta ca notă reală, septimă!). În a doua măsură alto-ul și tenorul efectuează un pasaj dublu (re și fa) rezolvat prin échappée. Sau în ultimul caz remarcăm figurația (prin broderie) a pedalei de la bas ce capătă, prin repetare, un caracter de ostinato. Și, sigur, exemplele ar putea continua la nesfîrșit. Nu am dori să încheiem acest capitol important înainte de a menționa, în cîteva cuvinte, problema paralelismelor (și contraparelelismelor), problemă destul de spinoasă în cazul notelor melodice (și deseori controversată). Pentru a oferi o imagine cît mai clară vis-à-vis de paralelisme (și contraparelelisme) ce pot lua naștere în situațiile armonice care folosesc notele melodice vom parcurge exemplul următor încercînd să stabilim ce este bine, posibil și ce nu.

Ex. 347 bis

The image displays two systems of musical notation for Example 347 bis. Each system consists of a vocal staff (treble clef) and a figured bass staff (bass clef). The first system contains five measures, and the second system contains five measures. The figured bass notation is written below the bass staff, indicating fingerings and intervals. The notation includes various symbols such as Roman numerals (IV, V, VI), numbers (1-8), and accidentals (sharps, flats, naturals). The first system's figured bass notation is: IV V 9 - 8, 6 - 5, 4 - 3, V 1 4 - 3, 1 6, 3 - 2 VI, IV 3 - 4 - 5 III 6, 1 6, 3, 10 - 9 - 8 - 7, VI 6. The second system's figured bass notation is: IV 13 - 14 V 6, 1 8 - 9 - 10 IV, V 8 - 7, 5 - 4, 1 6 - 5, 1 6, V 1 5 - 6, 3 - 4, 1 - 2 - 3, 5.

Primul caz reprezintă un adevărat postulat al întârzierilor: acesta nu "salvează" paralelismele, doar le maschează. În consecință între bas-sopran și bas-tenor se produc octave, respectiv cvințe paralele ascunse de armonia accidentală de întârziere (sol-mi-do-la) care, neavînd "valoarea" de armonie reală nu poate să se interpună cu forța necesară pentru a înlătura efectul sonor necorespunzător al paralelismelor amintite. Paralelisme nemijlocite (indiferent de calitatea notelor, străine sau reale) vor fi strict evitate (al doilea caz). Se impune o precizare: în situația a opta paralelismul dintre tenor și alto va fi considerat greșit, în schimb cel dintre alto și sopran (la alto apare septima dominantei iar la sopran o anticipație) este tolerat, ba chiar admis de mulți teoreticieni. Adevărul este că nu sună prost ! Explicații ... mai greu!! Paralelismele (și contraparelelismele) "mascate" de o notă melodică sau două-trei (pasaj, broderie, échappée) nu vor fi permise (vezi cazurile 3, 4, 5, 6, 7, 9). Ușoara decalare ritmică de asemenea nu va salva paralelismele între notele melodice (vezi cazul al zecelea, pasaj cu broderie). Și sigur exemplele ar putea continua, cu cele mai felurite situații: reținem esențialul - paralelismele de contact nemijlocit nu vor fi admise (indiferent de tipul de note, reale sau străine); paralelismele mascate de o notă (sau cîteva) melodică își vor păstra efectul sonor necorespunzător și, în consecință, vor fi evitate.

Concluzionînd putem afirma că notele melodice constituie un capitol de maximă importanță pentru dezvoltarea valențelor muzicale ale celui care trudește în domeniul armoniei tonale. Aici se află un teren extrem de fertil de investigație și fantezia celui care lucrează, bazată pe o tehnică solidă (posibil să fi fost deja atinsă pînă acum) poate conduce la invenții muzicale de factură cît mai diferite și mai eficiente. În general tărîmul notelor melodice se dovedește a fi extrem de bogat și ținînd cont de aspectul nativ muzical al acestor note (a căror funcție principală rămîne cea melodică, în subsidiar ele avînd, evident, și o funcție armonică) este clar că aici simplele și corectele rezolvări pur tehnice nu-și mai au locul, inventivitatea, sensibilitatea trebuind să primeze (repetăm însă, în limitele unui bun meșteșug etalat cu siguranță). Iată de ce recomandăm celor care rezolvă teme la acest capitol să încerce, cu mai multă îndrăzneală ... mai mult !

MODULATIA DIATONICA

Acest capitol se constituie în ultimul jalon pe lungul drum parcurs de lumea diatonică a tonalității. Pasul făcut odată cu abordarea modulației este extrem de important, esențial, decisiv am spune în ideea afirmării principiului fundamental de construcție în arhitectura muzicală tonală funcțională; într-adevăr, de la cele mai simple forme tonale baroce, clasice sau romantice (preludiu, invențiuni la două voci, miniaturi bi- sau tripartite simple) până la edificiile sonore complexe (fugă, sonată etc.), toate vor pune la temelia construcției ideea de modulație (pe plan tonal). Articulațiile componente ale unei forme, fie ea de mici sau mari dimensiuni, se vor face tocmai în funcție de diferențierile pe plan tonal ale segmentelor respective; ori acest lucru va presupune în mod automat ideea de trecere de la o tonalitate la alta, ideea de modulație.

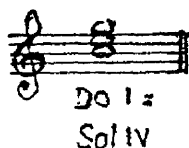
S-ar putea spune deci că am definit deja noțiunea de modulație: procesul muzical prin care se realizează trecerea dintr-o tonalitate în alta. Sigur că ideea de modulație ar presupune o tratare complexă plecând de la procedeul tehnic armonic aplicat (modulația diatonică, cromatică sau enarmonică) trecând prin relația între cele două tonalități (sub raportul gradului de înrudire - apropiate sau depărtate și sub raportul relației dintre ele - au aceeași tonică și sunt diferențiate modal, au tonici diferite dar sunt identice pe plan modal sau diferă atât pe planul tonicii cât și al modului) și ajungând la ideea importanței celor două tonalități, una în raport cu cealaltă (aluzie și inflexiune modulatorie, modulație pasageră, modulație tranzitorie, decisivă sau definitivă)

Toate aceste aspecte complexe privesc către o perspectivă multidisciplinară asupra modulației în care ar fi implicate teoria muzicii, armonia și polifonia, formele muzicale. Nu ne propunem într-un simplu tratat de armonie o parcurgere exhaustivă a procesului

atît de complex al modulației. Ne vom rezuma la analizarea celor trei procedee tehnice armonice de modulație: cea diatonică, cea cromatică și cea enarmonică. Vom începe, firește, cu tratarea problematicii ridicată de modulația diatonică.

În esență mecanismul modulației diatonice este extrem de simplu: el are la bază ideea **suprafețelor sonore comune** existente între tonalitățile apropiate. Cu cît gradul de rudenie este mai "strîns" (gradul 0 - tonalități relative, gradul 1 - tonalitățile dominantei cu relativa acesteia și cea a subdominantei cu relativa acesteia și cele de gradul 2 - în special tonalitatea contradominantei cu relativa acesteia) cu atît aceste suprafețe sonore sunt mai mari. În cadrul lor vom putea distinge acorduri, de trei sau patru sunete, care să fie comune celor două tonalități, ele găsindu-se cu toate elementele lor, concomitent, în ambele tonalități. Plecînd de exemplu de la acordul tonicii tonalității Do major putem constata faptul că el se găsește, cu "întreg efectivul" său sonor, și în tonalitatea Sol major, pe treapta a IV-a.

Ex. 348



Nu același lucru se poate spune despre acordul treptei a II-a a lui Do major care nu mai poate fi identificat cu acordul treptei a V-a din Sol major întrucît între cele două acorduri un sunet nu mai este comun: fa (în Do major) respectiv fa diez (în Sol major)

Ex. 349



Iată deci că "serviciul" modulației diatonice nu poate fi îndeplinit decît de acele acorduri care au toate elementele lor (fără excepție) atît în tonalitatea din care se pleacă cît și în tonalitatea în care se ajunge. Acest acord, comun celor două tonalități, se mai numește (în afară de acord comun) și **acord de echivalență**, pe el realizîndu-se trecerea de la prima la cea de-a doua

tonalitate. Sigur că în acest proces de echivalență notele rămân aceleași, neschimbate. Totuși acordul comun presupune o schimbare importantă, esențială; este vorba de **procesul de pivotare funcțională**. Revenind la exemplul anterior (trecerea din Do major în Sol major) se poate remarca faptul că fosta tonică a tonalității inițiale (Do I) a devenit subdominantă în noua tonalitate (Sol IV). De aici decurg toate consecințele de rigoare: odată cu schimbarea profilului tonal se schimbă și funcția, implicit și comportamentul funcțional al acordului respectiv. În cadrul sonor oferit de acordul comun are loc deci acest proces tonal fundamental, de reorientare tonală și funcțională (singura excepție de la acest principiu s-ar putea consemna doar în modulația la tonalitatea omonimă unde acordul de echivalență își păstrează fizionomia funcțională).

Deși mai rar utilizate decât trisonurile (firesc, au o personalitate mai puternică, mai bine individualizată) acordurile de septimă pot intra și ele în "jocul" modulației diatonice. În cazul lor această pivotare funcțională este mai dificilă întrucât, după cum afirmam mai înainte, ele își definesc mai bine o fizionomie distinctă (spre exemplu un trison major poate fi la fel de bine perceput și ca un acord al unei tonici majore sau ca o dominantă a unei tonalități majore sau minore în timp ce un acord major cu septimă mică cu greu ar putea fi auzit astfel decât o septimă de dominantă - de exemplu drept VII₇ într-un minor natural). Este motivul care determină prioritatea trisonurilor în procesele modulatorii diatonice.

Cît despre variante se poate spune că și aici baza o vor constitui majorul natural și minorul armonic. În afara acestora vom mai consemna o utilizare redusă a minorului natural și melodic; majorul armonic va fi prezent în procesele modulatorii diatonice care vizează abordarea tonalităților aflate la distanțe tonale mai mari (3-5, excepțional 6 cvinte) iar varianta melodică (care, am văzut la locul cuvenit, practic nu se utilizează în creația muzicală) va fi și aici prezentă doar teoretic, în creația tonală fiind ca și inexistentă în modulația diatonică. Iată deci că "greul" va cădea, ca și pînă acum, pe "umerii" majorului natural și al minorului armonic.

Analizînd în continuare problemele tonale pe care le ridică acordul de echivalență s-ar putea face o serie întreagă de considerații vis-à-vis de treapta pe care se găsește la ieșirea din to-

nalitatea inițială și treapta pe care se va situa la intrarea în noua tonalitate. Sigur că nu toate treptele vor permite o ieșire comodă (unele se vor dovedi chiar extrem de refractare ideii de modulație), la fel nu toate acordurile vor înlesni o intrare convingătoare. Să încercăm de aceea să facem o trecere în revistă a tuturor acordurilor pentru a ne edifica mai exact asupra acestui aspect.

Funcția de subdominantă (IV și II) va permite o bună ieșire din tonalitate; este firesc să fie așa dacă ne gândim la caracterul depresiv, centrifug al acestei funcții. Și treapta a III-a va înlesni o ieșire comodă: fără fizionomie funcțională precisă, acordul treptei a III-a, neutru, indiferent va permite o ușoară părăsirea tonalității (cu precizarea că folosirea lui este mai redusă din principiu). Funcția de tonică, puternică, stabilă va crea anumite dificultăți ideii de echivalență, de modulație; și anume în special acordul treptei I. Acesta cu greu va putea fi "scos" din rolul de tonică și reinterpretat într-o altă tonalitate drept altă treaptă. Totuși staticismul funcției va permite, în anumite condiții, procesul modulatoriu. Situația acordului treptei a VI-a este însă destul de diferită. Deși investită tot cu atributele funcției de tonică acest acord se dovedește mult inferior ca forță acordului suzeran (motivatele au fost expuse la locul cuvenit). Ușoara influență exercitată de subdominantă fac acordul treptei a VI-a mult mai maleabil, el pretîndu-se mult mai bine decât superiorul său tonal (I) procesului modulatoriu diatonic. În fine, funcția de dominantă: cea mai puțin dispusă la echivalențe modulatorii! Este firesc să fie așa întrucât dominantă (V și VII) este funcția activă, de sprijin a tonicii. Firesc este ca acordurile treptelor V și VII să se lase cu greu interpretate drept acordurile altor trepte din noua tonalitate; tendința lor de rezolvare către tonica tonalității inițiale este atât de puternică încât orice alt drum pare practic închis. Și totuși, mai greu, vom putea pleca și de pe dominantă!

Ce concluzie putem desprinde din cele expuse mai sus: vor exista culoare mai favorabile și mai puțin favorabile pentru ieșirea din tonalitate. Asta nu înseamnă că neapărat le vom folosi doar pe primele evitîndu-le pe celelalte. Consecințele unor ieșiri mai comode sau mai puțin comode le vom resimți nu atât în tonalitatea inițială cît în cea către care ne îndreptăm, aceasta va putea să se

impună mai rapid și mai convingător sau, invers, va reclama mai mult timp pentru a fi consfințită. Sigur însă că lucrul acesta va fi condiționat nu numai de modul în care părăsim vechea tonalitate ci și de culoarul prin care vom pătrunde în noua tonalitate. Astfel vom distinge, și aici, puncte mai comode de intrare și altele mai dificile, mai greoaie.

Condiția fundamentală pentru impunerea noii tonalități este formula autentică compusă de cadență, deci SD-D-T. Cu cât aceasta se va putea desfășura mai rapid și mai logic cu atât noua tonalitate va avea șanse de a se impune mai repede și mai convingător. Și, bineînțeles, invers, cu cât ea va fi mai târziu abordabilă sau va necesita unele "ocolișuri" cu atât statuarea noii tonalități se va face mai greu, cu efort mai mare de timp. Să parcurgem acum traseul tuturor treptelor posibile de a fi abordate ca "puncte de graniță" pentru intrarea în noua tonalitate.

Și aici subdominantă (IV și II) este soluția optimă. Ea permite automat în continuare formularea imediată a cadenței complete IV - V - I. O intrare mai dificilă va condiționa funcția de tonică; este adevărat, ea este funcția principală a tonalității, stabilă, puternică dar, abordată direct, ea nu se poate încă impune în această postură. Pentru a deveni o tonică reală (și nu una doar teoretică) ea trebuie sprijinită de celelalte funcții principale. În consecință, T va trebui să fie urmată de SD, D și abia apoi T se va defini ca atare; deci, $\overset{I}{VI} - \overset{IV}{(II)} - V - I$. Dominanta, funcție puternică, în primul moment nu este (decît teoretic!) încă o dominantă ! Nu avem încă nici un reper pentru a o considera ca atare. Totuși în calitatea ei funcțională trebuie să meargă la tonică. Relația suficientă în tonalitate pentru a o defini (V-I) nu este însă așa acum ! Este nevoie de o cadență întreruptă care să permită o reformulare a cadenței (care acum eventual ar putea apare și fără dominantă care s-a auzit deja): deci, $\overset{V}{VII} - VI - \overset{IV}{(II)} - (V) - I$. În fine, treapta a III-a va permite cel mai dificil acces (din motivele tonale pe care nu cred că mai este necesar să le rememorăm și care țin de neutralitatea treptei respective). Lui III îi va urma, logic, o formulă completă de cadență, absolut necesară: III - $\overset{IV}{II} - \overset{V}{VII} - I$ (eventual cu o implicare și a lui VI între III și SD).

Iată deci și tabloul complet al intrărilor. Sigur că ramforsarea, repetarea unei cadențe se pot realiza plecînd de la aceste formulări tonale "minime". Pe de altă parte, în situația în care noua tonalitate nu se va impune în cadrul discursului muzical unele întăriri ale ei nu se vor mai dovedi necesare.

Oricum panoramicul general al procesului modulatoriu (care presupune de fapt ambele momente cuplate ieșire-intrare) va necesita o privire concertată asupra modalității în care se face părăsirea vechii tonalități și respectiv abordarea celei noi. Se pot crea cele mai diferite situații: acordul de ieșire să fie foarte bun, la fel, cel obținut prin echivalență să permită o bună intrare. Se poate ca atît ieșirea cît și intrarea să fie dificile ! Și între acești doi poli o sumedenie de situații intermediare. Sigur că pînă la urmă orice soluție (corectă !) este valabilă și poate fi folosită. Cel mult, dacă se nasc probleme, ea poate fi "ajustată" corespunzător ! Să încercăm în continuare ilustrarea prin cîteva exemple comentate a cîtorva tipuri principale de modalități de intrare-ieșire.

Ex. 350

Do I #6
la IV#6 V9 I

Do I IV
la VI #6 V7 I

Do I V
Re IV V I

Do I
Fa V VI IV V7 I

În prima situație putem semnală un caz fericit de asamblare a unei ieșiri bune cu o intrare bună. Astfel, Do II permite o bună desprindere de tonalitatea inițială iar la IV reprezintă o excelentă poartă de pătrundere în noua tonalitate (urmată firește, de cadența de rigoare - V-I). A doua situația permite o bună ieșire din tonalitatea inițială (Do IV) în schimb intrarea se face cu oarecare dificultate (la -VI). (Sigur că, pentru a fi cît mai concludente, aceste exemple ar trebui gîndite cu o prealabilă cadențare în tonalitatea inițială care, prezentă doar cu treapta I-a, nu pare întotdeauna suficient de convingătoare.) Mergînd mai departe, a

treia situație aduce o mai greoaie separare de tonalitate inițială - chiar cea mai incomodă soluție - (Do V), în schimb intrarea în noua tonalitate Re se face printr-o ușă larg deschisă (IV). În fine, iată și un caz care ne dă destulă bătaie de cap și în situația desprinderii de vechea tonalitate și în aceea a pătrunderii în cea nouă (Do I - Fa V). Cu toată formula de cadență întreruptă și reformularea completă a cadenței autentice compuse parcă nu suntem deplin convinși de consolidarea noii tonalități care pare a mai reclama noi insistențe pentru a se implanta mai clar.

Mai bune sau mai puțin bune, toate soluțiile corecte rămân valabile și rămâne ca abilitatea compozitorului să ne convingă de cursivitatea și logica modulației sau de lipsurile acesteia.

Deși ne-am ocupat substanțial de problema acordului comun a rămas încă un aspecte încă neelucidat: cum va apare acest acord din punct de vedere al înfățișării sale armonice (răsturnare și dublaj) Dacă ne referim din nou la exemplul anterior în situația a patra, constatăm că atât Do IV cât și Fa V prezintă "puncte de vedere" identice (mai precis este vorba de faptul că ambele acorduri își vor găsi poziția tonală optimă în starea directă cu dublarea fundamentalei). Deci aici totul se rezolvă de la sine.

Nu același lucru se poate afirma despre situația întâia întâlnită în același exemplu: dacă acordul treptei a II-a din Do major preferă (ca poziție optimă) răsturnarea întâia cu dublarea terței, acordul echivalat (treapta a IV-a din la minor) optează pentru starea directă cu dublarea fundamentalei! Iată deci același acord (ca note) dar esențial diferit în ceea ce privește poziția armonică. Ce soluție vom adopta: vom "miza" pe înfățișarea lui Do II sau a lui la IV. Normal, logic ar fi să se prefere ideea favorizării acordului noii tonalități: către ea ne îndreptăm! Lucrul acesta provoacă însă un moment sonor neplăcut în tonalitatea inițială. Acesta se "desfășoară" normal și, subit, abordează un acord într-o poziție armonică extrem de necharacteristică provocând un mic șoc, aproape o surpriză neplăcută. Până ca urechea (și gândirea noastră muzicală) să se lămurească că este vorba de o modulație, situația sonoră se consumă cu repercursiuni neplăcute pentru auzul și logica noastră tonală. Nici invers nu este recomandabil (în principiu) să procedăm. Favorizând acordul primei tonalități defavorizăm (automat) pe cel al celei de-a doua tonalități. În consecință, pătrun-

Ex. 352

Do I II₆ IV₆ V B-7 1
6-5 4-3

Do I IV VI II₆ V B-7 1

Do I VI la IV V B-7 1

Do I VII₆ VI₆ 5 1
la II₆ 4-3

Dintre soluțiile propuse (posibile) ne va reține atenția în mod special prima (Do II = la IV), la fel de bună în ambele sensuri, a doua (Do IV = la VI), privită însă în sensul de la minor către major și, la fel, Do VII - la II (de la la către Do). Utilizarea minorului natural (care ar conduce la identitatea tuturor acordurilor în cele două tonalități) ar produce un șoc sonor nu prea plăcut în ambele situații (și plecând de la major către minor și invers), modulația nefiind prea convingătoare.

Ex. 353

Do I III (II) IV V B-7 1

la VII Do I VI IV V 1

Folosirea minorului melodic (sau a variantelor armonic și melodic ale majorului) practic se exclude întrucât acestea ar diminua doar șansele modulației prin îngustarea suprafeței sonore comune.

Destul de des folosită, modulația la relativă va fi prezentă fie în momentul de delimitare a două articulații arhitectonice diferite ("A" în tonalitatea de bază, "B" la relativă sau într-o formă de sonată tema întâia în minor, tema a doua în relativă majoră) sau pur și simplu pe traseul muzical al unei părți sau legături între părți (punte).

Modulația de dominantă

Nu încapă nici o îndoială, relația între o tonalitate oarecare și tonalitatea situată pe dominantă ei este relația fundamentală a construcțiilor arhitectonice tonale. Plecând de la formele preclasice (bipartitismul baroc are la bază această relație tonală, răspunsul într-o fugă se dă la dominantă etc.) trecând prin modelele construcțiilor clasice (de la cele mai simple forme bi- și tripartite, unde "B" se desfășoară de obicei pe dominantă și mergând pînă la relația tonală între tema întâia și a doua într-o formă de sonată - de asemenea avînd aceiași protagoniști tonali -) și ajungînd chiar și în romantism (unde această atît de elementară, simplă dar fundamentală relație își păstrează actualitatea), toate marile perioade muzicale ale muzicii tonale au consfințit importanța capitală a acestui raport tonal. Sigur, teoreticienii au căutat cauzele, motivele acestei alegeri atît de categorice. Dintre toate cred că ar trebui reținută mai ales ideea că din tonalitatea dominantei se revine extrem de ușor în tonalitatea de bază. Lucrul acesta se face prin simpla echivalare a noii tonici (de pe dominantă) cu vechea dominantă, și astfel drumul înapoi este parcurs automat.

Ex. 354

Do I
Sol IV V 6-7
6-5 I
4-3 Do V 8-7

Iată deci că am și implicat o primă posibilitate de a realiza puntea diatonică între o tonalitate și dominantă ei. Înainte de a merge mai departe facem următoarea observație; în cazul tonalităților majore lucrurile sunt clare (*tertium non datum!*) - ca în exemplul de mai sus Do-Sol și invers. În schimb la tonalitățile minore există ... două (!!) tonalități ale dominantei: cea minoră aflată la o cvintă superioară de tonalitatea inițială (dar a cărei tonică nu corespunde cu acordul dominantei, acesta, gândit în armonie, fiind major!) și cea majoră, aflată la 4 cvinte distanță dar care, deși departe din punct de vedere tonal, permite revenirea automată la tonalitatea de bază (tonica noii tonalități fiind automat acordul dominantei tonalității inițiale).

la - mi - (mi I $\neq$ la_a V)

la - Mi - (Mi I = la_a V)

Sigur că de fapt tonalitatea (propriu-zisă) a dominantei va fi cea aflată la distanță de o cvintă, dar, pe de altă parte, aceasta nu va permite o reîntoarcere atât de comodă (ca în relația major-major). Este și motivul pentru care construcțiile tonale clasice optează uneori, în minor, pentru relația tonală cu relativa majoră și nu cu tonalitatea dominantei.

Revenind la relația de dominantă între două tonalități majore mai consemnăm în afara relației deja amintite (Ti I tonalitatea inițială I $\leftrightarrow$ Td IV tonalitatea dominantei IV și invers) următoarele relații de echivalență: Ti III $\leftrightarrow$ Td VI, Ti V $\leftrightarrow$ Td I, Ti VI $\leftrightarrow$ Td II

Ex. 355

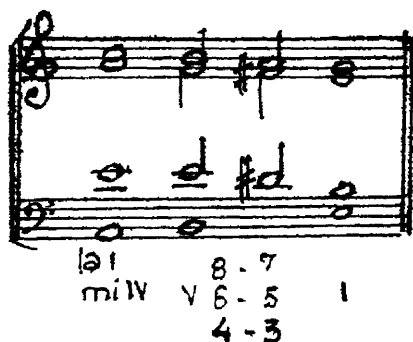
Do I III Do I V Do I VI7

Sol VI 6 V 0-7 I Sol I IV 6 V 6-5 I Sol II 7 V 9 7 I

Plecând de la o tonalitate minoră (armonică) la cea minoră aflată pe dominantă (tet armonică) vom constata existența doar unei

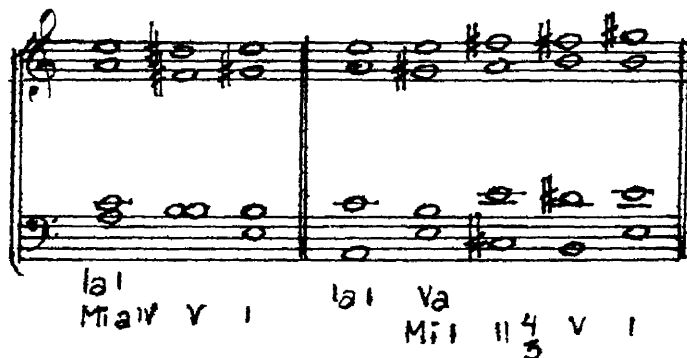
singure echivalențe : $Ti\ I \leftrightarrow Td\ IV$!

Ex. 356



Folosind tot variantele armonice ale tonalității minore inițiale și ale tonalității majore aflate pe dominantă vom găsi două soluții : $Ti\ I \leftrightarrow Td_a\ IV$ și $Ti_a\ V \leftrightarrow Td\ I$

Ex. 357



Repetăm însă ceea ce susțineam mai înainte, aceasta nu ar putea fi considerată propriu-zis drept tonalitate a dominantei întrucât distanța între cele două tonalități este de patru cvinte. Rămîne însă echivalența $Ti_a\ V \leftrightarrow Td\ I$ (și aspectul discutabil al problemei tonalității dominantei în minor !)

Modulația la relativa dominantei

Plecînd de la o tonalitate majoră către una minoră (considerată prin prisma variantei armonice) vom putea constata existența următoarelor soluții $Ti\ I \leftrightarrow Trd\ VI$, $Ti\ III \leftrightarrow Trd\ I$, $Ti\ VI \leftrightarrow Trd\ IV$.

Ex. 358

Do I mi VI 11 6 5 V7 I Do I mi IV V I Do I VI mi IV V I

În cazul în care vom pleca de la o tonalitate minoră (tot în varianta armonică) către una majoră vom semnala o singură posibilitate de echivalență: Ti I $\longleftrightarrow$ Tră II.

Ex. 359

Do I mi VI 11 6 5 V7 I Do I mi IV V I Do I VI mi IV V I

Modulația la subdominantă

Fără a egala ca importanță modulația la dominantă, modulația la subdominantă rămâne una dintre relațiile fundamentale ale sistemului tonal. Și dacă ne gândim că prin modulația la dominantă se creează necesitatea revenirii ne dăm seama că drumul înapoi (cvință descendentă) presupune de fapt tehnica modulației la subdominantă!).

Ex. 360

Do I mi VI 11 6 5 V7 I Do I mi IV V I Do I VI mi IV V I

Astfel în exemplul de mai sus modulația la subdominantă va putea fi considerată nu numai trecerea de la Do la Fa ci și revenirea la tonul de bază în situația modulației Do - Sol - Do.

Luând situația în care se modulează (la subdominantă) între două tonalități majore putem găsi următoarele soluții: Ti I ↔ Tsd V, Ti II ↔ Tsd VI, Ti IV ↔ Tsd I, Ti VI ↔ Tsd III

Ex. 361

Do I
Fa V VI IV V7 I

Do II
Fa VI IV V6 I

Do IV
Fa I IV6 V6 I

Do VI
Fa III II6 V 8-7 6-5 4-3

În cazul când cele două tonalități sunt minore va fi posibilă următoarea echivalență : Ti IV ↔ Tsd I.

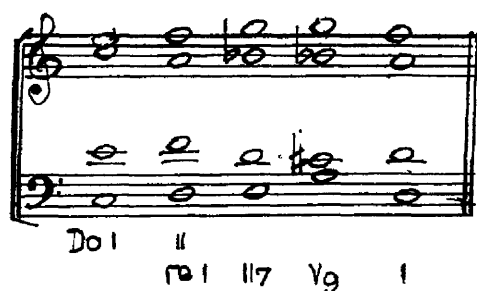
Ex. 362

Do I IV
Fa IV6 V I

Modulația la relativa subdominantei

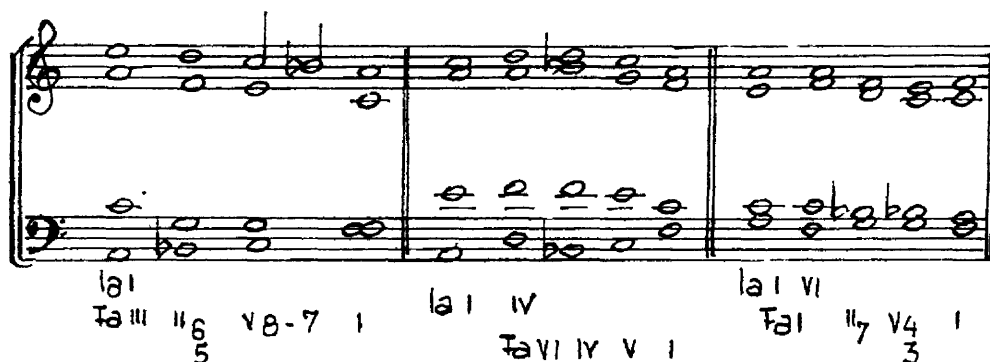
Demarînd de la tonalitatea majoră către cea minoră (evident privită prin prisma armonicului) vom putea consemna o singură soluție posibilă : Ti II ↔ Tsd I.

Ex. 363



În cazul în care vom pleca de la tonalitatea minoră către cea majoră vom putea constata existența următoarelor posibilități de echivalență : Ti I $\leftrightarrow$ Trsd III, Ti IV $\leftrightarrow$ Trsd VI și Ti VI $\leftrightarrow$ Trsd I

Ex. 364



Modulația la tonalitățile aflate la 2 cvinte

Fără a se înscrie în limita tonalităților strict înrudite cu o tonalitate de bază, tonalitățile aflate la distanța de două cvinte sunt totuși considerate destul de apropiate și, în consecință, posibil de a fi abordate prin procedeele modulației diatonice. Evident că relația tonală cea mai importantă rămîne aceea cu tonalitatea contradominantei : Ti III $\leftrightarrow$ Ted II și Ti V $\leftrightarrow$ Ted IV

Ex. 365



Sigur că se vor putea realiza modulații și către celelalte tonalități aflate la două cvinte distanță, privite ascendent cât și descendent. Uneori pot exista două soluții (ca și în cazul modulației la contradominantă) - vezi exemplul de mai jos unde Do III $\leftrightarrow$ si IV și Do V $\leftrightarrow$ si VI iar Do II $\leftrightarrow$ Si b III și Do IV $\leftrightarrow$ Si b V

Ex. 366

Do I III Do I V Do I II Do I IV
 si IV V I si VI II₆ V I Si b III II₆ V₇ I Si b V VI II₆ V₇ I

dar se pot naște și situații fără soluție dacă privim modulația diatonică doar prin prisma majorului natural și a minorului armonic (așa cum se întâmplă în relația Do-sol). Această constatare va determina în mod firesc necesitatea implicării și a celorlalte variante; uneori forțate (cum este cazul mai ales al majorului melodic sau parțial al minorului melodic), aceste variante măresc considerabil, cel puțin teoretic, câmpul de acțiune al modulației diatonice. Un singur exemplu poate deveni semnificativ; de la Do la sol nu există nici o soluție (!); gândind cele două tonalități prin prisma celor trei variante vom găsi nu mai puțin de șapte (!) soluții posibile: Do I_n $\leftrightarrow$ sol_m IV, Do_n II $\leftrightarrow$ sol_n V, Do_m III $\leftrightarrow$ sol_m VI, Do_n IV $\leftrightarrow$ sol_n VII, Do_m V $\leftrightarrow$ sol_n I, Do_n VI $\leftrightarrow$ sol_m II, Do_m VII $\leftrightarrow$ sol_n III ! Trebuie să recunoaștem că de la nici o soluție până la șapte este o ... mică distanță; sigur că dintre acestea rămân valabile mai ales soluțiile 1 și 6 și parțial 2 și 4 (3 și 7 fiind mai mult teoretice).

Ex. 367

Do I Do I VI
 sol m IV V₂ I₆ sol m II V₇ I

Totuși realitatea este una singură (șapte soluții!) și trebuie să ne plecăm în fața ei. Astfel se deschid noi perspective (prin utilizarea variantelor) pentru abordarea de tonalități aflate la mai mare distanță (3-5 cvinte, excepțional chiar 6). Mai înainte de asta însă vom menționa cazul special al unei modulații de mare însemnătate în sistemul tonal, în arhitectura lui, modulația la omonimă. Fiind luată în considerare de Beethoven, fiind statuată într-un adevărat principiu de creație la Schubert, modulația la omonimă, acest joc major-minor s-a impus ca un procedeu important în construcțiile formale clasice dar mai ales romantice, cât și ca un procedeu utilizat în procesele modulatorii (proprii mai ales dezvoltărilor și punților). În consecință, îi vom acorda o atenție specială urmînd ca ulterior să ne ocupăm de restul modulațiilor de la 3, 4, 5 și eventual 6 cvinte distanță. (Ar mai fi de amintit existența modulației la omonimă, cu destulă insistență prezentă în creația acestui atît de singular compozitor care este Domenico Scarlatti).

Modulația la omonimă

Relația tonală de mare importanță mai ales în clasicism și romantism (după cum am amintit deja), distanța între tonalitățile omonime rămîne, paradoxal, foarte mică și foarte mare în același timp! Simpla schimbare a calității acordice a tonicii (majoră sau minoră sau invers) nu crează sentimentul perpetuării acestei funcții, dimpotrivă, acela al modificării ei. Astfel trecerea de la major la minor ne conduce cu gîndul la o subdominantă.

Ex. 368

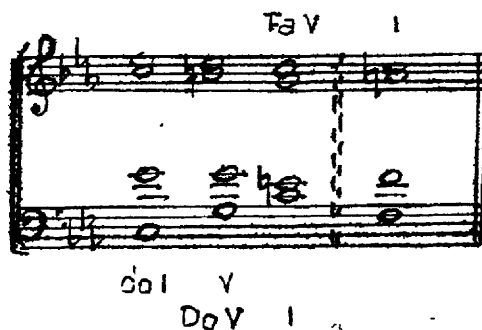


Astfel trecînd de la Do la do prin intermediul unui acord comun, V comun, ajungem pe un do I care ne degaje mai de grabă sentimentul unei subdominante, deci sol IV.

În situația (inversă) de la do la Do, noua tonică majoră se aude mai de grabă ca o dominantă decît ca o tonică.

Deci, în loc de do I - do V = Do V - Do I

Ex. 369



de fapt vom percepe do I - do V = Do V - Do I = Fa V - Fa I.

Sigur, marilor maeștri le-a reușit alternanța major-minor (și invers) fără dificultăți, cursiv, logic (uneori chiar cromatic, prin alterarea terței acordului de tonică - situație și mai greu de imaginat!). Totuși, trebuie să luăm în considerare faptul real, și anume că trecerea la omonimă ridică probleme pentru stabilitatea noii tonalități. În consecință, se pot imagina soluții cu suprafețe mai mari comune cum ar fi în exemplul de mai jos Do I - IV_a - V.

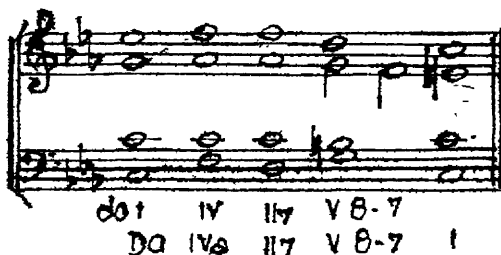
do IV_a - V_a - I

Ex. 370



Evident soluția ar putea fi gîndită și invers, de la do la Do.

Ex. 371



Încă mai convingător s-ar impune soluția cu cadența întreruptă, mai ales de la major la minor (dar posibilă și invers, însă cu un randament mai scăzut).

Ex. 372

Do I V7
do V7 VI II_6^5 V8-7 I
do I6 IV V8-7
Do V8-7 VI IV V4 I

De altfel este o soluție la care au apelat cu succes și maeștrii clasicismului. Prin acest procedeu noua tonalitate se instalează clar întrucît, în urma cadenței întrerupte, se va formula cadența completă pentru noua tonalitate. O reținem ca pe un procedeu preferențial în abordarea relației la omonimă.

Modulația la tonalități îndepărtate (3-5 cvinte, excepțional 6)

Dacă modulația la omonimă reprezenta un caz particular (o distanță aparent mare, în realitate de fapt una mică) celelalte tonalități aflate la 3, 4 sau 5 cvinte distanță pot fi considerate drept tonalități depărtate și, în consecință, nu vor putea fi abordate decît prin prizma variantelor.

Iată, spre ilustrarea celor afirmate, cîteva exemple în care se realizează treceri modulatorii între tonalități aflate la distanță de 3, 4 și 5 cvinte.

Mai întîi să privim culoarul major-major (evident modulațiile pot fi gîndite și în sens ascendent și în sens descendent)

Ex. 373

Do I II_6
La IV_6 V8-7
6-5
4-3
Do I VI_6
La II_6 V7 I
Do I VI
Mi IV V I
Do I III
Si IV V I_6

Iată, de la Do major la La major am putea utiliza soluția $Do_{II} \longleftrightarrow La_{IV}$ (cea din exemplul anterior) sau $Do_{VII} \longleftrightarrow La_{II}$. Teoretic ar mai exista două soluții, practic neutilizabile însă ($Do_{III} \longleftrightarrow La_{V}$ și $Do_{V} \longleftrightarrow La_{VII}$). În trecere de la Do major la Mi major vom consemna o unică soluție $Do_{VI} \longleftrightarrow Mi_{IV}$ iar în relația Do major-Si major de asemenea o singură cale $Do_{III} \longleftrightarrow Si_{IV}$. Privind ansamblul celor trei modulații (la 3, 4, 5 cvinte în relația major-major) putem observa faptul că, în mod constant, aceste procese modulatorii sunt condiționate de existența acordului de treapta a IV-a din varianta armonică a tonalității aflate deasupra pe scara cvintelor. Astfel acest acord se demonstrează a fi indispensabil în aceste treceri tonale, el putînd fi utilizat fie ca acord de start (dacă plecăm de sus în jos pe scara cvintelor) sau ca acord de intrare (în situația inversă).

Rolul acestui acord va fi preluat în minor (în relațiile tonale minor-minor) de acordul dominantei (evident, tot în varianta armonică). Iată exemplificate mai jos modulațiile, pe acest culoar, la distanțele de 3, 4 și 5 cvinte (acestea putînd fi privite în ambele sensuri, ascendent sau descendent).

Ex. 374

la I V la II m la IV m la VII 6 la I V la I V

fa# m 4 V 1 fa# IV V4 1 fa# VI IV V7 1 fa# VII 6 V7 1 do# III IV V 1 sol# VI V9 1

În relația dintre la minor și fa diez minor putem consemna, în afara soluției date ($la_{IV} \longleftrightarrow fa_{VII}$), în acest caz nu cea optimă, și soluțiile $la_{II} \longleftrightarrow fa_{IV}$, $la_{IV} \longleftrightarrow fa_{VI}$ și $la_{VII} \longleftrightarrow fa_{II}$ (am remarca mai ales, prin calitățile lor superioare, ultimile două soluții, și în special ultima).

În situația modulației la patru cvinte distanțe (la minor-do diez minor) remarcăm existența unei singure posibilități de echivalare $la_{IV} \longleftrightarrow do_{III}$ iar la distanța de cinci cvinte nu vom găsi decât o singură soluție: $la_{IV} \longleftrightarrow sol_{VI}$.

În cazul trecerii de la o tonalitate majoră spre una minoră (și invers) putem constata faptul că, plecând de la un major în jos către un minor (și invers, de la un minor în sus către un major), vom găsi câteva soluții, așa cum sunt ele demonstrate în exemplul de mai jos (în "sus" sau în "jos" pe scara cvintelor, evident !).

Ex. 375

Do I IV_2 Do I $\text{fa V VI II}_6 \text{ V}$ Do I $\text{II}_b 6$ Do I III_6 Do I IV_2

fa IV V $\text{fa V VI II}_6 \text{ V}$ $\text{fa IV}_6 \text{m IV}_m \text{V}_7$ $\text{fa VII}_6 \text{ VI}_6 \text{ IV}_3 \text{ V}_7$ $\text{fa I II}_2 \text{ V}_6$

Do I Vm Do I VI Do I VII_m Do I IV Do I V_b

$\text{fa II}_m \text{ V}_7$ $\text{fa III}_b \text{ II}_7 \text{ V}_7$ fa m IV V_7 $\text{ib V VI II}_3 \text{ V}_7$ $\text{ib V}_m \text{ II}_6 \text{ V}_7$

Astfel la trei cvinte acestea sunt cele deja notate în cazul special al modulației la omonimă (de care ne-am ocupat deja mai înainte, în consecință nu am mai considerat necesar să mai revenim). Distanța de patru cvinte se poate străbate cu ajutorul soluțiilor: $\text{Do I} \leftrightarrow \text{fa}_a \text{ V}$, $\text{Do}_a \text{ II} \leftrightarrow \text{fa}_m \text{ VI}$, $\text{Do}_m \text{ III} \leftrightarrow \text{fa}_a \text{ VII}$, $\text{Do}_a \text{ IV} \leftrightarrow \text{fa I}$, $\text{Do}_m \text{ V} \leftrightarrow \text{fa}_m \text{ II}$, $\text{Do}_a \text{ VI} \leftrightarrow \text{fa}_a \text{ III}$ și $\text{Do}_m \text{ VII} \leftrightarrow \text{fa}_m \text{ IV}$. Deci teoretic echivalența posibilă pe toate treptele ! Practic nu se vor folosi cazurile în care este utilizat majorul melodic; la fel, poate iar vor apare situații în care să consemnăm utilizarea minorului melodic. Rămân deci să fie utilizate mai ales trei situații (unde se face apel doar la variantele natural și armonic).

În fine, la distanța de cinci cvinte vor apare următoarele echivalențe: $\text{Do IV} \leftrightarrow \text{si bemol}_a \text{ V}$. $\text{Do}_a \text{ IV} \leftrightarrow \text{si bemol}_m \text{ V}$. Dintre

acestea este clar că opțiunea cade asupra celei dintâi (cea de-a doua făcînd apel la varianta naturală a gamei minore).

În situația inversă (plecînd de la o tonalitate majoră în sus către una minoră sau invers, de la una minoră către una majoră plasată inferior) constatăm rapid existența unei bariere repede pusă, barieră ce se interpune între tonalități aflate deja la distanța de trei cvinte, distanță imposibil de acoperit prin contact tonal nemijlocit (între Do major și fa diez minor, ambele cu toate variantele, neexistînd nici o punte de legătură, nici un canal direct de comunicare).

Se naște astfel problema tonalității intermediare, a tonalității ce va media trecerea între două tonalități între care nu există posibilitatea tangenței nemijlocite (sau a tonalității care se interpune între două tonalități din motive muzicale, nu ca o strictă necesitate tehnică). Vom încerca să ne ocupăm în continuare de acest aspect, nu mai înainte de a semnală și un caz limită al modulației diatonice, și anume este vorba de acoperirea distanței de șase cvinte. Este o situație de excepție pe care o consemnăm în cazul absolut special al relației tonale între o tonalitate minoră și cea majoră plasată la 6 cvinte superioare față de aceasta.

Ex. 376

la, VII₆ la, V

Fa[#]m VII₆ V₈₋₇ 6-5 4-3 Fa[#]m VII IV_{m6} V₇ I

Îată, în exemplul de mai sus, treapta a VII-a a lui la_a se va putea echivala cu treapta a II-a a lui Fa diez_a (ambele sensuri a putînd fi parcurse: la_a VII ↔ Fa diez_a II). Cu o importanță mai mult teoretică, această modulație trebuie totuși reținută drept o soluție extrem de rar utilizată. (Mai putem consemna și soluția, practic neutilizabilă, totuși posibilă: la V_a ↔ Fa diez_m VII).

Tonalități intermediare (tranzitorii)

Iată că uneori două tonalități nu pot avea un contact tonal direct (neexistînd o soluție în ceea ce privește acordul comun - care poate lipsi sau care se poate prezenta în condiții nesatisfăcătoare) sau, chiar dacă teoretic îl pot avea, se poate întîmpla foarte bine ca în procesul muzical compozitorul să nu dorească să meargă pe drumul cel mai drept și scurt, ci să "ocelească" puțin (sau mai mult) poposind și pe tonalități intermediare. Dintr-un motiv sau altul, tonalitățile intermediare constituie o realitate palpabilă în muzica tonală; locul preferențial îl constituie fie secțiunile de trecere, de legătură (punțile), fie cele de travaliu tematic și tonal (dezvoltări). Sigur, mai puțin obișnuite, pot fi întîlnite și în alte părți ale construcțiilor arhitectonice.

Problema pe care o ridică o tonalitate intermediară este condiționată în principal de locul pe care-l revendică în economia discursului muzical: abia atinsă și părăsită, sigur că ea va fi o simplă trambulină pentru ceea ce urmează. În aceste condiții chiar o cadență obișnuită poate lipsi, ba mai mult, se poate ca însăși tonică să nu fie adusă.

Ex. 377

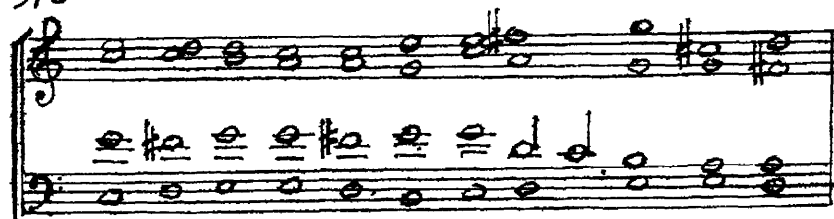


etc.

Do I
Sol IV V7 VII⁷ Re II⁷ V7 I⁶

Dacă consistența acestei noi tonalități este mai mare, sigur că o formulă de cadență va deveni obligatorie; iar dacă ea se impune pe un traseu mai îndelungat poate ocupa, corespunzător, un spațiu mai mare fiind temeinic consolidată (situație mai rar întîlnită, totuși, în cazul unor tonalități pasagere, de tranzit).

Ex. 378



Do I
Sol IV V7 VI⁶ $\frac{11}{3}$ V7 I⁶ IV V⁶-7 VI Re II V⁴ I

Folosind aceste "trepte" intermediare se poate ajunge la acoperirea, exclusiv prin procedeele modulației diatonice, a unor distanțe mai mari din punct de vedere tonal. Dacă în secțiunile de punte o eventuală abundență de tonalități intermediare nu este justificată de distanța tonală mare între cele două teme (aflate de obicei la o cvintă sau la relativă) ci de necesitatea înlăturării cât mai categorice a sentimentului tonalității de bază pentru a se putea instala noua tonalitate a temei a doua, în schimb în secțiunile dezvoltatoare, numeroasele tonalități intermediare (care, mai ales în clasicismul timpuriu, sunt abordate pe baze diatonice) prilejuiesc atingerea unor puncte tonale uneori destul de îndepărtate. Dacă în punți, cu toate "divagațiile", nu se depășesc de obicei distanțe de 2, 3 (mai rar 4 și foarte rar peste 4) cvinte, în dezvoltări distanțele între punctele tonale extreme (pe scara cvintelor) sunt frecvent de 4, 5 sau mai multe cvinte, ajungând uneori să depășească și 9-10 cvinte ! În acest caz planul tonal este extrem de bogat, tonalitățile intermediare numeroase (între tonalitatea temei a doua în care se sfârșește expoziția tonalitatea-dominantei sau a relativei - și tonalitatea inițială în care va debuta repri-za), din rîndul acestora selecționîndu-se tonalitățile aflate la punctul de minim și maxim tonal. Subliniem din nou faptul că multe din aceste modulații se produc apelîndu-se la procedeele modulației diatonice (evident că alături de aceasta este posibilă utilizarea și a modalităților de tip cromatic și enarmonic). Sigur că ar fi de amintit faptul că importanța acestor tonalități intermediare este demonstrată și de operă unde, fără a exista rigoarea unui plan tonal (ca în cazul arhitectonicii muzicii instrumentale), se crează necesitatea unor permanente modulații, treceri de la o tonalitate la alta, planul tonal astfel creat marcînd trasee cu numeroase tonalități intermediare, tranzitorii (în special în epoca romantică).

SISTEMUL TONAL CROMATIC

În paginile anterioare au fost parcurse exclusiv problemele legate de sistemul tonal diatonic, fie sub forma lui pură (variantele naturale) fie sub aceea lărgită de cadrul variantelor armonice și melodice. Chiar procesul modulatoriu nu a fost abordat decât tot printr-o priză diatonică excluzându-se (pînă acum) orice elemente străine acestui cadru. S-a procedat astfel atît din rațiuni didactice (eșalonarea gradată a materialului de studiu) cît și istorice (sistemul tonal luînd naștere pe o bază diatonică, bază pe care a menținut-se de altfel - mult timp - drept cvasi-exclusivă, elementele cromatice insinuîndu-se cu timiditate, treptat). Sigur s-ar putea aminti de o anumită abundență relativă a elementelor cromatice, în anumite lucrări din Renașterea tîrzie și baroc, dar acolo credem că este vorba mai de grabă de (încă !) o insuficientă limpezire a sistemului tonal decât de o emancipare a elementului cromatic (cromaticii venețieni, unele lucrări de Bach etc.). Clasicismul timpuriu ne prezintă o diatonie pură, "cristalină", rareori tulburată de infiltrarea unui cromatism mai mult rătăcit pe aici. Sigur, treptat lucrurile vor evolua: la Mozart (în special cel tîrziu) și la Beethoven (uneori și pe la Haydn) elementele cromatice încep să apară tot mai des, pentru ca apoi, mai ales către zona finală a romantismului, limbajul puternic cromatizat să devină monedă curentă. Studiarea sistematică, pe etape, a acestui limbaj tonal evoluat se impune cu necesitate, parcurgerea lui oferind posibilitatea înțelegerii, analizării și aprofundării unui mare număr de lucrări tonale importante.

Abordarea lumii cromatice se va face în trei etape: prima va fi aceea în care elementele cromatice vor lărgi sfera tonalității fără a crea însă obligativitatea părăsirii ei. O a doua o vom realiza atunci cînd, prin elementul alterat, se va crea posibilitatea modulației, a ieșirii dintr-o tonalitate și intrarea în alta. În fine, o ultimă etapă, emanciparea totală a elementului cromatic, posibil oriunde și în orice condiții, în calitate de notă melodică.

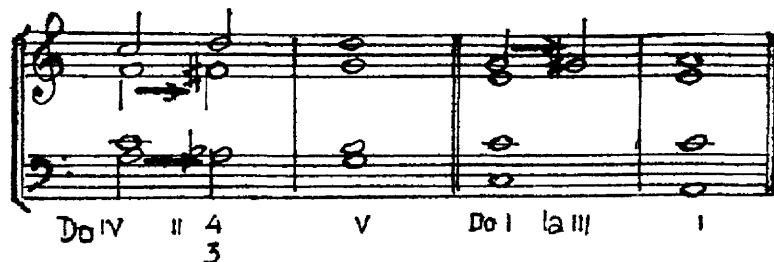
Evident, din considerente didactice (dar și logice !), vom parcurge în ordinea firească cele trei etape ocupându-ne la început de prima. Mai înainte însă de a face acest lucru va trebui să rezervăm un spațiu special pentru

Falsa relație

O dată cu apariția elementelor alterate falsa relație "intră în drepturile ei" devenind un element iminent al acestei lumi cromatice. Despre falsa relație am mai amintit, este însă cazul să revenim pentru a trata această problemă "in extenso".

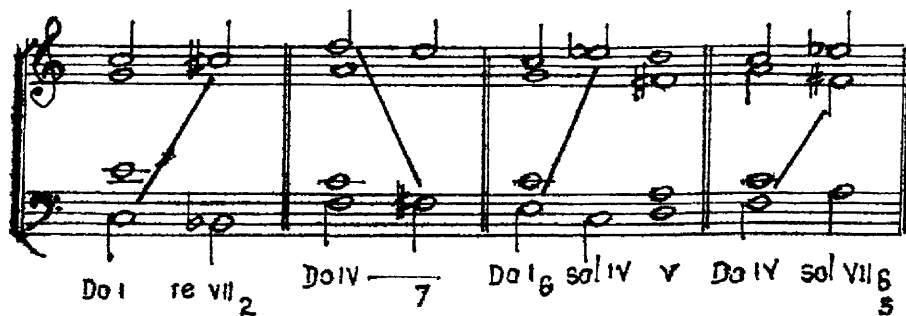
Procesul cromatic, este știut, constă în alterarea unui element (sau a mai multora). Atunci când acest lucru se petrece la o anumită voce, precedul poartă numele de cromatizare, el fiind întâlnit fie în situațiile în care, în cadrul unei tonalități, se urmărește obținerea de sensibile artificiale (trepte alterate nemodulatorii) fie realizarea unor modalități de tip cromatic.

Ex. 379



Sigur că asemenea cazuri, cum sunt cele din exemplul anterior, pot fi întâlnite frecvent în procesele cromatice tonale, ele neridicând probleme de nici un fel și fiind perfect posibile. Să analizăm însă și situațiile pe care le propune exemplul următor.

Ex. 380



Se poate observa și aici existența procesului cromatic (primele două cazuri, la sopran, respectiv la bas). Dar, din cauza dublării sunetului ce urmează a fi alterat se crează un conflict so-

nor aspru, nu prea estetic, între sunetul ce a fost cromatizat și cel diatonic din acordul anterior (bas-sopran respectiv sopran-bas). În situația a treia procesul cromatic nu se mai realizează la aceeași voce, mi apare la bas iar mi bemol la sopran; în continuare observăm același fenomen (fa la bas și fa diez la alto). Aceste conflicte sonore între elemente diatonice și cele alterate (sau invers) provoacă momente care de multe ori dau sonorități necorespunzătoare, "urite", sunând "fals" (de aici și denumirea de falsă relație). Uneori ele pot fi evitate, alteori lucrul acesta poate fi greu realizat sau devine chiar imposibil. Și atunci ?

În principiu falsele relații, prin sonoritățile (deseori) necorespunzătoare, vor fi înlăturate din discursul cromatic tonal. Totuși în anumite condiții ele vor putea fi tolerate, lucrul acesta se va putea întâmpla atunci când, prin utilizarea unor procedee armonice speciale (sau când ne vom prevala de anumite situații deosebite) vom reuși să "mascăm" sonoritatea "falsă" ce rezultă din conflictul dintre cele două sunete ale aceleiași trepte (dar alterate diferit). Recomandările pe care le vom face în continuare ne trebuie însă "luate" la modul absolut, ele neconstituindu-se în "rețete sigure" ci aplicabile (hai să-i spunem) procentual. Verificarea practică a sonorităților va rămâne unicul criteriu absolut de apreciere a posibilității de a efectua (sau nu) o falsă relație. Facem o asemenea afirmație întrucât creația muzicală cunoaște cazuri celebre de false relații care în mod normal ar trebui să sune foarte "prost" și care totuși au fost utilizate creînd situații sonore speciale, deosebite (să ne amintim numai de atît de cunoscuta falsă relație din începutul uverturii la "Tannhäuser" de Wagner, Marșul pelerinilor). Să încercăm deci să sugerăm cîteva principii care, respectate, pot conduce (în general !) la realizarea unor false relații acceptabile.

Un prim aspect l-ar constitui componența sonoră a celor două acorduri; o falsă relație va fi cu atît mai ușor de suportat cu cît elementele celor două acorduri vor fi mai net diferențiate (și invers, va fi cu atît mai probabil greșită cu cît cele două acorduri vor fi mai apropiate sau chiar identice).

Ex. 381

Nu posibil discutabil posibil acceptabil

D major D major with a flat D major with a sharp D major with a double sharp D major with a double flat

Se pot observa în exemplul anterior sonoritatea necorespunzătoare a cazurilor unu și trei când falsa relație se realizează fie pe armonie ținută (prima situație) sau pe acorduri cu suprafețe comune consistente și funcția comună (a treia situație). În replică cazurile doi, patru și cinci aduc sonorități plauzibile, acordurile ce produc falsa relație fiind net diferențiate.

La acest criteriu al diferențierii elementelor mai vine unul care conduce către o sonoritate mai acceptabilă a falsei relații. Astfel falsa relație va fi cu atât mai ușor de "suportat" cu cât cel de-al doilea acord va fi mai puternic, mai disonant decât cel anterior (situația ideală va fi realizată atunci când primul acord va fi consonant iar cel de-al doilea foarte tensionat). Acest aspect este ilustrat de cazurile doi, patru și cinci tot ale exemplului anterior: se poate constata că situațiile doi și patru sunt mai bune decât cea de-a cincea: explicația rezidă din tensiunea mai mare a acordurilor ce produc falsa relație din cazurile doi și patru decât aceea rezultată din cazul al cincilea.

Un alt criteriu ce intră în aprecierea acestui "joc" al falsei relații îl reprezintă distanța tonală (fie între cele două acorduri fie între tonalitățile din care fac parte). Primul caz îl putem ilustra prin cunoscuta falsă relație ce se produce între acordul sextei napolitane și dominantă tonalității ce urmează (această problemă este prezentată mai pe larg la capitolul destinat special sextei napolitane, treapta a doua coborâtă în major și în minor).

Ex. 382

D major with a flat D major

Iată în exemplul anterior un caz tipic cu sexta napolitană (primul). Cel de-al doilea aduce situația opoziției dintre două acorduri aflate în două tonalități ce se găsesc la o distanță apreciabilă una față de cealaltă (o posibilă modulație bruscă), motiv pentru care ambele false relații vor fi în principiu tolerate.

Semicadențele, cezurile sau cadențele interioare (eventual subliniate și prin coroane) vor permite în general falsele relații (situații frecvent întâlnite în coralele de Bach, dar nu numai aici). Iată un exemplu în acest sens.

Ex. 383

Figured bass notation below the staff: DOV 8-7, 6-5-4, VI, don 9-8 16, la IV, V#, V6, IV6, I, 16, 5, 4-3.

În fine, o ultimă ipostază care va permite falsa relație : atunci când unul din elementele care produc falsa relație (sau eventual amândouă) este interpretat ca notă melodică.

Iată în exemplul care urmează trei situații în care falsele relații se produc fie între o notă reală și una melodică (primul caz), fie între o notă melodică și una reală (al doilea caz) fie între două note melodice (la alte putînd apare re sau re diez). A patra situație aduce o falsă relație între un échappé al sopranelor (mi bemol) și o notă reală a alto-ului (mi), falsă relație mascată de întîrzierea ce apare la alto (fa). De reținut că aici falsa relație va fi tolerată în virtutea faptului că se produce între o notă melodică și una reală (mi bemol-mi) întrucît nota melodică ce se interpune nu salvează (ea !) falsa relație. Spre edificare am notat în continuare un caz în care ciocnirea între mi bemolul de la alto (și sopran) și mi-ul de la bas este ușor atenuată de întîrzierea basului (fa) care se intercalează între ele, întîrziere ce nu reușește însă să evite efectul necorespunzător al falsei relații (pe care, repetăm, îl atenuează ușor !).

Ex. 384

Handwritten annotations above the staff: *2 m. realt*, *2 m. mel*, *2 m. mel*, *2 m. realt*.

Handwritten annotations below the staff: *2 m. realt*, *2 m. mel*, *2 m. mel*, *2 m. realt*.

Chord and interval labels below the staff: $D^{11}4\sharp14-3$, $IV5-6$, V_2 , $IV5-6b$, $12\sharp-3$, $V8-7$, $5-6b$, $4-3$, $Mib16$, fav , 6 .

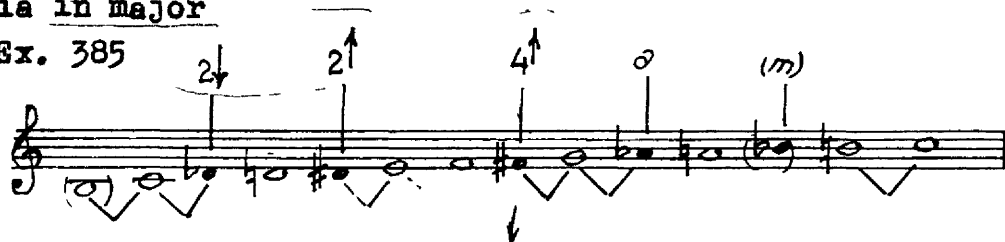
Putem deci să folosim aceste procedee enunțate pentru a evita efectul sonor necorespunzător al falselor relații. Atenție însă, ele trebuiesc în permanență verificate, acesta rămânând, în ultimă instanță, criteriul suprem al catalogării lor în "bune sau proaste": sună bine sau nu! Constatăm astfel o implicare mai substanțială a elementului subiectiv, element a cărui pondere crește odată cu abordarea lumii cromatice.

TREPTELE ALTERATE NEMODULATORIU

(acordurile alterate)

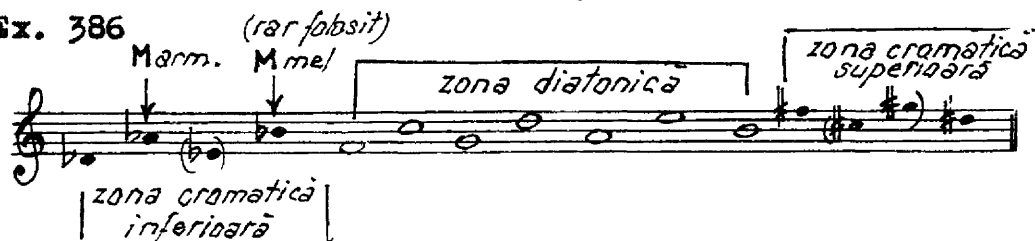
Ce sunt, cine sunt aceste trepte alterate nemodulatoriu : noi elemente sensibile care vin să se adauge celor naturale sau celor obținute în cadrul variantelor. Ele (aceste sensibile artificiale, cromatice) se vor realiza prin alterările superioare și inferioare ale sunetelor de pe treptele doi și patru. Iată cum se va prezenta situația în major

Ex. 385



Se poate observa, din exemplul de mai sus, cum, adunând ansamblul sensibilelor, obținem o dublă sensibilă pentru tonică (cea naturală plus treapta a doua coborâtă), la fel, una dublă pentru dominantă (una din majorul armonic -șase coborât - și cealaltă rezultată din alterarea superioară a sunetului de pe treapta a patra) și una pentru medianta superioară (obținută prin alterarea suitoare a sunetului de pe treapta a doua). Deci sunt sprijinite prin duble sensibile principalele trepte tonale (tonica și dominantă) și principala treaptă modală (medianta superioară). "Contabilizînd" acum și pe planul general al materialului sonor al întregului sistem obținem un total de 11-12 sunete eşalonate pe o distanță de 14 cvinte. Iată cum ar arăta deci tonalitatea cromatică (plasînd cele 11-12 sunete pe scara naturală a cvintelor) :

Ex. 386

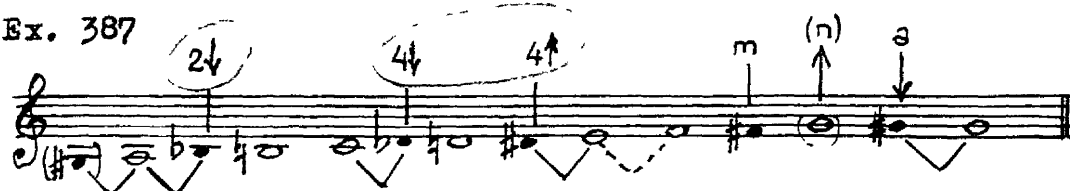


Se poate remarca faptul că "în exteriorul" tonalității diatonice apar, în zona inferioară și superioară, cîte două elemente

cromatice : în zona subdominantă re bemol și la bemol (din variaanta armonică; si bemol practic nu este luat în considerație, el fiind aproape neutilizat) și în zona dominantă fa diez și re diez. În ansamblu granițele tonalității se extind cu câte patru cvinte în jos și în sus, "suma" generală fiind deci de 14 cvinte, un total ce demonstrează lărgirea considerabilă a spațiului tonal în lumea cromatică.

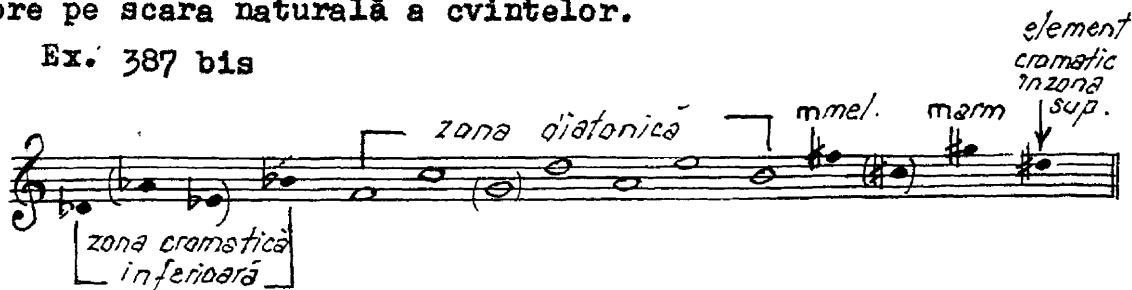
În ceea ce privește tonalitatea minoră, situația se prezintă relativ asemănător

Ex. 387



Și aici consemnăm existența dublei sensibile pentru tonică, a unei sensibile pentru dominantă (sunetul alterat suitor de pe treapta a patra, la care, dacă considerăm că minorul poate fi privit și cu un profil descendent, se adaugă sensibila naturală superioară - discutabilă însă !). Se adaugă sensibila artificială de pe sunetul alterat coborât al treptei a patra (treapta a doua naturală ar putea fi privită ca o eventuală sensibilă naturală - aici însă susținerea ei - ca sensibilă - pe plan armonic și melodic este, ca și în cazul treptei a șasea, foarte relativă, aproximativă, determinată de o conjunctură intervalică disonantă. Este motivul pentru care, în ciuda distanțelor semitonale, nu le considerăm ca pe niște veritabile sensibile. Ele vor deveni însă autentice sensibile odată cu încadrarea lor în acorduri alterate, tensionate, unde rezolvarea lor se va face treptat semitonal, corespunzător). Sintetizând și aici ce se petrece pe planul general al materialului sonor al întregului sistem obținem un total de 11-12 sunete eşalonate pe o distanță de 14 cvinte. Să plasăm și sunetele tonalității minore pe scara naturală a cvintelor.

Ex. 387 bis

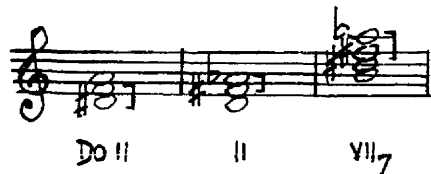


Remarcăm relativa similitudine cu situația consemnată în major, extensiile exterioare fiind aceleași (patru cvinte în jos, tot atâtea în sus).

Iată-ne deci în fața unor sisteme cromatice propriu-zise, generatoare de noi posibilități de exprimare sonoră. Aceste noi posibilități se vor manifesta atât pe plan melodic (îmbogățit prin apariția acestor noi sensibile artificiale) cât mai ales pe plan armonic unde vom consemna aparitia acordurilor cromatice, alterate. În rîndul acestora la loc de frunte va figura acordul de sextă mărită, acord întîlnit în majoritatea cazurilor acordurilor cu elemente cromatice. De altfel principiul logic care va domina lumea acordurilor ce vor conține elemente alterate va fi tocmai ideea tensiunii, a forței sonore sporite. Este firesc ca, prin alterarea unor elemente, prin trecerea lor în zonele mai îndepărtate ale cromaticului să se urmărească o sprijinire corespunzătoare a sonorităților prin tensiuni sporite. Acestea, reclamînd rezolvările de rigoare, vor accentua, vor întări relațiile armonice între acorduri. De altfel o precizare importantă se impune de la bun început: acordurile alterate nu-și modifică de loc aspectul funcțional, ele păstrîndu-și intact comportamentul tonal, valențele funcționale; ele își sporesc tensiunea sonoră, complexitatea lor crește dar, repetăm, ele rămîn ceea ce fuseseră înainte - din punct de vedere funcțional - ca acorduri diatonice. Revenim din nou asupra acestei calități extraordinare a sistemului tonal - simplitatea. Iată, cele cinci relații armonice fundamentale (T - SD, T - D, SD - T, D - T și SD - D) rămîn în continuare (și vor rămîne) la originea tuturor relațiilor armonice tonale. Ceea ce se îmbogățește permanent este reprezentarea armonică a celor trei funcțiuni tonale. Inițial conturate doar prin diversele poziții (dublaje, răsturnări) ale acordurilor principale ele s-au îmbogățit prin noile poziții ale acordurilor secundare substituante. Iată cum prin elementele cromatice vor apare noi și interesante "versiuni" acordice pentru funcțiile de SD și D. În mod firesc acordurile funcției de tonică nu vor fi "atinse" de aceste elemente alterate care ar fi condus către o destabilizare a lor, în consecință ar fi "minat" stabilitatea tonalității respective. Tonica se menține "deasupra", (în mod firesc), îmbogățirile survenind (substanțial) la nivelul celorlalte două funcțiuni tonale. Iată, deci, acordurile subdominantei (IV și II) și

dominantei (V și VII) vor avea de parcurs un traseu cromatic, pe aceste acorduri apărînd modificări mai mult sau mai puțin consistente (de cele mai multe ori extrem de consistente !). Astfel, în locul acordurilor de cele mai multe ori consonante (este vorba de trisonuri) vor apare acorduri disonante, acorduri în care, alături de tensiuni deja consacrate (cvinte micșorate și mărite) vor apare și unele noi, caracteristice pentru lumea cromatică (cvinta dublu micșorată dar mai ales terța micșorată, cu răsturnările lor). Ajungem astfel în fața acordului cel mai important în rîndul celor cromatice, acordul cel mai pregnant, cu fizionomia cea mai personală și, de loc de neglijat, cu o frecvență prioritară în aparițiile sale (comparat cu alte acorduri cromatice). El se impune prin existența intervalului caracteristic de terța micșorată, interval care, în mod logic, va cere o rezolvare treptat semitonă a ambelor elemente ale sale. Această terța micșorată va putea fi plasată oriunde în acord, în sensul că ea se poate forma între fundamentală și terță, între terță și cvintă sau între cvintă și septimă (eventual și între septimă și nonă)

Ex. 388



Sonoritatea acestei terțe micșorate nu este însă satisfăcătoare, ea fiind puțin cam "îmbîcsită", poate chiar "meschină". Tensiunea este mare dar nu are spațiu să se desfășoare. Este motivul pentru care armonia tonală va aborda destul de rar intervalul ca atare, numai în condiții speciale, el putînd fi adus doar printr-un mers oblic (nici contrar și cu atît mai puțin direct).

Ex. 389



Răsturnată, terța micșorată va da un interval expansiv, strălucitor, pregnant; am numit sextă mărită. Este motivul pentru care aceasta va fi net preferat de scriitura tonală. Utilizarea lui va fi atât de frecventă încât însuși acordul ce conține terța micșorată (la origine) va purta denumirea generică de acord de sextă mărită (a cărei rezolvare se va realiza prin mersul treptat semitonal al ambelor elemente).

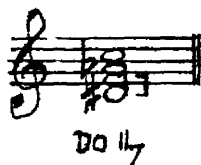
Ex. 390



Do 11₇ V₄₃ V11₇

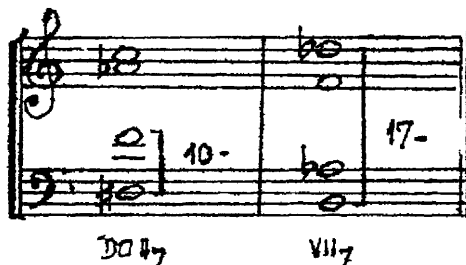
Pot fi situații în care poziția acordului pur și simplu nu permite răsturnarea celor două sunete (spre exemplu într-o stare directă a acordului care conține terța micșorată între fundamentală și terță).

Ex. 391



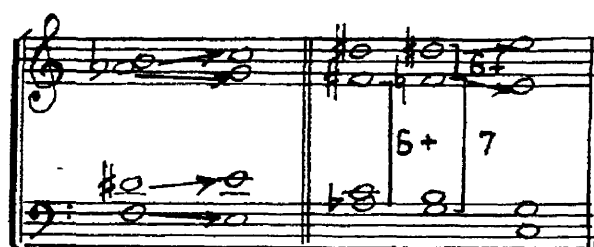
În acest caz (ca și în altele unde transformarea prin răsturnarea terței micșorate în sextă mărită este dificilă sau eventual imposibilă) se apelează la o soluție de compromis: între baza și vârful intervalului se intercalează cel puțin o octavă, distanțarea respectivă contribuind la scoaterea intervalului din sonoritatea "năclăită" în care altminteri s-ar vedea obligat să se complacă. Și astfel (de obicei) se va naște un interval de decimă micșorată (sau mai rar 17 -).

Ex. 392



Sigur că acordul de sextă mărită va ridica, adiacent, și problema rezolvării celorlalte elemente disonante pe care le conține. Și acestea, per total, pot fi toate patru ! Mai întâi patru pentru că, nefiind posibilă dublarea vreunui sunet într-un trison ce conține terța micșorată, acordurile sunt obligate să apară cu septimă (excepțiile sunt neglijabile). Și chiar atunci când nu ar exista această obligație survine un alt aspect: acest interval, prin sonoritatea lui deosebită, reclamă un acord cu un grad sporit de complexitate sonoră. Oricum simplul trison nu poate oferi cadrul adecvat pentru manifestarea corespunzătoare a acestui atribut.

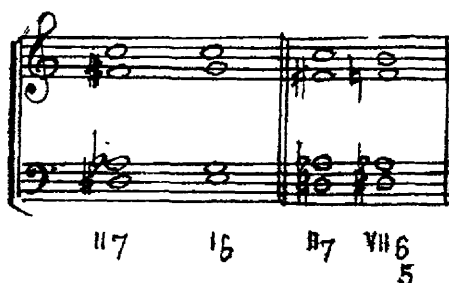
Ex. 393



Dov 11 4 16 Dov 11 4 16
- rezoluție tripletă reînnoită

Celelalte elemente disonante (care se pot numi cvinte micșorate sau mărite, dublu micșorate, septime mici sau micșorate - toate cu răsturnările lor) vor avea rezolvările firești, dictate de logica conducerii melodice a sunetelor intervalului respectiv către cele consonante de rezolvare. In mod excepțional rezolvarea va conduce către un alt interval disonant rămânând în sarcina acestuia rezolvarea propriu-zisă ! (eventual "lanțul" disonanțelor poate continua). Ar mai fi de menționat faptul că, pentru a nu ne asuma riscul părăsirii tonalității, unui acord alterat îi va urma de regulă un acord principal (I sau V) sau tot un acord alterat.

Ex. 394



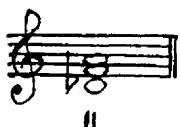
Vom încerca în continuare să trecem în revistă toate acordurile alterate, în major și în minor, cu rezolvările lor și aspectele particulare pe care le presupune fiecare.

TREPTELE ALTERATE NEMODULATORIU ÎN MAJOR

Alteratia inferioară a treptei a doua (2¹)

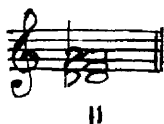
Vom începe inventarierea acestor acorduri alterate cu cel care, în ordine firească, apare primul : cel de pe treapta a doua. Alterată coborât, aceasta va crea un acord mărit. Total impropriu prin sonoritatea lui agresivă funcției de subdominantă a treptei a II-a, va fi în consecință utilizat extrem de rar (neglijabil) !

Ex. 395



Gîndit în majorul armonic acordul pare inoperant la prima vedere. Motivul: foarte simplu - un acord cu elemente alterate ne conduce logic către ideea de tensiune (aspect confirmat de altfel de marea majoritate a acordurilor pe care le vom studia). Iată-ne aici în fața unui acord consonant, acordul major !

Ex. 396



Și totuși acest acord, aparent nefolositor unui sistem cromatic, a făcut o carieră formidabilă în muzica tonală fiind cunoscut sub denumirea de sexta napolitană (sextă pentru că a apărut în mod caracteristic în răsturnarea întâia - 6, firească pentru o treaptă a doua, napolitană întrucît actul său de naștere este semnat, se pare, în cadrul școlii de operă napolitană din sec. XVII al cărui principal reprezentant este Alessandro Scarlatti, tatăl celebrului Domenico). Cum poate fi explicat acest succes extraordinar al unui acord care contrazice principiul de bază al elementului cromatic, tensiunea !? Cînd aminteam de "cariera formidabilă" a sextei napolitane nu exageram deloc întrucît de la Bach, Mozart și Beethoven (mai ales Beethoven) și pînă la ultimii romantici (de exemplu Wag-

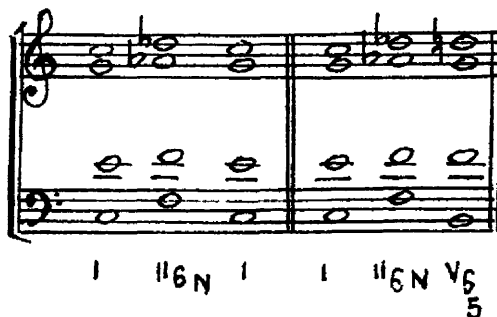
ner), cu teții s-au închinat acestui idol soner pe care l-au plasat în momente semnificative ale discursului muzical. De unde această tensiune la un acord consonant, tensiune care să-l facă atât de apt pentru a figura în momente cheie ale unei lucrări muzicale (și atât de personal încît nu poate trece niciodată neobservat!) ?

Cred că explicația poate fi găsită în plan tonal și nu în cel intervalic; într-adevăr, sub raport strict intervalic acordul este complet lipsit de tensiune. Această tensiune el și-o va căuta deci în planul tonal, în distanța mare ce separă, pe scara cvintelor, acordul treptei I de sexta napolitană $De - Re\flat = 5$ cvinte. Abordarea acestui acord creează o stare de mare tensiune tonală în interiorul tonalității, ea provocînd un adevărat scurt-circuit al însăși tonicii respective. Tensiunea nu se va putea rezolva decît revenind pe solul ferm (chiar cromatic) al tonalității reprezentată de Dominantă (V) sau Tonică (I).

Surprizele, curiozitățile pe care ni le oferă sexta napolitană (cifrată de obicei 6N) nu se încheie aici. Dimpotrivă !

Un prim aspect îl constituie rezolvarea elementelor alterate; deși cu treapta a șasea coborîță eram totuși obișnuiți să se rezolve și prin salt (vezi varianta armonică a majorului) în schimb, în mod firesc, ne gîndim că treapta a doua coborîță va trebui să se rezolve treptat coborîtor și de regulă așa se și întîmplă (ca o excepție se va putea impune și rezolvarea treptată suitoare, către sunetul natural, poate mai puțin firească totuși posibilă din cauza consonanței acordului napolitan)

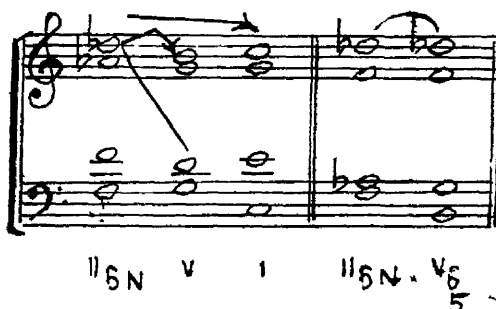
Ex. 397



Iată însă că, plecînd de la premiza că acordul sextei napolitane este consonant, constatăm faptul că elementul alterat se va putea rezolva și prin salt (deci va fi de fapt nerezolvat !). Acest salt, de obicei caracteristic, de terță micșorată, va putea fi con-

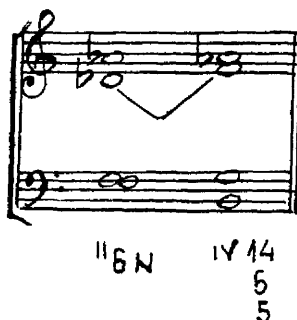
siderat, în relația cu dominantă, drept o rezolvare figurată (în perspectiva rezolvării pe acordul tonicii). La această rezolvare se adaugă și cea obișnuită tuturor elementelor ce reclamă acest proces (de rezolvare) - stînd pe loc.

Ex. 398



Saltul poate deveni însă și efectiv (mai rar !).

Ex. 399



Din exemplele de mai sus mai rezultă un aspect aparte pe care-l presupune sexta napolitană: falsă relație posibilă în raportul armonic pe care-l stabilește cu dominantă, falsă relație tolerată tocmai datorită distanței tonale de care aminteam mai înainte (între 6N și dominantă fiind de fapt șase cvinte distanță !). Ea poate fi evitată fie prin eliminarea cvintei dominantei fie prin păstrarea elementului alterat. Dar, repetăm, falsă relație poate apare ca atare, deci putem să o utilizăm.

Din exemplele furnizate putem constata faptul că acordul sextei napolitane poate stabili relații tonale ca orice treaptă a II-a obișnuită : II_N-V , II_N-I , II_N-VII , (II_N-VI , II_N-III). Este adevărat că din acestea doar primele două sunt folosite curent, cea de-a treia mai rar iar ultimile două practic niciodată (VI va trebui să apară în varianta armonică, disonanța acordului mărit practic ex-

cluzându-l de la sine iar relația cu III este stabilită cu un acord prea slab tonal comparativ cu forța tonală a acordului napolitan; poate doar atunci când III va sugera dominantă să fie posibil acest lucru. Oricum ultimile două relații ale acordului napolitan (cu VI și III) nici teoretic nu sunt prea "agreate" întrucât nu respectă principiul acordurilor alterate (acela de a se rezolva pe o treaptă principală sau pe un alt acord alterat).

Un alt aspect deosebit îl constituie (ca o excepție a excepțiilor!) posibilitatea dublării elementului alterat! Explicația o găsim tot în consenanța acordului care, netensionând intervalic sunetul alterat respectiv, permite, în cazuri justificate, chiar și dublarea lui. Cît despre septimă (mare!), va fi utilizată rar, deși adusă sub fundamentală (cu măsurile de precauție de rigoare) poate crea sonorități interesante (în acest sens cazul al doilea este mai "fericit" decît cel de-al treilea).

Ex. 400

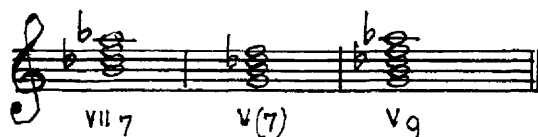


Iată creionat portretul unui acord original, cu totul deosebit. Factura sa atît de distinctă pleacă, fără îndoială, de la această surprinzătoare (pentru un acord alterat) sonoritate consenăntă care transpune elementul de tensiune de pe planul imediat, direct, al intervaliciei pe cel superior de fapt, elevat, indirect al raporturilor tonale. Frecvent utilizat de creația tonală, acordul sextei napolitane rămîne un personaj aparte al acestei muzici fiind mereu o apariție surprinzătoare, insolită.

Mergînd mai departe semnalăm existența a încă două acorduri ce conțin treapta a doua coborîată: VII (unde 2 ↓ este terță) și V (unde 2 ↓ este cvintă). Teoretic acest sunet va apare și pe treapta a III-a ca septimă; acest acord neutru iese însă complet din discuție, caracterul său tonal ambiguu făcîndu-l inapt pentru o utilizare corespunzătoare în lumea cromatică. Acordurile treptelor VII

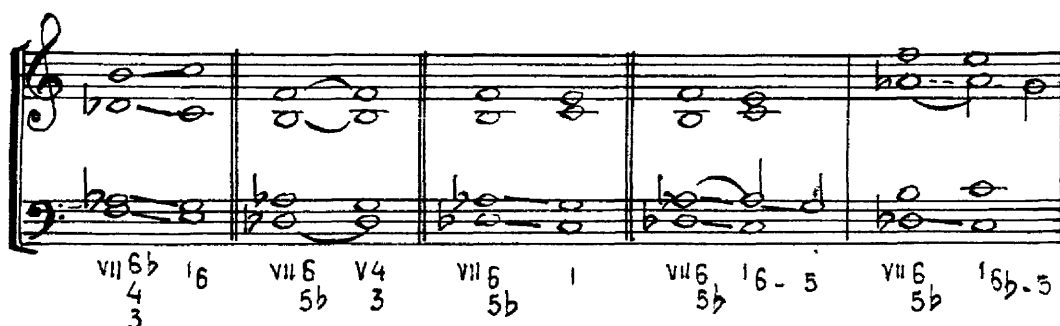
și V (ilustrate de exemplul următor) vor fi acorduri cromatice caracteristice, ele conținând terța micșorată precum și alte intervale disonante.

Ex. 401



Acordul treptei a VII-a (obligatoriu adus cu septimă - și aceasta, evident, în majorul armonic, adică micșorată) va avea în componența sa numai intervale disonante (raportându-i toate elementele la fundamentală): terță micșorată, cvinta micșorată și septima micșorată. Rezultă de aici tensiunea deosebită pe care o degaje acordul precum și obligativitatea rezolvărilor stricte a tuturor elementelor sale. Iată ilustrat acest aspect în exemplul ce urmează, sunetele disonante evoluind treptat (semitonal) sau stînd pe loc (primele două situații); de asemenea putem remarca înlănțuirile tonale ale treptei a VII-a (2 ♭), relații ce se stabilesc fie cu tonica (frecvent) sau mai rar cu dominantă (aici creindu-se, în ceea ce privește acordul treptei a VII-a, și sentimentul de armonie accidentală, mai precis de întîrziere, fapt ce reclamă o construcție metro-ritmică corespunzătoare).

Ex. 402

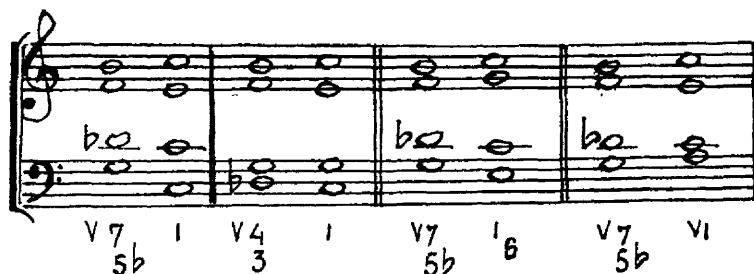


Același lucru se întîmplă în continuare și în cazurile trei, patru și cinci dar (se poate remarca acest lucru) în noile dispuneri ale elementelor acordului se nasc situații speciale generatoare de greșeli (?). Iată în cazul al treilea din exemplu, între bas și tenor apare o pereche de cvinte perfecte paralele; ele rezultă însă din rezolvarea riguroasă a celor două sunete ale acordului - re bemol (sextă mărită față de si) merge treptat semitonal descendent,

la fel la bemol (septimă micșorată) se rezolvă treptat coberitor. Sunt permise ? Sunt inevitabile !! Armonia le cunoaște drept cvinte cromatice (se produc prin rezolvarea semitonă a ambelor elemente ale unei cvinte perfecte ce se naște într-un acord de sextă mărită) și, pentru a fi sigure că pot fi utilizate, tratatele de armonie le-au denumit cvintele lui Mozart ! După cercetările muzicologice mai recente se pare că Mozart nu le-a folosit (deși acordul respectiv, de sextă mărită, l-a utilizat). Oricum ele vor apare la Mozart (sau la alți compozitori) "mascate" de întârzieri (vezi cazurile patru și cinci). Plasate între tenor și bas ele vor fi (totuși) acceptate de armonia romantică unde vor deveni inevitabile și logice. La alte perechi de voci vor fi însă evitate prin întârziere (oricât de scurtă); este de fapt o simplă "figură de stil", ele rămân cvinte paralele ca atare (chiar "ascunse" de întârziere) dar sunt admise în virtutea inevitabilității și a logicii lor de rezolvare.

Cît privește acordul treptei a V-a cu 2 ↓ acesta, deși de tensiune armonică corespunzătoare, se utilizează mai rar din cauza caracterului sonor depresiv, de loc caracteristic dominantei (o funcție expansivă, dinamică, greu de reprezentat printr-un acord micșorat). Rar, acordul poate apare și fără septimă (considerîndu-se fundamentală stabilă), totuși dificultățile abordării lui (în răsturnarea întîia, fiind acord micșorat, cu dublarea fundamentalei !) în această ipostază determină implicarea cvasi obligatorie a septimei. Relația tonală cu tonica este aproape unica posibilă (cu VI realizîndu-se excepțional).

Ex. 403

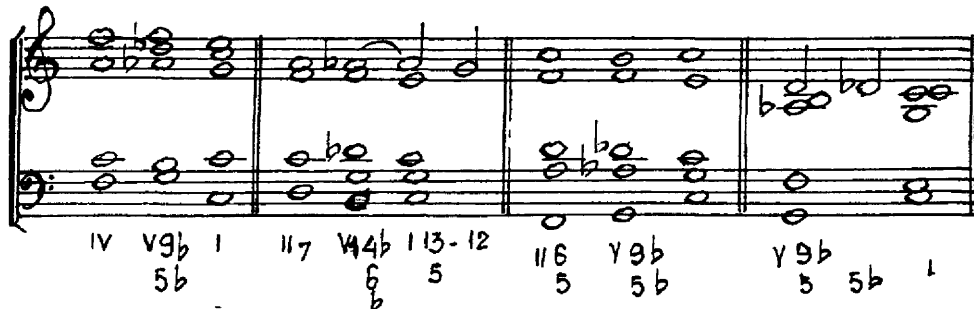


În sonoritate interesantă o realizează acordul dominantei cu 2 ↓ și cu nonă (evident mică); problema acestui acord rezultă însă din dificultatea eliminării vreunui sunet (cvinta nu ar putea fi exclusă, fiind chiar elementul cromatic, sensibilă - terța - de asemenea nu ar putea face obiectul unui asemenea procedeu creînd

terța micșorată față de cvintă; în fine, un acord de nonă fără septimă este aproape de neconceput). Iată de ce abordarea acestui acord se va face în condițiile păstrării tuturor celor cinci elemente (deci cu divisi la o partidă obținându-se cinci voci pentru acordul de nonă și păstrând acest număr de voci - eventual - și la acordul de rezolvare pentru a face lucrurile cât mai logice).

Iată ilustrate asemenea situații în exemplul următor.

Ex. 404



Se poate observa că apariția celor cinci voci se poate face chiar din acordul anterior celui de nonă dominantă (vezi penultimul caz) iar rezolvarea se recomandă a fi făcută tot pe cinci voci (de fapt apare la cinci voci aproape obligatoriu).

Încercînd să formulăm o concluzie se poate afirma faptul că alterația coborîtoare a treptei a doua se poate utiliza cu mult succes în major în special în acordul napolitan, ea fiind prezentă în condiții eficace și pe acordul treptei a VII-a cu septimă și ceva mai rar semnalată în acordul dominantei.

Alterarea superioară a treptei a doua (2↑)

Acest element cromatic nemodulatoriu apare ca un sprijin melodic pentru medianta superioară (treapta modală principală). Iată deci procesul de "colorare" cromatică a tonalității va viza nu numai creerea de sensibile artificiale pentru principalele trepte tonale (I sau V) ci și pentru treapta modală de bază a tonalității. Evident rezolvarea acestui element se va produce numai treptat ascendent (sau stînd pe loc). Să vedem mai întîi acordurile afectate de acest element alterat.

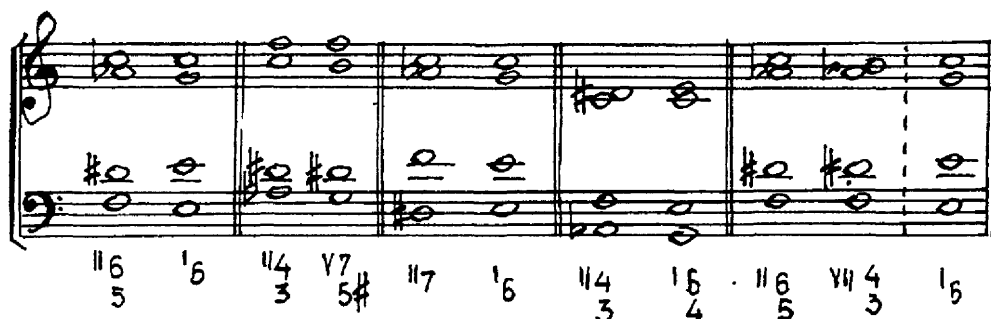
Ex. 405



Mai întâi, însuși acordul contradominantei; alterându-i-se suitor fundamentală se obține, pe de-o parte, terța micșorată între fundamentală și terță și, în cazul (foarte probabil) al utilizării majorului armonic, cvinta dublă micșorată între fundamentală și cvintă.

Rezultă un acord de mare tensiune, interesant ca sonoritate, care pune probleme clare și precise în rezolvări (toate elementele vor fi conduse treptat semitonal sau stînd pe loc). Precizăm relațiile tonale posibile ale treptei a II-a 2 ↑ : II-I, II-V și II-VII (ilustrate, alături de celelalte aspecte amintite, în exemplul următor).

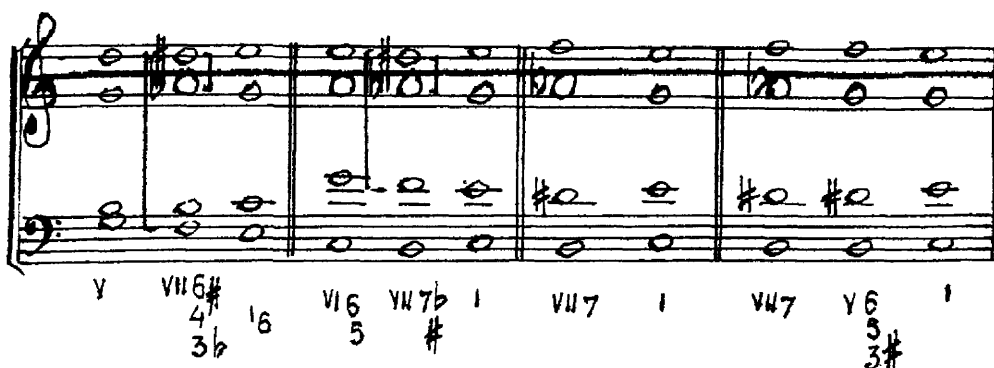
Ex. 406



Așa cum am precizat deja mai înainte, prin rezolvarea unor acorduri alterate pot lua naștere răsturnări mai puțin obișnuite (de exemplu $\frac{6}{4}$) sau dublaje neuzuale pe acordurile de rezolvare; este și cazul situațiilor unu, trei și patru unde se vor produce fie dublări de terțe (pe I) fie abordarea directă a răsturnării a doua (tot pe I), toate acestea fiind consecința rezolvărilor obligatorii ale elementelor disonante. Deși poate mai puțin uzuală, rezolvarea (de principiu) a acordului treptei a II-a se poate face și pe VII (vezi ultima situație) urmînd ca după acest acord (tot alterat) să apară și acordul principal reclamat în mod obișnuit de rezolvarea normală a acordurilor alterate.

Acordul treptei a VII-a cu 2 ↑ își păstrează calitățile inițiale (micșorat cu septimă micșorată) adăugînd terța micșorată între terță și cvintă și cvinta dublă micșorată între terță și septimă. Sonoritatea acordului va fi mai bună atunci cînd îi vom pune în valoare elementele expansive repartizînd sunetele de asemenea manieră încît să rezulte sexta mărită și cvarta dublu mărită (primele două situații ale exemplului ce urmează).

Ex. 407

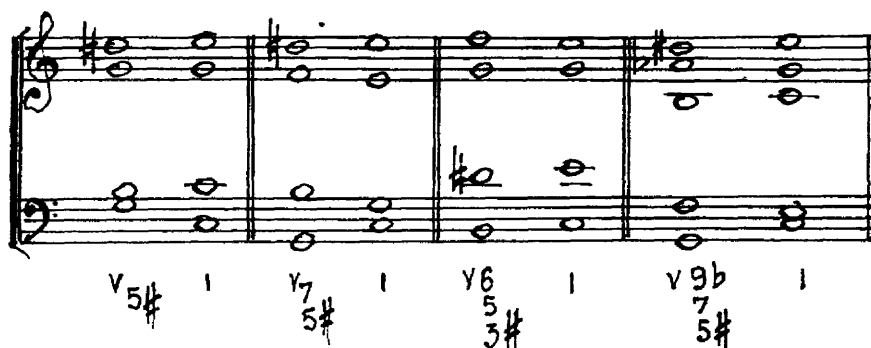


Următoarele două (unde apar cvinta dublu micșorată și decima micșorată) sunt evident mai puțin fericite. O problemă interesantă o ridică primele două cazuri ale exemplului anterior: între sopran și alto se realizează o succesiune de cvintă perfectă - cvartă dublu mărită. Enarmonică cu cvinta perfectă aceasta din urmă poate crea întrebarea : nu cumva această succesiune poate naște similitudini supărătoare cu paralelismul de cvinte perfecte cu care ar putea fi eventual asimilat ? (cvinte acustice !) Răspunsul este (din fericire pentru cel care studiază cu creionul în mână acest capitol) liniștitor: această situație nu crează sonoritățile discutabile ale paralelismelor de cvinte perfecte întrucât cvarta dublu mărită, prin tensiunea deosebită pe care o degajă (în contextul acordic respectiv) nu se percepe de către auzul nostru ca o consoanță. În consecință nu vor fi probleme cu situații de acest gen. Relațiile armonice ale treptei a VII-a (au putut fi urmărite în exemplele date) vor fi stabilite cu treptele I (și în subsidiar cu V).

Interesantă, chiar deosebit de interesantă este soluția armonică a treptei a V-a cu 2 ↑ ; acordul dominantei se poate prezenta în trei ipostaze: ca simplu trison mărit (dublînd fundamentală), ca trison mărit cu septimă și ca trison mărit cu septimă și nonă (în majoritatea cazurilor mică). Deși au o bază comună (trisonul mărit) totuși cele trei acorduri prezintă diferențe (devenite chiar notabile între simplul trison și acordul de nonă). Corespunzînd foarte bine funcției dinamice, expansive a dominantei, acordul mărit va fi un excelent reprezentant cromatic al funcției (el devenind într-o tonalitate modernă, cum este aceea a lui Prokofiev, un reprezentant predilect al acestei funcțiuni).

Iată deci trei ipostazierii mai mult sau mai puțin diferențiate ale dominantei a căror rezolvare este (de data aceasta) uni-direcționată strict către acordul treptei I (VI fiind exclus pe de-o parte datorită principiului general al necesității rezolvării acordurilor alterate pe o treaptă principală iar pe de altă parte datorită dificultăților pe care le presupune aspectul tehnic de înlănțuiri, dificultăți provocate de succesiunea cvintă mărită-cvintă perfectă). Judecând și după exemplul furnizat în continuare vom prefera repartizările care să favorizeze aducerea elementului alterat expansiv la vocile superioare (sopran în primul rând), iar când apare și septima (eventual și nona) plasarea lui se va face preferențial deasupra acestora (pentru a obține intervale mărite - cvarta dublu mărită și sexta mărită în locul celor micșorate, răsturnate).

Ex. 408



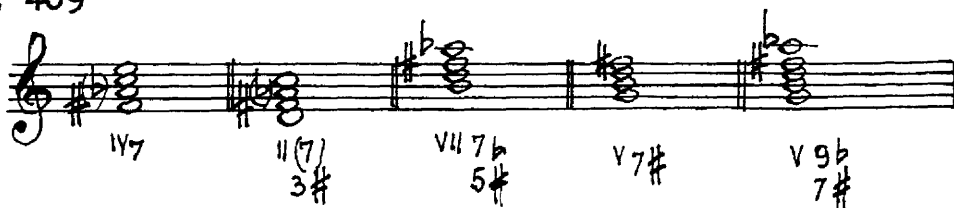
Bineînțeles că nici nu se pune problema utilizării treptei a doua alterată suitor ca septimă mare pe acordul treptei a III-a.



Alterarea superioară a treptei a patra (4↑)

Iată și ultima alterație nemodulatorie din major. Ea se constituie într-o sensibilă artificială a dominantei avînd mersul de rezolvare treptat ascendent (vom afla la timpul convenit că acest element cromatic se va putea rezolva și treptat semitonal descendent - în condiții particulare pe care le vom cerceta cu atenție). Să vedem deci care sunt acordurile ce conțin acest element și, bineînțeles, în funcție de modificările aduse în structura lor, să analizăm în ce măsură devin mai "bune" sau nu.

Ex. 409



Prin alterarea superioară a treptei a patra, acordul treptei

a. patra devine disonant, deci activ (micșorat). El, eventual, se poate utiliza și ca trison (rar) dar în majoritatea situațiilor îl vom găsi cu terța micșorată (deci în armonic) și, bineînțeles, cu septimă. El poate stabili următoarele relații armonice: IV-V, IV-VII, IV-I și IV-II (acordurile treptelor VII și II fiind, evident, alterate).

Ex. 410

IV⁶ V⁶ IV⁶# V⁶ 7^b IV⁶ V⁶ 7^b V⁶ IV⁶ I IV⁴ V⁴ IV⁶ II⁷

5 6-5 4# 5# 5 4# 2# 3 4b 5b

3 (3#) 3

Se poate remarca în exemplul dat faptul că nu este exclusă utilizarea acordului treptei a IV-a (cu 4↑) și ca simplu trison (primul caz). Mult mai frecvent vom semna însă existența acordului cu septimă (în celelalte situații). În cazul al treilea putem observa rezolvarea excepțională a alterației superioare a treptei a patra, rezolvare realizată treptat semitonal descendent. Lucrul acesta se va putea produce atunci când acordul ce aduce rezolvarea este tensionat și, pe cât posibil, cu o altă funcțiune - se exclude practic rezolvarea descendentă pe armonie ținută !!. În exemplul dat acordul de rezolvare aduce o schimbare oarecare, utilizarea lui re diez la sopran conducând către o sonoritate mai bună prin tensiunea suplimentară a lui V.

În afara rezolvărilor pe V sau VII acordul treptei a IV-a (cu 4↑) va mai putea fi condus și către I (vezi antepenultimul caz al exemplului 410) sau către II (ultimul caz).

Să analizăm în continuare situația acordului treptei a II-a cu 4↑. Teoretic el se poate aduce ca simplu trison (eventual cu septimă) în varianta majorului natural; în felul acesta acordul devine o contradominantă perfectă riscând sentimentul sonor al inflexiunii modulatorii (este și efectul sonor pe care-l degajă prima situație din exemplul următor)

Ex. 411

II⁶ - V - 2 I⁶ II⁶# V⁷ II⁷ I⁶ II² VII⁷

5 4 2 5b 5# 5b

Iată principalul motiv care ne va determina ca, în limitele unei armonii nemodulatorii, să aducem acordul respectiv în varianta armonică, elementul respectiv ținând mai bine "în frâu" (din punct de vedere tonal) acordul contradominantei. Înlanțuirile sale cu V sau VII se vor putea realiza (frecvent) cu abordarea rezolvării descendente (semitonale) a elementului alterat (vezi situațiile doi și patru din exemplul anterior, ultima putând aduce la tenor fie tot fa diez fie fa becar). Acordul va mai presupune și legătura armonică cu treapta I.

Mergînd mai departe, la acordul treptei a VII-a cu 4 ↑ constatăm apariția unui fenomen cu dublu aspect : pe de o parte pierderea tensiunii de cvintă micșorată prin urcarea cvintei acordului (care devine perfectă, pierzîndu-se astfel și o caracteristică de bază a acordului treptei a VII-a) iar pe de altă parte cîștigarea unei tensiuni cromatice prin această alterare (terța micșorată ce se crează între cvinta și septima - micșorată evident - a acordului). Una peste alta acordul iese într-un oarecare cîștig ! (poate fi utilizat). Înlanțuirile sale vizează treptele V sau I, așa cum se poate observa și în exemplul ce urmează.

Ex.412

Musical notation for Ex. 412, showing a sequence of chords in G major. The notation includes a treble and bass staff with notes and accidentals. Below the staff are labels for each chord: VII 7^b 5[#], V 6 5^b, VII 2, I 6 4, II, 2, VII 7 5[#], V 6 5^b. A circled 'VII' is written above the staff.

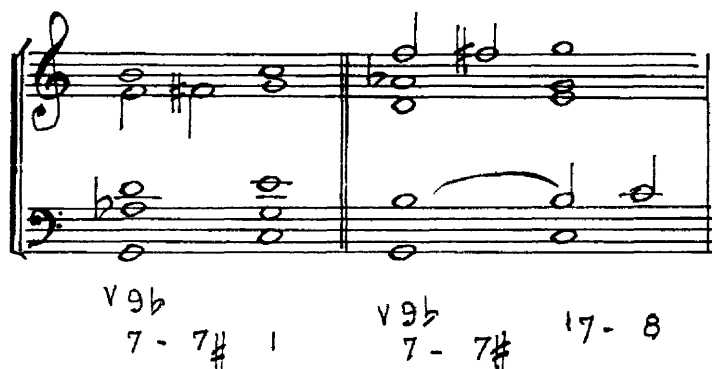
În fine acordul treptei a V-a, practic inutilizabil cu 4 ↑ (adică cu septimă mare pe dominantă, total necaracteristică aici!) Folosirea (totuși) a treptei a patra alterată suitor pe dominantă se va face doar în condiții speciale, atunci cînd acest element va avea un acuzat caracter melodic. Acest deziderat se va îndeplini în situația în care vom reuși să suprapunem septima mică a dominantei cu nota cromatică tratată ca întîrziere sau broderie. Deși puțin mai aspră (și devansînd problematica - de fapt anticipăm ultimul capitol al armoniei tonale - notele melodice cromatice !) sonoritatea este interesantă și plauzibilă. Iată-o ilustrată în exemplul ce urmează.

Ex. 413



În cazul acordului cu nonă mică (și septimă mare) se realizează o situație oarecum asemănătoare cu aceea pe care am întâlnit-o în cazul acordului trepteii a VII cu 4 ↑ și septimă micșorată: se pierde tensiunea caracteristică de septimă mică a dominantei, în schimb se câștigă tensiunea deosebită a terței micșorate (dintre septimă și nonă); și aici lucrurile ar fi "în regulă" (în principiu) Absența septimei mici însă se dovedește a fi greu suportată de dominantă; intervin și aspecte practice legate de înlănțuiri (pericol iminent de cvinte paralele între si-fa diez și do-sol). Se impune deci răsturnarea acestor sunete pentru a fi evitate aceste paralelisme. Ideal este să încercăm să subliniem (și aici) caracterul melodic al lui 4 ↑ eventual aducând întâi sunetul natural apoi cel alterat - așa cum se poate remarca în exemplul ce urmează (deși situațiile se pot imagina și cu abordarea directă a lui fa diez).

Ex. 414



Alteratii duble

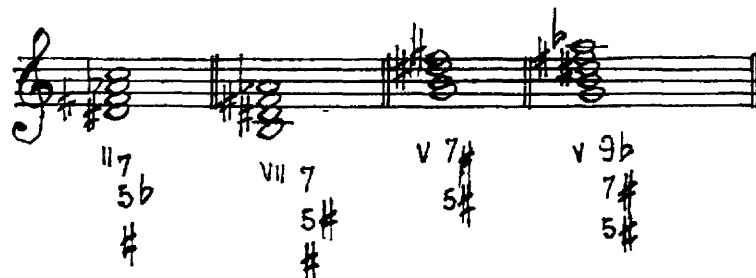
În afara situațiilor acordice studiate (în care apărea, în fiecare acord, un singur element alterat - 2 ↓, 2 ↑ sau 4 ↑ - la care, după caz, se adăuga 6 ↓ ca element din majorul armonic) vom întâlni în creația tonală cromatică și acorduri ce vor conține două

elemente alterate (la care se va putea adăuga, evident, și $6 \downarrow$). Combinații posibile vor fi realizate prin cuplajele $2 \uparrow$ și $4 \uparrow$, $2 \downarrow$ și $2 \uparrow$. Acuplarea lui $2 \downarrow$ cu $4 \uparrow$ nu se va practica, sonoritatea acordurilor conținând această terță mărită ieșind din sfera tonalului. Să încercăm în continuare să parcurgem problematica propusă.

Cuplarea alterațiilor superioare ale treptelor
doi și patru ($2 \uparrow$ și $4 \uparrow$)

Mai înainte de orice să facem inventarul acordurilor ce conțin aceste două alterații.

Ex. 415



Fără îndoială acordul treptei a II-a este cel mai mare beneficiar al acestei situații (în care se cuplează alterațiilor superioare ale treptelor doi și patru). Noul agregat sonor obținut pe treapta a II-a va conține terță micșorată, cvintă dublă micșorată, septimă micșorată (dacă nu s-ar utiliza majorul armonic - puțin probabil - s-ar pierde terță micșorată). Rezolvarea acordului se va putea face, după cum se observă și în exemplul ce urmează, către acordurile treptelor I sau V (eventual VII).

Ex. 416



Ar fi de remarcat și aici (pe lângă rezolvările deja cunoscute ale elementelor cromatice: re diez la mi sau stînd pe loc și fa diez la sol, la fa becar sau stînd pe loc) apariția acelei situații speciale ce ar sugera, prin enarmonie, paralelismul de cvinte perfecte (cvintele acustice) situație prezentă în cazul al doilea al exemplului (între alto și sopran) și pe care am mai întîlnit-o deja (stabilind faptul că se acceptă).

Acordul treptei a VII-a se vede plasat într-o situație asemănătoare cu aceea cu care s-a confruntat atunci cînd i s-a alterat suitor doar cvinta: de data aceasta, din acord micșorat devine major (tot consonant ca și atunci cînd devenea minor). Și aici intervine compensația apariției terței micșorate (între cvinta și septima acordului) la care se adaugă însă și cvinta dublu micșorată ce se formează între terța și septima acordului. Incomodă la acest acord va fi problema rezolvării lui pe treapta întîi unde, prin mercurile lui si la do și a lui fa diez la sol se nasc pericole substanțiale de paralelisme (a căror evitare a fost deja discutată).

Iată și un exemplu în care sunt prezentate cîteva situații semnificative în ceea ce privește comportamentul (și sonoritatea) armonic al acestui acord.

Ex. 417

The musical score for Example 417 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score shows various chords and accidentals, including some with accidentals like # and b. Below the staves, there are Roman numeral and figured bass notations: VII 6 5b #, V 4 3, VII 6 5b #, 1 4b 2# > 3, VII 6 5b #, 1 6, II 7, VII 6 5b #, 1 6, VII 7b 1 11# 12, VII 6# 5b #, V 5# 4 b.

Se pot remarca rezolvările sale pe acordurile de tonică sau dominantă, modalitatea de evitare a cvintelor amintite prin tehnica întîrzierilor (cazurile doi și cinci) sau, mai simplu, repartizarea inversă a celor două sunete, prin răsturnare (fa diez-si) obținîndu-se o inofensivă cvartă perfectă ce nu poate produce "dureri de cap" (cazurile trei și patru). Ar mai fi de menționat cazul al patrulea în care este ilustrat procesul cromatic prezent la trei voci în relația II₇-VII ⁶/₅ b, proces muzical ce va deveni tot mai frec-

vent odată cu evoluția, cu pătrunderea tot mai adâncă în lumea cromatică.

Acordul treptei a V-a ridică aceeași problemă pe care a avut-o de suportat la simpla alterație suitoare a treptei a patra - septima mare în locul celei caracteristice, mici. Operînd la cinci voci și suprapunînd (așa cum am văzut deja) septima mică (naturală) cu cea mare, cromatică, gîndită ca notă melodică, putem obține și aici (dar numai în aceste condiții particulare) sonorități interesante, bune.

Ex. 418

Below the musical notation, the following chord symbols are written:

Measure 1: $V7\sharp - 8$ | $7\flat -$ | $5\sharp$

Measure 2: $V9\flat$ | $7\sharp - 8$ | $7\flat -$ | $5\sharp$

Mai mult decît atît, prefigurînd o scriitură cu un grad sporit de complexitate (la șase voci obligatorii!) putem utiliza și nona mică, așa cum se poate remarca în cel de-al doilea caz al exemplului anterior.

Cuplarea alterațiilor (superioară și inferioară)
de pe treapta a doua ($2 \uparrow$ și $2 \downarrow$)

Sigur că alterarea dublă, în sens ascendent și descendent a aceluiași sunet (privit ca element real în acord) este un aspect mai greu de întîlnit; totuși el poate fi semnalat și, în consecință, îl vom analiza. Teoretic dubla alterație a treptei a doua va putea apare pe trei acorduri: II, VII și V. Intrucît pe II și VII sunetul în cauză va juca un rol "delicat" (fundamentală, respectiv terță, elemente care cu mare dificultate pot fi prezentate în această insolită dublă ipostază!) cel mai frecvent vom întîlni respectiva alterație dublă pe V (unde joacă rolul mai comod și neutru de cvintă a acordului).

Ex. 419



Apariția acestui sunet dublu alterat se va face, în principiu, în condiții de maximă prudență. Se recomandă mai ales abordarea celor două alterații plecând de la sunetul diatonic (evident dublat), fie pe armonie ținută (situația ideală) fie prin schimbare de armonie (destul de rar).

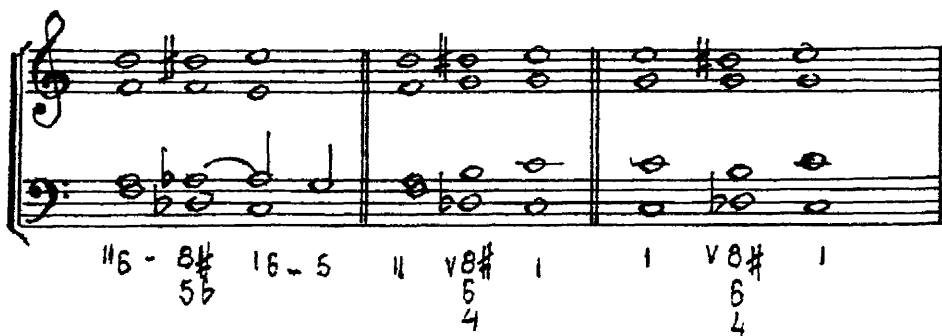
Ex. 420



Din exemplul furnizat se poate constata că cele afirmate mai înainte sunt perfect demonstrate; se impune o precizare suplimentară: în acest proces de abordare a celor două elemente alterate se va prefera repartizarea alterației superioare la o voce mai înaltă decât aceea care va aduce alterația coborîtoare (această ipoteză fiind susținută de primele două cazuri).

Extrem de rar se va întâmpla ca elementele cromatice să apară direct sau doar unul din ele să fie adus prin profil cromatic.

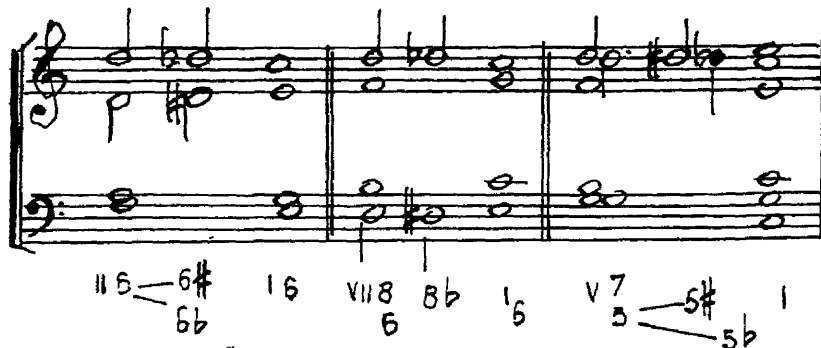
Ex. 421



Cazurile din exemplul anterior demonstrează acest lucru; cel mai convingător este, evident, ultimul, cel în care (de fapt !) acordul treptei a V-a cu cvinta dublu alterată apare mai de grabă ca o armonie accidentală (de broderie) decât ca una reală.

Iată și două cazuri de utilizare ale acordurilor treptelor II și VII.

Ex. 422



Se poate remarca sonoritatea mai puțin convingătoare precum și excepția pe care trebuie să o realizăm la nivelul rezolvării cvintei acordului treptei a VII-a care dacă ar fi coborât (cum era normal) ar fi condus la dispariția cvintei de pe treapta I (lucru imposibil în răsturnarea întâi a acordului). O soluție ar fi alterarea superioară a treptei a patra în acest acord (dar evident într-o altă repartizare pentru a evita paralelismul de cvinte).

Din exemplele date am putut constata faptul că elementul dublu alterat ($2 \uparrow$ și $2 \downarrow$) apare în ipostaza intervalică de octavă dublu micșorată sau dublu mărită (sau de interval compus corespunzător). Rar se poate ajunge și la utilizarea intervalului de primă dublu mărită (ultimul caz al exemplului anterior). Într-o situație de acest gen vom proceda la abordarea intervalului respectiv prin mișcare oblică (și nu contrară, cu mersul concomitent al celor două sunete) și apoi cu rezolvările riguroase corespunzătoare. În exemplificarea realizată am ajuns la utilizarea unui număr de șase voci efective din rațiuni obiective ce se deduc din analiza situației respective (folosind septima pe dominantă eram deja obligați să adoptăm o scriitură pe cinci voci iar în acordul de rezolvare - treapta I - sensibilă, trebuind condusă ascendent, întrucât formează o decimă micșorată cu re bemol, ar fi lipsit acordul de cvintă - dublând în schimb terța). Deci a mai apărut un divisi la tenor și, la șase voci, am obținut și cvinta acordului de tonică.

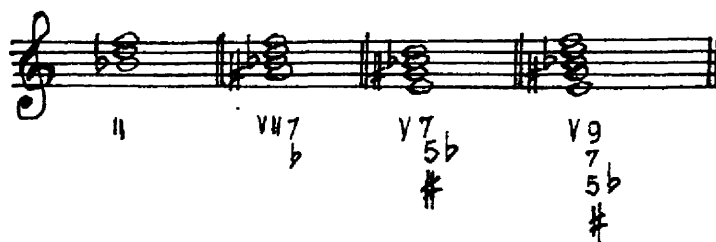
Folosite rar, aceste alterații duble ale aceluiași sunet ($2\uparrow$ și $2\downarrow$) își vor găsi locul predilect pe treapta a V-a unde vor fi aduse de obicei subliniindu-se caracterul mai de grabă melodic decât potențial armonic al lor.

TREPTILE ALTERATE NEMODULATORIU IN MINOR

Alteratia inferioară a treptei a doua ($2\downarrow$)

Și în minor vom proceda ca în major cercetînd acordurile care conțin treapta a doua coborîță; în ordine acestea vor fi: II, VII și V.

Ex. 423



Vom studia mai întîi, bineînțeles, acordul treptei a II-a avînd $2\downarrow$. Prin coborîrea fundamentalei acordul contradominantei se transformă din micșorat în major devenind exact acordul napolitan, corespondentul acordului de pe treapta a II-a cu $2\downarrow$ din majorul armonic. Cele două acorduri sunt calitativ identice (ambele majore) și comportamentul lor va fi absolut similar. Iată dar cum minorul favorizează creerea acordului napolitan prin simpla coborîre a treptei a doua (în major era necesară și utilizarea variantei armonice pentru a se obține calitatea de acord major). Toate problemele discutate la sexta napolitană din major se transferă automat, fără modificări, în minor, comportamentul acordului respectiv nesuferind nici o modificare. Analizînd situațiile prezente în exemplul următor ne putem face o imagine exactă asupra acestui aspect.

Ex. 424

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble and bass staff. The first system has three measures. The second system has four measures. Below the staves, there is figured bass notation. The first system's figures are: I, II_{6N}, V, I, IV, II₆, I₆, VI, II_{6b}, V, 9, 7, #. The second system's figures are: I, II₅, V, 6, #, 4, 3, I, II_{6N}, VI, 6, #, I, II₅, VI, IV, 5, II_{6N}, III, I, 5, #.

Astfel putem observa, mai înainte de orice, rezolvarea liberă a elementului alterat ($2\downarrow$), aspect posibil datorită consonanței generale a acordului: plecînd de la saltul caracteristic de terță micșorată, trecînd prin mersul treptat coborîtor sau prin saltul liber ajungem chiar și la ascensiunea cromatică a lui $2\downarrow$ către sunetul natural. De asemenea semnalăm posibilitatea realizării falsei relații după sexta napolitană (primul caz) precum și posibilitatea de a aduce acordul (în afara poziției caracteristice - sexta-cordul napolitan !) în stare directă (al patrulea caz). Relațiile tonale rămîn aceleași: II-V, II-I, II-VII și foarte rar II-VI și II-III. Ca și în major, în minor acordul sextei napolitane presupune o calitate sonoră deosebită, motiv pentru care nu se va abuza de utilizarea lui. Efectul său rămîne prioritar dramatic, surprinzător, producînd o tensiune tonală (nu disonantică !) de mare efect. Să nu uităm că și în minor distanța (pe scara naturală a cvintelor) între fundamentalele lui II_{6N} și V din armonic este de șase cvinte (chiar dacă distanța între II_{6N} și I a scăzut aici la două cvinte).

Utilizarea acordului napolitan se va face, repetăm deci, în condiții similare cu cele întîlnite în major.

Și cel de-al doilea acord din minor care conține pe $2\downarrow$ se înscrie în aceeași calitate acordică cu corespondentul său din ma-

jor: acordul trepteii a VII-a cu septimă presupune, ca și în major, terța micșorată între fundamentală și terță, cvinta micșorată între fundamentală și cvintă, și septima micșorată între fundamentală și septimă. Aceleași tensiuni - aceleași rezolvări - aceleași probleme ! (și deci și aceleași relații tonale $VII_2\downarrow - I$, $VII_2\downarrow - V$ și foarte rar $VII_2\downarrow - VI$).

Ex. 425

II⁷ VII⁶_# I I⁶ VII⁴_b V⁷ I⁶ VII⁷ VI⁶ VII⁶_b I⁶ 3

Iată-le recapitulate succint în exemplul anterior: rezolvarea (de data aceasta !) obligatorie a lui $2\downarrow$ în sens descendent (eventual stînd pe loc) prin mers treptat semitonal. Remarcăm prezența cvintelor cromatice (ale lui Mozart), fie aduse nemijlocit (primul caz) fie evitate prin întîrziere (ultimul caz). Acordul trepteii a VII-a (alterat) se va rezolva pe o treaptă principală (I sau V). Este posibilă o rezolvare a lui pe VI ? (al treilea caz). Eventual. În major acordul minor, slab al trepteii a VI-a nu ar fi permis (în principiu) acest lucru: aici este puțin altfel, acordul de pe VI fiind major. Deci ... eventual ! Oricum acordul trepteii a VII-a cu septimă avînd $2\downarrow$ este un excelent acord cromatic ce poate fi folosit din plin (el jucînd rolul unei dominante consistente).

În fine, ultimul acord ce conține treapta a doua alterată coborîtor (V_7) este și el un acord absolut similar cu cel din major ridicînd astfel, inevitabil, același set de probleme: trisonul de bază devine din major micșorat avînd terța micșorată între terța și cvinta acordului (septima rămîne mică). Se realizează aceeași sonoritate neconcordanță cu expresia generală a funcției de dominantă, funcție expansivă, degajînd forță, căreia nu i se prea potrivește sonoritatea acordului micșorat creat. Sigur, tensional lucrurile se prezintă în regulă, rămîne doar acest aspect de care a-

mințeam, care determină o utilizare mai limitată a acestui acord în această formă.

Ex. 426

Figure 426 shows a musical sequence in G major. The notation is on a grand staff. A question mark is placed above the third measure. Below the staff, the following Roman numerals and figured bass are provided for each measure:

- Measure 1: V_7 5 $\flat$ #
- Measure 2: I_6
- Measure 3: V_6 5 $\flat$ #
- Measure 4: I
- Measure 5: V_7 5 $\flat$ #
- Measure 6: VI
- Measure 7: II_6
- Measure 8: $V_6\flat$ 4# 2
- Measure 9: I_6
- Measure 10: IV_6
- Measure 11: V_9 7 $\flat$ #
- Measure 12: I
- Measure 13: II_6
- Measure 14: $V_6\sharp$ 5 4 2

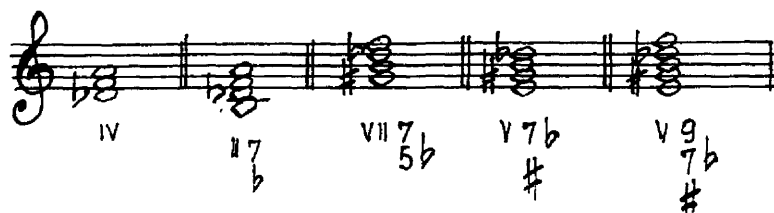
Iată prezentate câteva situații în care evoluează acordul septimei de dominantă cu cvinta coborâtă. Prima remarcă - rezolvarea obligatorie treptat descendentă (semitonală) a elementului cromatic. A doua relație obligatorie a dominantei cu acordul treptei I. Se poate (și aici) accepta o eventuală excepție, în locul lui I aducându-se substitutul său, acordul secundar al treptei a VI-a ? Cazul al treilea care înfățișează această problemă pare a pleda, prin sonoritatea sa, în favoarea ideii respective; o vom accepta cu prudență deci !

Ca și în cazul acordului anterior (V_{II} cu 2 $\downarrow$) și pe septima de dominantă treapta a doua coborâtă poate fi adusă cromatic (venind de la un alt acord - cazul al patrulea - sau, mai rar, pe armonie ținută) sau direct (dacă sunetul respectiv nu face parte din acordul anterior - vezi cazul al cincilea). Cât despre acest caz (al cincilea) semnalăm posibilitatea abordării acordului treptei a V-a și cu nonă (mică), și aici ca și în major creindu-se necesitatea utilizării a cinci voci. În fine, în ultima situație prezentată de exemplul anterior putem observa falsa relație ce se produce între treptele II_6 - $V_6\sharp$ la nivelul vocilor sopran-bas. Ea va fi acceptată în virtutea ideii că cel de-al doilea acord (cel pe care se produce falsa relație) este mai tensionat decât primul (avînd o sextă mărită). Relațiile tonale (după cum se poate observa și din exemplul dat) sunt $V_2\downarrow$ - I și, mai rar, $V_2\downarrow$ - VI.

Alteratia inferioară a treptei a patra (4^v)

Dacă, prin comparație, constatașerăm faptul că toate acordurile din major cu treapta a doua coborâtă sunt identice cu cele din minor (avînd tot treapta a doua alterată coborîtor) în schimb acum, ajungînd la alterarea coborîtoare a treptei a patra, orice raportare de acest gen devine imposibilă: motivul - inexistența acestei alterații în major. Așa cum alterarea superioară a treptei a doua în major nu este posibilă în minor (sunetul respectiv ar fi enarmonic cu medianta superioară - în la minor si diez egal cu do), la fel nici alterarea coborîtoare a treptei a patra în minor nu este posibilă în major (unde o asemenea alterație ar conduce la enarmonia sunetului respectiv cu medianta superioară - în do major fa bemol egal cu mi). Iată deci că această treaptă a patra alterată coborîtor **reprezintă un element strict caracteristic** pentru tonalitatea minoră (așa cum treapta a doua alterată suitor reprezintă un element strict caracteristic pentru tonalitatea majoră). Dar, în ciuda acestui fapt, acordurile conținînd acest sunet alterat nu dau sonorități deosebite, motiv pentru care multe dintre ele vor fi utilizate cu multă prudență. Dar să le parcurgem mai întîi pe toate și apoi, analizîndu-le pe rînd, să încercăm să stabilim cauzele acestei folosiri mai reduse ale lor.

Ex. 427



Cu acordurile treptei a IV-a lucrurile sunt foarte clare cercetînd însăși calitatea acordului : mărit. Un acord mărit, expansiv, ce poate fi mai puțin potrivit pentru sentimentul depresiv al subdominantei ?! (atît de bine reprezentat de acordul minor natural). În plus, ca simplu detaliu tehnic, fundamentala (elementul cromatic) neputînd fi dublată atenția se îndreaptă (nejustificat tonal dar justificat acordic !) către terță (cvinta fiind mărită, deci greu de presupus a fi dublată, totuși, nu imposibil, disonantă fiind fundamentala în cazul acestui acord). De septimă nici vorbă (cel mult absolut teoretic) ea fiind mare (acord mărit cu septimă

mare - iată o adevărată construcție acordică "antisubdominantă"!). Sigur acordul va căpăta o anumită "valoare de întrebuințare" în cadrul modulației enarmonice, pînă atunci va fi utilizat absolut sporadic (în relațiile tonale cu I, V sau II₄↓)

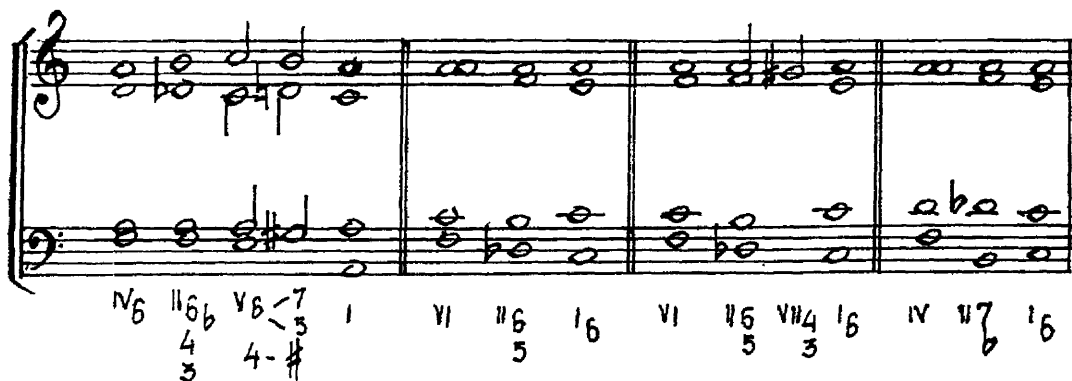
Ex. 428



Din exemplul dat ne reține atenția (mai înainte de toate) rezolvarea treptat coboritoare a elementului alterat (nu s-ar exclude nici o rezolvare treptat ascendentă - semitonală - dar atunci "sentimentul" de posibilă mediantă majoră - do diez - în locul subdominantei coborîte - re bemol - devine atît de acut încît interpretarea enarmonică se impune aproape de la sine). "Deghizată" într-o falsă relație această rezolvare se impune drept viabilă în cazul al doilea ("variantea" cu septimă, nu cea cu nonă). Remarcăm și rezolvarea "stînd pe loc", din ultima situație (relația IV-II).

Nici acordul trepteii a doua cu 4↓ nu convinge sonor în ciuda tensiunilor intervalice cîștigate față de cel natural (o terță micșorată și o cvintă mărită între fundamentală și terță și respectiv terță și septimă). Iată-l pus în cîteva ipostaze armonice în care nu demonstrează randamentul muzical (eventual) scontat.

Ex. 429



Acordul treptei a VII-a (cu 4↓) este singurul reprezentant de "circulație" al acestei familii de acorduri (cu 4↓): cvinta dublu micșorată pe care o conține, terța micșorată îi conferă bune posibilități de manifestare sonoră. În consecință, judecînd și după situațiile expuse în exemplul următor, el are șanse mai favorabile în a fi utilizat.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major. The score is written on two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains the melody, and the bass staff contains the accompaniment. The music is in 3/4 time, as indicated by the 3 in the bottom left corner. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The score is divided into five measures by vertical bar lines. Below the bass staff, there is a line of figured bass notation, which includes numbers and accidentals (sharps and flats) to indicate the harmonic structure and fingerings for the bass line. The figures are: 116, VII6, 16, III6, VII6b, V6-7, 16, I, VII7, I, VII6b, V7, 16, I, VII7, VI6. The figures are written in a stylized, handwritten manner.

AG

o rezolvare ascendentă a notei cromatice (cu o bună sonoritate dar avînd din nou clar "sentimentul" lui do diez în locul lui re bemol). Sigur că astfel de rezolvări rămîn excepții, ele practicîndu-se rar. În fine ultimul caz (o relație folosită excepțional) aduce (din motive obiective) o treaptă a VI-a cu cvinta dublată !

Iată și treapta a V-a cu septimă micșorată (din cauza alterării descendente a treptei a patra), septimă caracteristică pentru acordul treptei a VII-a dar nu pentru cel al dominantei. Să urmărim sonoritățile acestui acord în exemplul următor.

Ex. 431

! 2 4 3 1 4 6 5 1 3 4 2 1 6 5 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

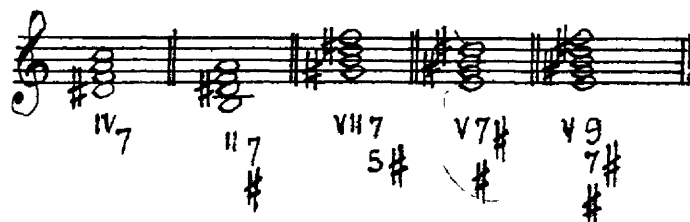
În primul caz se poate remarca un serios impediment: folosirea stării directe a acestui acord ne obligă la rezolvarea pe un acord al treptei I fără cvintă (cu dublarea terței) sau, eventual (pentru a avea cvintă) în $\frac{6}{4}$ (păstrarea basului pe loc ar crea un staticism armonic supărător în cazul unei armonii reale sau ar da sentimentul unei armonii accidentale - vezi în penultima situație a exemplului). Cazul al doilea aduce o îmbunătățire, dar acest lucru nu se întîmplă decît în condițiile utilizării a cinci voci. Pe alte răsturnări (2 sau $\frac{6}{5}$, cum se întîmplă în continuare) putem obține și cvinta în acordul treptei I prin păstrarea pe loc a fostei fundamentale a lui V. Sonoritatea acestui acord cu nonă este incontestabil deosebită, interesantă, ea însă nu se înscrie prea riguros în limitele oferite de cadrul tonal lansînd o voce "proprie", eventual a unui alt sistem (sau al acestuia, dar mult lărgit). Vom proceda în consecință. Relația cu treapta a VI-a (ultimul caz), rar utilizată, pune din nou problema dublării cvintei pe acest acord (VI), dublare obligatorie rezultată din rezolvarea sextei mărite existente în $V \frac{6}{5}$.

Alteratia superioară a treptei a patra (4↑)

Iată-ne dar reveniți pe terenul comun al notelor cromatice prezente atât în major cât și în minor: după treapta a doua alterată coborîtor este rîndul să cercetăm acum problemele legate de treapta a patra alterată suitor pe care de asemenea o întîlnim în major și în minor (spre deosebire de alterațiile caracteristice, particulare : 2 ↑ în major și 4 ↓ în minor).

O lectură rapidă a acordurilor ce conțin pe 4 ↑ în minor ne conduce la o concluzie asemănătoare cu aceea pe care au tras-o analizînd acordurile ce conțineau pe 2 ↓ : și aici se constată identitatea acordurilor de pe treptele II₇, VII₇, V₇ (9) cu cele corespundente din majorul armonic.

Ex. 432



Există însă unul care diferă (IV₇) și cu acesta vom începe analizarea lor. Mai înainte însă suntem datori o precizare: ca și în major alterația superioară a treptei a patra se va rezolva atât treptat semitonal ascendent cât și treptat semitonal descendent.

Față de major acordul treptei a IV-a (cu 4↑) are avantajul unei tensiuni mai interesante ce se crează prin apariția septimei micșorate (alături de terța micșorată dintre fundamentală și terță care există și în acordul din majorul armonic). Prin rezolvare, acordul pune frecvent problema cvintelor cromatice, iar înlănțuirile lui se vor realiza cu treptele V, I și eventual II sau VII (ca acorduri alterate).

Ex. 433



În exemplul dat se poate observa cu ușurință atât rezolvarea ascendentă sau descendentă a elementului cromatic cât și conducerea riguroasă a tuturor disonanțelor. Putem face (și în minor) remarcă următoare: rezolvarea excepțională, treptat descendentă, a elementului cromatic se va realiza numai în condițiile în care acordul de rezolvare va fi cel puțin egal tensionat cu cel ce conține elementul cromatic și, în plus, va fi realizată obligatoriu pe o altă treaptă (preferabil diferită funcțional așa cum se poate constata și din cazurile prezente în exemplul anterior; din acest punct de vedere penultima situație este discutabilă). Adus în stare directă acordul treptei a IV-a (cu $4\uparrow$) va presupune obligatoriu decima micșorată (pentru evitarea terței micșorate efective); pe răsturnări evident că se va urmări obținerea intervalului caracteristic de sextă mărită.

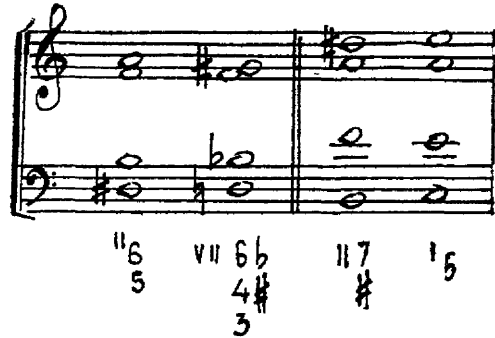
Acordul treptei a II-a (cu $4\uparrow$) va fi adus (și el) obligatoriu cu septimă întărind falanga puternică a acordurilor de sextă mărită (acest interval putând fi prezent în toate pozițiile armonice ale acordului mai puțin răsturnarea întâia în care decima micșorată va apare în mod inevitabil). Prin alterarea suitoare a terței, acordul treptei a II-a devine o contradominantă redutabilă, ea constituind un sprijin puternic în tonalitate. O relație cadentială $II(4\uparrow) - V - I$ are o forță deosebită, ea putând produce un efect special prin înlocuirea lui I cu VI în formula de cadență dramatică.

Ex. 434



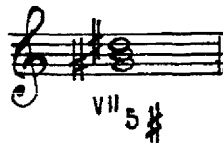
În afara relației armonice cu dominantă principală (V), $II(4\uparrow)$ poate stabili contacte armonice cu VII sau I.

Ex. 435



Acordul trepteii a VII-a (cu 4[↑]) ar putea apare (teoretic) și ca simplu trison din cauza consonanței sale (se transformă din acord micșorat în acord minor). În realitate tocmai această consonanță va determina, aparent paradoxal, obligativitatea utilizării septimei. Explicația este simplă: fiind un acord cromatic se dorește, logic, mai activ, mai tensionat decât corespondentul său diatonic. Iată însă că prin alterarea superioară a trepteii a patra drumul pe care-l parcurge acest trison este exact invers: de la activul acord micșorat din varianta armonică la stabilul și destul de anonimul acord minor din sistemul cromatic.

Ex. 436

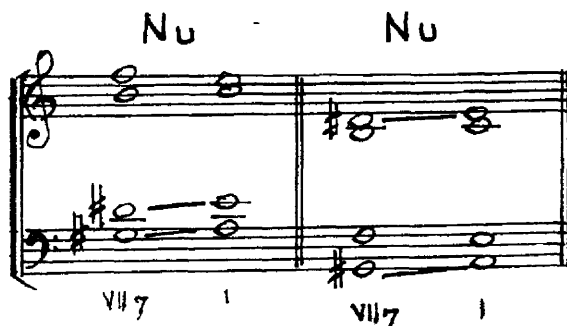


Aici nu vor funcționa "compensațiile" pe care le întâlneam în cazul acordului de sextă napolitană (unde situația sonoră era oarecum similară, drumul parcurs către acordul alterat fiind acela al unui traseu către o consonanță!). Explicația este de natură funcțională: acordul trepteii a VII-a este un acord dominantic (și nu subdominant ca cel al sextei napolitane), deci anihilarea caracterului său activ disonant nu poate fi compensată prin tensiunea tonală cu atât mai mult cu cât noua sa calitate (acord minor!) este cea mai nepotrivită pentru reprezentarea funcției de dominantă! Iată de ce acest acord al trepteii a VII-a (4[↑]) nu poate rezista ca simplu trison, cu atât mai mult cu cât el, repetăm, având funcție dominantică, se reclamă a fi cât mai dinamic, cât mai activ. Iată deci că "salvarea" acordului nu va putea veni decât de la septime și de fapt nu atât de la septima propriu-zisă a acordului (care,

deși micșorată, o aveam și în structura necromatică a acordului, în simpla variantă armonică) cât de la intervalul de terță micșorată ce se naște între cvinta alterată ($4\uparrow$) și septimă, adică intervalul caracteristic acordurilor cromatice. Acest interval face deci acordul treptei VII ($4\uparrow$) viabil, utilizabil și în consecință îl vom folosi ca atare (numai cu septimă).

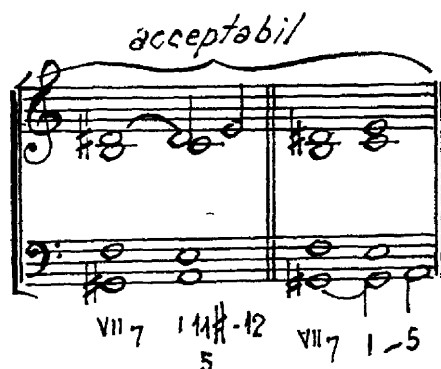
Înainte de a discuta relațiile sale tonale suntem datori să facem o precizare: pentru evitarea unor nedorite paralelisme (cvin-te semitonale, dar ascendente, nepermise în principiu de armonia tonală) ne vom feri de anumite poziții ale acordului care ne-ar obliga la soluții incorecte, așa cum se întâmplă în exemplul următor unde, folosind starea directă a acordului treptei a VII-a ($4\uparrow$) cu septimă constatăm apariția inevitabilă a acestor paralelisme.

Ex. 437



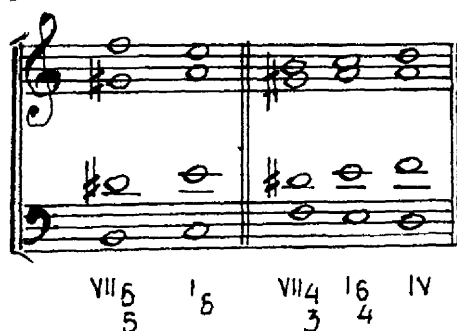
Totuși armonia tonală tradițională a găsit o "supapă" și pentru asemenea cazuri, ele devenind posibile (este adevărat, într-un stil de gândire mai puțin "ortodox" !) în cazul utilizării întârzierilor drept note "tampox" ce evită cvintele paralele nemijlocite. O situație ca aceea ilustrată de exemplul următor (ne referim strict la cvintele paralele) va putea fi tolerată numai în limitele unei armonii cromatice (și nicidecum într-o armonie diatonică unde - totuși ! - o vom putea consemna uneori numai într-o scriitură instrumentală mai liberă, ceea ce nu este cazul deocamdată în acest îndreptar de scriitură de tip vocal-corală). Se poate observa că am plecat exact de la situația a doua din exemplul anterior pe care am modificat-o (transformând-o din incorectă în posibilă) aplicându-i pur și simplu o întârziere la nivelul uneia din vocile ce produceau paralelismul de cvinte perfecte.

Ex. 438



Utilizând răsturnările acordului trepteii a VII-a ($4\uparrow$) sigur că vom putea repartiza cele două sunete de așa manieră încât să fie evitat paralelismul incriminat.

Ex. 439



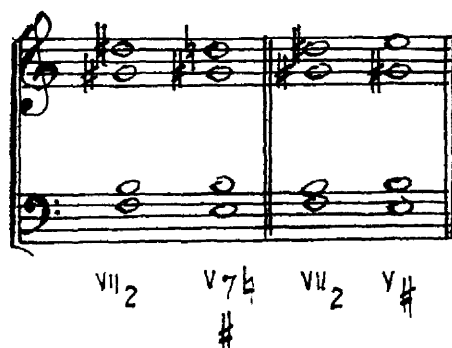
Ce era de demonstrat a fost demonstrat în exemplul anterior ! In plus, în al doilea caz, este ilustrată și situație specială a utilizării obligatorii a unei poziții mai puțin obișnuite a unui acord (ce poate fi considerată chiar incorectă în anumite conjuncturi armonice) - I_6^4 -, poziție însă acceptată atunci când rezultă din rezolvarea obligatorie a elementelor disonante ale acordului alterat (așa cum se întâmplă și aici). Evident este insistent recomandabil a se manevra și în continuare cu grijă în înlănțuirea următoare (așa cum se procedează și în exemplul dat).

Să observăm în continuare problema relațiilor tonale ale trepteii a VII-a ($4\uparrow$); cea mai importantă va fi cea stabilită cu treapta I (în virtutea valențelor funcționale dominante ale lui VII). Ilustrarea acestei relații am făcut-o în ultimele trei exemple, nu considerăm necesar a mai insista asupra ei. Mai rar utilizată va fi relația treapteii a VII-a cu V, relație condiționată (aproape obli-

[Handwritten signature]

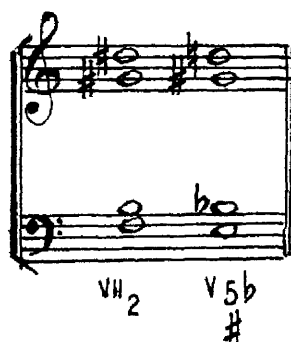
gatoriu) de rezolvarea descendentă a alterației superioare a treptei a patra care devine astfel septimă de dominantă (prin rezolvarea superioară s-ar obține simplu trison de dominantă, destul de neconvincător ca sonoritate față de puternicul acord de sextă mărită - cu septimă micșorată - al treptei a VII-a anterioare !). În exemplul ce urmează sunt ilustrate ambele situații: se impune constatarea că prima din ele este evident superioară celei de a doua.

Ex. 440



Conform ideii avansate la capitolul corespunzător (relația VII-V și inversa ei rămân aproape întotdeauna mediocre, sonoritatea fiind mai convingătoare doar atunci când se realizează o cât mai netă superioritate tensională sonoră a celui de-al doilea acord față de primul) sigur că vom crește randamentul înlănțuirii dacă V ce urmează lui VII (4↑) va avea o disonanță și mai puternică decât cea a acordului cu septimă; acest deziderat îl putem realiza coborînd cvinta acordului dominantei (2↓) așa cum se întâmplă în exemplul dat în continuare, o variantă îmbunătățită a primei situații din exemplul 440.

Ex. 441



Păstrarea treptei a patra alterată suitor pe dominantă principală (V) este practic exclusă în afara situației în care privim acest sunet ca pe o notă melodică (întîrziere) și o rezolvăm corespunzător (astfel ajungem însă pe o dominantă fără septimă).

Ex. 442



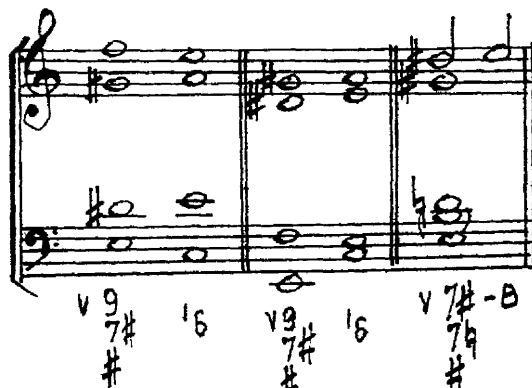
În fine, acordul treptei a V_7 ($4\uparrow$) va fi, ca și în major, utilizat extrem de rar și, ca o armonie reală, numai cu nonă; motivația fiind aceeași (aspectul total necaracteristic al septimei mari pe dominantă) nu mai revenim cu demonstrații teoretice. Și aici ca și în majorul armonic, apariția nonei mici aduce nu numai o binevenită tensiune în sine, dar conduce către apariția intervalului de terță micșorată între treapta a patra alterată suitor (septima acordului) și nona acordului, interval caracteristic al acordurilor cromatice ce justifică astfel utilizarea lui $4\uparrow$.

Ex. 443



Evident că relația armonică a acestui acord cu tonica va fi unica posibilă, ea efectuându-se în condiții destul de dificile din cauza rezolvării obligatorii a intervalului cromatic (sexta mărită sau decima micșorată), rezolvare ce impune o dublare inevitabilă a cvintei acordului de tonică.

Ex. 444



Este aproape inutil să menționăm eliminarea (de pe acordul de nonă) obligatorie a cvintei. Adăugăm și posibilitatea (prezentă

în ultima situație a exemplului anterior) de a suprapune treapta a patra naturală (septimă mică reală) cu treapta a patra alterată suitor (întîrziere, eventual broderie, gîndită deci ca notă melodică), așa cum am procedat și în major (cazul respectiv putînd fi realizat pe patru sau cinci veci).

Alteratii duble

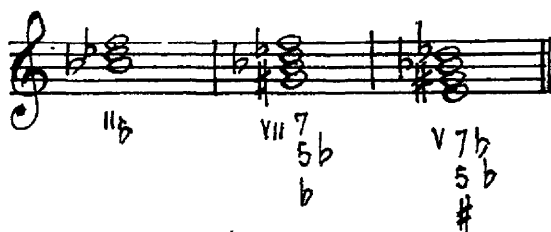
Și minorul, după modelul majorului, va permite cupluri de elemente alterate într-un acord, sporind astfel caracterul cromatic al acordului dar (uneori) conducînd și la sonorități mai puțin tensionate, mai puțin convingătoare decît cele obținute folosind un singur element alterat. Combinațiile posibile în minor vizează cuplarea alterațiilor coborîtoare ($2 \downarrow$ și $4 \downarrow$) precum și simultaneitatea lui $4 \downarrow$ cu $4 \uparrow$ (se poate observa, din motive pur obiective, ambele situații diferă față de ceea ce se întîmplă în major).

Nici aici nu va fi posibilă acuplarea lui $2 \downarrow$ cu $4 \uparrow$ din exact aceleași rațiuni expuse la capitolul corespunzător tratînd majorul (terța mărită ce iese din sfera tonalului). Să încercăm în continuare abordarea celor două problematice propuse.

Cuplarea alterațiilor coborîtoare ale treptelor doi și patru ($2 \downarrow$ și $4 \downarrow$)

Deci dacă în major cuplăm alterațiile superioare ale treptelor doi și patru în minor (din rațiuni de construcție al acestui tip de tonalitate, aici neavînd treapta a doua alterată suitor) vom proceda la cuplarea a două alterații descedente; cele ale treptelor doi și patru. Să parcurgem mai întîi panorama acordurilor ce conțin aceste două alterații coborîtoare simultan :

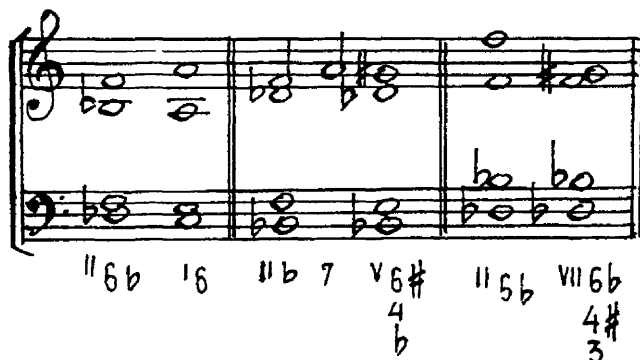
Ex. 445



Dacă în major marele beneficiar al cuplării alterațiilor (acolo $2 \uparrow$ și $4 \uparrow$) era treapta a II-a aici putem afirma exact in-

vers: acordul treptei a II-a va fi marele dezavantajat de concordanța celor două elemente alterate coborîtor ($2\downarrow$ și $4\downarrow$). Citind acordul constatăm faptul că, pe de-o parte este consonant (deși are în structura sa două elemente cromatice !) iar pe de altă parte treapta a patra coborîtă (terța acordului) anihilează și sentimentul tonic, caracteristic al sextei napolitane (acordul fiind minor). În consecință utilizarea sa va fi mai mult teoretică (practic el apărînd rar, chiar foarte rar) stabilind relațiile tonale caracteristice contradominantei: II-V, II-VII, II-I. Deși consonante, elementele alterate se vor rezolva în sensul logic al conducerii lor cromatice. (Atenție, dublajul se va orienta, inevitabil, către cvinta acordului, singurul element diatonic al acordului !).

Ex. 446



În exemplul furnizat putem observa relațiile acordului treptei a II-a ($\begin{smallmatrix} 4\downarrow \\ 2\downarrow \end{smallmatrix}$) cu tonica (respectiv dominantă - V_7 sau VII_7). În ceea ce privește înlănțuirea cu treapta a V-a aceasta s-a realizat (în cazul al doilea) după ce pe treapta a II-a apărut și o posibilă (dar puțin frecvent utilizată) septimă mare. Treapta a V-a dedusă din rezolvarea contradominantei dublu alterată va fi și ea (inevitabil) dublu alterată întrucît conține treptele doi coborît (ca cvintă) și patru coborît (ca septimă), rezolvarea acestor alterații descendente în sens ascendent fiind practic neutilizată (iar în sens coborîtor, imposibilă în această situație întrucît ar rezulta niște sunete ce nu fac parte din acordul dominantei). O situație asemănătoare aduce și relația cu treapta a VII-a.

Acordul treptei a VII-a cu $2\downarrow$ și $4\downarrow$ aduce o imagine cu totul diferită față de II ($\begin{smallmatrix} 4\downarrow \\ 2\downarrow \end{smallmatrix}$); respectivul agregat armonic prezintă tensiuni multiple și interesante: septima micșorată ("moștenită" de la varianta armonică), terța micșorată (element cromatic caracteristic) și mai ales cvinta dublu micșorată (interval mai rar în-

[Handwritten signature]

tîlnit dar de maxim interes). Sonoritatea de ansamblu va fi, în consecință, deosebită, acesta fiind (de departe !) cel mai des utilizat acord cu duble alterații. Logic, acordul trepteii a VII-a ($\frac{4}{2}\downarrow$) - evident cu septimă - va stabili relații armonice cu treptele I și V.

Ex. 447

posibil posibil

VII 7 5b I VII 6# 1 6-5 VII 6# 1 VII 6b V 6b

5b 5b 4# 4# 3 2

În ceea ce privește înlănțuirea cu tonica nimic deosebit de semnalat în afara posibilității realizării (în conducerile de voci) a unor cvinte cromatice (posibile între bas-tenor, ca în cazul al treilea sau evitate prin întârziere ca în cazul al doilea, atunci cînd se produc între alte perechi de voci). Legătura armonică cu dominantă principală (V) va angrena consecințe asemănătoare cu cele întîlnite deja în relația II ($\frac{4}{2}\downarrow$) - V, mai precis este vorba de obligativitatea păstrării dublelor alterații pe V (vezi ultimul caz al exemplului anterior). De altfel aici, din cauza imobilismului vocilor (trei stau pe loc !) acordul trepteii a VII-a tinde să fie perceput ca o armonie accidentală (de întârziere) raportată la dominantă ce-i urmează (deci la încadrarea în măsură și la stabilirea raportului ritmic este necesară atenția de rigoare). Astfel în exemplul ce urmează prima situație va fi evident greșită în timp ce cea de-a doua va fi corectă.

Ex. 448

VII 6b V 6b VII 6b V 6b

4# 4# 4# 4#

3 2 3 2

În fine, pe acordul treptei a V-a cuplarea alterațiilor co-borâtoare ale treptelor doi și patru aduce numeroase beneficii sonore acordului dar nu servește exact imaginii tonale a funcției; căutînd să fim mai expliciti vom consemna apariția unor tensiuni puternice, consistente (acordul va avea, printre altele, intervale de septimă micșorată, terță micșorată, cvintă dublu micșorată) dar pe de altă parte caracterul sonor "încis", depresiv nu va corespunde caracteristicilor native expansive ale dominantei. De aici rezultă o folosire mai prudentă, mai redusă a acestui acord.

În ceea ce privește relațiile armonice posibile, acestea ar fi $V \left(\begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \downarrow \right) - I$ (eventual VI, dar mai rar) și $V \left(\begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \downarrow \right) - VII$ (de asemenea rar utilizată).

Ex. 449

V 7^b 5^b # I V 7^b 5^b # VI V 6[#] 4^b VII 6[#] 5^b

Din exemplul dat mai sus se poate deduce că înlănțuirea cu tonica (I) decurge normal (evident, cu obligativitatea rezolvărilor impuse, stricte, pe care le ridică un acord cu atîtea disonanțe, cu atîtea elemente alterate). Plecînd de la premiza (formulată la începutul capitolului destinat acordurilor cromatice nemodulatorii), acordurile ce conțin elemente alterate se vor rezolva pe trepte principale; excepție o vor face doar acordurile treptelor II și VII (dar care, în situația în care apar după un acord alterat și ele vor fi la rîndul lor, alterate) și, destul de rar, treapta a VI-a (care va apare ca acord diatonic).

Este și cazul relației $V \left(\begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \downarrow \right) - VI$ care poate fi formulată ca o cadență întreruptă (dar folosită numai în cazuri speciale). În fine, relația lui V (cu elemente alterate) cu VII (care la rîndul lui va avea aproape obligatorie $2 \downarrow$ și $4 \downarrow$) se va menține exact în aceiași termeni în care se află relația inversă ($VII \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \downarrow - V \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \downarrow$) pe care am analizat-o anterior (inclusiv aspectul metro-ritmic ce

[Handwritten signature]

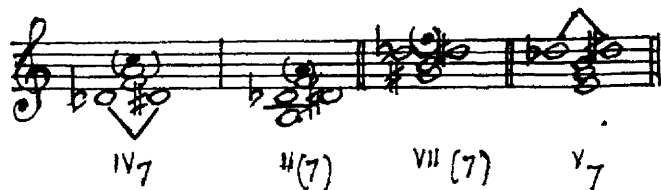
vizează ideea de armonie accidentală vis-à-vis de primul acord - în acest caz $V \begin{smallmatrix} 4 \\ \downarrow \\ 2 \end{smallmatrix}$). Deși sonor acordul treptei a V-a cu alterațiile coboritoare ale treptelor doi și patru corespunde mai puțin fizionomiei de dominantă totuși semnalăm randamentul său tonal deosebit și sugerăm o utilizare ponderată dar semnificativă întrucât aspectul său insolit îl recomandă a fi o personalitate armonică aparte ce trebuie (și merită) să fie luată în considerație.

Cuplarea alterațiilor (superioară și inferioară) de pe treapta a patra (4 ↑ și 4 ↓)

Apariția concomitentă a unei alterații cu dublu sens (ascendentă și descendentă) se va face în minor la nivelul treptei a patra (spre deosebire de major unde acest lucru se întâmplă cu treapta a doua). Ne reamintim faptul că nici în major acest aspect nu era întâlnit frecvent, din contra, am putea afirma că situații armonice în care să existe treapta a doua alterată (concomitent) ascendent și descendent erau destul de rar prezente în discursul muzical tonal. Credem că aceleași afirmații se poate face și referitor la treapta a patra dublu alterată (ascendent și descendent) în minor cu precizarea suplimentară că aici frecvența aparițiilor unor asemenea situații armonice este încă și mai redusă decât în major.

Să parcurgem lista acordurilor ce conțin acest element cromatic cu dublu sens pentru a putea mai apoi să le cercetăm și să le analizăm pentru a deduce concluzii în ceea ce privește modalitățile de abordare a acordurilor respective.

Ex. 450



Ne-am permis să luăm măsura de prudență de a atrage atenția asupra intervalului de primă dublu mărită (efectivă) ce poate apare într-un asemenea acord.

Acesta va fi abordat (ca interval efectiv) prin mișcarea oblică (așa cum se va vedea din exemplele ce vor apare în continuare)

fiindu-1 de obicei preferat intervalul compus (octavă dublu mărită) sau eventual cel redublat (dublă octavă dublu mărită) etc. In acest fel, de fapt, vom proceda așa cum am făcut-o și în cazul treptei a doua dublu alterată din major.

Acordul treptei a patra va presupune, în această situație specială, fundamentală cu dublu aspect cromatic: destul de incomod ! Se poate folosi (în condițiile deja cunoscute din major - prin abordarea celor două elemente cromatice prin mers treptat contrar - eventual decalat și transformat în mers oblic). Se pot realiza înlănțuirile permise subdominantei la acest acord deosebit dar randamentul sonor nu este remarcabil. Întărind rolul melodic al dublei alterații se poate obține însă sonorități bune.

Ex. 451

The musical notation consists of two staves, treble and bass clef, showing a sequence of chords. Below the staves, the figured bass notation is written, indicating the intervals and alterations for each chord. The figures are: IV 8# 16, IV 6 6# 6b, V 8- 7b 6- 5 4- 3#, IV 6 6# 11 8# 16 4, IV 8b, VII 8b 6 4# 3, V 8- 7 6- 5 4- #, and VII 7.

Exemplul dat vine să întărească aserțiunea anterioară: primele două situații aduc relațiile cele mai uzitate ale subdominantei (cu I și cu V); ultimele două (care conduc la relațiile IV - II și IV - VII) vor crea necesitatea obiectivă a utilizării de cinci voci în scriitura armonică (altminteri s-ar crea, pe II și VII, trisonuri cu elementul dublu cromatic care ar rezista, cel puțin în acest context, destul de greu ca simple acorduri de trei sunete).

Nici treapta a II-a utilizând elementul dublu alterat al treptei a patra nu va fi mai frecvent folosită decât IV. Incomodă este aici terța cu dublu aspect (micșorată și mare), elementul modal primordial al oricărui acord care cu greu se lasă considerat printr-o prizmă duplicitară. Și aici însă intervine corecția adusă de melodie (o conducere corespunzătoare din acest punct de vedere) și, în consecință, se poate folosi și acest acord. Se impune o precizare : în forma lui actuală (cu terța dublu cromatizată) acordul,

nemaiavînd nevoie de dublaj, se poate aduce și ca simplu trison. Sonoritățile vor fi în general mai bune atunci cînd vom utiliza și septima; în consecință vom opera (în acest caz) la cinci voci. Relațiile armonice vor fi cele obișnuite pentru o treaptă a doua.

Ex. 452

The musical notation for Example 452 consists of two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#). The sequence of chords and their figured bass notation are as follows:

- Measure 1: Chord II⁶ (G-B-D) with figured bass 6# 6
- Measure 2: Chord III⁶ (A-C-E) with figured bass 6
- Measure 3: Chord IV⁷ (B-D-F#-A) with figured bass 11 7 3 3# 3b 4 -#
- Measure 4: Chord V⁸ (C-E-G-B) with figured bass 8 6 -5 7 4
- Measure 5: Chord VI⁶ (D-F-A-C) with figured bass 6 6# VII 6# 6b 6b 4# 4 2#
- Measure 6: Chord VII⁶ (E-G-B-D) with figured bass 6 5-4# VI 6 5 4b 2

În prima situație a exemplului furnizat acordul treptei a II-a apare ca simplu trison (fiind prezentat în răsturnarea întâia) și se înlanțuie cu acordul tonicii (I). În următoarele două cazuri însă acordul (inițial diatonic), apărînd în stare directă - respectiv în răsturnarea a doua - reclamă septima automat, de unde necesitatea obiectivă a celor cinci voci în continuare (două terțe !). Cît privește ultima situație prezentată ea poate fi extrem de rar întîlnită; totuși este posibilă. Aici se pleacă de la un acord alterat (care are deja treapta a patra cromatică - în cazul de față alterată coborîtor) și căruia i se aduce, prin pasaj, și alterația superioară a treptei a patra. Aici o găsim ilustrată la nivelul acordului treptei a II-a; ar putea apare și pe alt acord ce conține dubla alterație a treptei a patra; nepărîndu-mi-se semnificativă am ilustrat situația respectivă numai odată, nemairevenind asupra ei. Reținem însă posibilitatea utilizării ei și pe acordurile treptelor IV, VII sau V (dar cu o frecvență total nesemnificativă de apariție).

Acordul treptei a VII-a va aduce, indiscutabil, cea mai bună soluție vis-à-vis de folosirea treptei a patra dublu alterată întrucît elementul respectiv joacă aici rolul cvintei.

În exemplul ce urmează sunt furnizate cîteva cazuri ce ilustrează modalități de abordare ale acestui acord care, firește, stabilește relații cu treptele I, V sau, excepțional VI (apărută în

ultimul caz al exemplului cu septima mare sub fundamentala-rezultată însă din rezolvarea impusă a lui re diez către mi).

Ex. 453

VII 6# 3-3# 3b VI 6 VII 6# 3-3# 3b VII 6# 3-3# 3b V 6# 4 3b VII 7 5-5# 5b V 13-14 6 5b VII 8 6# 4# 3 VI 2

În fine, treapta a V-a va cupla rareori treapta a patra alterată coborîtor și suitor întrucît ambele vor avea drept rezultat septime necaracteristice dominantei principale: micșorată respectiv mare. În general se va opera la cinci voci (patru dacă eliminăm cvinta) sau eventual chiar șase (cînd apare și nona, situație foarte rar întîlnită dar interesantă ca sonoritate). Demnă de semnalat dificultatea abordării cromatice a treptei a patra dublu alterată întrucît nu putem pleca de la elementul diatonic dublat întrucît acesta este disonant, septima acordului !

Ex. 454

Nu
V 7-7# 5-7b V 8-7# 5-6-7b V 9 7# 7b V 9 7# 7b V 7 7# 7b V 7 7# 7b

Exemplul anterior ilustrează edificator problematica ridicată de acest acord demonstrînd dificultatea în sine a abordării elementului dublu alterat sau complexitatea tonală modernă (sau postromantică "ultra cromatizată") a nonei de dominantă cu septima dublu alterată (în special în al patrulea caz al exemplului).

[Handwritten signature]

Încercînd o sumară perspectivă asupra ansamblului acordurilor alterate nemodulatoriu putem afirma că ele constituie prima poartă de pătrundere în lumea cromaticului, o lume sonoră complexă, fascinantă, în care tonalitatea va suferi procese substanțiale, am spune radicale de prefacere și care va constitui de fapt și limita ultimă a acestui mod de gîndire muzical aflat la granița cu atonalismul. Sigur însă că pînă acolo calea este încă lungă și în parcurgerea acestui traseu următoarea oprire o vom face asupra unui proces muzical de maximă importanță, modulația cromatică, procedeu ce va deveni fundamentul în această lume nouă ce se îndepărtează tot mai mult de zărilor limpezi și cristaline ale diatonismului clasic.

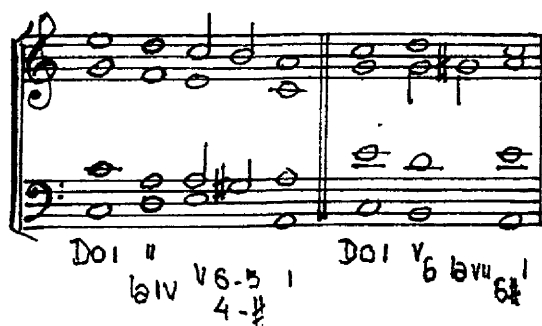
MODULATIA CROMATICA

Ne vom apropia, în cadrul acestui capitol, problematica unui nou procedeu de modulație, cea cromatică, care vine să se adauge cu elementele noi, specifice, procedeuului deja studiat la capitolul anterior (dedicat modulației diatonice). Dacă aceasta (modulația diatonică) se constituie într-un proces muzical utilizat predilect de muzica barocă și cea clasică (unde, de regulă, relațiile stabilite între tonalități vizau distanțe mici, o cvintă, două, rareori mai multe), modulația cromatică (mai rar folosită în baroc și clasicism) se va constitui în procedeul modulatoriu preferat al compozitorilor romantici, compozitori aplecați cu tot mai multă insistență asupra lumii cromatice. Într-un context general tot mai cromatic era firesc ca în planul modulației centrul atenției să lu-
nece către modulația cromatică devenită (treptat) prioritară (în detrimentul celei diatonice). Acest fenomen este cu atât mai logic cu cât nu numai acordurile devin tot mai cromatice și disonante (și reclamă în consecință o modulație mai "tensionată") dar și distanțele dintre tonalități sporesc; în consecință procedeele modulației diatonice nu mai "rezistă" acestor spații tot mai mari între tonalități și, logic, se vor naște noi cerințe rezolvabile numai prin procedee cromatice (sau, în perspectivă, enarmonice).

În ce va consta, de fapt, această modulație cromatică? Pur și simplu în înlocuirea (în procesul echivalenței existent în modulația diatonică) a acordului diatonic (punte) între două tonalități printr-un acord cromatic. Deci între cele două tonalități nu va mai exista un moment vertical comun (un acord care să se găsească, concomitent, ca acord diatonic, în ambele tonalități); trecerea de la o tonalitate la cealaltă se va realiza prin intermediul unui acord care va presupune existența a cel puțin un element cromatic (raportat fie la tonalitatea inițială, fie la cea în care ajungem, fie la ambele). Iată schematic realizat "scenariul" unei treceri diatonice (și apoi cromatice) între Do și la.



Ex. 455



Astfel se poate observa în primul caz al exemplului cum modulația de la Do major la la minor se realizează prin intermediul acordului diatonic comun (re-fa-la), treapta a II-a în Do care devine treapta a IV-a în la. În al doilea caz însă nu mai există un acord comun între cele două tonalități: ultimul acord din Do este V_6 iar primul acord din la $VII_6^\sharp$, fiecare acord aparținând clar tonalității respective, neputând fi găsit în cealaltă (interpretarea lui Do V_6 ca un eventual la VII_6 variantă naturală fiind pur teoretică, fără însă un efect sonor plauzibil; cât despre la $VII_6^\sharp$ acesta nu ar putea, în nici un caz, să fie găsit în Do major din cauza lui sol diez).

În exemplul următor chiar și aceste eventuale "dubii" teoretice dispar: între tonalitățile Do major și Re major (în acest caz, evident!) nu există nici o punte diatonică.

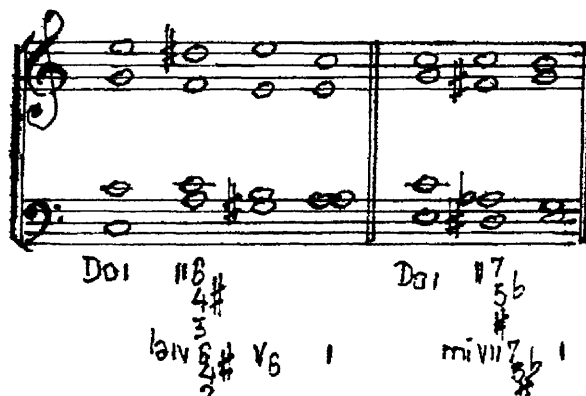
Ex. 456



ultimul acord din Do este cel al treptei a IV-a (care nu poate fi găsit în Re major) iar primul din Re este cel al treptei a V-a (cu 2 $\downarrow$) care, la rîndul lui, nu poate fi interpretat în Do. Deci între cele două tonalități se produce o aparentă "ruptură": aparentă doar întrucît legătura se va constitui în realitate prin mer-sul cromatic al lui sol la sol diez (în exemplul în care se ilus-trează legătura lui Do cu la) sau a lui do la do diez (relația to-nală Do-Re). Alteori această punte de legătură va putea fi reali-

zată nu numai printr-un element cromatic "decisiv" (care distruge efectiv o treaptă de bază a tonalității inițiale - în exemplele date deci sol - dominantă sau do - tonica). Iată că manevrând acordurile alterate nemodulatoriu în chip de acorduri punte (evident într-un concept cromatic, nu diatonic) putem obține noi modalități de legare a tonalităților.

Ex. 457



Așadar în exemplul dat elementul alterat nu mai apare distrugând tonalitatea inițială ci se încadrează în aceasta (în sistemul cromatic deja studiat, pe care l-am numit nemodulatoriu!). Acest acord (alterat!) însă va fi depistabil și într-o altă tonalitate (se remarcă din cifrajul exemplului anterior) și, în consecință, putem echivala acest acord în noua tonalitate și să realizăm astfel trecerea către ea. Sigur că problematica modulației cromatice este complexă, vastă, dificil (dacă nu chiar imposibil) de acoperit exhaustiv. Vom încerca de aceea o abordare sistematică, treptată a aspectelor mai importante urmînd ca, plecînd de la acestea, cel ce studiază acest capitol să încerce apoi să meargă mai departe.

Pentru o cît mai comodă contactare a acestor atît de numeroase și (deseori) complicate probleme pe care le ridică modulația cromatică vom proceda mai întîi la ilustrarea, ca un procedeu pregătitor, "nivelator al terenului", tehnicii echivalenței prin acorduri alterate, acorduri discutate (deocamdată) la nivelul unui capitol al cromaticii nemodulatorii dar care se vor vîdi (în perspectivă) apte și pentru susținerea procesului modulatoriu.

Echivalențe cu ajutorul acordurilor alterate (nemodulatorii)

La prima vedere procedeul pare paradoxal: utilizăm acordurile alterate nemodulatorii într-un sistem modulatoriu. Contradicția este însă numai aparentă. Acordurile alterate se constituie în

structuri verticale capabile să îmbogățească tonalitatea în plan cromatic, ele deci apar în tonalitate fără a o amenința cu distrugerea, cu părăsirea ei. Este și motivul pentru care s-au luat o serie de măsuri (studiate la capitolul anterior) privind rezolvarea lor strictă (pe plan tonal și intervalic). Aceleași acorduri se vor dovedi însă a fi capabile să joace și rolul unor punți cromatice între două tonalități diferite, înlesnind astfel trecerea de la o tonalitate la alta. Astfel putem deosebi trei situații importante pe care mai întâi le vom enumera și apoi le vom studia pe rând :

1. acordul din tonalitatea inițială este alterat pentru a fi interpretat ca acord diatonic în noua tonalitate;
2. acordul din tonalitatea inițială este diatonic devenind cromatic în noua tonalitate;
3. acordul este alterat în ambele tonalități, atât în cea inițială cât și în noua tonalitate.

Exemplul următor vine să ilustreze, prin câteva cazuri, prima situație posibilă (facem din nou precizarea că vom considera variantele, în special pe cea armonică - atât a minorului cât a majorului - ca făcând parte dintr-un sistem diatonic lărgit!)

Ex. 458

Astfel se poate remarca în primul caz utilizarea acordului treptei a II-a din Do major (cu alterarea superioară a treptelor doi și patru) care devine în Mi major acordul treptei a VII-a (din armonic); în continuare acordul napolitan din Do major se echivalează cu acordul tonicii din Re bemol major pentru ca apoi acordul treptei a IV-a din Do major (cu 4 ↑) să devină treapta a VII-a din Sol major. În fine contradominanta din la minor melodic (cu 4 ↑) devine dominantă în Si major. Folosind acest procedeu de fapt des-cătușăm energiile potențiale modulatorii ale acordurilor alterate

care-și văd completate și împlinite valențele multilaterale (deci nu numai o simplă îmbogățire cromatică a unei tonalități ci și virtuți modulatorii materializate în crearea de punți de legătură cromatică între două tonalități).

Sigur că lucrurile pot fi privite și invers. Chiar exemplul furnizat anterior, "citit recurent" poate fi edificator în acest sens (deci parcurgând traseele Mi-Do, Re-Do, Sol-Do, Si-la); vom încerca să completăm ideea oferind și un nou exemplu.

Ex. 459

Si^b 1^b Do 1^b VI 6^b la 1^b V 7^b la 1^b IV

1^b 6^b N V 7^b 1^b 1^b 6^b N V 6^b 5 2 1^b Re 7^b V 6^b 1^b Do 1^b 1^b 4^b V 1^b 4^b 5^b

Prima situație ne oferă o excelentă echivalență: acordul major al tonicii Si bemol major devine sextă napolitană în la minor. Următoarea situație aduce echivalența acordului de septimă micșorată din Do major armonic cu acordul de pe treapta a II-a din La bemol major (cu treptele doi - si becar - și patru - re becar - alterate suitor și, evident, cu septimă). În continuare dominantă cu septimă a lui la minor devine contradominantă perfectă a lui Re major (cu treapta a patra alterată suitor). În fine, acordul minor de pe treapta a IV-a a lui la minor devine acordul treptei a doua (cu treptele doi și patru alterate coborât) din do diez minor (acord rar utilizat, totuși posibil).

În fine cazul în care un **acord alterat din tonalitatea inițială va fi, în noua tonalitate, tot un acord alterat**. Iată și un exemplu edificator în acest sens.

Ex. 460

Do 1^b 1^b 5^b la 1^b VII 6^b Do 1^b 1^b 5^b

MI VII 6^b V 6^b 1^b 1^b 6^b 5^b 3^b 1^b 6^b 5^b 3^b

1^b 6^b 5^b 3^b 1^b 6^b 5^b 3^b 1^b 6^b 5^b 3^b

1^b 6^b 5^b 3^b 1^b 6^b 5^b 3^b 1^b 6^b 5^b 3^b

Prima situație consemnează echivalența care se realizează pe acordul care este treapta a II-a (cu 2 $\uparrow$) în Do major cu acordul treptei a VII-a (cu 2 $\downarrow$) din Mi major armonic. În continuare o echivalență între acordul treptei a VII-a (cu 2 $\downarrow$ și 4 $\downarrow$) din la minor și acordul treptei a II-a (cu 2 $\uparrow$ în Fa major armonic). Ultima situație aduce echivalența acordului treptei a II-a (cu 2 $\uparrow$ și 4 $\uparrow$) din Do major cu acordul treptei a IV-a din la minor melodic (cu 4 $\uparrow$).

Elemente cromatice efectiv modulatorii

Vom încerca în continuare să abordăm o a doua categorie de acorduri de echivalență (evident în procesul modulației cromatice); acordul "de pornire" (cel din tonalitatea inițială) va avea, indiferent de treapta pe care se construiește, unul sau mai multe elemente cromatice efectiv modulatorii (deci nu din categoria celor studiate la capitolul alterații nemodulatorii). Mai precis în major va fi vorba de alterarea superioară a treptei întâi, de alterarea coborâtoare a treptei a treia, de alterarea inferioară și superioară a treptei a cincea, de alterarea suitoare a treptei a șasea (la care, în subsidiar s-ar putea adăuga și alterarea coborâtoare a treptei a șaptea care, deși teoretic face parte din varianta melodică, se percepe mai de grabă ca un element ținând de structura cromatică propriu-zisă a gamei !). Deci orice acord de pe orice treaptă (dar cu precădere cele de pe I, III și IV la care se adaugă însă și celelalte : II, IV, V, VII) care va conține unul sau mai multe din aceste elemente alterate va genera automat procesul modulatoriu cromatic.

Ex. 461



Iată, plecând de la elementele alterate rememorate în exemplul anterior, vom furniza câteva cazuri de acorduri din tonalitatea Do major care, modificate cromatic, capătă potențial modulatoriu (vom nota mai întâi acordul diatonic și apoi pe cel cromatic cu perspectiva noii tonalități).

Ex. 462

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff contains four chords: G7, F#7, D7, and C#7. The second staff contains four chords: D7, E7, F#7, and G7. Below each chord, there is a label indicating its function and the number of notes altered to reach a new tonality, with arrows showing the direction of the change.

Staff 1: G7, F#7, D7, C#7

Staff 2: D7, E7, F#7, G7

Să analizăm pe rând ce se întâmplă cu acordurile diatonice din exemplul oferit: acordul treptei I cu septimă, prin alterarea superioară a fundamentalei și inferioară a terței și septimei va deveni un acord de treapta a VII-a în re minor armonic (cu 2↓). Acordul treptei a III-a a lui Do major, prin alterarea coboritoare a fundamentalei, devine acordul dominantei în La bemol major (cu 2↑). Acordul treptei a V-a din Do major alterează mai întâi (coborîtor) fundamentala și terța pentru a se transforma în Si b VI_a sau, alterînd suitor fundamentala și coborîtor terța devine un acord de treapta a VII-a din la minor (cu 2↓). Acordul treptei a VI-a din Do major aduce o triplă alterare: suitoare a fundamentalei și terței și inferioară a cvintei determinînd crearea unui acord de treapta a VII-a în si minor (cu 4↓); în continuare acordul treptei a VII₇-a din Do major armonic, prin alterarea coboritoare a fundamentalei, devine dominantă lui Mi bemol major.

Acordul contradominantei din Do major (cu 2↑ și 4↑) devine acordul treptei a doua dar din Do diez major (alterînd suitor cvinta și septima) iar acordul subdominantei (tot din Do major), avînd 4↑ în varianta armonică alterează coborîtor septima devenind acordul treptei a VII-a din sol minor (cu 2↓). Se poate astfel remarca faptul că sunt folosite toate acordurile unei tonalități majore (în cazul de față Do major, varianta naturală sau armonică); în cadrul fiecărui acord s-au alterat unul sau mai multe elemente rezultînd astfel un nou acord într-o nouă tonalitate. Sunetele afectate de procesul cromatic sunt alese numai din cele amintite anterior (în penultimul exemplu). S-a putut observa faptul că punctul de plecare l-a constituit un acord diatonic sau cromatic (nemodu-

[Handwritten signature]

latoriu) al tonalității inițiale, prin alterațiile aduse la nivelul unuia sau mai multor sunete obținându-se acorduri diatonice sau cromatice (nemodulatorii) în noua tonalitate. Să ilustrăm acest proces prin utilizarea unei scriituri pe patru voci folosind câteva din situațiile prezentate în exemplul anterior (și pe care nu le vom mai comenta).

Ex. 463

Figured bass notation for Example 463:

Do 1 8-7 rev 11 7^b 1 4-3 Do 1 11 La^b V⁵ 1 7 V⁶ 1 2 V⁶ 3 4 5 1 Do 1 V⁶ 1 La^b V⁶ 1 6-5

Tonalitatea minoră nu crează probleme diferențiate; spre a ne convinge vom oferi câteva cazuri de trecere modulatorie cromatică (exemplul următor) plecând din tonalitatea la minor către Si major (sau si minor) - prin alterarea superioară a fundamentalei și terței acordului treptei a VI-a (rezultând astfel dominantă noii tonalități), către do diez minor - utilizând pe acordul treptei a IV-a alterația superioară a fundamentalei, terței și septimei (având drept consecință apariția acordului de contradominantă a noii tonalități), în fine către re minor - utilizând acordul treptei a treia din natural căruia îi alterăm (pe rînd) septimea și fundamentala.

Ex. 464

Figured bass notation for Example 464:

la 1 2 VI si 7 si 1 8 6 5 4 2 3 (#) la IV 6 do# 1 6 V 6 7 1 6 la rev 11 7 1

Din exemplele oferite pînă acum am putut observa, foarte clar, desfășurarea procesului modulației cromatice: un anumit acord (dintr-o tonalitate oarecare) suferă acest proces de alterare suitoare sau (și) coborîtoare a unuia sau mai multor elemente transformîndu-se într-un acord ce se încadrează într-o altă tonalitate. Iată însă că acest procedeu (de modulație cromatică) se poate desfășura și în situația unui acord "în schimbare"; mai precis este vorba de faptul că în momentul în care se alterează un element (sau mai multe) al acordului de la care pornim, acesta nu rămîne fix ci, modificîndu-și unul sau mai multe sunete, se transformă într-un alt acord avînd cel puțin un element diferit față de primul (plus cel - sau cele - cromatic, respectiv cromatice). Exemplul de mai jos ilustrează, schematic, acest procedeu frecvent întîlnit în modulația cromatică.

Ex. 465

Do I Re V₆ Do II La VII₄ Do V₄ re V₆ (4↓) la I₆ re VII₆ (2↓) la II₆ sol IV₇ (4↑)

În primul caz observăm cum, în momentul trecerii cromatice de la Do major către Re major (sau re minor) - moment realizat prin alterarea superioară a lui do, devenit do diez - se produce și o modificare structurală a acordului care din do-mi-sol devine do diez - mi-la. În al doilea caz, concomitent cu alterarea suitoare a sunetului (devenit re diez) sunetele la și do "merg" la sol diez și respectiv si, acordul devenind din re-fa-la-do (Do major treapta a II₇-a) sol diez-si-re diez-fa (treapta a VII₇-a din La major cu 4↑). La fel se va întîmpla și în celelalte trei situații ilustrate în exemplu: în următoarea se produce schimbarea a trei elemente concomitent cu alterarea cromatică a unuia singur, în a patra un element se schimbă (alterîndu-se două), în fine, în ultima se schimbă trei elemente (alterîndu-se unul).

Iată acum și un exemplu ce aduce cîteva situații asemănătoare cu cele prezentate anterior (doar că acum se produc nu simple înlănțuiri schematice ci înlănțuiri efective).

Ex. 466

Do V₇ La V₇ I Fa I₆ do VII₆[#] V I La II₆ Re VII₇ I mi I V₆ sol IV₇^b V₇[#] I

Urmărind cazurile prezentate (pe care, din cauza cifrajului edificator nu mai considerăm necesare să le analizăm în amănunțime) putem observa diferența de sunete ce se crează între acordul de la care se pleacă în procesul modulatoriu cromatic și cel care realizează efectiv acest proces (cel care aduce elementul cromatic - sau elementele cromatice), diferență de un sunet (situațiile 1 și 4), două sunete (2) și trei (3).

În fine, în afara celor două procedee enunțate pînă acum (acordul cromatic este "fix" ca trepte sau "mobil") putem întîlni și un al treilea procedeu, cel prin care acordul cromatic este adus direct, elementele sale componente fiind (integral) deosebite de cele ale acordului anterior.

Ex. 467

Sol I₆ IV₆ Mi V₆ I Sib I Re^b V₇ I Sol I II re IV₇(4[#]) V₈₋₇ I Sol I IV₆ Mi V₇ I Sib I VII₇^b Re^b V₇ I Sol I IV₆ Mi V₇ I Sib I VII₇^b Re^b V₇ I

În exemplul dat se poate observa lipsa oricărei trepte comune între cele două acorduri, cel ce produce modulația cromatică și cel anterior lui. Se realizează astfel o modulație cromatică "bruscă" în care procesul alterării unui sunet (sau a mai multora) nu mai este "vizibil", el fiind presupus. Spre edificare vom ilustra, luând primele două cazuri ale exemplului anterior, cum ar trebui gândite situațiile respective integral (deci și cu acordul care "lipsește" și pe care-l vom observa încadrat în chenă în ultimele două cazuri). La baza mecanismului acestui proces deci va exista și acordul în cauză, acord însă care uneori poate fi pur și simplu eludat, el figurînd în exemplul anterior doar din rațiuni strict didactice, explicative.

În continuare vom aborda o problemă extrem de importantă în cadrul acestui capitol, și anume problema armonizării pasajelor cromatice. Frecvent întîlnite în muzica cu tentă cromatică, pasajele cromatice pot pleca de la simplul embrion (notă diatonică, alterare a acesteia și rezolvare).

Ex. 468



pentru ca, mergînd mai departe, să se extindă pe suprafețe mai mari sau mai mici.

Ex. 469



Evident, pasajele pot fi ascendente sau descendente (după cum se poate observa și din exemplele date).

Să vedem în continuare care sunt soluțiile care se pot da din punct de vedere armonic.

Pasajul cromatic ascendent

Pentru studierea problematicii pasajului cromatic ascendent vom pleca de la stadiul embrionar al acestuia, cel pe care l-am amintit deja, stadiu în care există trei elemente: cel din tonalitatea inițială, cel cromatic și rezolvarea acestuia (în noua tonalitate) _ vezi exemplul 468 prima situație -.

Luând cazul prezentat în situația de mai sus, primul element va putea fi considerat ca făcând parte din orice tonalitate care conține sunetul do, fiind armonizat cu orice acord ce-l încorporează în structura sa (spre exemplu Do I, Do IV, Sol II, Fa III, Re b V, mi VI, do IV, si b VII etc. etc. ..., evident mai sunt multe alte tonalități sau acorduri care nu figurează în această enumerare incompletă. O precizare s-ar impune, în contextul unei teme - sopran sau bas dat - este posibil ca tonalitatea să fie precizată de ansamblul de sunete existente anterior acestui sunet. Dar (atenție!!) într-un context intens cromatizat există și posibilitatea ca această tonalitate să nu fie prea clar definită și atunci optăm noi în funcție de variantele ce ne stau la dispoziție).

Al doilea sunet (2), cromatizarea celui anterior, va putea fi interpretat (în principal) drept sensibilă (deci pentru tonalitățile Re major și re minor), treapta a doua alterată suitor în major (deci Si bemol major) sau treapta a patra alterată suitor (în Sol major sau sol minor). În primul caz (sensibilă) armonizarea va viza acordurile treptelor V sau VII.

Ex. 470

Do I Re V₆[#] 1 Fa I re VII 5[#] 1 mi II₂ re V₄ 3 la IV₇ Re V₇ 1

3(2v) 5(2v)

foarte puternice de pe acordurile ce le realizează (în comparație cu acordurile de la care se pleacă, acorduri consonante).

În fine interpretarea elementului alterat drept treaptă a patra alterată suitor (în tonalitate majoră sau minoră) suportul armonic fiind realizat (în ambele tonalități) pe IV, II sau VII (cu mențiunea că ultima soluție armonică ridică mari probleme în conducerea de voci, pasajul cromatic fiind, în acest caz, repartizat de preferință la o voce inferioară, nu la sopran).

Ex. 473

Exemplul anterior susține aserțiunile făcute; se cere însă subliniat un aspect important: în momentul în care armonizarea acestei trepte a patra alterată suitor se face cu o subdominantă (IV sau II) de cele mai multe ori treapta ce va urma va fi o dominantă (V sau VII) și numai arareori tonica (I). Sonoritatea unei relații pagale într-o situație efectivă de modulație (spre exemplu cazul al doilea sol IV-I) nu este de loc convingătoare pentru noua tonalitate; în consecință se va prefera înlănțuirea cu o dominantă deși, mai ales într-un pasaj cromatic prelungit (unde oricum consolidarea fiecărei noi tonalități nu este posibilă) se va putea apela și la o soluție de acest fel (SD - $\sqrt{T}$).

Cît privește interpretarea tonal-armonică a sunetului de rezolvare (3), acest aspect s-a putut deduce din exemplele deja furnizate: el reprezintă elementul de rezolvare fie al sensibilei, fie al treptei a doua alterată suitor, fie al treptei a patra alterată suitor, soluția armonică fiind, după caz, I sau VI (cînd este sensibilă), V, VII sau I (cînd este 2 $\uparrow$) și V, VII sau I (cînd este 4 $\uparrow$).

În legătură cu pasajele cromatice ascendente prelungite (deci cu repetarea alterației elementului diatonic de două sau de mai

multe ori) sigur că putem apela la interpretări omogene (preferabile, deseori gândite chiar secvențial) sau eterogene.

Ex. 474

Do I — 2 Rev — 2 Mi V — 2 Fa# V — 2 Do I — 2 rev 7 5b 1 la IV 4 V6 4 Fa# V 4 Sol I 5

#(2↓) 2#(4↑) 4 3 4# 3

Astfel în primul caz se poate urmări faptul că elementul cromatic (2) este invariabil interpretat ca sensibilă, armonizarea lui fiind realizată cu ajutorul dominantei; se mai poate remarca faptul că sunetul de rezolvare (3) devine sunet de plecare în următoarea fază a pasajului cromatic (3 = 1) după care totul se reia.

Al doilea caz aduce soluții de fiecare dată diferite, elementul cromatic fiind pe rând considerat sensibilă, 4 ↑ și din nou sensibilă, armonizarea lui fiind făcută cu V (re), IV (la) și VII (Fa diez). Chiar dacă prin merdul vocilor nu se va ajunge la o secvență strictă (ca în primul caz) în general în pasajele cromatice vor fi preferate interpretările armonice omogene celor eterogene (totuși posibile). Interesant de observat că într-un asemenea pasaj cromatic se poate "strecura" (uneori) și un semiton diatonic.

Ex. 475

(ce urmează unui alt semiton diatonic).

Do Rev 1 Mi V 1 Fa# V 1 Sol V 1

În acest caz am putea considera baza semitonului diatonic respectiv ca pe o sensibilă, sunetul în cauză putând căpăta astfel două interpretări armonice.

Ex. 476



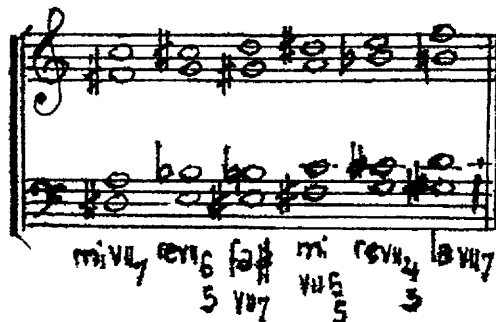
O altă soluție ar fi considerarea vârfului semitonului diatonic ca un element din tonalitatea în care se află sunetul de la baza semitonului sau trecerea bruscă într-o altă tonalitate (primul caz al exemplului ce urmează aducînd sunetul respectiv ca pe o treaptă a doua coborîată într-o sextă napolitană a lui Mi major iar cazul al doilea aducînd o modulație bruscă la re minor I de unde se merge mai departe normal).

Ex. 477



O soluție aparte o poate constitui "glisajul" cromatic pe un acord constant. Cazurile cele mai frecvente care fac apel la acest procedeu vor utiliza acordul micșorat cu septimă micșorată. Succesiunea prelungită de asemenea acorduri, deși nu produce tensiuni sonore speciale, conduce către o anumită "dizolvare" a sentimentului tonal.

Ex. 478

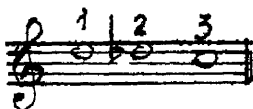


Exemplul dat ilustrează această translație cromatică care poate fi considerată (strict teoretic) că se desfășoară pe tonalități minore (ca în cifrajul exemplului), tonalitățile majore omonime sau tonalități cu elemente alterate! Totul rămâne la nivel pur teoretic întrucât în tonalitățile omonime acordurile treptelor a VII-a (în variantele armonice) sunt strict echivalente (micșorate cu septime micșorate). În afara acestui acord mai pot fi folosite (mai rar) și alte acorduri (de sextă mărită, de cvintă mărită etc.).

Pasajele cromatice descendente

Și în cazul acestor pasaje cromatice (descendente) vom pleca de la stadiul lor embrionar, stadiu ce presupune trei elemente: cel din tonalitatea inițială, cel cromatic și rezolvarea acestuia (în noua tonalitate).

Ex. 479

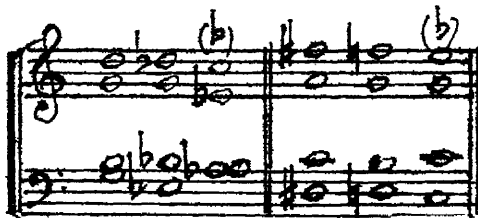


Plecând de la exemplul dat putem considera primul element ca făcând parte din orice tonalitate care conține sunetul re și fiind armonizat cu orice acord care-l încorporează în structura sa (făcând o enumerare incompletă am putea aminti: Re I, Re VI, Re IV, re I, Sol I, Sol V, La IV, la II, Mi b VII, mi b_a V, Fa diez_a IV etc. etc.).

Cel de-al doilea sunet, cromatizarea descendentă a primului, va putea fi interpretat (în principal) ca septimă pe acordul dominantei, treapta a doua coborâtă (ambele în major sau în minor), ca treaptă a patra coborâtă (în minor) sau ca treapta a șasea (în majorul armonic sau minorul armonic).

Iată ilustrată prima situație (cea mai frecvent întâlnită).

Ex. 480



Do₇ La_b V₇ I re_b V₇ Do₇ I
(La_b) (do₇)

[Handwritten signature]

În exemplul dat se poate urmări procesul cromatic descendent (re - re bemol sau fa diez - fa becar) care coincide cu integrarea elementului alterat într-un acord de dominantă în calitate de septimă (re bemol ca septimă pe dominantă lui la bemol major, fa becar ca septimă pe dominantă lui do major). În cazul în care rezolvarea elementului cromatic s-ar produce nu semitonal (ca în aceste cazuri) ci prin ton atunci putem considera că septimele au fost aduse pe dominantele tonalităților omonime minore (vezi soluțiile indicate în cifraj în paranteză).

Ca treapta a doua coborâtă elementul cromatic va putea fi interpretat armonic ca făcând parte din acordurile de VII ($2\downarrow$), V ($2\downarrow$) sau mai rar II_{GN} (în acest caz sexta napolitană ar fi mai puțin fericită întrucât, rezolvându-se prin semiton descendent ar realiza o cadență cu tonica fără a mai trece prin dominantă - deci mai puțin convingătoare. Dacă însă lucrurile s-ar prezenta ca în a doua situație din exemplul următor - putînd fi adusă deci și dominantă - totul ar deveni perfect posibil).

Ex. 481

rei do $\sharp$ 6 N 6 Sol $\flat$ do $\sharp$ 6 N 4 3 1 Re $\flat$ do $\flat$ 7 $\flat$ 1 Si $\flat$ do $\flat$ 5 3 1

Iată deci prezentate modulațiile realizate cu ajutorul sextei napolitane (evident a doua soluție este mult mai bună decît prima) și mai convingătoare cu VII ($2\downarrow$) - cazul al treilea - și cu V ($2\downarrow$) - ultimul caz. Evident că soluția a treia (în care elementul cromatic coborîtor a fost interpretat drept terță coborîtă pe treapta a VII-a) este cea mai bună; și celelalte pot fi acceptate (cu rezerva de rigoare pentru prima soluție). O mențiune importantă se impune: noua tonalitate în care se intră prin profilul cromatic coborîtor poate fi majoră sau omonima ei minoră (lucrurile acestea fiind valabile și în toate cazurile exemplului anterior unde putem considera, la fel de bine, că ajungem în do major sau în do minor).

Mai rar, elementul cromatic coborîtor poate fi asimilat treptei a patra alterată descendent într-o tonalitate minoră. Interpretarea lui armonică vizează treptele IV (rar), II, VII și V, acorduri unde joacă rol de fundamentală, terță, cvintă respectiv septimă. Dintre aceste soluții cea mai puțin indicată este cea care folosește treapta a IV-a (cu fundamentală coborîță - se obține acord mărit, foarte puțin utilizat pe funcția subdominantei -) în timp ce acordul treptei a VII-a rămîne cea mai bună soluție.

Ex. 482

Sol: b_7 1 6 Dov₄ b_7 1 6 Re: b_7 1 6 Sib: b_7 1 6

În fine elementul cromatic descendent poate fi interpretat ca treapta a șasea (alterată coborîtor în majorul armonic sau diatonică în minorul armonic). Armonizarea se va putea face pe treapta a IV-a (foarte rar, fiind un acord consonant, minor), cu treapta a II-a (soluție acceptabilă, fiind vorba de un acord micșorat ce va fi adus de obicei cu septimă) sau cu treapta a VII-a (unde, fiind septimă micșorată, crează un excelent efect sonor, de aceea este frecvent utilizat). În exemplul ce urmează putem urmări eficiența soluțiilor doi și trei (și mai ales ultima).

Ex. 483

Sol: $fa\#_2$ 1 6 Re: Fa VII 1 Sib: $fa\#_4$ 1 6

Și aici, ca și la pasajele cromatice ascendente, se poate folosi un acord constant. Primul la care ne-am gândit va fi tot acordul micșorat cu septimă micșorată, acord ilustrat în translația cromatică oferită de exemplul următor.

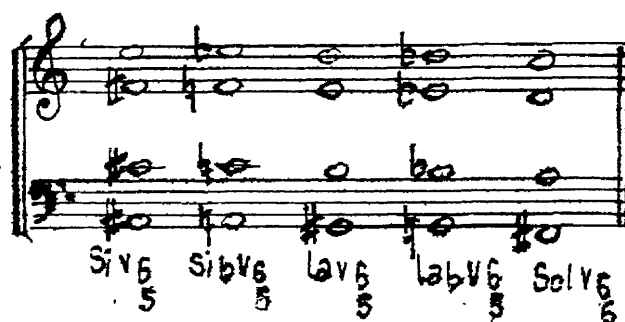
[Handwritten signature]

Ex. 484



Un alt acord relativ utilizat pe pasajele cromatice descendente este cel de septimă de dominantă (cu specificația că repartizarea elementelor trebuie făcută cu atenție pentru a se evita paralelisme de cvinte perfecte ce ar putea rezulta, spre deosebire de acordul micșorat cu septimă micșorată unde vor apare cel mult cvinte micșorate paralele - posibile și, în consecință, acceptate). Iată exemplul următor oferind o mostră de utilizare a acestui acord.

Ex. 485



Și în pasajele cromatice descendente vor putea fi utilizate (mai rar) translații pe acorduri de sextă mărită, cvintă mărită etc.

Am încercat deci o succintă trecere în revistă a problematicii modulației cromatice. Este important de menționat faptul că posibilitățile de realizare ale acestui tip de modulație sunt extrem de bogate, ceea ce am prezentat în paginile anterioare fiind o foarte concisă sinteză a principalelor procedee de modulație cromatică: permanent se pot ivi situații noi, surprinzătoare. Cum ne putem descurca? Există soluții "a priori" bune, există "rețete" sigure? Greu de răspuns.

Ceea ce merită să rețină cel ce pătrunde tainele acestui procedeu, atât de simplu în aparență dar atât de complex și complicat în realitate este faptul că obținerea unor tensiuni cât mai mari pe acordul modulatoriu (cel ce conține elementul sau elementele cro-

matice) condiționează în general o bună reușită (și invers "acordul" respectiv lipsit de tensiune riscă să producă un efect sonor slab, modulația fiind neconvingătoare). Aș menționa faptul că tensiunea acordului modulatoriu poate urma fie unui acord anterior tensionat (pe care să-l egaleze - cel puțin - din acest punct de vedere) fie unuia lipsit de tensiune.

Ex. 486

rei Sol v 1 rei Sol v 7 5b rei sol v 4b 6 2# 4 5 la v 6 mi v 4 5 3 Mi b v 7 mi v 6b 4 3

Din exemplul dat se poate ușor deduce diferența de valoare sonoră între primul caz (foarte mediocru ca randament) și următoarele două - acolo unde acordul ce conține elementul cromatizat (sau mai precis elementele cromatizate) este puternic tensionat. Randamentul sonor rămâne bun și în ultimele două situații în care ambele acorduri (și cel ce conține elementul cromatic și cel anterior lui) sunt tensionate.

Ne simțim datori însă să atragem atenția asupra faptului că afirmațiile anterioare (susținute de ultimul exemplu) nu au valoare de postulat, de principiu; în consecință putem întâlni situații inverse care, paradoxal, să dea sonorități bune. Iată de ce și în acest capitol atât de delicat și dificil care este modulația cromatică experiența câștigată lucrînd este de neînlocuit, treptat cel ce se familiarizează cu problematica specifică modulației cromatice ajungînd să poată aprecia singur valoarea unui asemenea moment și să procedeze în consecință. Deocamdată multă prudență dar aceasta nu în detrimentul inițiativei proprii care rămîne factorul principal în obținerea unei cât mai bogate experiențe proprii.

MODULATIA ENARMONICA

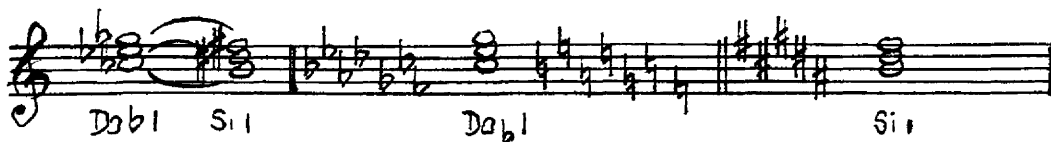
Iată-ne ajunși și în fața ultimului procedeu de modulație după ce am parcurs, succesiv și gradat, modulația diatonică și cromatică. Procesul enarmonic, cel mai sofisticat proces modulatoriu, presupune, după cum îi arată și numele, schimbarea denumirii unui sunet (sau a mai multora) fără ca înălțimea acestuia să fie modificată. În felul acesta sonoritatea acordului poate rămâne absolut neschimbată; schimbându-se denumirile unuia sau mai multor elemente componente ale sale se va schimba automat tonalitatea și eventual și funcția acordului respectiv. Procedurile enarmonice vor presupune foarte interesante (și uneori foarte îndepărtate) orientări tonale, grație modulațiilor enarmonice putând fi abordate (direct!) orice tonalități aflate la orice distanțe (limitele dispărând în acest sens).

Să încercăm să abordăm problemele pe care le ridică modulația enarmonică gradat, plecând de la cele mai simple și ajungând la cele mai complicate și interesante.

Echivalența enarmonică totală (schimbul enarmonic total)

Deși are un rol mai mult practic în realizarea unei scriituri muzicale mai puțin încărcate de alterații, echivalența enarmonică totală se constituie într-un prim procedeu de modulație enarmonică întâlnit ca atare și în creația muzicală tonală. El constă în transcrierea integrală a unui acord (indiferent de specia sa, cu sau fără septimă și aflat pe orice treaptă). În felul acesta se evită abordarea unor tonalități cu multe alterații constitutive sau chiar a unor tonalități teoretice (mai mult de șapte alterații constitutive). Să încercăm să ilustrăm acest lucru: spre exemplu echivalând enarmonic un acord din tonalitatea do bemol major cu unul din si major "câștigăm" un minus de două alterații constitutive (ceea ce nu este chiar neglijabil - în loc de șapte alterații constitutive vom avea de-a face doar cu cinci).

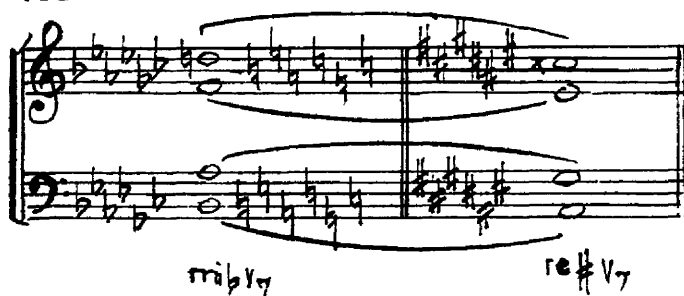
Ex. 487



În exemplul furnizat am notat echivalența acordurilor de tonică a celor două tonalități (do bemol major și si major) după care am ilustrat și printr-o scriitură posibilă în partitură (cu utilizarea armurilor celor două tonalități).

Mai important însă decât acest "câștig" de două cvinte (două alterații constitutive) îl poate reprezenta însă "câștigul" de perspectivă ! Astfel putem întâlni într-o partitură tonală, la un moment dat, o echivalență enarmonică de genul mi bemol minor - re diez minor, aparent fără nici o eficacitate practică întrucât cele două tonalități au acelaș număr de alterații în armurile lor (șase).

Ex. 488



Dacă cercetăm însă evoluția în continuare a discursului muzical am putea constata faptul că se modulează în sens descendent (în direcții subdominantice) și astfel, dacă am fi rămas în tonalitatea mi bemol minor curînd am fi ajuns, trecînd prin la bemol minor, în re bemol minor și sol bemol minor (nouă alterații constitutive). Procedînd la echivalarea enarmonică a lui mi bemol minor cu re diez minor traseul în continuare a cuprins sol diez minor, do diez minor și fa diez minor, deci o ușurare tot mai evidentă a sarcinii celui care citește (aflat în postura de a interpreta o muzică gîndită într-o tonalitate cu trei alterații constitutive în locul uneia cu nouă alterații constitutive !). Credem că orice comentarii sunt de prisos.

Sigur că aici ar putea intra în joc și problema sistemului intonațional la care se face apel. Gîndind într-un sistem intonațional temperat enarmonia este perfectă; într-unul netemperat ea

[Handwritten signature]

devine imperfectă, aproximativă și atunci sigur că se pot ridica o serie de aspecte adiacente legate de neechivalența celor două tonalități. Cum tonalitatea se adresează evasiexclusiv sistemului ce a dat naștere "Clavecinului bine temperat" credem că prelungirea "discuției" în jurul acestei probleme ar fi inutilă. Ar mai fi de menționat că într-o muzică tonală chiar instrumentele cu intonație netemperată s-au "adaptat" (vezi cazul corzilor sau suflătorilor) iar netemperanța vocală a trebuit să fie și ea "temperată" pentru ca cele patru voci să coexiste pașnic în sistemul armonic tonal. Deci gândind lucrurile temperat vom putea considera că mi bemol minor este strict echivalent cu re diez minor indiferent că ne adresăm pianului, ansamblului coral sau celui orchestral (sigur că această optică poate simplifica prea drastic un aspect - totuși - spinos și complex, dar nu ne propunem noi, aici, să interpretăm prea nuanțat atât de dificila problemă a temperanței și netemperanței).

Revenind la schimbul enarmonic total specificăm faptul că în momentul în care se operează acest schimb, se poate modifica poziția și răsturnarea acordului, ba chiar și acordul.

Ex. 489

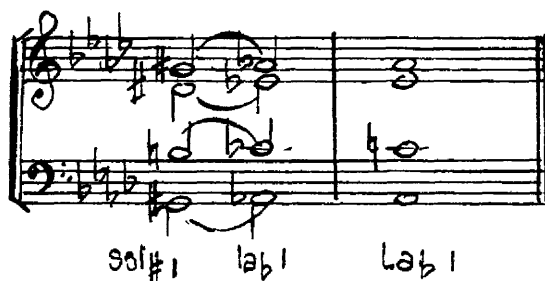
The image shows two systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The first system contains three measures with chords labeled below: $Do\sharp 11_5$, $Re\flat 11_5$, and $F\sharp 11_4$. The second system contains three measures with chords labeled below: $Sol\flat 11_7$, $Do\sharp 11_5$, and $Re\flat 11_5$. A bracket with the number 7 is placed under the final measure of the second system.

În exemplul dat se poate observa (primul caz) cum trecerea de la Do diez major la Re bemol major se efectuează cu ajutorul acordului de treapta a II-a, prezentat în prima tonalitate în sextacord iar în a doua în stare directă cu septimă; procesul enarmonic se poate aprecia că s-a efectuat pe primul acord (explicarea acestui proces o găsim în cazul al treilea al exemplului) aspect

care (cel puțin în creația muzicală "vie") nu este considerat a fi atât de necesar încât să fie prezentat atât de "didactic" de către compozitor. Cazul al doilea este și mai "radical", în noua tonalitate apărînd direct un alt acord (și aici primul acord poate fi privit ca enarmonizat Fa diez IV - Sol bemol IV fără însă a mai fi notat special).

Avînd o importanță mai de grabă strict practică decît una pe plan general al creației muzicale tonale, schimbul enarmonic se constituie într-un procedeu demn de a fi luat în considerare datorită faptului că el apare ca atare în creația muzicală angrenînd deseori schimbarea însăși a armurii sau, uneori, fără schimbarea ei (o situație de genul acesta se poate produce atunci cînd, plecînd de la o armură "comodă" - cîteva alterații - se ajunge la tonalități cu multe alterații constitutive care, în procesul modulatoriu, riscă să crească. În acest caz se poate opera un schimb enarmonic care reorientează sensul modulațiilor în direcția dorită - către alterații constitutive mai puține). Iată și un exemplu ilustrativ în acest sens în care se folosește procedeu enarmonic pentru a reveni mai rapid și mai comod înapoi la tonalitatea de bază.

Ex. 490



Se poate observa cum, plecînd de la tonalitatea de bază (la bemol major) s-a ajuns, modulînd, în sol diez minor (lucrurile acestea s-a petrecut fără ca să fie modificată armura, noile tonalități notîndu-și alterațiile pe parcurs). Revenirea în tonalitatea inițială se face foarte rapid printr-un schimb enarmonic total (sol diez I = la bemol I) după care, printr-o modulație la omonimă (prezentată doar simbolic, schematic, în exemplu) se revine la tonalitatea de pornire (altminteri drumul de parcurs - distanța între sol diez și La bemol fiind de nouă cînte ar fi fost lung și anevoios). Dacă nu am fi procedat astfel ajungem la tonalitatea sol diez major, tonalitate teoretică (opt alterații constitutive) extrem de rar utilizată în creație.

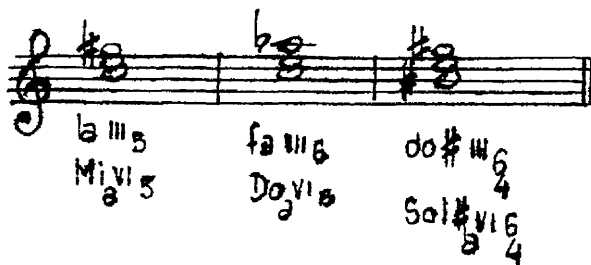
Vom încerca în continuare să abordăm problemele enarmoniei parțiale, o modulație enarmonică care angrenează după sine, automat, schimbări în răsturnarea acordului, uneori a funcției sale și chiar a calității lui și, bineînțeles, schimbarea tonalității. Mult mai interesant, cu un randament muzical absolut remarcabil, acest procedeu modulatoriu va da măsura exactă a valențelor deosebite ale modulației enarmonice constituindu-se într-un procedeu (cu mai multe variante acordice) folosit de compozitori în momente importante, atunci când se impuneau treceri modulatorii surprinzătoare, deseori îndepărtate (sau destul de îndepărtate). Procedeu respectiv vizează (în principiu) patru categorii de acorduri : le vom studia pe rând.

Acordul mărit

Acordul mărit oferă modulației enarmonice un dublu avantaj: are o sonoritate identică în toate stările sale (stare directă, răsturnarea întâia și a doua) și are posibilități limitate de transpoziție.

Enarmonismul său "nativ" îi oferă posibilitatea ca, plecând de la același acord de bază, să parcurgă traseul tuturor stărilor sale schimbând, automat, și tonalitățile în care se află încadrat.

Ex. 491



În exemplul dat se poate remarca fenomenul sonor semnalat : identitatea sonoră în cele trei stări diferite ale acordului pe fondul schimbării tonale permanente (o precizare se impune, în afara treptelor III și VI - în minorul armonic și respectiv în majorul armonic - acordul mărit mai poate fi găsit pe acordurile treptelor II (cu 2 ↓ în melodic) și IV (cu 4 ↓) în minor și II (cu 2 ↓ în natural) și V (cu 2 ↑) în major). Deci lista tonalităților în care se află acordul furnizat în exemplul anterior crește substanțial după cum urmează : starea directă a acordului mai poate fi

găsită în si_m II (2↓), sol diez IV (4↓), Si II (2↓), Fa V (2↑), răsturnarea întâia în sol_m II (2↓), mi IV (4↓), Sol II (2↓), Re bemol V (2↑) și răsturnarea a doua în re diez_m II (2↓), si diez IV (4↓), Re diez II (2↓) și La V (2↑). Iată o sumă de nu mai puțin de 18 posibilități tonale, ceea ce sigur că este de-a dreptul considerabil !

Cît despre aspectul transpoziției limitate, el se referă la faptul că acordul are doar patru ipostaze sonore diferite (acoperind cele 12 sunete ale sistemului cromatic), în rest nu vom putea, prin alte transpoziții, decît să ajungem pe una din cele patru transpuneri inițiale.

Ex. 492



Din exemplul dat se poate deduce cu ușurință ideea transpoziției limitate, acordul mărit putînd fi construit pe do, re bemol, re și mi bemol; mergînd mai departe, "noile" acorduri nu fac altceva decît să reproducă (identic !) materialul sonor al uneia din aceste prime patru transpoziții (spre exemplu mi - sol diez - si diez este egal cu primul acord - do (si diez) - mi - sol diez, următorul fa - la - do diez este egal cu cel de-al doilea re bemol - (do diez) - fa - la - ș.a.m.d.). Această particularitate a acordului (are doar patru transpoziții) îi va conferi de fapt virtuțile enarmonice deosebite pe care le are.

Plecînd de la un acord mărit oarecare, prin enarmonizări ale unuia sau a două elemente obținem un acord în stare directă, răsturnarea întâi sau a doua. Luînd drept punct de pornire acordul do - mi - sol diez (cel furnizat în exemplul 491), vom realiza, prin enarmonizarea cvintei (respectiv a fundamentalei) acordului inițial, un acord în răsturnarea întâi, respectiv a doua. Ținînd cont de faptul că primul acord (cel în stare directă) se află într-o anumită tonalitate (nu are importanță care - să spunem la minor III), interpretările lui enarmonice vor fi posibile în alte 12 tonalități (pe care le-am notat atunci cînd am apalizat aceste acorduri în comentariile posterioare exemplului 491.). Iată deci perspective to-

nale destul de dificil de a fi exploatate în tonalitatea lor. Plecînd de la acordul inițial (do - mi - sol diez), pe care-l considerăm a fi în la minor (III) vom ilustra în exemplul următor cîteva posibile modulații enarmonice (facem precizări că dublajul va fi realizat, în primul acord, în perspectiva celui de-al doilea. Dacă acest lucru nu este posibil dublajul se va schimba pe momentul enarmoniei).

Ex. 493

Figured bass notation for Example 493:

System 1: la III sol mi v7 16 la III 5 do# III 2 16 la III mi IV 9 6-5

System 2: la III La b VI 5 2 16 la III Sol II 7 1 6 III 5 La V 2 1

În exemplul furnizat sunt menționate șase perspective modulatorii enarmonice plecînd invariabil de la acordul do - mi - sol diez (răsturnarea nu are importanță) gîndit ca treaptă a III-a în la minor, care se transformă enarmonic la nivelul unuia sau două elemente, fiind astfel reinterpretat tonal în sol, do diez, mi, La bemol, Sol sau La. Sigur, ar mai fi posibile încă alte șase soluții, ba chiar mai multe dacă gîndim lucrurile în perspectiva unui schimb enarmonic total (spre exemplu poate fi privit, prin prisma unei duble sau simple enarmonizări, ca devenind din do - mi - sol diez do - fa bemol - la bemol sau si diez - mi - sol diez.

Ex. 494

Figured bass notation for Example 494:

5 6 6
4 4
re#m(2v) mi b m(2v)

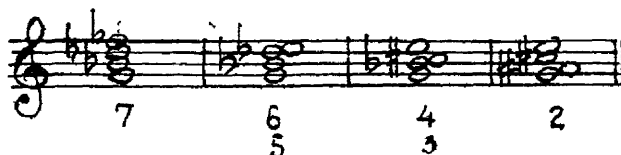
Sigur că acordurile în $\frac{6}{4}$ obținute prin enarmonie vor conduce către tonalități enarmonice (deci câștigul este numai aparent): spre exemplu, așa cum este menționat în cifraj, aceste două acorduri pot trimite tonal către re diez minor, respectiv mi bemol minor (treapta a II-a din melodic cu $2\downarrow$). În funcție de perspectivele planului tonal vom opta pentru una din cele două soluții.

Evident că nu toate interpretările tonale ale acordului mărit vor constitui monedă curentă: soluțiile cele mai des utilizate vor fi (în ordine) : III_(a) și IV_(4\downarrow) în minor și V_(2\uparrow) și VI_(a) în major (cele subliniate fiind și cele mai frecvent întâlnite). Acest aspect însă nu aduce de la sine excluderea celorlalte soluții, totalul de 18 tonalități virtuale rămânând în continuare valabil. Iată deci, se poate afirma faptul că acordul mărit reprezintă un mijloc eficace de modulație enarmonică, lucru probat și de frecvența relativ mare cu care vom întâlni acest procedeu utilizat în creație.

Acordul micșorat cu septima micșorată

Din multe puncte de vedere "frate bun" cu acordul mărit, acordul micșorat cu septimă micșorată va demonstra și el valențe enarmonice remarcabile : ca și acordul mărit și el sună identic în toate răsturnările (vezi exemplul ce urmează).

Ex. 495



Ca și acordul mărit este un acord cu transpoziție limitată (primele trei transpoziții acoperind totalul cromatic - începând cu cea de-a patra nu se obține altceva decât una din primele trei transpoziții -). Spre exemplificare oferim imaginea următoare :

Ex. 496



Se poate remarca susținerea prin exemplul dat a afirmațiilor anterioare (nu considerăm necesar a amplifica explicațiile vizînd problematica respectivă întrucît ele au fost date la timpul cuvenit în cazul acordului mărit).

Excelenta soneritate a acordului micșorat cu septimă micșorată îl recomandă ca pe un adevărat "favorit principal" al acestui tip de modulație (ceea ce se și întâmplă în creația tonală). Singurul impediment ar fi tocmai această utilizare poate puțin excesivă care a dus la o banalizare a procedeului. Acest aspect nu ne împiedică însă să-l analizăm cum se cuvine.

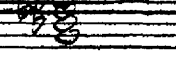
Plecînd de la premisa obiectivă a faptului că acordul micşorat cu septimă micşorată se poate găsi în patru tonalităţi, ajungem imediat la concluzia că, avînd patru ipostaze enarmonice posibile (aceleşi acord poate fi gîndit succesiv în 7, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ şi 2) acordul poate fi depistat în 16 tonalităţi (aşa cum se poate remarca şi în exemplul următor).

Ex. 497

la b VII 7 fa VII 6₅ re VII 4₃ si VII 2

Ca și la acordul mărit și acordul micșorat cu septimă micșorată se poate, la un moment dat, prezenta în două ipostaze enarmonice diferite (dar sonor identice) obținînd astfel opt tonalități (de fapt $4 + 4$, enarmonice între ele). Putem ilustra acest aspect plecînd de la primul acord al exemplului anterior care, în stare directă, se poate prezenta așa cum l-am notat deja sau, enarmonizîndu-l, în a doua ipostază a exemplului următor.

Ex. 498



Lab VII7 Sol# VII7

Lb VII 7 Sol# VII 7

reb m VII (4↑) do# m VII (4↑)

F#b VII (4↑) VII 7 (4↑)

2↑ 2↑

Astfel primul acord (rememerăm) se poate găsi pe treapta a VII-a a unei tonalități minore sau majore (ambele în variantă armonică) - în acest caz la bemol minor armonic și la bemol major armonic - pe treapta a IV-a a unei tonalități minore melodice cu alterarea superioară a treptei a 4-a (aici re bemol minor melodic) și pe treapta a II-a a unei tonalități majore avînd treptele 2 și 4 alterate superior (Fa bemol major). Enarmonizînd integral acordul (de fapt se face o trimitere la primul procedeu de modulație enarmonică) obținem un nou acord (fa dublu diez - la diez - do diez - mi), enarmonic cu primul, și care se va găsi în tonalitățile enarmonice cu cele în care se află primul (sol - si bemol - re bemol - fa bemol). Se vor crea deci următoarele cupluri tonale enarmonice la bemol - sol diez, La bemol - Sol diez, re bemol - do diez și Fa bemol - Mi (așa cum pot fi observate și în cifrajul exemplului anterior). În realitate deci nu obținem patru noi tonalități ci rămînem la cifra inițială (total = 4) cu alte patru enarmonice.

Vom ilustra în continuare printr-un exemplu modulația enarmonică realizată plecînd de la acordul în stare directă de pe treapta a VII-a din La bemol major armonic către o parte din cele 12 tonalități spre care (teoretic) s-ar putea merge. Majoritatea soluțiilor vor viza (în noile tonalități) acordurile de pe treapta a VII-a, cele mai utilizate (cele de pe treptele IV din minorul melodic cu 4 ↑ și II din majorul cu 2 ↑ și 4 ↑ fiind soluții la care se apelează destul de rar).

Ex. 499

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble and bass staff with chords. Below the first system, the chords are identified with figured bass notation: $La_{bVII}7$, $Fa_{VII}6_5$, 1^6 , IV , $V4_3$, I , $La_{bVII}7$, $Re_{VII}4_3$, 1^6 , $La_{bVII}6_5$, $Si_{VII}7$, I . The second system has figured bass notation: $La_{bVII}2$, $Si_{b}6_5(4\uparrow)$, $V8-7$, $6-5$, $4-3$, $La_{bVII}4_3$, $mi_{m}(4\uparrow)$, $V6-5$, $5-1$. There is a handwritten signature in the bottom right corner.

Se poate remarca în primele trei cazuri (prezente în exemplul anterior) cum prin enarmonizarea unuia, a două sau a trei sunete obținem acorduri micșorate cu septimă micșorată pe treptele VII din tonalitățile Fa major, Re major sau si minor. Celelalte două cazuri prezintă posibilitatea trecerii enarmonice (prin două, respectiv trei enarmonizări) către acordurile de II ($\begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \uparrow$) în major (Si bemol major aici) și IV $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ ($4 \uparrow$) (mi minor în această situație).

Plecînd de la posibilitatea pe care o are (aceea de a glisa cromatic în pasaje ascendente sau descendente) ne putem da seama că, practic, combinînd momentul cromatic cu cel enarmonic putem aborda orice tonalitate curentă a sistemului tonal prin combinarea celor două momente. Presupunînd că, la un moment dat, suntem în tonalitatea sol diez minor, ajunși pe acordul treptei a VII₇, dorim să modulăm către un mi bemol minor (avînd în continuare fixată o strategie tonală clară, de exemplu mi bemol - fa - si bemol). Ei bine, de pe acordul treptei a VII₇ din sol diez minor nu putem ajunge în tonalitatea propusă (mi bemol minor). În consecință alunecăm cromatic cu tot acordul pe treapta a VII-a din Fa diez major (armonic, evident) de unde, prin procedurile enarmonice necesare "aterizăm" în tonalitatea dorită (vezi exemplul următor).

Ex. 500



Iată deci cum acordul micșorat cu septimă micșorată își demonstrează calitățile sonore și tonale absolut remarcabile, el dovedindu-se un excelent acord atît într-un cadru diatonic (lărgit) cît și în toate procedeele modulatorii (în cea diatonică în relația de tonalități omonime, în cea cromatică în special prin glisaj cromatic dar și prin echivalența cu acorduri alterate, în cea enarmonică ... după cum am văzut deja). Este explicabil atașamentul deosebit al multor compozitori tonali (plecînd din baroc, trecînd prin clasicism și ajungînd la romantism) față de el, frecvența cu

care, în oricare din ipostazele amintite, a fost utilizat. Să-i acordăm atenția și importanța cuvenită.

Acordul de sextă mărită - acordul cu septimă mică

Dacă prin echivalențele enarmonice practicate pînă acum (cele parțiale dar și cele totale) calitatea acordului se păstra schimbîndu-se doar răsturnarea (la cele totale păstrîndu-se însă și aceea) și tonalitatea, în cazul acestui nou tip de acord (mai precis pereche de acorduri !) se va produce o schimbare și de calitate armonică. Procedul enarmonic pe care-l analizăm acum pleacă de la o realitate sonoră pe care o întîlnim în practica muzicală : identitatea sonoră între intervalul de sextă mărită și cel de septimă mică. Consecința : procesul modulației enarmonice poate interveni la nivelul oricărui acord ce conține sextă mărită sau septimă mică transformînd corespunzător intervalul respectiv.

Ex. 501



Din exemplul furnizat se poate observa cum, plecînd de la realitatea identității sonore a sextei mărită cu septima mică putem ajunge la echivalarea enarmonică a unui acord de sextă mărită cu unul de septimă mică sau invers.

Speciile de acorduri conținînd aceste intervale sunt dintre cele mai diferite: se poate pleca de la trisonuri majore, minore, micșorate sau mărite. Esențial este ca acordul respectiv (neapărat de patru sunete !) să conțină între intervalele sale o septimă mică (care poate fi privită și în răsturnarea sa, secundă mare) sau o sextă mărită (la fel, privită în răsturnarea ei, terță micșorată - evident repartizată de așa manieră încît să genereze o decimă micșorată). O listă completă cu aceste acorduri ar fi inutil de lungă! Să ne gîndim că în majorul natural (de exemplu) apar acorduri cu septimă mică pe treptele II, III, V, VI și VII sau că în minorul armonic (cu elemente alterate nemodulatoriu) apar acorduri de sextă mărită (terță micșorată!) pe treptele : II_(4↑), II_(4↓), IV_(4↑),

Handwritten signature or mark.

$V(2\downarrow)$, $V_7(2\downarrow)$, $V_7(4\downarrow)$, $VII_7(2\downarrow)$, $VII_7(2\downarrow)$, $VII_7(4\downarrow)$, $VII_7(4\uparrow)$.

Ex. 502

The musical notation for Example 502 consists of two staves. The first staff contains five chords with figured bass: $Do\ II_7$, $do\ \sharp V_7(4\downarrow)$, $Do\ III_7$, $La\ b\ VII_2(4\uparrow)$, and $Do\ V_7$. The second staff contains five chords: $la\ II_6(4\downarrow)$, $Sol\ b\ V_7(2\uparrow)$, $la\ II_4(4\uparrow)$, $la\ IV_7(4\uparrow)$, and $Sib\ V_2$. The chords are connected by lines, indicating a sequence of transformations.

În exemplul dat am arătat transformările enarmonice suferite de cele cinci acorduri de septimă mică din Do major natural (devenite acorduri de sextă mărită în tonalitățile notate în cifraj) iar apoi, plecând de la cinci din cele nouă acorduri de sextă mărită din la minor (cu alterații nemodulatorii), transformările enarmonice realizate prin echivalarea sextei mărite cu septima mică.

După cum se poate observa sunt folosite tot felul de acorduri, o enumerare completă a lor fiind și dificilă și (credem noi) nici prea utilă. Principiul de bază care va domina acest procedeu va fi acela al construcției acordului (alterat sau diatonic) care să conțină, obligatoriu, fie intervalul de septimă mică fie pe cel de sextă mărită.

O precizare se impune totuși; în rîndul acestei mulțimi de posibile acorduri (utilizabile în procesul modulației enarmonice ce face schimbul între o septimă mică și o sextă mărită sau invers) este un acord care, totuși, se impune cu precădere: acordul de septimă de dominantă. Present, după cum îi spune și numele, pe treapta a V-a a unei tonalități majore sau minore (eventual acest acord, major cu septimă mică, ar mai putea fi depistat și pe $II_7(4\uparrow)$ în major și pe IV_7 în minorul melodic), el va putea fi echivalat cu un acord de ~~sextă mărită~~ aflat pe treptele $II_7(2\uparrow)$ sau $VII_7(2\downarrow)$ ale unei tonalități majore și $IV_7(4\uparrow)$ și $VII_7(2\downarrow)$ ale unei tonalități minore. În exemplul următor se poate urmări echivalența enarmonică a acordului de septimă de dominantă din Do major (sau do minor) cu acordurile de sextă mărită din Re major și Fa diez major, și minor și fa diez minor.

Ex. 503

Do V7 Re II $\frac{6}{5}$ (2↑)
 Fa# VII $\frac{b6}{5}$ (2↓)
 Si IV $\frac{6}{5}$ (4↑)
 Fa# VII $\frac{b6}{5}$ (2↓)

Pentru a putea înțelege mai bine aspectul sonor cu totul deosebit pe care-l produce acest procedeu de modulație enarmonică vom proceda la prezentarea câtorva situații în care este utilizată echivalența septimă mică-sextă mărită și invers.

Ex. 504

Do V $\frac{6}{5}$ Fa# VII $\frac{b4}{3}$ (2) I $\frac{6}{5}$ IV I $\frac{8-7}{6-5}$ I Si V $\frac{6}{5}$ (4↑) VI IV V $\frac{8-7}{6-5}$ I La I $\frac{7}{6}$ (2↓)
 4-3

Do V7 (5+) Si V $\frac{6}{5}$ (4↑) V $\frac{8-7}{6-5}$ I $\frac{6}{5}$ bV7 (2↓) Mi bV $\frac{4}{3}$ (2↓) I Si b I $\frac{7}{6}$ Si V $\frac{6}{5}$ (2↓) I
 4-3

Este interesant de urmărit în exemplul dat nu atât prefarea enarmonică a unei septime mici în sextă mărită sau invers (ca în primele trei situații) cât fenomenul care se produce în ultimele trei cazuri: acordurile "de pornire" conțin ambele intervale (și o septimă mică și o sextă mărită !). Se poate observa că în procesul de enarmonizare ambele intervale se echivalează enarmonic: septimea mică devine sextă mărită iar sexta mărită devine septimă mică !

Efeetele sonore obținute sunt remarcabile, atât în primele cazuri (enarmonie simplă) cât și în celelalte (enarmonie dublă). Surpriza sonoră realizată prin modulația enarmonică avînd la bază echivalența septimă mică-sextă mărită pare a avea un efect sonor mai deosebit decît celelalte două tipuri de acorduri amintite mai înainte (cel de cvintă mărită și cel micșorat cu septimă micșorată). De aceea el este folosit mai des acolo unde se urmărește obținerea unei mari surprize în evoluția discursului muzical (și acest aspect scotat, de surpriză, se produce !). Este probabil și motivul pentru care compozitorii tonali l-au "menajat" neapelînd frecvent la el, păstrîndu-l pe undeva ca pe o "armă secretă" cu efect absolut remarcabil. Poate că resursele sale muzicale nici nu au fost încă suficient exploatate așa încît cîmpul de investigație rămîne încă deschis.

Enarmonii pe acorduri în schimbare

Ceea ce am realizat pînă acum sunt procese enarmonice pe acorduri fixe, "blocate" (chiar dacă la schimbul enarmonic total ne-am permis să schimbăm răsturnarea - sau chiar acordul. - mecanismul propriu-zis viza un acord bine precizat, "înghețat!"). În creația muzicală însă compozitorii au apelat deseori și la enarmonii pe acorduri în mișcare, acorduri ce-și schimbă (în momentul în care unul sau mai multe elemente ale lor se enarmonizează) unul sau mai multe sunete. Aceste noi sunete pot fi aduse prin procedee diatonice sau cromatice. Să exemplificăm mai întîi primul aspect.

Ex. 505

Sol VII₇ Mi V₄₃ Fa I Re V₂(2[↑]) Mi b VII₇ Do V₂(2[↑]) Sol II₂(4[↑]) La b VII₇ Fa VII₇ Mi b II₂₇

Se poate constata cu ușurință din situațiile consemnate cum sunetele primului acord se enarmonizează (unul, două sau trei) în timp ce o parte (altele decît cele care se enarmonizează!) rămîn pe loc - dar nu întotdeauna, în ultimul caz nu semnalăm nici un sunet neenarmonizat care să rămînă pe loc ! - sau merg către alte sunete. Se obțin astfel acorduri ce realizează parțial enarmoniza-

rea elementelor lor concomitent cu schimbarea efectivă a altora. Iată în continuare și alte situații prezentate într-un context armonic ce aduce mișcări efective ale vocilor.

Ex. 506

Ex. 508

Do! 11 Lab $\sharp$ $\frac{11}{4}$ (4 $\frac{1}{4}$) $\frac{11}{4}$ 7 1 Lab $\flat$ $\frac{11}{5}$ do $\sharp$ $\frac{11}{6}$ $\frac{11}{6}$ 2 $\frac{1}{6}$ Do $\sharp$ 1 17 Lab $\flat$ $\frac{11}{7}$ (2 $\frac{1}{4}$) $\frac{11}{7}$

Putem urmări astfel, în prima situație, paralel cu enarmonizarea unui element (mi = fa bemol), mersul efectiv al lui sol la la bemol în timp ce si și re stau pe loc; în cea de-a doua situație enarmonizarea vizează două elemente (re bemol = do diez și mi bemol = re diez) în timp ce sol și si bemol efectuează mișcări melodice către fa diez, respectiv la. În fine, în ultimul caz, trei elemente se enarmonizează (re diez = mi bemol, do diez = re bemol și fa dublu diez = sol) în timp ce la diez "merge" la si. Acest proces paralel (enarmonizare plus schimbarea efectivă a acordului, aspecte aflate într-o proporție variabilă) crează o situație de principiu foarte dinamică, cu forme de manifestare practic nelimitate, motiv pentru care soluții de acest gen au fost frecvent adoptate în literatura tonală mai ales de compozitorii romantici (căroră li se adaugă mai rar clasicii, iar dintre aceștia în special Beethoven).

Să încercăm în continuare să abordăm și "varianta" acordurilor în schimbare care combină enarmonizarea unuia sau mai multor sunete cu alterarea unuia sau mai multora, cu alte cuvinte acorduri ce combină cele două tipuri de modulație - enarmonică și cromatică. Exemplul ce urmează este edificator în acest sens, iar cifrajul explică foarte clar procesele modulatorii respective care pot fi urmărite pe cele două planuri: enarmonic și cromatic.

Ex. 507

Ex. 507

Fav 7(2) Sol# 11 6 5 Do 7 re# vii 4 3 Re 11 7(4) Do# vi 4 3 Fa# vii 7 Fa# m4(4) re# vii 7 Do 7 vii 6 5

41-2

Astfel în primul caz se poate observa, concomitent cu enarmonizarea lui si bemol cu la diez mersul cromatic al lui do către do diez (în ansamblu rezultă o modulație enarmonico-cromatică de la Fa la sol diez). Al doilea caz consemnează enarmonizarea a două elemente (re cu do dublu diez și fa cu mi diez) concomitent cu ascensiunea cromatică a lui sol către sol diez (și rămîne pe loc, așa cum mi și sol diez rămăseseră pe loc în primul caz). În a treia situație notăm două enarmonizări (si bemol - la diez și re bemol - do diez) concomitent cu două cromatizări (mi - mi diez și sol - sol diez). Al patrulea caz aduce, pe lângă nota ținută (si) una cromatică (re diez - re becar) și două enarmonizate (mi diez = fa și sol diez = la bemol) pentru ca în ultimul caz să poată fi semnalate trei enarmonii (do dublu diez = re, mi diez = fa și sol diez = la bemol) la care se alătură cromatizarea descendentă a lui si diez (către si becar).

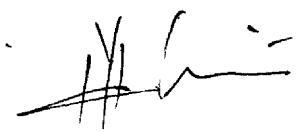
Iată și câteva situații prezentate într-un cadru armonic "viu" (nu schematic ca în exemplul anterior), cifrajele figurînd în sub-solul exemplului scutindu-ne de alte comentarii suplimentare.

Ex. 508

Do v7 (2#) re# 6 5 Dob 11/7 (4#) si v 4 3 Mi b v 1 8-7 sol# v 2 1 6

Putem astfel constata faptul că, prin îmbinarea celor două procedee de modulație (cromatică și enarmonică) pe un acord (inevitabil!) în schimbare se obțin noi și noi posibilități de mișcare pe teritoriul tonal ce poate astfel fi acoperit (practic) în totalitatea lui (plecînd de oriunde și ajungînd oriunde!). Astfel limitele sistemului tonal practic dispar (ele mai rămîn doar la granițele impuse de tonalitățile teoretice) și cînd facem asemenea afirmații ne gîndim atît la compozitorii post-romantici sau romantici tîrzii cît și la compozitorii secolului XX care au luat în considerare și zonele de dincolo de tonalitățile cu opt sau mai multe

alterații în armură ca tonalități efective, evident în sisteme netemperate. Nu ar trebui să ometem a aminti contribuțiile compozistice dar mai ales cele teoretice ale unor eminente muzicieni români cum ar fi Dimitrie Cuclîn sau Liviu Rusu, contribuții care însă mi se par a fi valoroase mai degrabă în plan teoretic pur speculativ decât cu aplicații practice în domeniul creației muzicale tonale. Oricum domeniul armonic pe care-l deschide tonalității cromatice și enarmonice rămâne fascinant prin vastitatea sa iar certitudinile în domeniul creației care se numesc Wagner, Franck, R. Strauss sau Hugo Wolf nu fac altceva decât să demonstreze faptul că aceste vaste teritorii au putut fi explorate diferențiat, plecând (în mareaunitate a concepției tonale) de la puncte de vedere (totuși !) diferite și ajungându-se (totuși !) la rezultate muzicale diferite. Este și aici o mare calitate a sistemului muzical tonal, acela de a fi, într-un cadru strict unitar, divers, diferențiat, putând permite fiecărui creator realizarea unui stil personal. Ei bine, modul de utilizare a elementelor cromatice și enarmonice poate contribui decisiv la conturarea acestei fizionomii proprii a unui stil propriu. Și dacă ne gândim la ilustre personalități ca cele amintite mai înainte (și la multe altele-Bruckner, Mahler, Schönberg - în perioada lui - încă - tonală etc.) demonstrația se face cercetînd creațiile acestor mari compozitori ale perioadei de maximă eflorescență a cromatismului (și implicit a enarmoniei). Ce am putea recomanda celui care a ajuns (sau mai precis a reușit să ajungă !!) pînă aici ?! Nimic altceva decât ca, bazîndu-se pe bagajul tehnic substanțial acumulat să încerce cît mai multe, să exploreze cu curaj această Terra (parțial !) incognita și să ajungă (poate) la soluții proprii, personale așa cum au făcut-o și post tonaliștii (sau neoclasicii secolului XX - Prokofiev, Enescu și mulți alții). Curaj deci și ... "drum bun" !!



NOTELE MELODICE CROMATICE

Iată-ne aşadar revenind încă o dată asupra notelor melodice: le-am abordat prima dată în cadrul capitolului dedicat treptelor principale încadrându-le (atunci) în armonii accidentale aparent disonante (numai $\frac{6}{4}$ şi 6); le-am reluat apoi la sfârşitul marelui capitol al armoniei diatonice când le-am reconsiderat dimensiunile extinzând posibilităţile de manifestare armonică ale armoniilor accidentale pe structuri verticale disonante. O facem din nou acum adăugând şi notele cromatice "cîştigate" între timp.

Ceea ce este extrem de important (şi trebuie menţionat din start) este faptul că esenţa comportamentului acestor note melodice nu s-a schimbat. Problematika generală cît şi multe aspecte specifice rămîn aceleaşi. Ceea ce se schimbă (sau mai precis se adaugă) este aspectul strict cromatic chemat să îmbogăţească cu noi valenţe sonorităţile armoniilor accidentale construite cu note melodice (străine) alterate în totalitatea lor (sau parţial). Principiile de sonoritate (atît la nivelul armoniilor accidentale cît şi la nivelul momentelor de rezolvare pe armoniile reale) rămîn aceleaşi; nu considerăm necesar să le mai reluăm. Nu vom mai parcurge cu aceeaşi "conştiinciozitate" toate etapele presupuse de un anumit tip de notă melodică (de exemplu întîrzierea : simplă-dublă-triplă, ascendentă-descendentă, omogene-eterogene etc. etc. ...). Ne vom rezuma la parcurgerea, prin exemple comentate, a cîtorva dintre situaţiile semnificative (bune sau proaste !) în care se pot găsi aceste note melodice, iar de aici mai departe, experimentînd, fiecare va găsi soluţiile adecvate pentru situaţiile particulare care vor apare permanent. Sigur însă că şi această condensată traversare a traseului oferit de notele melodice cromatice o vom face pe categoriile distincte pe care le cunosc notele melodice schiţînd o sistematizare a trecerii lor în revistă.

Întârzierile cromatice

Note melodice plasate favorabil din punct de vedere metro-ritmic, întârzierile cromatice vor ieși cu pregnanță în evidență. Ele vor putea apare (ca de altfel și celelalte note melodice cromatice) fie pe un moment nemodulatoriu fie pe unul modulatoriu propriu-zis.

Ex. 509

Do 1 6 V 7 5#-6 2#-3 1 9#-10 4#-5 5 3 2#-3 Do 2 Re 6b-7 (9b-8) La 6b-5 7 2#-3 1

Exemplul furnizat vine să ilustreze acest aspect: astfel primul caz prezintă desfășurarea unor întârzieri cromatice (simple sau duble) într-un cadru nemodulatoriu, în timp ce al doilea caz vine să aducă, alături de întârzieri cromatice derulate pe armonii stabile (Re I sau La bemol I) și întârzieri cromatice ce se realizează pe acordurile ce produc modulația cromatică (Re V și La bemol V).

În afara acestor aspecte exemplul dat vine să mai adauge câteva probleme interesante: astfel se poate observa faptul că întârzierile cromatice pot aborda orice element alterat dintr-o anumită tonalitate (chiar și unul care ar părea că riscă să submineze tonalitatea respectivă). Ortografierea lor va respecta strict sensul de rezolvare melodică, argumentul suprem în construcția unei întârzieri cromatice (se poate observa în primul caz utilizarea lui do diez ca întârziere a lui re, apariția acestui element nepunând nici o clipă în primejdie "securitatea" tonalității Do !). Mai mult decât atât se vor putea aduce note care nici măcar nu figurează în tonalitatea respectivă (atât în "varianta" ei diatonică cât și în cea cromatică).

Ex. 510



Exemplul oferit demonstrează acest aspect: se poate observa, în complexul celor trei întârzieri cromatice de pe dominantă lui la minor apare sunetul fa dublu diez, element care, la prima vedere, pare imposibil în această tonalitate. Judecându-l prin prisma rezolvării lui melodice (semi-tonal ascendentă) ajungem la concluzia că este perfect posibil !

Tot în acest exemplu mai putem urmări și fenomenul apariției unor elemente diferit alterate aflate pe aceeași treaptă (fa becar cu fa dublu diez sau re bemol cu re diez); situația este posibilă în condițiile realizării unor sonorități cu tensiuni corespunzătoare.

Revenim la exemplul 509 mai putem semnală câteva aspecte interesante legate de întârzierile cromatice: este vorba mai întâi de falsa relație care se poate produce între o notă reală și întârzierea ce apare imediat după ea (situație posibilă de care am amintit și la timpul convenit, atunci când am analizat problema falselor relații). Putem observa astfel de false relații în prima măsură a cazului întâi, falsă relație între do - notă reală la tenor pe timpurile 1 și 2 - și do diez - întârziere cromatică la sopran pe timpul 3) sau în cazul al doilea (în măsurile doi-trei între si bemolul de la tenor - timpul 4, notă reală - și si becarul de la sopran - timpul 1, întârziere cromatică). Un alt fenomen deosebit ce se cere subliniat este cel care se produce la nivelul liberalizării conducătorilor orizontale ale vocilor, noile note melodice (cromatice) permițând abordarea unei intervalici până acum evitată sau chiar prohibită. Acceptarea intervalelor mărite (de exemplu secundă mărită, cvintă mărită etc.) se va face în virtutea ideii rezolvării lor severe. Aceste intervale (alături de cele micșorate, perfect posibile) pot fi identificate tot în exemplul 509 : cvinta mărită la tenor,

Ar fi de amintit (aruncînd o privire generală pe ultimile patru exemple) și posibilitatea rezolvării elementelor cu mers obligat prin salturi aparente determinate de figurațiile melodice ce iau naștere odată cu apariția întîrzierii cromatice (a se vedea chiar în acest ultim exemplu modul de rezolvare al septimei de dominantă de la sopran, fa la mi trecînd însă în prealabil prin re diez).

Sigur că și aici rămîn valabile rezervele vis-à-vis de sonoritățile efectiv "goale" pe care le produc (în special) intervalele de cvarte perfecte și cvinte perfecte. Exemplul furnizat în continuare vine să demonstreze aceste sonorități mai mult decît discutabile ale celor două momente (armonia accidentală și armonia reală de rezolvare), sonorități asupra cărora ne exprimăm rezerve justificate întrucît utilizează tocmai asemenea intervale "goale" (de cvinte perfecte și mai ales de cvarte perfecte).

Ex. 513

Figured bass notations below the staves:

- Measure 1: Do 1 9b - 8, 6b - 5
- Measure 2: bV 8 4 - 7, 4 2 - 3
- Measure 3: Do 1 7 - 8, 4# - 3
- Measure 4: Do V 7# - 8, 7 4 - 5, 6b - 5
- Measure 5: Fa 1 5 - —, 4b > 3, 2 4

Dintre toate cazurile prezentate de exemplul acesta doar ultimul (cel în fa major) ar putea fi utilizabil, intervalul de octavă perfectă (de rezolvare) neproducînd un efect sonor atît de slab, de neconvîngător ca celelalte (unde apar cvartele perfecte și cvintele perfecte); i se adaugă și cel de-al doilea (parțial).

Cu experiența cîștigată la notele melodice efectiv disonante (diatonice) cumulată cu cea dobîndită în rezolvarea temelor cu problematică cromatică cel ajuns să abordeze întîrzierile cromatice va avea mari satisfacții sonore experimentînd tot felul de combinații posibile; noi ne-am mulțumit să rememorăm cîteva date esențiale (cunoscute), să le plasăm în context cromatic și ... restul îl va face lucrul, practica asiduă în acest domeniu.

Broderiile cromatice

Rememorîndu-se problematica generală a broderiilor remarcăm faptul că acestea se puteau desfășura în cadrul unei singure armonii (același acord real plasat anterior și posterior momentului armoniei accidentale realizat cu ajutorul broderiilor) sau a două armonii (acordul accidental cu broderii se afla plasat între două acorduri reale diferite). Broderiile cromatice se vor putea afla (și ele !) tot în aceeași situație. Iată o mostră !

Ex. 514

Do 1 5-6b-3
3-2#-3

La VII 7-8b-7
5-6b-5
3-2#-3

Do 1 8-9b-8
5-6b-5
3-2#-3

Do 1 5-6b III
3-2#

Do 1 5-4# VI 7
3-2#

Do 1 5-6b rev 2
3-2#

VI 6 7 1
4

La VII 7-8b Do VI 1
5-6b
3-2#

Do 1 5-4# La VI 2
3-2#

VI 6 7 5
3 4 3

Sol IV 5-6b V 9b-8 1
3b-4b 7 4-#

În primele trei cazuri se poate observa cu ușurință cum broderiile revin exact la notele de la care au plecat, acestea fiind încadrate în aceleași armonii reale cu cele de la care se pornise; cazurile patru și cinci aduc o altă armonie reală de rezolvare dar în aceeași tonalitate cu armonia reală "de start". În situațiile șase și șapte revenirea broderiilor la notele reale de la care au plecat coincide cu abordarea cromatică a acordului respectiv, fapt care conduce către ieșirea din tonalitate. Din cauza acestui pro-

Handwritten signature or mark.

ces modulatoriu cromatic în situația a opta broderia tenorului nu mai revine la sunetul sol ci la sol diez consfințind astfel trecerea cromatică către tonalitatea La major. În fine, în ultimul caz, revenirea broderiilor se va face nu pe notele reale (notele sunt aceleași cu cele de pe care am demarat broderiile !) ci pe întârzieri care-și vor continua procesul de rezolvare. Ar mai fi de semnalat în acest ultim caz că și la broderii (ca și la întârzieri) se merge pe logica cromatică a notei melodice respective care se poate găsi astfel chiar în situația (aparent paradoxală) de a nu fi conținută nici de materialul diatonic dar nici de cel cromatic (!!) al gamei respective. Este vorba aici de sunetul fa bemol de la sopran, broderia cromatică a lui mi bemol (din majorul armonic). Sonoritatea este, fără îndoială, foarte interesantă ! (o situație similară o presupune și sunetul sol bemol din cazul al șaptelea - aflat la alto și gândit în La major !). Tot aici o problemă interesantă o ridică conducerea perechii de voci bas-sopran, mai precis succesiunea de pe timpii 2-3: sol diez - mi bemol, sol becar - re (armonic cvinte perfecte paralele !!). Sunt permise ? Aici părerile ar fi destul de împărțite (s-ar putea invoca realizarea unui proces enarmonic presupus sol diez = la bemol și astfel această succesiune ar deveni de cvinte perfecte paralele efective). Noi am opina către ideea că lucrurile ar fi (totuși) posibile (apariția cvintei perfecte sol-re reprezintă un șoc, o surpriză, de aceea credem că efectul de paralelism de cvinte perfecte nu se percepe). Iată câte situații inedite, speciale, fiecare reclamându-și parcă o fizionomie atât de proprie și personală încât trebuie tratată ca atare (adică foarte bine individualizată și în consecință acceptată sau nu de la caz la caz). Unde sunt vremurile regulilor precise ce guvernau înlănțuirile treptelor principale în sistemul diatonic ?! O tempora !!??

Sigur că aceste broderii pot apare la orice voce evitându-se (și aici) mersul secundă (mică!) în unison. Altminteri, spre deosebire de întârzieri, broderiile cromatice pot figura și sub nota reală (de rezolvare), plasată deasupra lor.

Iată în continuare încă câteva cazuri posibile cu broderii cromatice (dintre care doar ultimul va fi evitat, cel ce presupune mersul 2-1 incriminat).

Ex. 515

posibil

de evitat

Do1 — Do16 — Do12 —

Că și la celelalte note melodice și în cazul broderiilor cromatice va fi evitată intervalica "goală", seacă, neutră pe momentul armoniei accidentale sau(și) pe cel al armoniei reale de rezolvare. Spre ilustrare exemplificăm în continuare marcând prezența intervalor nedorite care vor fi evitate.

Ex. 516

Do1 8 - 9b - 8 Do1 6 - 5# - 6 Do1 — Do1 8 - 7

5 - 6b - 5 5 - 4b - 3 5 - 4# rev 12(2↓)

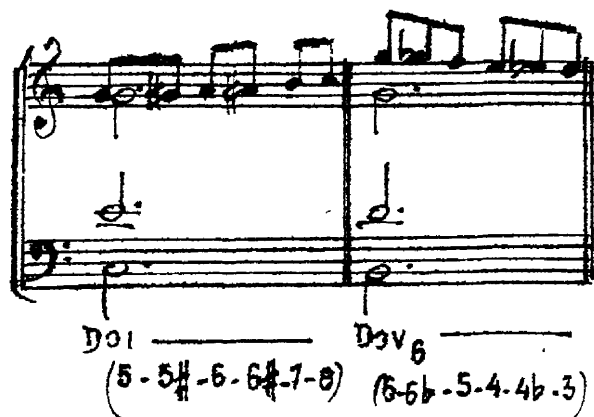
Sigur că îmbogățirea sonoră pe care o marchează broderiile prin câștigarea elementului cromatic este evidentă. Fie combinate între ele, fie în combinație cu broderii diatonice ele vor lărgi considerabil sfera problematicei acestor note melodice.

Pasajele cromatice

Spre deosebire de întârzierile cromatice și broderiile cromatice, pasajele cromatice, oarecum detașate de contextul tonal (mai ales dacă sunt prelungite), nu mai resimt "nevoia" utilizării aspectului strict al logicii cromatice melodice ci vor merge (în general) pe legile tonale de cromatizare (poate tocmai în ideea de a nu pierde complet terenul tonal de sub picioare!). Sigur, pot exis-

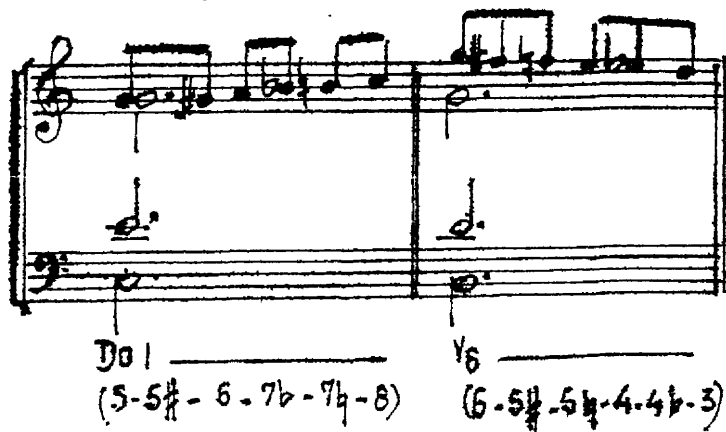
ta și pasaje cromatice omogene (de tipul celor ilustrate în exemplul ce urmează).

Ex. 517



dar la fel de bine acest pasaj poate fi gândit pe baza binecunoscutului principiu de ortografiere al acestor pasaje (principiul unității tonale), principiu care obligă pe cel ce construiește asemenea pasaje să-și aleagă elementele cromatice numai din zona (strict delimitată) a tonalităților apropiate (înrudite de gradul zero sau unu).

Ex. 518



Se poate observa astfel că în pasajul ascendent aici apare și bemol (element cromatic în Do pe care-l putem depista în tonalitatea subdominantei) în locul lui la diez (prezent în pasajul ascendent din exemplul anterior, element cromatic pe care nu l-am fi putut afla decât în si minor armonic, deci la două cvinte distanță de tonalitatea în care se desfășoară pasajul cromatic!). O situație similară și în cazul pasajului descendent, fa diez (aflat în tonalitatea dominantei) în loc de sol bemol (care ar fi fost găsit doar în Si bemol major armonic, la două cvinte de Do major). Repetăm însă, mai ales în pasajele rapide și bogate (cu multe elemente) sunt perfect posibile însă și cromatizările omogene, nu numai cele tonale.

În rest problematica pasajelor cromatice rămâne foarte apropiată de aceea a broderiilor cromatice. Iată un exemplu aducînd mai multe cazuri în care se pot constata aceste similitudini în problematică.

Ex. 519

Do 1 6 Do 1 la Do 1 5 - 5# 1/4 Do 1 - la 1/7 Do 1 - Mi 1/6 5

3-3# 3

Sigur însă că, în ciuda acestor apropieri inevitabile între cele două categorii de note melodice, pasajele aduc și "nota" lor personală pe care o putem cu ușurință percepe lecturînd sonor cazurile prezentate în exemplul anterior. Și aici, ca și la broderii, pasajele se vor rezolva în limitele armoniei reale de la care am plecat (schimbînd eventual cel mult răsturnarea) - vezi primele trei cazuri - sau vor putea merge către o altă situație acordică (aparținînd aceleleași tonalități) - vezi a patra situație -. În fine punctul terminal al unui pasaj îl poate constitui un acord ce realizează o ieșire cromatică din tonalitate - vezi ultimele două cazuri-.

Și aici întîlnirile pasajelor cromatice pe intervale goale (cvarte perfecte și cvinte perfecte, într-o măsură mai mică octavele perfecte) sau rezolvările lor pe aceste intervale vor fi pe cît posibil evitate, ele producînd cunoscutele efecte sonore discutabile, în general neconvingătoare.

Ex. 520

la Do 1/4 1/6 Do 1/11 1/6 Sol 1/6 1/7

Se poate observa că toate situațiile ilustrate în exemplul anterior pledează împotriva utilizării acestor intervale în ipostazele deja amintite (armonii accidentale și armoniile reale de rezolvare).

Concluzionînd putem afirma faptul că pasajele cromatice vin să se adauge celorlalte note melodice cromatice aducînd caracteristica lor distinctă și îmbogățind substanțial teritoriul notelor străine tonale.

Anticipațiile cromatice

Anticipînd un element cromatic aceste note melodice vor prefigura (inevitabil) fie un acord alterat nemedulatoriu fie un acord ce realizează o modulație cromatică. Utilizate mai rar decît notele melodice diatonice corespondente (anticipațiile diatonice) anticipațiile cromatice își găsesc locul numai în cazurile amintite. Ca și cele diatonice, anticipațiile cromatice vor prefera să apară ca simple anticipații și mai rar ca duble sau triple. Să schițăm cîteva ipostaze posibile.

Ex. 521

D013-2# 1 5# 3-2# 4# 3

D015-4# 11 6# 4# 3

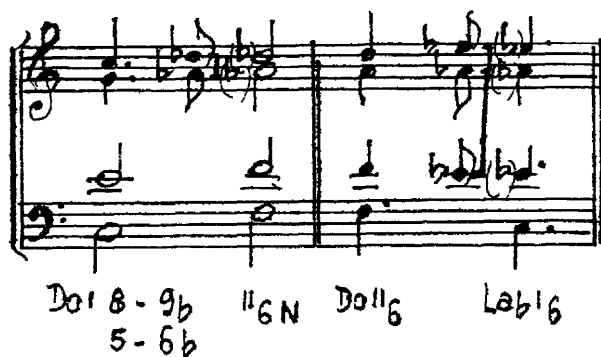
D0v8-8b 7

b1 - Si v6

la1 - mi b1 7/3 1

Se poate observa (din primele situații) că atunci cînd anticipațiile cromatice se păstrează în cadrul aceleiași tonalități (anticipînd elemente alterate nemedulatorii) sonoritatea lor se află în limite "rezonabile". Atunci cînd însă ele anticipă elemente alterate ce vor provoca modulații, surprizele sonore sunt destul de mari (și uneori destul de aspre!). Și aici, deși este mai puțin probabil să se întîmple, se vor evita intervalele goale, posibile pe duble sau triple anticipații. Exemplul ce urmează este edificator în acest sens.

Ex. 522



Avînd un rol marginal, anticipațiile cromatice trebuiesc privite cu atenția cuvenită întrucît ele pot interveni (mai rar) cu efecte sonore deosebite ce merită a fi luate în considerare.

Echappée-urile cromatice

Deci am ajuns din nou în fața atît de capricioasei, imprevizibilei și "periculoasei" note melodice care este échappée-ul. Devenit cromatic échappée-ul devine mai capricios, mai imprevizibil și, ceea ce este foarte important, mult mai periculos ! Periculos pentru cadrul tonal pe care acum, mai mult decît înainte, îl poate sparge cu ușurință transferîndu-se în zone mai mult sau mai puțin depărtate de zona reper (tonalitatea de referință a acelui moment), creînd sonorități uneori bizare, alteori tensionate și uneori nu prea logice din punct de vedere tonal. Manevrarea lui cu maximă prudență se impune în mod deosebit, cu atît mai mult cu cît este foarte greu (dacă nu chiar imposibil) să avansezi niște principii sau măcar recomandări vis-à-vis de "modul de întrebuintare" al acestei note străine (uneori chiar prea străine !). Evident, și în cazul échappée-ului cromatic acesta va presupune salt anterior lui, posterior sau dublu salt. Dar să încercăm să abordăm cîteva situații din care ne vom putea face o idee mai exactă asupra ceea ce înseamnă échappée-ul cromatic.

Ex. 523

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system has figured bass notation below it:
 Dovg. 7 14-3 Dov8 5# 17-8 Dov 7 5b 1 Do IV FavG 7 6 1 4b LabvG 4 5 3
 5- 5 5-
 The second system also has figured bass notation below it:
 16 5 Do1 — 6 IV Do1 6b 4 3 14 2# 3 Do1 —
 2# 3

Primele trei situații aduc échappée-uri simple (la sopran, primele două situații) sau duble (cea de la tenor, în a treia situație). Se poate remarca falsa relație tolerată între mi bemol (échappée) și mi becar - de fapt natural ! - prezentă în primul caz (mascată de întârzierea alto-ului) și în al treilea ("crudă", și de aceea și mai greu de "digerat" !). Echappée-ul de la sopran "aterizează" (în al patrulea caz) pe un acord modulatoriu, la fel cum se întâmplă și cu cel din situația următoare (tot la sopran, re bemol mergând la si bemol, gândit deja ca cvinta acordului de dominantă din La bemol major). În continuare, în măsura următoare remarcăm échappée-ul re - în La bemol major de fapt re becar - ce se desfășoară pe armonie ținută. Al șaselea caz aduce mai multe échappée-uri: mai întâi la sopran (un salt de secundă mărită (!) - "îndulcit" de mersul basului în terțe paralele), apoi la bas (tot secundă mărită), în fine din nou la sopran (unde se ciocnesc suprapunându-se sol diez - échappée-ul - cu sol natural, sunetul real de la alto). În continuare două échappée-uri cromatice - la alto și sopran - urmate, în măsura a doua, de un échappée apărut în fi-

gurația cromatică de rezolvare a alto-ului. Ultima situație aduce échappée-uri la toate vocile (mai puțin la bas unde se consemnează o pedală).

Sigur că și în cazul échappée-urilor vom evita sonoritățile "goale" (în special pe cvarte perfecte și cvinte perfecte) atât pe momentul armonic accidental cât și pe cel al armoniei reale de rezolvare. Exemplul următor demonstrează sonoritățile slabe ale intersecțiilor sau rezolvărilor pe aceste intervale, intervale marcate pe cele trei situații prezentate în acest exemplu.

Ex. 524

Do 1 8 - 9b 7 5 - 6b Do 1 5 - 4# 9b 8 6b 5 Do 1 8 - 9b 7# 6 6b 3

De o importanță deloc periferică, échappée-urile cromatice se înscriu prin sonoritățile inedite ce le dezvoltă în armoniile accidentale din care fac parte, în rîndurile celor mai interesante note melodice cromatice. Folosite cu o anumită prudență (ce nu exclude fantezia și, poate părea paradoxal, oarecare îndrăzneală !), verificate practic și aduse în locuri potrivite ele se pot constitui în momente de referință prin sonoritățile create. Să nu le evităm !

P e d a l a

Pedala, dar nu cromatică ! Este foarte greu (dacă nu chiar imposibil) de imaginat așa ceva. Am amintit aici de pedală gîndindu-mă la un nou stadiu în care poate fi aceasta concepută (plecînd de la momentul de start care este pedala în cadrul diatonic); mai precis este vorba de o pedală pe care se pot suprapune elemente cromatice, structuri modulatorii (de toate felurile; diatonice, cromatice sau enarmonice), în fine o pedală se poate "suporta" orice !

Principiul de bază rămâne același: începutul și sfârșitul o găsește ca notă reală într-un acord (care eventual poate să nu fie același, ba mai mult decât atât, poate face parte chiar din tonalități diferite). Iată și câteva situații care se explică ele însele prin cifraj.

Ex. 525

The musical score for Example 525 consists of three systems, each with a treble and bass staff. The figured bass notation is as follows:

System 1: Do IV₆ V₆ — 4# 5 7 (I IV₆ II₄ V₆ 2↑ I = Fav 6 6 Sib VII₂ Mi b V₆ 5

System 2: 1-5 IV-6 V₆ 4 5 3 6) Mi b IV V 6-5 7 14-3 16 4 5 3 2 IV (Sol V₆ 5

System 3: VI La V₆ — 5 I VII do V II₂ V₆ 4) 7 3 VI II₆ 5 V₆ 4 5 3 1

În primul caz ar fi demne de subliniat desfășurarea proceselor modulatorii pe pedală (trecerea diatonică din Do în Fa apoi cromatică din Fa în Si bemol iar de aici în Mi bemol), apariția unor note melodice cromatice (échappée-ul do diez din prima măsură a sopranului, broderia cromatică a tenorului din măsura a doua sau întârzierea cromatică de la alto din ultima măsură) precum și a unor acorduri conținând elemente cromatice nemodulatorii (4 ↑ sau 2 ↑ în Do major). Se poate constata faptul că pedala "pleacă" în

Do major și "sfârșește" în Mi bemol major (cu tot periplul modulatoriu sigur că s-ar putea reveni, în finalul pedalei, și la tonalitatea de start !).

Al doilea caz consemnează prezența unei secvențe modulatorii (cromatice) - măsurile doi și trei - și apariția unei modulații enarmonice - măsura a patra - pe o pedală de data aceasta la sopran. Intr-un context modulatoriu pedale duble sau triple sunt greu, foarte greu de imaginat. Realizate pe note diferite (o cvintă de exemplu) ele crează niște puncte de repere extrem de stabile pe care, "divagațiile" tonale sunt foarte dificile. Dificile dar nu imposibile ! Oricum nu le excludem "de pe listă" dar nu le recomandăm.

Combi-na-țiile notelor melodice cromatice

Ca și în cazul notelor melodice aparent disonante (cele studiate la capitolul consacrat treptelor principale, note încadrate pe acorduri de $\frac{6}{4}$ și 6) sau cel al notelor melodice diatonice efectiv disonante și aici, în situația notelor melodice cromatice, cel mai important capitol este cel al combinațiilor posibile între aceste note. Și aici posibilitățile sunt foarte mari (poate chiar mult mai mari decât în cazul celorlalte note melodice), cu atât mai mult cu cât notele melodice cromatice se pot combina nu numai între ele dar și cu notele melodice diatonice. Perspectivele sunt atât de vaste încât este practic imposibil de făcut altceva decât a se trece în revistă câteva situații mai semnificative, în rest fiecare acționând în virtutea imaginației, talentului și a tehnicii sale.

Un prim aspect important îl constituie combinațiile întârzierilor cu celelalte note melodice, aparent mai greu de realizat (întrucât sunt categorii diferite de note străine) totuși perfect posibile. Astfel în figurațiile ce apar în rezolvarea întârzierilor (sau în menținerea lor) pot fi implicate pasaje, broderii, échappées-uri, eventual chiar anticipații cromatice. Exemplul următor vine să susțină practic aceste afirmații.

Ex. 526



Se poate observa, pe rînd, în cele patru cazuri ale exemplului dat cum apar, în ordine, pasaje cromatice, broderii cromatice, échappée-uri cromatice și o anticipație cromatică, toate în formele cunoscute de întîrzieri. Evident, multe alte situații pot fi imaginat.

Cel mai frecvent vor apare însă combinațiile între notele melodice cromatice plasate pe timpi sau părți de timpi neaccentuați. Vom ilustra în continuare cîteva posibilități de combinații între broderii, pasaje cu anticipații și échappée-uri, evident cîmpul de investigații în acest domeniu rămînînd extrem de larg.

Ex. 527



Acest exemplu sintetizează combinația tuturor celor patru categorii de note melodice cromatice ! Astfel la sopran apare o broderie (cromatică evident!), la alto pasaj cromatic (mi bemol), anticipație cromatică (re bemol) pentru întîrzierea (re bemol) ce se rezolvă figurat (prin si) la do, un échappée cromatic (re diez) la tenor. Sonoritatea complexă realizată de această bogată combinație este mai mult decît interesantă. Să mai urmărim în continuare cîteva posibile situații pe care nu mai considerăm necesar să le mai analizăm, cel ce parcurge exemplul următor putînd cu ușurință să descopere combinațiile de note melodice realizate.

Ex. 528

Doi V₆ I #6 la I₄ V — 6

Doi IV₅ V₆ 5 I

Considerăm că aici, mai mult decît la oricare alt capitol, imaginația fiecăruia, coroborată cu tehnica armonică acumulată, va juca un rol esențial în conceperea celor mai diferite și mai colorate situații sonore ce vor rezulta din nesfîrșitele posibilități de combinații pe care le oferă notele melodice cromatice. Inedite, insolite, fascinante, lascive sau chiar senzuale (nu este o simplă figură de stil - a se vedea Wagner !), agresive, dramatice, lirice sau ... (putem căuta noi și noi epitete!), notele melodice cromatice crează o paletă atît de bogată de sonorități încît combinațiile lor o pot explora practic la infinit aducînd mereu noi și noi situații. Nu credem ca muzica tonală de pînă acum să le fi epuizat. Putem deci încă să redescoperim dar să și descoperim efectiv teritorii muzicale ce pot sugera, dacă nu noutatea absolută, măcar sentimentul combinației inedite. Deci multă fantezie (după cum spuneam) și inițiativă !

SECVENTELE (PROGRESIILE) MODULATORII

Intr-un ultim capitol al armoniei tonale considerăm necesar a figura problema secvențelor modulatorii. In capitolul destinat secvențelor nemodulatorii (realizat în marea secțiune ce analiza armonia diatonică) au fost parcurse elementele definitorii ale acestui atât de important procedeu de travaliu muzical tonal (și nu numai tonal !). Normal secvențele ar fi trebuit să fie reluate după fiecare capitol important (consacrat modulației) ce a urmat : modulație diatonică, modulație cromatică și modulație enarmonică. Fiecare procedeu implicat în procesul secvențial ar fi creat aspecte specifice. Am considerat că se poate proceda însă și cumu-lînd toate aceste probleme într-un capitol final unde, după ce vom trece în revistă secvențele investite cu fiecare din aspectele specifice modulației diatonice, modulației cromatice și celei enarmo-nice vom realiza și o sinteză a tuturor acestor procedee. Dar să abordăm lucrurile progresiv.

Aplicarea elementului modulatoriu într-o secvență (indiferent de tipul de modulație) se va putea face în trei categorii de situații distincte: modulația (sau modulațiile, pot fi și două sau mai multe) se va produce (respectiv se vor produce) în interiorul modelului, modulația se va produce la granița dintre model și secvență, în fine modulația se va produce și în interiorul modelului și la limita de demarcație între model și secvență. Să ilustrăm toate aceste trei tipuri de secvență modulatorie utilizînd, pe rînd, procedeele de modulație diatonică, cromatică și enarmonică. Iată un prim exemplu în care este utilizată modulația în interiorul modelului (nu mai considerăm necesară o analiză suplimentară, cifrajele fiind - credem noi - grăitoare și suficient de "explicative" !).

Ex. 529

Do I V Re IV V — Mi^y N V — Do I — 2 Re y₇ 6 5 1 — 2 Mi y₇ 6 5 Do I₆ V₅ La V₆ 5 1₆ V₆ 5 Fa V₆ 5

O singură remarcă ar mai fi de făcut la aceste secvențe (orice fel de secvențe modulatorii): în secvență aspectul calității intervalelor este riguros păstrat (spre deosebire de secvența nemodulatorie unde intervalele erau păstrate doar cantitativ). Deci, atât pe orizontal cât și pe vertical o terță mică din model rămîne o terță mică în secvență, la fel o cvartă mărită, o sextă mare și oricare alt interval. Se poate observa că secvența reproduce ad literam cifrajul modelului, singura schimbare ce survine producîndu-se pe plan tonal (se schimbă tonalitatea). În continuare vom furniza un nou exemplu în care, în cele trei situații conținute se va utiliza (pe rînd) modulația diatonică, cea cromatică și cea enarmonică (ca în exemplul anterior). De data aceasta însă elementul modulatoriu va figura exact la granița dintre model și secvența întîi.

Ex. 530

Do I₆ 6 5 4 Ia y — 7 Do I₆ 6 5 4 — IV Ia I₆ 6 5 4 Sib I

Do^v $\frac{2}{2}$ 1—6 Rev $\frac{2}{2}$ 1—6 Mi^v $\frac{2}{2}$ 1—6 $\flat$ vii⁴ $\frac{3}{3}$ $\flat$ vii⁶ $\frac{5}{5}$ fa[#] $\frac{4}{3}$ $\flat$ vii⁶ $\frac{5}{5}$

Se poate observa în primul caz existența a două variante : prima în care modulația se produce pe acordul final al modelului, cea de-a doua în care modulația (prin echivalență diatonică) se produce pe primul acord al secvenței. Aceasta a doua soluție o întâlnim și în cazurile doi și trei unde sunt utilizate procedee modulatorii cromatice și respectiv enarmonice. Menționăm (în cazul al doilea) existența unui mers direct general (între model și secvență) posibil într-un context de libertate armonică sporită (două voci merg treptat iar a treia sare o terță).

În fine ultima situație, cea în care momentul modulatoriu se găsește și în model și la granița dintre model și secvență.

Ex. 531

Do¹ V Sol¹ V 1 Re¹ V $\flat$ vii⁴ $\frac{3}{3}$ Sol² $\frac{2}{2}$ $\flat$ vii⁶ $\frac{5}{5}$ Re² $\frac{4}{3}$ $\flat$ vii⁶ $\frac{5}{5}$

$\flat$ vii⁴ $\frac{3}{3}$ do¹ $\frac{6}{5}$ $\flat$ vii⁶ $\frac{5}{5}$ mi¹ $\frac{3}{3}$ $\flat$ vii⁴ $\frac{3}{3}$ Sol¹ $\frac{6}{5}$ $\flat$ vii⁶ $\frac{5}{5}$

Exemplul este edificator, nu credem că necesită explicații suplimentare; cel mult ar fi de remarcat faptul că în ultimul caz (unde este adus procedeul modulației enarmonice) zona finală a secvenței se modifică în raport cu modelul (lucru, după cum știm, perfect posibil).

Sigur însă că lucrările nu se pot considera încheiate aici; vom proceda la implicarea în secvențele modulatorii (folosind indiferent ce tip de modulație) a acordurilor alterate nemonulatorii precum și a notelor melodice cromatice. În fine vom putea "amesteca" procedeele modulatorii combinându-le între ele, în plus le vom putea "condimenta" cu acorduri alterate sau(și) note melodice cromatice.

Să exemplificăm și aceste situații posibile; mai întâi iată secvențe modulatorii în care apar și acorduri alterate.

Ex. 532

Do I — 6 $\frac{11}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{6}$ 2 $\frac{1}{2} \frac{1}{6}$ 1 — 6 $\frac{11}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{6}$ 2 $\frac{1}{2} \frac{1}{6}$ 6 I $\frac{11}{6} \frac{1}{2} \frac{1}{6}$ 4-5 VI — 2 $\frac{11}{6} \frac{1}{2} \frac{1}{6}$ 5 I $\frac{11}{6} \frac{1}{2} \frac{1}{6}$ 4-5 VI — 2 $\frac{11}{6} \frac{1}{2} \frac{1}{6}$ 5 (Love) 5

În exemplul oferit observăm (în prima situație) apariția în major (Do major în model și Fa major în secvență) a unui acord de treaptă a II-a (cu 2 ↑ și 4 ↑), iar în a doua situație semnalăm existența unei seste napolitane (în la minor în model și în mi bemol minor în secvență). Primul caz face apel la o modulație diatonică și cel de-al doilea la una cromatică.

În continuare vom proceda și la implicarea notelor melodice în aceste secvențe modulatorii.

Handwritten signature or mark.

Ex. 533

Do¹ 6 IV 7 1 6 IV Labv 7 2-3 14# 5 doV 9 14#-5 mi bV 9 2-3

Consemnăm în exemplul dat existența întârzierilor cromatice, a pasajelor și broderiilor cromatice precum și a échappée-urilor (bineînțeles tot cromatice). Toate aceste note melodice (cărora li se pot alătura și mai rar utilizatele anticipații cromatice) conferă o inedită culoare secvențelor, procedeu devenit astfel mult mai interesant, mai rezistent și mult mai puțin banal. Este și motivul care a determinat compozitorii romantici târzii (Wagner, Ceai-kovski) să redescopere valoarea muzicală a secvențelor și să le folosească în noile veșminte cromatice și modulatorii. Să adăugăm și posibilitatea utilizării combinate a procedeelor modulatorii diere-rite, așa cum se întâmplă în exemplul următor în care apare folo-sit atât procedeul diatonic cât și cel enarmonic.

Ex. 534

LaV₇ VI 7al V6siV₄ 16 5 V7 VI Sol V6doV₄ 16 5 5 3 5 3

În fine posibilitatea combinării nu numai a procedeelor mo-dulatorii ci și implicarea concomitentă a acordurilor alterate și a notelor melodice cromatice, "amestecul" obținut fiind de o com-plexitate sonoră remarcabilă creind (și aici) zone întinse desti-nate investigației fructuoase. Exemplul ce urmează credem că "vor-bește" de la sine despre toate acestea.

Ex. 535

Da — $\frac{11}{4} \left(\begin{smallmatrix} 4 \uparrow \\ 3 \end{smallmatrix} \right) \left(\begin{smallmatrix} 2 \uparrow \\ 1 \end{smallmatrix} \right) \text{da} \text{v} \frac{6}{4} \text{ 6 } \text{Ta} \text{v} \frac{6}{4} \text{ 1} \text{ — } \frac{11}{4} \left(\begin{smallmatrix} 4 \uparrow \\ 3 \end{smallmatrix} \right) \left(\begin{smallmatrix} 2 \uparrow \\ 1 \end{smallmatrix} \right) \text{fa} \text{v} \frac{6}{4} \text{ 6 } \text{Si} \text{b} \frac{6}{4} \text{ 9}$

la $\text{v} \frac{6}{4} \text{ Rev} \frac{2}{2} \text{ Sol} \text{v} \frac{6}{4} \text{ mi} \text{b} \text{v} \frac{11}{4} \text{ vi} \frac{14}{4} \text{ 1} \text{ v} \frac{6}{4} \text{ La} \text{b} \frac{6}{4} \text{ reb} \text{v} \frac{6}{4} \text{ Si} \text{b} \text{v} \frac{11}{4} \text{ vi} \frac{14}{4} \text{ 6}$

Riscînd să cadă în desuetitudine (din cauza utilizării excesive în baroc) procedeul secvențial va fi reevaluat și repus în drepturi mai ales de armonia cromatică unde, atît sub forma secvențelor stricte (cum au fost toate cele exemplificate de noi la acest capitol) cît și sub forma secvențelor libere (cu o arie de acțiune practic - și teoretic ! - nelimitată) a redevenit dacă nu un procedeu favorit, măcar unul important, utilizabil în cele mai diferite momente muzicale. Și interesant de semnalat, progresiile vor intra și în scena muzicală a secolului XX unde, fără a juca neapărat un rol principal, nu se vor limita întotdeauna la "a duce paharul cu apă" ! Iar în orientări destul de recente (muzica minimalistă, repetitivă) ele pot recîștiga mult din terenul pierdut (ca și în unele orientări muzicale din cadrul acestui mare curent muzical modern atît de eterogen, numit neoclasicism). Este deci necesar să le acordăm toată atenția, putînd realiza și orice fel de inițiative proprii în direcția secvențelor libere, acolo unde cel ce rezolvă progresia respectivă este suveran absolut putînd lua orice decizie i se pare convenabilă, mizînd pe un maxim randament muzical.

Alf

CONSIDERAȚII FINALE

Considerații finale la armonia tonală ? Ar suna mai bine ca întrebare decît ca titlu de capitol de încheiere ! Facem aceeașă afirmație gîndindu-ne la faptul că cele prezentate aici se raportează la gîndirea muzicală tonală a secolelor XVII-XIX. A dispărut tonalitatea în secolul XX ? Răspunsul este evident negativ. Tonalitatea nu numai că a supraviețuit continuînd liniile cromatice ale sfîrșitului de secol XIX (vezi postromantismul unui Mahler sau Rahmaninov) dar, mai interesant, a găsit formule noi de existență, primenindu-se, modificîndu-se (aparent sau chiar "de fond" !), adaptîndu-se unor noi cerințe estetice. Poate fi calificat limbajul muzical al lui Debussy drept atonal, drept modal sau tonal. Nici una din aceste etichete nu se potrivește (singură !) creației marelui impresionist francez. Dacă însă le amalgamăm cred că reușim să obținem exact ceea ce a realizat Debussy: un modalism modern, discret, cu o evidentă bază tonală, "pigmentat" pe alocuri de clemente atonale (rezultate din structuri modale de tip hexatonic). Ce reprezintă Prokofiev: o încercare originală de a reîmprospăta tonalitatea; marele neoclasic rus părăsește "tactica" modulațiilor "logice", "alunecoase", cromatice, insinuante izbind cu forța imprevizibilului atunci cînd face cele mai capricioase și neașteptate salturi tonale, nepregătite, "nelogice", cu un farmec și o forță de seducție inegalabile. Limbajul perioadei ruse a lui Stravinsky este oare atonal ? Categorie nu ! Disonanțele acerbe, tensiunile paroxistice din "Sărbătoarea primăverii" sunt cel mai adeseori rodul suprapunerilor bi- sau politonale, ale "basului fals" (prezent și în perioada neoclasică a genialului compozitor). Și fiindcă veni vorba de perioada neoclasică, de la "Jocuri de cărți" și "Apollo stăpînul zînelor" pînă la "Simfonia psalmilor" sau "Oedipus rex", elementele tonale, privite în manieră tradițională sau cu o tentă modală arhaizată nu sunt oare dominante !? Hindemith nu este oare o variantă modernă a tonalității, Honegger un continuator al căutărilor debussyste în domeniul lărgirii cadrului tonal (dar pe o

altă bază estetică) ? Messiaen în structurile sale modale complexe nu se sprijină oare, totuși, pe un "initium" tonal ? Britten, Șostakovici, De Falla într-o măsură mai mică sau mai mare nu sunt tangenți cu tonalitatea ? Marele nostru Enescu, poate primul neo-clasic al secolului XX (vezi "Suita" op.10 pentru pian) nu continuă, cu merite personale incontestabile, eforturile lui Debussy și ale lui Ravel de a lărgi tonalitatea: apoi investigațiile sale modale pierd terenul tonal de sub picioare ? Chiar și Bartok, un autentic modalist, nu va rupe aproape niciodată cordonul ombilical ce-l leagă, la origine, de fenomenul tonal ! Și de ce ar face-o ! ? Tonalitatea nu se revendică ca un sistem muzical născut din apele modalului, din "spuma" diatonică a sistemului modal medieval gregorian ! ? Sigur, a "vedea" toată muzica secolului XX prin prizma tonalului ar fi o greșeală gravă. Dodecafonistii vienezi, Varése, Cage, serialiștii integraliști ai deceniilor 6 și 7, aleatorismul polonez (și nu numai cel polonez !), Xenakis, Ligetti și încă multe alte curente sau personalități marcante ale muzicii secolului XX nu au avut deloc (sau foarte puține !) tangențe cu tonalitatea. Acest lucru însă nu înseamnă că cele afirmate mai înainte nu ar fi valabile. O bună parte din muzica zilelor noastre, din muzica secolului nostru încă este tributară, într-un fel sau altul, tonalității. Să nu uităm muzica ușoară și muzica de jazz (unde elementele tonale, adaptate noii gândiri specifice genurilor respective, sunt prezente cu o forță de cele mai multe ori remarcabilă). Si sigur că vom mai găsi încă destule domenii muzicale unde tonalitatea joacă încă un rol de seamă (muzica de film, muzica corală - de exemplu cea românească, unde simbioza tonal-modal produce lucrări de mare interes !). Evident că nu putem considera, vis-à-vis de muzica tonală, că am "încheiat conturile". Credem că analizarea, stabilirea unor repere ale tuturor acelor orientări de care aminteam mai înainte, de toate acele mari personalități componistice pomenite (lista este în orice caz incompletă !), toate acestea ar constitui sarcina unui volum aparte care să trateze problema tonalității în secolul XX. Reflecția celebră pe care Schönberg o făcea, după '50, constituie oare o recunoaștere a eșecului sistemului dodecafonic și o confirmare a vitalității mereu proaspetei tonalități ? (șeful neîncoronat dar unanim acceptat al serialiștilor școlii a doua vieneze - Schönberg - afirma că se poate scrie încă multă muzică bună



în Do major și în consecință, abandonându-și propriile principii de limbaj, procedează ca atare în ultimele sale creații). Este recunoașterea unui eșec personal ? Este o consecință a vârstei ? Este o convingere estetică și filosofică ? Apolegeții serialismului integralist s-au repezit ca adevărate hiene asupra lui Schönberg, asupra celui care, cu decenii în urmă, elaborează principiile fundamentale de la care plecau corifeii muzicii deceniilor 6 sau 7 (Boulez, Stockhausen, Nono), serialiștii integraliști, intransigenți. Afirmația acestuia constituia oare recunoașterea eșecului unei metode de creație, a unei metode ce era dezvoltată în anii '50-'60 ai secolului nostru ? Nu credem că este necesar să "dezgropăm morții". Istoria muzicii (deocamdată) a validat creația dodecafonică a lui Webern (cu o audiență însă foarte redusă) sau Berg (mult mai "popular", mai ales prin "Wozzek", operă predodecafonică și concertul pentru vioară - dodecafonic) și mai puțin Schönberg (apreciat în special pentru "Pierrot lunaire" - lucrare predodecafonică), a confirmat poate mai puțin creația serialiștilor integraliști și ... Credem însă că este prematur să sintetizăm idei. Din tot ce am amintit mai înainte nu am dori să se tragă o concluzie greșită: nu încercăm să pledăm cauza unei tonalități văzută ca unic limbaj muzical viabil, contestarea altor sisteme. Rămîne (totuși !) în sarcina viitorului să stabilească ce a fost bun și ce a fost greșit în secolul XX. Cert este că tonalitatea a fost și este o prezență notabilă chiar acum cînd ne îndreptăm către ultimul deceniu al secolului XX. Iată de ce credem că tot ce s-a făcut pe plan tonal în acești aproape 100 de ani de muzică modernă și contemporană merită o atenție specială, o analiză corespunzătoare. O atare sarcină revine însă unui viitor volum special, separat, care să completeze perspectiva tonalității tradiționale, clasice, cu cea a tonalității moderne, a tonalității îmbogățite de o gîndire vie, scormonitoare, aflată într-o permanentă stare evolutivă - am numit gîndirea secolului XX. Incheiem deci aici volumul al doilea, volum dedicat gîndirii tonale tradiționale, clasice, urmînd ca în cadrul unui al treilea volum să încercăm să abordăm problematica specifică a tonalității moderne și contemporane, tonalitatea secolului XX, cu variatele și complexe ei forme de manifestare.

In loc de postfață

Este poate mai puțin obișnuit ca unui curs universitar să i se adauge o postfață; în acest caz însă autorul crede că este necesar acest lucru întrucât are câteva precizări de făcut, precizări pe care le consideră extrem de importante. De aceea precedează în consecință.

Cursul de față este rezultatul unui complex de împrejurări ce merită a fi menționat: el este, pe de o parte, rodul unei bogate documentări ce a vizat deopotrivă numeroase scrieri teoretice (menționate, parțial, în bibliografia finală) și creația "vie" a secolelor XVII-XIX - chiar și XX intrând uneori în calcul. Pe de altă parte este rezultatul activității de la catedră, acele unde am avut șansa să colaborez cu distinși colegi, profesori de armonie sau contrapunct cărora le datorez extrem de mult (Dan Constanținescu, Dinu Ciocan, Nicolae Coman, Adrian Rațiu, Alexandru Pașcanu). Evident relația pedagogică cu studenții a fost de maximă importanță (îmi revin acum în minte ideile prețioase ale lui Dinu Lipatti care, mulțumind studenților săi pentru orele de curs - pe care el le realiza ! - preciza că după o asemenea întâlnire și el, Dinu Lipatti, ieșea îmbogățit de noi idei). Și iată rezultatul obținut: un curs de armonie tonală redactat la Conservatorul "Ciprian Porumbescu" din București. Intenția (mărturisită) a autorului este aceea de a reveni cât de curând asupra acestui curs transformându-l într-un tratat de armonie. În noua formă vor apare exemple din literatura universală și românească, vor fi adăugate capitole de armonie tonală modernă (secolul XX), eventual vor fi făcute trimiteri și la orientări muzicale extratonale sau atonale.

În febra redactării părții teoretice, a exemplurilor sau a temelor este posibil să se fi strecurat unele inexactități. Autorul nu numai că-și cere scuze pentru aceste involuntare greșeli dar are rugămintea vis-à-vis de cei care parcurg cursul să i le semnaleze în vederea unei derivate perfecționări a textului. De asemenea se dovedește a fi derider de observații sau sugestii de



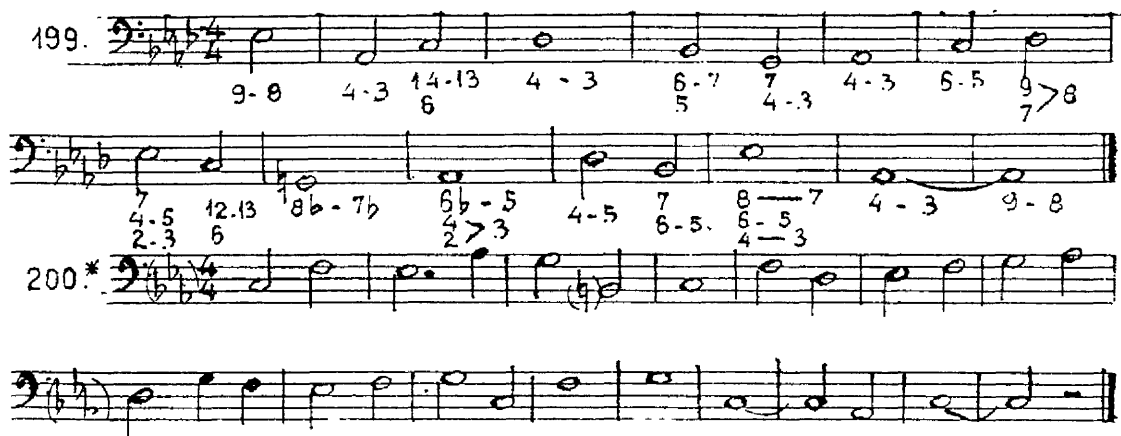
principiu care ar putea să-i fie utile pentru varianta viitoare a tratatului preceizat. Se face precizarea că tot ceea ce a fost menționat aici este valabil pentru ambele volume ale cursului.

Aș fi derit să dedic acest curs celor cărora sint că le dăterez acest lucru; ar fi o dedicație care ar include numeroase persoane: festul meu profesor de armenie, maestrul Florin Eftimescu căruia îi păstrez o vie recunoștință și de la care am învățat enorm, colegilor mei deja amintii precum și toți studenții mei - dar mai ales ultima serie de "pedagogi" cu care luerez în prezent și pe care-i consider că formează cea mai bună serie de studenți ai mei (mă refer la ansamblul carierei mele didactice); îi menționez în ordine alfabetică: Loredana Baltazar, Alexandra Cedreanu, Ciprian Corniță, Mirabela Diaconescu, Radu Matache, Cristian Obrejan, Dinu Petrache, Eugen Sandu, Clarisa Tolea. Lor li se adaugă absolvenți remarcabili dintre care amintesc (fiind sigur că omit pe foarte mulți la fel de remarcabili) pe Dan Pavelescu, Ien Marin, Sorin Oancea, Gelu Stratulat, Carmen Cristescu, Dan Dediu, Mihai Cosma. Nu aș putea să închei aceste rânduri fără să mulțumesc conducerii Conservatorului pentru sprijinul acordat în vederea litografierii acestui curs : conferențiarului universitar Dan Cumpătă, rectorul Institutului nostru, șefului catedrei de Compoziție-Muzicologie, conferențiar universitar Liviu Brunariu, precum și întregii "echipe tehnice" care a contribuit la dactilografierea, copierea și litografiera lui: Jenica Ivan, Liliana Leonte, Ștefan Ostrovschi.

Lect.univ. Dan Buciu

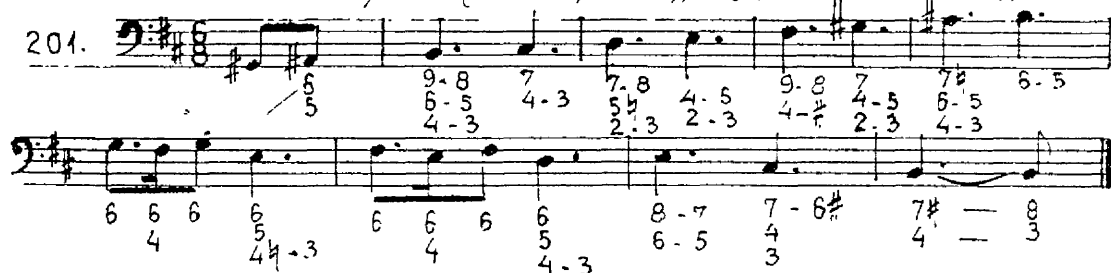
TEME ^{x)}

Notele melodice efectiv disonante
Intirzieri efectiv disonante

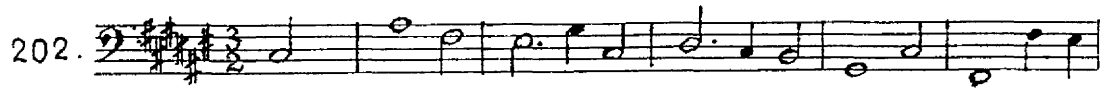
199. 

200.* 

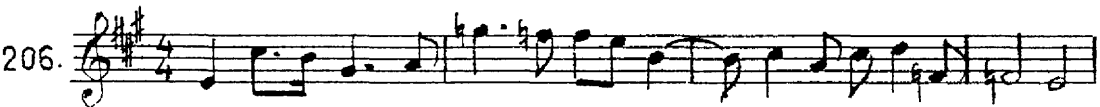
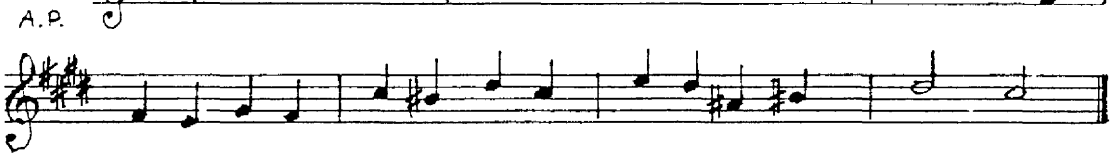
* Această temă, care va putea fi gândită în Do major sau do minor, se va utiliza la fiecare capitol dedicat notelor melodice efectiv disonante. Ea va fi rezolvată, mai întâi, într-o manieră de coral, în principiu notă contra notă. Plecând de la suportul armonic realizat, o a doua versiune va dinamiza ansamblul prin implicarea armoniilor accidentale cu notele melodice respective (intirzieri, braderii, pasaje, anticipații sau échappées-uri).

201. 

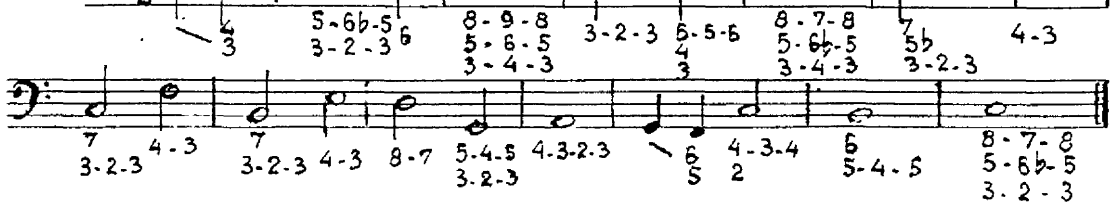
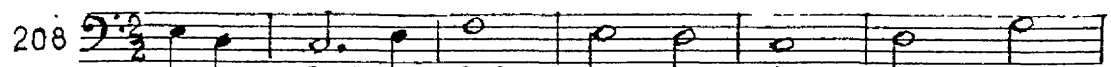
x) Ca și în primul volum am inclus și în cel de-al doilea câteva teme luate din tratatele de armonie ale celor care au fost distinși profesori de armonie ai Conservatorului "Ciprian Porumbescu" din București: Marțian Negrea și Alexandru Pașcanu. Am procedat astfel în ideea că solicitările cât mai diverse sunt cu atât mai benefice celui ce studiază această disciplină muzicală fundamentală. Și cum "stilul este omul" am plecat de la ideea că temele celor doi maeștri vor reflecta personalitatea, stilul lor distinct, în consecință scopul propus (al solicitărilor cât mai diverse, a unei problematice cât mai largi) va fi atins. Temele respective sunt întotdeauna menționate prin inițialele respective ale autorilor, inițiale prezente sub numărul temei în cauză: M.N. - temă din Marțian Negrea; A.P. - temă din Alexandru Pașcanu.



* Se va utiliza o armonie accidentală în care se va include cel puțin o întirziere (la orice voce).

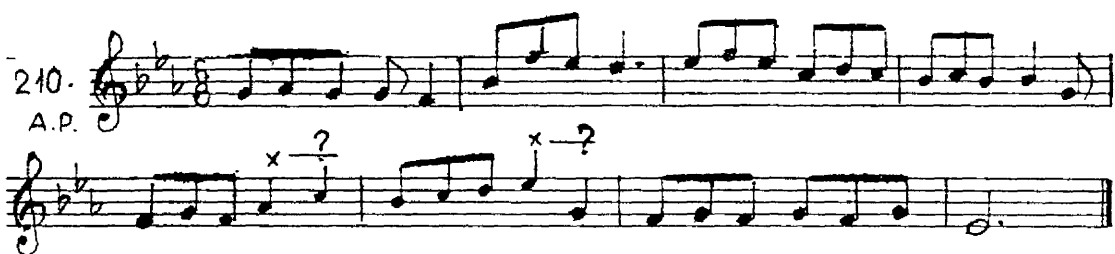


Broderii efectiv disonante



209. 

x Se va utiliza o armonie accidentală în care se va include cel puțin o broderie (la orice voce)

210. 
A.P.

211. 

212. 
A.P.

213. 

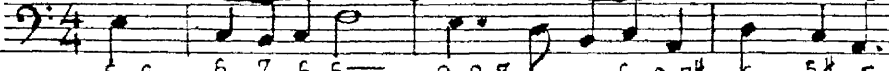
Pasaje efectiv disonante

214. 

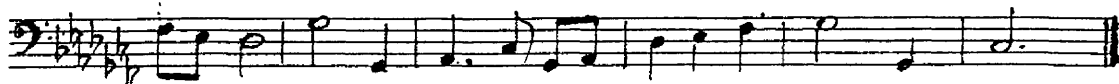
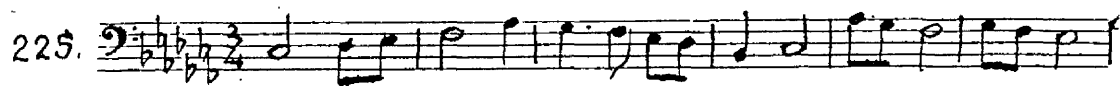
* Se va utiliza o armonie accidentală în care se va include o anticipație (eventual două sau trei) la orice voce.

223. 

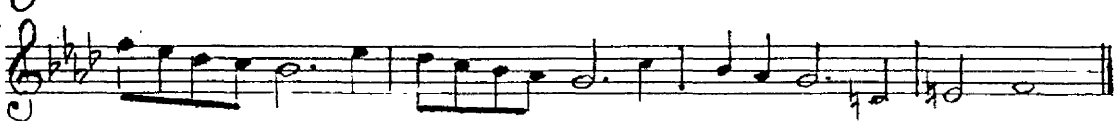
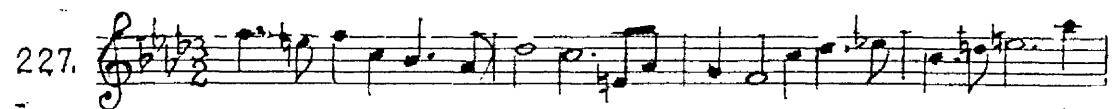
Échappée-urî efectiv disonante

224.  Musical score for exercise 224, featuring two staves with notes and fingerings. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notes are: G2 (fingering 5-6), A2 (fingering 6), B2 (fingering 7), C3 (fingering 6), D3 (fingering 6), E3 (fingering 5), F#3 (fingering 9-8-7), G3 (fingering 2), A3 (fingering 6), B3 (fingering 8-7#), C4 (fingering 6), D4 (fingering 5#), E4 (fingering 5), F#4 (fingering 6). The second staff has the same key signature and time signature. The notes are: G2 (fingering 6#), A2 (fingering 7), B2 (fingering 5), C3 (fingering 5-6), D3 (fingering 5), E3 (fingering 5#), F#3 (fingering 6), G3 (fingering 6), A3 (fingering 6-5), B3 (fingering 9-8), C4 (fingering 4#), D4 (fingering 7), E4 (fingering 5#), F#4 (fingering 6), G4 (fingering 4), A4 (fingering 4-3), B4 (fingering 8), C5 (fingering 5), D5 (fingering 7), E5 (fingering 4-2), F#5 (fingering 3#).

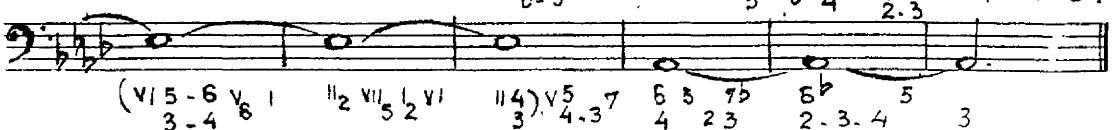
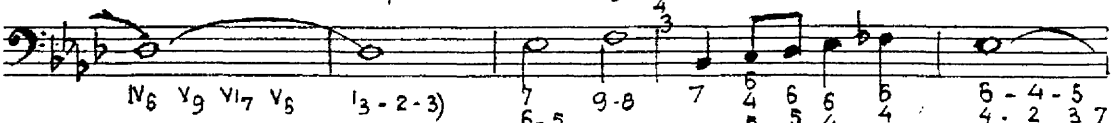
AL

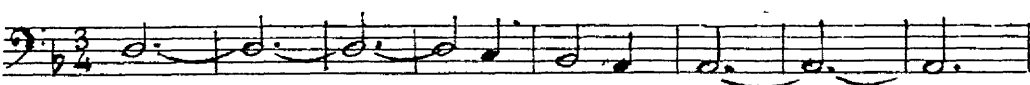


x Se va utiliza o armonie accidentală în care se va include un échappée (eventual două sau trei) la orice voce.

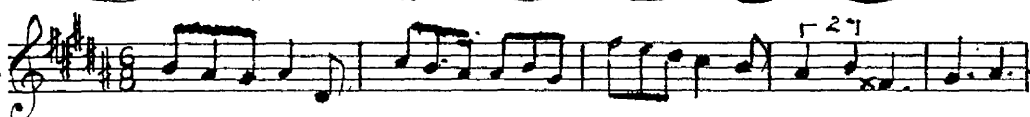


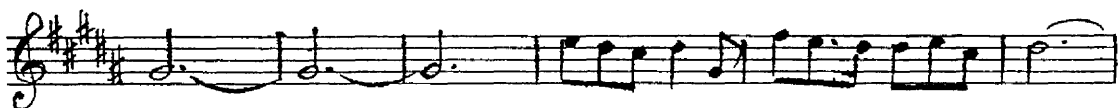
Pedala



229. 
M.N.



230. 





231. 
A.P.

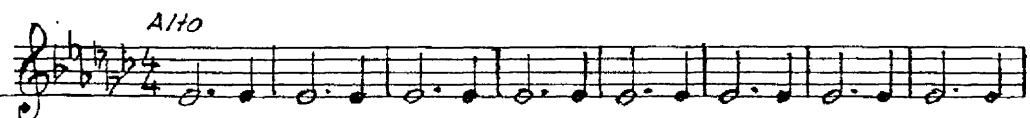


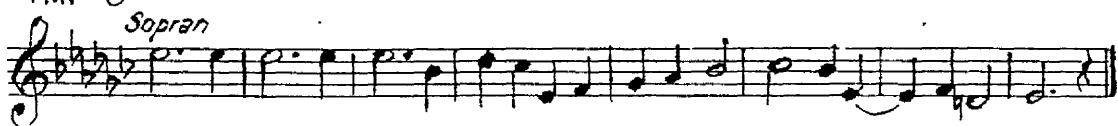








232. 
M.N.



Handwritten signature or mark.

233. A.P.

Combinatii de note melodice efectiv disonante

234.

235.

236.

A.P.



237.

M.N.



238.



239.

A.P.



- 200 -

Three staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains measures 198 and 199, each featuring a triplet of eighth notes. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains measures 198 and 199, each featuring a triplet of eighth notes. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains measures 198 and 199, each featuring a triplet of eighth notes.

240.

A single staff of music in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains measure 240, which is a half note.

Two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains measures 241 and 242. The second staff has a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains measures 241 and 242.

Two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains measures 243 and 244. The second staff has a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains measures 243 and 244.

241.

A single staff of music in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains measure 241, which is a half note.

Two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains measures 242 and 243. The second staff has a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains measures 242 and 243.

Two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains measures 244 and 245. The second staff has a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains measures 244 and 245.

Two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains measures 246 and 247. The second staff has a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains measures 246 and 247.



*) Plecînd de la motivele date se vor realiza teme libere cu note melodice efectiv disonante

Modulatia
diatonica

Modulatia la relativă



x Pe notele marcate cu asteriz sau prin încadrarea cifrajului se vor construi acordurile de echivalență diatonică



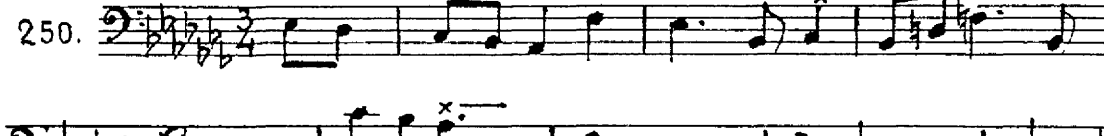
*) Plecînd de la motivele date se vor realiza, în cadrul unor teme libere, modulatii la relativă și revenirea la tonalitatea inițială

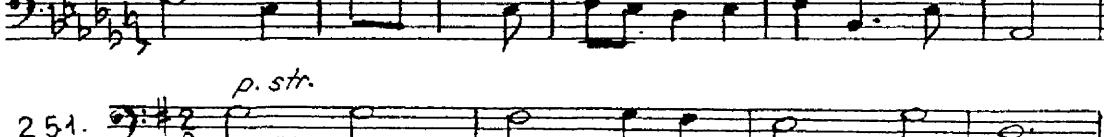
At. L. ...

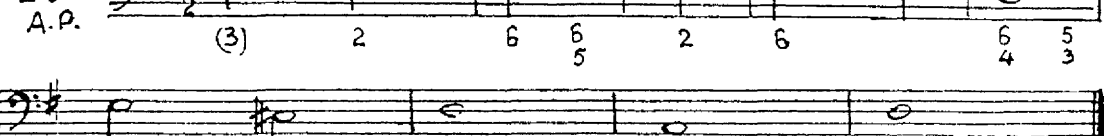
Modulația la dominantă

241. 

250. 

251. *p. str.* 

252. 

253. 

254. *) 

* Plecând de la motivele date se vor realiza, în cadrul unor teme libere, modulații la dominantă și revenirea la tonalitatea inițială.

Modulația la relativă dominantei

Modulația la subdominantă

261.

262.

263.

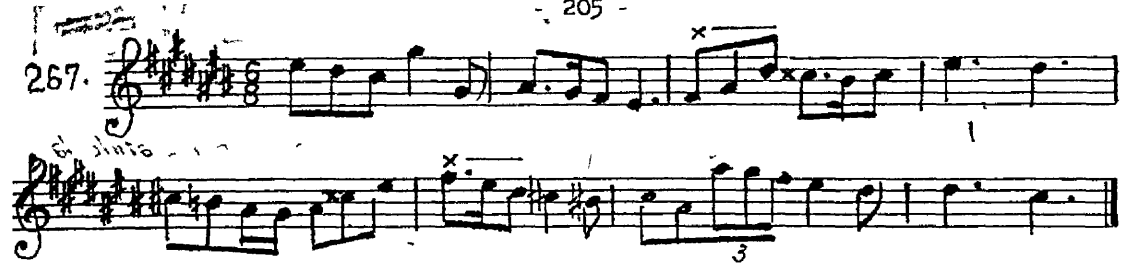
264.

**) Plecînd de la motivele date se vor realiza, în cadrul unor teme libere, modulația la subdominantă și revenirea la tonalitatea inițială.*

Modulația la relativă subdominantei

265.

266.

267. 

268. 

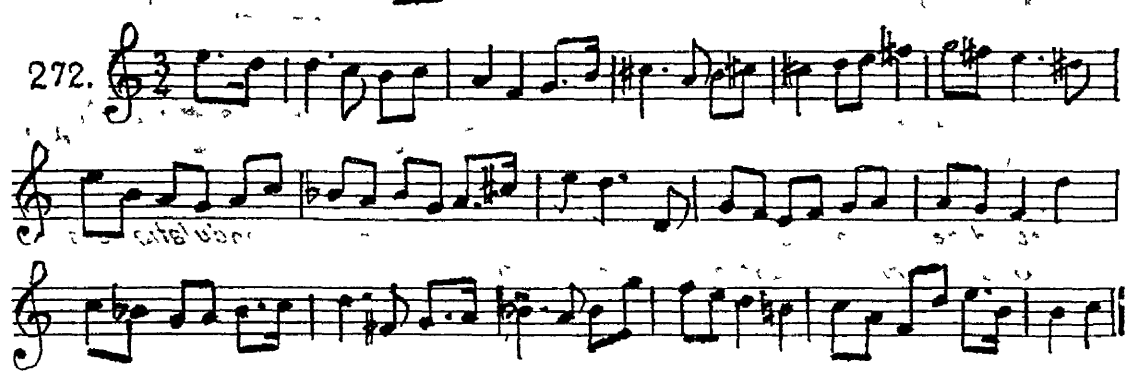
269. 

*) Plecând de la motivele date se vor realiza în cadrul unor teme libere, modulația la relativă subdominantă și revenirea la tonalitatea inițială

Modulația la tonalitățile aflate la două cvinte

270. 

271. 

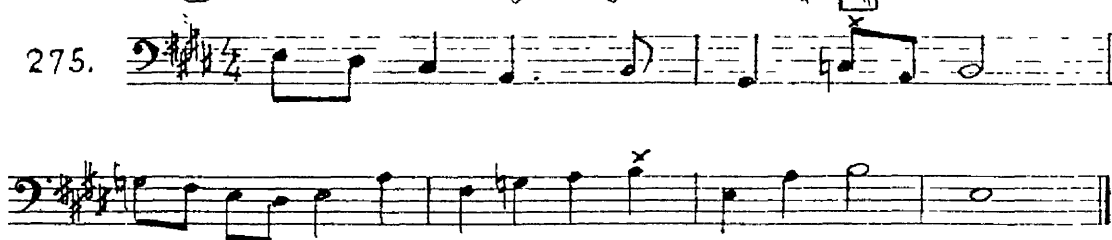
272. 

شیراز



*) Plecînd de la motivele date se vor realiza teme libere cu modulațiile la tonalități aflate la două cvinte

Modulația la omonimă

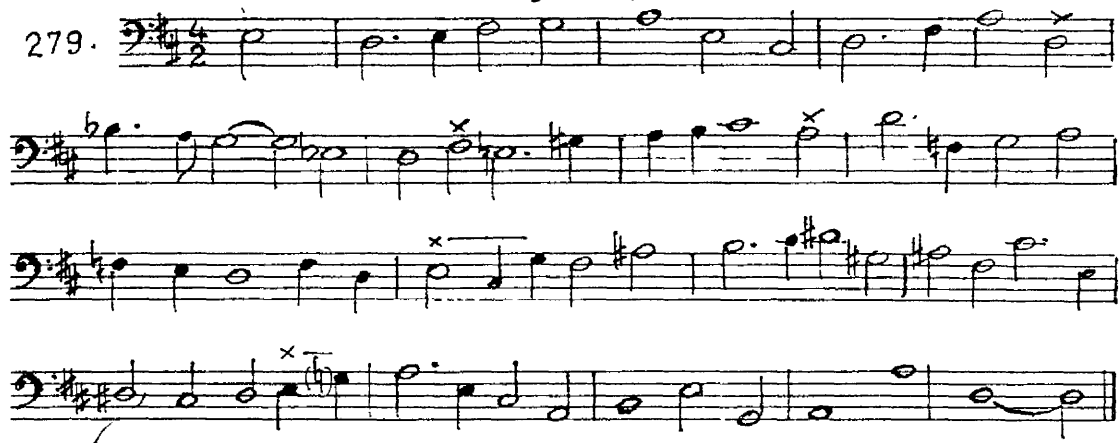


*) Plecînd de la motivele date se vor realiza teme libere cu modulația la omonimă și revenirea (eventuală) la tonalitatea de bază.

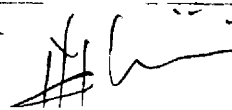
Modulatia la tonalitati indepartate

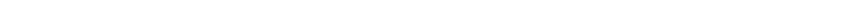
(3-5 cante, exceptional 6)

278. 

279. 

280. 



281. 

282. *A. p.*

283. 

Handwritten musical notation for the first staff of the song 'The Rose Tree'. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) marked with a '3' below them. The notation continues with various eighth and sixteenth notes, including some beamed pairs and a final quarter note (G4) with a fermata.

284*)

* Plecându-se de la motivele date se vor realiza teme libere cu următorul plan:
tona/ fa - re - la - si - do - do - fa și mi - do - si - la - fa - re - re. mi

Tonalități intermediare (tranzitorii)

205. 

5 — 5 5 6 — 5 6 4 3 7b 5 6 4 3 5 8-7 6 = 7

286.

A single staff of music in bass clef, key signature of one flat (B-flat), and time signature of 4/4. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. There are fingerings indicated by numbers 1-5 above certain notes. A small 'x' mark is placed above the third measure.

287. A.P.

Sistemul tonal cromatic

Treptele alterate nemodulatoriu (acorduri alterate)

Major

Alteratia inferioară a treptei a doua

288.

N.B. Cifrele din paranteză nu sunt obligatorii

289.

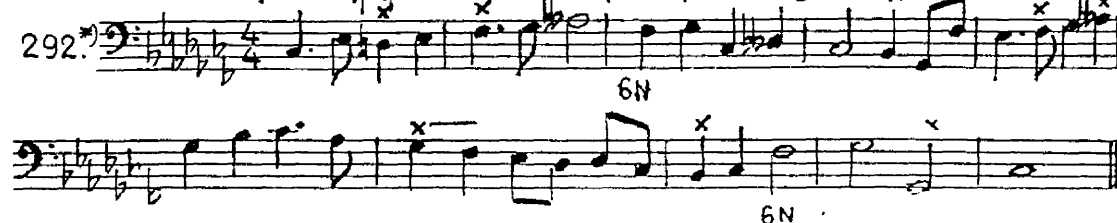
* Notele marcate prin asteriz vor fi armonizate cu un acord ce conține 2

290.

Handwritten signature

Alteratia superioară a treptei a doua

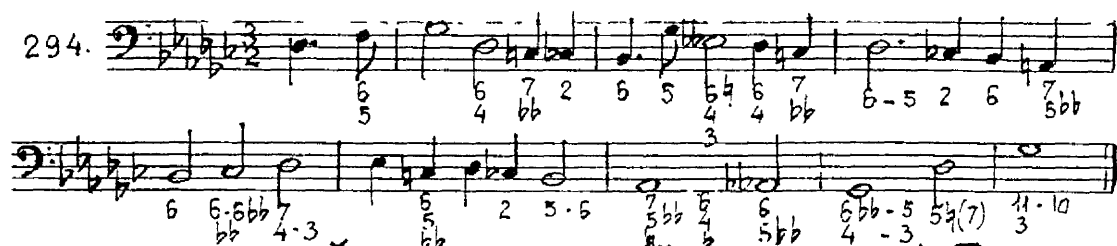
291. 

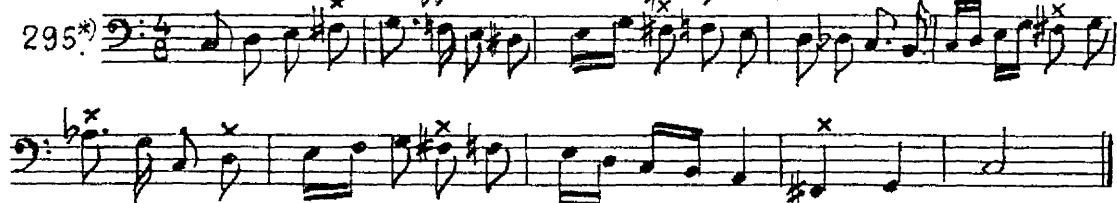
292. 

*) Notele marcate prin asteriz vor fi armonizate cu un acord ce conține 2⁺ Notele sub care se află indicația 6N vor fi armonizate cu acordul sextei napolitane.

293 

Alteratia superioară a treptei a patra

294. 

295. 

*) Notele marcate cu un asteriz vor fi armonizate cu un acord ce conține 4⁺



Alteratii duble

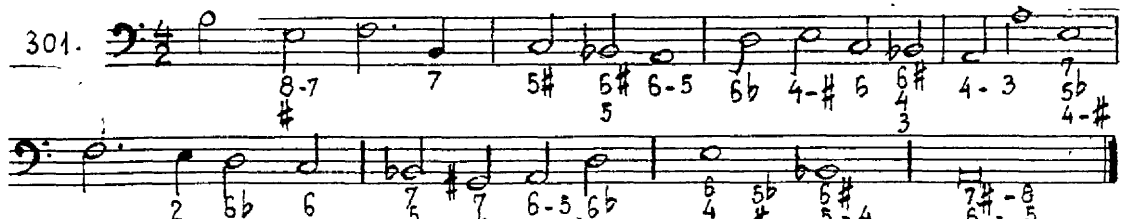


*) Notele marcate cu un asteriz vor fi armonizate cu un acord ce contine, fie 2 $\uparrow$ cu 4 $\uparrow$ sau 2 $\uparrow$ cu 2 $\downarrow$.



*) Pornind de la motivele date se vor construi teme libere în care vor fi utilizate acordurile alterate nemođulatoriu în Major

Minor Alteratia inferioară a treptei a doua

301. 

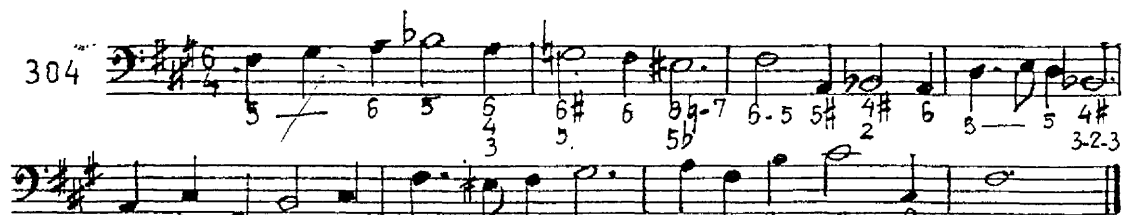
302. 

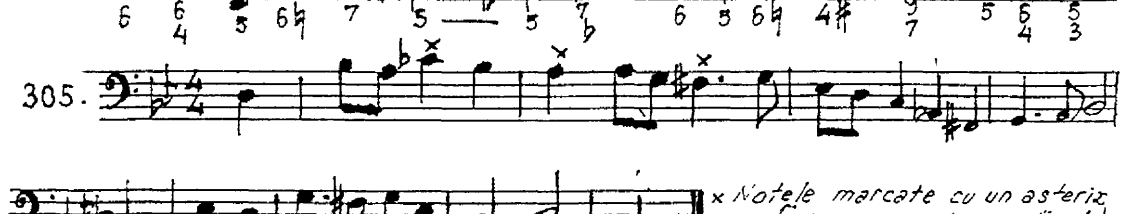
303. 

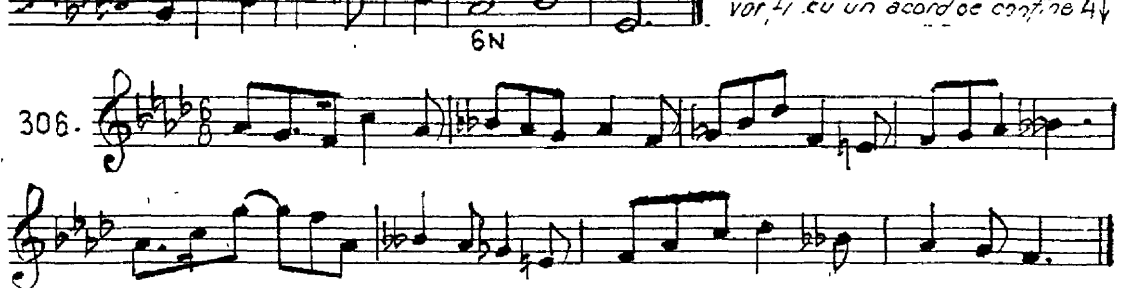
(6N)

x Notele marcate cu un asterix vor fi armonizate cu un acord ce conține 2↓

Alteratia inferioară a treptei a patra

304. 

305. 

306. 

6N

x Notele marcate cu un asterix vor fi armonizate cu un acord ce conține 4↓

Alteratia superioară a treptei a patra

307.

308.

309.

Alteratii duble

310.

311.

312.

313.

*) Plecînd de la motivele date se vor construi teme libere în care vor fi utilizate acordurile alterate nemodulatoriu în minor.

Sinteză: modulație diatonică și acorduri alterate

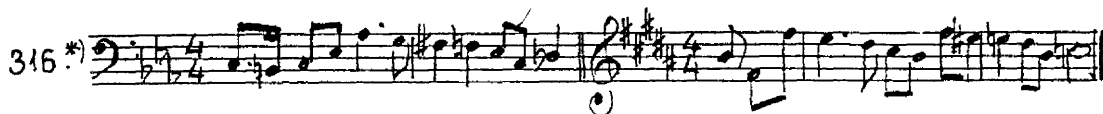
314. *)

Musical score for exercise 314. It consists of four staves. The first staff is a single melodic line in bass clef, 4/4 time, key of D major. The second and third staves are grand staves (treble and bass clefs). The fourth staff is a single melodic line in treble clef. The music features diatonic modulation and altered chords.

*) În aceste teme se va urmări susținerea planului tonal exclusiv prin procedeele de modulație diatonică: în același timp se va urmări, în interiorul diferitelor tonalități, prin care se trece, folosirea corespunzătoare a acordurilor alterate nemodulatorii.

315.

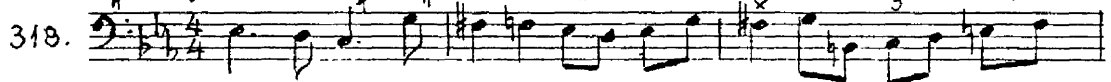
Musical score for exercise 315. It consists of four staves. The first staff is a single melodic line in treble clef, 3/4 time, key of B-flat major. The second and third staves are grand staves (treble and bass clefs). The fourth staff is a single melodic line in bass clef. The music features diatonic modulation and altered chords.



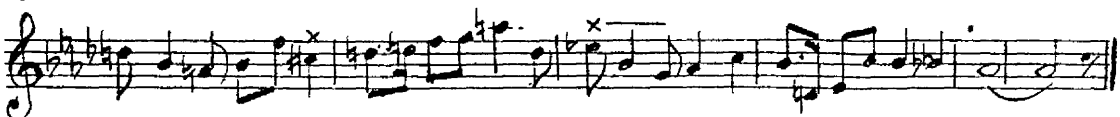
* Plecînd de la motivele date, se vor construi teme libere avînd următoarele plă-nuri tonale: $dp - Sol - Lab - fa - sol - da$ și $Si - Fa\# - Sol - mi - la - si - Si$; în interiorul tonalităților prin care se trece, vor fi utilizate acorduri alterate nemonodulatoriu

Modulația cromatică

Echivalențe cu ajutorul acordurilor alterate



x Notele marcate cu asterix vor fi armonizate cu acorduri alterate care vor realiza echivalența modulatorie către alte tonalități. Același enunț valabil și pentru tema 320.

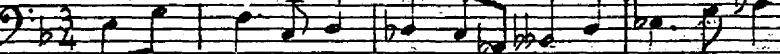


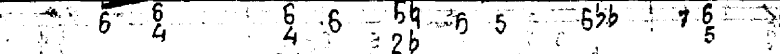
ini

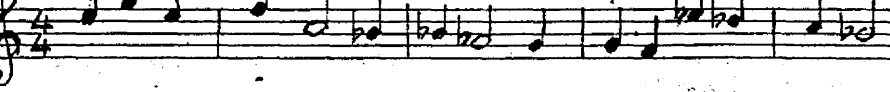
321.
A.P.

Handwritten musical score for three staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It contains a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a quarter note D5, and continues with various eighth and quarter notes. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, continuing the melody. The third staff is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) marked with a '3' above it, followed by other notes. The piece ends with a double bar line.

Elemente cromatice efectiv modulatorii

322. 

323. 

324. 

325. 

* Elementul cromatic marcat cu asterix va constitui momentul modulajii cromatice fiind armonizat în consecință este specificat numai în prima parte a temei.

* Elementul cromatic marcat cu asterizic va constitui momentul modulatiei cromatice fiind armonizat in consecinta, este specificat numai in prima parte a temei.

Pasajul cromatic ascendent

326.
327.

328. *sib - si*
A.P.
329.

Pasajul cromatic descendent

330. *p.str.*
A.P.
331.

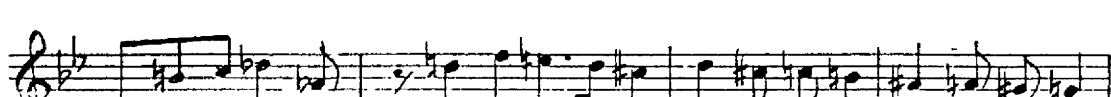
Handwritten signature or mark.

332.  (mi VII₆ fa[#] VII₇ re VII₅ mi VII₇ do¹)





333. 





Modulatia enarmonică

Echivalenta enarmonică totală (schimbul enarmonic total)

Reb → Sol[#]
(6)

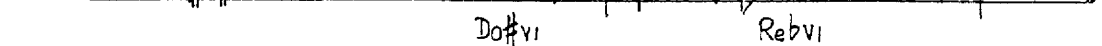
334.  M.N.



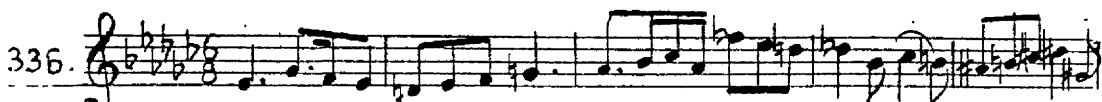
Lab }
Sol[#] }

7_v 7_x 1 #6 #8-#7 #5
#5 #5-#3 x-#

335. 



Do[#] VI Reb VI

336. 



Acordul mărît.

INV 41-1621

337. M.N. Sib(3) #5 b6 b7 b6 7 b6 b5 6 b6 6 - 4 6 5 4 5 6 sol I IV

338. re III 6 sol IV (2+) sol VI. Fall (2+)

339. M.N. sol - fa #

340.

341.*

*) Plecînd de la motivele date se vor realiza teme libere avînd următoarele planuri tonale: Fa - Re - re - si - Do - Fa și mi - La - fa # - mi. Trecherile modulatorii se vor face utilizînd exclusiv procedeul enarmonic (acordul mărît).

Ni Rini.

*). Plecând de la motivele date se vor realiza teme libere având următoarele planuri tonale: Re - la - do - Sib - Sol - Re și sol - Mi - Si - la. sol. Tracerile modulatorii se vor face utilizând exclusiv procedeul enarmonic (acordul micșorat cu septimă micșorată).

Acordul de sextă mărită ↔ acordul cu septimă mică

347. *Do → sol#*
M.N. (8) 6 5 5 7 8 6 5 6 6 6 x 7 x.

348. *Si♭ → Re*
M.N. (3) 6 6 6 6 7 6 7 6 7 6 5 5 8 5

349.

350.

351*)

x În procesul modulației enarmonice se va utiliza relația acordică
acord de sextă mărită ↔ acord cu septimă mică.

*) Plecînd de la motivele date se vor realiza teme libere avînd următoarele
planuri tonale: Mib - la - sol# - Re - Mib și si - Fa - Si - la - Si - fa - si.
Trecherile modulatorii se vor face utilizînd exclusiv procedeul enarmonic.
(acordul de sextă mărită ↔ acordul cu septimă mică).

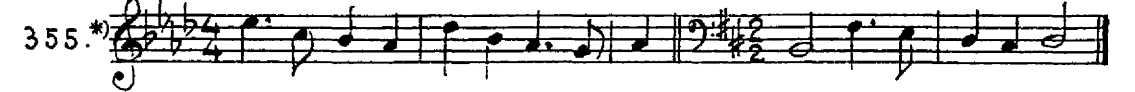
11/11

Enarmonii pe acorduri în schimbare

352. 

353. 

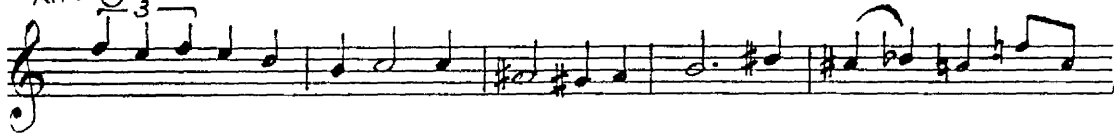
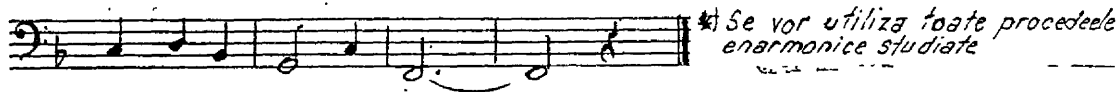
354. 

355.* 

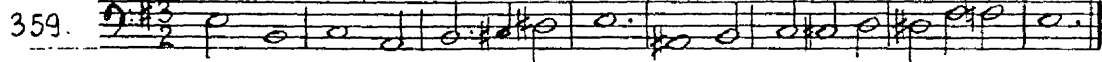
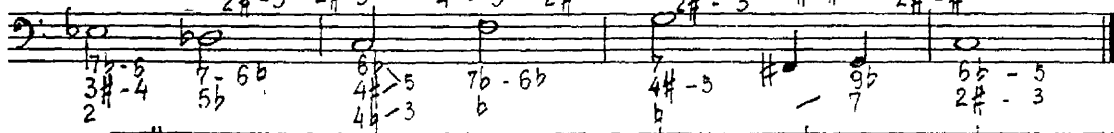
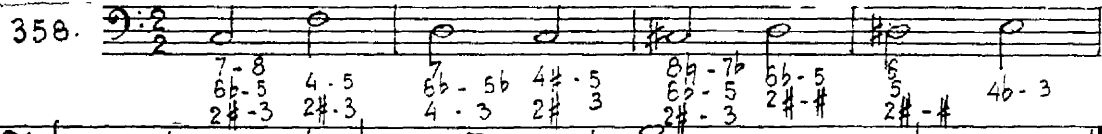
* Plecând de la motivele date se vor realiza teme libere având la bază planuri tonale imaginate de cel care realizează temele. Trecerile modulatorii se vor face utilizând exclusiv procedeul enarmonic (acorduri în schimbare cu element-elemen-te - enarmonic respectiv enarmonice).

Procedee enarmonice combinate

356.* 



Note melodice cromatice
întârzieri cromatice



*Notele marcate prin asteriz vor fi considerate drept întârzieri cromatice. Această specificare apare numai în prima jumătate a temei urmînd ca în a doua ei jumătate inițiativa utilizării întârzierilor cromatice să rămînă exclusiv în sarcina celui care rezolvă tema.

361.*

The image shows two staves of handwritten musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 4/4. It contains several measures of music, including quarter notes, eighth notes, and rests. The second staff continues the piece with similar notation, ending with a double bar line.

* Această temă, care va putea fi gădită în Do major sau do minor, se va utiliza la fiecare capitol dedicat notelor melodice cromatice. Mai întâi ea va fi rezolvată într-o manieră de coral, în principiu notă contră notă. Plecând de la suportul armonic realizat, o a două versiune va dinamiza ansamblul prin implicarea armoniilor accidentale cu notele melodice respective (infirzieri, blonderii, pasaje, anticipații, échappée-uri), armonio reală ramânând cea din coral.

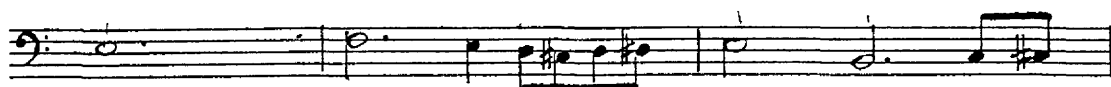
Broderii cromatice

362.

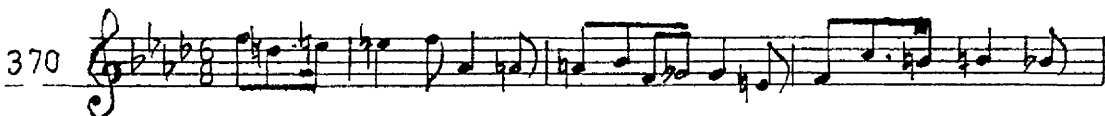
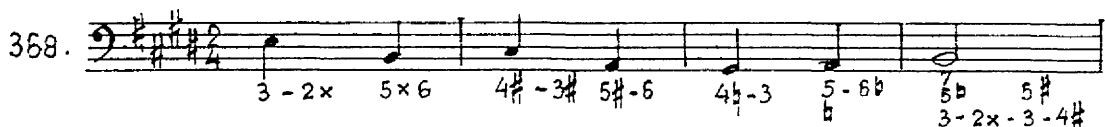
363.

364.

Pasaje cromatice



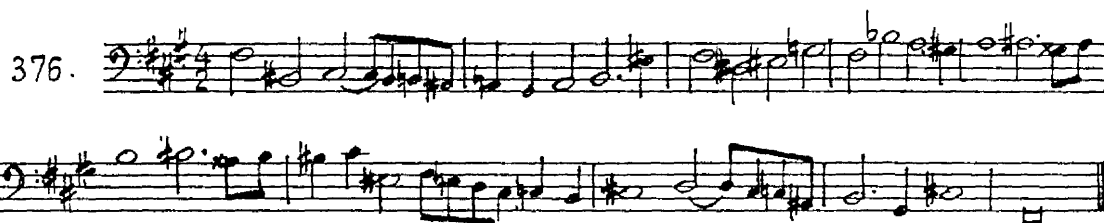
Anticipatii cromatice



Handwritten signature or mark.



Combinatiile notelor melodice cromatice



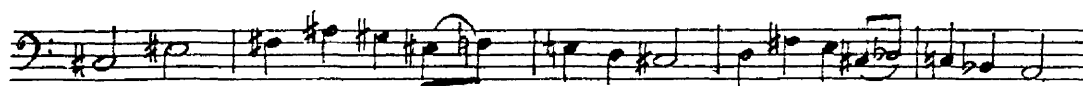


* Plecînd de la motivele date se vor realiza teme libere în care vor fi utilizate combinații de note melodice cromatice.

Secvențe modulatorii



Do V
Re IV



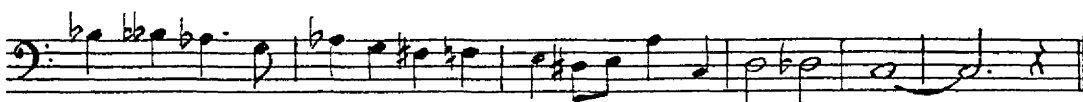
F#m VII₇ Lb VII₂ I₆
Re V



Do I I₆
Si II 5 N



Si b I₆ Lb VII₂ I₆ VII₆ I₆
5





*) Plecând de la motivele date se vor construi forme de lied simplu bi și tripartit având următoarele planuri tonale de bază: do - Mi^b - do, do - sol - do, și La - Mi - La, La - si - La. Atît în A cît și în B se vor utiliza secvențe modulatorii

B i b l i o g r a f i e

- BAZAVAN, Valentin - Unele aspecte ale limbajului armonic în Sonatele
BUCIU, Dan lui Domenico Scarlatti, volumul "Cercetări de
muzicologie" editat de Conservatorul "Ciprian
Porumbescu", București, 1971.
- COMES, Liviu, ROTARU, Doina. Tratat de contrapunct vocal și in-
strumental, Editura Muzicală, București, 1986.
- DUBOIS, Théodore - Traité d'harmonie. Ed. Menestrel, Heugel, Paris
- EFTIMESCU, Florin, CHIRIAC, Mircea, PAȘCANU, Alexandru - Principii
de armonie, vol.I, Ed.de Stat Didactică și Peda-
gogică, București, 1958
- GIULEANU, Victor - Tratat de teoria muzicii, Editura Muzicală,
București, 1986
- HINDEMITH, Paul - Inițiere în compoziție. Editura Muzicală, 1967
- KOECHLIN, Charles- Traité de l'harmonie, Ed. Max Eschig, Paris, 1938
- LOUIS, Rudolf und THUILLÉ, Ludwig - Harmonielehre verlag von Ernst
Klett. Stuttgart
- NEGREA, Marțian - Tratat de armonie. Ed.Muzicală, București, 1958
- PAȘCANU, Alexandru - Armonia. Editura didactică și pedagogică,
București, 1982
- RIMSKI-KORSAKOV, Nikolai. Manual practic de armonie. Editura de
Stat pentru literatură și artă, București, 1955
- SCHÖNBERG, Arnold - Harmonielehre, Wien, 1911.
- TODUȚA, Sigismund - Formele muzicale ale barocului, vol.I și II,
Ed.Muzicală, București, 1969, 1973
- VOICULESCU, Dan - Fuga în creația lui J.S. Bach, Litografia Con-
servatorului "G. Dima" din Cluj-Napoca.

C u p r i n s

Notele melodice (străine) efectiv disonante	1
Intârzierile efectiv disonante	3
Intârzierile simple	9
Intârzierile duble	12
Intârzierile triple	15
Broderiile efectiv disonante	16
Pasajele efectiv disonante	25
Anticipații efectiv disonante	29
Echappée-urile efectiv-disonante	31
Pedala	34
Combinațiile notelor melodice pe armonii efectiv disonante	40
Modulația diatonică	45
Modulația la relativă	52
Modulația la dominantă	54
Modulația la relativa dominantei	56
Modulația la subdominantă	57
Modulația la relativa subdominantei	58
Modulația la tonalitățile aflate la 2 cvinte	59
Modulația la omonimă	61
Modulația la tonalități îndepărtate (3-5 cvinte, excepțional 6)	63
Tonalități intermediare (tranzitorii)	67
Sistemul tonal cromatic	69
Falsa relație	70
Treptele alterate nemodulatoriu (acorduri alterate)...	75
Treptele alterate nemodulatoriu în major. Alterația inferioară a treptei a doua (2↓)	81
Alterația superioară a treptei a doua (2↑)	87
Alterația superioară a treptei a patra (4↑)	90
Alterații duble	93
Cuplarea alterațiilor superioare ale treptelor doi și patru (2↑ și 4↑)	94

	pag.
Cuplarea alterațiilor (superioară și inferioară) de pe treapta a doua (2↑ și 2↓)	96
Treptele alterate nemodulatoriu în minor. Alterația inferioară a treptei a doua (2↓)	99
Alterația inferioară a treptei a patra (4↓)	103
Alterația superioară a treptei a patra (4↑)	107
Alteratii duble	114
Cuplarea alterațiilor coborâtore ale treptelor doi și patru (2↓ și 4↑)	114
Cuplarea alterațiilor (superioară și inferioară) de pe treapta a patra (4↑ și 4↓)	118
Modulația cromatică	123
Echivalențe cu ajutorul acordurilor alterate (nemodulatorii)	125
Elemente cromatice efectiv modulatorii	128
Pasajul cromatic ascendent	134
Pasajele cromatice descendente	139
Modulația enarmonică	144
Echivalența enarmonică totală (schimbul enarmonic total)	144
Acordul mărit	148
Acordul micșorat cu septima micșorată	151
Acordul de sextă mărită - acordul cu septimă mică ..	155
Enarmonii pe acorduri în schimbare	158
Notele melodice cromatice	162
Întârzierile cromatice	163
Broderiile cromatice ..	167
Pasajele cromatice	169
Anticipațiile cromatice	172
Echappée-uri cromatice	173
Pedala	175
Combinațiile notelor melodice cromatice	177
Secvențele (progresiile) modulatorii	180
Considerații finale	186
În loc de postfață	189
Teme	191
Bibliografie	230