

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI ÎNVĂȚĂMÎNTULUI

ALEXANDRU PAȘCANU

17-05-2001

# ARMONIA

Biblioteca Universității de Arte  
"George Enescu" Iași



H0016465



EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ - BUCUREȘTI

74786

aceea,  
mult,  
mele  
care  
mai

lui P  
insta  
lelor

larg  
simu  
func

pun  
cum

tal

nă  
pu  
co  
ur  
de

Redactor : CARP GHEORGHE  
Tehnoredactor : MIREA ION

## INTRODUCERE

Cercetările istorice au dus la concluzia că, în antichitate și multă vreme după aceea, oamenii au practicat numai cîntarea pe o singură voce<sup>1</sup> (la unison) sau, cel mult, în octave. De-abia în evul mediu, între anii 800—900, se semnalează primele rudimente de polifonie<sup>2</sup>. Practicată la început spontan, în mersuri paralele<sup>3</sup>, care se vor combina mai târziu cu mișcări oblice<sup>4</sup> și contrarii, această muzică pe mai multe voci<sup>5</sup> este codificată, în preajma secolelor X—XI, printr-o serie de reguli.

Termenul de *contrapunct*<sup>6</sup> apare către anul 1300, în lucrările teoretice ale lui *Philippe de Vitry* și *Johannes de Muris*, care vin să consfințească o practică, instaurată într-o manieră ce avea să se numească *ars nova*, după ce muzica secolelor XII și XIII fusese etichetată *ars antiqua*.

*Contrapunctul*, care nu trebuie confundat cu *polifonia* (a cărei sferă este mai largă), este arta și știința organizării și înlănțuirii a două sau mai multe melodii simultane, care, posedînd fiecare independența sa, se îmbină într-un tot unitar, în funcție de un *cantus firmus*<sup>7</sup>.

Vom fi mai aproape de adevăr dacă vom interpreta etimologia, provenind din *punctum contra punctum*, ca însemnînd frază *contra* frază și nu *notă contra notă*, cum se explică de obicei. Vom acorda, astfel, termenului de *punctum*, accepția sa teoriei medievale, unde *punctum* reprezintă fraza și nu nota izolată, ca în terminologia gregoriană.

Se cuvine să subliniem, în mod special, esența melodică și caracterul orizontal al *contrapunctului*, în opoziție cu axarea pe verticală, specifică armoniei.

Fără să ignore, să conteste sau să neglijeze intervalele armonice, pe verticală, născute între voci (pe care, dealtfel, le verifică și le reglementează riguros), *contrapunctul*, totuși, are drept obiectiv principal desfășurarea îmbinată a melodiilor concomitente. Începînd cu *contrapunctul* la trei sau mai multe voci, putem avea uneori senzația unor acorduri. Dar acestea nu reprezintă construcții organizate, ci doar rezultante pe verticală al unor mersuri simultane pe orizontală.

<sup>1</sup> Monodică.

<sup>2</sup> Cîntare pe mai multe voci, cu sunete diferite.

<sup>3</sup> *Organum* (cîntarea în cvarte sau cvinte paralele), iar mai târziu *falso-bor-done* și *gymel* (mersuri paralele de terțe sau sexte).

<sup>4</sup> În mișcarea oblică, o voce stă pe loc, în timp ce alta se mișcă.

<sup>5</sup> *Diafonia*, identică *organum*-ului în sec. IX—XII, va desemna, mai târziu, combinarea diferitelor mișcări; de asemenea, *discantul*.

<sup>6</sup> *Ars contrapuncti*.

<sup>7</sup> Prin *cantus firmus* se înțelege o temă melodică principală, pe soliditatea căreia se construiesc toate celelalte melodii concomitente.

Aşa, de pildă, unul din cele mai vechi exemple de aparente acordice ni-  
*Guillaume de Machaut*<sup>1</sup>, într-o lucrare contrapunctică către 1360, în *Missa N.*  
 Dame, care este totodată şi cea mai veche missă polifonică pe patru voci, păstr-  
 pînă la noi :



Va trebui să mai treacă peste trei secole, pentru ca apariţia şi conştiinţa  
 acordului — ca structură organizată — să declanşeze naşterea armoniei, ca disci-  
 plină de-sine-stătătoare<sup>2</sup>. În tot acest timp, *contrapunctul a coexistat cu armonia*  
 cu precizarea că arta contrapunctului, cunoscînd o înflorire care avansează mai  
 repede, conţine în interiorul ei germenele armoniei. Acesta, dezvoltîndu-se mai  
 lent şi mai tardiv, va ajunge, către sec. XVII, să egaleze în importanţă contra-  
 punctul, în sinul căruia încolţise cîndva. Dealtfel, istoricii contrapunctului, care  
 urmăresc să stabilească diferitele stadii care alcătuiesc evoluţia acestei arte,  
 recunosc că, după faza realizării marilor forme contrapunctice, ultima etapă este  
 aceea a trecerii spre armonie. Bineînţeles, nu trebuie să uităm nici un moment, că

<sup>1</sup> Machaut (1300—1377).

<sup>2</sup> Deşi procesul cristalizării acordului începe să se producă către sfîrşitul  
 secolului XVI.

această evoluție, pe care o parcurgem sumar, nu este evoluția unui proces de-sine-stătător, pur muzical, mecanic și obiectiv. *Istoria muzicii este istoria limbajului și sensibilității umane*. În ea se oglindesc caracteristicile și evoluția spiritului omenesc, așa cum s-a manifestat el de-a lungul veacurilor.

Dacă contrapunctul a precedat armonia, dacă cvintele paralele, admise la început, au fost interzise mai târziu, dacă anumite consonanțe (ca terțele și sextele) au fost „descoperite” și acceptate de-abia într-o anumită epocă, dacă multe alte explorări și cuceriri estetice se derulează în timp și spațiu, ele apar și dispar nu pentru că au fost stabilite și statuare de teoreticieni, ci pentru că ele corespund unei profunde și generale necesități ale sensibilității, conștiinței și structurii omenești.

Revenind la faza de trecere spre armonie, proces complex și lent, se pot desluși mai multe fenomene intrinseci, determinante, din care reținem, ca fiind mai semnificative :

- atenția sporită față de cuvânt ;
- apariția basului fundamental ;
- adoptarea terțelor și emanciparea lor ca entități ;
- rolul tritonului în afirmarea funcțiilor tonale.

În ce mod putea favoriza apariția acordului și, deci, a armoniei, atenția față de cuvânt ? Prin natura sa, contrapunctul, care urmărește independența vocilor, cultivă și o independență ritmică, manifestată printr-o mare diversitate de valori acordată duratelor sunetelor. Acest fenomen, stimulat de virtuozitatea tehnică spre un număr mai mare de voci, la care se adaugă și practica stilului imitativ, a dus la o degradare a cuvântului, care nu mai poate fi recunoscut și urmărit în vălmășagul silabelor, ce nu se mai emit simultan.

Datorită unor reforme dar, mai ales, unei necesități vitale și firești, sub impulsul unei muzici laice, construite simplu și acordic (frottola, madrigalul), se reinstaurează *respectul față de cuvânt*, acțiune care trebuia să înceapă, în primul rând, prin emisiunea simultană a silabei, ceea ce corespunde, în bună parte, cu *acordul*. Simultaneitatea emiterii sunetelor este o condiție necesară existenței acordului, dar nu și suficientă. Pentru aceasta e nevoie de o viziune verticală, care să trateze acordul ca o entitate independentă și organizată.

Cel de-al doilea factor, care va contribui substanțial la emanciparea acordului, va fi apariția *basului fundamental*. Sub impulsul unei intuiții armonice, unii compozitori încep să distribuie cu precădere vocile celei mai grave (basul)

2

*Dufay - Alma redemptoris mater*

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score consists of several measures with various note values (quarter, half, and whole notes) and rests. The bottom staff has some notes with 'a' and 'b' written below them, possibly indicating specific pitches or intervals.

fundamentalele acordurilor, care se nasc din întretăierile melodice, acumulind, astfel, salturi de cvarte și cvinte, mai ales în preajma cadențelor, fapt care sacrifică intrucitva melodicitatea acestei voci, pentru rațiuni de ordin vertical.

Aceeași intuiție sau spirit armonic a cîștigat teren, spre definirea acordului, prin adoptarea terțelor și sextelor lansate de *gymel* și *falso-bordone*, mai cu seamă, atunci cînd aceste intervale se afirmă ca entități individuale.

*Funcțiile tonale* încep să se definească, iar tritonul — care a preocupat și a intrigat din capul locului pe polifoniști — devine un element de mișcare și afirmare a tonalității, susținută de altfel, din ce în ce mai evident, de pilonii subdominantului, dominantului și tonicului.

Secolul XVI ne aduce, prin muzica sa — în care culminează opera lui Palestrina<sup>1</sup> — o strălucită contopire între vertical și orizontal, fapt pentru care stilul palestrinian este numit *contrapunctic-acordic*:



Este epoca de aur a contrapunctului care, ordonat și susținut de pilonii acordici, își demonstrează din plin virtuțile expresive.

Jumătatea secolului XVII ne face să asistăm — grație și unor rațiuni de ordin psihologic, estetic și social — la victoria tonalului asupra modalului, pe care îl instaurase polifonia. E în atmosfera acestui secol o tendință generală spre ordine, simplitate, logică și, mai târziu, spre o sinteză care face firească apariția tonalității.

Fenomenul cel mai marcant al acestui nou spirit al armoniei îl constituie apariția muzicii de operă, care, consacrand stilul dramatic al melodiei acompaniate, se situează la polul opus al polifoniei. Începutul secolului XVII, după tatonări și strădanii, culminează cu capodoperile lui Monteverdi<sup>2</sup>. Acestea vor consacra stilul reprezentativ, demonstrîndu-ne că înaintașii lui și el acumulasera materialul acordic (de 3, 4 și 5 sunete), suficient să servescă la înălțarea monumentelor sonore ale clasicismului ce va urma.

<sup>1</sup> Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525(6)—1594).

<sup>2</sup> Claudio Monteverdi (1567—1643).

mulind,  
e sacri-  
ordului,  
scamă,  
upat și  
care și  
ii sub-  
i Pale-  
e stilul

Mater

cordicii,

e ordin  
care il  
ore or-  
pariția

stituie  
aniato,  
nări și  
a stilul  
l acor-  
sonore

*Monteverdi - Orfeo (Actul III)*



Începutul secolul XVIII aduce consacrarea fermă a armoniei. În primul rând, opera lui J. S. Bach împletește organic, la un nivel inegalabil, contrapunctul care apusese, cu armonia care răsărea, demonstrându-ne totodată, ce culmi pot fi atinse prin reunirea celor două discipline, care stau acum pe picior de egalitate :

*Bach - Clavecinul bine temperat  
Caietul I - Preludio 1*





Dacă Palestrina pleca de la liniile melodice pentru a ajunge la acorduri, Bach pornește de la o puternică osatură armonică, pe care va construi magnifice edificii sonore, contopind linii melodice, de o neasemnată libertate, îndrăzneală și frumusețe. Nicăieri contrapunctul și armonia nu-și dăduseră atât de strins mîna, într-o reunire mai desăvîrșită. Dar ele își dădeau, totodată, mîna și pentru a se despărți. Fiecare își va urma drumul și destinul separat: *contrapunctul* re-trăgîndu-se din centrul atenției, după o multiseculară dezvoltare, care-și atinsese culmile, lăsînd calea liberă *armoniei*, ce avea să cunoască de atunci o înflorire vertiginoasă și strălucită. Și totuși, cele două discipline vor păstra, ca o amintire a conviețuirii lor, o serie de influențe care se întrepătrund reciproc. De asemenea, ceea ce a mai contribuit substanțial la consacrarea armoniei a fost aportul acusticii și teoretizarea muzicii, care au conștientizat și sistematizat noua tehnică a armoniei.

Teoreticienii armoniei nu au *inventat* un nou sistem, ci au *descoperit* legăturile pe care muzicienii se sprijineau instinctiv, într-o practică de aproape două secole. Ei s-au găsit mai întîi în fața capodoperilor, ce justificau și girau noua disciplină; nu le rămînea decît să deducă, să sistematizeze și să sintetizeze fenomenele și analogiile întîlnite.

Anul 1722 este scîrbit să marcheze un punct crucial în istoria muzicii, demonstrîndu-ne paralel, pe plan artistic, ca și pe cel teoretic, că noul aspect al muzicii era iminent, plutea în atmosfera secolului. În acest an au apărut: partea I din *Clavecinul bine temperat* de Bach și *Tratatul de armonie*<sup>1</sup> conceput de Jean Philippe Rameau (1683—1764). Om de știință și artist totodată, savant („sçavant”) cum ținea să se intituleze mai înainte de orice, organistul și compozitorul Rameau devine părintele armoniei moderne. Cercetător avid și obiectiv, el gîndește în spiritul iluminist al secolului de sub egida lui Descartes<sup>2</sup>, pornind de la monocordul școlii lui Pitagora<sup>3</sup>, concepție trecută și revăzută prin Zarlino<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Traité de l'Harmonie, réduite à ses Principes naturels.*

<sup>2</sup> René Descartes (1596—1650), filosof, matematician și fizician francez.

<sup>3</sup> Pitagora, din Samos (c. 580—500 î.e.n.), filosof și matematician grec, care stabilește pentru elini primele noțiuni științifice ale muzicii.

<sup>4</sup> Zarlino (o) Gioseffo (1517—1550), teoretician și compozitor italian, autor al unor importante tratate: *Institutioni armoniche*, *Dimonstrationi armoniche* ș.a., fiind, poate, primul care detașează noțiunea de armonie de cea de contrapunct. El prezintă acordul ca o entitate, provenită din suprapunerea de terțe.

# SISTEMUL DIATONIC

## I. Armonie—acord

Dacă *armonia* — a cărei apariție a fost sumar expusă mai înainte — este o disciplină relativ tină, în schimb termenul de *armonie* cunoaște o vechime considerabilă și înțelesul său s-a modificat de mai multe ori, plasindu-se întotdeauna cu diferite sensuri, pe mai multe planuri, dintre care unul *general* și altul *particular* — *muzical*.

În *muzica vechilor greci*, armonia<sup>1</sup> reprezintă o gamă, o succesiune coordonată de sunete și, tot aici, mai poate fi atașat și de o noțiune de simultaneitate, restrinsă, bineînțeles, în muzica antică.

În *evul mediu*, termenul începe să fie legat de combinații polifonice pentru ca, odată cu secolul XVII, să capete un înțeles strict deosebit, anume de caracter *structural* și *funcțional* pe deoparte și didactic pe de alta.

Renunțând la un detaliat tur de orizont istoric, ca și la nenumăratele accepții ale acestui termen, ne vom îndrepta atenția direct asupra armoniei, privită ca disciplină modernă. *Armonia este știința și arta, al cărei obiectiv constă în a studia și reglementa relațiile, observând legile funcționalității, atât în ceea ce privește acordul luat izolat cât și a înlănțuirii cu alte acorduri, precum și în raporturile sale cu melodia.*

Armonia se preocupă, în sensul cel mai general, de rînduirea materialului *acordic* și de *coordonarea* sa cu cel *melodic*, în scopul obținerii unui anumit ansamblu de *ordine* și *echilibru*.

*Acordul*, care constituie materialul principal în studiul armoniei, poate avea în tehnica muzicală două accepții: una cu o sferă mai largă, parțial improprie, și alta cu o sferă mai restrinsă, mai severă. În primul caz, *prin acord se înțelege gruparea verticală, emisiunea simultană a*

---

<sup>1</sup> Cuvîntul grecesc *harmonia*, întîlnit deja la Homer, înseamnă: aranjare, rînduire, ajustare, potrivire.

Dealtfel, *harmonia* este, nu întîmplător, și numele uneia din fiicele lui Zeus, care va deveni mama muzelor.

Termenul — care va rămîne constant atașat de ideea de organizare și ordine — capătă prin extensie, în sens general, semnificația de: înăbinare echilibrată a părților unui întreg, astfel ca să tindă și să coopereze spre același țel, idee comună, dealtfel, diferitelor culturi.

mai multor sunete. În această accepțiune pot intra și o serie de suprapuneri sonore, cărora li se atribuie această denumire doar printr-o analogie aparentă cu acordurile reale. Nu orice suprapunere de sunete constituie un acord propriu-zis, de pildă: mersurile de *burdon popular*, întâlnirile pe verticală în desfășurarea contrapunctică, efectul de *ison* la o melodie modală etc. Prin analogia aparentă, de care vorbeam mai sus, din spirit de simplificare și comoditate, ele sînt numite impropriu, dar frecvent, tot acorduri.

Simultaneitatea mai multor sunete este o condiție necesară, dar nu suficientă. Se impune ca această simultaneitate să fie o construcție în sine, o entitate care să urmărească un efect, un scop, atît prin emisiunea sa cît și prin raporturile create cu celelalte acorduri. Iată de ce, în al doilea caz, sensul este mai restrictiv și acesta va fi cel vizat în studiul armoniei. În această accepție, *acordul este un agregat sonor, alcătuit din mai multe sunete simultane, cu o organizată și determinată structură sonoră și estetică*. El este o entitate, atît cît privește construcția sa, cît și funcțiunea pe care o exprimă, rezultantă a relațiilor sale cu alte acorduri.

## Rezonanța naturală. Geneza acordului

Aproape toate tratatele de armonie încep prin a explica generarea acordului din *rezonanța naturală* a sunetului muzical. Dar explicația este o teoretizare tardivă, retroactivă, pentru că, la timpul respectiv, acordul înmugurea spontan, compozitorii acelor vremuri cultivîndu-l instinctiv, aceștia necunoscînd existența rezonanței naturale și nici laboratoarele acustice, grație cărora să fie detectată și demonstrată.

*Rezonanța* se produce, subzistă latent în natură, în alcătuirea intimă a sunetului muzical și în noi, în sensul că o putem sesiza, desluși și explora instinctiv, treptat, prin evoluție.

Încă de la primul *Tratat de armonie*, Rameau explică nașterea acordului, ca provenient din rezonanța naturală<sup>1</sup> a sunetului muzical. Cercetările acustice ulterioare ca și studiul armoniei au confirmat și dezvoltat această bază științifică. Chiar dacă, astăzi, unii cercetători încep să manifeste rezerve față de rolul rezonanței, nimeni nu poate tăgădui

<sup>1</sup> După descoperirile premergătoare ale mai multor teoreticieni, istoricii li acordă lui *Sauveur* (1653—1716) meritul de a fi primul care a determinat datele științifice ale rezonanței (Comunicare la Academia de Științe din Paris, 1700).

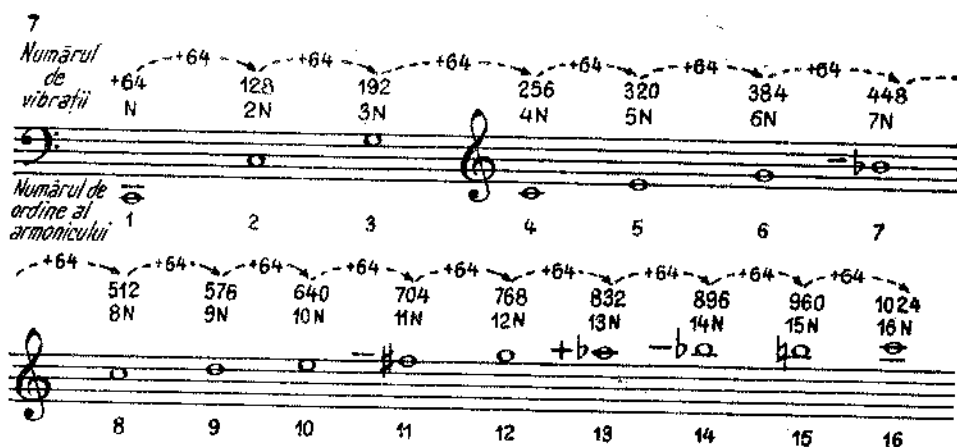
însă că aceasta a constituit, timp de secole, baza științifică pentru explicarea unor fenomene acustice și armonice.

*În ce constă rezonanța naturală?* Sunetul muzical, aparent simplu, este în fond o complexitate sonoră, el fiind însoțit de o serie de sunete secundare, coexistente, a căror prezență este determinantă pentru anumite caracteristici ale sunetului. Acest ansamblu de sunete concomitente, numite *armonice*, constituind substratul sonor al sunetului muzical, se numește *rezonanță muzicală*. S-ar putea face întrucâtva o analogie cu lumina albă, care, după cum s-a demonstrat, provine din suprapunerea culorilor spectrale. Acest fenomen acustic se explică prin faptul că, odată cu vibrația sunetului principal se produc și alte vibrații simultane ale unor porțiuni din coarda sau din coloana de aer, pe care cu greu le-am putea detecta separat, dar care se contopesc în ansamblu.

Cu cât lungimea coardei sau a tubului sonor este mai mare și sunetul este deci mai grav, cu atât rezonanța este mai bogată în armonice.

Lipsa sau prezența unora dintre armonice ca și variația lor de intensitate contribuie la determinarea timbrului respectiv.

Iată tabloul rezonanței superioare, cuprinzând armonicele sunetului fundamental *Do*, din octava mare :<sup>1</sup>



Cercetînd alcătuirea rezonanței naturale remarcăm ordinea, raporturile și ierarhizarea sunetelor armonice.

<sup>1</sup> Cercetînd succesiunea numerelor care reprezintă vibrațiile (frecvențele), aparținînd fiecărui sunet armonic, constatăm o desăvîrșită ordine matematică. Fiecare sunet adaugă față de precedentul un număr constant de vibrații, egal cu numărul de vibrații al sunetului fundamental (N), în cazul de față,  $N=64$ .

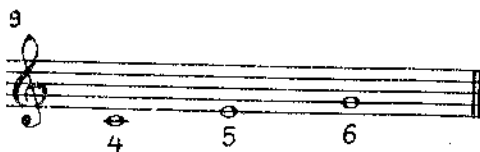
Dublul unui număr ne oferă octava armonicului respectiv (fundamentală : 1, 2, 4, 8, 16 etc., cvinta : 3, 6, 12, 24 etc.; terță : 5, 10, 20 etc.).

În ceea ce privește importanța elementelor componente, se poate observa că *fundamentală* este repetată cel mai mult, urmată de *cvintă* și apoi de *terță*. Nu întâmplător, aceste elemente, detașate, în prim plan, reprezintă însăși elementele constitutive ale acordului.

Într-adevăr, eliminând repetările, obținem :



Care, într-o formă mai strînsă, corespund cu armonicile 4, 5, 6 :



de unde acordul perfect major :<sup>1</sup>



Recurgînd mai departe la celelalte sunete armonice (respectiv 7, 9, 11), putem obține acorduri din ce în ce mai complexe :



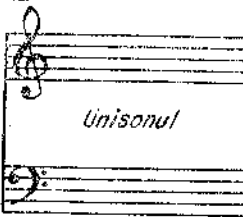
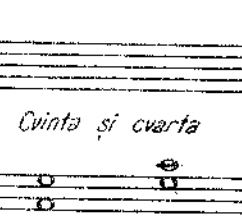
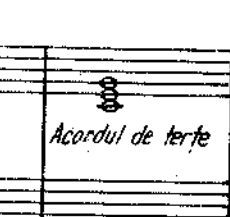
Dacă ne referim la înălțimea sunetelor care alcătuiesc rezonanța, remarcăm că, față de intonația temperată, unele din ele (7, 11, 14) sînt puțin mai jos, iar altele (13) ceva mai sus. Bazăți pe această inadvertență între aceste sunete netemperate, pe care muzica nu le utilizează, unii teoreticieni au manifestat rezerve, ba chiar au negat rolul rezonan-

<sup>1</sup> În felul acesta, acordul se prezintă numai aparent ca o suprapunere de terțe. Gîndit în funcție de fundamentală care l-a generat, el este alcătuit din *cvintă + terță* sau *cvintă + terță + septimă* etc.

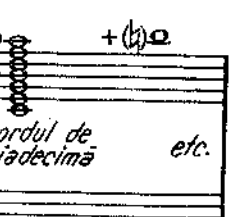
tei naturale în generarea acordurilor. Într-adevăr, existența rezonanței nu este numai o realitate exterioară, fizică și obiectivă, ci ea se oglindește în însăși sensibilitatea interioară, subiectivă a spiritului omenesc, care a intuit-o și adaptat-o, punând-o în practică mai înainte ca știința să o fi demonstrat.

Rezonanța naturală, percepută gradat, poate să reprezinte totodată și tabloul dezvoltării limbajului armonic, într-un milenar proces evolutiv :

12

|                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |  |  |
| <i>unisonul</i>                                                                   | <i>Octava</i>                                                                     | <i>Cuinta și cvarta</i>                                                           | <i>Acordul de terțe</i>                                                            |
| <i>Epoca primitivă</i>                                                            | <i>Antichitatea</i>                                                               | <i>Prima parte a Evului Mediu</i>                                                 | <i>Începînd cu sec. XIII<br/>Renașterea</i>                                        |

|                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |  |  |
| <i>Acordul de septimă</i>                                                         | <i>Acordul de nonă</i>                                                            | <i>Acordul de undecimă</i>                                                        | <i>Acordul de terfiadecimă etc.</i>                                                |
| <i>Începînd cu sec. XVII</i>                                                      | <i>Începînd cu sec. XIX</i>                                                       | <i>Începînd cu sec. XX</i>                                                        |                                                                                    |

Există oare și o rezonanță inferioară? Iată o întrebare care, începînd din 1754, cînd Tartini<sup>1</sup> pretindea că aude octava inferioară a sunetului emis, a constituit încă o preocupare pentru mulți fizicieni și muzicieni.

Sfîrșitul secolului al XIX-lea contribuie la afirmarea<sup>2</sup> rezonanței inferioare, dar ea constituie mai degrabă o ficțiune, o construcție rațională decît o realitate efectivă<sup>3</sup>. Ceea ce a îndemnat la deducerea rezonanței inferioare a fost necesitatea de a explica proveniența acor-

<sup>1</sup> Giuseppe Tartini (1692—1770), strălucit violonist și compozitor italian. Această pretinsă depistare fusese semnalată și de alții.

<sup>2</sup> Printre cei care o susțin : von Oettingen, Riemann, Gevaert, d'Indy etc.

<sup>3</sup> E drept că, mai recent, unele sonograme, realizate în anumite condiții, ar lăsa să se întrezărească unele posibilități, dar rezonanța inferioară nu a putut fi încă demonstrată științific.

dului *minor*, după modelul celui *major*. Răsturnându-se simetric etajarea rezonanței superioare, ca într-o oglindă, se obține o succesiune inversă :

13 *a. Rezonanță superioară*

14 *b. Rezonanță inferioară*

Dacă procedăm ca și în cazul precedent, eliminând armonicile care se repetă, obținem :

15

Care, într-o poziție strînsă, corespunde cu armonicile 4, 5, 6 :

16

Alcătuiind, astfel, acordul perfect minor :

17

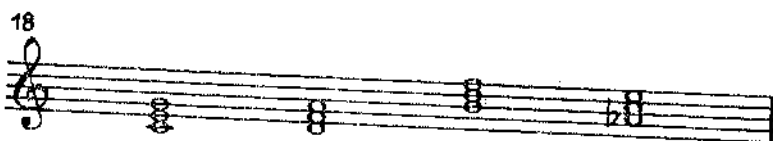
Perfecta simetrie, mai sus expusă, care ar explica prin analogie proveniența acordului minor, a atras pe unii teoreticieni<sup>1</sup>, dar nu s-a găsit demonstrația, confirmarea științifică necesară.

Evitând o serie de alte explicații<sup>2</sup>, supoziții și dispute, provocate de acest subiect, considerăm că, după altele secole de utilizare, trebuie să recunoaștem o realitate evidentă : *existența acordului minor*.

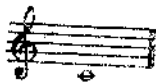
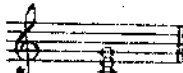
## Clasificarea acordurilor

După numărul de sunete diferite, care intră în alcătuirea unui acord, prin suprapuneri de terțe, vom distinge :

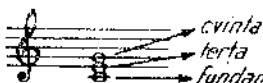
- acorduri de trei sunete (trisonuri)

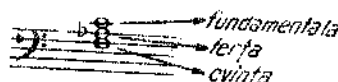


<sup>1</sup> Hugo Riemann, unul din susținătorii de frunte ai rezonanței inferioare, este și autorul unui *Manual de armonie* (1887), unde pune în practică unele inovații. El folosește un nou cifraj al acordurilor, după sensul rezonanței care l-a generat : + pentru acordul superior (major) și 0 pentru acordul inferior (minor).

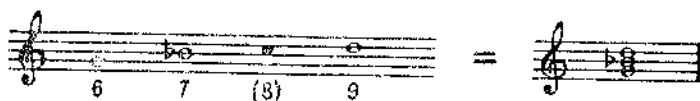
Același sunet,  cifrat cu +, înseamnă  cifrat cu 0,

înseamnă  În cazul acordului major, sunetul care generează

acordul este jos  pe cînd la acordul minor este sus :

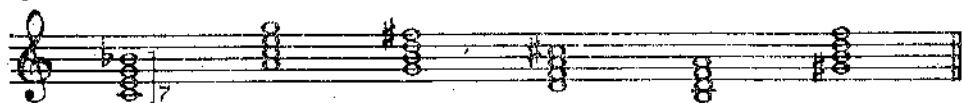


<sup>2</sup> Una din ele justifică acordul minor, ca fiind cuprins în rezonanța superioară, deasupra celui major, respectiv armonicile 6, 7 și 9 :



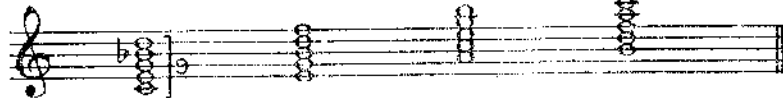
— acorduri de patru sunete (acorduri de septimă)

19



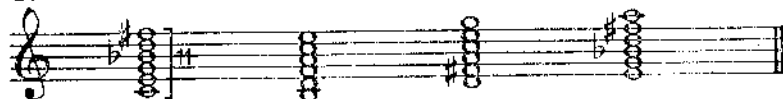
— acorduri de cinci sunete (acorduri de nonă)

20



— acorduri de șase sunete (acorduri de undecimă)

21



— acorduri de șapte sunete (acorduri de terțiadecimă)

22



— acorduri de opt, nouă, zece, unsprezece și douăsprezece sunete etc.

23



După cum se remarcă, pe măsură ce se încarcă de elemente, numărul acordurilor posibile scade, sunetele care să le diferențieze devenind

tot mai puține. Astfel, acordul de 12 sunete rămâne să fie unul singur. Ne putem explica atunci de ce o muzică, în care se abuzează de acorduri supraîncărcate, prin lipsa de diferențiere a materialului acordic, creează o senzație de monotonie.

În funcție de specia intervalului, care separă elementul unui acord de fundamentală sa, distingem :

— după *cvintă*



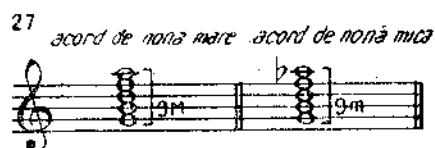
— după *terță*



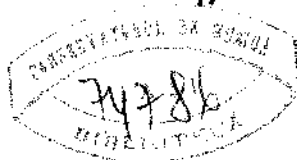
— după *septimă*



— după *nonă*



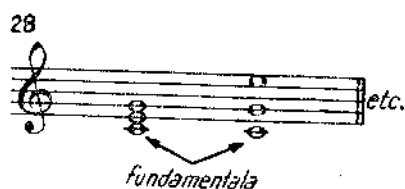
și așa mai departe (undecimă perfectă, undecimă mărită, terția-decimă majoră etc.).



# Stările acordurilor de trei sunete

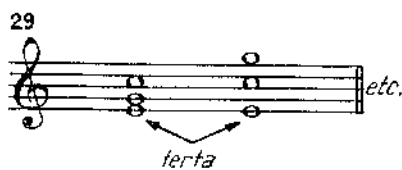
## Starea directă

Un acord în care *fundamentală* se află la bas<sup>1</sup> este în *stare directă* (stare fundamentală) :



## Răsturnarea I

Un acord care are *terța* la bas este în *răsturnarea I*.  
În acest caz, acordul de mai sus se va prezenta astfel :



## Răsturnarea a II-a

Un acord care are *cvinta* la bas este în *răsturnarea a II-a* :



## Pozițiile acordului

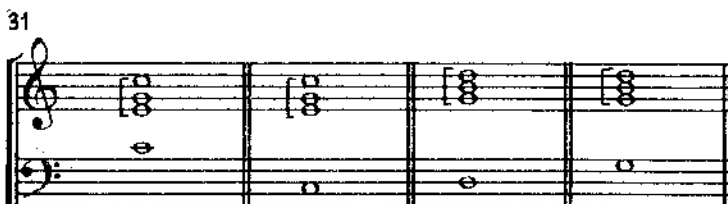
### Pozițiile armonice

Pozițiile armonice (care nu trebuie confundate cu stările acordului) sînt determinate de intervalele care separă un sunet de altul, indiferent de elementul care se găsește în bas.

<sup>1</sup> Prin nota de la bas, într-un sens mai larg, se înțelege sunetul cel mai grav dintr-un acord, indiferent dacă acest sunet este intonat de bas sau de o altă voce.

Un acord se poate prezenta în trei poziții armonice : *strînsă*, *largă* sau *mixtă*.

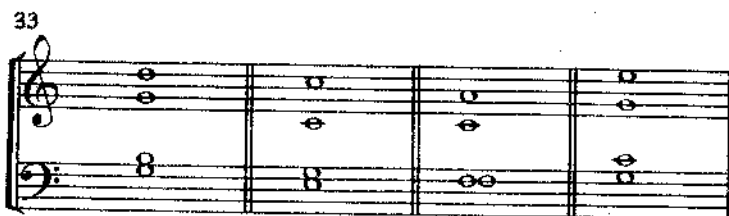
1. În poziția *strînsă* (sau *pianistică*), elementele acordului sînt cît se poate de apropiate, încît nu mai rămîne loc de intercalat un alt element al acordului. La determinarea poziției strînse se au în vedere toate vocile, în afară de bas, care se poate găsi la orice distanță de ele, poziția acordului rămînînd strînsă :



2. În poziția *largă* (sau *corală*), sunetele acordului sînt astfel etajate, încît între fiecare din ele s-ar mai putea intercala un element al acordului :



3. În poziția *mixtă*, acordul se prezintă cu unele sunete alăturate, în poziție strînsă, iar cu altele în poziție largă :



### Pozițiile melodice

Pozițiile melodice se referă la intervalul care separă sunetul cel mai înalt (melodia) de bas.

La un acord în stare directă, pozițiile melodice pot fi : poziția octavei, a terței, sau a cvintei :



După cum se constată din exemple, luăm în considerație *intervalul simplu* și nu cel real (compus), dintre vocile externe.

\*  
\*      \*

## Funcționalitate. Tonalitate

Sunetul, luat izolat, nu constituie obiectul muzicii. Fenomenul muzical necesită existența a cel puțin două sunete<sup>1</sup>. Sensibilitatea noastră nu se mulțumește să facă o simplă înregistrare a sunetelor muzicale pe care le recepționează, ea determină în conștiință comparații, raporturi, cărora le acordă o anumită apreciere de natură artistică. În felul acesta sunetele, ca și acordurile capătă, în cursul desfășurării muzicale, diferite funcțiuni.

Ce este funcțiunea muzicală ? Înainte de a o defini, vom lua un exemplu. Cîntînd următorul șir de acorduri<sup>2</sup>,



vom constata că sunetul comun *mi*, deși, din punct de vedere acustic rămîne neschimbat, cu același număr de vibrații, totuși, el ne produce

<sup>1</sup> În anumite etape de dezvoltare (muzica primitivă, muzica de copii etc.) desfășurarea muzicală se limitează firesc la două-trei sunete.

<sup>2</sup> Este schema armonică, simplificată și transpusă în Do major, a piesei „Vis de dragoste” de Liszt.

în fiecare acord o altă impresie, ajungându-se ca, în măsura a cincea (\*) să simțim chiar necesitatea înlocuirii sale cu sunetul *re*. De ce? Pentru că, de fiecare dată, sunetul *mi* a îndeplinit o nouă funcțiune în acord, găsindu-se în alte relații cu sunetele însoțitoare.

*Caracterul, impresia produsă, sensul pe care îl acordăm, ierarhizarea și interdependența (atrakție, neutralitate sau respingere), rezultate între un sunet sau un acord prin raporturile sale cu celelalte sunete sau acorduri cu care se înlanțuie, iată ceea ce numim funcțiune<sup>1</sup>.*

Esența funcțiunii este de natură psihică, subiectivă, ca este învestimintarea, pe care noi o reflectăm sunetului, ajuns în conștiința noastră, într-o anumită ambianță.

Negînd funcționalitatea, negăm caracterul psiho-fizic și, deci, uman al muzicii. Funcționalitatea conferă muzicii atributele limbajului și ale artei. Fără funcționalitate, muzica ar rămîne o simplă ramură a acusticii.

Milenara practică a muzicii ne-a demonstrat că, în conștiința sa, omenirea organizează sunetele în unități, formule, sisteme, prototipuri (intonații, moduri, acorduri, tonalități) care sînt caracteristice și evoluează în funcție de etapa de dezvoltare, temperament, așezare geografică sau alte considerente antropologice, intelectuale, istorice, sociale etc.

După cum s-a văzut, acordul și, deci, armonia sînt legate de apariția sistemului tonal.

Înainte de a da o definiție a tonalității, vom recurge și aici la exemplu elementar, care ne demonstrează că procesul constituirii tonalității este în primul rînd un fenomen psihic.

E suficient să intonăm o simplă înșiruire de sunete (a) sau de acorduri (b), ca cele ce urmează



și, în ambele cazuri, vom simți nevoia unui punct de sprijin, a unui centru, spre care desfășurarea muzicală tinde în mod firesc (respectiv sunetul *do* sau acordul *do major*) deși acestea nu au fost intonate.

<sup>1</sup> În studiul nostru, vom întîlni o funcționalitate în cadrul acordului (fundamentală, terță, cvintă etc.) și alta în cadrul tonalității (tonică, subdominantă, sensibilă, dominantă etc.).

Înțelegem, deci, prin *tonalitate*, ansamblul de sunete interdependente, polarizate în jurul unui centru gravitațional — *tonica* — sunet care se impune atât pe plan fizic cit și psihic.

Fiindcă ne găsim la capitolul funcționalității, trebuie să semnalăm faptul că, alături de funcțiunea unui sunet în interiorul acordului, exemplificată anterior, mai există o *funcționalitate* și în cadrul *tonalității*.

37

*fundamentală*

*terță*

*cvintă*

*septimă*

Din materialul unei tonalități se poate construi pe fiecare treaptă cite un acord, prin suprapuneri de terțe, care-și va asuma și el funcția treptei respective, *fundamentală* în acord :

38

*În major*

I II III IV V VI VII<sup>1)</sup>

*În minorul armonic*

I II III IV V VI VII

- După cum se observă, *în major* apar :
- acorduri majore pe treptele I, IV și V ;
- acorduri minore pe treptele II, III, și VI ;
- acord micșorat pe treapta VII.

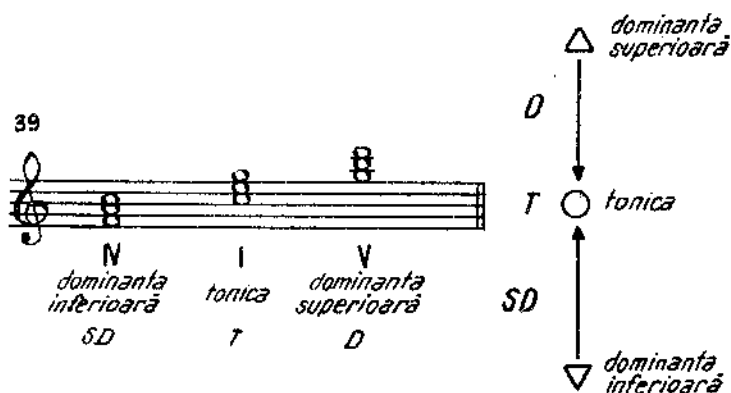
În *minorul armonic* :

- acorduri majore pe treptele V și VI ;
- acorduri minore pe treptele I și IV ;
- acorduri micșorate pe treptele II și VII ;
- acord mărit pe treapta III.

Din punct de vedere al funcționalității, vom distinge două categorii de acorduri : *principale* și *secundare*.

Acordurile formate pe treptele I, IV și V sînt principale, restul fiind acorduri secundare.

Din atracția contrară a celor două dominante — *superioară* și *inferioară* (subdominantă) — se creează o corelație, al cărei echilibru și stabilitate se fixează pe punctul central median, *tonica*, care polarizează întreaga tonalitate :



Observăm, de asemenea, că cele trei acorduri conțin toate sunetele tonalității respective.

Din motive pedagogice, prima parte a studiului armoniei va utiliza numai acordurile principale, suficiente pentru armonizarea temelor simple.

## Consonanță—disonanță

*Consonanța*<sup>1</sup> reprezintă una din porțiunile cele mai instabile, mai maleabile și mai dificile de fixat din întreaga teorie a muzicii. Încercările de a o preciza se grupează pe două planuri : unul *estetic* și *psihologic*<sup>2</sup> și altul *acustic*, privind materialul sonor.

<sup>1</sup> Etimologic : sunete care se reunesc.

<sup>2</sup> Carl Stumpf susține în lucrarea sa *Tonpsychologie* (1883) că, în realitate, consonanța nu e de ordin fizic, exterior, ci de ordin subiectiv, intern, bazat pe fenomenul psihologic al „fuziunii sunetelor”.

În prima categorie a circulat definiția, prin care se denumește consonant intervalul sau acordul care oferă urechii o impresie „plăcută“.

O altă explicație, tot de natură psihologică, o caracterizează consonanța prin senzația de destindere, repaus, la care dă naștere, spre deosebire de disonanță, care creează tensiune, conflict și necesitatea de rezolvare. Aceste criterii sînt lipsite de obiectivitate, ele variînd de la o epocă la alta<sup>1</sup>, de la o colectivitate de alta, de la individ la individ și chiar la aceeași persoană, în funcție de stadiul său de evoluție.

În cea de-a doua categorie, unde criteriul de apreciere este obiectiv, avînd la bază materialul sonor, se admite că un interval este cu atît mai consonant, cu cît se va găsi un raport mai simplu între numărul de vibrații al sunetelor care îl alcătuiesc. În acest caz nu mai este vorba de antiteza : consonant — disonant, ci de diferite grade de comparație, în care un interval este mai consonant sau mai disonant decît altul.

În consecință, se atribuie calificativul de consonant acordului format din primele trei elemente diferite ale rezonanței, care se găsesc în cele mai simple raporturi<sup>2</sup> de vibrație (fundamentală, cvinta și terța).

În ultima vreme, începe să se afirme teoria *relativității consonanței*<sup>3</sup>, care încearcă să adapteze noțiunea de consonanță, ținînd seama de criterii istorice, sociale, stilistice etc.

Atribuind calificativul de *consonant* acordului *perfect major* și *perfect minor*, satisfacem atît criteriile subiective cît și pe cele obiective, integrîndu-ne totodată și în cadrul teoriei *relativității consonanței*, știînd că prima parte a studiului armoniei reproduce practica secolelor XVII, XVIII și XIX, care considera consonante acordurile de mai sus.

Pe măsură ce studiul nostru va urmări evoluția consonanței, vom semnală noi criterii și relații, întîlnite în muzica secolului XX, încercînd să deslușim emanciparea acestei noțiuni.

\*  
\*   \*  
\*

<sup>1</sup> Așa de pildă, pînă în sec. XIII, sexta era considerată disonantă și trebuia rezolvată.

<sup>2</sup> Octava (<sup>2</sup><sub>1</sub>), cvinta (<sup>3</sup><sub>2</sub>), cvarta (<sup>4</sup><sub>3</sub>), terța mare (<sup>5</sup><sub>4</sub>) etc.

<sup>3</sup> *Schönberg* și *Koechlin* o formulează în tratatele lor de armonie, pornind de la baze diferite, pentru a ajunge la concluzii asemănătoare, susținute astăzi de *Jacques Chailley*.

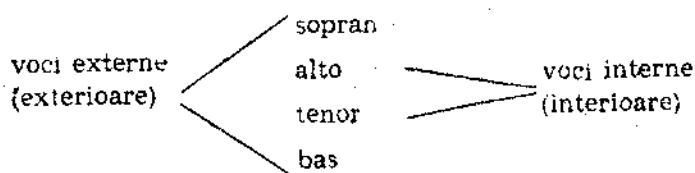
## II. Armonia la patru voci

### Vocile

Istoria muzicii ne ilustrează cum, pornind de la o singură melodie, oamenii și-au dezvoltat cântarea în complexe tot mai bogate, ajungându-se, în faza de culminație a polifoniei neerlandeze, la hiperdivizate combinații corale<sup>1</sup>. Cristalizarea acordului și a armoniei a impus simplificarea și reducerea părților la patru, câte una pentru fiecare categorie principală de voce, fapt care coincide cu structura de trei elemente a trisonului, plus dublarea celui mai important element.

Fixarea la patru voci contribuie la o esențializare și limpezire sonoră, care poate asigura sinteza armonică, chiar și atunci când e vorba de muzică instrumentală sau orchestrală<sup>2</sup>.

Asigurând acoperirea întregii întinderi a vocii umane, cele patru voci sînt, în ordinea înălțimii: *sopran*, *alto*, *tenor* și *bas*<sup>3</sup>. Dat fiind așezarea lor în ansamblul coral, ele se împart în voci *externe* (*sopran*, *bas*), și *interne* (*alto*, *tenor*) :

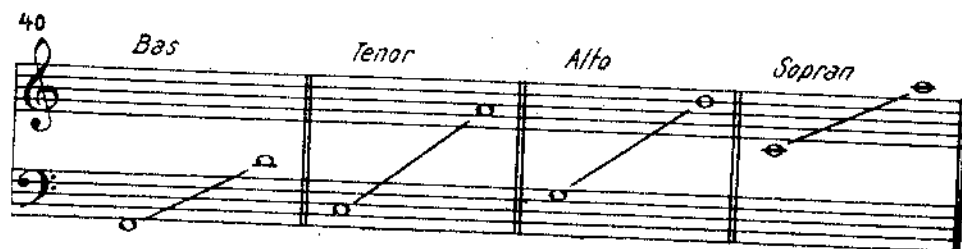


<sup>1</sup> I se atribuie lui Ockeghem (către 1420—1495) realizarea unui motet la 36 de voci, fapt care-i va atrage, alături de altele, o deosebită reputație.

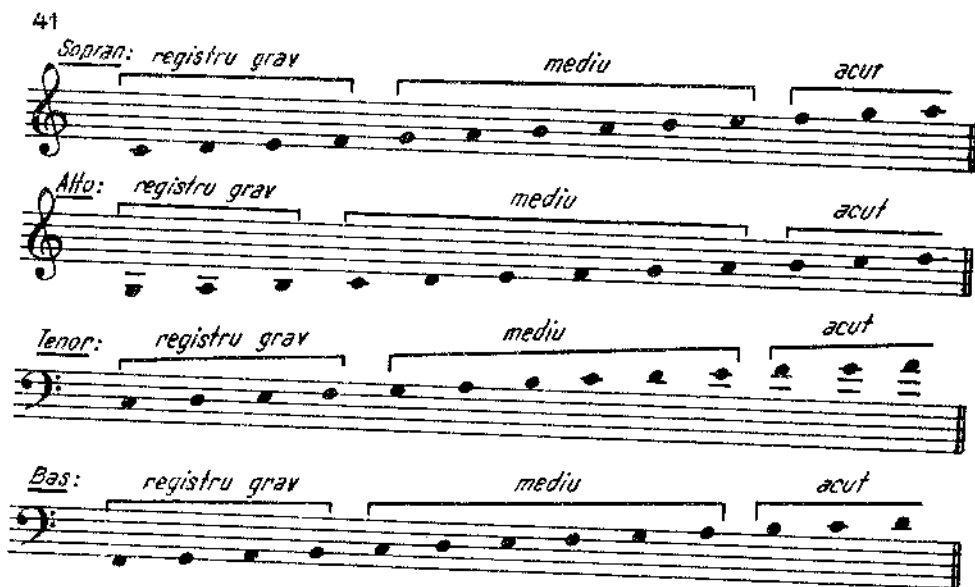
<sup>2</sup> Cum e cazul la Haydn, Mozart ș.a.

<sup>3</sup> E vorba de principalele categorii de voci, celelalte (mezzo, bariton etc.) urmînd să se integreze în una din aceste patru. Iată un argument în plus, în rezerva recomandată, pentru folosirea registrelor extreme.

Iată *întinderea*<sup>1</sup> sau *ambitusul* fiecărei voci, de care se va ține seamă în studiul armoniei :



La rîndul său, *ambitusul* fiecărei voci<sup>2</sup> se împarte în trei registre : *grav*, *mediu* și *acut*.



Trebuie semnalat faptul că, în corul de amatori, limitele din *grav* și *acut* sînt rareori posibile. Dealtfel, chiar pentru corurile cu experiență sau profesioniștii sunetele extreme trebuie să fie „aduse” adică pregătite treptat, evitîndu-se salturile care periclitează siguranța, intonația și claritatea emisiunii.

Totodată, remarcăm că, în registrul *acut*, sunetele nu pot fi intonate, de obicei, decît în nuanțe puternice. A cere aici nuanțele deli-

<sup>1</sup> Practica va demonstra că, în majoritatea cazurilor, *întinderea* este mai degrabă teoretică, sunetele extreme fiind dificil de intonat, chiar la corurile profesioniștii.

<sup>2</sup> Tabloul de față se referă la vocile din cor. Vocile de soliști și cele excepționale pot depăși aceste limite, atît în *grav* și în *acut*, dar ele nu fac obiectul studiului nostru.

cate înseamnă a solicita un efect foarte dificil, care, pentru majoritatea corurilor, rămâne aproape imposibil. Și, invers, în registrul grav nu se pot obține lesne nuanțele puternice.

Vocile sînt capabile de maximum de degajare și expresivitate, atît ca intonație cît și ca nuanțe, în registrul mediu.

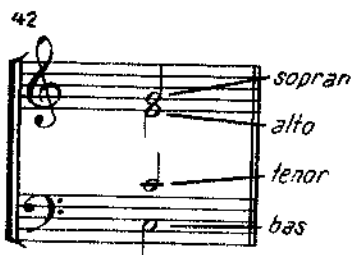
Cu toate aceste rezerve, semnalate mai sus, compozitorul nu trebuie să se lase inhibat de ele, atunci cînd a găsit o soluție ingenioasă și, mai ales, o frumoasă conducere a vocilor, care asigură muzicalitatea.

### Distribuirea acordului la voci

Ascultînd sonoritatea emisă de un cor la patru voci, urechea va detașa cu ușurință *desfășurarea sopranului* și, după aceea, pe cea a *basului*. Această *reliefare a vocilor externe* explică și justifică o tratare mai severă, privind comportamentul și realizarea acestor voci, în regulile care vor urma.

Majoritatea temelor, în armonia de școală, încredințează melodia sopranului, ceea ce nu exclude mai tîrziu, cînd se va cîștiga experiența necesară, ca melodia să fie repartizată și altor voci.

Respectînd ordinea înălțimii, în armonizare sunetele unui acord se vor repartiza de sus în jos, la : *sopran, alto, tenor și bas*.



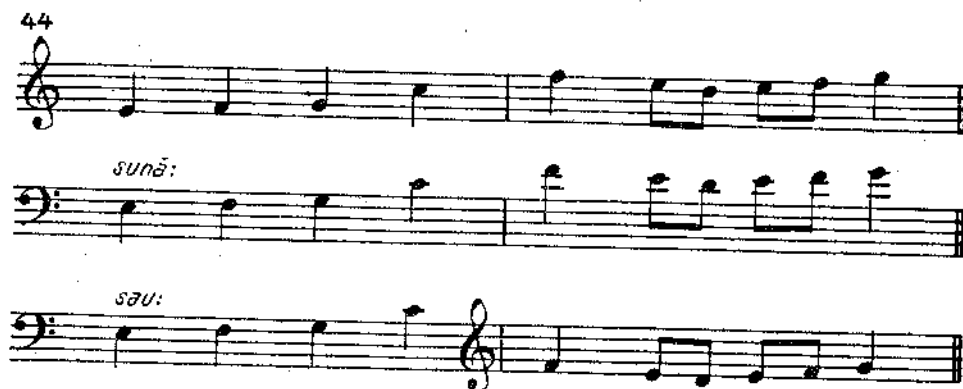
*Incrucișarea vocilor*, adică dispunerea unei voci mai grave deasupra uneia mai înaltă este interzisă, deocamdată, în armonia severă, de școală :



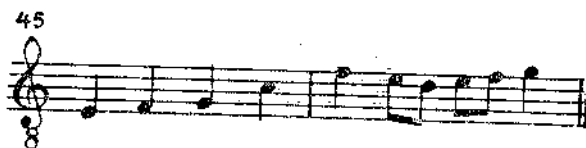
După cum se observă, ansamblul coral a fost reunit pe două portative, folosindu-se portativul de sus pentru sopran și alto, în cheia de sol, iar portativul de jos pentru tenor și bas, în cheia de bas.

Pentru a diferenția fiecare voce, ne ajutăm de codițele notelor, care vor fi scrise în sus pentru vocea înaltă din portativul respectiv și în jos pentru cea gravă.

Atunci când se extrage separat fiecare voce pe un portativ, partida tenorului se notează în cheia de sol, cu o octavă mai sus decît sunetele intonate, evitîndu-se astfel abuzul de linii ajutătoare sau folosirea a două chei. O știmă de tenor scrisă astfel,



Partiturile vechi, ca și unele contemporane, mai riguroase, folosesc în acest caz pentru tenor cheia sol, cu indicarea 8<sup>ve</sup> bassa, astfel :



### Distanța între voci

Pentru a se asigura o sonoritate omogenă, echilibrată, fără goluri, se impune respectarea unor spații-limită între vocile vecine, evitîndu-se, astfel, și diferențele prea mari de emisie vocală.

Între *sopran* și *alto* nu se va depăși, de obicei, *octava*. Se îngăduie, uneori, *decima*, mai cu seamă printr-un mers contrar, treptat și numai pentru un moment, revenindu-se imediat la normal :

46

a. bine b. admis c. nu

Nerespectarea acestei recomandări izolează *sopranul* de restul corului, creînd, totodată, și o discrepantă în modul de emisie al ansamblului sonor.

Între *alto* și *tenor* regimul este mai strict, neîngăduindu-se depășirea octavei și, chiar atunci cînd se va atinge intervalul de octavă, se recomandă ca vocile de aceeași categorie (feminine sau bărbătești) să fie în poziție strînsă. Se evită astfel o dezechilibrare, o separare a corului în două grupe :

47

bine admis de evitat nu

Între *tenor* și *bas*, regimul distanțelor este mai îngăduitor, permițîndu-se cu ușurință *decima* și chiar mai mult, evitîndu-se, totuși, frecvența unor intervale mai mari. Explicația acestei îngăduințe stă în faptul că basul, ca voce gravă, e mai bogat în armonice, în primul rînd, octava, care umple astfel spațiul superior :

48

bine admis de evitat nu

*basul prea grav nu are  
forță, dezechilibrînd ansamblul*

În rezumat, recapitularea sumară a distanțelor între voci se prezintă astfel :

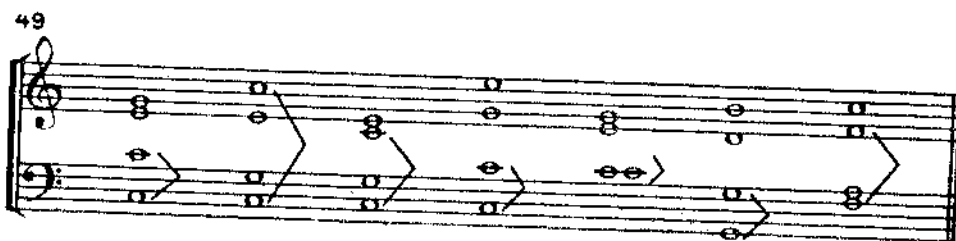
- |        |   |                                       |
|--------|---|---------------------------------------|
| sopran | □ | → cel mult o octavă, rar decima ;     |
| alto   | □ | → mai puțin de o octavă, rar octava ; |
| tenor  | □ |                                       |
| bas    | □ | → peste octavă, evitând exagerările.  |

## Dublările

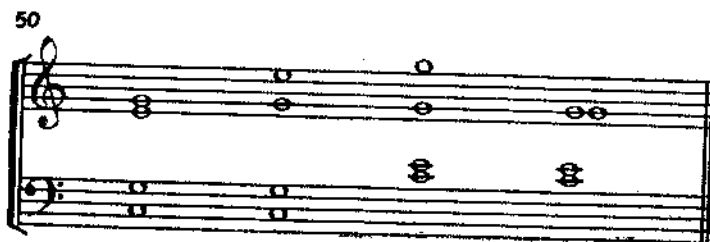
Întrucît acordurile de trei sunete (trisonurile) urmează să fie repartizate la patru voci, se impune dublarea unuia din elementele sale, fapt care creează și confirmă totodată o ierarhie și o ordine, atît în organizarea acordului cît și în funcționalitatea tonală.

În acordurile principale, în stare directă, se va dubla în primul rînd *fundamentală* și, în al doilea rînd, *cvinta*. Uneori, se poate dubla și *terța*, pe timpi slabi și valori scurte, însă cu mare rezervă pe *acordul dominantei*, unde *terța* este *sensibilă tonalității*.

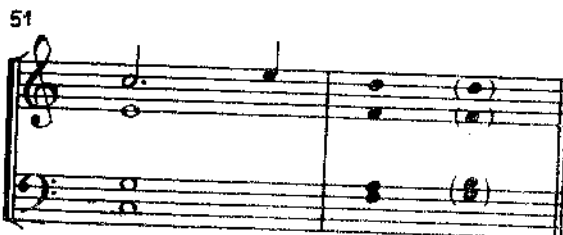
Iată cîteva exemple de dublare a *fundamentalei* :



Dublarea *cvintei* :



### Dublarea terței :



### Unisonul

În exemplele de mai sus s-au prezentat câteva dublări, realizate prin unison, situații justificate din motive melodice sau pentru rezolvarea obligatorie a unor înlănțuiri.

Prin utilizarea unisonului, amploarea acordului se restringe, din care motiv se impun unele restricții. În primul rând, se va evita abuzul ; iată de ce nu se vor admite două acorduri consecutive cu unisonuri.

Unisonul se realizează cu voci de același gen<sup>1</sup> (sopran cu alto sau tenor cu bas) :



Alte detalii, privind aducerea unisonului, vor fi prezentate în capitolul referitor la mișcările vocilor.

### Suprimările de sunete

În anumite înlănțuiri armonice sîntem constrinși să renunțăm la unul din elementele acordului. Cum nu se poate renunța la *fundamen-*

<sup>1</sup> În mod excepțional, poate fi admis între alto și tenor, numai în cazul în care este rezultatul unei conduceri obligatorii a vocilor.

tală, care generează acordul și nici la *terță*<sup>1</sup>, care fixează modul (major sau minor), singurul element care va putea lipsi va fi *cvinta*. În acest caz, se va tripla fundamentală și se va evita unisonul, care ar sărăci prea mult sonoritatea.

Iată câteva acorduri lipsite de *cvintă* :



Se va evita înălțuirea a două acorduri incomplete.

## Mișcările melodice ale vocilor

### Categorii de mișcări

Din înălțuirile acordurilor încep să se contureze orizontal linii melodice la cele patru voci (sopran, alto, tenor și bas), care vor respecta un anumit comportament. Este un proces invers contrapunctului, când din mersuri orizontale se nașteau incidente pe verticală (structuri acordice).

În acest capitol rezidă o parte din acele reguli care au supraviețuit din vechea contopire a contrapunctului cu armonia incipientă. Sînt reguli sau recomandări care vizează, în primul rînd, obținerea unei cantabilități vocale.

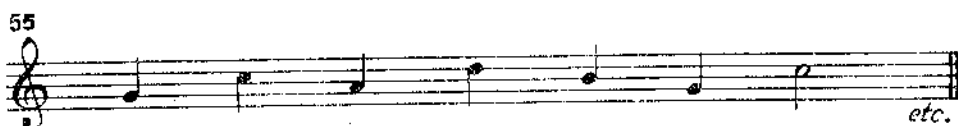
În desfășurarea unei linii melodice, ținînd seama de intervalul care separă un sunet de altul, vom distinge două aspecte :

<sup>1</sup> Fără *terță*, acordul sună gol, creînd un anumit efect, pe care armonia clasică îl evită. Mai tîrziu, în armonia liberă, ca și în cea modală, va putea fi utilizat.

— mișcarea alăturată (treptată);



--- mișcarea prin salt.



În practică, aceste două mișcări nu sînt exclusive, ci se îmbină frecvent :



După sensul în care se îndreaptă conturul melodic, mișcarea poate fi *ascendentă* și *descendentă* :



Prezența tritonului (4+), într-un desen melodic *ascendent*, impune, mersul obligatoriu către tonică, iar *descendent* către *terța* tonicii :



## Reguli pentru conducerea vocilor

Pentru asigurarea cantabilității, vor fi interzise anumite intervale, greu de intonat. În consecință, se vor folosi intervale minore, majore și perfecte, care nu depășesc sexta<sup>1</sup>.

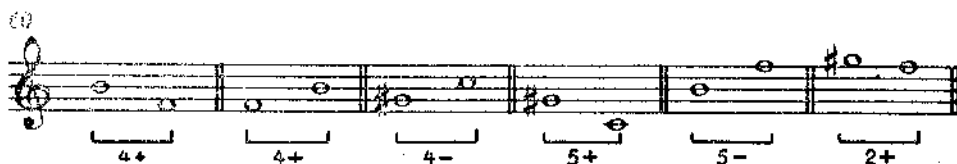
Octava este admisă (de preferință la vocile externe).

După un salt de octavă, vocea se va mișca apoi în sens contrar :

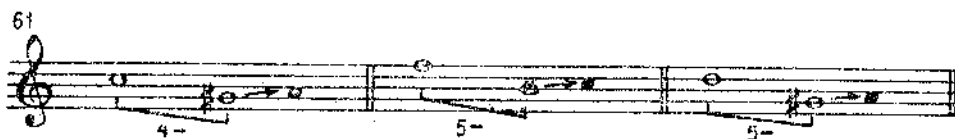


Nu se admite saltul de octavă pe sensibilă.

În general, nu se vor utiliza intervalele mărite și micșorate<sup>2</sup>:



Dacă cel de-al doilea sunet al intervalului este sensibilă, care se rezolvă la tonică, sînt admise cvartele și cvintele micșorate :



✗ Singurul interval mărit îngăduit va fi secunda mărită, cu două condiții :

— cel de-al doilea sunet al intervalului să fie sensibilă, care se rezolvă la tonică ;

— intervalul să fie repartizat la o voce internă (alto sau tenor).

<sup>1</sup> Unele tratate admit sexta mică, interzicînd sexta mare, regulă provenind din rigoarea contrapunctului.

<sup>2</sup> Mai tîrziu, ele vor fi îngăduite, în cadrul aceluiași acord.

Intervalele care depășesc terța sînt interzise, atunci cînd se alătură două la rînd, în același sens (ascendent sau descendent) :



Ele sînt admise, atunci cînd se integrează într-o octavă (cvartă plus cvintă și viceversa) :



Septimele<sup>1</sup>, precum și toate intervalele care depășesc octava rămîn, în general, interzise.

Septimele și nonele vor fi evitate, pe cît posibil, chiar atunci cînd se formează prin sunete intermediare :



Sînt admise următoarele *septime* și *none* :

— cînd sunetul intermediar este secundă, la una din extremitățile septimei ;



<sup>1</sup> Mai tîrziu, septimea va fi admisă pe armonic ținută.

— cînd sunetul intermediar are o durată mai mare ;



— dacă intervalul de septimă mică este format din valori lungi, primul și al treilea sunet căzînd pe timpi slabi.



Nona din trei sunete va fi îngăduită, dacă nota intermediară este alăturată. În acest caz, saltul de octavă (interzis anterior în aceeași direcție) trebuie să vină cu prima notă pe  *timp tare*  (b) sau în  *valori inegale*  (c), evitîndu-se ca saltul de octavă să mai fie urmat de alt interval :

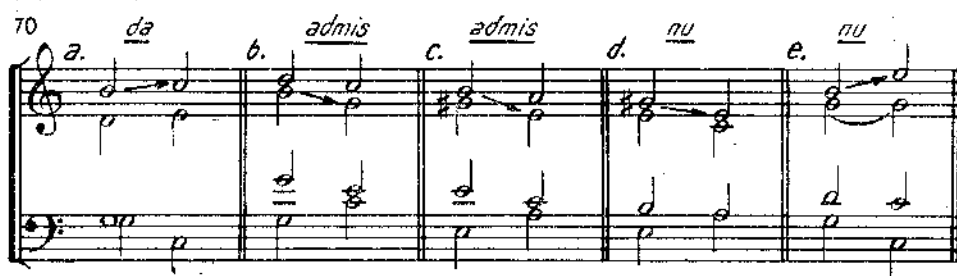


De asemenea, nona din trei sunete va fi acceptată, cu sunetul intermediar plasat oriunde, dacă este intonată de  *bas* , în  *valori foarte largi* , celelalte voci mișcîndu-se în valori mai scurte :



*Sensibila* (treapta a VII-a tonalității și *terță* în acordul de dominantă) joacă un rol deosebit în funcționalitatea și fixarea organizării tonale, prin atracția vădită pe care o exercită spre tonică. Din această cauză, ea este supusă unui regim mai riguros decât celelalte trepte.

În acord, *dublarea sensibilei* este interzisă. Din punct de vedere melodic, ea este supusă unui mers obligatoriu, de rezolvare la tonică, printr-o *secundă mică* ascendentă. Acest mers, care rămâne obligatoriu pentru vocile externe, poate fi înlocuit la *vocile interne*, printr-un salt coborîtor de *terță*, pe *cvinta* acordului de tonică :



În coralele de Bach, la finaluri de fraze, la tenor, se întâlnesc sensibile care fac salturi de *cuarte perfecte* sau *micșorate* (în minor), ducându-se la *terța* acordului de tonică :



Deocamdată, în armonia severă de școală, se vor practica numai rezolvările expuse anterior.

Pe armonie ținută, *sensibila* poate sări la oricare din elementele acordului. În acest caz, *vocea* care o preia ultima, își asumă obligația de a o rezolva :



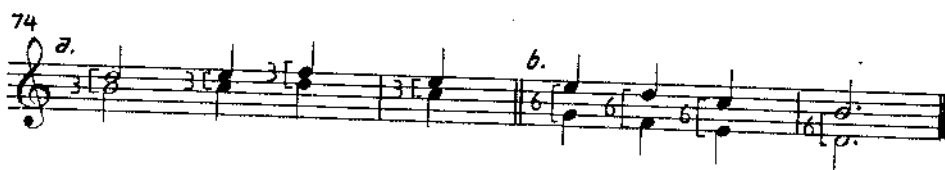
## Mișcările armonice ale vocilor

**Categoriile de mișcări.** Dacă în *mișcarea melodică* am urmărit desfășurarea orizontală a unei singure voci, în *mișcarea armonică* se au în vedere raporturile dintre două voci, care merg simultan. În acest caz, se pot distinge următoarele situații :

1) *mișcarea directă*, care constă din desfășurarea ambelor voci în aceeași direcție (ascendentă sau descendentă) ;



2) *mișcarea paralelă*, care derivă din cea de mai sus, reprezintă mersul a două voci, distanțate constant de același interval ;



3) *mișcarea oblică* combină mersul unei voci, cu starea pe loc a celeilalte ;



4) *mișcarea contrară*<sup>1</sup> rezultă din mersul unei voci care coboară, sincronizat cu al alteia care urcă ;



<sup>1</sup> Se recomandă, în mod deosebit, pentru desfășurarea vocilor externe.

5) *mişcarea contrapareală* îmbină mersul contrar cu cel paralel, în sensul că intervalul se repetă, o dată simplu, apoi compus sau viceversa.



Aceste categorii de mișcări, izolate mai sus, în mod exclusiv pentru a putea fi prezentate și caracterizate mai clar, le vom întâlni îmbinate și suprapuse. Luind exemplul următor,



vom observa, că, în primele două acorduri (între sopran și alto) are loc o *mişcare oblică*,



între sopran și tenor o *mişcare paralelă*,



iar între sopran și bas o *mişcare directă* :

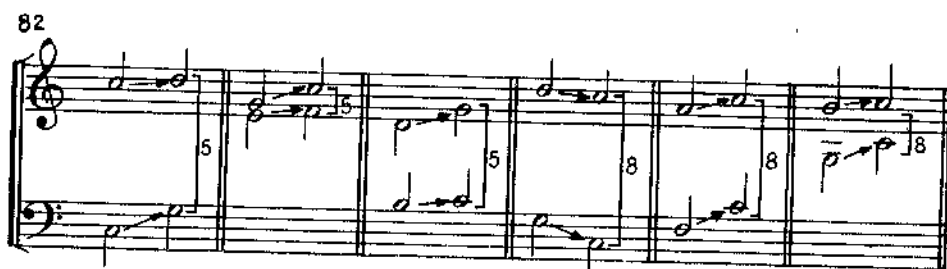


Analizînd mai departe celelalte voci și înălțuiri, vom constata prezența combinată a tuturor mișcărilor armonice (simultane), mai sus prezentate. Unele dintre ele, angajînd anumite voci și intervale, vor fi interzise sau îngăduite numai în anumite condiții.

## Cvintele și octavele directe

*Cvintele și octavele* provenite din mersul a două voci angajate într-o mișcare directă sînt denumite, în consecință, *directe*.

Iată cîteva exemple de *cvinte și octave directe* :



Atunci cînd e vorba de înălțuirea acordurilor principale, se iau în considerare numai *cvintele și octavele directe* realizate de vocile *externe* (sopran-bas); între celelalte voci acestea sînt admise în orice condiții.

Avîndu-se în vedere o anumită asprime a sonorității, *cvinta directă* este admisă între vocile externe, numai dacă vocea de sus merge *treptat* :



După cum se observă în ultimul caz al exemplului 83-c, mersul treptat al basului (fa — sol) nu salvază *cvinta directă* produsă.

*Octava directă*, produsă între vocile externe, va fi *admisă* dacă vocea de sus merge treptat<sup>1</sup>, cu precădere prin semiton :

84

### Unisonul direct

Nu se admite, în general, aducerea sau părăsirea unisonului prin mișcare directă.

Unisonul realizat de două voci, care merg în mișcare directă, va fi admis numai între *tenor* și *bas*, dacă *tenorul* merge *semitonal*, de la *sensibilă* la *tonică* (a) ; în situația părăsirii unisonului (e), *tenorul* stă pe loc, iar *basul* face un salt de *cvintă perfectă* :

85

<sup>1</sup> Numai *prin semiton*, adaugă unele tratate, permițând mersul prin ton doar dacă se ajunge pe *tonică*.

## Unisonurile, cvintele și octavele paralele

*Este interzis ca două voci să meargă paralel în unisonuri, cvinte sau octave<sup>1</sup>:*

86



Ele continuă să rămână interzise, chiar dacă se intercalează o schimbare de poziție, care însă, nu schimbă armonia. În consecință, următoarele *cvinte* și *octave* paralele

87



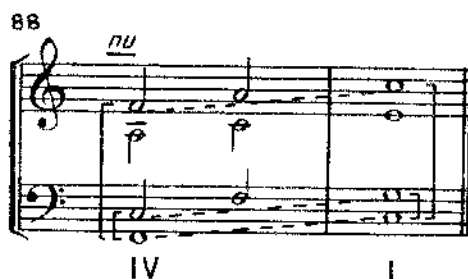
<sup>1</sup> Rațiunea acestei categorice interdicții nu stă în faptul că „sună rău” (cum se obișnuiește a se spune), ci într-un imperativ stilistic. *Cvintele paralele*, reminiscențe ale primitivelor forme polifonice, creează o atmosferă modală care contrazice ambianța tonală. *Unisonurile* (primele) reduc ansamblul la trei voci, ca și octavele care fac să se audă dublările între aceleași voci.

Mai târziu, pentru obținerea unor anumite efecte, ele se vor practica în mod intenționat.

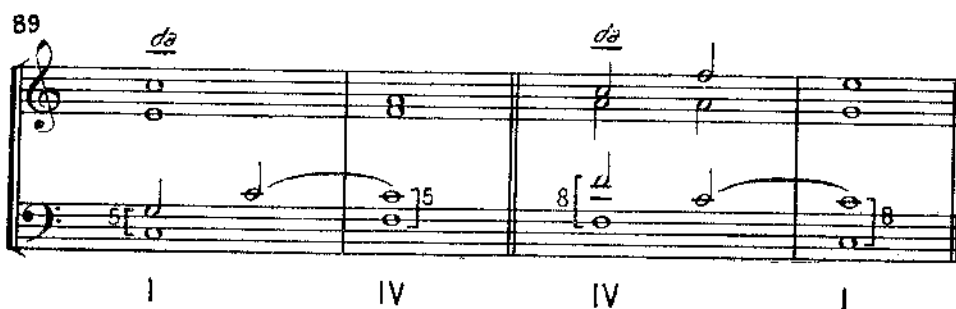
Unele vechi tratate admit la cadențe *cvintele paralele*, între tenor și bas, de la dominantă la tonică, dată fiind nota lor comună:



nu se salvează printr-o simplă modificare de poziție intermediară, mai ales că timpii simetrici accentuați scot în evidență efectele interzise :



Se admite schimbarea de poziție intermediară, în situația când cea de-a doua cvintă sau octavă este adusă prin mișcare oblică, nota comună rămânind pe loc :

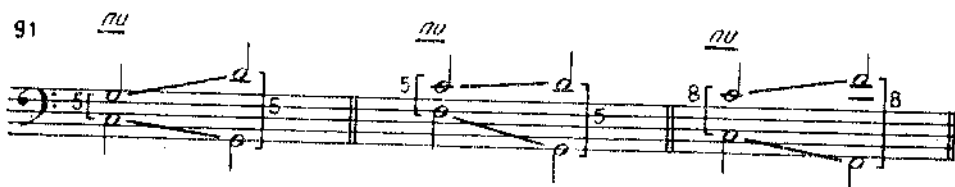


În concluzie, cvintele și octavele paralele sînt interzise atunci cînd fac parte din două acorduri diferite. În cadrul aceluiași acord ele nu pot constitui o interdicție :

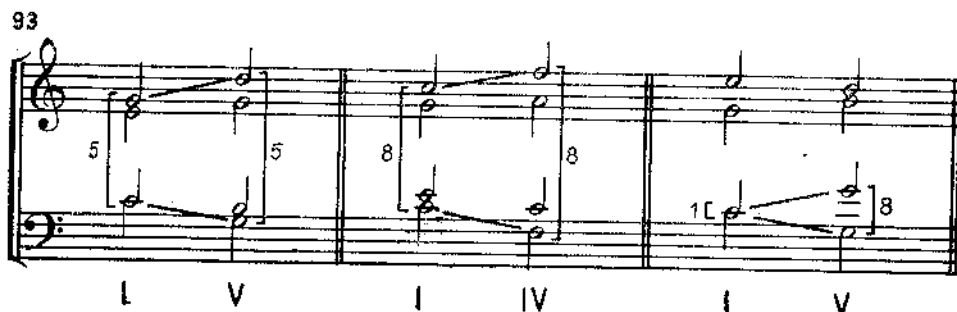


## Cvintele și octavele contraparalele

Succesiunea de cvinte sau de octave între aceleași voci rămâne interzisă și într-o mișcare contraparalelă :



Din același motiv, se interzice mersul din unison în octavă sau viceversa :



În mod excepțional, se admit octavele contraparalele, dominantă-tonică, plasate la vocile externe, în cadența finală :



### III. Înlănțuirea acordurilor principale

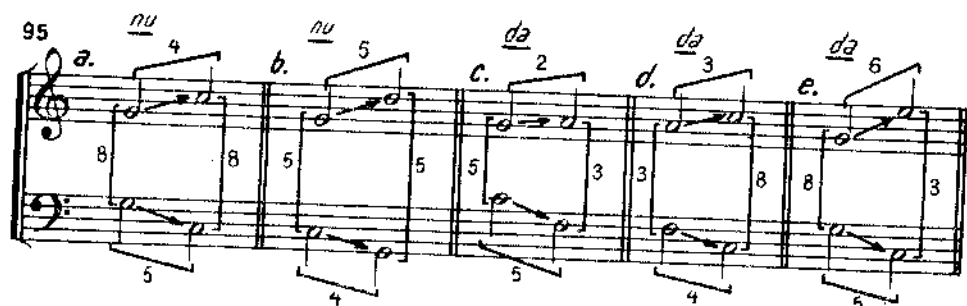
#### Cîteva recomandări preliminare

În capitolele următoare, vom realiza primele armonizări, înlănțuind, la început, acordurile principale în stare directă, două cite două, deslușind tehnica respectivă, alăt în ceea ce privește construcția *verticală* cît și desfășurarea *orizontală*, adică mersul vocilor.

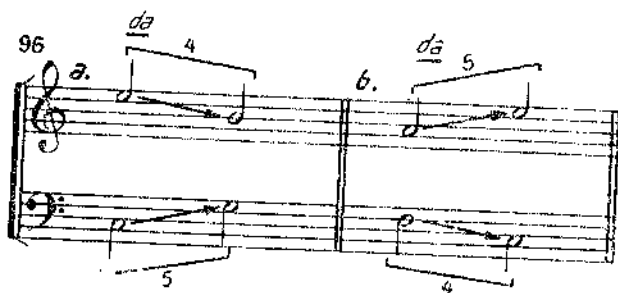
Am vorbit la capitolul mișcărilor melodice despre intervalele, recomandările și interdicțiile menite să asigure cantabilitatea vocală. E timpul să atragem atenția celor care studiază armonia că, încă de la primele teme, oricît ar fi ele de simple și limitate în posibilități de desfășurare, trebuie să se străduiască, dincolo de simpla corectitudine și cantabilitate, să descopere *melodicitatea, muzicalitatea* unei teme, chiar atunci cînd aceasta nu depășește opt măsuri. În acest sens, *sopranul este vocea care reclamă cea mai mare preocupare*, fiind, totodată și vocea care permite cea mai multă *mobilitate*.

În ceea ce privește utilizarea mișcărilor armonice, e bine să se știe, printre altele, că *mișcarea contrară* este preferată, pentru echilibrul și sentimentul de libertate al vocilor, care se instaurează în desfășurarea ei. Iată de ce mișcarea contrară va fi, *pe cît posibil*, acordată *vocilor externe*, care, după cum știm, se impun cel mai mult auzului. Atragem atenția, că mișcarea contrară nu trebuie impusă exclusiv, cu orice preț, cu sacrificarea muzicalității, căci va putea fi adusă cu bune rezultate și la celelalte voci.

Pericolul care-l pîndește pe începător în practicarea acestei mișcări constă în *salturile simultane de cvartă și cvintă*, care, în majoritatea cazurilor, creează *cvinte sau octave contraparalele*. În consecință, pentru a evita aceste greșeli, dacă o voce (obișnuit basul) sare o *cvartă* sau *cvintă*, cealaltă voce va merge prin *secundă* și *terță* (mai rar *sextă*) :



*În mișcarea contrară, salturile simultane de cvarte și cvinte vor fi admise numai dacă una din voci sare din terța unui acord în terța celuiilalt :*



*În mișcarea oblică, vocea care stă pe loc exclude de obicei angajarea vocilor externe, care trebuie să se miște. Ea va fi din plin folosită, atunci când vocea care stă pe loc este o voce internă (alto sau tenor) căreia, frecvent, i se încredințează menținerea notei comune a două acorduri succesive :*



*Mișcarea directă, inevitabilă și foarte utilă în înlanțuirea a două acorduri, poate angaja oricare din voci. În cazul vocilor externe, se vor urmări cu grijă cvintele și octavele directe, permise și nepermise, al căror regim a fost expus în capitolul anterior.*

Mișcarea directă a tuturor vocilor (*directismul general*) este interzisă. Se exceptează în final, când, între cele două acorduri de încheiere (dominantă — tonică), se îngăduie coborîrea tuturor vocilor. De asemenea, pe armonie ținută, mersul direct al tuturor vocilor va fi admis :

98

a. nu b. nu c. da *în final* d. da

I V I IV V I I

Mișcarea paralelă, pîndită de pericolul cvintelor sau octavelor succesive, se practică curent în intervale de terțe sau sexte :

99

da da

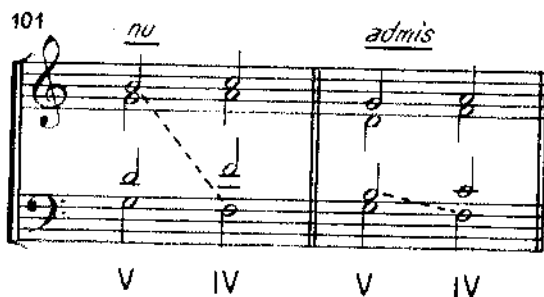
IV I V I

Armonia tradițională, severă, interzice mersul paralel în terțe mari între vocile externe, denumind efectul „falsă relație de triton”, pentru că, între bas și sopran se aude tritonul :

100

nu

În acest regim de armonie severă, falsa relație de triton rămîne interzisă ori de cîte ori se produce între vocile externe, fiind îngăduită numai atunci cînd una din voci este internă :



Bineînțeles, temele de armonie, ca și muzica, în general, îmbină toate aceste mișcări, ținând seama de recomandările și interdicțiile care izvorăsc din experiența unei practici îndelungate, ilustrată și confirmată de capodoperele artei sunetelor dintr-o anumită epocă.

## Combinarea înlănțuirilor

Pentru început, ne vom limita numai la înlănțuirile celor trei acorduri principale, suficiente pentru a armoniza o temă simplă, nemodulantă.

Cele trei acorduri se pot combina în șase variante :

1. tonică — dominantă (I—V) ;
2. dominantă — tonică (V—I) ;
3. tonică — subdominantă (I—IV) ;
4. subdominantă — tonică (IV—I) ;
5. subdominantă — dominantă (IV—V) ;
6. dominantă — subdominantă (V—IV).

Dintre toate aceste posibilități, ultima (dominantă — subdominantă) rămîne interzisă deocamdată, sensibila urmînd să se rezolve strict în acordul de tonică.

## Înlănțuirile acordice în major

### Tonică — dominantă (I—V)

Pentru realizarea acestei înlănțuiri, pornim de la acordurile respective, cărora le adăugăm cel de-al patrulea sunet, prin dublarea, în primul rînd, a fundamentalei :

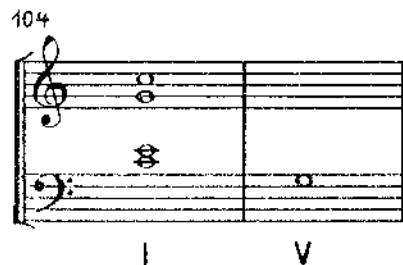


Distribuiți mai întâi  
fundamentalele la bas :

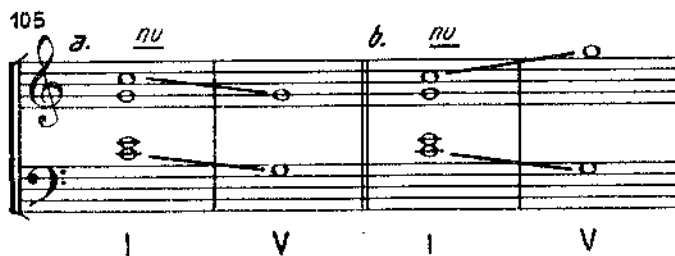


Restul elementelor va fi încredințat celorlalte voci, după ce alegem  
sau ne impunem una din pozițiile armonice (strinsă, largă sau mixtă).

Dacă pornim, de pildă, în poziția strinsă, vom distribui celelalte  
trei sunete astfel :



Pentru a lega primul acord de-al doilea, vom da *înțietate* *sopra-*  
*nului*, care trebuie să se miște treptat și nu prin salturi, care ar genera  
octave paralele sau contraparalele :



În consecință, vom recurge la o notă vecină, element în acordul dominantei :

106

sau

I V I V

Celelalte două elemente ale acordului vor fi distribuite, fără salturi de cvartă și cvintă, ținând pe cât posibil nota comună pe loc, evitând astfel directismul general sau spații prea mari între voci :

107

a. b.

I V I V

Pentru verificarea cvintelor sau octavelor consecutive (paralele sau antiparalele) se procedează astfel :

— se depistează în primul acord vocile care realizează octava (în cazul *a*), adică basul și sopranul, urmărindu-se *aceleași voci* în acordul următor, identificându-se intervalul, în cazul nostru terța (sol-si), în consecință, corect ;

— revenim la primul acord, pentru a depista vocile care realizează cvinta și vom descoperi că e vorba de bas și alto, după care trecem la al doilea acord și, urmărind *aceleași voci*, constatăm că ele se găsesc la octavă, deci corect (dealtfel, nota comună la alto excludea orice eventualitate de greșeală în acest sens) ;

— distanțele dintre voci nu depășesc octava ;

— înlănțuirile sînt corect realizate.

Iată, mai departe, câteva dintre cele mai frecvente moduri de legare a celor două acorduri :

108

Diagram illustrating musical notation for example 108, showing two systems of voice leading between chords I and V. The first system (a, b, c) shows a stepwise motion in the soprano and a stepwise motion in the bass. The second system (d, e, f) shows a stepwise motion in the soprano and a stepwise motion in the bass. The notes are connected by slurs, indicating a smooth transition between the two chords.

Se constată, în general, că ținerea pe loc a unui sunet comun permite celorlalte voci mersuri paralele în terțe sau sexte. O excepție ne oferă exemplul e, unde soprana intonează un salt de cvartă, singurul permis (din terța unui acord în terța celuiilalt).

Ultimul exemplu (f) va fi cel mai puțin folosit, pentru că soprana, care trebuie să se desfășoare, aici stă pe loc. Totuși, în unele situații, vom folosi și această variantă. Mai adăugăm aici și alte înălțări, de asemenea corecte, în care nota comună nu este ținută pe loc (înălțare melodică) :

109

Diagram illustrating musical notation for example 109, showing two systems of voice leading between chords I and V. The first system (a) shows a stepwise motion in the soprano and a stepwise motion in the bass. The second system (b) shows a stepwise motion in the soprano and a stepwise motion in the bass. The notes are connected by slurs, indicating a smooth transition between the two chords.

#### Dominantă – tonică (V-I)

În general, se produc aici reversurile înălțărilor prezentate la paragraful anterior, minus cazul penultim (ex. 108, e), care nu va mai fi posibil, întrucât sensibilă, după cum știm, are mers obligatoriu, mai cu seamă la sopran :

a. b. c.  
 V I V I V I

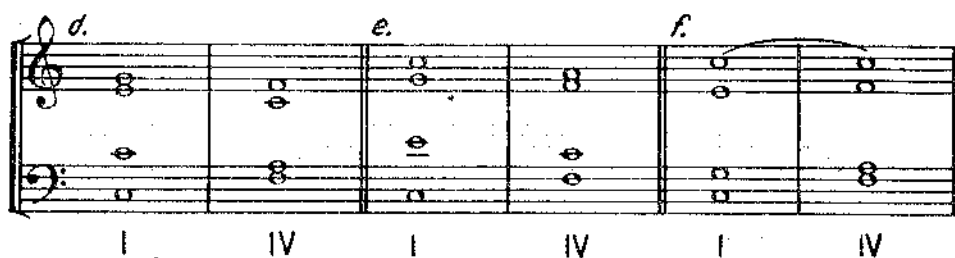
d. e. f.  
 V I V I V I

Ultima înlănțuire (f), cuprinzind o octavă directă între vocile externe, prin mers de secundă mare la sopran și mersul coborîtor al tuturor vocilor (directism general), va fi admisă la încheierea frazelor sau a unei melodii.

### Tonică – subdominantă (I–IV)

Ne găsim aici într-o situație asemănătoare cu cea anterioară, fiind vorba de înlănțuirea a două acorduri care conțin un sunet comun. În cazul de față, apare o degajare, datorită lipsei sensibilei și, deci, al unui mers obligatoriu :

a. b. c.  
 I IV I IV I IV

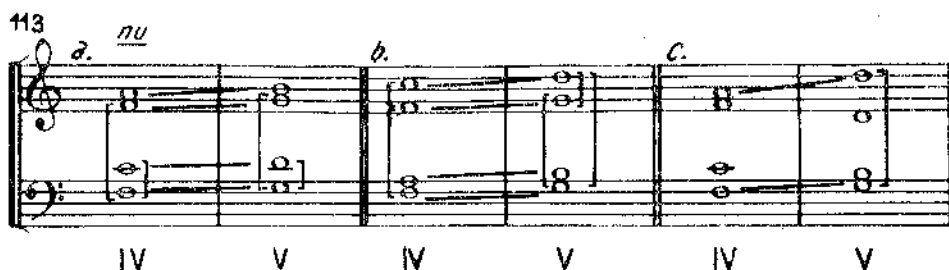


Subdominantă - tonică (IV-I)



Subdominantă - dominantă (IV-V)

Iată o înlanțuire deosebită, datorită faptului că cele două acor-  
duri, ale căror fundamentale sînt note alăturate (fa-sol), nu conțin  
nici o notă comună. În consecință, tocmai mersurile treplate devin  
periculoase și, de aceea, trebuie să se evite mersurile paralele, care  
creează cvinte și octave paralele sau directe :



În înlanțuirea IV—V se impune o rezolvare strictă și anume :  
mersul contrar al celor trei voci superioare față de bas, fiecare voce  
venind la cel mai apropiat element.

Iată, în acest caz, câteva rezolvări :

114

IV V IV V IV V

### În minor - armonic

Recomandările și interdicțiile formulate anterior rămân valabile și în minorul — armonic, unde cele trei acorduri principale sînt :

115

I IV V

După cum se știe, sensibila tonalității, care nu figurează în materialul și armura relativei majore, va trebui să fie notată special pe parcurs.

Prezența sensibilei în minor creează noi intervale caracteristice (secunde mărite, cvarte micșorate, cvinte mărite etc.) al căror regim a fost expus la timpul cuvenit.

### Tonică - dominantă (I-V) :

116

I V I V I V I V I V

În exemplul 116, *d* se poate observa la tenor un salt de *cvartă micșorată*. Acesta este admis, dacă cel de-al doilea sunet este *sensibilă*, care se rezolvă la tonică.

### Dominantă – tonică (V-I)

117

V I V I V I V I V I

Acordul incomplet al tonicii din exemplul *d* și unisonul direct al vocilor bărbățești din exemplul *e* se integrează în regulile expuse la capitolele respective.

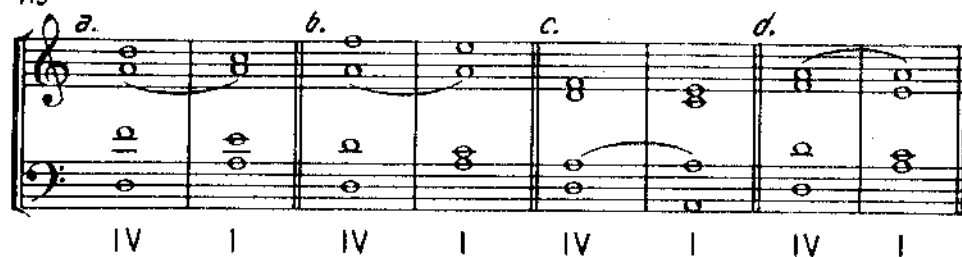
### Tonică – subdominantă (I-IV)

118

I IV I IV I IV I IV I IV

### Subdominantă – tonică (IV-I)

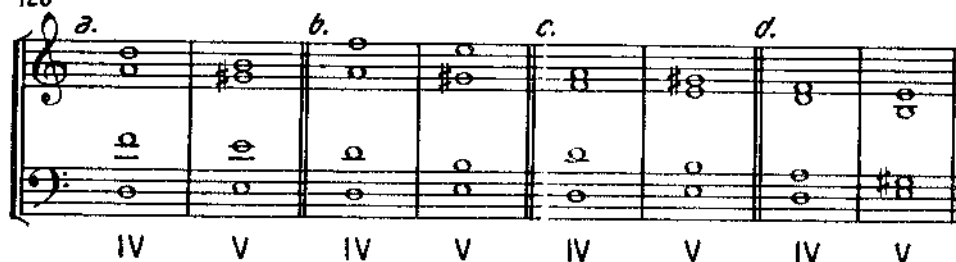
119



### Subdominantă – dominantă (IV-V)

Ca și în major, recomandarea strictă a conducerii contrare a acelor trei voci superioare, față de bas, va fi aplicată și aici :

120



Legind două acorduri, conform recomandărilor formulate până acum, am făcut primii pași în complexul proces al armonizării.

Deși mijloacele ce ne stau la îndemână sînt limitate, ele se impun a fi integrate în ansamblul unei teme, slujind o linie generală, o desfășurare muzicală a sopranului, cu evitarea unor repetări, cu o creștere și descreștere, chiar atunci cînd tema este simplă, în valori egale, și nu recurge decît la cele trei acorduri principale, numai în stare directă. Exigența artistică trebuie să intervină chiar de la prima realizare.

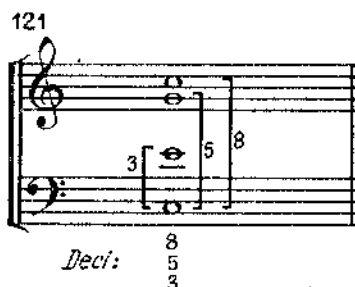
## IV. Realizarea temelor

*Basul dat.* Pentru realizarea armonizărilor se dă ca temă, în faza incipientă, partea basului (basul dat), ca un suport al edificiului armonic, urmînd ca elevul să reconstituie acordurile intenționate de autor, completînd astfel celelalte voci.

*Basul cifrat*<sup>1</sup>. Dacă în dreptul notelor din partida basului se indică prin cifre intervalele dintre elementele acordului și nota din bas, se obține o schemă armonică, redusă grafic la basul cifrat.

*Cifrajul.* Între nota din bas și celelalte elemente ale acordului suprapus se creează diferite intervale, care, traduse prin cifrele care le reprezintă, ne oferă sinteza aritmetică a acordului respectiv, un fel de stenografie muzicală.

Luînd un acord în stare directă, celelalte elemente se plasează, față de nota din bas, la intervale de *terță*, *cvintă* și *octavă* :



După cum se observă, în cifrare se are în vedere, de obicei, intervalul simplu. Cînd se intenționează un anumit interval compus, se indică în mod expres cifra respectivă (10, 12 etc.).

<sup>1</sup> Considerat ca fiind sinonim cu *basso continuo*, basul cifrat apare la organiștii italieni în secolul XVI, se extinde și înflorește în secolul XVII și la ceilalți instrumentiști acompaniatori, care mînuiesc instrumente polifonice (clavcein, chitarrone chitară, arpă, violă etc.). În fața unui bas cifrat, instrumentiștii, ajunși la o tehnică remarcabilă, improvizează pe loc armonizarea și conducerea celorlalte voci, cu imitarea motivului principal din solo. Această tehnică va dispărea începînd cu secolul XVIII, cînd armonia își va face apariția ca știință de-sine-stătătoare.

Spiritul de simplificare a renunțat, în cazul acordului în stare directă, la cifra 8, reducându-i emblema aritmetică la  $\frac{5}{3}$ , pentru ca, mai târziu, să renunțe și la aceste cifre (rămase necesare numai în anumite situații speciale). Așa că, pînă la urmă, într-un bas cifrat, lipsa cifrajului, în dreptul unei note, presupune un acord în *stare directă*, sunetul respectiv fiind *fundamentalul*.

Basul dat se realizează cu armura indicată în temă. În situația cînd apare un accident necuprins în armură (sensibilă în minor etc.), nota vizată se indică prin cifra respectivă, căreia i se adaugă accidentul necesar :

122

Același spirit de simplificare a acționat și aici. În consecință, un simplu accident, fără cifră, care figurează în dreptul unei note din bas, înseamnă că se referă la terța acelei note :

123

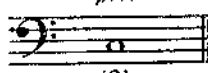
Zero marchează în dreptul notei respective absența oricărui acord în acel punct.

124

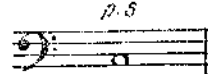
La începutul unei teme se obișnuiește a se indica, numai pentru primul acord, poziția melodică a sopranului. Cifra care indică intervalul față de bas este notată special, între paranteze.

Totodată, unii autori indică prin litere (prescurtat) și poziția armonică (strînsă, largă sau mixtă).

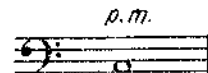
125

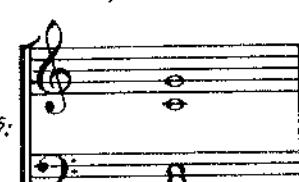
*p. l.*  
  
 (8) se realizează:

  
*poziție largă,  
 octava la sopran*

*p. s.*  
  
 (3) se realizează:

  
*poziție strînsă,  
 terța la sopran*

*p. m.*  
  
 (5) se realizează:

  
*poziție mixtă  
 cvinta la sopran*

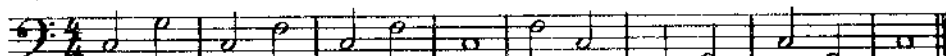
Pentru a nu crea confuzii, cifrele arabe (3, 5, 8 etc.) indică intervalele din construcția acordului, iar cifrele romane (I, IV, V etc.) funcțiunile, numărul de ordine al treptelor în gama respectivă.

Cu aceste indicații, strict necesare, se poate trece la realizarea primelor teme.

### Cum se realizează un bas dat

Ne propunem, pentru început, următorul bas dat :

126

  
 (8)

Știind că toate acordurile sînt în stare directă, vom trece în primul rînd la notarea funcțiunilor :

127

(8)  
I V I IV I IV I IV I IV V I V I

Acordurile impuse de temă sînt :

128

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

Ținînd seama de toate regulile, recomandările și interdicțiile formulate pînă aici, vom repartiza acest material armonic celorlalte trei voci :

129

(8)  
I V I IV I IV I



Pornind de la poziția strinsă și poziția melodică a octavei, impuse primului acord, am realizat tema de mai sus în mod corect, evitând greșelile interzise. Totuși, muzicalitatea ei lasă de dorit, din pricina monotoniei sopranului, care, contrar rolului său, stă prea mult pe loc, repetind sunete comune, ceea ce s-ar potrivi mult mai bine vocilor interne.

Un sopran reușit evită repetarea, are o desfășurare gradată, cu un punct culminant și cu o destindere, chiar și atunci când e vorba de o temă mică, de opt măsuri. Pentru aceasta, se impune ca, la un bas dat, să pornim, *în primul rând*, prin a construi *sopranul*. Vom folosi toate îngăduirile oferite de reguli, pentru a-i asigura o mobilitate și un ambitus cât mai larg de desfășurare.

Revenind la tema noastră, vom proceda în consecință :

130

Urmează completarea celor două linii melodice (alto și tenor), cu elementele acordurilor rămase la dispoziție :

131

The image shows two systems of musical notation for exercise 131. Each system consists of a treble and a bass staff. The first system has four measures with chords I, V, I, IV, I, IV, and I indicated below. The second system has four measures with chords IV, I, IV, V, I, V, and I indicated below. The notation includes various note values and rests, with some notes connected by slurs.

O altă recomandare de lucru este aceea de a face controlul riguros, pe verticală ca și pe orizontală, chiar în timpul realizării, de la acordul întâi la al doilea, de la al doilea la al treilea și așa mai departe. A ne baza pe verificarea finală a întregii teme, înseamnă a da ocazia unor complicate neajunsuri.

Descoperind o greșeală, după ce tema a fost încheiată și, încercând să o remediem, vom pricinui, de obicei, alte greșeli, unele de nesoluționat, fapt care va duce uneori la modificarea totală a realizării, pierzându-se poate muzicalitatea dorită.

O altă recomandare, de altă natură, o constituie necesitatea formării *auzului armonic*. Pentru aceasta, pornind cu prima temă, cel care studiază armonia va executa de nenumărate ori realizarea pe care a obținut-o, atent la impresia produsă de fiecare funcțiune, de fiecare construcție de acord, căutând să deslușească sonoritatea pozițiilor armonice (strînsă, largă, mixtă), detașarea vocilor externe etc.

După o fază suficient de intensă a reproducerii ei, realizarea va fi citită numai optic, așa cum citim în gînd un text literar, încercînd să ne reamintim sonoritatea ei, legînd *vizualul* de *auditiv*.

## În minorul armonic

După cum am semnalat la primele înălțuiri, construcția modului minor armonic, prin numărul sporit de intervale mărite și micșorate, pune mai multe probleme în armonizare, ca și notarea sensibilei, care nu figurează în armură și pe care, de obicei, începătorii, uitând să o noteze, nu o mai urmărească în mersul ei obligatoriu și în intervalele pe care le-ar genera.

*Intervalele mărite rămân interzise, cu excepția secundeii mărite, care va fi admisă numai la o voce internă, dacă cea de-a doua notă este sensibilă, care se rezolvă la tonică :*

132

*nu* *da*

IV V# I II V# I

*Intervalele micșorate sînt admise, cu condiția ca cea de-a doua notă să fie sensibilă, care se rezolvă la tonică :*

133

*a.* *b.*

IV V# I I V# I

## V. Cîntul dat

### Fixarea funcţiunilor

Temele, în care *basul este dat*, oferind temelia armonică şi precizînd componenţa fiecărui acord, asigură prin această rigoare o bună parte din travaliul armonizării, iniţiativa începătorului fiind astfel redusă şi ghidată la maximum. Iată de ce, de cîte ori vom inaugura un alt capitol, primele teme vor fi *basuri date*, urmate apoi de *sopranuri* sau *cînturi date*, unde libertatea de acţiune este mai mare. În felul acesta ne apropiem de adevăratul rost al armoniei, care este, în fond, crearea unui acompaniament la o melodie.

Prima etapă în armonizarea unei melodii o constituie *fixarea funcţiunilor*, aşa cum am procedat dealfel şi în cazul *basului dat*. Pentru aceasta, cercetăm fiecare notă, stabilind acordul care o conţine. În actualul stadiu, operaţia este simplă şi nu vom avea decît două sunete care pot fi dublu interpretate :

- *tonica*, fundamentală în acordul treptei I sau cvintă în acordul treptei a IV-a ;
- *dominanta*, fundamentală în acordul treptei a V-a sau cvintă în acordul treptei I ; celelalte sunete figurînd, fiecare, numai în cîte un acord<sup>1</sup> :

134

I II III IV V VI VII

I IV V I IV V I IV V

În cazul celor două sunete, susceptibile de dublă funcţionalitate, vom ţine seama de acordurile cu care se înlanţuie. Vom constata atunci, că, în unele situaţii, vom fi obligaţi să aplicăm o singură soluţie. Unul din principalele motive în acest sens îl constituie evitarea relaţiei V—IV.

<sup>1</sup> Mai tîrziu, cînd întregul material acordic va fi asimilat ca şi cel al notelor melodice, vom vedea că orice notă poate să facă parte din orice acord.

Să luăm cazul *tonicii*. Ea poate fi armonizată cu acordul tonicii (I) sau al subdominantei (IV) :

135

IV I IV IV I IV I I

Dar, dacă tonica urmează după un sunet care se armonizează numai cu dominantă (cum e treapta a II-a și sensibila), această opțiune cade și vom fi obligați să armonizăm numai cu acordul treptei I :

136

V IV V IV V I V I

De asemenea, *dominantă* poate fi armonizată cu acordul dominantei (V) sau al tonicii :

137

IV V IV I I IV I I

Dar această libertate încetează dacă, după dominantă urmează în melodie un sunet care se armonizează obligatoriu cu acordul subdominantei (IV). În acest caz, pentru a evita relația V—IV, vom armoniza treapta a V-a din melodie cu acordul treptei I :

138

a. \* nu      b. \* da      c. \* da

V IV      I IV      I IV

De obicei, *primul și ultimul acord aparțin tonicii*. În cazul cînd melodia începe cu o măsură incompletă (anacruză sau Auftakt), se începe, de cele mai multe ori, cu *dominanta* sau, uneori, cu *subdominanta* :

139

V I      etc.

Într-un asemenea caz, anacruza poate fi armonizată cu un acord sau numai cu unisonuri; octavele contraparalele fiind aici admise :

140

a. da      b. da

V I      V I      etc.

Cu subdominanta :

141

IV I V

*Saltul*, aflat în aceeași măsură, de la un timp tare la unul slab, e bine să fie acompaniat cu același acord, dacă îl poate cuprinde :

142

I V IV I I

(Exemplul c greșește prin faptul că leagă un timp slab de următorul tare, cu același acord, mai cu seamă, peste bara de măsură).

*Salturile*, care nu pot fi reunite în cadrul aceluiași acord, vor fi armonizate cu două acorduri diferite :

143

IV V I V

Saltul de sextă, armonizat cu două acorduri diferite, se va realiza corect cu ajutorul unisonului între sopran și alto și un acord incomplet :

144

Exercise 144 shows a musical exercise for a sixth interval. It consists of three measures. The first measure is marked 'a.' and 'da', the second 'b.' and 'nu', and the third 'c.' and 'da'. The notation includes a soprano line, an alto line, and a figured bass line. The figured bass line has figures V, I, V, I, I, IV under the notes. The interval of a sixth is shown between the soprano and alto voices in each measure.

### Fixarea basului

Funcțiunile fiind determinate, nu ne mai rămâne decât să acordăm basului fundamentalele acordurilor respective. Operația, destul de simplă, trebuie să respecte totuși câteva recomandări, unele din ele expuse anterior. În primul rând, se vor evita două cvarte sau două cvinte la rând, în aceeași direcție :

145

Exercise 145 shows a musical exercise for the bass line. It consists of three measures. The first measure is marked 'a.' and has a figure 4. The second measure is marked 'b.' and has a figure 5. The third measure is marked 'c.' and has a figure 4. The notation shows a sequence of intervals in the bass line, with arrows indicating the direction of the intervals.

Ele se vor corecta, printr-un mers frânt, de cvintă-cvartă sau cvartă-cvintă :

146

Exercise 146 shows a musical exercise for the bass line. It consists of four measures. The first measure is marked 'a.', the second 'a.', the third 'b.', and the fourth 'c.'. The notation shows a sequence of intervals in the bass line, with arrows indicating the direction of the intervals.

Două salturi succesive, de cvartă și cvintă sau cvintă și cvartă, în aceeași direcție, vor fi frecvent folosite :

147

Exercise 147 shows a musical exercise for the bass line. It consists of three measures. The first measure is marked 'a.' and 'da', the second 'b.', and the third 'c.'. The notation shows a sequence of intervals in the bass line, with arrows indicating the direction of the intervals.

Saltul de *octavă* va fi deseori folosit la bas, cu condiția să nu fie precedat sau urmat de un mers în aceeași direcție. Pentru aceasta, el va fi intercalat într-un mers în zigzag :



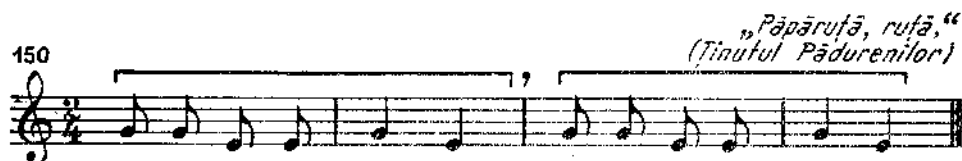
Salturile care depășesc octava rămân interzise.

\*  
\*   \*  
\*

## VI. Cadențele<sup>1</sup>

### Alcătuirea discursului muzical

Analog cu construcția sintactică verbală sau literară, discursul muzical se alcătuiește, la rindu-i, din fragmente (motiv, frază, perioadă), a căror înlanțuire și logică realizează edificiul compozițional. Ele sînt despărțite și legate, totodată, prin mici întreruperi sau respirații, denumite *cezuri*<sup>2</sup>, corespunzînd virgulelor din discursul literar :



<sup>1</sup> Termenul provine din latinescu *cadere*=a cădea, a sfîrși.

<sup>2</sup> Din latinescul *caesura*=oprire, încetare.



Dacă majoritatea melodiilor sînt alcătuite, de obicei, din îmbinări simetrice, a unor fraze de două sau patru măsuri, reunite în perioade compuse prin multipli binari ( $4+4$ ,  $8+8$  etc.), nu lipsesc însă nici reu-niri de  $3+3$  sau  $5+5$  măsuri etc. Bineînțeles, mai tîrziu, într-o muzică complex elaborată, nu vom mai întîlni simetria aceasta, ba, uneori, nici chiar delimitările de fraze. Deocamdată, ne vom opri la tipurile melodice simple, clare, clasice, pentru a explica ce sînt *cadențele* și rolul lor în desfășurarea discursului muzical.

Iată o noțiune armonică al cărei conținut este determinat de des-fășurarea melodică. Cadența este o formulă armonică, o înlănțuire de două sau trei acorduri, plasată *la încheierile* de frază și de perioadă.

Luată izolat, ea nu se deosebește cu nimic de celelalte înălțări armonice. Ceea ce îi conferă acest titlu este *momentul* pe care îl ocupă în desfășurarea discursului muzical :



Din acest punct de vedere o cadență echivalează cu un semn de punctuație din discursul vorbit : virgula, punctul, două puncte etc.

Într-adevăr, o cadență deschisă (I—V sau V—VI) impune continuarea frazei muzicale, după cum, altă dată, o poate închide (IV—V—I sau II—V—I). În felul acesta, cadența separă, dar totodată leagă elementele discursului muzical.

Armonia a jucat și joacă un rol generator, de seamă, în arhitectura construcțiilor sonore și nu întâmplător apariția ei a coincis cu nașterea și elaborarea marilor forme muzicale.

Revenind însă la rolul cel mai simplu al cadențelor, ne vom ocupa deocamdată de cele alcătuite numai din acorduri principale.

### Cadența perfectă sau autentică<sup>1</sup>

Este vorba de *cadența V—I* care încheie o frază sau o perioadă muzicală. Pentru aceasta se cere ca ambele acorduri să fie în *stare directă*, iar acordul tonicii să fie plasat pe timp tare.

<sup>1</sup> Denumirile de *autentic* și *plagal* provin din terminologia medievală a modurilor, care urmărea să reproducă sistemul modal antic.

Vechile tratate, mai severe, impuneau ca sopranul să încheie cu tonica :

155

V I V I V# I

### Cadența imperfectă

Alcătuită tot din înlănțuirea V—I, *cadența imperfectă* nu îndeplinește una din condițiile celei perfecte. În consecință, dacă unul din acorduri este în răsturnare sau dacă acordul tonicii cade pe timp slab, *cadența devine imperfectă* ;

156

V I in răsturnarea întâi V I pe timp slab

### Cadența perfectă (autentică) compusă

Cadența perfectă, precedată de acordul subdominantei, se numește *perfectă* sau *autentică compusă*. Încheierea este astfel mai amplu și mai categoric afirmată :

157

a.   
 b.   
 V V I V# I

### Cadența plagală

O altă cadență pentru finaluri, tipică prin austeritatea ei, este cadența plagală, alcătuită din înlănțuirea treptelor IV—I, cu ambele acorduri în stare directă (deseori, precedată de înlănțuirea treptelor V—I):

158

a.   
 b.   
 V I IV I IV I

Cadența perfectă (autentică), compusă sau nu, și cadența plagală sînt cele care pot avea un caracter concludziv, de încheiere, denumite de aceea și *finale* sau *terminale*. Alături de ele, avem nevoie și de alte cadențe, interioare, de suspensie, de repaus și continuare, așa cum în vorbire ridicăm intonația pentru a semnală urmarea, enumerarea, întrebarea etc. Acest rol în muzică îl vor îndeplini *cadențele imperfecte* și mai ales, *semicadențele* (cadența la dominantă și la subdominantă) și altele, în a căror componență intră și acordurile secundare<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Un excelent rol în acest sens îl va îndeplini *cadența evitată* sau „înșelătoare” (V—VI).

## Semicadențele

Termenul general de *semicadențe* reprezintă momentele de repaus sau întreruperi pe acordul *dominantei* și, mai rar, pe al *subdominantei*. În ambele cazuri, este evidentă necesitatea continuării desfășurării armonice.

*Cadența la dominantă* (semicadența autentică) constă din înlănțuirea acordurilor I—V sau IV—V, indiferent de starea acordurilor :

159

The exercise consists of three measures, each with a treble and bass staff. Measure 'a' shows a C major chord (I) in the bass and a G major chord (V) in the treble. Measure 'b' shows an F major chord (IV) in the bass and a G major chord (V) in the treble. Measure 'c' shows a C major chord (I) in the bass and a G# major chord (V#) in the treble.

*Cadența la subdominantă* (semicadența plagală) înlănțuie acordurile I—IV, indiferent de starea acestora :

160

The exercise consists of two measures, each with a treble and bass staff. Measure 'a' shows a C major chord (I) in the bass and an F major chord (IV) in the treble. Measure 'b' shows a C major chord (I) in the bass and an F major chord (IV) in the treble.

În afară de sensul restrîns, riguros, expus în acest capitol, termenul de *cadență* mai comportă uneori și un înțeles mai larg : fie o înlănțuire tipică, cu o sonoritate specială (cadența evitată, cadența dramatică etc.) sau pur și simplu o înlănțuire, indiferent între ce acorduri sau a locului unde va fi plasată. Aceste completări nu anulează însă sensul specific al noțiunii de *cadență*.

## Fraza — generatoare de concesii armonice

Dacă melodia, prin sunetele ei, determină, în bună parte, acordurile care se vor înălța în desfășurarea muzicală, fragmentele ei (frazе și perioade) determină fixarea unor înălțări, care capătă un rol deosebit, acela de *cadențe*. Consecințele însă nu se opresc aici. Unele reguli sau rigori armonice slăbesc sau încetează în anumite puncte ale frazei muzicale. Reamintim două excepții, pe care le-am semnalat la timpul cuvenit :

— octavele contrapozale între vocile externe sînt admise în cadența finală ;

— mersul direct al tuturor vocilor (directismul general) se acceptă, în aceeași cadență finală, în relația V—I. Același directism general va fi îngăduit între încheierea frazei și începutul celei care urmează.

### Înălțuirea treptelor V—IV

O excepție, nesemnalată pînă acum, se referă la interdicția înălțuirii treptelor V—IV.

Se permite relația V—IV, dacă acordul dominantei încheie o frază (prin semicadență), iar acordul subdominantei inaugurează fraza următoare :

Beethoven : Sonata pentru vioară și pian

161 *Andante, più tosto Allegretto*

I II V  
semicadență la dominantă

N  
etc...

O altă excepție pentru înlănțuirea V—IV. Deși nu are o legătură directă cu capitolul frazei muzicale, totuși, pentru că am semnalat mai sus o excepție privitoare la înlănțuirea V—IV, vom alătura aici o a doua îngăduință.

Se admite relația V—IV, dacă se revine la V, deci: V—IV—V:

162

V (N) V I V (N) V I

În acest caz, se consideră acordul subdominantei un acord de broderie, iar funcția reală, în toate cele trei acorduri (ex. 162), fiind cea a dominantei.

## VII. Răsturnarea întâi a acordurilor principale

### Caracteristici. Cifraj

A răsturna un acord, înseamnă a-l scoate din starea directă, încredințând basului alt element decât fundamentală :



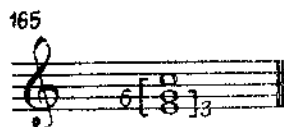
Un acord de trei sunete (trison) are două răsturnări.

În răsturnarea întâi, acordul are la bas terța. Bineînțeles, funcțiunea sa rămâne aceeași, totuși, în răsturnare, ea este mai slab afirmată, mai atenuată<sup>1</sup>. Iată de ce, la final, se va evita încheierea printr-un acord în răsturnare, fiind lipsit de caracterul categoric necesar.

În răsturnări, elementele acordului își păstrează denumirea inițială de : *fundamentală*, *terță*, *cvintă*, chiar dacă, acum, raporturile lor față de nota din bas s-au schimbat :



Într-adevăr, ele se găsesc, față de bas, la alte intervale, ceea ce face ca un acord în răsturnarea întâi să se cifreze complet  $\frac{6}{3}$ . Cum însă spiritul de simplificare acționează constant, această răsturnare se marchează numai prin 6, de unde și denumirea de *acord de sextă* sau *sextacord* :



<sup>1</sup> Această realitate constituie nu un defect ci o caracteristică utilă, coloritul mai pal al unui acord fiind necesar pentru a îmbogăți paleta limbajului armonic, aducând și o anumită suplețe în înălțări.

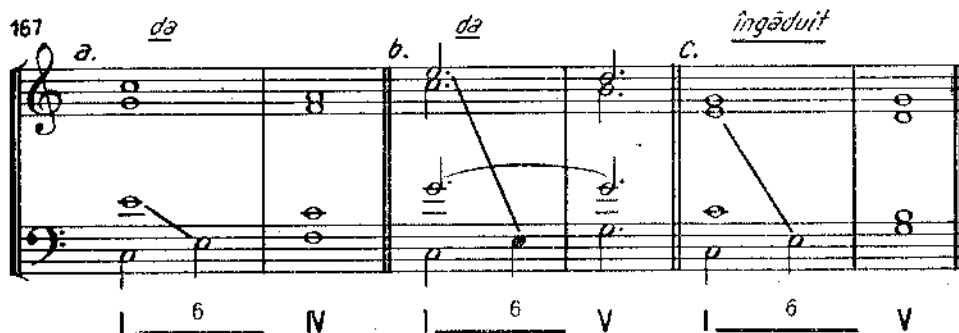
## Dublări. Omisiuni

În răsturnarea întii, a unui acord principal, se dublează *fundamentală* sau *cvinta* (mai des decît în starea directă). De obicei, vom prefera elementul a cărui intonare necesită un salt mai mic :



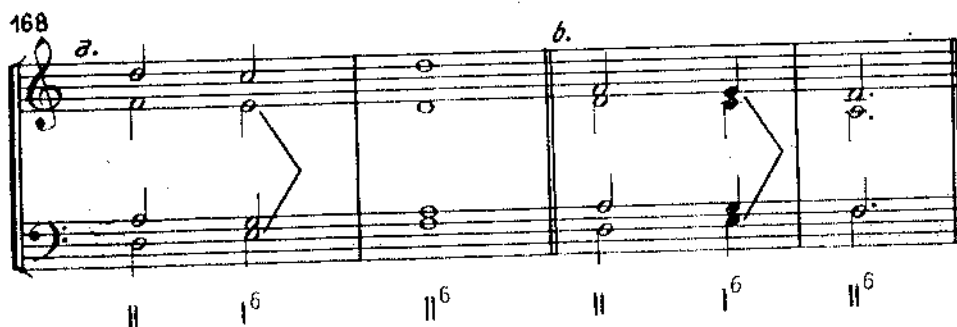
Dublarea terței se îngăduie numai în anumite condiții.

Se admite dublarea terței într-un acord principal, pe *armonie ținută* și pe *timp slab*. În acest caz, ordinea de preferință a dublării basului se face în primul rînd cu *tenorul*, apoi cu *sopranul* și, numai în caz de forță majoră, cu *alto-ul* :



(Linia orizontală din cifraj reprezintă menținerea armoniei anterioare).

Nota din bas mai poate fi dublată chiar prin atacarea directă a unui acord în răsturnarea întii, dacă vocile care o realizează merg *contrar* și *treptat* :

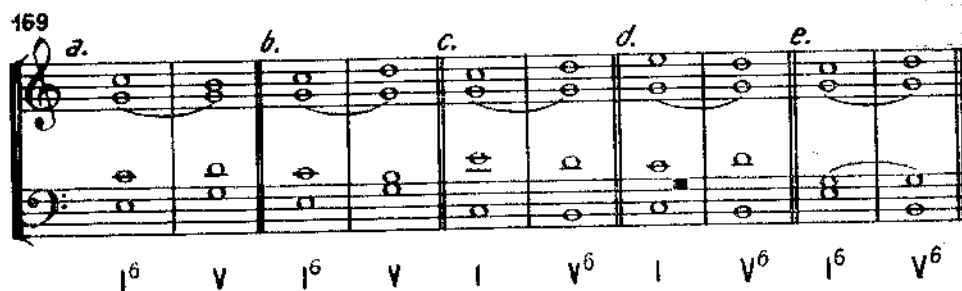


Dintr-un acord în răsturnarea întâi nu poate lipsi nici unul din elementele sale.

Cea mai bună sonoritate a unui acord în răsturnarea întâi se obține, distribuind fundamentală (sextă față de bas) la *sopran*, ceea ce nu exclude celelalte eventualități, în condițiile semnalate mai sus.

## Înlănțuiri

Tonică – dominantă și viceversa :



După cum se observă din cele câteva exemple de mai sus, prin utilizarea răsturnărilor se obține o mai mare cantabilitate, prin excluderea salturilor de cvartă și cvintă, cu note ținute, ceea ce face înlănțuirile mai line, mai puțin categorice. Dacă în cazul e, basul descrie un salt de cvartă, intonând terțele acordurilor, el se compensează prin ținerea pe loc a două voci.

Relația *dominantă-tonică* se va realiza inversând ordinea acordurilor de mai sus, cu excepția ultimului exemplu (e), care nu este reversibil, din pricina sensibilei, care are mers obligatoriu la tonică.

De acum înainte, vom putea realiza *cadența imperfectă*, recomandată pentru încheierile interioare de frază.

Tonică — subdominantă și viceversa :

170

a. b. c. d. etc.

$I^6$  N  $I^6$  N I  $N^6$   $I^6$   $N^6$

Inversările înlanțuirilor de mai sus vor ilustra relația *subdominantă-tonică*, lăsînd loc, bineînțeles, și altor eventualități.

### Subdominantă-dominantă

Grație răsturnării acordurilor, relația IV—V nu mai este acum atît de riguros încorsetată. Pericolul mersului treptat continuă să pîndească :

171

a. nu b. nu

$N^6$   $V^6$   $N^6$  V

Soluțiile sînt mai diverse acum :

172

a. b. c.

$N^6$  V  $N^6$  V  $N^6$   $V^6$

Apariția răsturnărilor permite sopranului o linie melodică mai bogată, putînd să conțină salturi de cvartă și cvintă, care, de data aceasta, nu vor crea cvinte și octave interzise :

173

*a.* *b.* *c.*

$V^6$  I I  $IV^6$   $I^6$   $IV^6$

Și celelalte voci cîștigă în suplețea mișcărilor melodice, avînd la dispoziție mai multe eventualități de rezolvare.

Dacă sopranul poate intona acum și salturi de evartă și cvintă, *basul capătă*, în schimb, *posibilitatea mersului treptat*.

Într-adevăr, cu excepția trepteii a II-a, el dispune, grație răsturnării acordurilor, de suntele întregii game :

174

I  $I^6$  N V  $N^6$   $V^6$

Melodicitatea vocilor are astfel ocazia să se afirme mai mult, făcînd să crească muzicalitatea temelor.

În temele cifrate, cînd întîlnim cifra 6, vom descoperi fundamentala acordului, fie urcînd o *sextă* fie coborînd o *terță* :

175

6 6

*se calculează*

6 6

*deci*

6 6

În temele necifrate, atunci cînd la bas se vor găsi alte sunete decît treptele principale, ele se vor integra în răsturnarea întii a acordurilor principale. Exceptînd treapta a II-a, care nu poate fi deocamdată utilizată, se va armoniza :

- treapta a III-a cu acordul I<sup>6</sup> ;
- treapta a VI-a cu acordul IV<sup>6</sup> ;
- treapta a VII-a cu acordul V<sup>6</sup>, astfel :

176

Do: I<sup>6</sup>      N<sup>6</sup>      V<sup>6</sup>      la: I<sup>6</sup>      N<sup>6</sup>      V<sup>6</sup>

La un cînt (sopran) dat se va urmări realizarea unui bas cît mai melodic, care să echilibreze și mersul vocilor externe. Salturile la sopran pot fi contracarate, fie prin ținerea notei la bas (dacă se produc în aceeași măsură, de la un timp tare la unul slab), fie printr-o mișcare redusă a acestei voci :

177

I      V      I<sup>6</sup>      IV      V<sup>6</sup>      I      I      V<sup>6</sup>

**De reținut :** sextele și terțele între bas și sopran asigură armoniilor o sonoritate rotundă, plină. Încheierea temelor va cadența cu acorduri în stare directă.

### Despre schimbările de poziție

Din motive de ordin ritmic și melodic sau pentru a corecta sau preîntîmpina anumite erori de armonie, recurgem, deseori, la *schimbarea poziției acordului* (care nu trebuie confundată cu schimbarea stării acordului, cînd apare alt sunet la bas). În *schimbarea de poziție*, starea și cifrajul acordului rămîn aceleași, ca și basul, numai celelalte trei voci întonează alte elemente, ale aceluiași acord :

178

178

a. b.

I V<sup>6</sup> I N V<sup>#</sup>

În aceste cazuri, se va avea în vedere evitarea apariției unor *cuarte* și *cvinte goale* :

179

a. nu b. nu c. nu

IV V<sup>#</sup> I<sup>6</sup>

Pentru remedierea acestor sonorități, ele vor fi însoțite de *repetarea* *terței* *acordului* :

180

a. da b. da c. da d. și chiar

IV V<sup>#</sup> I<sup>6</sup> I

Totuși, *schimbările de poziție* trebuie să se facă cu *economie* și cu *multă prudență*.

Abuzul de arpegii deranjează specificul stilului coral, arpeggiile ținând, în primul rând, de muzica instrumentală. Pe lângă aceasta, ele dau ocazia producerii *cvintelor* și *octavelor* *paralele* sau *contraparalele* pe *timpi simetrici*, pe care *schimburile de poziții* nu le salvează, după cum am arătat la momentul respectiv (vezi ex. 88).

## VIII. Răsturnarea a doua a acordurilor principale

### Categoriile de acorduri

*În răsturnarea a doua, un acord are cvinta la bas.*

Față de nota din bas, *fundamentală* și *terță* acordului se găsesc la intervale de *cvartă* și *sextă* :



Cifrat  $\frac{6}{4}$ , acordul se numește de *cvartă* și *sextă* sau *cvartă-sext acord*. În această etajare, funcția respectivă este atât de slab reprezentată și de nestabilă, încât aducerea și rezolvarea sa impun o serie de precauții, grupate în mai multe aspecte și procedee. Iată de ce, spre deosebire de stările acordului expuse anterior, vom deosebi aici mai multe categorii de răsturnări.

|                           |                                                            |                                                                                                                                                                                    |
|---------------------------|------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Acorduri de $\frac{6}{4}$ | 1. <i>consonante</i><br>(pe armonie ținută, prin arpeggiu) |                                                                                                                                                                                    |
|                           | 2. <i>aparent disonante</i><br>(cu note vecine)            | <ul style="list-style-type: none"><li>de întârziere</li><li>de apogiatură</li><li>de broderie</li><li>de pasaj (trecere)</li><li>de anticipație</li><li>de échappée etc.</li></ul> |

## Acorduri de $\frac{6}{4}$ consonante (pe armonie ținută, prin arpeggiu)

Prea slabă pentru a instaura o armonie, răsturnarea a doua va fi pregătită de starea directă sau de răsturnarea întâi a aceleiași armonii. În consecință, basul intonează un arpeggiu, de unde și denumirea de acorduri de  $\frac{6}{4}$  arpeggiu :

182

a. b. c. *slab*

| 6 6 5 4 3 | V 6 6 4 | 6 N V 6 5 4 3

Odată adusă, răsturnarea a doua poate fi urmată de o revenire la starea directă sau la răsturnarea întâi a aceluiași acord (ex. 182, a), sau de o nouă armonie (ex. b). În acest caz, *basul* trebuie să meargă *treptat*.

În armonia severă se interzice înălțuirea a două acorduri de  $\frac{6}{4}$  succesive :

183

*nu*

N 6 4 V 6 4

## Dublări și suprimări de sunete

Într-un acord în răsturnarea a doua se dublează, în primul rînd, *nota din bas* :

184

a. b. c. d.

I V I V<sup>6#</sup>

În al doilea rînd se poate dubla fundamentală, în cazul acesta, cvarta față de bas :

185

a. b. c. d.

I N<sup>6</sup> V I N V<sup>6</sup>

Dintr-un acord în răsturnarea a doua nu poate lipsi nici unul din elementele sale. Absența oricăruia din ele ar face acordul de neidentificat.

În muzica corală, utilizarea acordurilor de  $\frac{6}{4}$  prin arpeggiu este foarte restrînsă, ca fiind nespecifică stilului coral. Aceste formule armonice rămîn tipice stilului instrumental, mai cu seamă în genurile mai ușoare, la acompaniament :

186

a. b. etc.

I V I V<sup>6</sup>

În afară de faptul că dispunem de mai multe intensități de afirmare a funcțiunilor, prin folosirea acordurilor în răsturnarea a doua, se câștigă o și mai mare posibilitate de mișcare a basului, care are acum la dispoziție și treapta a II-a (cvință în acordul dominantei):

187

*a.* *b.*

6 6/4 6 V# 6# 6 I

În plus, se poate crea o mișcare pe armonie ținută, necesară atât pentru ritm cit și pentru suplețea înlanțuirilor. Dar, după cum am mai menționat, în muzica corală răsturnarea a doua, adusă prin arpeggiu, trebuie folosită cu rezervă, pentru că abuzul acestei formule armonice poate anula sobrietatea stilului coral clasic, pe care căutăm să îl deslușim în faza actuală.

Analizați exemplele următoare, identificând cele două răsturnări, ca și procedeele prin care sînt aduse.

188

Mozart - Requiem (Dies Irae)

I VII<sup>6</sup> I<sup>6</sup> I<sup>6</sup> V<sup>6</sup> I

189

Beethoven-Concert pentru pian nr.4

Musical score for Beethoven's Concert for Piano No. 4, measures 189-190. The score is in 4/4 time and E major. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The right hand plays a series of chords and a melodic line, while the left hand provides a bass line. Fingering numbers (6, 6 6 6 6 6) are indicated below the notes.

190

Beethoven-Simfonia a III-a (Eroica)

Musical score for Beethoven's Symphony No. 3 (Eroica), measures 190-191. The score is in 3/4 time and E-flat major. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The right hand plays a series of chords, and the left hand provides a bass line. Fingering numbers (6, 6 4, 6 4, 6 4) are indicated below the notes.

(În răsturnările aduse pe timpi slabi, fundamentală care lipsește este subînțeleasă, în continuare)

191

Bach-Johannespassion

Musical score for Bach's Johannes Passion, measures 191-192. The score is in 4/4 time and E-flat major. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The right hand plays a series of chords and a melodic line, while the left hand provides a bass line. Fingering numbers (6, 6 4, 6 4, 6 4) are indicated below the notes.

192

*Corul**Haydn - Anotimpurile*
*Orchestra**(fundamentală  
la orchestră)*

193

*Haydn - Creațiunea*

194

*Brahms - Recviemul german*

### Acordurile de $\frac{6}{4}$ , aparent disonante (cu note vecine)

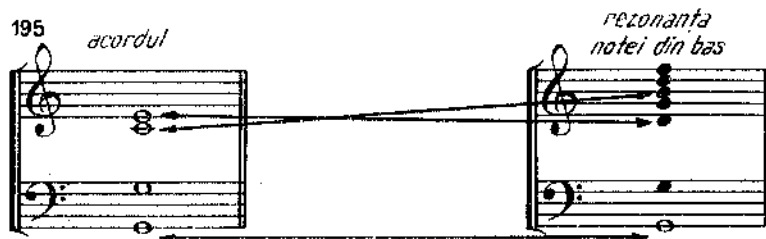
Mult mai folosite decât acordurile în răsturnarea a doua prin arpeggiu (consonante) sînt acordurile realizate cu *note vecine*, denumite și *aparent disonante*. Dubla lor denumire provine din faptul că ele se realizează prin înlocuirea *terței* și a *cvinței* cu sunetele superioare alăturate

(respectiv, cvarta și sexta-- $\frac{6}{4}$ ), înlocuitoare pentru un moment, în calitate de note melodice (înlirziri, apogiaturi, broderii sau anticipații). În acest moment, de înlocuire temporară, ele se comportă ca niște *disonanțe*, pentru că ne dau senzația unor note străine de acord, care așteaptă rezolvarea.

Adjectivul de *aparent* disonante se justifică prin aceea că, în fond, structurile armonice respective reprezintă răsturnarea a doua a unor acorduri de trei sunete, care nu are nimic disonant. Ceea ce le face să devină disonante este numai ambianța, relațiile, plasarea într-o anumită formulă armonică.

Mai recent, s-au adus și explicații *obiective*, pentru a se lămuri caracterul disonant al răsturnării a doua.

Intonind un acord în răsturnarea a doua, cvinta, care este la bas, emite cel mai activ rezonanța (sunetele armonice), dintre care se impun, în primul rînd, *cvinta și terța* respectivă. Or, tocmai aceste două elemente ale rezonanței se interferează cu *cvarta și sexta* din acordul emis, creînd conflictul care așteaptă rezolvarea, prin coborîrea treptată la elementele *reale* ale acordului :



Ceea ce trebuie remarcat și subliniat la aceste acorduri de  $\frac{6}{4}$  este *instabilitatea* lor, care impune rezolvarea, adică aducerea sunetelor reale.

### Acordul de $\frac{6}{4}$ întîrziere<sup>1</sup> (suspensie)

După cum o arată și denumirea, aceste acorduri provin din întîrzierea unor sunete care înlocuiesc pentru un moment elementele reale, efective, ale acordului, la care simțim nevoia rezolvării.

<sup>1</sup> Întîrzierea este un sunet prelungit din acordul anterior (unde era o notă reală), străin în acordul următor, unde creează necesitatea rezolvării.

O înlanțuire simplă ca aceasta

196

IV I

poate crea, prin întârzierea a două elemente, situația următoare :

197

note de întârziere (întârzierea)      note reale (rezolvarea)

6 — 5  
4 — 3

Întrucît sunetele întârziate nu pot afirma o armonie proprie, cifrajul funcțiunilor va marca situația, prin notarea funcției aparente între paranteze, astfel :

198

a. b. c.

IV (N)<sup>6</sup><sub>4</sub> I<sup>5</sup><sub>3</sub> IV (N)<sup>6</sup><sub>4</sub> I<sup>5</sup><sub>3</sub> I (I)<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>5</sup><sub>#</sub>

În acordurile de  $\frac{6}{4}$  astfel realizate, funcția reală este aceea a rezolvării. Iată de ce, unii autori cifrează funcția rezolvării chiar din momentul întârzierii :

199

N I

În consecință, un cifraj complet ar trebui să le reunească pe amândouă :

200

N  $(IV) \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$

Dar cum spiritul de simplificare trebuie să evite aglomerarea și complicațiile, ne vom limita prin a încadra în paranteze funcțiile aparente în răsturnarea a doua, provenită din sunete melodice, semnalind, astfel, că nu e vorba de o funcție reală, de-sine-stătătoare.

### Acordurile de $\frac{6}{4}$ , de întârziere, pe tonică

În major :

201

N  $(IV) \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$  N  $(IV) \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$  N<sup>6</sup> N  $(N) \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$

În minor :

202

IV  $(IV) \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$  N  $(IV) \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$  N  $(N) \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$

## Acorduri de $\frac{6}{4}$ , de întârziere, pe dominantă

În major :

203

I (I)  $\frac{6}{4}$  V  $\frac{5}{3}$  I (I)  $\frac{6}{4}$  V  $\frac{5}{3}$  I (I)  $\frac{6}{4}$  V  $\frac{5}{3}$

În minor :

204

I (I)  $\frac{6}{4}$  V#  $\frac{5}{3}$  I (I)  $\frac{6}{4}$  V#  $\frac{5}{3}$  I (I)  $\frac{6}{4}$  V#  $\frac{5}{3}$

După felul cum sînt aduse, întârzierile pot fi : *pregătite*, *semipregătite* și *nepregătite*.

1. *Întârzierile pregătite* mențin notele de întârziere de la acordul precedent (unde erau note reale), la aceleași voci și înălțimi :

205

N (N)  $\frac{6}{4}$  I  $\frac{5}{3}$

2. *Întârzierile semipregătite* conțin notele de întârziere din acordul precedent, dar ele sînt distribuite acum la alte voci :

206

a. b.

IV (IV)<sup>6</sup><sub>4</sub> I<sup>5</sup><sub>3</sub> I (II)<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>5</sup><sub>3</sub>♯

O dovadă în plus, că acordul de  $\frac{6}{4}$  cu note vecine nu constituie o armonie efectivă, ne oferă și faptul că intercalarea unui asemenea acord nu ne salvează de cvinte și octave paralele. În acest caz, armoniile reale pe care le separă se leagă ca și când el n-ar exista. În cazul de mai jos e vorba de cvinte paralele :

207

IV (IV)<sup>6</sup><sub>4</sub> I<sup>5</sup><sub>3</sub>

3. *Intîrzierile nepregătite* nu mai intră în componența acordului precedent, ci atacă brusc o nouă armonie. Iată de ce ele vor fi asimilate cu *apogiaturile* :

208

a. b.

sexta nepregătită

cvarță pregătită

I (IV)<sup>6</sup><sub>4</sub> I<sup>5</sup><sub>3</sub> IV (II)<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>5</sup><sub>3</sub>

## Condițiile de realizare

1. Apariția ( $\frac{6}{4}$ ) pe timp tare sau diviziune tare de timp, cu rezolvarea ( $\frac{6}{4}$ ) pe timp slab sau diviziune slabă de timp :

209

Exercise 209 consists of three measures labeled a, b, and c. Each measure shows a treble and bass staff. Below the bass staff, fingerings are indicated in boxes: for measure a,  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ ; for measure b,  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ ; for measure c,  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ . Arrows point from these boxes to the notes. Labels 'întirziere' and 'rezolvare' are placed below the first two boxes of measure a.

2. Rezolvarea corală strictă se realizează prin coborîrea, la aceeași voce, a sextei la cvintă (6—5) și a cvartei la tertă (4—3) :

210

Exercise 210 consists of two measures labeled a and b. Each measure shows a treble and bass staff. Below the bass staff, fingerings are indicated: for measure a,  $\begin{matrix} 6 \\ (N)^4 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 5 \\ 1^3 \end{matrix}$ ; for measure b,  $\begin{matrix} 6 \\ (N)^4 \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 5 \\ 1^3 \end{matrix}$ . Labels 'da' and 'nu' are placed above the first notes of measures a and b respectively.

3. Alături în momentul întirzierii cât și al rezolvării, basul rămîne pe loc. El se consideră neschimbat, dacă face un salt de octavă :

211

Exercise 211 consists of two measures. Each measure shows a treble and bass staff. Below the bass staff, fingerings are indicated: for the first measure,  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ ; for the second measure,  $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ .

4. În ambele momente (întirziere și rezolvare) se dublează nota din bas. Aceste acorduri vor fi practicate deocamdată numai pe tonică și dominantă.

## Acordul de $\frac{6}{4}$ , de apogiatură<sup>1</sup>

Acordul de  $\frac{6}{4}$  de apogiatură sau de întârziere nepregătită, comportându-se în rezolvare identic cu acordurile anterioare prezentate, ne oferă în plus o nouă dovadă a faptului că el nu constituie o armonie reală, de-sine-stătătoare.

În înfruntarea V-I se poate intercala un acord de apogiatură (IV)  $\frac{6}{4}$  care, deși dă naștere relației V-IV, va fi admis, pentru că în  $\frac{6}{4}$  funcția subdominantei nu se impune efectiv :

212

a. da      b. da

V      (N)<sup>6</sup><sub>4</sub>      I<sup>5</sup><sub>3</sub>      V#      (N)<sup>6</sup><sub>4</sub>      I<sup>5</sup><sub>3</sub>

## Acorduri de $\frac{6}{4}$ cadențial (cadențat)

Avînd aceleași caracteristici ca și acordurile prezentate mai sus, acordurile de  $\frac{6}{4}$  cadențiale sînt plasate la sfîrșitul frazei muzicale, contribuind la realizarea *cadenței perfecte*, de unde le vine și denumirea. Grație acestui acord de  $\frac{6}{4}$ , se obține, la finaluri, o desfășurare mai lină, mai melodică și mai legată.

213

în loc de      obținem

N      V      I      N      (I)<sup>6</sup><sub>4</sub>      V<sup>5</sup><sub>3</sub>      I

<sup>1</sup> Apogiatura (din italianeseul *appoggiare* — a sprijini, a susține) este o notă străină de acordul în care se produce, ornamentînd la o secundă superioară sau inferioară un element real al acordului respectiv. Caracteristica sa o constituie apariția pe timp sau fracțiune tare de timp, aducînd astfel o evidențiere, o accentuare internă în discursul muzical.

Specific acordului de  $\frac{6}{4}$  *cadențial* este saltul de octavă coboritoare al basului :



Necesitățile ritmico-melodice permit aici unele rezolvări figurate. În acest caz, acordurile de  $\frac{6}{4}$  își schimbă poziția, înainte de a se rezolva la  $\frac{5}{3}$  :



### Acorduri de $\frac{6}{4}$ , de broderie<sup>1</sup>

#### 1. Pe bas ținut

Dacă avem nevoie de mișcare, pe un bas care stă sau dacă melodia brodează superior terța sau *cuinta* acordului de *tonică* sau de *dominantă*, putem realiza (cu mijloacele de care dispunem până acum) acordul de  $\frac{6}{4}$  , de broderie :

<sup>1</sup> Denumită și *notă de schimb*, broderia este o notă ornamentală, plasată pe timp sau fracțiune slabă de timp, la o secundă superioară sau inferioară față de unul din elementele acordului, de la care pleacă și la care revine :

broderie  
superioară ;



broderie  
inferioară.



216

a. b. c. d.

6 5 6 5 # 6 5 6 5

I (IV)<sup>4</sup> I<sup>3</sup> I (IV)<sup>4</sup> I<sup>3</sup> V (I)<sup>4</sup> V<sup>#</sup> I (IV)<sup>4</sup> I<sup>3</sup>

După cum se observă, acest acord provine dintr-o dublă brodere a terței și cvintei acordului, în timp ce fundamentală din bas și dublarea ei rămân pe loc. În acest caz, acordul de  $\frac{6}{4}$  de broderie este intercalat între două acorduri identice, în stare directă, care impun totodată și funcția reală, pe întreaga formulă armonică.

Ca și în cazul întârzierilor, acordul de  $\frac{6}{4}$  de broderie va fi realizat, deocamdată, numai pe *tonică* și *dominantă*.

### Acorduri de $\frac{6}{4}$ , de broderie, pe tonică

În major :

217

a. b. c. d. e.

6 5 6 5 6 5 6 5 6 5

I (N) I<sup>3</sup> I (N) I<sup>3</sup> I (N) I<sup>3</sup> I (N) I<sup>3</sup> I (N) I<sup>3</sup>

În minor :

218

Figured bass notation:  $(V) \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$

Acorduri de  $\frac{6}{4}$ , de broderie, pe dominantă

În major :

219

Figured bass notation:  $V \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$

În minor :

220

Figured bass notation:  $V \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$

## 2. Prin brodarea basului

Angajarea basului într-o brodare la trei voci a acordurilor de tonică și subdominantă, din stare directă sau răsturnarea întâi, constituie un alt procedeu de obținere a acordului de  $^6_4$  :

221

a. b. c. d.

$I \quad (V)^4_4 \quad I \quad (V)^4_4 \quad I^6 \quad (V)^4_4 \quad I^6 \quad I^6 \quad (V)^4_4 \quad I^6$

222

a. b. c.

$I \quad (V)^4_4 \quad 6^\# \quad I^6 \quad (V)^4_4 \quad 6^\# \quad I^6 \quad I \quad (V)^4_4 \quad 6^\#$

223

a. b. c.

$IV \quad (I)^4_4 \quad N \quad IV \quad (I)^4_4 \quad IV \quad IV^6 \quad (I)^4_4 \quad N^6$

224

*a.* *b.* *c.*

$N$   $(I)^{\frac{6}{4}}$   $N$   $N$   $(I)^{\frac{6}{4}}$   $N$   $N^6$   $(I)^{\frac{6}{4}}$   $N^6$

### Condițiile de realizare :

— apariția lui  $\frac{6}{4}$  pe timp slab sau fracțiune slabă de timp, intercalată între două acorduri identice, în stare directă sau în răsturnarea întâi ;

— vocile care brodează (două voci pe bas ținut și trei voci în brodare la bas) pleacă și revin la același element ;

— în aceste situații ale acordului de  $\frac{6}{4}$  se dublează sunetul din bas.

### Acordul de $\frac{6}{4}$ , de pasaj (trecere)

Dacă recurgem și la alte note melodice, vom constata că, în înălțuirea I—V

225

$I$   $V$

intervalele de terță de la sopran și tenor permit să se facă legătura prin note de pasaj (trecere),

226

I (IV)<sup>6/4</sup> V

care creează, în acel moment, un acord de  $\frac{6}{4}$ , numit, în consecință, de pasaj<sup>1</sup>. Și în acest acord se va dubla basul, iar cele două voci, care se deplasează, vor merge treptat.

Acordul de  $\frac{6}{4}$  va fi adus pe timp slab sau fracțiune slabă de timp.

227

a. *nu*

b. *da*

I (IV)<sup>6/4</sup> V I (IV)<sup>6/4</sup> V

În minor, aducerea acestui acord pune unele probleme de ordin melodic. Una din voci, în mersul ei, va parcurge un interval de secundă mărită (admisă, după cum știm, la o voce internă):

228

I (IV)<sup>6/4</sup> #V

<sup>1</sup> Asemenea acorduri de pasaj ar putea fi create și în cadrul altor înălțări. Cum însă acordurile obținute ar aparține altor trepte decât celor principale, amânăm practicarea lor.

Dar, rațiunea *melodică*, pentru care au apărut notele de pasaj, este oarecum în impas. Iată de ce, într-o asemenea situație, e de preferat versiunea minorului melodic :

229

$I$   $(IV)^{6\#}$   $V$   $I$   $(IV)^{6\#}$   $V$   $I^6$

După cum se constată (cazul b), în această variantă, mersul poate fi încredințat chiar și sopranului.

$\sharp$   $\sharp$   
 $*$   $*$

### Acordul de $\frac{6}{4}$ , de pasaj și broderie

Acest acord este unul din cele mai frecvent întâlnite în literatura muzicală și se intercalează între două acorduri cu aceeași funcțiune, unul fiind în stare directă și celălalt în răsturnarea întâi :

230

$I$   $6$   $I^6$   $I$

Încercînd să îmbogățim mersul vocilor ca și situația armonică, vom interpune un acord rezultat din notele de pasaj și broderie :

231

I (V)<sup>4</sup><sup>6</sup> I<sup>6</sup> I<sup>6</sup> (V)<sup>4</sup><sup>6</sup> I

S-a obținut, astfel, un acord de  $\frac{6}{4}$  de pasaj și broderie.

Între două acorduri de tonică :

232

I (V)<sup>4</sup><sup>6</sup> I<sup>6</sup> I<sup>6</sup> (V)<sup>4</sup><sup>6</sup><sup>#</sup> I I<sup>6</sup> (V)<sup>4</sup><sup>6</sup><sup>#</sup> I

Între două acorduri de subdominantă :

233

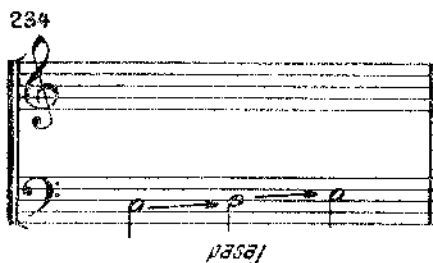
IV (II)<sup>4</sup><sup>6</sup> IV<sup>6</sup> IV<sup>6</sup> (II)<sup>4</sup><sup>6</sup> IV IV (II)<sup>4</sup><sup>6</sup> IV<sup>6</sup>

## Condițiile de realizare

1. Acordul de  $\frac{6}{4}$ , de pasaj și broderie se interpune între două acorduri cu aceeași funcțiune, unul fiind în stare directă și celălalt în răsturnarea întâi, fiind plasat pe timp slab sau fracțiune slabă de timp.

2. Mersul vocilor, obligatoriu și treptat, se desfășoară astfel :

— o voce trece de la fundamentală acordului la terța sa ;



— o a doua voce merge simultan și contrar, de la terță la fundamentală acordului ;



— cea de-a treia brodează inferior fundamentală ;



— cea de-a patra voce ține pe loc nota comună.



Bineînțeles, aceste mișcări pot fi încredințate oricăror voci, cu excepția basului, care nu va realiza decât mersul treptat : de la fundamentală la terță sau invers.

3. Ca și în celelalte acorduri de  $\frac{6}{4}$ , se va dubla sunetul din bas.

### Acordul de $\frac{6}{4}$ , de anticipație<sup>1</sup>

Foarte mult utilizat în muzica preclasică și clasică, pentru finalurile cu un caracter amplu și solemn, *acordul de  $\frac{6}{4}$  de anticipație* se realizează în cadența de încheiere, de la acordul dominantei la cel al tonicii, care-și anunță, cu anticipație, terța și fundamentală :



*Anticipația este directă, când se repetă la aceeași înălțime și voce, ca în exemplul de mai sus și indirectă, când reapare, ca notă reală, la altă voce :*



### Condițiile de realizare

1. Acordul se plasează în cadența finală : dominantă-tonică, pe timp slab sau fracțiune slabă de timp.
2. Se dublează basul.

<sup>1</sup> Se numește anticipație nota străină de acordul în care apare, dar reală în acordul următor. (Ea este, într-un fel, inversul întârzierii).

## Alte acorduri de $\frac{6}{4}$ , pe bas ținut

Sînt reunite aici cîteva acorduri de  $\frac{6}{4}$ , a căror frecvență, în literatură muzicală este mai redusă decît a celorlalte, expuse pînă acum. Ele provin din combinarea notelor de pasaj cu apogiaturi, pe timpi slabi :

240

a. b. c. d. e.

$I (N)^4 I$   $V (I)^4 V$   $I (N)^4 I$   $V (I)^4 V$   $V (I)^4 V$

Aduse în același timp, și prin mers treptat și prin salt, acordurile acestora au comun :

- apariția acordului de  $\frac{6}{4}$  pe timp slab ;
- rezolvarea constantă prin mers treptat coborîtor a sextei și cvartei ;
- menținerea basului pe apariție și rezolvare ;
- dublarea basului.

## Alte soluții

Prin prezentarea celor mai caracteristice situații și soluții ale acordului de  $\frac{6}{4}$ , nu s-au epuizat toate posibilitățile aparițiilor și rezolvărilor sale. Spre exemplu, acordul de  $\frac{6}{4}$  se consideră pregătit, dacă în acordul anterior figurează *cvarta* (a) sau *sunctul din bas* (b) :

241

a. b.

$I^6 V^4$   $\frac{6}{4}$

De asemenea, un acord se consideră rezolvat dacă, în acordul următor se *menține cvarta* (a) sau *sunetul din bas* (b) :

242

6 6 5  
V<sup>4</sup> I V<sup>4</sup> I<sup>3</sup>

Între excepții, figurează acordul tonicii, care poate fi dispensat de pregătire, dar nu și de rezolvare.

Între rezolvările excepționale se menționează că acordul tonicii se consideră rezolvat și prin *mersul treptat al basului* :

243

6 6  
I<sup>4</sup> IV<sup>6</sup>

244

I IV<sup>6</sup> V<sup>6</sup> I

Identificați și analizați, din exemplele ce urmează, prezența acordurilor de  $\frac{6}{4}$ , *aparent disonante*.

\*

\* \*

245

*Bach - Johannespassion, nr.23**Monteverdi - Orfeo*

246

247

*Haydn - Creatiunea  
Nr. 4 - Solo si cor*

248

*Bach - Johannespassion  
Nr 6 - Choral**Mozart - Requiem*

249

250 *Beethoven*  
*Sinfonia IX* *Beethoven*  
*Sinfonia IX* 251 *Haydn - Anotimpurile*  
*Nr. 31 - Cor*

\* \* \*

252 *Brahms*  
*Requiemul german* *Ibidem*

\* \* \*

253 *Haydn - Creatiunea*  
*Nr. 4 - Cor și soliști*

\* \*

254 *Wagner - Lohengrin*  
*Imnul nupțial*

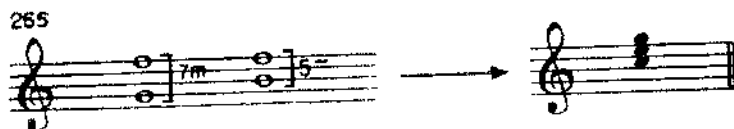
\* \*

## IX. Septima de dominantă<sup>1</sup>

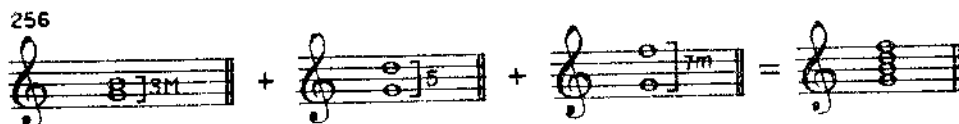
Venind la rînd, în ordinea rezonanței naturale, armonicul 7 creează, alături de celelalte elemente, acordul de *septimă de dominantă*, fapt pentru care este considerat o disonanță naturală.

Spre deosebire de alte disonanțe, *septima de dominantă* ne dă senzația unei adăugări firești. Unii teoreticieni, printre care și *Helmholz*, se întreba dacă n-ar trebui să considerăm această septimă naturală drept o consonanță a sunetului fundamental respectiv.

Relația creată de întâlnirea dintre *fundamentală* și *septimă* nu constituie singura disonanță a acestui acord, căci prezența și a unei *cvințe micșorate*, între *terță* și *septimă*, îi sporește sensibilitatea, atractivitatea și necesitatea rezolvării la tonică, amplificînd astfel funcțiunea dominantică, ceea ce face din acest acord un puternic mijloc de afirmare a tonalității. Posedînd această mare forță tonală, el va constitui și un element eficace în modulație :



Suprapunînd o *terță* trisonului de dominantă, obținem *acordul de septimă de dominantă*, a cărui alcătuire constă din : *terță majoră*, *cvință perfectă* și *septimă mică* :



<sup>1</sup> Lui *Monteverdi* (1567—1643), al cărui nume stă la temelia operii, i se atribuie îndrăzneala de a fi fost primul care a folosit septima fără a o mai pregăti, liberînd astfel acordul, care avea să capete o viață nouă în afirmarea muzicii tonale. Prezența acestui acord poate fi întâlnită și mai înainte, dar el era tratat mai mult ca o formație trecătoare, nu de sine-stătătoare.

Această alcătuire a acordului rămâne constantă atât în major cât și în minor. În consecință, un acord de *septimă de dominantă* este comun celor două tonalități omonime (Do major — do minor) :



## Cifrajul acordurilor în tonalități majore

Îată cifrajul complet al acordului de septimă :



În practică, intervine, ca și până acum, simplificarea cifrajului, care va marca numai elementele esențiale ; în cazul de față, *fundamentală* și *septimă*.

În consecință, în mod curent, se va folosi cifrajul simplificat, astfel :



## Cifrajul acordurilor în tonalități minore

Prezența sensibilei, care trebuie să fie semnalată în tonalitățile minore, va fi precizată în cifraj, astfel :



(Diezul, prezent în ex. 260, va fi înlocuit cu *becar* sau *dublu diez*, conform cu semnul de alterație al sensibilei în diferite tonalități minore).

### Despre răsturnările acordului de septimă

Încă de la primele realizări, este bine să fim conștienți de specificul expresiv al fiecărei stări a acordului de septimă. Ele nu trebuie să fie utilizate la întâmplare sau numai pentru a se evita eventuale greșeli, ci pentru a crea o anumită nuanță expresivă.

*În stare directă*, acordul de septimă afirmă categoric funcțiunea, cu toată ponderea pe dominantă și, sub această formă, va fi utilizat pentru cadențele finale.

În cazul în care se distribuie septima la sopran, acordul va fi deseori incomplet, pentru a permite înălțării stricte, ceea ce nu exclude însă și construcția completă a acordului de septimă :

261

IV V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I V<sup>#7</sup> I

Când sensibila este încredințată sopranului, este de preferat ca acordul de septimă să fie complet, sonoritatea fiind plină și rotundă :

262

7 7 7<sup>#</sup>

*Răsturnarea întâi*, mai puțin categorică decât starea directă, reliefează în schimb sensibilitatea acordului, mai cu seamă atunci când se realizează cea mai bună poziție melodică pentru această răsturnare și anume : *cu septima la sopran*. În această poziție, la vocile externe se impun elementele sensibile, cu mers obligat într-o relație de *cvintă micșorată*, un element în plus, de atracție către tonică.

263



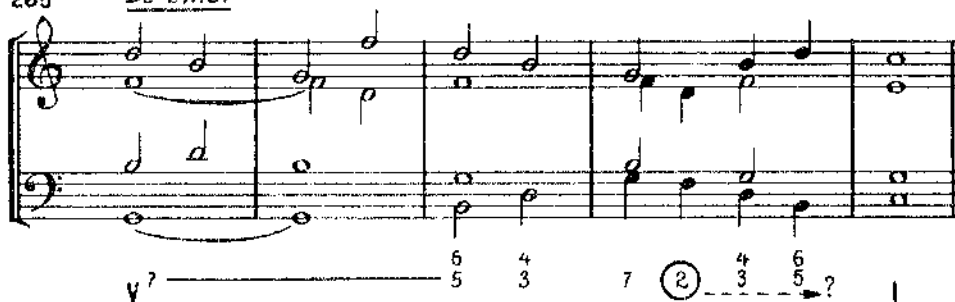
Răsturnarea a doua, aducând cvinta la bas, slăbește vădit afirmarea funcțiunii respective. În schimb, sonoritatea domoală ponderează disonanța acordului, făcând foarte lesnicioasă înlanțuirea cu acordul tonicii, alii în stare directă cîi și în răsturnarea întii :

264



Răsturnarea a treia este caracterizată de dramatism și gravitate, fapt pentru care a fost deseori utilizată în ilustrarea situațiilor încordate. Din aceleași motive, atunci cînd armonia de septimă de dominantă se prelungește, trecînd prin mai multe stări, după răsturnarea a treia (cu septima în bas), care produce impresia cea mai puternică, nu se mai aduce o altă stare a acordului de septimă, pentru că tensiunea ar slăbi și interesul armonic ar descrește :

265

De evitat

266

*De preferat<sup>1</sup>*

Figured bass line:  $V^7$  —————  $\begin{matrix} 6 & 4 \\ 5 & 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 7 & 4 \\ & 3 \end{matrix}$  (2)  $\rightarrow I^6$

În răsturnarea a treia, una din cele mai bune sonorități se obține distribuind cvinta acordului la sopran. În acest caz, e de preferat poziția strînsă:

Figured bass line:  $V^2 I^6$   $V^2 I^6$   $V^{4\#} I^6$   $V^{4\#} I^6$

De remarcant saltul sopranului, din *cvinta* unui acord în *cvinta* celui alt, ca și în exemplul următor, extras din începutul Adagio-ului din Sonata Patetică (op. 13) de Beethoven, a cărui schemă armonică este:

Figured bass line:  $I$   $V^2$   $I^6$   $V^6$   $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$

<sup>1</sup> Bineînțeles, o asemenea desfășurare nu poate avea loc decât în interiorul unei piese, pentru că, în final, cadența va fi perfectă, deci:  $V^7-I$  (ambele acorduri în stare directă).

Mai departe, în Rondo-ul aceleiași sonate :



Tot în exemplul de mai sus, mai găsim o recomandare, privind conducerea basului și anume : dacă răsturnarea a treia este adusă prin salt, după o altă armonic, atunci e de preferat ca basul să realizeze saltul *ascendent* și nu *descendent*.

*De evitat :*



### Dublări și suprimări de sunete

Începând cu acordurile de patru sunete (ansamblul fiind tot de patru voci), nu mai necesită dublarea unui element al acordului, așa cum se impune la trisonuri. Cu toate acestea, în anumite desfășurări melodice sau ale înlanțuirilor se poate renunța la unul din elementele acordului de septimă. Primul element care poate lipsi este *cvinta* și, mai rar, *terța* (sensibila). În aceste cazuri, se va dubla *fundamentală*.

Lipsa unui element al acordului se admite în *stare directă*. În răsturnări, acordul de septimă va fi complet.

Situațiile mai frecvente, care impun omisiunea cvinte în acordurile de septimă de dominantă, sînt :

1. pregătirea septimei printr-un acord de subdominantă în stare directă și rezolvarea într-un acord complet de tonică ;

271

IV      V<sup>7</sup> (incomplet)      V<sup>7</sup> complet      I incomplet      V<sup>7</sup> incomplet      I complet

2. pe armonie ținută, prin schimbări de poziții, în valori scurte, se vor admite unele dublări, nepermise altfel (a, c) sau omisiuni mai rar practicate (b);

272

a. septima dublată      b. lipsește sensibilă      c. septima dublată sensibilă dublată

(După cum se observă în ex. 272 b și c, ultima schimbare de poziție evită excepția și aduce acordul riguros constituit).

### Pregătirea septimei

Ca orice disonanță, și acordul de septimă se integrează într-o formulă armonică, alcătuită din trei momente: *pregătirea*, *disonanța* și *rezolvarea* (dezlegarea).

*Septima* poate fi: *pregătită*, *semipregătită* sau *nepregătită*.

— *Septima pregătită* este conținută în acordul anterior, la aceeași voce:

273

a.      b.      IV      V<sup>7</sup>      IV<sup>6</sup>      V<sup>7</sup>

— *Septima semipregătită* intră în alcătuirea acordului precedent, dar la o altă voce ;

274

IV V<sup>7</sup>

— *Septima nepregătită* este atacată direct fără ca să figureze în acordul anterior :

275

I V<sup>7</sup> I

O reușită și foarte frecventă apariție a *septimei*, se practică pe *armonia ținută a dominantei*, care se afirmă mai întâi printr-un acord de trei sunete, unul din elemente schimbându-se ulterior în *septimă* :

276

a. b. c. d.

7 7 7 6 5

Din exemplele de mai sus, se poate constata că, pe *armonie ținută*, sînt admise și *intervalele disonante*, interzise în alte condiții (cvință micșorată, septimă etc.).

Procedeul invers, adică transformarea unui acord de septimă de dominantă într-un trison pe dominantă va fi evitat. În felul acesta, interesul armonic al în-lănțuirii scade :



Deși nu se mai pune problema pregătirii acordului de septimă de dominantă, totuși, unele recomandări provăd că, în cazul în care septima nu este pregătită, cele două voci, care intonează *fundamentală* și *septima*, să nu vină prin mișcare directă, ci oblică sau contrară :

278

*nu* *nu* *da* *da*

a. b. c. d.

I V<sup>6/5</sup> I V<sup>2</sup> I V<sup>7</sup> I<sup>6</sup> V<sup>2</sup>

Se îngăduie, totuși, mișcarea directă spre *fundamentală* și *septima dominantei*, în în-lănțuirea I—V, dacă se ajunge la septimă prin *mers treptat* :

279

a. b.

I V<sup>7</sup> I V<sup>7#</sup>

După cum se remarcă în exemplul 279 b, în această în-lănțuire (dat fiind și mersul treptat al celor trei voci superioare) se admite mersul direct al tuturor vocilor.

## Rezolvarea naturală a septimei

Septima se rezolvă prin coborîrea treptată, la aceeași voce (o secundă mică în major, o secundă mare în minor).

280 În major:

281 În minor:

În general, se interzice dublarea notei de rezolvare a septimei. Mersul direct al fundamentalei și al septimei în nota de rezolvare (octavă sau unison direct) este *absolut interzis* :

282

*nu* *nu* *nu*

a. b. c.

$V^7$   $I^6$   $V^2$   $I^6$   $V^{\frac{4}{3}}$   $I$

283

a. b. c.

Se îngăduie dublarea notei de rezolvare a septimei, dacă ea se realizează printr-un mers contrar și treptat :

284

*admis*

notă de rezolvare

$V^{\frac{4}{3}}$   $I^6$   $V^2$

## Schimbarea de poziție

Pe *armonie ținută*, vocea care cântă septima poate sări descendent la orice alt element al acordului, indiferent dacă intonează un interval consonant sau disonant. Se admite ascendent numai mersul treptat (la fundamentală acordului).

Vocea care preia septima își asumă, bineînțeles, obligația de a o dezlega :

285

*a.* *da* *b.* *da* *c.* *nu*

$V^7$  |  $V^{\frac{4}{3}}$   $\frac{6}{5}$  |  $V^7$  |  $V^\#$  |

286

Să se evite  
schimbul simultan  
între două voci a  
septimei cu funda-  
mentala și vice-  
versa.<sup>1</sup>

$V^7$  2

Neschimbându-se funcțiunea, apariția septimei nu salvează înlăturirea de cvinte sau octave, pe timpi simetrici :

287

*a.* *nu* *b.* *nu* *c.* *nu*

$V^7$  |  $V^{\frac{6}{7}}$   $\frac{7}{6}$  |  $V^7$  | VI |

<sup>1</sup> Mai Urziu, în armonia liberă, mai ales în creația instrumentală, acest schimb va fi practicat.

Se admit două cvinte pe timpi simetrici, prin schimb de poziție, dacă prima cvintă este micșorată :

288

(De remarcat prezența basului la intervale de *terță* și *sextă* față de vocile care realizează cvintele în momentele producerii lor).

Prin schimbul de poziție, septima se poate „topi” într-un alt element al acordului, fără ca o altă voce să o preia. În acest caz, acordul de patru sunete devine trison. Această sărăcire sau descreștere a interesului armonic, admisă în starea directă, va fi interzisă în răsturnări :

289

La regula de mai sus, se adaugă recomandarea că înlanțuirile se ameliorează, dacă septima se rezolvă pînă la urmă, *figurat* (ex. a) — cazul se va expune într-unul din paragrafele următoare.

Cazul invers, din *trison* în *septimă de dominantă*, constituie — după cum am mai arătat — o adîncire a caracterului dominantic și o creștere a desfășurării armonice, ceea ce îi explică folosirea atît de frecventă în creația muzicală :

290

Formula cadențială cu  $\frac{6}{4}$  se îmbogățește, prin apariția septimei, ceea ce permite acum coborîrea treptată a celor trei voci, pe basul ținut.

Septima poate să se ivească simultan sau ceva mai târziu :

291

a. b. c.

(I)  $\begin{smallmatrix} 8 \\ 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$   $V \begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$  I IV (I)  $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$   $V^7$  I (I)  $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$   $V \begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$  I

După cum se observă (ex. 291 b), se admite mersul direct după un unison (tenor-bas), întrucât funcția reală a întregii măsuri este cea a dominantei, iar saltul de octavă echivalență cu starea pe loc.

### Rezolvările excepționale<sup>1</sup> ale septimei

1. Septima poate urca treptat, în acordul următor, cu condiția ca basul să cînte sunetul de dezlegare :

292

a. da b. da c. da

$V \begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$  I  $\begin{smallmatrix} 6 \end{smallmatrix}$   $V^7$  I  $\begin{smallmatrix} 6 \end{smallmatrix}$   $\begin{smallmatrix} 7 \\ \# \end{smallmatrix}$  I  $\begin{smallmatrix} 6 \end{smallmatrix}$

Cvinta micșorată în paralelismul de cvinte. Într-un acord de septimă de dominantă se găsesc două cvinte (una perfectă și alta micșorată) :

293

<sup>1</sup> Alți autori le numesc *atipice*. Ambele adjective sînt astăzi improprii și ele se mențin în virtutea unei inerții tradiționale școlare, căci s-au acumulat de-a lungul secolelor atîtea și celebre rezolvări „excepționale”, încît excepția a devenit regulă. (Titlul corect ar fi fost : *Alte rezolvări ale septimei*).

La *cvintă perfectă* nu avem nimic de adăugat, față de regimul interdicțiilor, expus la capitolul *cvintelor paralele și contraparalele*.

*Cvintă micșorată* însă, intră într-un regim mai elastic, cu diferite situații și soluții.

— Mersul din *cvintă perfectă* în *cvintă micșorată* este admis, evitându-se însă la vocile externe :

294

*a.* da *b.* da *c.* de evitat

16 V<sup>4</sup><sub>3</sub> V<sup>7</sup><sub>#</sub> V<sup>6</sup><sub>5</sub>

— Mersul din *cvintă micșorată* în *cvintă perfectă* este interzis :

295

*a.* nu *b.* nu

V<sup>7</sup> 16 V<sup>7</sup><sub>#</sub> 16

Din exemplele de mai sus, constatăm că ne găsim tocmai la capitolul rezolvării excepționale a septimei, prin mers treptat urcător, fiindcă basul cîntă *dezlegarea*, cînd *septima* este plasată deasupra *terței* (sensibilei), situații pe care le-am evitat la momentul respectiv, prin inversarea etajării, plasînd *sensibila* deasupra *septimei*, obținînd, astfel, cvarte paralele admise :

296

da

V<sup>7</sup> 16

— Mersul din *cvintă micșorată* în *cvintă perfectă* este *admis*, dacă *basul* merge în *terțe și sexte paralele* (*burdon*) cu *vocele* care realizează *cvintele*, formula  $1-V_3^4-I^6$ .

297 *a.* *da* *b.* *da*

$V_3^4$   $I^6$   $I$   $V_3^4$   $I^6$

2. *Septima* poate *urca treptat*, angajată într-o mișcare de *broderie*, deși *basul* nu mai *cîntă* nota de *rezolvare* :

298

$III^6$   $V^7$   $III^6$

3. *Septima* se poate *rezolva*, *stînd pe loc*, ca *notă reală* în *acordul următor*. Este o situație mai puțin frecventă și, în acest caz, *acordul*, care reprezintă funcția de *subdominantă* se comportă ca un *acord — broderie*, pentru că revine, de obicei, la *dominantă* :

299 *a.* *da* *b.* *da*

$V^7$   $IV^6$   $V^7$   $I$   $V^7$   $IV$   $V^7$   $I$



4. *Septima*, plasată la una din vocile externe, sare în tonică, întorcând o *cvarță coboritoare* sau o *cvință urcătoare*. Este o *rezolvare instrumentală*, pe care o întâlnim încă de la Bach, în acompanierea recitativelor :

300

*Bach - Johannespassion Nr. 2 - Recitativo*

$6$   
 $4\sharp$   
 $2$

301

*Bach - Matthäus Passion Nr. 67*

$6\sharp$   
 $4\sharp$   
 $2\sharp$

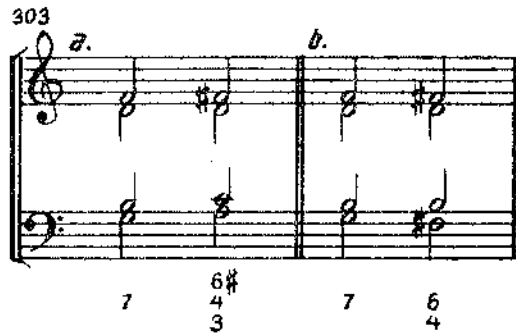
$4\sharp$   
 $2$

$6$

Beethoven  
Sonata pentru pian op.10  
nr.1 (Finale)



5. *Septima* se consideră rezolvată dacă urcă un *semiton*. Este o posibilitate care depășește stadiul actual, așteptându-și aplicarea mai târziu :

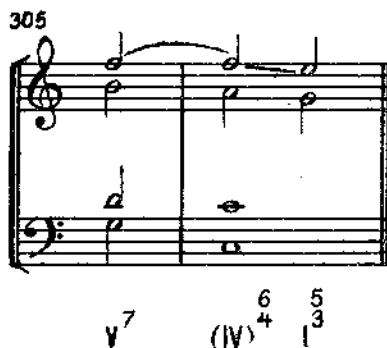


### Rezolvarea figurată a septimei

1. *Vocea care intonează septima* poate să intercaleze un alt element al *acordului*, înainte de a emite nota de rezolvare :



2. Septima întârzie rezolvarea :



La acest capitol, al *rezolvării figurate*, trebuie să semnalăm că, în cadrul acordului de septimă și sensibilă se poate rezolva figurat. Ea sare o cvartă ascendentă, în terța tonicii (nota de rezolvare a septimei), pentru a ajunge ulterior, prin mers treptat, spre tonica pe care a ocolit-o temporar. Acest mers va fi încredințat numai vocilor externe :



În exemplul 306 b, se observă intonarea la bas a *cvartei micșorate*, în sens invers decât cel recomandat la timpul cuvenit, admis însă în această figurație. În c, *septima* de la alto urcă treptat, dar nu într-o notă reală, ci la o broderie ( $\frac{6}{4}$ ), revenind la loc.

\*  
\*   \*  
\*

Ținând seama de forța funcțională, intens dominantică a acestui acord, se impune rezervă și deliberare în utilizarea lui, pentru a nu-i diminua efectul expresiv cit și pentru a evita monocromia unei armonizări.

Dacă, în temele respective de școală, apariția acordului de septimă este frecventă, faptul se explică pe temciuri pedagogice, pentru însușirea lui ca atare. Mai târziu, în realizările libere, apariția septimei va fi determinată de necesități expresive, artistice.

În continuare, dăm câteva exemplificări, din diferite perioade istorice, în care își face apariția *septima de dominantă*.

307 *Monteverdi - Orfeo* *Monteverdi - Orfeo*  
*Cor la 5 voci*

308 *Bach - Johannespassion* *Bach - Coralul Nr. 10*  
*Nr 67 Cor*

309 *Haydn - Anotimpurile*  
*Nr. 31 Cor*

310

*Mozart - Dies irae*

\* 6 5      \* 6 5      \* 6 5

311

*Beethoven*  
*Missa solemnis*

312

*Beethoven*  
*Sonata patetică - (Rondo)*

\* 4 b 2      \* 2

313

*Brahms*  
*Recviemul german*

\* 7 b      \* 2      \* 6 b 4 3      \* 7 b

314

*Wagner - Lohengrin*  
*Marsul nupțial*

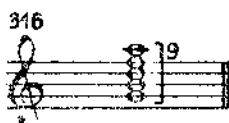
315

*Schumann*  
*Concertul pentru pian*

\* 7      \* 4 b 2

## X. Nona de dominantă

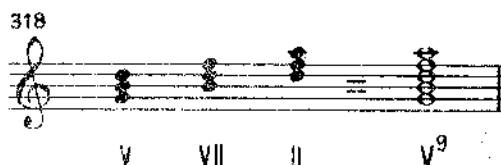
Urmind ordinea armonicelor din rezonanța naturală, *nona*, cel de-al nouălea armonic, reprezintă cel de-al cincilea element diferit, în acordul care le reunește :



Adăugind o terță acordului de septimă, acordul de nonă aduce un surplus de disonanță față de acesta. Într-adevăr, în acordul de nonă se reunesc *patru intervale disonante* :



El reunește, în componența sa, trei acorduri :



Toate acestea explică *tensiunea*, *forța de expansiune* și *amplizarea sonoră*, incluse în construcția și expresivitatea acestui acord.

Elementele, astfel reunite, amplifică la maximum funcțiunea dominantă a acordului.

Dacă celelalte elemente, care intră în componența sa, rămân invariabile, ca și la septimă, în schimb, *nona variază după mod*, fiind *mare* în major și *mică* în minor :



## Cifrajul<sup>1</sup>

În stare directă, acordul de no<sup>va</sup> se cifrează :

320

*la cinci voci*

complet

9  
7  
5  
3

*la patru voci*

simplificat

9

În răsturnarea întâi :

321

*la cinci voci*

complet

7  
6  
5  
3

*la patru voci*

simplificat

7  
6  
5

În răsturnarea a doua<sup>2</sup> :

322

*la cinci voci*

complet

6  
5  
4  
3

*la patru voci*

fără sensibilă

cu sensibilă

cu sensibilă

simplificat

5  
4  
3

(în major)

în minor

<sup>1</sup> Școala germană utilizează aici următorul cifraj: starea directă,  $\frac{9}{5}$ ; răsturnarea întâi,  $\frac{7}{3}$ ; răsturnarea a doua,  $\frac{6}{4}$  în major, pentru minor adăugând 6 (becar sau diez); răsturnarea a treia:  $\frac{5}{2}$  în major, pentru minor adăugând 4 (becar sau diez). Cifrele care depășesc 8 fixează distanța reală, minimă, între nota din bas și elementele acordului. Am preferat aici, pentru simplificare, notația școlii franceze.

<sup>2</sup> În această răsturnare, la cinci voci, acordul sună excelent.

În răsturnarea a treia :

323 *la cinci voci*

6  
4  
3  
2

*la patru voci*

cu cvintă      cu sensibilă      cu sensibilă

6      4      4#  
3      3      3  
2      2      2

(în major)      (în minor)

Răsturnarea a patra a acordului de nonă (nona în bas) *nu se practică*.

### Realizarea acordului de nonă

Dată fiind complexitatea acestui acord, pentru a se obține o bună sonoritate, se impun câteva condiții în etajarea și distanțarea elementelor sale.

*Nona* trebuie să fie plasată *deasupra fundamentalei*<sup>1</sup> și la un interval de cel puțin o nonă :

324 da

a.      b.      c.      d.      e.      f.      g.

9      9      9      9      8      9      9

325 nu

a.      b.      c.      d.      e.

2, 1      12      12

nonă sub fundamentală      nonă sub fundamentală

<sup>1</sup> Unii autori pretind, pentru nona mare, o condiție în plus : să fie plasată și deasupra sensibilei.

## Suprimări și dublări de sunete

Dat fiind faptul că lucrăm cu un ansamblu de *patru voci*, iar acordul de nonă conține *cinci sunete*, se pune, în primul rând, problema *suprimării constante a unuia din elementele acordului*.

Primul element la care se renunță este *cvinta* și mai rar<sup>1</sup> *terța* (sensibila).

Extrem de rar ar putea fi cazul unei dublări și, bineînțeles, în această eventualitate se va *dubla fundamentală acordului de nonă*.

Ca și la septimă, această dublare va fi îngăduită numai în *starea directă*. În răsturnări, nu se admite nici o dublare.

*Pregătirea nonei*. Ca toate celelalte disonanțe, și nona poate fi :

326 *pregătită*

IV V<sup>9</sup> IV V<sup>9</sup><sup>#</sup>

327 *semipregătită*

IV V<sup>9</sup> IV<sup>6</sup> V<sup>9</sup><sup>#</sup>

<sup>1</sup> Este vorba aici, în primul rând, de răsturnarea a doua, cînd, foarte rar, cvinta figurează în acord, la bas.

În acest caz, se va evita aducerea vocilor care intonează *fundamentală* și *nona* prin *mişcare directă* :

328 *de evitat*

IV V<sup>9</sup>

329 *a. nepregătită*

I V<sup>9</sup> I<sup>6</sup> V<sup>9#</sup>

Cu atât mai mult, atunci când nona este nepregătită, vocile care aduc nona și fundamentală vor veni prin *mişcare contrară* sau *oblică*, evitând mișcarea directă :

330 *a. da b. da c. nu*

I V<sup>9</sup> I<sup>6</sup> V<sup>4#32</sup> I V<sup>765</sup>

Destul de frecvent, vom întâlni nona adusă pe armonia ținută a dominantei :

331

Exercise 331 shows four measures of music. Measure a has a C major triad (C-E-G) with fingerings 4, 3, 2. Measure b has a C7 chord (C-E-G-Bb) with fingerings 7 and 9. Measure c has a C#7 chord (C#-E-G-B) with fingerings 9 and 7. Measure d has a C7 chord (C-E-G-Bb) with fingerings 7, 6, 5.

### Rezolvarea acordului de nonă

Trei din elementele acestui acord au mers obligatoriu, mult mai riguros decât în acordul de septimă. *Nona* și *septima coboară treptat, sensibila urcă la tonică* :

332

Exercise 332 shows four measures of music. Measure a has a C9 chord (C-E-G-Bb-A) with fingerings 9 and 7. Measure b has a C#9 chord (C#-E-G-B-A) with fingerings 9 and 7. Measure c has a C9 chord (C-E-G-Bb-A) with fingerings 9 and 7. Measure d has a C#9 chord (C#-E-G-B-A) with fingerings 9 and 7.

În răsturnări, când nona este nepregătită, se va pregăti în schimb fundamentală (dominantă), care va rămâne pe loc și în acordurile de rezolvare :

333

Exercise 333 shows four measures of music. Measure a has a C9 chord (C-E-G-Bb-A) with fingerings 7, 6, 5. Measure b has a C#9 chord (C#-E-G-B-A) with fingerings 6, 5, 4. Measure c has a C9 chord (C-E-G-Bb-A) with fingerings 6, 4, 3, 2. Measure d has a C#9 chord (C#-E-G-B-A) with fingerings 7, 6, 5.

Cind tema, cifrajul sau desfășurarea nu ne permit pregătirea ei, se va aduce intervalul de nonă printr-o mișcare contrară :

334 *da*

IV      V      I

Rezolvarea pe armonie ținută (anticipată). Nona poate cobori treptat, chiar pe armonia ținută a dominantei (9—8) :

335

V<sup>9</sup> 8    V<sup>#</sup> 8    V <sup>7</sup> <sup>6</sup>    V <sup>4</sup> <sup>3</sup> <sup>2</sup>    I<sup>6</sup>

Această formulă armonică este considerată mai degrabă o *întîrziere* sau o *anticipație disonantă a fundamentalei*, decît un acord de nonă, care — după unii teoreticieni — trebuie să se rezolve într-un alt acord (I). În această rezolvare, pe armonie ținută atunci cînd pregătirea nonei este dublată, există pericolul unor octave paralele :

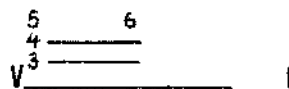
336

N(VI)      V<sup>9</sup> 8      I

După cum se observă, prezența nonei nu anulează efectul de octave paralele.

Nu analizăm aici cazul în care nona, într-un acord fără sensibilă, urcă treptat, pentru că, în această situație, nu avem de-a face cu un acord de nonă, ci cu o întârziere disonantă a sensibilei :

337



Tot pe armonie ținută, se mai pot întâlni și salturi ale *nonei* la *cvinta* sau la *terța* acordului de *dominantă*. Aceste cazuri nu trebuie privite ca „rezolvări“ ale *nonei* ci ca niște „dizolvări“ în aceeași armonie, cum am semnalat și la acordul de *septimă* :

338



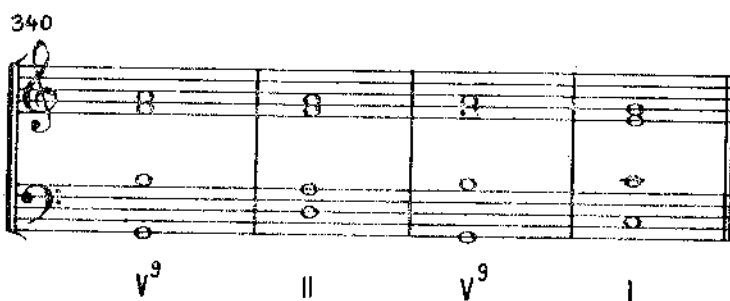
Uneori, aceste dizolvări se pot produce printr-un dublu mers coborător ale *nonci* și *septimei*, care trec printr-un acord intermediar (III), pentru a ajunge iar la un acord de *dominantă*, de data aceasta numai cu *septimă*. (În fond, toate cele trei acorduri reprezintă funcția de *dominantă*) :

339



De asemenea, o situație similară de dizolvare a nonei (de data aceasta, într-un acord care o conține) și de revenire se obține prin înlănțuirea  $V^9-II$ . Acordul treptei a II-a nu apare aici ca fiind de sine stătător, el reprezentând doar un fragment din acordul de nonă, care l-a conținut anterior.

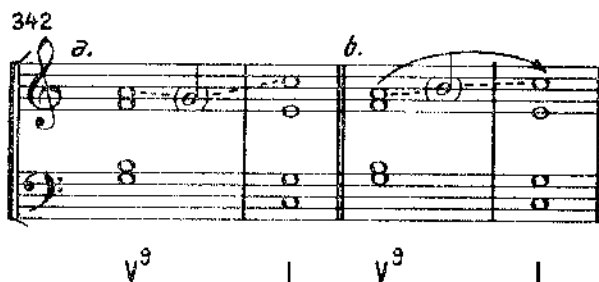
Ca și în relația  $V-IV-V$ , și acordul treptei a II-a îndeplinește funcția de *acord-broderie*, revenind la  $V^9$ . În acest caz, schema completă este  $V^9-II-V^9-I$ , adevărata rezolvare a nonei (aminată prin acordul treptei a II-a) se produce prin înlănțuirea  $V^9-I$ :



*Saltul de terță al nonei.* În armonia mai puțin severă, se poate întâlni saltul de terță al nonei la tonică:



Și aici s-ar putea întrezări o altă interpretare, în care acordul nu ar fi de nonă propriu-zis, ci o întârziere sau o apogiatură disonantă nerezolvată, fenomen care va fi expus la timpul cuvenit:



În rigoarea rezolvării acordului de nonă se înscrie și mersul sensibilei, care, în acest caz, nu mai are libertatea de a sări o terță în jos (la o voce internă), pentru că ar realiza astfel mersul interzis din septimă în octavă directă :

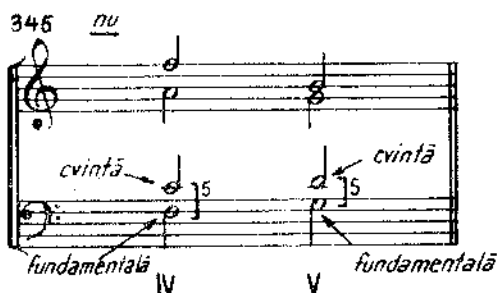


În consecință, în rezolvările normale ale nonei, sensibila se va rezolva strict, la tonică.

*Cvintele acordului de nonă.* Prin adăugarea unui nou element se obține și o cvintă în plus, astfel că, într-un acord de nonă complet, se găsesc trei cvinte, ceea ce solicită o supraveghere sporită în înălțuirile respective :



Cele trei cvinte nu au însă aceeași valoare funcțională. Prima este realizată de fundamentală și cvintă ; a doua (micșorată) angajează terța și septima ; ultima, provine din cvinta și nona acordului. Iată de ce unii teoreticieni susțin că două cvinte paralele sînt interzise numai atunci cînd angajează elemente analoge : *fundamentală-cvintă*, *fundamentală-cvintă* :



Pot fi admise, atunci cînd angajează elemente diferite în acorduri<sup>1</sup>. În consecință, s-ar permite, în rezolvarea nonei, cele două cvinte de mai jos :

346

nonă

cvintă

fundamentală

$V^9$  |

6  
3  
2  
 $V^2$  |  $I^6$

Într-un regim de armonie severă, aceste cvinte pot fi evitate, astfel :  
— prin *conducerea ascendentă* a cvintei acordului de nonă, la terța tonicii ;

347

a.

b.

6  
5  
4  
 $V^9$  |  $V^4$  |  $I^6$

— prin *suprimarea cvintei*, în acordul de nonă, ca în majoritatea cazurilor.

Este evident că sonoritatea și tensiunea cu totul deosebite, specifice acordului de nonă, impun, mai mult decît la oricare din acordurile precedente, o mare rezervă și o sporită precauție în utilizarea sa. Nona tre-

<sup>1</sup> Cvintele lui Scarlatti.

buie păstrată pentru momentele de maximă încordare, de culminație a expresiei. Frecvența ei ar dăuna, atât valorificării acordului cât și ambi-anței piesei respective.

\*  
\*   \*  
\*

În muzica preclasică, începînd cu secolul XVII, acordul de nonă apare mai întîi ca o formație trecătoare, realizată din sunete de pasaj, anticipații, deseori fără o funcție dominantică precisă.

La *Monteverdi*, ilustrul compozitor de care se leagă începuturile operei, căruia, după cum am semnalat, i se atribuie paternitatea septi-meii (ca acord de sine stăiător), vom întîlni formațiuni acordice de nonă, sub toate aspectele :

*Monteverdi - Orfeo*

348

\*  
9 — 7  
8 — 5  
6 —  
4 —

*Monteverdi - Orfeo*

349

\*  
9

350

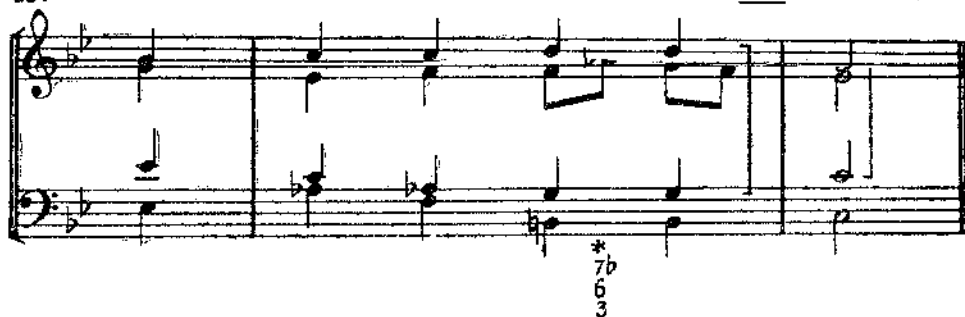
Monteverdi - Orfeo



Analizând exemplele din creația lui Monteverdi, constatăm : în exemplul 348 *nona* provine din *mersurile treptate* (prin pasaj) și *contrare* ale *vocilor* ; în exemplul 349 se combină notele de *pasaj* cu o *anticipație* ; în exemplul 350, *nona*, mai evident adusă (atacată parcă special prin saltul basului) provine, în bună parte, din *note de pasaj* (unele din ele cromatice). Și în perioada următoare lui Monteverdi, acordul de *nona* rămîne

351

Bach - Corul Nr. 225



rezultatul desfășurării unor sunete melodice (pasaj, apogiaturi, antici-  
pații) sau al unor suprapuneri (secvențate sau nu), pe o pedală sau pe o  
armonie ținută, care, după septimă, aduc nona, ce se va dizolva din nou  
în septimă, mai rar, la un alt acord (tonică) :

352

*Bach - Clavecinul bine temperat  
Preludio 8*

353

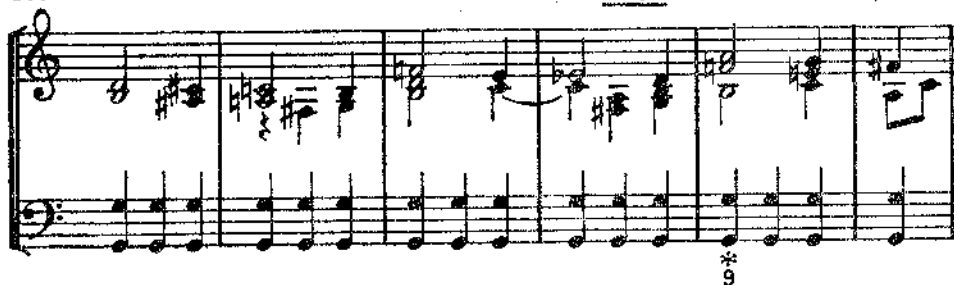
*Bach - Clavecinul bine temperat  
Caietul I, Preludio 9*

353<sup>a</sup>

*Mozart - Simfonia Nr.40*

354

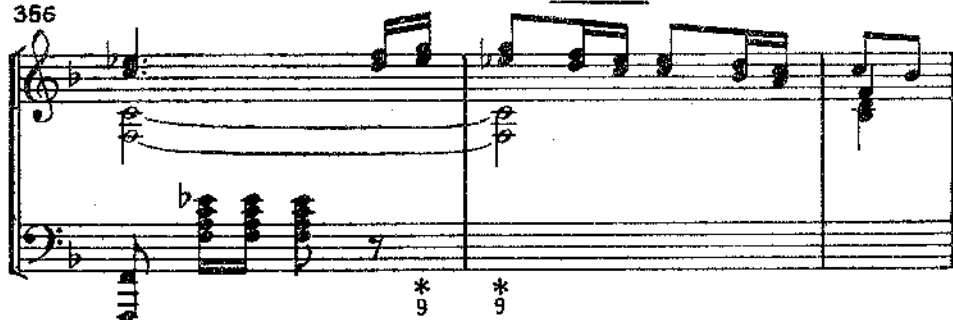
*Mozart - Simfonia Nr.41 (Jupiter)*



Cu Beethoven, nona cunoaște o afirmare mai subliniată, folosită, de obicei, ca o *disonanță* — *broderie*, între două acorduri de septimă, de la care pleacă și la care revine :

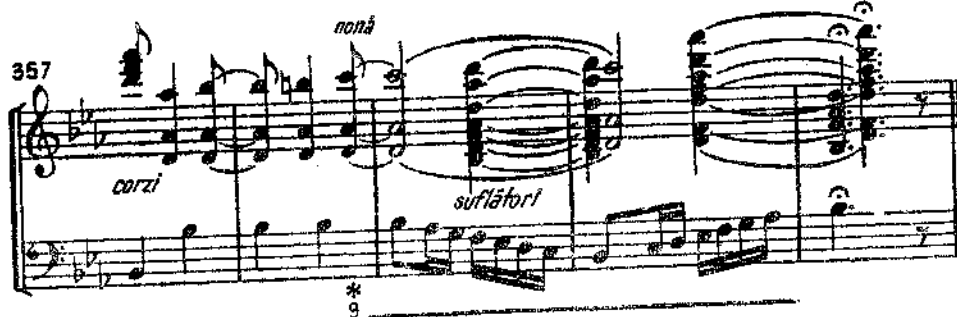
## Beethoven - Simfonia a IX-a (Partea I)

356



## Beethoven - Simfonia a IX-a - Eroica (Finale)

357



Acordul de nonă cunoaște adevărata sa epocă de înflorire în romantism, mai cu seamă la Wagner, unde se emancipează într-o entitate armonică de sine stătătoare, asemenea acordului de septimă :

358

*Wagner - Aurul Rinului*



359

*Wagner - Preludiu la Tristan și Izolda*



În exemplul de mai sus, *mi diez* este apogiatura nonei, care se „dizolvă” mai departe, prin pasaj cromatic, pe aceeași armonie.

César Franck utilizează, în începutul *Sonatei pentru vioară și pian*, amânarea rezolvării nonei, prin aducerea acordului treptei a II-a între două armonii de nonă de dominantă, ultimul acord rezolvându-se, în sfârșit, la tonică.

360

*César Franck - Sonata pentru vioară și pian*



Cu *Debussy*, acordul de nonă primește o nonă consacrare, plinătatea și complexitatea sa sonoră satisfăcând o exigență expresivă, proprie secolului nostru. În creația lui *Debussy*, acordul de nonă, devenit element primordial al vocabularului său, nu mai este considerat și tratat ca o disonanță care trebuie rezolvată. Șirurile de none paralele „încearcă tonalitatea“, creînd o senzație de atonalitate, alta decît cea a dodecafoniei.

361

*Pelléas et Mélisande*

The image shows a musical score for the piece "Pelléas et Mélisande". It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8. The top staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The grand staff below it features a series of parallel ninth chords, each marked with an asterisk and the number 9 (\*9). These chords are positioned below the bass staff line. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests.

Această utilizare atonală a acordurilor de nonă va fi expusă, mai târziu, la capitolul respectiv.

# XI. Acordurile secundare

## Generalități

Acordurile ale căror fundamentale sînt plasate pe alte trepte decît cele principale sînt denumite *acorduri secundare*<sup>1</sup> și se afiliază la funcțiunile de *tonică*, *subdominantă* și *dominantă*<sup>2</sup>, pe care le reprezintă<sup>3</sup>, aducînd totodată, o nuanță aparte în această substituție.

Ceea ce va fi determinant, pentru a stabili această contopire funcțională, va fi numărul și calitatea elementelor din acordul principal, comune și acordului secundar.

Am arătat, la timpul cuvenit, că cele mai vitale elemente ale acordului principal, care nu pot lipsi niciodată, sînt *fundamentala* și *terța*. Ne dăm seama atunci, că un acord secundar, care va conține aceste elemente va reprezenta, cu precădere, funcțiunea respectivă. Astfel, funcțiunea *subdominantei* va putea fi *preluată*, *reprezentată* sau *suplinită* de acordul treptei a II-a, în componența căruia intră *fundamentala* și *terța* acordului de *subdominantă*:



<sup>1</sup> Școala franceză pornește, în predarea armoniei, de la început cu toate acordurile.

<sup>2</sup> Analizînd lucrările clasice și romantice, inclusiv cele wagneriene, se poate demonstra că orice acord aparține în fond uneia din funcțiunile principale. Muzicologul *Hugo Riemann* (1849—1919) ocupă locul de frunte în elaborarea acestei teorii.

<sup>3</sup> Din acest motiv, unii autori le denumesc și acorduri *substituție*.

Terța și cvinta acordului de subdominantă sînt conținute de acordul treptei a VI-a, ceea ce face ca acest acord să fie considerat un înlocuitor mai slab, un înlocuitor de gradul doi al subdominantei :

363      a) în major

IV      VI(?)

subdominantă

b) în minor

IV      VI(?)

subdominantă

Funcțiunea tonicii poate fi preluată de acordul treptei a VI-a, care conține, în alcătuirea sa, fundamentală și terța acordului de pe treapta întâi :

364      a) în major

I      VI

tonică

b) în minor

I      VI

tonică

Terța și cvinta acordului de tonică, conținute de acordul treptei a III-a, fac din aceasta un înlocuitor de gradul al doilea al tonicii :

365      a) în major

I      III(?)

tonică

b) în minor

I      III(?)

tonică

Aplicînd mai departe același procedeu, ar trebui ca funcția de dominantă să fie preluată, în primul rînd, de acordul treptei a III-a, care conține fundamentală și terța acordului de pe treapta a V-a :

366      a. în major

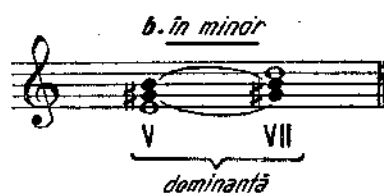
V      III

b. în minor

V      III

Cu toate acestea, se produce o excepție, căci nu acordul treptei a III-a va fi cel mai bun înlocuitor al dominantei. Ceea ce caracterizează funcția dominantică este dinamismul ei, care corelează sunetele tonalității spre tonică; ea creează în noi sentimentul sensibilității atractive către centrul tonal; dominanța reprezintă instabilitatea, mișcarea, pe cînd tonica reprezintă stabilitate și repaus — *antagonism care fixează tonalitatea*. Or, în acordul treptei a III-a acest antagonism este parțial neutralizat, dată fiind prezența, alături de elemente din acordul dominantei, a terței din acordul tonicii.

Un înlocuitor adecvat al funcției de dominantă va fi acordul treptei a VII-a, care, deși conține terța și cvinta din acordul dominantei, exprimă mai bine specificul dominantic, prin intervalul de cvintă micșorată, care impune categoric atracția spre tonică.



Dealtfel, acest acord este conținut în acordul de septimă de dominantă :



mai jos tabelul complet al acordurilor și al ordinei în care se fac suplinirile funcțiunilor principale :

| funcțiunea principală | suplinitor de gr. I | suplinitor de gr. II |
|-----------------------|---------------------|----------------------|
| subdominantă          | II                  | VI                   |
| tonică                | VI                  | III                  |
| dominantă             | VII                 | III                  |

Integrându-se în funcțiunile principale, acordurile secundare aduc, totodată, nuanțe suplimentare în paleta armonică, lărgind cadrul tonal, oarecum restrîns, dacă ne limităm la cele trei acorduri principale.

## Dublările și omisiunile

O trăsătură comună în utilizarea lor o constituie faptul că, în acordurile secundare nu se mai dublează fundamentalele cu prioritatea cunoscută, ci *terțele acordurilor* și apoi *fundamentalele*. Dacă, la prima vedere, s-ar părea că am părăsit principiul *dublării fundamentalei*, la o mai atentă cercetare, constatăm că, în realitate, rămînem fideli dublării treptelor principale, care, în *acordurile principale sînt fundamentale*, iar în *acordurile secundare devin terțe* :

369      *în major*      *în minor*

a.      b.

II SD    III O    VI T    VII SD    II SD    III O    VI T    VII SD

În acordul treptei a VII-a se dublează, în mod constant *terța*, pentru a echilibra sonoritatea acordului, care este *micșorat*.

Avîndu-se în vedere elementul dublat (*terța sau fundamentala*) și starea acordului, am putea deosebi diferite grade sau nuanțe în întărirea sau în atenuarea tonalității.

1. Un acord secundar, în răsturnarea *întii*, cu nota din bas dublată, afirmă la maximum funcția principală, pe care o suplinește :

370

II<sup>6</sup> (SD)    III<sup>6</sup> (D)    VI<sup>6</sup> (T)    II<sup>6</sup> (SD)    III<sup>6</sup> (D)    VI<sup>6</sup> (T)

După cum se remarcă, în acest caz, cea mai bună sonoritate se obține dublând *basul* cu *tenorul*, fundamentală acordului (sexta față de bas) încredințându-se, de preferință, *sopranului*.

*Fundamentală* poate fi repartizată și la *alto*, dar se va evita la *tenor* :

371

a. *admis* b. *să se evite*

II<sup>6</sup> III<sup>6</sup> II<sup>6</sup> III<sup>6</sup> II<sup>6</sup> VI<sup>6</sup>

2. Un acord secundar în stare directă, cu *terță dublată*, mai puțin categoric decît cel anterior, afirmă, totuși, din plin tonalitatea. O excelentă sonoritate se obține aici, repartizînd *fundamentală* și *cînta vocilor bărbătești* iar *terță* *vocilor feminine* :

372

a. *dă* b. c. d. e. *nu* f.

II III VI VI VII II<sup>#</sup>

Se vor evita, în aceste cazuri, *acordurile micșorate și mărite*, care vor fi aduse ca trisonuri în stare directă (ca în exemplul 372 e și f).

O altă sonoritate reușită se obține prin *dublarea terței*, de către *tenor* și *alto*, la interval de octavă. În acest caz, *celelalte voci trebuie să se alăture în poziție strînsă față de vocile interne* :

373

II III VI VI

3. Un acord secundar în răsturnarea întâi, cu dublarea fundamentalei, aduce o tentă mai slabă în afirmarea funcțiunii principale, pe care o suplinește. Dublarea fundamentalei se va realiza între tenor și soprană sau între vocile superioare (sopran-alto), dar se va evita între tenor-alto :

374

Cînd într-un acord secundar se dublează sexta, atunci una din sexte va putea fi încredințată tenorului, recomandîndu-se dublarea cu sopranul (ex. 374 a și d).

4. Un acord secundar în stare directă, cu fundamentala dublată, slăbește vădit afirmarea funcției principale pe care o reprezintă. În acest caz, elementele pot fi etajate oricum :

375

Bineînțeles, ierarhia gradelor de afirmare a sentimentului tonal nu este o ierarhie a calității. Am încercat numai să definim anumite nuanțe, toate la fel de utile, după scopul și coloritul armonic pe care-l urmărim, fapt care va determina alegerea unei sau alteia din ipostazele posibile.

Într-un acord secundar nu trebuie să lipsească nici unul din elementele sale, în armonia la patru voci.

### Cvintele și octavele directe pe trepte secundare

Atunci cînd am vorbit de cvinte și octave directe, nu le-am urmărit decît pe cele realizate de vocile externe, pentru că lucram numai cu treptele principale, unde regulile sînt mai îngăduitoare. În consecință, cele

produse cu o voce internă nu ne interesau. Pe treptele secundare însă, regimul cvintelor și al octavelor directe este mai sever, el urmărind aici și pe cele care angajează o voce internă.

Regula rămâne aceeași — *cvintele, octavele directe sînt admise dacă vocea de sus merge treptat* :

376

*nu salt* *nu salt* *da* *da*

a. b. c. d.

I 6 III 6 III II III II

Ele vor fi admise și prin salt, dacă cele două acorduri au notă comună :

377

*da* *da*

a. b.

III VI III II

Cînd cvintele și octavele directe angajează vocile externe sînt tratate sever, impunînd sopranului să meargă prin semiton :

378

*da* *da* *de evitat*

a. b. c.

VI III II VI V II

## Acordul trepteii a II-a, în major

Dată fiind frecvența sa utilizare, acordul trepteii a II-a se dovedește a fi cel mai important dintre acordurile secundare.

După cum am arătat, el suplinește funcția de subdominantă.

Acordul trepteii a II-a poate fi utilizat ca :

- armonie accidentală, provenind din subdominantă ;
- armonie de-sine-stătătoare.

### 1. Armonie accidentală, provenind din subdominantă

Sub această formă, acordul trepteii a II-a demonstrează o vădită contopire cu armonia subdominantei, din care se desprinde printr-o notă vecină, melodică (întîrziere, apogiatură, broderie, pasaj, anticipație etc.) :

379 *de întîrziere* *de apogiatură* *de broderie* *de pasaj* *de anticipație* *de échappée (anticipație indirectă)*

6 5 6 5 6 5 6 6 6 4  
 (II) IV (II) IV IV (II) IV I IV (II) V IV (II) V I  
 SD SD SD SD T SD D SD D T

În toate aceste cazuri, am obținut acordurile trepteii a II-a în răsturnarea întâi, prin înlocuirea cvintei cu nota vecină superioară.

Dacă acordul subdominantei este în răsturnarea întâi, acordul trepteii a II-a, obținut prin aceleași procedee, va fi în răsturnarea a doua.

Sub această formă,  
este foarte rar utilizat :



O utilizare mai reușită a răsturnării a doua se obține prin încadrarea sa între două acorduri de septimă de dominantă, ca acord de dublu pasaj :



În acest caz, el se consideră o prelungire a armoniei de dominantă.

## 2. Acordul treptei a II-a — armonie de-sine-stătătoare

Aceasta este forma cea mai interesantă și cea mai utilizată a acordului, când fundamentală sa este o notă reală și nu o notă melodică, înlocuitoare temporară în acordul subdominantei.

În acompanierea muzicii populare el ocupă un rol vital, căci, deseori, subdominanta clasică ar apărea forțată sau artificială.

### Înlănțuiri cu acordul dominantei

Avînd o notă comună cu acordul dominantei și fiind plasat la o cvintă superioară (contradominantă), acordul treptei a II-a este deseori preferat acordului de pe treapta a IV-a, când urmează dominantă (în loc de IV—V, II—V). În felul acesta, relația subdominantă-dominantă devine mai curgătoare și mai puțin rigidă :

382

Exercise 382 consists of six measures labeled a. through f. Each measure contains a treble and bass staff. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. The treble staff contains chords. Below the staves, Roman numerals indicate the chord quality and inversion for each measure: a.  $\text{II}^6 \text{ V}$ , b.  $\text{II}^6 \text{ V}^7$ , c.  $\text{II}^6 \text{ V}^6_5$ , d.  $\text{II}^6 \text{ V}^4_3$ , e.  $\text{II}^6 \text{ V}^2$ , f.  $\text{II}^6 \text{ V}^9$ .

383

Exercise 383 consists of four measures labeled a. through d. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. The treble staff contains chords. Below the staves, Roman numerals indicate the chord quality and inversion: a.  $\text{II} \text{ V} (7)$ , b.  $\text{II} \text{ V}^6_5$ , c.  $\text{II} \text{ V}^4_3$ , d.  $\text{II} \text{ V}^2$ .

Exercise 384 continues with measures e. through h. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. The treble staff contains chords. Below the staves, Roman numerals indicate the chord quality and inversion: e.  $\text{II} \text{ V}^7$ , f.  $\text{II} \text{ V}^6_5$ , g.  $\text{II} \text{ V}^4_3$ , h.  $\text{II} \text{ V}^9$ .

384

Exercise 384 consists of four measures labeled a. through d. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. The treble staff contains chords. Below the staves, Roman numerals indicate the chord quality and inversion: a.  $\text{II}^6 \text{ V}$ , b.  $\text{II}^6 \text{ V}^6_5$ , c.  $\text{II}^6 \text{ V}^6_5$ , d.  $\text{II}^6 \text{ V}^4_3$ .

e. f. g. h. i. j. k. l.

II<sup>6</sup> V<sup>2</sup> II<sup>6</sup> V<sup>2</sup> II<sup>6</sup> V<sup>9</sup> II<sup>6</sup> V<sup>9</sup>

385

a. b. c. d. e. f. g. h.

II V II V<sup>7</sup> II V<sup>7</sup> II V<sup>6/5</sup>

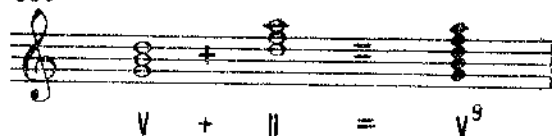
e. f. g. h. i. j. k. l. m. n.

II<sup>3/4</sup> V<sup>3/4</sup> II V<sup>2</sup> II V<sup>7</sup> II V<sup>7</sup> II V<sup>9</sup>

În situația de suplinitor al subdominantei, acordul trepteii a II-a va prelua rolul și interdicțiile respective. În consecință, se va evita relația V—II, așa cum se evită și relația V—IV.

Se va admite, din aceleași motive, înlănțuirea V—II—V, funcția de dominantă prelungindu-se de-a lungul celor trei acorduri mai lesne decât în relația V—IV—V, dat fiind faptul că acordul trepteii a II-a este mai legat, fiind conținut, dealtfel, și în acordul nonei de dominantă :

386



### Înlănțuiri cu acordul tonicii :

În înlănțuirile acordurilor II—I sau I—II, în stare directă, există pericolul cvintelor și octavelor paralele, provenit din mersurile treptate ale vocilor. Pentru evitarea lui, există două soluții :

— *mersul contrar* al tuturor vocilor, față de bas (ca în înlănțuirea IV—V) ;

— *dublarea terței* în acordul treptei a II-a sau chiar în acordul treptei I.

387



388



De cele mai multe ori, acordul tonicii se înlănțuie cu acordul treptei a II-a, în răsturnarea întâi. Această înlănțuire recomandă o excepție, prin

mersul direct al tuturor vocilor, cînd se pornește din poziția melodică a octavei :

389

a. da b. nu c. da d. da e. da

(8) 6 (8) 6 I 6 I 6 I 6

(sexta la tenor)

Dacă ambele acorduri sînt în răsturnarea întii ( $I^6-II^6$ ), posibilitățile de înălțuire se înmulțesc, datorită faptului că, în această situație, se poate dubla terța și în acordul treptei I, mai ales dacă e adusă prin mers treptat și contrar :

390

a. b. c. d.

6 6 6 6 6 6 6 6

Acordul treptei a II-a poate fi înălțuit și cu răsturnarea a doua  $(\frac{6}{4})$  a acordului de treapta I, în relația IV, I, II :

391

IV 6 (I)  $\frac{6}{4}$  II 6

Mai cu seamă în cadențele finale, în relația II—I—V :

392

II<sup>6</sup> (II)<sup>4</sup> V I

### Înlănțuiri cu acordul subdominantei

Legarea acordului treptei a II-a cu acordul treptei a IV-a (II—IV sau IV—II) înseamnă, în fond, prelungirea aceleiași funcțiuni de subdominantă. Ea se realizează sub două aspecte :

— *pe bas ținut* (II<sup>6</sup>—IV), așa cum s-a arătat anterior, ca armonie accidentală, provenind din subdominantă ;

— *pe bas schimbat*, când ambele acorduri sînt în stare directă.

Cel de-al doilea aspect este cel mai des folosit. În acest caz, se recomandă ca *acordul principal să preceadă acordul secundar, înlocuitor*. Cu alte cuvinte, se va înlănțui IV—II și se va evita II—IV.

Prima relație aduce o creștere a desfășurării armonice, cea de-a doua o slăbire, o scădere a desfășurării armonice :

393

a. *da* b. *da* c. *slab*

IV II IV II IV II

SD SD SD

## Acordul de septimă pe treapta a II-a

Acordul de septimă de pe treapta a II-a este alcătuit din *acordul perfect minor*, prezentat anterior, căruia i se adaugă o *septimă mică*. El reprezintă și mai vădit funcția subdominantei, pentru că, în alcătuirea sa, acordul treptei a IV-a este cuprins în întregime :



Septima intră în regimul cunoscut al disonanțelor, cu cele trei momente : *pregătire*, *disonanță*, *rezolvare*. Ca și septima de dominantă, fiind o septimă mică, ea nu mai necesită pregătirea.

### Răsturnările și cifrajul

În cazul de față, se menține cifrajul folosit în septima de dominantă.



Dintre diferitele aspecte de mai sus, se cuvine o menționare specială pentru răsturnarea întâi a acestui acord, considerînd firesc drept un *acord de subdominantă*, căruia i s-a adăugat o *sextă* :



De aici și termenul de *sextă adăugată* (la sixte ajoutée), din interpretarea pe care i-a acordat-o Rameau, fapt pentru care este denumită și *sexta lui Rameau*.

## Suprimări și dublări de sunete

În general, acordul de septimă va fi realizat cu toate elementele sale. În cazurile în care sîntem obligați să renunțăm la unul din ele, singurul element care poate lipsi este *cvinta*, cu condiția ca acordul să fie în stare directă. În acest caz, se va dubla *fundamentală* sau *terța* :

397

I II<sup>7</sup> I II<sup>7</sup>

(După cum se observă, această omisiune se practică mai cu seamă în înlănțuirea cu acordul treptei I, pentru evitarea cvintelor paralele).

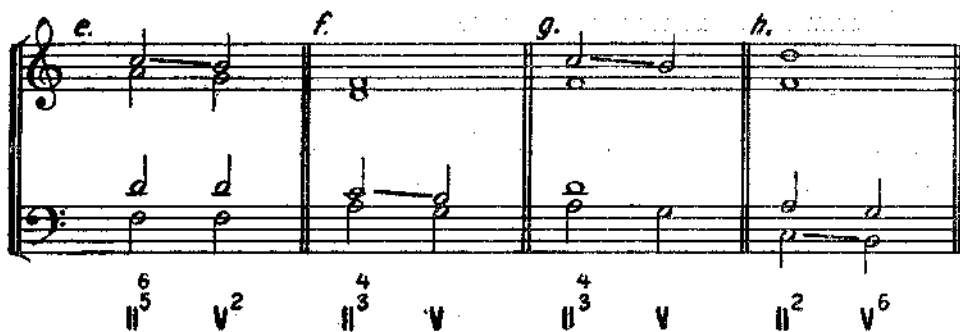
## Rezolvarea septimei

Fiind vorba de o septimă mică, rezolvarea ei se va realiza după aceleași reguli, prezentate la septima de dominantă.

1. *Prin mers treptat coborîtor*, înlănțuindu-se cu un acord care conține sensibilă (nota de rezolvare) :

398

II<sup>7</sup> V II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> II<sup>6</sup><sub>5</sub> V



2. Prin menținerea septimei, ca notă reală în acordul următor :

399

Pentru a realiza o înlănțuire corectă ( $II^7-I$ , cind ambele acorduri sînt în stare directă, se impune ca unul din acorduri să fie incomplet (ex. 399 — a și f). Cu acordul treptei a II-a în răsturnarea întii ( $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ ) aceste inconveniente dispar.

3. Prin *mersul treptat ascendent al septimei*, când basul cântă nota de rezolvare :

400

|| 7   V  $\frac{6}{5}$    || 7   V 6   || 7   V 6   || 7   V  $\frac{6}{5}$    || 7   V  $\frac{6}{5}$

4. Prin *rezolvare figurată*, când septima trece prin alt element al acordului, după care se aude nota de rezolvare :

401

|| 7-8   V (7)   || 7-5   V (7)   || 7-5-8   V (7)

Data fiind atracția septimei de pe treapta a II-a către sensibilă, în rezolvarea ei firească, este motivată preferința acestui acord de a fi urmat de acordul dominantei.

În *cadența finală* (autentică compusă) el este, deseori, preferat acordului de pe treapta a IV-a :

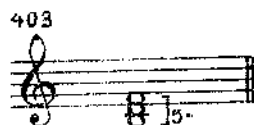
402

||  $\frac{6}{5}$    V 7   || 7   (I)  $\frac{6}{4}$    V 7

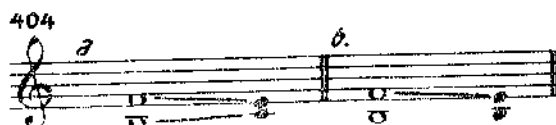
Ca și trisonul treptei a II-a, acordul de septimă de pe această treaptă este cel mai folosit dintre septimele secundare ale tonalității.

## Acordul treptei a II-a, în minor

În minor, acordul treptei a II-a este micșorat :



În consecință, el este considerat disonant, pentru că intervalul de cvintă micșorată, fiind nestabil, necesită o rezolvare către un punct de sprijin :



Tendința sa de mișcare, de atractivitate, creează o mai strinsă relație în înălțările cu acordurile de pe treptele I și V, care conțin sunetele rezolvării, decât în înălțările respective din major.

*Ca toate acordurile micșorate, trisonul treptei a II-a, în minor, nu va fi folosit în stare directă, ci în răsturnarea întâi.*

Starea directă a unui acord micșorat va fi îngăduită :

— dacă este adusă treptat, prin mers contrar sau oblic, pe timpi slabi ;

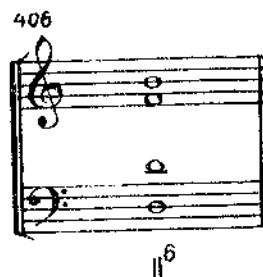


— dacă se obține prin mersul simetric, obligatoriu al unui mars armonic, ceea ce va fi expus la capitolul respectiv.

## Dublări și suprimări de sunete

Folosit în răsturnarea întâi, acordul trepteii a II-a va avea în bas chiar treapta principală, pe care o reprezintă (*subdominantă*), todată, singurul element care va fi dublat.

Cea mai bună etajare a acordului se realizează dublând basul cu tenorul, sexta (fundamentală) fiind repartizată la soprană :



Alături de această recomandare, mai există și alte posibilități de etajare a acordului, basul putând fi dublat și de o altă voce :



După cum se observă mai sus (ex. b), repartizarea sextei (fundamentală) la tenor, într-un *sext-acord* secundar, este admisă aici, fiind vorba de un acord micșorat. După cum s-a precizat anterior, din acest acord nu poate lipsi nici unul din elementele sale.

### 1. Acordul trepteii a II-a — armonie accidentală, provenind din subdominantă

Într-o absolută analogie cu situațiile prezentate în major, și în minor notele melodice pot da naștere în cadrul armoniei de subdominantă la crearea unor acorduri de treapta a II-a *accidentale* :

408

*a. de intirziere*      *b. de appogiatură*      *c. de broderie*

(II)<sup>6</sup>    IV<sup>5</sup>    (II)<sup>6</sup>    IV<sup>5</sup>    IV    (II)<sup>6</sup>    IV<sup>5</sup>

*d. de pasa*      *e. de anticipație*      *f. de échappée (anticipație indirectă)*

IV    (II)<sup>6</sup>    I    IV    (II)<sup>6</sup>    V<sup>6/5</sup>    IV    (II)<sup>6</sup>    V<sup>6/4 3</sup>    I

Dacă aceste note melodice acționează în răsturnarea întâi a acordului de subdominantă, vom obține atunci acorduri de treapta a II-a în răsturnarea a doua :

409

*a.*      *b.*      *c.*      *etc.*

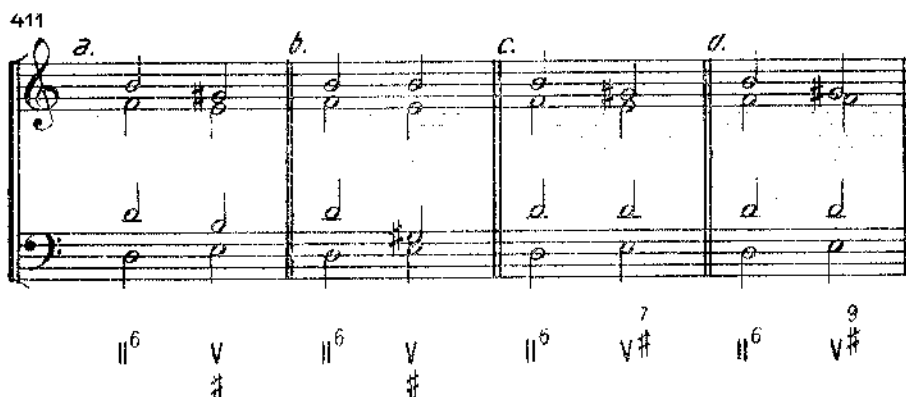
(II)<sup>6/4</sup>    IV<sup>6</sup>    IV<sup>6</sup>    (II)<sup>6/4</sup>    IV<sup>6</sup>    IV<sup>6</sup>    (II)<sup>6/4</sup>    V<sup>7</sup>#

## 2. Acordul treptei a II-a — armonie de-sine-stătătoare

Cele afirmate la corespondentul său din major rămân valabile și aici. Neputînd fi folosit în stare directă, trisonul treptei a II-a își pierde întrucîtva rolul de contradominantă, de care vorbeam în major. De asemenea, *cînta micșorată*, conținută de acord, impune rezolvarea ei prin coborîre la treapta a V-a, conținută de acordurile treptelor I și V, fapt care face legătura mai strînsă cu aceste acorduri decît în major :



Înlănțuiri cu acordul dominantei :



Treble staff: *i.* *j.* *k.* *l.*  
 Bass staff: *i.* *j.* *k.* *l.*  
 Chord symbols:  $\parallel^6$   $V^2$   $\parallel^6$   $V^{2\#}$   $\parallel^6$   $V^\#$   $\parallel^6$   $V^\#$

Înlănțuiri cu acordul tonicii :

Treble staff: *a.* *b.* *c.* *d.*  
 Bass staff: *a.* *b.* *c.* *d.*  
 Chord symbols:  $\parallel^6$  |  $\parallel^6$  |  $\parallel^6$  |  $\parallel^6$  |

Situațiile de mai sus vor fi inversate în înlănțuirile I—II<sup>6</sup>. În schimb, unele cazuri ca acestea,

Treble staff: *a.* *b.*  
 Bass staff: *a.* *b.*  
 Chord symbols:  $I^6$   $\parallel^6$  |  $I$   $\parallel^6$

admise astfel, vor fi interzise inversate, fiindcă, atunci, se merge din cvintă micșorată în cvintă perfectă :

414 *nu*

|| 6 | 6 || 6 |

### Înlănțuiri cu acordul subdominantei

În cazul prelungirii funcției de subdominantă, în minor intervin modificări față de situația similară din major. În primul rând, interdicția de-a aduce acordul treptei a II-a cu fundamentală în bas, împiedică înlănțuirea celor două acorduri (IV—II) în stări directe, ceea ce face relația mai slabă :

415

IV 6 || 6 || 6 N

În al doilea rând, acordul treptei a II-a fiind micșorat, poate fi urmat de acordul treptei a IV-a, care, ca acord perfect minor întărește plenitudinea funcțională și a interesului armonic. În consecință, în minor se va putea practica atât înlănțuirea IV—II cât și II—IV.

### Acordul de septimă pe treapta a II-a

Prin prezența septimei, acordul treptei a II-a cîștigă și se împlinește sonor în funcția de subdominantă, pe care o reprezintă :

416

|| 7

El obține totodată autonomie și libertate de acțiune, pentru că astfel, acordul treptei a II-a va putea fi folosit în stare directă, ca și în toate răsturnările.

*Fiind o septimă mică, pregătirea sa nu este obligatorie.*

Răsturnările și cifrajul acestui acord rămân cele cunoscute de la septimele anterioare expuse.

Din acest acord nu poate lipsi nici unul din elementele sale. Foarte rar îl putem întâlni fără *cuiniță* (ceea ce îl lipsește de un interval caracteristic) și, în acest caz, se dublează terța :

417 *s/lab*

|| 7 |

Rezolvările *septimei* de pe treapta a II-a se supun regulilor prezentate la septimele anterioare.

**Înlănțuiri cu acordul dominantei :**

418

|| 7 V# || 7 V# || 7 V# || 7 V# || 7 V#

*f. g. h. i. j. k.*

Figured bass notation below the staves:

- f.*:  $\parallel^7 \quad 7 \quad V^\#$
- g.*:  $\parallel^7 \quad 7 \quad V^\#$
- h.*:  $\parallel^7 \quad 7 \quad V^\#$
- i.*:  $\parallel^6 \quad 5 \quad V^\#$
- j.*:  $\parallel^6 \quad 5 \quad V^{2\#}$
- k.*:  $\parallel^6 \quad 5 \quad V^\#$

*l. m. n. o. p. r.*

Figured bass notation below the staves:

- l.*:  $\parallel^6 \quad 5 \quad V^\#$
- m.*:  $\parallel^4 \quad 3 \quad V^\#$
- n.*:  $\parallel^4 \quad 3 \quad V^\#$
- o.*:  $\parallel^2 \quad V^6$
- p.*:  $\parallel^2 \quad V^6$
- r.*:  $\parallel^2 \quad V^6$

*s. t. u. v.*

Figured bass notation below the staves:

- s.*:  $\parallel^7 \quad V^6$
- t.*:  $\parallel^6 \quad 5 \quad V^6 \quad (6/5)$
- u.*:  $V^\# \quad \parallel^4 \quad 3 \quad V^\# \quad (7)$
- v.*:  $V^\# \quad \parallel^6 \quad 5 \quad V^6 \quad (6/5)$

Înălțuiri cu acordul tonicii :

419 *a. b. c. d.*

Figured bass notation below the staves:

- a.*:  $\parallel^7 \quad \mid^6$
- b.*:  $\parallel^7 \quad \mid^6$
- c.*:  $\parallel^6 \quad 5 \quad \mid$
- d.*:  $\parallel^6 \quad 5 \quad \mid$

Two musical staves showing harmonic progressions. The first staff has measures labeled *e*, *f*, *g* with chords  $\parallel \frac{6}{5}$ ,  $\parallel 6$ ,  $\parallel 7$ ,  $\parallel \frac{4}{3}$ ,  $\parallel \frac{6}{4}$ ,  $5\sharp 7$ ,  $\parallel 7$ ,  $\parallel \frac{6}{4}$ ,  $5\sharp 7$ . The second staff has measures labeled *h*, *i* with chords  $\parallel \frac{6}{5}$ ,  $\parallel \frac{6}{4}$ ,  $5\sharp 7$ ,  $\parallel \frac{6}{5}$ ,  $\parallel \frac{6}{4}$ ,  $\parallel \frac{4}{3}$ ,  $5\sharp 7$ ,  $\parallel 7$ .

Reamintim aici, în cazul relațiilor II - I, interdicția mersului din cuintă micșorată în cuintă perfectă.

### Înlănțuiri cu acordul subdominantei

În această relație, acordul de septimă de pe treapta a II-a va urma după acordul treptei a IV-a, amplificându-se astfel desfășurarea. Invers, se produce o descreștere a interesului armonic, pe care o vom evita :

Musical staff with measures *a.*, *b.*, *c.*, *d.*, *e.*, *f.* labeled *să se evite*. Chords below are  $N \parallel 7$ ,  $N \parallel 7$ ,  $N \parallel \frac{6}{5}$ ,  $N \parallel \frac{6}{5}$ ,  $N \parallel \frac{4}{3}$ ,  $IV^7 \parallel$ .

Acordul de septimă de pe treapta a II-a aduce, prin intervalica sa minoră și micșorată, o tentă mai domoală, o sonoritate moale și blajină în coloritul armonic al tonalității, caracteristică utilă, în situațiile adecvate.

Urmează câteva exemple, în care veți găsi acordul trepteii a II-a, în diferite situații.

421

*Palestrina - Alma redemptoris mater*

II<sup>6</sup> IV

422

*Monteverdi - Orfeo, Actul II*

423

*Bach - Coralul 7*

II<sup>6</sup>/<sub>5</sub>

(II)<sup>6</sup>/<sub>4</sub> N<sup>6</sup>

424

*Bach - Coralul 94*

425

*Bach - Coralul 51*

426

*Bach - Coralul 57*

II

II<sup>8</sup>/<sub>7</sub> 5-

II<sup>6</sup>/<sub>5</sub>

427

*Bach - Johannespassion*  
Nr. 52 - Coral

428

*Mozart - Requiem*  
Nr. 7 - Lacrymosa

|| 6 || 7

|| 7

429

*Haydn - Anotimpurile Vara*

|| 6

Orchestra

430

*Beethoven - Sonata pentru pian*  
Op. 14, nr. 2

|| 6

*Beethoven - Simfonia a IV-a  
Partea a III-a (Trio)*

431

II<sup>2</sup> IV<sup>6</sup> II<sup>2</sup> II<sup>2</sup> IV<sup>6</sup> II<sup>2</sup>

Avind în vedere că si bemol din grav este o pedală, el nu constituie basul real al acordurilor. În această interpretare, cifrajul ar fi : II<sup>6</sup><sub>5</sub> IV<sup>6</sup> II<sup>6</sup><sub>5</sub>.

*Wagner - Lohengrin  
Marșul nupțial*

432

II<sup>6</sup> II<sup>6</sup>

*Brahms  
Recviemul german*

433

II<sup>6</sup> II<sup>6</sup>

*Bizet - Arleziiana - Cor*

434

II<sup>6</sup> II<sup>6</sup>



II<sup>2</sup>  
(Aici fa# poate fi considerat pedala)

## Acordul trepteii a III-a, în major

Acordul trepteii a III-a se caracterizează — după cum am arătat — prin neutralitatea, prin echivocul său funcțional, reunind, în alcătuirea sa, atât elemente din acordul dominantei cât și din al tonicii, fapt pentru care este denumit și *acord bifuncțional*:

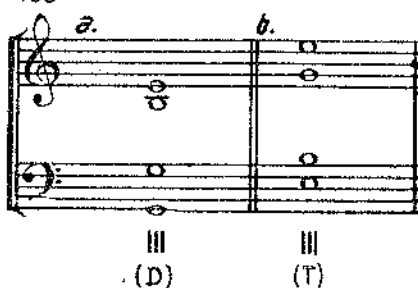
435



D III T

În tonalitatea majoră, acordul trepteii a III-a este *perfect minor*. El va suplini funcția de dominantă cu precădere, atunci când se află în răsurnarea întâi, cu basul dublat și mai puțin atunci când este în stare directă, unde poate să sugereze funcția de tonică, mai cu seamă când se dublează fundamentală:

436



Determinant pentru stabilirea funcției principale pe care o suplinește este relația, în lanțuirea în care este angajat. Urmărit de acordul trepteii I, sau VI, acordul trepteii a III-a va fi interpretat drept *suplinitorul dominantei*. Urmărit de acordul trepteii a IV-a, el va fi considerat suplinitor de tonică și, în acest caz, cvinta sa își pierde caracterul de sensibilă, putând coborî la terța subdominantei:

437

III (D) I I (T) III IV

# 1. Acordul treptei a III-a — armonie accidentală, provenind din acordul dominantei

Ca și acordul treptei a II-a, acordul treptei a III-a poate rezulta dintr-o notă melodică, înlocuitoare temporară a cvintei din acordul dominantei :

438

*de infirziere* *de apogiatură* *de broderie*

III<sup>6</sup> V<sup>5</sup> III<sup>6</sup> V<sup>5</sup> V III<sup>6</sup> V<sup>5</sup>

*de pasaj* *de pasaj* *de échappée (anticipatie indirectă)*

V III<sup>6</sup> V<sup>7</sup> V III<sup>6</sup> II V<sup>7</sup> V III<sup>6</sup> I

Dacă sunetele din ex. 438 acționează într-un acord de dominantă în răsturnarea întâi, obținem atunci acorduri de treapta a III-a, în răsturnarea a doua. Un caz aparte (ex. 439, e) ni-l oferă intercalarea prin pasaj cu broderie între două acorduri de treapta a VI-a, când se admite, în mod excepțional, dublarea sensibilei, ea nefiind, în acest caz o notă reală :

439

$(III)^6_4$   $V^6_3$   $V^6(III)^6_4$   $V^6_3$   $V^6(III)^6_4$   $V^7$   $V^6(III)^6_4$   $\overset{7}{\underset{5}{6}}$   $VI^6$   $(III)^6_4$   $VI$

## 2. Acordul treptei a III-a — armonie de-sine-stătătoare

Ca armonie de-sine-stătătoare, acordul treptei a III-a poate fi folosit atât în stare directă cât și în răsturnarea întâi, dar nu și în răsturnarea a doua.

După funcțiunea principală pe care vrem să o subliniem, vom dubla *terța* (pentru dominantă) sau *fundamentală* acordului (pentru tonică).

Din acest acord, nu va lipsi nici unul din elementele sale :

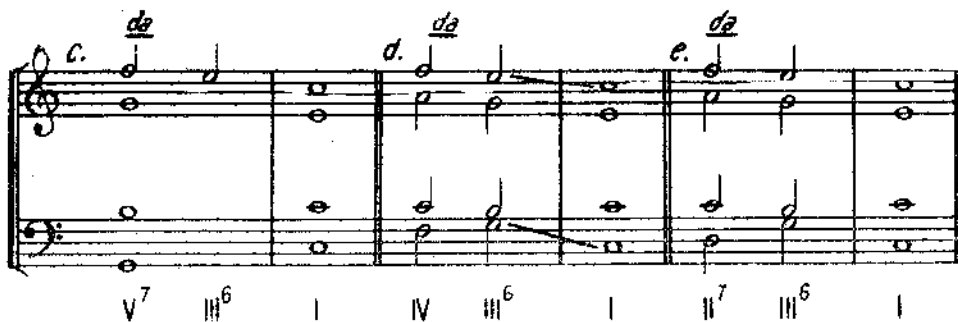
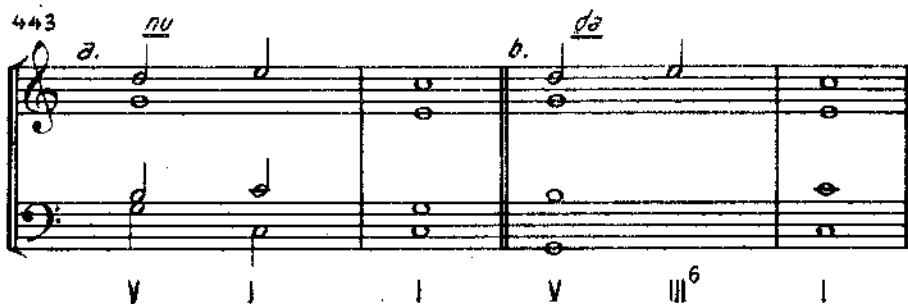
440

$(III)^6$   $(III)^6$   $(III)^6$   $(III)^6$   $(III)$   $(III)$   $(III)$

Acordul trepteii a III-a, în răsturnarea întâi, cu dublarea basului și cu sexta la sopran este denumit și *dominantă cu sextă*, considerându-se că *sexta înlocuiește cvinta* acordului de dominantă :



Sub această formă îl vom întâlni, deseori, în încheierile de frază muzicală, atunci când melodia se termină printr-un salt de terță coboritoare la tonică :



În acest caz, se vor tolera octavele directe, prin salt la ambele voci externe (ex. 443, d și e) în finaluri.

Acordul trepteii a III-a poate urma și preceda oricare alt acord al tonalității.

Cu acordurile din sfera subdominantei (IV, II), realizările trebuie să țină seama de recomandările făcute la înlănțuirile treptelor alăturate. În stările directe, se va practica fie mersul contrar, fie dublarea terței într-unul din acorduri :

444

IV III III IV II<sup>(7)</sup> III IV III II III

Dacă se folosește răsturnarea îniii, diversitatea de înlănțuiri a acestor acorduri crește :

445

IV III<sup>6</sup> IV<sup>6</sup> III<sup>6</sup> II<sup>6</sup> III II<sup>6</sup> III<sup>6</sup> II<sup>6</sup> III<sup>6</sup> II<sup>7</sup> III<sup>6</sup>

În înlănțuirile cu acordul dominantei, treapta a III-a poate fi considerată ca reprezentând funcția de tonică, dacă este în stare directă, mai ales cu fundamentală dublată la voci externe :

446

III V<sup>(7)</sup> III V<sup>(7)</sup>

În răsturnarea întii, mai cu seamă cu basul dublat, acordul treptei a III-a suplinește vădit funcțiunea de dominantă, dînd impresia că sexta întirzie sau apogiază cvinta acordului de dominantă, după cum am mai arătat :

447

III<sup>6</sup> V<sup>5</sup> III<sup>6</sup> V<sup>5</sup>

D D

În aceste cazuri, are loc o prelungire de funcțiune,

În înălțuiriile cu tonica, acordul treptei a III-a suplinește, deci, funcția de dominantă, mai cu seamă în răsturnarea întii, cu dublarea basului :

448

III<sup>6</sup> I III<sup>6</sup> I III<sup>6</sup> I

(D) (D)

În ex. c de mai sus, octavele contraparalele vor fi admise la încheieri.

Cadențele compuse cîștigă în cantabilitate și varietate, prin introducerea acordului treptei a III-a :

449

IV III<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I II<sup>6</sup> V<sup>7</sup> III<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I

O legătură frecventă se realizează între acordul treptei a III-a și cel al treptei a VI-a (care va fi curînd prezentat), primul comportîndu-se ca o dominantă minoră (falsă dominantă, ca și în relația II—V):

450

III VI III VI

În aceste relații, de pseudo-dominante sau dominante relative, vom prefera ca ambele acorduri să fie în stări directe. Abuzul lor slăbește afirmarea tonalității, plodînd pentru instaurarea relativei. Este o relație care își va găsi din plin aplicarea, atunci cînd urmărim realizarea unei tențe mai domoale, sau a unei atmosfere arhaice, aducînd o binevenită și firească sonoritate în muzica populară.

Acordul treptei a III-a, folosit de preclasici, va fi adus cu rezervă, aproape ocolit de clasici, pentru ca, în romantism și în școlile naționale să fie întîlnit frecvent.

În modulația diatonică, după cum vom constata la capitolul respectiv, el constituie o soluție excelentă.

### Acordul de septimă al treptei a III-a

Deși prezintă aceeași construcție ca cel de pe treapta a II-a, acordul de septimă de pe treapta a III-a este mult mai puțin utilizat:

451

III<sup>7</sup>

Prin apariția septimei, acordul de dominantă este în întregime conținut în alcătuirea sa.

De obicei, septima de pe treapta a III-a va fi adusă printr-un mers treptat de pasaj (ex. 452 — a, b). Alăcată direct, ea ne dă senzația mai degrabă a unei duble apogiaturi în acordul tonicii (ex. 452, c):

452

III 7 6 5 III 7 6

Acordul de septimă de pe treapta a III-a va fi cifrat după aceleași criterii ca și septimile anterioare.

În mod frecvent, va fi realizat fără să i se omită vreunul din elementele sale. Rar, poate lipsi *cvinta* și, în acest caz, se va *dubla terța* sau *fundamentală*.

Rezolvarea urmează regulile cunoscute.

De preferință, septima de pe treapta a III-a se rezolvă în acordul treptei a VI-a :

453

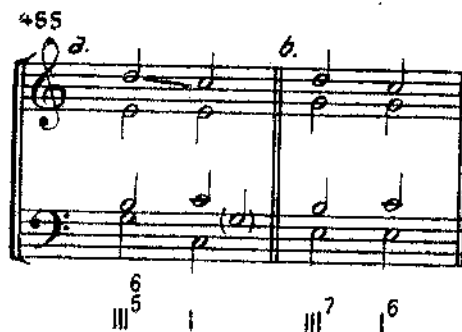
III 7 VI III 7 VI

În înlănțuirea cu acordul tonicii, se va evita aducerea ambelor acorduri în stare directă, pentru a nu crea mersul din *septimă* în *octavă directă* (ex. 454, a). În acest caz, se recomandă urcarea septimei, pentru că basul îi cântă nota de rezolvare (ex. 454, b) :

454

III 7 III 7

Rezolvarea devine normală, dacă unul din acorduri este în răsturnarea întâi :



În înlanțuirea cu acordurile din grupa subdominantei, septima se poate rezolva normal :



## Acordul treptei a III-a, în minor

În *minorul armonic*, acordul treptei a III-a, fiind un acord mărit, este considerat *disonant* :



Situarea sensibilei față de fundamentală, în această relație disonantă, creează o tensiune, a cărei rezolvare diferă, după starea acordului.

În stare directă, sensibilă ne face impresia unei întârzieri sau apogiaturi a tonicii :



În răsturnarea întâi, avem impresia că fundamentală este elementul nestabil, ca o întârziere sau o apogiatură a cvintei din acordul dominantei :



Dealtfel, și acest acord poate constitui o armonie accidentală, provenită din acordul de dominantă

460

*a. de întârziere*      *b. de apogiatură*      *c. de broderie*      *d. de pasaj*      *e. de échappée (anticipație)*

III 6 5 V      III 6 5 V      V III 6 V      V III 6 V 7      V III 6 I

sau din acordul tonicii, în răsturnarea întâi :

461

*a.*      *b.*      *c.*

III 5# I 6      I 6 III 5# I 6      I 6 III 5# V 5

Ca acord izolat, de-sine-stălător, dealtfel rar folosit, se va construi, de preferință, în răsturnarea întâi, cu nota din bas dublată :



Conform regimului propriu acordurilor secundare, din acest acord nu poate lipsi vreunul din elementele sale.

*Cvînta mărită* nu intră în interdicțiile cvîntelor paralele, așa că paralelismul cu o cvîntă perfectă va fi admis :



Datorită intervalelor realizate de elementele sale — *terță mare* și *cvîntă mărită* — acordul treptei a III-a aduce în minor o notă de expansivitate, care-l face specific și util în anumite situații.

### Acordul de septimă al treptei a III-a

Notă de expansiune, proprie trisonului, se amplifică prin apariția septimei în acordul treptei a III-a, pentru că, la intervalele precedente se adaugă acum o *septimă mare*, ceea ce conferă acordului un dinamism care atinge chiar o asprime sonoră :



— 22 —

Această săptămână își subliniază și mai mult duritatea, atunci cînd este răsturnată la secundă mică :

466



467 *nu* *admis*

a. b. c. d.

6 6 5 6 4 2 6 4 2 7 2

După cum s-a putut observa, cifrajul acestei septime rămâne cel cunoscut, cu grija de a semnală accidentul necesar sensibilei.

O altă consecință a septimei mari o constituie faptul că, aici, în afară de rezolvările cunoscute,

468

d. e. f. *nu* g. *da*

(Bine, treapta a III-a fiind o falsă dominantă pentru tr.a VI-a)

mai apare o posibilitate, în care septima mare poate urca, chiar dacă basul nu-i cîntă rezolvarea, justificată de mersul prin semiton :

469

III 7 5# IV 6 5 (VI 7)

Sonoritatea deosebită, tensiunea specifică a acestui acord necesită o rezolvare, o deliberare și o justificată utilizare.

470

*Bach - Coralul 59*

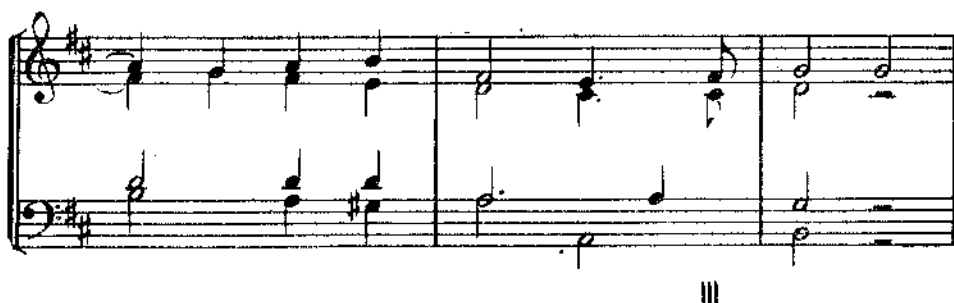
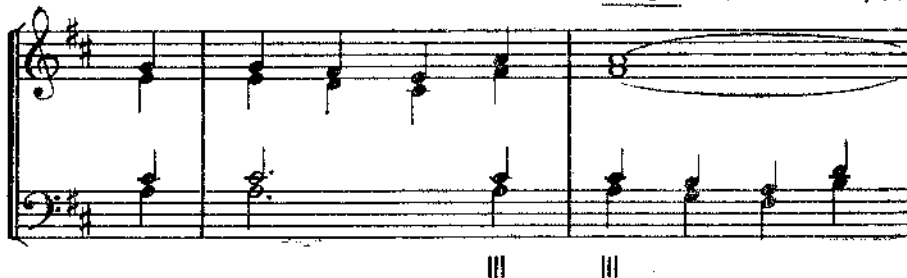
471

*Bach - Coralul 67*

472

*Beethoven -  
O, lume, ce frumoasă ești!*

473

*Mozart - Ave verum corpus*

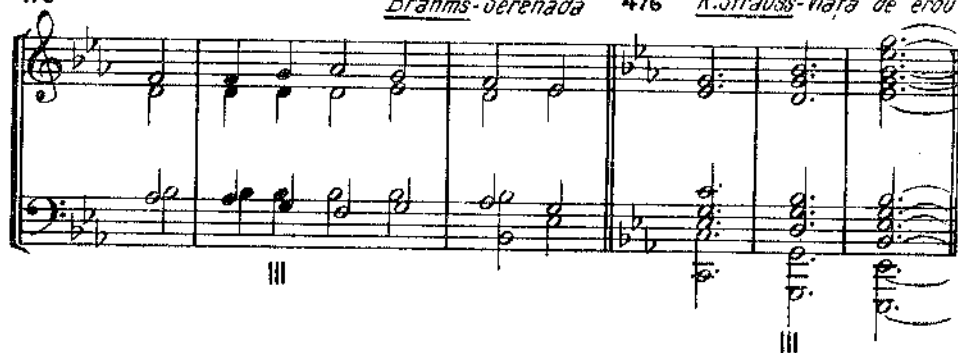
474

*Liszt - Tu es Petrus*

475

*Brahms - Serenadă*

476

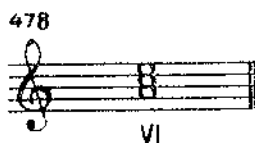
*R. Strauss - Viață de erou*

477

*Brahms - Vânătorul*

## Acordul treptei a VI-a, în major

După acordul treptei a II-a, cel mai folosit acord secundar este cel al treptei a VI-a :



În tonalitatea majoră, acest acord este *perfect-minor*. El *suplinește* în primul rînd funcțiunea de *tonică* și, în al doilea rînd, pe cea de *subdominantă*.

Ca și în cazurile anterioare, el poate să se prezinte sub două aspecte :  
ca *armonie accidentală* și ca *armonie de-sine-stătătoare*.

### 1. Acordul treptei a VI-a – armonie accidentală, provenind din acordul tonicii :

479

*a. de întârziere*   *b. de apogiatură*   *c. de broderie*   *d. de pasaj*   *e. de anticipație*

VI<sup>6</sup> I<sup>5</sup>   VI<sup>6</sup> I<sup>5</sup>   I   VI<sup>6</sup> I<sup>5</sup>   I   VI<sup>6</sup> V   I   VI<sup>6</sup> IV

Dacă aceleași note melodice acționează într-un acord de tonică, în răsturnarea întâi, se obțin atunci acorduri pe treapta a VI-a, în răsturnarea a doua :

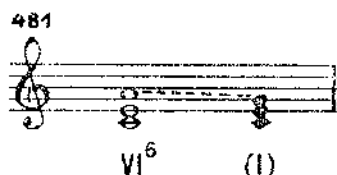
480

*a. de întârziere*   *b. de apogiatură*   *c. de broderie*   *d. de pasaj*   *e. de anticipație*

(VI)<sup>6</sup><sub>4</sub> I<sup>6</sup>   (VI)<sup>6</sup><sub>4</sub> I<sup>6</sup>   I<sup>6</sup> (VI)<sup>6</sup><sub>4</sub> I<sup>6</sup>   I<sup>6</sup> (VI)<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>2</sup>   I<sup>6</sup> (VI)<sup>6</sup><sub>4</sub> II<sup>7</sup> (VII)<sup>6</sup><sub>5</sub>

## 2. Acordul treptei a VI-a — armonie de-sine-stătătoare

Sub această formă, acordul treptei a VI-a este din plin utilizat. Spre deosebire de celelalte acorduri secundare, în răsturnarea întâi el este mai rar întâlnit, lăsându-ne impresia că nu ar fi de-sine-stătător, ci un acord de tonică, în care se *întîrzie* sau se *apogiază* *cvinta*:



În schimb, este foarte frecvent utilizat în *stare directă*, cu *dublarea* *terței* sau a *fundamentalei*. În primul caz, se întărește funcțiunea de tonică, în al doilea, acesta se estompează în favoarea relativei minore.

Ca orice acord secundar, va fi adus întotdeauna complet.

Acordul treptei a VI-a poate fi înălțuit cu oricare alt acord. Fiind suplinitorul tonicii, de cele mai multe ori el va fi adus după acordul dominantei. În acest caz, se va produce, pe lângă suplinirea tonicii, și un efect special de suspendare, de amânare a încheierii, a prelungirii discursului muzical, corespunzînd virgulei din discursul literar. Iată de ce înălțuirea V—VI, cu ambele acorduri în stare directă, este denumită *cadență evitată, înșelătoare sau întreruptă*. Regula acestei înălțuiri nu face decît să repete o recomandare anterioară, privind înălțuirea a două acorduri de trepte alăturate și anume: în înălțuirea V—VI se va *dubla terța* în acordul treptei a VI-a. În felul acesta, funcțiunea principală pe care o suplinește se afirmă, contracarînd surpriza acestei înălțuiri, evitîndu-se totodată, *cvintele* și *octavele paralele*:

482

a. b. c. d. e.

V VI V<sup>7</sup> VI V<sup>7</sup> VI V<sup>7</sup> VI V VI

În anumite situații, cînd sensibilă este repartizată la o voce internă, nu este exclusă dublarea fundamentalei în acordul treptei a VI-a :

483

a. *nu* *salt* *cvință directă* *5-* *5*

b. *nu*

c. *da*

V VI V<sup>7</sup> VI V<sup>7</sup> VI

Înlănțuirea V—VI<sup>6</sup> produce o insatisfacție, neoferind impresia unui acord desine-stătător, ci a unui acord accidental, provenind din acordul tonicii<sup>1</sup> :

484

a. *da*

b.

V VI<sup>6</sup>

În relațiile cu acordul treptei I, fiind vorba de o prelungire a funcțiunii de tonică, se va prefera înlănțuirea I—VI, ca aducînd un interes crescînd față de VI—I. Pentru a sublinia relația, se vor dubla fundamentalele în ambele acorduri :

485

a. *da*

b.

I VI I VI

<sup>1</sup> Acest deosebit efect se datorește puternicei personalități pe care, firesc, o deține centrul tonal (acordul treptei I). În momentul în care urechea noastră aude tonica în bas și terța ei, în mod reflex gîndește și așteaptă și cvința respectivă.

În înălțuirile sale cu acordurile din sfera subdominantei (IV, II), acordul treptei a VI-a va putea fi precedat de oricare din ele :

486

IV VI IV VI IV VI II VI II VI II VI

Desfășurarea armonică își va găsi maximum de cursivitate în următoarele înălțuiri :

487

VI IV VI IV II VI IV VI IV

Subliniem, în mod deosebit, relația VI—II, care instaurează un raport de pseudo-dominantă :

488

VI II

489

VI II VI II VI II VI II(7) VI II(7) VI II(7)

Păsat între două acorduri de tonică (I—VI—I) sau între unul de tonică și altul de dominantă (I—VI—V), acordul treptei a VI-a va putea fi interpretat ca locuitor al funcției de subdominantă, dublându-i-se fundamentală :

490

a. b. c. d. e.

I VI (SD) I I VI (SD) I

I VI (SD) V (7) I VI (SD) V<sup>7</sup> I VI (SD) V<sup>7</sup>

Dacă acordul treptei a III-a precede acordul treptei a VI-a se creează o relație atractivă, de pseudo-dominantă. În cazul de față, se obține chiar înălțuirea V—I a relativei minore, fără sensibilă (minorul natural) :

491

În Do major: III

În do minor natural: V

492

III VI III<sup>7</sup> VI III VI III VI III<sup>7</sup> VI

În concluzie, trebuie să subliniem efectul deosebit al acestui acord, care, înlocuind temporar acordul treptei I (centrul tonal) creează, implicit, necesitatea afirmării tonicii într-o cadență următoare, pentru a satisface suspendarea sau așteptarea refacerii echilibrului tonal, căci, dacă se abuzează de acest acord, se poate produce o slăbire a tonalității respective și o alunecare spre relativa minoră, de care vorbeam mai sus. Această recomandare nu trebuie considerată drept o interdicție, ci o atragere a atenției asupra unor nuanțe caracteristice acestui agregat armonic.

Tenta mai moale, de acord minor, poate colora uneori mai potrivit o anumită relație. De asemenea, cadențele (pe linia evitată) pot fi diversificate sau ameliorate, prin introducerea acordului treptei a VI-a. De pildă, același scenariu, după mulțor cadențe finale, poate fi armonizat numai cu acordurile principale:

493

I IV V I      sau      IV (II)<sup>4</sup> V<sup>3</sup> I  
 6 5 7 3 4 5 7

Paleta armonică poate fi îmbogățită, prin introducerea acordurilor secundare în *cadențe*, astfel :

493<sup>a</sup>

VI II<sup>5</sup> V<sup>7</sup> I

### Acordul de septimă al treptei a VI-a

Acest acord are aceeași construcție ca și acordurile treptelor II și III, adică, *perfect minor*, ou *septima mică* :

494

VI<sup>7</sup>

Septima, rar atacată direct, va fi pregătită sau adusă prin *pasaj* :

495

I VI<sup>7</sup> II VI<sup>8</sup> 7 V<sup>5</sup>(VII<sup>7</sup>)

Prin apariția septimei, rolul acestui acord, de pseudo-dominantă pentru acordul treptei a II-a, se întărește :

496

VI<sup>7</sup> II VI<sup>7</sup> II VI<sup>5</sup> II

VI<sup>5</sup> II<sup>2</sup> VI<sup>3</sup> II<sup>(7)</sup> VI<sup>3</sup> II<sup>6</sup> VI<sup>7</sup> II<sup>5</sup>

Aplicându-i-se același regim de cifrare și rezolvare, acordul de septimă al treptei a VI-a va fi realizat, de obicei, cu toate elementele sale :

497

a. b. c. d.

e. f. g. h. i.

VI<sup>7</sup> V<sup>6</sup> VI<sup>7</sup> V<sup>6</sup> VI<sup>7</sup> V<sup>6</sup> VI<sup>7</sup> V<sup>2</sup>

VI<sup>7</sup> IV VI<sup>2</sup> IV VI<sup>6</sup> V<sup>7</sup> (6) VI<sup>4</sup> IV VI<sup>7</sup> V<sup>6</sup> (6)

În situații excepționale, și numai în stare directă, poate fi adus fără cvintă și, în acest caz, se va dubla *terța* sau *fundamentală* (ex. 497 — i).

## Acordul treptei a VI-a, în minor

În *minorul armonic* toate acordurile secundare sînt disonante (micșorate sau mărite), cu excepția acordului treptei a VI-a, care este *perfect major*. El aduce o notă deosebită, de expansiune, de forță și luminează în ambianța moale și, oarecum, depresivă a minorului :

498

VI

Asemenea corespondentului său din major, acordul trepteii a VI-a poate proveni ca *armonie accidentală* din acordul tonicii :

499

VI<sup>6</sup> I<sup>5</sup> VI<sup>6</sup> I<sup>5</sup> VI<sup>6</sup> I<sup>5</sup> VI<sup>6</sup> V<sup>#</sup>

Acordul trepteii a VI-a, ca *armonie de-sine-stătătoare*, va reprezenta, după cum am mai arătat, în primul rînd *funcția tonicii* și, în al doilea rînd pe cea a *subdominantei*. Se va putea înlănțui cu oricare alt acord ca și în modul major.

*Cadența evitată* (întreruptă sau înșelătoare) V—VI, capătă în minor un caracter mai surprinzător, mai dramatic (fundamentalele acordurilor fiind plasate la o secundă mică), fapt care explică denumirea, în acest caz, de *cadența dramatică*. Ea se realizează, după cum știm, cu *dublarea terței* în acordul trepteii a VI-a și cu ambele acorduri în *stare directă* :

500

V<sup>#</sup> (7) 7 VI V<sup>#</sup> 7 VI V<sup>#</sup> 7 VI

Relația VI—II, care crea în major un raport de dominantă imperfectă (pseudo-dominantă), slăbește în minor, datorită faptului că fundamentalele celor două acorduri se găsesc acum la interval de cvintă micșorată, iar acordul trepteii a II-a este micșorat. Înlănțuirea se ameliorează cînd acordul trepteii a II-a este adus cu septimă :

501

5-

VI II VI II<sup>6</sup> VI II<sup>7</sup> VI II<sup>7</sup>

### Acordul de septimă al treptei a VI-a

În modul minor armonic, septima acordului treptei a VI-a este mare :

502

VI<sup>7</sup>

Ea intră astfel în regimul special care impune, în armonia severă, aducerea ei *pregătită*, *semipregătită* sau *pe armonie ținută* :

503

V<sup>#7</sup> VI<sup>7</sup> I VI<sup>7</sup> VI<sup>8-7</sup>

Fiind vorba de o septimă mare, în afară de rezolvările obișnuite, septima poate urca un semiton, chiar dacă basul nu cântă sunetul de rezolvare :

504

$VI^7 \quad II^3$      $VI^7 \quad II^2$      $VI^7 \quad V^7$      $VI^7 \quad V^9$      $VI^7 \quad II^7$

Acordul de septimă al treptei a VI-a adaugă, la caracterul major al trisonului, *forța expansivă a septimei mari*, înviorînd, în mod deosebit, atmosfera minorului. Iată de ce nu trebuie să se abuzeze de prezența sa, păstrîndu-se astfel proaspete forța și expansivitatea de care dispune, pentru situațiile justificate.

505

*Bach - Coralul Nr. 17*

1    2    VI    2

506

*Bach - Coralul Nr. 108*

507

*Bach - Coratul Nr. 71*

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of chords. Below the bottom staff, the Roman numerals V and VI are written under the corresponding measures.

*Bach - Claveciul bine temperat  
Caietul I, Preludiul 1*

508

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex texture with many sixteenth notes. Below the bottom staff, the Roman numerals I and VI<sup>6</sup> are written under the corresponding measures.

509

*Haydn - Anotimpurile*

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The music consists of a series of chords. Below the bottom staff, the Roman numerals V<sup>7</sup> and VI are written under the corresponding measures.

510

*Mozart - Recviem*

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The music consists of a series of chords. Below the bottom staff, the Roman numerals I and VI are written under the corresponding measures.

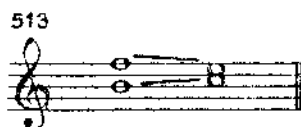


## Acordul trepteii a VII-a, în major

Acordul trepteii a VII-a este micșorat și, totodată, singurul acord disonant din major :



După cum am arătat la capitolul *Generalități*, tendința de rezolvare a cvintei micșorate creează, în cazul de față, necesitatea înlănțuirii cu acordul tonicii :



Această tendință este caracteristică pentru acordul dominantei, fapt pentru care acordul trepteii a VII-a este considerat cel mai bun suplinitor al acestei funcțiuni.

Mai reamintim că acest trison este conținut de acordul septimei de dominantă<sup>†</sup>, reunind tocmai elementele sale sensibile, cu mersuri obligatorii, cele care determină atracția spre tonică :



<sup>†</sup> Unii teoreticieni îl consideră drept un acord de septimă de dominantă fără fundamentală.

## Acordul trepteii a VII-a – armonie accidentală

Spre deosebire de celelalte acorduri secundare, acordul trepteii a VII-a poate proveni și dintr-un acord secundar :

515

VII II II VII<sup>6</sup> II II VII<sup>6</sup> I IV (VII<sup>6</sup>) IV I (V)<sup>4</sup> VII<sup>6</sup> I<sup>6</sup>

## Acordul trepteii a VII-a – armonie de-sine-stătătoare

Conformându-se regulei privitoare la acordurile micșorate, acordul trepteii a VII-a, la fel ca și acordul trepteii a II-a din minor, va fi adus în răsturnarea întâi, de obicei, cu dublarea sunetului din bas (de preferință la tenor) sau, mai rar, cu dublarea *cvintei*. În acest ultim caz se impune un mers melodic de pasaj la vocea care dublează *cvinta*.

În ceea ce privește etajarea elementelor, cea mai bună sonoritate se obține în răsturnarea întâi, cu *dublarea basului la tenor* și cu *sexta* (sensibilă) *la sopran*.

În cazul în care distribuția terței se face la vocile externe sau când se dublează *cvinta*, se va *evita intervalul de cvintă micșorată* între vocele interne (tenor-alto). Situația se ameliorează prin răsturnarea acestui interval în *cvartă mărită* :

516

VII<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> VII

Bineînțeles, nici din acest acord nu poate lipsi vreunul din elementele sale.

Starea directă a acordului treptei a VII-a va fi evitată. Uneori, va fi îngăduită pe timpi slabi, prin mers treptat, când se va dubla tot terța acordului. Ea va fi admisă în marșurile armonice, despre care vom vorbi la timpul cuvenit.

### Înlănțuiri ale acordului treptei a VII-a

Putând fi precedat de acordurile din sfera tonicii și subdominantei, ca suplinitor al dominantei, el va fi urmat în primul rînd de acordul treptei I, de acordul treptei a VI-a sau al treptei a III-a, față de care se va comporta ca o pseudo-dominanță (dominantă imperfectă).

În cazul unei prelungiri de funcțiune, spre deosebire de celelalte cazuri similare, vom prefera aici *întîi acordul suplinitor* și apoi *acordul principal* (deci VII—V), dat fiind faptul că e vorba de un acord micșorat, a cărui expresie funcțională crește și se întărește prin apariția acordului perfect :

517

IV VII I IV VII VI I VII<sup>6</sup> I (I<sup>6</sup>)

II VII<sup>6</sup> III IV VII<sup>6</sup> III VI VII I

515 516 517 518

$VII^6$   $I$   $VII^6$   $I^6$   $II^6 (V^2)$   $VII^6$   $I^6$   $VII^6$   $III$

519 520 521 522

$VII^6$   $III^6$   $V^7$   $VII^6$   $I$   $VII^6$   $I$   $VII^6$   $I^6$

După cum știm, atunci când melodia se angajează într-o broderie,

putem realiza un acord de  $\frac{6}{4}$ , provenit din note melodice (pasaaj cu broderie). Când tonica este brodată de sensibilă,

518

în locul acordului de dominantă în  $\frac{6}{4}$ , care sună dur și insinuează tonalitatea sol major,

519

$I$   $V^{\frac{6}{4}}$   $I^6$

e de preferat acordul trepteii a VII-a :

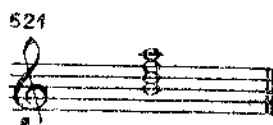


Acordul trepteii a VII-a este frecvent folosit în stilul sever, în contrapunct, fiind singurul acord disonant admis.

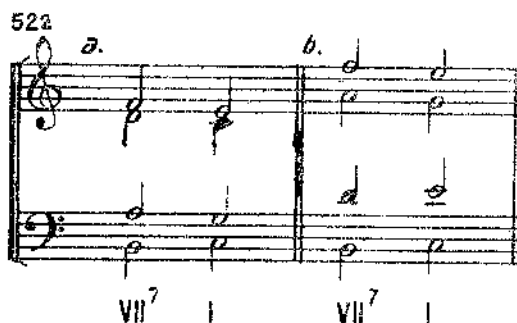
\*  
\*      \*

### Acordul de septimă al trepteii a VII-a

Septima acestui acord<sup>1</sup> este mică, ceea ce implică regimul cunoscut, expus anterior :



Rezolvarea normală are loc, în primul rând, prin înălțuirea cu acordul tonicii.



În stare directă, cea mai reușită dispunere a elementelor se face, încredinșând cvinta sopranului :

<sup>1</sup> Unii teoreticieni îl consideră un acord de nonă de dominantă, fără fundamentală :



Aceasta nu exclude repartizarea diferită a celorlalte elemente :

523

*a.* *b.* *c.* *d.* *e.* *f.*

VII<sup>7</sup> | VII<sup>7</sup> | VII<sup>7</sup> | VII<sup>7</sup> | VII<sup>7</sup> | VI<sup>7</sup> VII<sup>7</sup> |

Din înălțuirile de mai sus (ex. 523), sint de preferat soluțiile *a* și *b* și mai puțin *d*.

În poziția melodică a septimei, cu elementele dispuse strîns, apar unele inconveniente în rezolvare :

524

*nu*

VII<sup>7</sup> | I

Pentru evitarea cvintelor, se va dubla terța în acordul tonicii. Soluția este totuși aproximativă, pentru că sărăcește sonoritatea într-un unison puțin recomandabil :

525

VII<sup>7</sup> | I

Dublarea cvintei în acordul tonicii evită unisonul, în schimb creează o octavă directă cu nota de rezolvare a septimei :

526

VII<sup>7</sup> | I

527

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains three measures of music: a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bottom staff is in bass clef and contains three measures of music: a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The notes are all quarter notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

528

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. Each measure is labeled with a letter (a. through e.) above the staff. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are as follows:

| Measure | Label | Treble Clef Notes | Bass Clef Notes |
|---------|-------|-------------------|-----------------|
| 1       | a.    | G4, A4, B4        | F3, G3, A3      |
| 2       | b.    | B4, C5, D5        | B2, C3, D3      |
| 3       | c.    | E5, D5, C5        | E2, D2, C2      |
| 4       | d.    | B4, A4, G4        | B2, A2, G2      |
| 5       | e.    | F4, E4, D4        | F2, E2, D2      |
| 6       | a.    | C5, B4, A4        | C3, B2, A2      |
| 7       | b.    | G4, F4, E4        | G2, F2, E2      |
| 8       | c.    | D5, C5, B4        | D3, C3, B2      |
| 9       | d.    | A4, G4, F4        | A2, G2, F2      |
| 10      | e.    | E4, D4, C4        | E2, D2, C2      |

Below the staff, the chords for each measure are indicated as follows:

| Measure | Label | Chord                                        |
|---------|-------|----------------------------------------------|
| 1       | a.    | VII <sup>6</sup> <sub>5</sub> I <sup>6</sup> |
| 2       | b.    | VII <sup>6</sup> <sub>5</sub> I <sup>6</sup> |
| 3       | c.    | VII <sup>6</sup> <sub>5</sub> I <sup>6</sup> |
| 4       | d.    | VII <sup>6</sup> <sub>5</sub> I <sup>6</sup> |
| 5       | e.    | VII <sup>6</sup> <sub>5</sub> I <sup>6</sup> |
| 6       | a.    | VII <sup>6</sup> <sub>5</sub> I <sup>6</sup> |
| 7       | b.    | VII <sup>6</sup> <sub>5</sub> I <sup>6</sup> |
| 8       | c.    | VII <sup>6</sup> <sub>5</sub> I <sup>6</sup> |
| 9       | d.    | VII <sup>6</sup> <sub>5</sub> I <sup>6</sup> |
| 10      | e.    | VII <sup>6</sup> <sub>5</sub> I <sup>6</sup> |

522

Între cele două variante, cea de-a doua (ex. 529, b) este superioară primei.

530

a. b. c. *slab*

$VII^3$   $I^6$   $VII^3$   $I^6$   $VII^3$   $I^6$

Acordul treptei a VII-a va fi folosit foarte rar în răsturnarea a treia. Prezența lui în această situație impune *pregătirea septimei*.

Această răsturnare obligă, în fond, la o prelungire de funcțiune, pentru că nota de rezolvare a basului este dominantă :

531

a. b. c. d. e.

$IV^6$   $VII^2$   $V^7$   $I$   $VI$   $VII^2$   $V$   $I$   $VII^2$   $V^7$   $IV^6$   $VII^2$   $IV^6$   $V^7$   $V^7$   $VII^2$   $V^7$

Și în celelalte stări, acordul de septimă al treptei a VII-a se poate înlanțui cu acordul treptei a V-a, prelungind, astfel, funcțiunea dominantei, care se impune, crescând de la un acord la altul :

532

a. b. c.

VII<sup>7</sup> V<sup>6/5</sup> VII<sup>6/5</sup> V<sup>4/3</sup> VII<sup>4/3</sup> V<sup>2</sup>

Ca falsă dominantă, acordul de septimă al treptei a VII-a se poate înlănțui cu acordul treptei a III-a unde figurează și nota de rezolvare a septimei. În acest caz, se va evita aducerea acordului treptei a VII-a în stare directă, utilizându-se numai în răsturnări :

533

a. b. c. d. e. *de evitat*

VII<sup>6/5</sup> III VII<sup>4/3</sup> III<sup>6</sup> VII<sup>4/3</sup> III VII<sup>2</sup> III<sup>6</sup> (acord secundar cu sexta la tenor) VII<sup>2</sup> III<sup>6</sup>

### Acordul treptei a VII-a, în minor

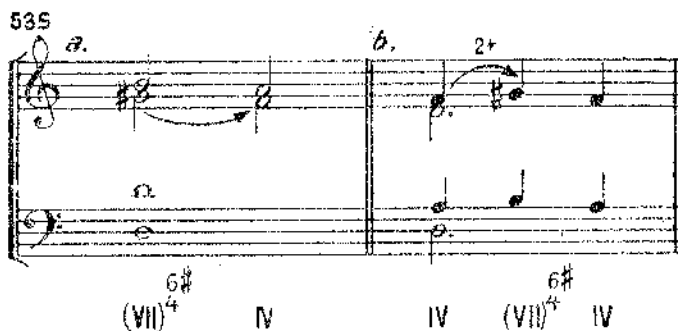
Acordul treptei a VII-a prezintă aceeași structură ca și echivalentul său din major :

534

VII

Tot ceea ce s-a spus referitor la etajare, dublări și recomandări rămâne valabil și aici. În plus, apar în minor unele interdicții din cauza secunde mărite, caracteristică minorului armonic.

Astfel, ca *armonie accidentală*, acordul treptei a VII-a nu mai poate rezulta din mișcarea unor note melodice provenite din acordul subdominantei :



Această formulă armonică va putea fi reluată în minorul melodic, unde dispare secunda mărită.

### Acordul de septimă al treptei a VII-a

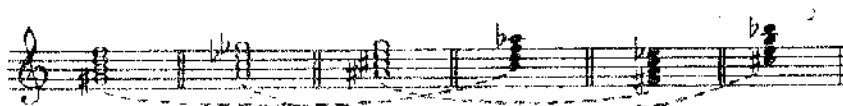
În minor, acordul de septimă al treptei a VII-a are o structură cu totul aparte, fiind alcătuit numai din terțe mici, septima fiind micșorată<sup>1</sup>:



Date fiind intervalele care îl compun (două cvinte micșorate și o septimă micșorată), acordul de septimă micșorată este unul din agregatele armonice cu cea mai mare forță de atracție. Elementele aceluiasi acord se rezolvă, la fel de convingător, urcând ca și coborînd un semiton sau un ton, conform tonalității pe care vrem să o afirmăm. Iată de ce acordul de septimă micșorată constituie mijlocul cel mai eficient în modulația enarmonică.

<sup>1</sup> Rezultă de aici o sonoritate rotundă, uniformă, oricare ar fi starea sa. În consecință, luat izolat, el nu poate fi identificat în ceea ce privește starea respectivă. Pentru aceasta e nevoie de fixare în tonalitate sau de notare.

O altă rezultantă a simetriei intervalelor componente o constituie faptul că nu există decât trei acorduri de septime micșorate, diferite ca sunete. Celelalte le reproduc cu ortografie diferită (enarmonice):



Înlănțuirea sa naturală se realizează cu acordul tonicii :

537 *bine* *mai puțin* *da*

VII<sup>7</sup> | VII<sup>7</sup> | VII<sup>7</sup> | VII<sup>6#</sup> | VII<sup>6#</sup>

f. *nu*

VII<sup>4#</sup> | VII<sup>2#</sup> | VII<sup>2#</sup> | VII<sup>6</sup> | VII<sup>6#</sup>

După cum se observă în ultima înlănțuire (ex. 537, i), atunci când elementele acordului sînt suprapuse în cvinte micșorate, există pericolul mersului interzis : din *cvintă micșorată* în *cvintă perfectă*. Pentru corectare, *cvinta micșorată* va fi rezolvată în *terță* sau va fi răsturnată în *cvartă mărită* :

538

VII<sup>7</sup> | VII<sup>6#</sup>

Înlănțuirea treptei a VII-a, în răsturnarea a treia, cu acordul tonicii în stare directă ar avea, după unele considerații, efectul de *cadență plagală*, pentru că basul intonează subdominantă și tonica :

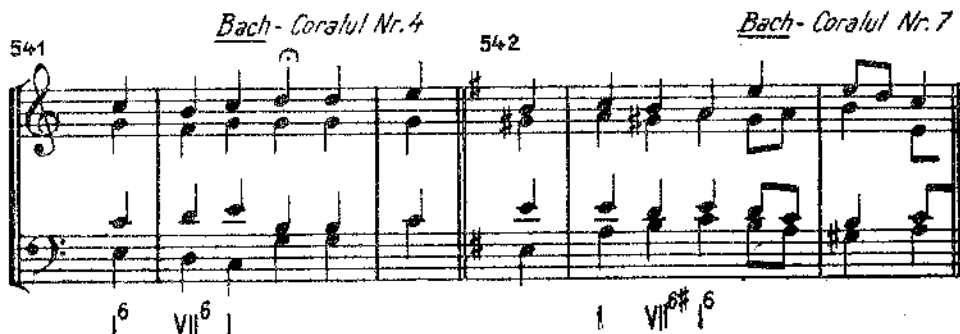


De asemenea, unii autori admit mersul direct al tuturor vociilor, dacă cel de-al doilea acord este de septimă micșorată :



Cu o sonoritate aparte, care ne determină să-l recunoaștem în mod deosebit, acordul de septimă micșorată a fost folosit din plin în muzica romantică, uneori, poate, prea mult, pentru a exprima situațiile încordate, pline de tensiune, agitate. El cunoaște o intensă utilizare în muzica populară, mai ales în cea lăutărească.

După cum am mai semnalat, acordul de septimă micșorată slujește, pe primul plan, *modulația enarmonică*.



543

*Bach - Coralul Nr. 101*

544

*Brahms - Recviemul german*

subito pesaj

VII<sup>6</sup> VII<sup>4</sup>

545

*Mozart - Recviem*

I VII<sup>6#</sup> VII<sup>6</sup>

546

*Mozart - Recviem*

I VII<sup>7</sup> VII<sup>6#</sup>

547

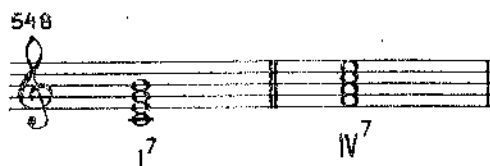
*Beethoven - Simfonia a V-a  
Andante*

VII<sup>7</sup> VII<sup>4</sup> VII<sup>3</sup> VII

## XII. Acordurile de septimă ale tonicii și subdominantei

În major. Analog cu celelalte trepte, alături de tonică cît și pe subdominantă se pot construi acorduri de septimă, utilizarea lor fiind, totuși, mai restrînsă.

Ambele septime sînt mari :



În consecință, după cum s-a mai semnalat<sup>1</sup>, aceste septime, dată fiind asprimea sonorităților, vor fi supuse unui regim mai riguros.

Ele vor fi pregătite :

549

V I<sup>7</sup> V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> V<sup>4</sup> I<sup>7</sup> I IV<sup>7</sup> III<sup>6</sup> IV<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

<sup>1</sup> La acordurile de septimă ale treptelor III și VI în minor.

Mai rar, *semipregătite* :

550

*a.* *b.*

$I^6$   $IV^7$   $V^7$   $I^7$

Deseori, seplima mare apare pe armonie ținută, printr-un mers treptat, ca o notă de pasaj sau chiar printr-un salt :

551

*a.* *b.*

$I^7$   $IV (II)$   $I$   $VI$

În muzica corală, intervalul de secundă mică va fi adus prin mișcare oblică, de preferință între voci de același gen (sopran-alto sau tenor-bas), ca în exemplu 551, b).

De asemenea, se va evita etajarea seplimei mari între vocile interne, mai ales în răsturnarea întâi :

552

*să se evite* *idem* *posibil*

*a.* *b.* *c.*

$IV^5$   $I^5$   $VI$   $I^3$   $IV^7$

Asperitatea se estompează dacă în intervalul de septimă mare se intercalează elemente intermediare.

În general, aceste acorduri vor fi complete. Uneori, poate lipsi cvinta și, în acest caz, se va dubla fundamentală.

De obicei, septimele mari nu vor fi aduse pe timpi tari, cel puțin în armonia corală de școală.

În ceea ce privește rezolvarea, ca și la celelalte septime mari, disonanța se va rezolva :

- prin coborîre treptată :
- prin rămînere pe loc, acordîndu-i-se altă funcțiune ;

533

Exercise 533 consists of two measures, labeled 'a.' and 'b.'. Measure 'a.' contains two chords: I<sup>7</sup> and V<sup>4/3</sup>. Measure 'b.' contains two chords: IV<sup>7</sup> and III<sup>6</sup>. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs.

— prin mers semitonal suitor, indiferent dacă basul cîntă sau nu nota de rezolvare :

554

Exercise 554 consists of four measures, labeled 'a.', 'b.', 'c.', and 'd.'. Measure 'a.' contains I<sup>7</sup> and VI. Measure 'b.' contains I<sup>7</sup> and II<sup>6/5</sup>. Measure 'c.' contains I<sup>7</sup> and IV<sup>6</sup>. Measure 'd.' contains IV<sup>7</sup> and V<sup>6/5</sup>. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs.

Cînd aceste septime se rezolvă pe armonie ținută, ele pot fi considerate mai degrabă note melodice (întîrzieri sau broderii) :

555 *infirziere* *broderie*

V 7 7 — 8 8 — 7 — 8

Tensiunea septimelor mari obligă la o rezervată și justificată utilizare.

În minor. În minor armonic, septima treptei întâi este mare, iar cea a treptei a patra este mică :

556

I 7# IV 7

Foarte rar utilizată, septima tonicii nu permite, în minor, rezolvarea normală coboritoare, din cauza secunde mărite la care ar da naștere :

557 *nu*

I 7# IV I 7# II 7

558 *da*

I 7# IV I 7# II 6 5 IV 7 V 7 IV 7 VII 6 5 IV 7 I

# XIII. Diferite tipuri de minor și major

## Minorul natural

Denumim astfel varianta minorului ale cărei sunete provin din gama relativă majoră, așa cum acestea ni le oferă, fără să se opereze nici o alterație, ceea ce explică calificativul de *natural* :

559

Do major

la minor natural

După cum se observă, ceea ce îl deosebește de minorul armonic este lipsa sensibilei, fapt care este denumit și minorul fără sensibilă. Această treaptă a VII-a este cunoscută sub numele de *sub-tonică*, sau, deseori și incorect, *subton*.

Din capul locului, vom distinge minorul natural în două ipostaze :

- a) — ca *formă descendentă* a minorului melodic ;
- b) — ca *mod eolic*.

În primul caz, treapta a VII-a, subtonica, apare ca o alterație pasageră într-un mers melodic coborîtor, în timp ce armonia conține sensibila subînțeleasă sau afirmată, uneori, chiar concomitent cu subtonica.

Cu alte cuvinte, *subtonica melodică* coexistă cu *sensibila armonică*.  
Acest aspect al minorului natural este tipic pentru muzica clasică :

560

*Bach - Clavecinul bine temperat  
Caietul I - Fuga 16*

(a = subtonica melodică ; b = sensibila armonică)

561

*Mozart - Sonata pentru pian  
în la minor*

562

*Beethoven - Simfonia a II-a  
Partea I*

Uneori, cele două aspecte ale treptei a VII-a (subtonică și sensibilă) pot fi incluse în același acord :

563 *apogiatură*

VII 8b 7 V 7 9

Spre deosebire de această formă descendentă a minorului melodic, unde subtonica este tratată mai totdeauna drept notă melodică, în minorul natural, ca mod de-sine-stătător eolic, această treaptă devine element constitutiv :

564

VII V III I

În consecință, speciile acordurilor care conțin treapta a VII-a naturală se vor modifica față de omologul fiecăruia din minorul armonic.

Acordul treptei a VII-a devine *perfect major*, iar septima respectivă devine *septimă de dominantă*.

Nemaifiind micșorat, acordul va putea fi utilizat în stare directă, iar fundamentală, nemaifiind sensibilă, va putea fi dublată și condusă liber :

565

a. b. c. d. e. f.

VII I VII I VII I VII 6 VII VI VII IV

Acordul trepteii a VII-a poate constitui, oricând, un mijloc sigur și comod de incursiune în relativa majoră, mai cu seamă urmat de acordul trepteii a III-a :

566



*la minor* VII III  
*Do major* V I

Acordul trepteii a V-a, devenind minor, încetează să mai exercite funcția vădită de dominantă, lipsit fiind de sensibilă. El poate juca rolul de *dominantă imperfectă* (V—I), dar, totodată, poate fi urmat acum de oicare alt acord, deci și de IV sau II :

567



V I V I V I V VI<sup>6</sup>

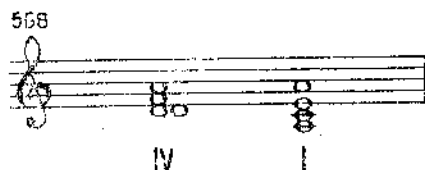


V VI V IV V<sup>6</sup> IV V<sup>6</sup> IV<sup>6</sup>

În muzica modală, cadența V—I (colică) este practică din plin, mai ales la încheieri.

În muzica clasică, în final, în minorul natural se evită cadența V—I fără sensibilă. În acest caz, se recurge fie la sensibilă, fie la cadența

plagală,



care ia, deseori,  
forma



sau, mai simplu :



Relațiile V—I sînt acceptate, în anumite situații, dacă acordul tonicii e cu septimă :



În minorul natural nu se folosește *nona de dominantă* din cauza sonorității necorespunzătoare.

Acordul treptei a III-a, devenit perfect major, va fi utilizat și în stare directă, dublându-se terța, precum și *fundamentală*. În răsturnarea întâi mai păstrează o oarecare aluzie de dominantă, mai ales dacă se *dublează terța acordului*; se înlanțuie comod cu acordul treptei a VI-a, a cărei dominantă este :

572

Exercise 572 consists of four measures labeled a, b, c, and d. Each measure contains a treble and bass staff. Measure a shows chords III and IV. Measure b shows chords III and I. Measure c shows chords III<sup>6</sup> and I. Measure d shows chords III<sup>6</sup> and VI. The chords are written in a simplified notation with letters and superscripts.

Precedat de acordul treptei a VII-a, acest acord poate polariza desfășurarea tonală spre relativă majoră. Dealtfel, dat fiind faptul că în două tonalități relative toate acordurile sînt comune, expunerea armonică devine deseori echivocă. Rămîne ca prin dublări, raporturi dominante și puncte de sprijin, armonizatorul să afirme majorul sau minorul relativ.

*Septima* acordului de pe treapta I este mică și, în mod frecvent, este adusă prin pasaj și rezolvată treptat în jos, obținîndu-se astfel mersul tipic descendent al minorului natural :

573

Exercise 573 consists of three measures labeled a, b, and c. Each measure contains a treble and bass staff. Measure a shows chords I, 7, IV, and V. Measure b shows chords I, 7, IV<sup>2</sup>, and III. Measure c shows chords I, 7, II<sup>7</sup>, and I<sup>6</sup> (III). The chords are written in a simplified notation with letters and superscripts.

Acest mers treptat și descendent, posibil în această specie de minor, favorizează practicarea tuturor categoriilor de acorduri de  $\frac{6}{4}$  cu note vecine, aparent disonante, care în minorul armonic erau interzise din cauza secunde mărite, creată de sensibilă :

574

a. nu b. da c. nu d. da

(VII)  $4^\sharp$  5 IV 3 (VII) 4 5 IV 3 (V)  $4$   $8$   $6^\sharp$  (II)  $3$  7 5 (V)  $4$   $8$  6 (II)  $3$  7 5

### Minorul melodic

Minorul melodic reunește cele două tendințe de desfășurare firești ale melodiei (de unde și numele): una ascendentă, spre tonica superioară :

575

$\frac{1}{2}$   
T

Alta descendentă, spre dominantă :

576

$\frac{1}{2}$   
D

(După cum se observă, fiecare din cei doi poli de atracție sînt serviți de semitonul sensibil).

Prin apariția treptei a VI-a alterată suitor, intervalul de secundă mărită dispare, pentru a face loc unui interval de ton, creîndu-se, astfel, un tetracord tipic major :

577

V VI VII I

Pentru a se preveni alunecarea în major, la coborire se adoptă versiunea minorului natural :



Alături de aceste forme, trebuie menționată o altă variantă, denumită minorul lui Bach, care folosește treptele VII și VI alterate suitor, atât în urcare cât și în coborire :



Utilizarea treptei a VI-a alterată suitor modifică, firește, alcătuirea acordurilor care o conțin :



Acordul treptei a VI-a, devenit micșorat, va fi folosit, în consecință, în răsturnarea întâi, cu dublarea notei din bas.

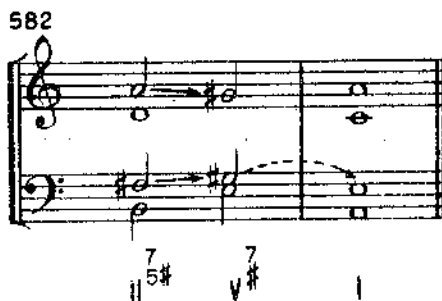
Acordul treptei a IV-a este acum perfect major, iar septima respectivă o septimă de dominantă cu tendința de a se îndrepta spre dominantă relativei majore (sol major).

Acordul treptei a II-a nu mai este micșorat, ci perfect minor.

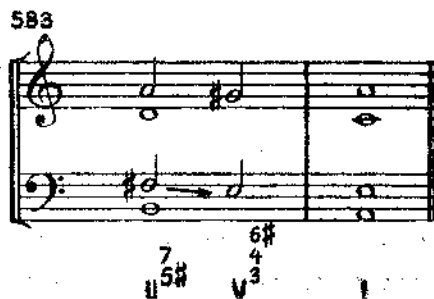
Septima acordului de pe treapta a VII-a nu mai este micșorată, ci mică, iar nona de dominantă este mare, ca și în omonima majoră.

Între aceste acorduri sînt cîteva, a căror utilizare creează unele situații speciale. O dificultate care se ivește în minorul melodic o constituie rezolvarea acordului de septimă al treptei a II-a.

Conducerea strictă a vocilor duce la dublarea sensibilei care, în acest caz, poate fi îngăduită, dacă una din sensibile sare o terță mai jos (bineînțeles, cea de la vocea internă) :



Dublarea sensibilei poate fi evitată, prin frîngerea mersului VI—VII de la vocea internă (tenor), prin VI—V, astfel :



Dacă situația o permite, prin repartizarea la bas a mersului tipic VI—VII, atunci intervine rezolvarea excepțională, prin mersul ascendent al septimei, basul cîntînd nota de rezolvare :



De asemenea, emiterca concomitentă a treptelor VI și VII, așa cum ni le oferă acordurile treptelor VII și V, respectiv cu septimă și nonă,



anulează caracterul melodic, *succesiunea* de trepte (VI—VII), tipică acestui minor, făcînd aluzie acordică directă la omonima sa majoră.

Mersul frecvent, tipic minorului melodic, prin care treapta a VI-a este urmată de a VII-a și apoi de tonică,



necesită unele precauții în armonizare, mai cu seamă în faza actuală, cînd nu operăm încă cu notele melodice, efectiv disonante.

Armonizate ca note reale în acordurile treptelor IV și V, se creează un mers paralel, interzis din capul locului :

587

IV# V# IV# V<sup>7</sup># IV# V<sup>7</sup>#

Totuși, soluțiile nu lipsesc. Cu aceleași acorduri, rezolvările sînt posibile dacă se renunță la stările directe ale acordurilor :

— mișcarea oblică, pe un bas ținut ;

588

IV# V<sup>4</sup># II<sup>5</sup># VII<sup>6</sup>#

— folosirea acordurilor secundare (II în loc de IV și VII în loc de V) ;

589

II<sup>5</sup># V# II<sup>6</sup># V<sup>7</sup># IV# VII<sup>6</sup>#

— mersul melodic, pe note ținute ;

590

*a.* *b.*

$V^{9\#}$   $10\#$  |  $6$  |  $VI^{6\#}$  |  $7\#—8$

(mersul de la *a* va fi practicat din plin cu ocazia notelor melodice, efectiv disonante) ;

— folosirea acordurilor în răsturnări, în cazul în care mersul treptelor VI—VII este plasat la bas :

591

*a.* *b.* *c.*

$IV^6$   $V^6$  |  $IV^5$   $V^6$  |  $IV^6$   $V^5$  |

*d.* *e.* *f.*

$IV^6$   $V^5$  |  $\frac{4}{3} V$  |  $\frac{4}{3} V^5$  |

Cele două aspecte (ascendent și descendent) ale minorului melodic pot fi îmbinate concomitent :

592

! VI<sup>6#</sup> VII<sup>6#</sup> — 5 | 6 V<sup>7</sup> — VI<sup>2#</sup> 8 7 5 3# |

Ele vor fi practicate mai liber cu ocazia notelor melodice. De asemenea, putem întâlni simultan cele două aspecte ale treptei a VI-a :

593

*Bach*  
*Concertul italian (Andante)*

A A B B

(A = treapta a VI-a din re minor armonic natural sau melodic descendent, B = treapta a VI-a din re minor melodic ascendent).

În acest stadiu, nu sînt îngăduite mersurile treptate cromatice ale treptelor variabile :

594

a. b.

Ele vor fi evitate nu ca greșeală sau stângăcie muzicală, ci ca o abatere de la stilul strict diatonic, pe care-l practicăm în această fază.

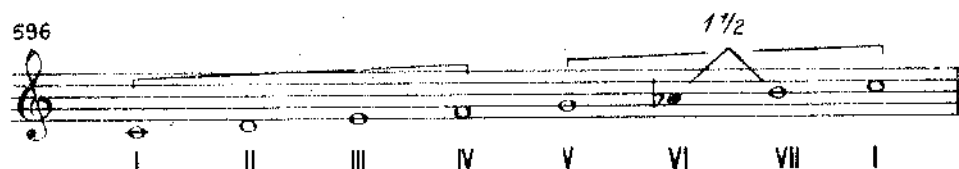
## Cadența picardiană

Incheierea unei piese dintr-o tonalitate minoră, pe acordul *major* al tonicii se numește *cadență picardiană*<sup>1</sup>. O întâlnim frecvent în muzica preclasică, mai cu seamă la Bach, unde aduce în final un efect optimist, confirmând rezonanța naturală a fundamentalei :



## Majorul armonic<sup>2</sup>

Odată cu apariția romantismului și a școlilor naționale, coloritul armonic capătă un avânt și o extindere remarcabile, menite să sugereze și să exprime frenezia noilor frământări în expresie, pentru care clasi-cele tonalități majore și minore erau insuficiente. Printre noile scări folosite, se impune cea majoră armonică. După cum arată și denumirea, este vorba de o gamă majoră cu treapta a VI-a coborită, ceea ce creează o *secundă mărită* între treptele VI și VII, caracteristică gamei armonice :



<sup>1</sup> Unii teoreticieni o denumesc *terță picardiană*.

<sup>2</sup> I se mai spune : major-minor (Molldur) și, uneori, în mod nejustificat bitonal.

După cum se observă, tetracordul inferior rămâne major, în timp ce tetracordul superior este tipic pentru minorul armonic, de unde și numele de major-minor. Această oscilație sau împletire între cele două moduri aduce o nouă și aparte culoare în paleta armonică.

Iată acordurile care se modifică, prin introducerea trepte a VI-a coborâte :

597

VI IV II VII V

Acordurile, devenite micșorate sau mărite, intră la regimul specific al acestor acorduri.

Dacă acordul subdominantei a devenit minor, rămâne acordurilor de tonică și dominantă să restabilească majorul :

598

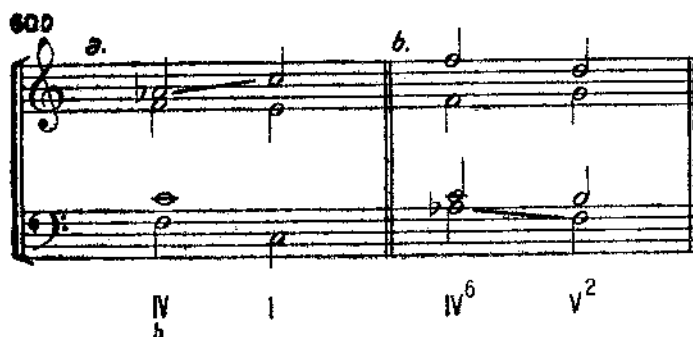
IV I V

Totodată, treapta a VI-a își pierde libertatea de mișcare din majorul clasic, căpătând o funcție atractivă de *sensibilă coboritoare la dominantă*. În consecință, se interzice dublarea ei :

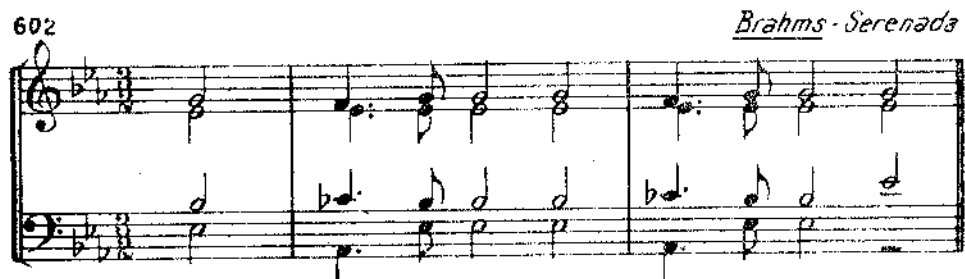
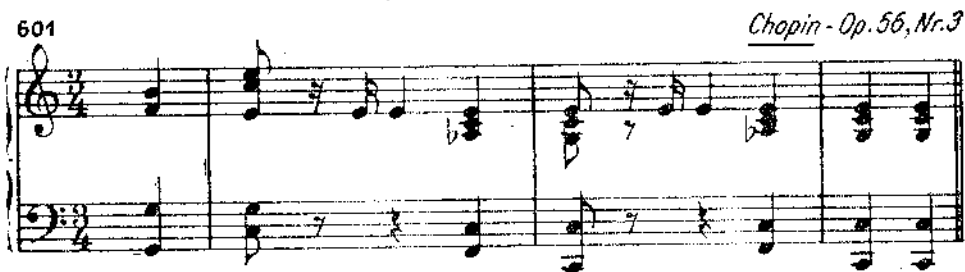
599

IV<sup>b</sup> V II<sup>7 5b</sup> V IV<sup>7 b</sup> V<sup>2</sup> II<sup>4 3</sup> V<sup>7</sup>

Această sensibilizare a treptei a VI-a nu o împiedică, totuși, să sară uneori o terță ascendentă sau descendentă :



Prezența acestei trepte minorizate în ambianța majoră aduce, uneori, o notă de melancolică tandrețe, o gravitate în plus, în orice caz, un joc șăgalnic între cele două moduri clasice, pe care încearcă să le alieze :



### Majorul melodic

Majorul cu treptele VI și VII coborite este denumit melodic :



Secunda mărită dintre treptele VI și VII devine, astfel, o secundă mare.

Tetracordul inferior, tipic majorului, este continuat de un tetracord aparținând minorului natural sau melodic descendent.

Prin dispariția sensibilei, caracterul dominantic al acordului de pe treapta a V-a slăbește, el putând fi urmat de oricare altul.

Față de acordurile semnalate la majorul armonic, se mai produc modificări în următoarele cazuri :

604

VII ————— V ————— III ————— I

După cum se observă, prin acordurile de pe treapta a VII-a se favorizează o tendință modulatorie spre *Mi bemol*, relativa omonimei minore, iar prin acordurile de pe treptele III și I, cu septime, spre subdominantă.

Lipsa sensibilei imprimă tonalității un caracter modal, pe care unii compozitori din școlile naționale l-au utilizat cu excelente rezultate :

605

I V IV I | 7<sup>b</sup> IV V

606

*Rachmaninov - Concertul pentru pian Nr.2*

## XIV. Secvențele sau marșurile armonice<sup>1</sup>

Reproducerea simetrică, repetată la intervale constante, a unor desene sau unități melodice și armonice se numește marș sau secvență armonică. Într-un asemenea procedeu, vom deosebi modelul și reproducerea (secvența sau progresia), la un anumit interval ascendent sau descendent :

607

I IV  
Model

II V  
progresia 1

III VI  
progr. 2

IV VII  
progr. 3

V I  
progr. 4

etc.

Cercetînd exemplul de mai sus, constatăm că, în cazul de față, modelul constituit de măsura întâi este reprodus constant de fiecare progresie, la interval de secundă ascendentă. Același model poate genera marșuri armonice diferite, în funcție de sensul și de intervalul la care îl reproducem.

De pildă, modelul următor (ex. 608),

608

V 4 3 I

<sup>1</sup> Sau progresii armonice.

reprodus constant la o secundă ascendentă, dă naștere la următorul marș  
armonic :

609

Model  $V^3$  I

progr. 1  $VI^3$  II

progr. 2  $VII^3$  III

progr. 3  $I^3$  IV

etc.

La o secundă descendentă, marșul armonic arată astfel :

610

Model  $V^3$  I

progr. 1  $IV^3$  VII

progr. 2  $III^3$  VI

progr. 3  $II^3$  V

etc.

La o terță ascendentă :

611

Model  $V^3$  I

progr. 1  $VII^3$  III

progr. 2  $II^3$  V

progr. 3  $IV^3$  VII

etc.

La o terță descendentă :

612

4  
V<sup>3</sup> I III<sup>4</sup> VI I<sup>4</sup> IV VI<sup>4</sup> II etc.

Exemplele de mai sus s-au limitat la cele mai simple relații, folosind drept model numai înlănțuirea de două acorduri, reduse la notele lor reale, început și sfârșit în limitele unei măsurii. Dar modelul poate fi deplasat de pe o jumătate a măsurii pe cealaltă, ceea ce aduce o învi-orare și o binevenită deplasare a accentelor :

613 *în loc de:*

a.

614 *se poate prefera:*

b.

Un model poate include înlănțuirea a mai multor acorduri, ca și a mai multor măsuri, utilizând totodată notele melodice (intîrzieri, broderii, apogiaturi etc.). În acest caz, secvențarea devine un procedeu de compoziție, mai ales în dezvoltări.

Marșurile armonice sînt de două feluri : *unitonale* și *modulante*.

În prima categorie, marșurile sînt construite numai din sunetele dia-tonice ale tonalității respective. În consecință, cantitatea unui interval reprodus rămîne aceeași, dar calitatea diferă, conform specificului tonal :

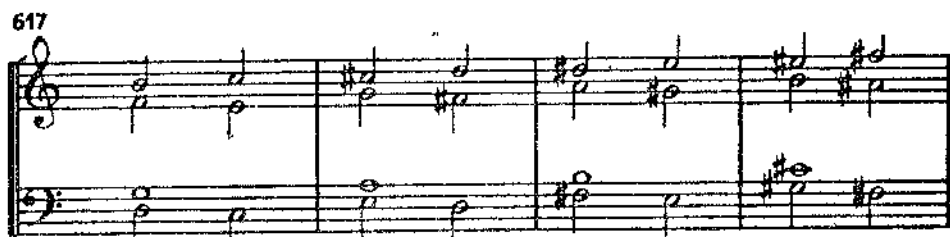
615

În cazul marșurilor modulante, se reprodus exact, nu numai *canti-tatea* ci și *calitatea* intervalului din model. În felul acesta, se părăsește tonalitatea, instalîndu-se o modulație.

Baza marșului modulant o constituie gama cromatică :



Este un procedeu simplu și convingător de a modula, de care însă nu trebuie să se abuzeze, dat fiind caracterul său oarecum automatic și previzibil :



Din aceste motive, se recomandă ca marșul armonic, *untonal* sau *modulant*, să nu repete formula mai mult de trei ori :



Din cercetarea exemplului de mai sus, mai constatăm că, pentru realizarea unui marș armonic în minor, se utilizează *minorul melodic*, cu

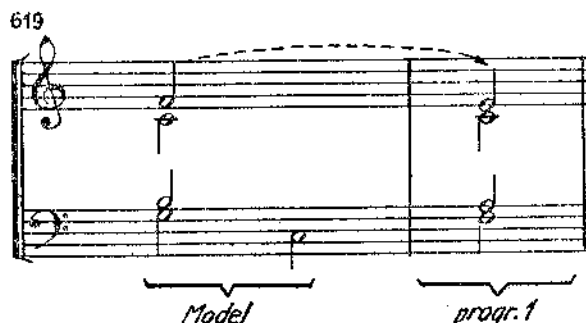
variantele respective pentru pasajele ascendente, evitându-se minorul armonic, din pricina secunde mărite, cu toate licențele acceptate în secvențe.

Teoreticienii<sup>1</sup> au remarcat natura melodică a marșului armonic, inerția creată de repetarea simetrică, la intervale constante, care antrenează și determină mișcarea marșului. Iată de ce, în construcția secvențelor, sînt admise o serie de abateri de la regulile armonice, fără ca desfășurarea muzicală să aibă de suferit, dimpotrivă, ea devenind foarte firească și facilă de intonat. Dealtfel, fără aceste îngăduințe, marșul armonic ar fi irealizabil.

Printre cele mai frecvente dintre ele se numără :

- intonarea cvartelor mărite ;
- mersul liber al sensibilei ;
- dublarea sensibilei ;
- utilizarea acordurilor micșorate și mărite în stare directă ;
- relația V—IV ;
- directism general la legarea modelului de progresia I și, ulterior, în punctele simetrice ;
- cvinte și octave directe<sup>2</sup>, nepermise altfel, în aceleași puncte de sudură.

Condiția unui marș armonic reușit este ca modelul să fie realizat corect. Pentru a se asigura apoi o desfășurare neefortată (septime care nu se rezolvă etc.), se recomandă ca odată cu modelul să construim și reproducerea primului său timp din progresia întâi<sup>3</sup> :



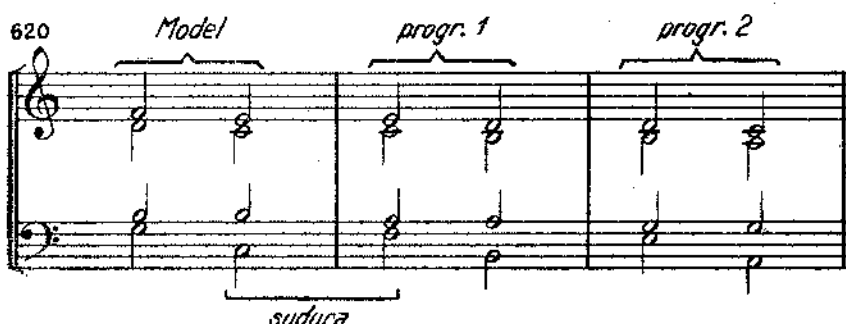
Dacă intenționăm să folosim o septimă pe *do*, în model trebuie să verificăm dacă aceasta se va rezolva corect în progresia întâi.

<sup>1</sup> Primul este considerat muzicologul belgian Fr. J. Fétis (1784—1871).

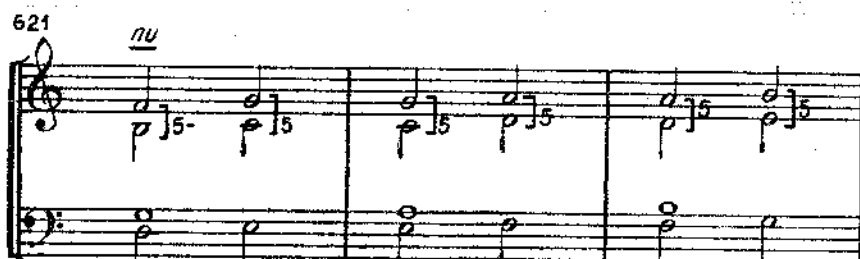
<sup>2</sup> Unii teoreticieni admit aici chiar și cvinte și octave paralele.

<sup>3</sup> În faza de studiu, unii pedagogi recomandă ca, în cazul unei teme în care se descifrează un marș armonic, să se construiască întâi marșul, în cele mai bune condiții și apoi restul temei.

Septima (sunetul *si*) are rezolvarea pe sunetul *la* de la tenor. E posibilă plasarea lui *si* tot la tenor? Da, cu atât mai mult cu cât în felul acesta este și pregătit. Cu un model și cu o sudură corecte, marșul armonic este asigurat :



În recomandarea construirii modelului, trebuie să menționăm un caz particular, în care un model corect poate deveni o incorectitudine în marșul armonic unitonal. E vorba de mersul admis din *cvintă perfectă* în *cvintă micșorată*<sup>1</sup> care, prin reproducere, devine *lanț de cvinte perfecte paralele*, ceea ce trebuie evitat :



Uneori, din motive vocale, intonația prezintă *aparente abateri* de la strictetea simetriei ; e vorba de răsturnarea unor intervale, sunetele rămânând aceleași :



<sup>1</sup> Când basul merge în burdon cu vocile respective.

Sau, pentru a evita note sau intervale dificile, care ar pune execuția în pericol.

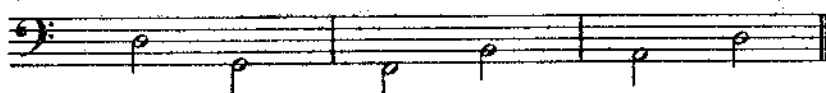
De pildă, în loc de

623



vom prefera o aparentă asimetrie, prin răsturnarea intervalului :

624



Dacă necesitățile discursului muzical o impun, marșul armonic poate, uneori, să respecte constant numai construcția internă a fiecărei unități (model — progresie), dar nu și intervalul la care se face reproducerea :

625



După primul acord al ultimei progresii se poate modifica simetria marșului armonic, în vederea unei bune legături cu ceea ce urmează :

*Bach- Clavecinul bine temperat  
Fuga 20, în la minor*

626



Uneori, mai cu seamă într-un stil mai liber, putem întâlni *simple* *progresii melodice*, în care numai vocea care expune melodia urmărește transpunerea modelului, celelalte voci neangajându-se în reproduceri :



Multe din dezvoltări, la Bach și chiar în muzica clasică, se bazează pe schemele unor marșuri armonice, de obicei modulante, rafinate și ornamentate, grație nenumăratelor procedee contrapunctice :

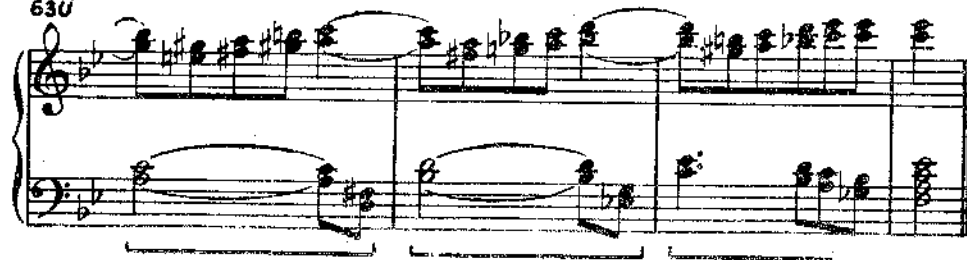
628

*Bach-  
Concertul brandenburg Nr 1*

629

*Secvență melodică aproximativă**Bach-  
Concertul brandenburg Nr.3*

630

*Mozart-Sonata Nr.1*

631

*Secvențe melodice*

*Preludiu la Maestrul Cîntăreți*

Wagner-

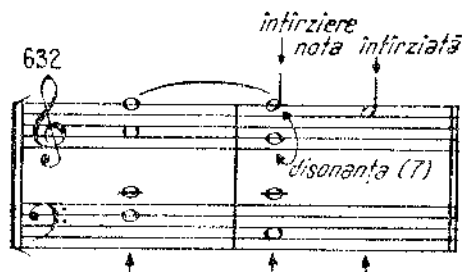
## XV. Notele melodice efectiv disonante

Notele melodice, pe care le-am întâlnit până acum (întirzieri, apogiaturi, broderii, note de pasaj etc.), creau acorduri obișnuite de terțe, care nu aveau nimic disonant în sine (simple răsturnări), dar care impuneau o rezolvare, fapt pentru care erau denumite *aparent disonante*. În capitolul de față, aceleași note melodice vor crea, cu elementele acordului, ciocniri de *secunde*, *septime* și *none*, motiv pentru care ele vor fi considerate ca fiind *efectiv disonante*. Se obțin, astfel, agregate armonice cu noi aspecte, foarte diverse, care vor constitui, mai târziu, o fază intermediară pentru apariția unor noi structuri sonore, utilizate frecvent în muzica secolului nostru. Toate aceste note ornamentale alcătuiesc, la un loc, ceea ce se numește *figurația melodică*.

Notele melodice sînt tot atît de vechi, pe cît este polifonia însăși. Dacă ele nu au apărut în primele teme de armonie se datorește faptului că în predarea acestei discipline se impun rațiuni pedagogice și nu istorice.

### Întîrzierea<sup>1</sup>

Întîrzierea efectiv disonantă<sup>2</sup> creează un șoc mai puternic decît cea expusă la capitolul *disonanțelor aparente*, prezentînd, totodată, o varietate mult superioară în aducerea și rezolvarea elementelor respective :



După cum se știe, o întîrziere presupune trei momente : *pregătirea*, *întîrzierea propriu-zisă* și *rezolvarea*.

Orice acord poate să conțină una sau mai multe întîrzieri. Cele mai reușite însă sînt cele realizate în acordurile consonante ; conflictul, obținut prin întîrziere, apare aici cu toată claritatea, fără echivocuri.

<sup>1</sup> I se mai spune și *suspensie*

<sup>2</sup> Sunetul real face parte din structura acordului respectiv, pe cînd sunetele ornamentale sînt străine și sînt aduse din motive melodice.

Oricare din elementele acordului poate fi *întîrziat*, *descendent* sau *ascendent*.

*Întîrzierea* poate fi plasată la orice voce<sup>1</sup>. Atunci cînd ea se produce la bas, necesită precauții în plus, pe care le vom semnala la timpul potrivit.

## Pregătirea

*Întîrzierea* se consideră *pregătită*, atunci cînd figurează în acordul anterior, ca *notă reală*, la aceeași voce.

În stilul sever, se impune ca *durata pregătirii* să fie cel puțin egală cu cea a *întîrzierii* :



În măsura de trei timpi se îngăduie o pregătire mai scurtă, cu condiția ca timpul al doilea din măsura *întîrzierii* să fie marcat printr-un sunet :



În măsurile de trei timpi mai este posibilă o *întîrziere* și de la timpul al doilea la al treilea<sup>2</sup>; de asemenea, pe timpul trei în măsura de patru timpi și pe al patrulea în măsura de șase timpi :



<sup>1</sup> Cea mai expresivă rămîne *întîrzierea* la sopran.

<sup>2</sup> Timpul doi fiind considerat mai tăce decît trei.

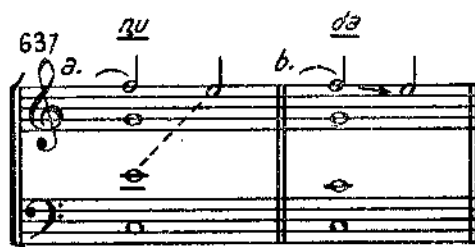
Întirzierea se consideră *semi-pregătită*, atunci când face parte ca notă reală din acordul anterior, dar este plasată la altă voce :



Întirzierea nepregătită este considerată *apogiatură* și va fi expusă la locul respectiv.

### Întirzierea propriu-zisă

Întirzierea se produce pe timp tare sau fracțiune tare de timp. În mod obișnuit, sunetul pe care îl întirzie nu trebuie să se afle în acel moment în acord, el urmînd să apară în rezolvare :



Se admite, în mod excepțional, *coexistența întirzierii* cu nota *întirziată* (de rezolvare), numai dacă ne referim la un element al acordului, care, în mod firesc, se dublează : *fundamentală, terță* în acord secundar etc. În acest caz, se impun cîteva condiții : *repartizarea notei întirziate sub întirziere, de preferință la bas și distanța obligatorie de cel puțin o nonă între sunete* :



Deși realizări ca cele din exemplul 638 *b* sînt nerecomandate în literatura muzicală, vom întîlni, totuși, asemenea întirzieri, aduse în anumite condiții :

*întirzierea sub nota întirziată*



*Întirzierea, ca orice disonanță, nu se dublează.*

După cum am mai menționat, ea creează cu unul din elementele acordului intervale de *secundă*, *septimă* sau *nonă*, tensiune care conferă întirzierii dinamică și expresivitate, impunând, totodată, mișcarea spre rezolvare, spre elementul acordului care lipsește temporar. Iată de ce, coexistența întirzierii cu nota de rezolvare slăbește, întrucâtva, interesul înlănțuirii.

## Rezolvarea

Cel de-al treilea moment al întirzierii este *rezolvarea* sau *dezlegarea* și el constă, în mod firesc, din mersul treptat (coborâtor sau urcător) al întirzierii la elementul întirziat al acordului, de cele mai multe ori absent și pe care îl așteptăm.

Întirzierea se produce pe timp tare sau fracțiune tare de timp, iar rezolvarea pe timp slab sau fracțiune slabă de timp.

În timpul întirzierii, ca și al rezolvării, acordul rămâne neschimbat :



## Cifrajul întirzierilor

Respectând în continuare sistemul de cifraj adoptat, vom avea, în cazul întirzierilor, două cifre : una pentru *întirzirea propriu-zisă* și alta pentru *rezolvare* ; eventualele elemente marcate, care rămân stabile, vor fi indicate printr-o linie :

641

a. b. c. d. e.

5 — 4 — 3  
4 — 3  
sau numai 4 3

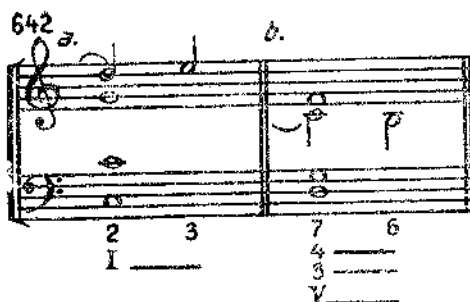
9 8

7 — 6 — 5

2 — 3  
(5 — )

7 — 6  
4 — 3

Funcțiunea reală a acordului este aceea din momentul rezolvării și ea va fi marcată chiar din momentul întârzierii :



## Diferite tipuri de întârzieri

După sensul în care se rezolvă, întârzierile sînt *ascendente* și *descendente*.

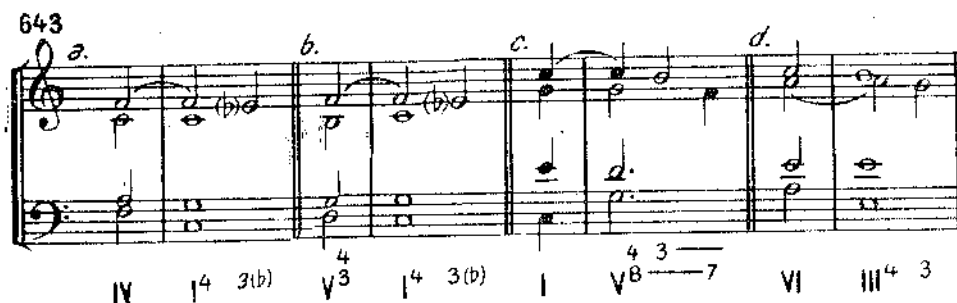
După numărul în care se produc, ele se împart în : *simple*, *duble*, *triple* etc.

Ținînd seama de elementul acordului pe care îl întârzie vom distinge întârzierea *fundamentalei*, *terței*, *cvinței* etc.

### Întârzieri simple-descendente

Întârzierile descendente sînt cele mai naturale și, de aceea, cele mai frecvente.

Întârzierea *terței* este cea mai des utilizată :

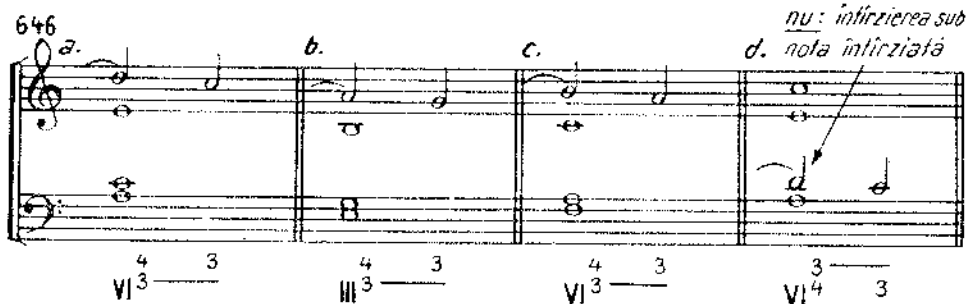


O situație aparte și interesantă ne oferă *întârzierea terței* într-un acord de  $\frac{6}{4}$ . Ne găsim, în acest caz, într-un fel de „întârziere a întârzierii”, prima efectiv *disonantă*, a doua *aparent disonantă* :



După cum se observă, disonanța se produce aici între cvartă, care întirzie terța și cvinta acordului.

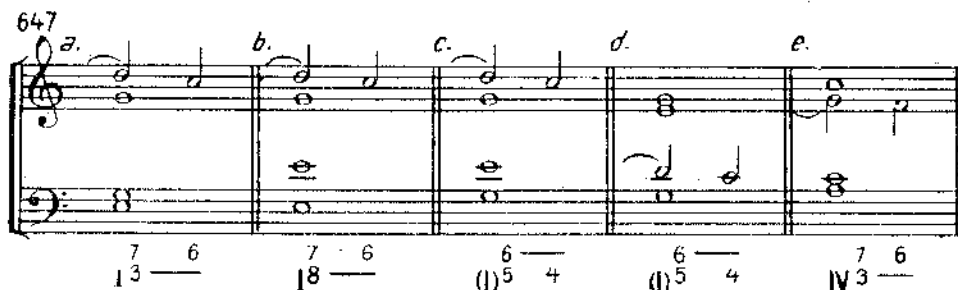
În cazul unui acord secundar, unde terța se poate dubla, întirzierea poate coexista cu rezolvarea, respectându-se condițiile : întirzierea să fie plasată deasupra notei întirziate și la o distanță de cel puțin o nonă mare.



**Întirzierea fundamentalei se poate realiza în două feluri :**

- fundamentala nu se aude în momentul întirzierii ;
- fundamentala coexistă cu propria-i întirziere.

În primul caz, când întirzierea nu se aude în momentul întirzierii, se folosește acordul în răsturnarea întâi sau a doua. Se dublează cvinta și, uneori, chiar terța :



În această situație, momentul întârzierii propriu-zise este echivoc, armonia respectivă putând fi interpretată și ca un acord de septimă fără cvintă, iar momentul rezolvării impune un alt acord :



În situația în care fundamentală coexistă cu propria-i întârziere, echivocul dispare. Va trebui însă să se respecte condițiile coexistenței, expuse mai înainte.

Cea mai bună sonoritate se obține cu fundamentală în bas :

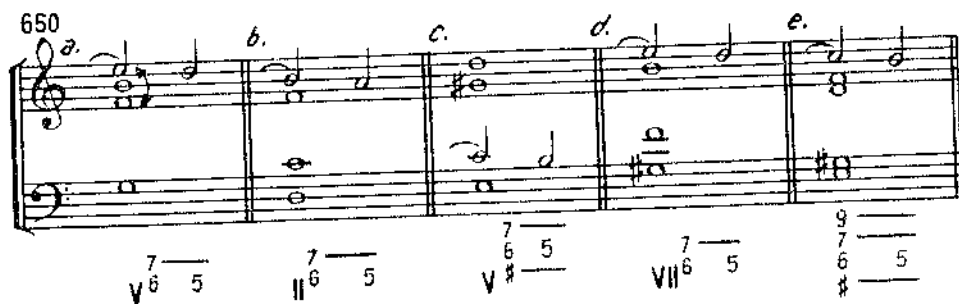


În cazul în care se întârzie fundamentală în acordul septimei de dominantă, ea devine echivocă cu acordul de nonă al aceleiași trepte (ex. 649-d).

În exemplul 649-e, realizarea este interzisă, din cauza plasării întârzierii la bas sub nota întârziată.

În exemplul 649-f, înălțuirea este nerecomandată, din cauza distanței prea mici (2—1) între întârziere și nota întârziată.

Întârzierea cvintei, pentru a fi efectiv disonantă, trebuie să figureze într-un acord de septimă :



Reamintim că pentru întârzierile care folosesc în *minor* mersul de la treapta a VII-a la a VI-a se va utiliza varianta minorului natural :

651

IV<sup>4</sup> 3      II<sup>4</sup> 3

### Întârzieri simple-ascendente

*Întârzierile ascendente* sînt mai puțin firești, deci mai puțin utilizate decît cele descendente. Totuși, ele se dovedesc utile în unele cazuri.

Pentru obținerea unor realizări reușite, se va evita ca întârzierea să formeze intervale de *none mici*, *septime mări* sau *intervale cromatice* (primă sau octavă mărită) cu una din notele reale ale acordului. De asemenea, între întârziere și nota de rezolvare nu este permisă o *secundă mare*, cînd se ciocnește cu fundamentală la secundă mică sau nonă mică.

Cea mai des folosită rămîne *întârzierea terței* :

652

a.      b.      c.      d.      e.

2 3 (b)      2b 3b      2 3      2 3 (b)      2b 3b

Uneori, din diferite motive, secunda următoare poate fi înlocuită prin răsturnarea sa (septimă coborîtoare).

653

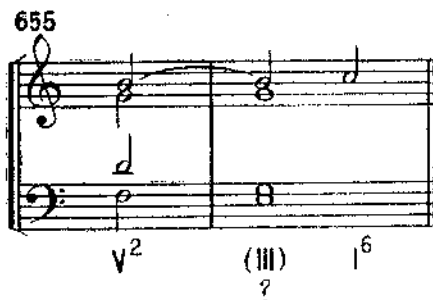
2 7      2 7

Bineînțeles, atunci cînd în mersul orizontal al întârzierii ascendente sînt angajate treptele VI și VII din minor, se va recurge la varianta melodică :

654

II      2# 3#

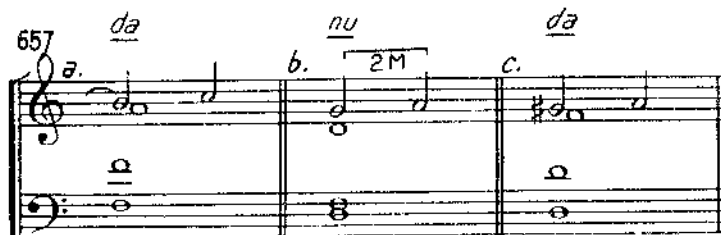
**Întârzierea ascendentă a fundamentalei** creează situații armonice echivoce. Când fundamentală lipsește în momentul întârzierii, acordul lasă impresia ca fiind un alt acord, de-sine-stătător :



Coexistind cu fundamentală, întârzierea ei pare să fie mai degrabă un acord de septimă, rezolvat pe armonie ținută :



**Întârzierea ascendentă a cvintei** este admisă, dacă urcă un semiton :



Întârzierea ascendentă a cvintei este admisă să urce un ton în rezolvare, dacă este însoțită de întârzierea paralelă a terței :



**Întârzierea la bas.** După cum am menționat, întârzierea poate fi plasată la oricare voce. Acordată basului, întârzierea este mai sever tratată. În acest caz, nu se admite, sub nici un motiv, ca nota pe care o întârzie basul să mai coexiste cu întârzierea sa, chiar dacă e vorba de fundamentală :

659 *nu da admis da da da*

a. b. c. d. e. f.

După cum se observă, strictetea acestei reguli merge pînă la dublarea terței într-un acord principal (ex. 659-c). Din aceleași motive, sînt îngăduite chiar unele mersuri excepționale, cum ar fi saltul *sensibilei* în terța tonice:

În ceea ce privește cifrajul întîrzierii la bas, se poate proceda în două feluri :

- două cifraje, din care unul pentru întîrziere și altul pentru rezolvare ;
- un singur cifraj care indică rezolvarea, întîrzierea fiind marcată doar printr-o linie oblică.

660

661

|            |   |   |   |
|------------|---|---|---|
| Cifrajul @ | 4 | 5 | 6 |
|            | 3 | 4 | 5 |
|            |   | 2 | 3 |
| Cifrajul @ | 4 |   | 6 |
|            | 3 |   | 5 |

Întîrzierea, nefiind o notă reală, nu poate corecta o realizare greșită. În consecință, înlănțuirea de octave paralele din exemplul următor

662

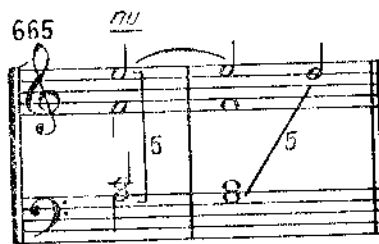
nu se salvează, mascată cu o întîrziere :

663 *nu*

Tot astfel, cvintele paralele din exemplul următor



rămân paralele și interzise, chiar dacă se intercalează o întârziere :



Iată de ce, atunci cînd ne găsim în fața unei întârzieri, pentru descoperirea cvintelor și octavelor paralele, vom verifica acordul de pregătire și cel de rezolvare, ca și cînd întârzierea n-ar exista :



**Întârzierea septimei și a nonci.** În modul diatonic nu se pot obține întârzierile nici descendente și nici ascendente ale septimei sau nonci, pentru că ar însemna să întârziem o disonanță printr-o consonanță, ceea ce ar anula rolul întârzierii :



În cazul întârzierii ascendente a septimei, se creează o disonanță, dar ea este echivocă, putînd fi interpretată și ca un acord de sine stătător :

668

I III<sup>5</sup>(?) V<sup>7</sup> I III<sup>4</sup>(?) V<sup>5</sup>

Întirzierea efectiv disonantă a acestor elemente va putea fi practică cu ajutorul cromatismelor<sup>1</sup>, la timpul potrivit :

669

7<sup>#</sup> 7<sup>b</sup> 8<sup>#</sup> 9 10<sup>b</sup> 9 3<sup>b</sup>

O soluție reușită și muzicală ne oferă, în stadiul actual, combinarea simultană a variantelor minorului (treapta a VII-a ridicată și coborâtă simultan) :

670

8<sup>b</sup> 7 6<sup>b</sup> 5 6<sup>#</sup> 3 4<sup>b</sup> 3 4<sup>#</sup> 3 10<sup>b</sup> 9 7 3<sup>#</sup>

Asemenea situații sint frecvente în muzica populară spaniolă :

671

8<sup>b</sup> 7 6<sup>b</sup> 5 6<sup>#</sup> 3 4<sup>b</sup> 3 4<sup>#</sup> 3 10<sup>b</sup> 9 7 3<sup>#</sup>

<sup>1</sup> Nu vom avea însă senzația clară de destindere pe care ne-o oferă întirzierile clasice diatonice, cu rezolvări consonante. Va fi, în fond, trecerea dintr-o disonanță mai aspră (cromatică) în alta mai moale (diatonică).

## Rezolvările excepționale

Literatura muzicală, în necontenita ei evoluție, ne oferă un șir întreg de alte soluții în rezolvarea întârzierilor.

*Rezolvarea figurată.* Întârzierea, în rezolvarea figurată, este urmată de unul sau mai multe sunete, care fac sau nu parte din acord, după care apare nota de rezolvare. Aceste sunete intermediare, care îndeplinesc rolul de ornament, sporesc interesul pentru sunetul așteptat.

Rezolvări figurate  
cu sunete din acord :

672

a. b.

4 5 3 7 6 3 5

Rezolvări figurate, cu sunete străine de acord :

673

a. b. c.

Rezolvări figurate, cu sunete din ambele categorii :

674

a. b. c.

s r s r s r s

s = note străine de acord  
r = note reale

În exemplul 674-c, primul *mi* optime nu este notă de rezolvare, ci o notă ornamentală, adevărata rezolvare producându-se după aceea, pe *mi* doime.

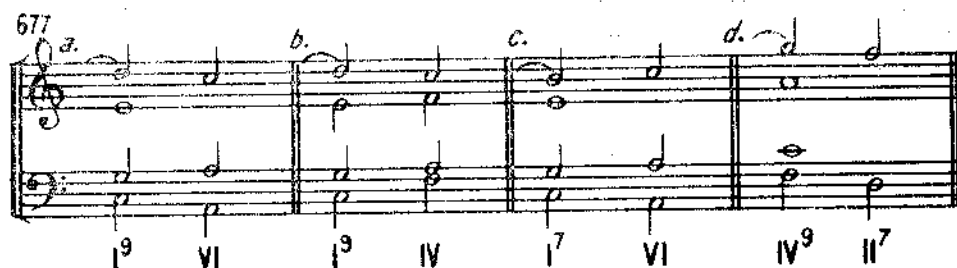
Metrica joacă un rol foarte important. În exemplul care urmează, din motive metro-ritmice, vom simți rezolvarea pe cel de-al doilea *mi*, primul *mi* creînd impresia unei anticipații și nu a unei note reale, deși, ca înălțime, ar fi putut fi :



**Schimbări acordice** în momentul rezolvării. În aceste rezolvări, întârzierea coboară normal și treptat, dar în momentul rezolvării acordul își schimbă poziția armonică :

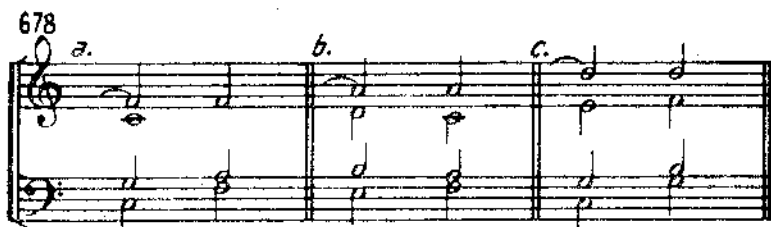


Întârzierea coboară treptat, dar, în momentul rezolvării, funcțiunea acordului se schimbă :



În ceea ce privește ultimul procedeu, el nu dă curs tensiunii și interesului, create de conflictul întârzierii. Dacă în exemplul 677-a, c și d sonoritatea este mai apropiată de cea strictă, prin aducerea unui acord suplinitor, care menține funcțiunea principală, apoi apariția unei noi funcțiuni în *b* surprinde și ne face să uităm sau să lăsăm pe planul doi efectul produs de întârziere.

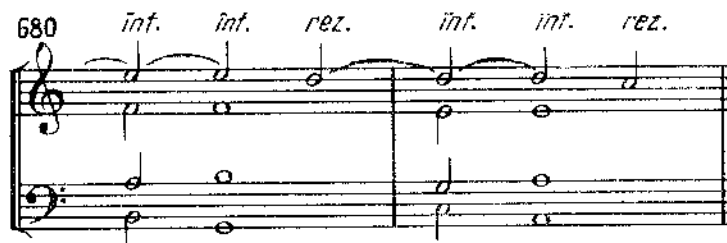
**Întârzierea rămîne pe loc, devenind notă reală.** În unele cazuri, conflictul creat de întârziere se aplanează prin integrarea notei respective într-un nou acord, unde figurează ca notă reală. Cu alte cuvinte, nota de întârziere rămîne pe loc și se aduce un nou acord :



Acest procedeu pare să nu îndeplinească tendința promisă de întârziere. Iată de ce, în asemenea cazuri, e de dorit ca în cel de-al treilea acord să apară, totuși, nota întârziată scontată, ca un fel de rezolvare tardivă. Ca demonstrație, reluăm cazurile de mai sus :



Întârzierea se transformă în altă întârziere. Un procedeu care sporește tensiunea și așteptarea rezolvării este acela de a *transforma aceeași notă din întârzierea unui element în întârzierea altui element*. Pentru aceasta, nota de întârziere rămâne pe loc, schimbându-se armonia, care-i conferă altă funcție, după care urmează rezolvarea :



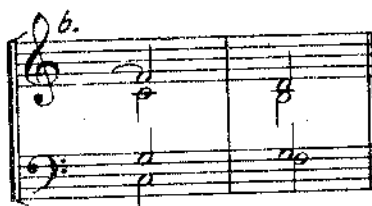
Întârzierea nerezolvată. Evoluția gândirii și sensibilității muzicale merge pînă acolo încît, presupunînd întârzierea rezolvată (deși nota de rezolvare nu se aude), să treacă, în continuare, mai departe. Întârzierea clasică din a,

devine astfel în b :



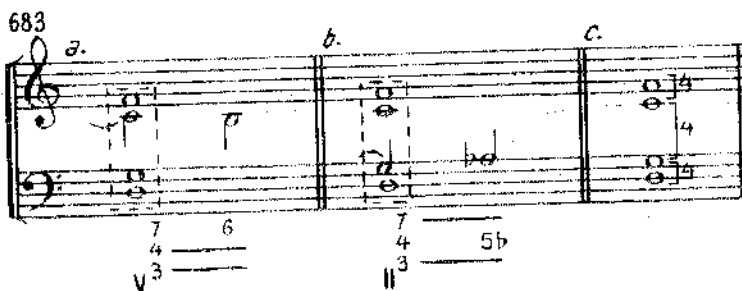
De asemenea,

devine :



După cum vom mai vedea, nerezolvarea notelor melodice generează o bună parte și cea mai reușită din agregatele muzicii contemporane, prin emanciparea lor în entități de-sine-stătătoare.

Iată de exemplu unele întârzieri care au aspectul unor acorduri de cvartă, acorduri care au fost „descoperite“ la începutul secolului XX și care pot fi interpretate drept întârzieri clasice :



### Întirzieri multiple

Un mijloc de a spori interesul creat de întârziere constă în utilizarea a două sau mai multe întârzieri simultane, a căror rezolvare se poate realiza simultan sau succesiv.

Întirzieri descendente :



În cazul triplei întârzieri din exemplul 684-c, nu mai obținem o disonanță absolută, ci una relativă, echivocă, putînd fi interpretată și ca un acord de-sine-stătător. Ceea ce-i conferă rolul de întârziere este faptul că cele trei sunete au făcut parte efectivă din acordul anterior.

Întirzieri ascendente :

685

4 5      7 8      7 8      7 8  
2 3      2 3      4 5      4 5  
2# 3#      2 3

Întirzieri mixte (ascendente și descendente simultan) :

686

7 8      7 8      7 8      9 8      9 8  
4 3      6 5      6(b) 5(b)      7 8      7# 8  
2 3      2 3      2 3(b)      4 3      6 5  
4 3

În cazul întârzierilor multiple, e posibil (v. ex. 686-d și e) ca același element al acordului să fie dublu întârziat, descendent și ascendent. Bineînțeles, este vorba de elementele care se dublează în mod curent :

687

9 8      4 3  
7 8      VI 2 3

În ceea ce privește rezolvările întârzierilor multiple, ele se pot produce simultan, ca în exemplele de pînă acum, sau succesiv, ceea ce variază tensiunea și desfășurarea lor, mai cu seamă dacă se utilizează și cele figurate :



Intirzierea rămâne poate cea mai expresivă disonanță a muzicii pre-clasice și clasice. Utilizarea ei obligă la realizarea unui stil unitar, cu condiția de-a nu se abuza, șablonizându-se astfel procedeul.

Citeva exemple de intirziri :

689 *Bach - Coralul Nr. 43* 690 *Bach - Coralul Nr. 33*

9-8 4-3 9-8

9 acord 4-3# schimbat

691 *Mozart - Recviem*

9 acord schimbat

9 — 8  
4 — 3

6  
5 — 4#  
2

692 *Mozart - Simfonia „Jupiter”*

7 6 9 8  
4 — 5 —  
3 — 3 —

*Beethoven - Sonata op. 27 Nr. 2*

693



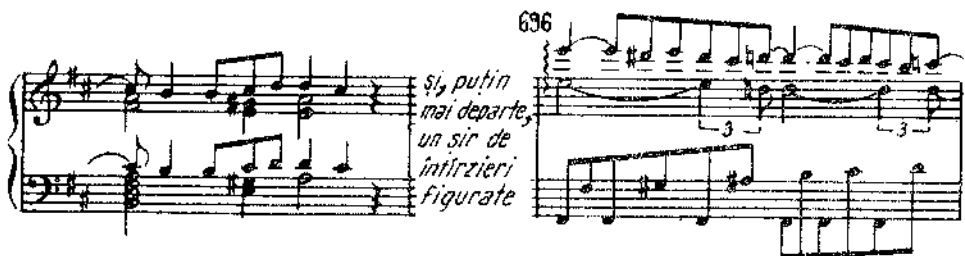
*Beethoven - Simfonia IX-a*

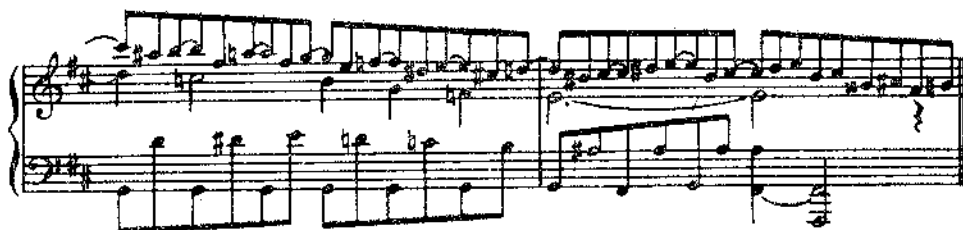
694



*Brahms - Concertul pentru pian Nr. 1*

695





## Apogiatura

### Categorii de apogiaturi

Am precizat mai înainte că *întârzierea nepregătită* este numită sau considerată *apogiatură*. În consecință, recomandările și comportările vocilor, enunțate acolo, rămân valabile și aici. Dat fiind însă faptul că momentul întâi (pregătirea) dispăre, apogiatura vine mai liberă<sup>1</sup>, cu posibilități largite, ceea ce creează în plus câteva situații noi.

Mai întâi să precizăm câteva categorii de apogiaturi, nespecifice întârzierilor :

- a) — simple și duble ;
- b) — scurte și lungi ;
- c) — tari și slabe.

a) **Apogiaturile simple** sînt alcătuite dintr-un singur sunet :



**Dubla apogiatură** este alcătuită din două sunete, fiecare plasat la o secundă, superioară și inferioară față de sunetul real respectiv, ceea ce ar corespunde rezolvării figurate a întârzierii :



<sup>1</sup> Teoreticienii armoniei văd în ea un fel de întârziere, dat fiind comportamentul acordic identic din momentele de disonanță și rezolvare. Considerată însă din punct de vedere estetic, expresiv, funcțiunea apogiatului diferă de cea a întârzierii ; prima aducînd surpriza accentuată a unui sunet nou, în timp ce cealaltă prelungește statornicia unui sunet vechi.

Pentru a indica echivalentele dublelor și triplelor întârzieri, vom folosi aici termenii de : *apogiaturi simultane la două sau trei voci*.

b) **Apogiatura** poate fi *scurtă* sau *lungă*, dar această specificare nu are nici o consecință în armonie, în ambele cazuri fiind tratată drept notă străină de acord.

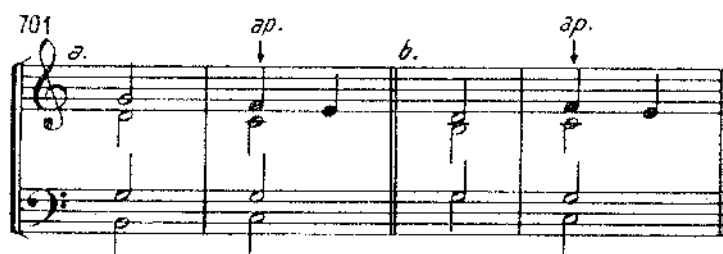
Durata unei apogiaturi față de nota de rezolvare nu este supusă nici unei restricții, ea putînd fi mai scurtă, egală sau mai lungă decît aceasta ; ceea ce o face să aibă rolul de apogiatură este modul armonizării :



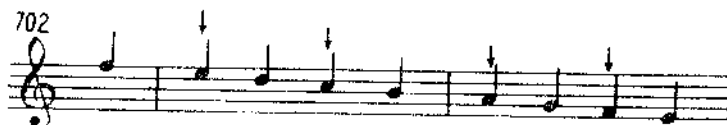
c) **Apogiaturile** mai pot fi clasificate ca *tari* sau *slabe*, după timpii sau fracțiunile tari sau slabe<sup>1</sup> pe care se produc :



*Apogiatura* poate fi precedată de un mers treptat sau de un salt :

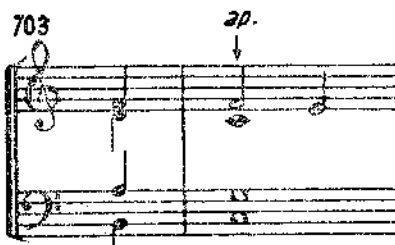


Deseori, notele de pasaj plasate pe timpi tari sînt considerate apogiaturi :



<sup>1</sup> Ne întrebăm însă dacă apogiaturile așa-zise slabe nu neagă chiar specificul, esența apogiaturii, care se remarcă totemai prin accent, prin apăsarea pe care o marchează în desfășurarea melodică.

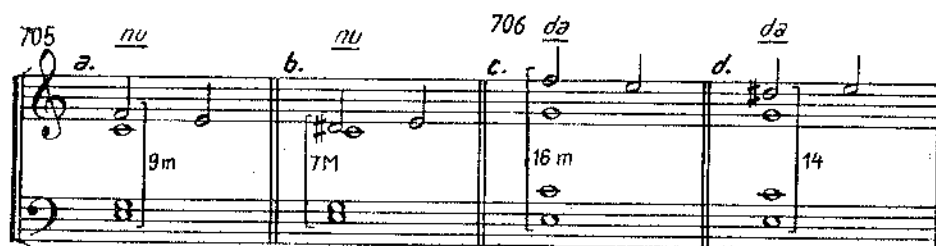
Unii autori consideră drept apogiatură întârzierea pregătită printr-o durată mai scurtă. În acest caz, nu se mai folosește legato-ul :



Cînd *apogiatura* este precedată de același sunet, avînd o valoare mai scurtă, aceasta nefiind notă reală în acordul respectiv, poate fi interpretată ca o *anticipație a apogiaturii* :



În cazul *coexistenței apogiaturii cu nota de rezolvare*, se va avea în vedere, ca și la întârziere, plasarea notei reale sub apogiatură, precum și intervalul de *nonă* sau *septimă* care să le separe. Atunci cînd ne referim la *nona mică* sau *septima mare* pe treapta a treia a gamei majore, intervalul trebuie extins cu încă o octavă :



Se îngăduie, totuși, *nona mică* și *septima mare*, atunci cînd este vorba de valori scurte :

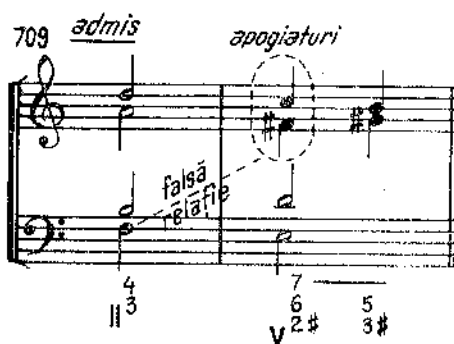


## Apogiatura și falsa relație

Apogiatura, fiind o notă melodică, nu dă naștere la falsa relație<sup>1</sup>. Iată de ce, va fi admisă apogiatura septimei micșorate și a nonei de dominanță în minor, unde se întâlnesc, simultan, subtonul și sensibila:



Din aceleași motive, se permite alăturarea succesivă a celor două aspecte ale treptei a VI-a. în minor:



Mai târziu, în sistemul cromatic, orice alăturare, chiar și la semiton cromatic, va fi îngăduită, dacă una din ele este o apogiatură.



Cînd sensibila este apogiatură, poate cobori sau sări, așa cum se comportă orice apogiatură:



<sup>1</sup> Falsa relație vizează două voci care intonează aceeași notă cu accidente diferite, succesiv sau concomitent.

În exemplul 711-b, si sare la *mi*, conform unei practici stabilite, care permite întârzierilor și apogiaturilor să sară, în rezolvare<sup>1</sup>, la oricare alt sunet al acordului (mai cu seamă când astfel de salturi evită anumite greșeli).

Apogiatura poate să rămână și nerezolvată :



### Cvinte și octave interzise și permise

*Cvintele și octavele paralele*, separate de o apogiatură, rămân interzise :



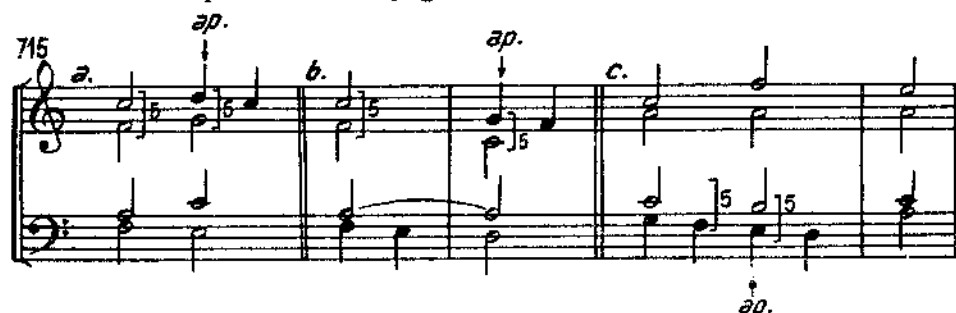
*cvintele paralele nu se salvează prin intercalarea apogiaturii*



În schimb, *cvinta directă* produsă de o apogiatură nu se consideră o greșală :



Mai mult decât atât, se admit chiar două *cvinte paralele*, dacă cea de-a doua este produsă de o apogiatură :



<sup>1</sup> Excepțională.

În afară de rezolvările expuse la întârziere, care vor fi practicate și la apogiatură, mai este posibilă aici o rezolvare excepțională, care constă din saltul apogiaturii direct într-unul din elementele acordului, altul decît nota de rezolvare, pe care nu o mai aduce :



Bineînțeles, analog cu întârzierea, există și apogiatură nerezolvată :



Oricare element al acordului poate fi apogiat, coborîtor sau urcător, simplu sau multiplu, ținînd seama — după cum am mai spus — de indicațiile expuse la întârzieri.

*Apogiatura fundamentalei :*



*Apogiatura terței :*



Apogiatura cvintei :

720

Apogiatura septimei :

721

Apogiatura nonei :

722

Apogiaturile septimei și nonei, efectiv disonante, vor putea fi obținute cu ajutorul cromatismelor. Nu vom mai avea însă senzația clară de destindere, pe care ne-o oferă apogiaturile clasice, cu rezolvări consonante. Va fi, în fond, o trecere dintr-o disonanță mai aspră (cromatică) în alta mai moale (diatonică) :

723

apogiatura septimei      apogiatura nonei      apogiatura nonei

Apogiaturi simultane :

724



După cum se observă, uneori se obțin, prin apogiere, disonanțe relative, echivoce, adică acorduri care pot fi interpretate și ca formații cunoscute, de sine stătătoare (cum ar fi în exemplu g.). De cele mai multe ori însă, apogiaturile generează agregate noi.

Uneori, un întreg acord poate fi construit numai din apogiaturi (acord de apogiatură):



În modul diatonic, aceste acorduri de apogiatură se dovedesc a fi echivoce, putînd fi interpretate și ca acorduri cunoscute, de-sine-stătătoare.

Acționînd însă cromatic, structura lor se complică, constituindu-se, uneori, disonanțe absolute, agregate noi, neîntîlnite în modul diatonic:



Începînd cu muzica secolului XX, apar acorduri ce conțin apogiaturi care nu se mai rezolvă, agregatele devin stabile, ca niște entități armonice de-sine-stătătoare, cu structuri noi, îmbogățînd, astfel, patrimoniul armoniei contemporane.

<sup>1</sup> Cvintele paralele, produse prin semitonuri, sînt îngăduite în anumite condiții. Regimul lor va fi expus la capitolul corespunzător.

Citeva exemple de apogiaturi :

727

Bach - Coralul Nr. 11

728

Bach - Coralul Nr. 6

Two systems of musical notation. The first system shows the beginning of 'Bach - Coralul Nr. 11' (measures 1-4) and 'Bach - Coralul Nr. 6' (measures 1-4). Both are in G major and 4/4 time. The second system continues the notation for both pieces (measures 5-8).

729

Mozart - Sonata K.V. 533

Two systems of musical notation for 'Mozart - Sonata K.V. 533' in G major, 4/4 time. The first system shows measures 1-4, and the second system shows measures 5-8.

730

Ibidem

Two systems of musical notation for 'Mozart - Sonata K.V. 533' (continued). The first system shows measures 9-12, and the second system shows measures 13-16.

731

Mozart - Sonata K.V. 331

Two systems of musical notation for 'Mozart - Sonata K.V. 331' in G major, 4/4 time. The first system shows measures 1-4, and the second system shows measures 5-8.

732

Beethoven - Sonata Op. 2 Nr. 3

Two systems of musical notation for 'Beethoven - Sonata Op. 2 Nr. 3' in G major, 4/4 time. The first system shows measures 1-4, and the second system shows measures 5-8.

733

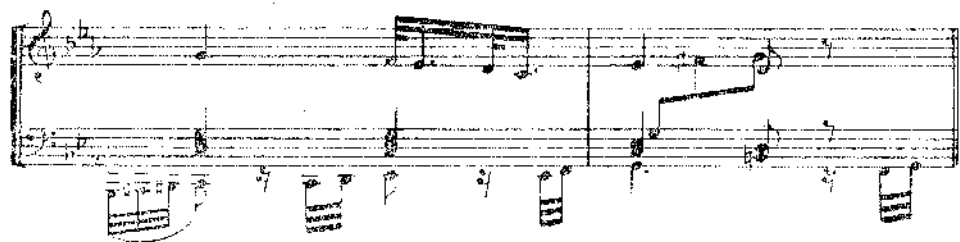
C. Saint-Saëns - Vîrtelnița Omfalei

Two systems of musical notation for 'C. Saint-Saëns - Vîrtelnița Omfalei' in G major, 4/4 time. The first system shows measures 1-4, and the second system shows measures 5-8.

734

*Chopin-Studiul Nr. 8*

735

*Beethoven - Simfonia III-a  
(Marcia funebre)*

736

*Brahms Serenade*

737

*Brahms-Concertul pentru pian Nr.1*

## Nota de pasaj

Menite să umple intervalele din mersul orizontal al vocilor, notele de pasaj creează nu numai o legătură mai firească în desfășurare, dar și o cantabilitate, care conferă muzicalitate și coeziune înlanțuirilor acordice.

Ele sînt de mare folos în crearea melodiei la sopran, dar nu mai puțin și la celelalte voci, fie ele interne sau externe.

De regulă, *nota de pasaj* este plasată pe timp slab sau fracțiune slabă de timp, între două note reale. Cu toate acestea, mai cu seamă în valori scurte, va fi întâlnită și pe timpi tari sau fracțiuni tari de timp, uneori chiar și două la rînd, mai ales în muzica instrumentală.

Deseori, notele de pasaj de pe timp tare sau fracțiune tare de timp pot fi interpretate, totodată, ca fiind apogiaturi :

738



x = notă de pasaj  
 x = notă de pasaj pe fracțiune tare de timp,  
 x = putînd fi considerată și apogiatură

În creația lui Bach, întâlnim deseori nota de pasaj urmată de apogiatură :

739 *Bach-Coralul Nr. 43*

Notele de pasaj pot fi *diatonice* și *cromatice*. Primele, oferite de materialul tonalității respective, completează treptat intervalul de *terță* sau *cuartă*; cele *cromatice* fac trecerea între două sunete diatonice, distanțate la *secundă* mare și, mai rar, la o *terță* minoră.

740 *note de pasaj diatonice* *note de pasaj cromatice*

În crearea notelor de pasaj, trebuie să se aibă în vedere faptul că, dacă nu se salvează cvintele și octavele interzise,

741 *a. nu* *b.*

*nu s-a corectat prin notele de pasaj de la tenor*

în schimb, pot crea altele, care vor fi interzise :

742 *corect* *devine incorect* *corect* *devine incorect*

Cind *septima* urcă un semiton cromatic, printr-o notă de pasaj, se admit două *cvinte* paralele :



De asemenea, se admit *septime* și *none consecutive*, create cu o notă de pasaj :



Totodată, la crearea notelor de pasaj trebuie să se aibă în vedere întâlnirile produse cu notele reale ale acordului, pentru evitarea anumitor asprimi. Aceste întâlniri sînt mai sever privite, atunci cînd nota de pasaj se apropie de nota reală și admise atunci cînd se depărtează de ea :



Totuși, în valori scurte, sînt îngăduite să se apropie :



Se admit două secunde la rînd, dacă cea de-a doua este mare :



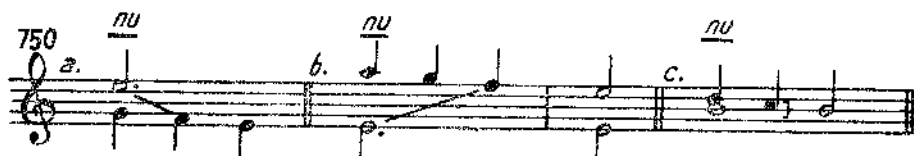
Se poate merge simultan cu două sau trei note de pasaj :



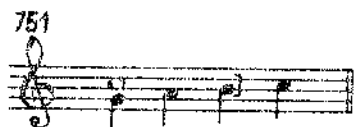
Șirurile notelor de pasaj pot fi etajate și prin *terțe supra cvarțe*, dând impresia unui *paralelism de acorduri* în  $\frac{6}{4}$ :



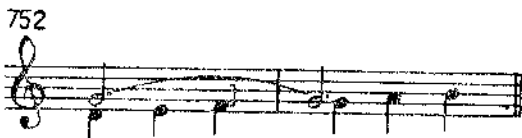
Când nota de pasaj se îndreaptă, prin mișcare oblică, spre *octava* sau *unisonul* unei *trepte secundare*, trebuie să evite, față de aceasta, intervale de *secundă mică*, *septimă mare* sau *nonă mică*. Asperitatea sonorității se intensifică atunci când nota de pasaj se găsește sub nota reală :



Contopirea într-un *unison*, precedat de o *secundă mică* (ex. 750-c.) va fi evitată, chiar atunci când *unisonul* este pe o *treaptă principală* :



Contopirea în *unison* prin *secundă mare* este admisă, mai cu seamă dacă mersul se continuă prin *încrucișare de voci* :



Mișcarea oblică inversă, în care vocile pornesc și se desfac din *unison*, este admisă, deopotrivă, prin *secundă mică* sau *mare* :



Bincînțele, în *minor* se vor folosi variantele melodice, după sensul *ascendent* sau *descendent* al *notelor de pasaj* :

754



Combinarea mai multor note de pasaj, cu durate și sensuri diferite, poate provoca interesante combinații acordice; de asemenea, introducerea notelor de pasaj cromatice.

*Pasajul* este nota melodică cea mai frecvent folosită în toate epocile<sup>1</sup>.

În ultima vreme, unii teoreticieni<sup>2</sup> au lansat o noțiune nouă, numită *grup*, adică un mănunchi de note străine de acord, uneori o lungă perioadă, îndeplinind același rol ca și notele melodice pe care le amplifică. Există astfel *grup de pasaj*, *grup-broderie* și *grup-pedală*.

*Grupul de pasaj* face legătura între două note reale diferite. Semnalat încă din muzica lui Bach, *grupul de pasaj* este cultivat cu precădere în muzica romantică (mai ales în piesele de pian) sub forma unor cadente, alcătuite din șiruri de note, înălțuite la secundă sau alte intervale.



Citeva exemple cu note de pasaj :



<sup>1</sup> Mai cu seamă în muzica lui Bach, *nota de pasaj* este la loc de cinste.  
<sup>2</sup> Olivier Messiaen și școala franceză în general.

757

*Bach - Coralul Nr. 80*

758

*Mozart - Sonata K.V. 533*

759

*Beethoven - Sonata op. 2 Nr. 3*

760

*Beethoven - Sonata op. 10 Nr. 3*



762 *Brahms-Concertul pentru pian Nr. 1*

*Piano*

*Corni*

## Broderia

**Broderia efectiv disonantă** poate fi aplicată oricărui element al acordului și la oricare din voci. Ea poate fi *superioară* sau *inferioară*, *diatonică* sau *cromatică*.

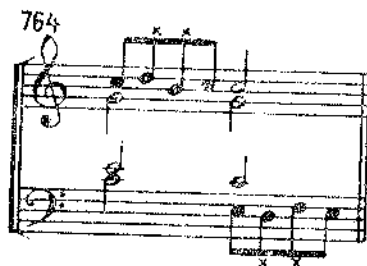
Broderia la distanță de *un ton* are un caracter mai sobru, mai generos față de cea la *semiton*, care este mai tinguitoare :

763

a. b. c. d. e. f.

După cum se vede, în exemplul 763-e și f, prin concilierea celor două variante ale minorului melodic (coexistența sensibilei cu subtonul) devin posibile *broderiile septimei* și ale *nonei*, cazuri cunoscute, de altfel, de la întârziere și apogiatură. Mai târziu, când se vor folosi notele cromatice, brodarea efectiv disonantă a acestor elemente va putea avea loc și în alte acorduri.

Broderia poate fi simplă, ca în exemplele de mai înainte, și dublă, când combină broderia superioară cu cea inferioară, ca în exemplul următor :



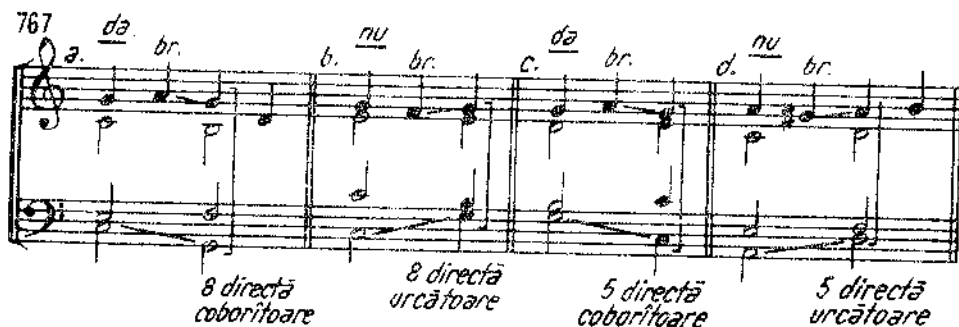
Unii autori (mai cu seamă din școala franceză) recunosc „broderia broderiei“ :



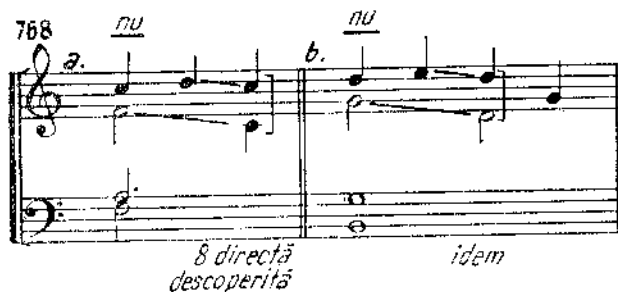
În principiu, broderia pleacă și revine la același sunet. Nu este exclus, în anumite cazuri, să se rezolve excepțional, adică la aceeași notă, dar cromatizată. În acest caz, e posibilă o modulație :



În mod obișnuit, broderia pleacă și revine nu numai la aceeași notă, dar și la aceeași armonie. În mod excepțional, se poate ca, în momentul rezolvării, armonia să se schimbe. În acest caz, se va avea în vedere regula : *cvința sau octava directă, produsă prin rezolvarea unei broderii, trebuie evitată*. Ea este îngăduită dacă se produce pe o treaptă principală și numai prin mers coborîtor :



În ceea ce privește octava directă, ea este interzisă chiar pe armonie ținută, dacă este descoperită, adică atacată singură :

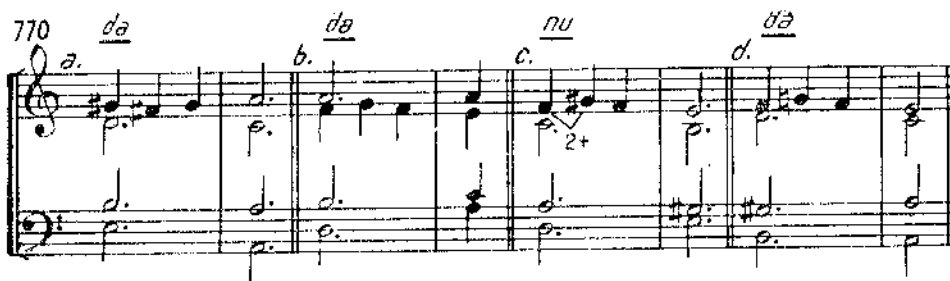


În cazul unei broderii prelungite (un evasi-tril), considerându-se nota reală ornamentată drept o notă ținută, sînt admise cvintele și octavele paralele :



(în exemplul 769-a, *sol* de la alto se consideră ținut ; în b, *do* de la bas).

În modul minor, atunci cînd sînt angajate în broderie treptele VI și VII, se va folosi varianta melodică adecvată, pentru a se evita *secunda mărită* :

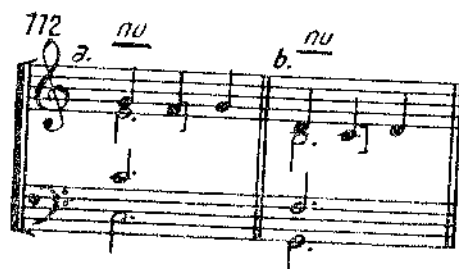


Broderiile pot fi simultane, la două sau mai multe voci :



(în exemplul 771-e avem un întreg acord de broderie).

Se vor evita broderiile care se ciocnesc la *secundă mică* cu treapta a III-a și a VII-a, afară de cazul când intervine un marș armonic :



Ele pot crea însă relații de semitonuri cromatice sau *octave mărite și micșorate* cu alte trope :



Și broderiile pot fi concomitente cu dublarea notei pe care o ornamează.

Se atrage și aici atenția să se evite dublarea terței acordului prin semiton, dacă aceasta nu e o treaptă principală.

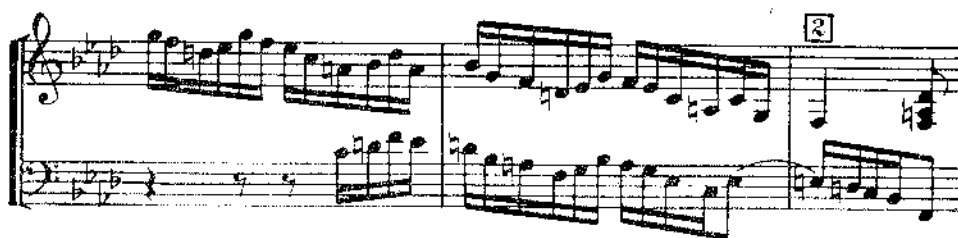
Se îngăduie în valori scurte :



(Cazul c din ex. 774 este admis, pentru că nici nota *mi* nu mai este terță în acord. Cazul d este îngăduit pentru valoarea scurtă a broderiei).

După cum am mai menționat, unii teoreticieni recunosc existența grupului de broderie ca o ghirlandă de sunete, care leagă două note sau acorduri identice :





După cum se observă, capetele 1 și 2 ale grupului-broderie se sprijină pe două acorduri identice-septima de dominantă plasată pe *fa*.

În general, broderia nu trebuie să aibă durate mari. Altfel, ea riscă să capete caracterul unei apogiaturi sau întârzieri :



Cîteva exemple de broderii :





780

*Mozart - Recviem*



781

*Mozart - Sonata K.V. 311*



782

*Beethoven - Sonata op. 2 Nr. 3*



783

*Beethoven - Sonata op. 10 Nr. 3*



784

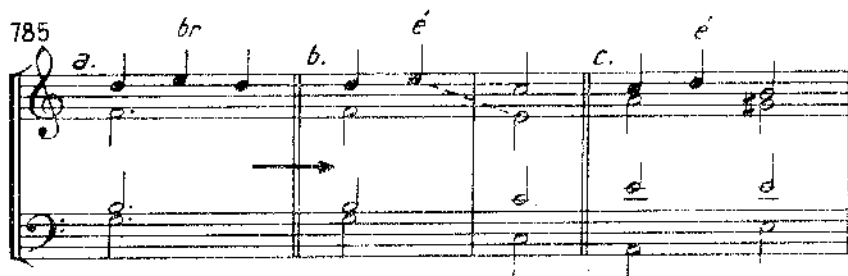
*Chopin - Studiul Nr. 4*



## Échappée-ul<sup>1</sup>

**Échappée-ul** este nota melodică cea mai liberă. În fond, ea a ajuns astăzi să îndeplinească o singură condiție, aceea de a fi o notă străină de armonia pe care se produce.

În stilul riguros, *échappée-ul*, plasat pe timp slab sau fracțiune slabă, urmează treptat unei note reale, după care face un salt. În acest fel, este considerat un fel de broderie, care nu se mai rezolvă :



În această formulă, teoreticienii disting două aspecte :

— *échappée-ul* poate fi interpretat și ca o *anticipație indirectă* (ex. 785-b), când nota respectivă se repetă în acordul următor la o altă voce ;

— *échappée-ul* propriu-zis (ex. 785-c), când nu face parte nici din acordul simultan, nici din cel următor.

În afară de această formulă clasică, *échappée-ul* poate veni prin salt, după nota precedentă și alăturată de nota care îi urmează :



Într-o accepțiune mai liberă, *échappée-ul* este o notă melodică, adusă prin salt, față de ambele note reale care o încadrează<sup>2</sup> :

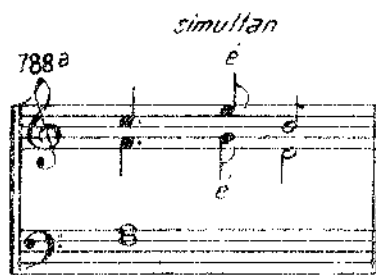


<sup>1</sup> În franceză, *échappée* = scăpată.

<sup>2</sup> Denumit *échappée-ul* neregulat sau excepțional.

Din exemplele date, se poate constata că *échappée*-ul poate fi *ascendent* sau *descendent*.

El poate fi *simplu*, ca în exemplele de până acum, sau *dublu* :



Fără să aibă importanța și frecvența celorlalte note melodice, *échappée*-ul, prin libertatea sa de mișcare, poate crea sonorități îndrăznețe și surprinzătoare.

## Anticipația

Destul de restrins folosită, *anticipația* este în schimb caracteristică în creația preclasică.

Plasată cu predilecție la sopran, ea poate fi întâlnită și la alte voci, fiind utilizată, de obicei, la final de frază :

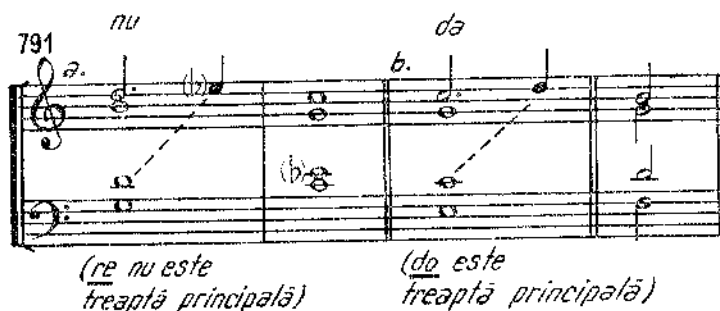


*Anticipația* poate fi *simplă* sau *multiplă* (dublă, triplă și chiar cva-druplă) :



Ea este *directă* atunci când se confirmă ca notă reală la aceeași voce (ex. 790-a) și *indirectă*, când este preluată de altă voce (ex. 790-b).

*Anticipația indirectă* nu trebuie să formeze o *nonă* (mică sau mare) ca una din vocile interne, afară de cazul când este vorba de o treaptă principală :



Nu este exclus ca anticipația să fie legată de nota reală :



### Bach-Coralul Nr. 13

Se admit două *cvințe* paralele, dacă cea de-a doua este creată cu o *anticipație* :



Din exemplul 793 se mai constată și faptul că *anticipația tonicii* se poate ciocni la interval de *secundă mică* sau *sensibilă* tonalității.

## **Pedala<sup>1</sup> (notă ținută)**

*Pedala* constă dintr-un sunet prelung, deasupra sau dedesubtul căruia celelalte voci desfășoară diferite linii melodice sau situații acordice.

<sup>1</sup> Termenul provine din muzica de orgă, unde sunetul, în registrul foarte grav, se emite prin apăsarea claviaturii *pedalierului* (numit astfel pentru că se acționează cu piciorul). În limba germană, *Orgelpunkt*. *Pedala* corespunde, în muzica noastră veche, psaltică, cu *isonul*. Într-o terminologie mai strictă, se numește *pedală* numai sunetul ținut la bas. Pentru vocile medii și acute se folosește denumirea de *notă ținută*.

Efectul deosebit al pedalei constă din contrastul și tensiunea realizate între imobilitatea unei voci și mișcarea celorlalte voci, din conflictul unor funcțiuni contradictorii care se înfruntă simultan (dominantă pe tonică, subdominantă pe dominantă etc.).

În muzica preclasică și clasică, unde pedala este frecventă, ea se fixează, de obicei, pe tonică sau dominantă.

Pedala poate fi simplă :

794 *Bach - Clavecinul bine temperat*  
*Fuga în do minor C.1*

795 *Beethoven -*  
*Simfonia VI (Pastorală)*

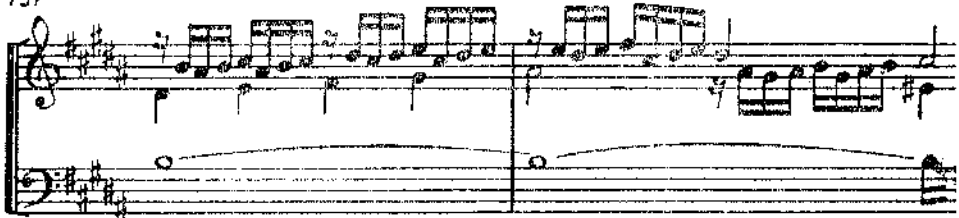
De asemenea, *triplă* sau *multiplă*, putînd lua și forme acordice (acord-pedală), acționînd ca un element obsedant, mai cu seamă în muzica contemporană, unde poate crea contraste puternice :

796 *Prokofiev -*  
*Sonata 6 op.82*

Pedala poate fi continuă :

797

*Bach - Clavecinul bine temperat  
Preludiul XXIII C. 1*



Poate fi susținută prin repetare :

798

*Beethoven - Sonata op. 28*



Un exemplu de mare tensiune îl constituie *pedala combinată* (continuă și repetată simultan), în *crescendo-ul* de neuitat, care leagă partea a III-a de a IV-a din Simfonia a V-a de Beethoven. De asemenea, începutul Allegro-ului din Leonora nr. 3, a aceluiași compozitor, care, din cauza proporțiilor, nu pot fi reproduse aici.

Pedala mai poate fi întreruptă :

799

*Beethoven - Sonata op. 10 Nr. 1*





De asemenea, figurată (ornamentată):

800

*Beethoven - Sonata Op. 2 Nr. 3*



Ornamentarea, din ce în ce mai amplificată, poate lua forma unui grup-pedală:

801

*Musorgski - O noapte pe muntele pleșuv*



După nivelul la care este plasată, *pedala* poate fi:

— *gravă*, când o intonează basul (ca în toate exemplele de până acum);

— *intermediară* sau *mediană*, intercalată la mijloc, între celelalte voci ;

— *acută* sau *superioară*, cînd este repartizată sopranelui.

În ultimele două categorii, după cum am mai menționat, teoreticienii mai severi înlocuiesc termenul de *pedală* cu cel de „*notă ținută*“.

Iată un exemplu, care le reunește pe toate trei :

*Mozart - Simfonia în Do major  
(Jupiter)*



Nota care constituie *pedala* trebuie să fie notă *reală* în primul și ultimul acord.

Ea poate fi și *întîrziere* în ultimul acord, după care se rezolvă treptat, coborîtor.

Cînd *pedala* de la bas nu este cuprinsă în acord, tenorul preia funcția de bas.

Nu se va aduce vreuna din voci la interval de *secundă mică* față de *pedală*. *Secunda mare* este admisă. Această regulă vizează, deopotrivă, notele reale ca și cele melodice.

Nu trebuie să se abuzeze de *pedală*, mai cu seamă atunci cînd este notă ținută, intermediară sau acută, riscînd, peste o anumită durată, să instaureze monotonia sau stagnarea interesului armonic.

Uneori, o pedală exagerată impusă poate deplasa centrul tonal.

În stilul clasic, *pedala* este plasată, de obicei, la *reluarea temei principale* (cînd se fixează pe dominantă) și la *coda* (cînd se fixează pe tonică). Unii autori (de pildă Beethoven) o folosesc pentru amplificarea tensiunilor dramatice.

*Notele melodice combinate*. Școala franceză contemporană, care acordă notelor melodice o importanță cu totul aparte, deosebește aici *notele melodice combinate* (de genul celei prezentate la „broderia broderiei”). Fără a încerca să le codificăm sau să le clasificăm, iată cîteva dintre ele :

803

*anticipatia apogiaturii*    *ant. broderiei*    *broderia ant.*

*broderia apog.*    *apog. broderiei*    *ant. échapp.*    *ant. pasajului*

The image displays two rows of musical notation on staves, illustrating various melodic techniques. The first row contains three examples labeled 'a.', 'b.', and 'c.'. Example 'a.' is labeled 'anticipatia apogiaturii' and 'ant. ap.'. Example 'b.' is labeled 'ant. br.'. Example 'c.' is labeled 'broderia ant.' and 'ant. br. ant.'. The second row contains four examples labeled 'd.', 'e.', 'f.', and 'g.'. Example 'd.' is labeled 'broderia apog.' and 'ap. br. ap.'. Example 'e.' is labeled 'apog. broderiei'. Example 'f.' is labeled 'ant. échapp.' and 'ant. é.'. Example 'g.' is labeled 'ant. pas.' and 'ant. pas.'. The notation includes various note values, rests, and accidentals, demonstrating the specific melodic patterns for each technique.

Multe din aceste note melodice combinate -- dintre care unele nu le-am mai reprodus -- sînt susceptibile și de alte interpretări. Important însă este faptul că ceea ce determină în bună măsură crearea unei anumite note melodice este armonizarea, adică rolul care i se încredințează în relația acordică și pe care îl hotărăște armonizatorul.

Fără a fi urmărit să epuizăm tot ceea ce s-ar putea spune în legătură cu vastul și importantul capitol al notelor melodice, menționăm, în final, nelimitatele aspecte pe care le poate lua combinarea simultană și succesivă a acestor note, care fertilizează armonia. Cel mai splendid și edificator exemplu ni-l oferă opera lui Bach. Pentru început, coralele sale rămîn de o inegalabilă realizare artistică și, totodată, cea mai elocventă și utilă lecție.

# XVI. Modulația

## Generalități

*Prin modulație<sup>1</sup>, înțelegem schimbarea tonalității sau a modului, intervenită în desfășurarea muzicală.*

Cunoscînd o extindere din ce în ce mai amplă, mai cu seamă în muzica instrumentală și simfonică, *modulația* a constituit unul din procedeele de bază în arhitectonica formelor muzicale.

Prin deplasarea și jocul diferitelor tonalități, care se înfruntă sau se echilibrează, se creează o varietate de culoare, de planuri și de caractere, conferindu-se, astfel, o mai profundă și mai plastică personalitate temelor, devenite acum adevărate personaje în dramaturgia muzicală. Principiul tonalității nu slăbește, ci, dimpotrivă, se afirmă, se adîncește, se îmbogățește, consolidîndu-se și impunîndu-se cu o sporită necesitate.

Dacă tonalitate înseamnă un ansamblu fonic, organizat în funcțiuni în jurul unui punct fix, cu o anumită caracteristică sau culoare, *modulația* înseamnă *mișcare, evoluție, acțiune*, iar rolul ei dinamic, în desfășurarea și construcția formelor muzicale, poate fi întrevăzut de pe acum<sup>2</sup>.

\*  
\*      \*

<sup>1</sup> La prima vedere, termenul pare, în majoritatea cazurilor, impropriu și, luat în sens strict etimologic, s-ar crede că el se referă numai la schimbările de *mod* (așa cum s-a întîmplat la origine).

Unii teoreticieni (printre care D. Cuclin, J. Chailley, H. Chalan și alții) propun termenii: *tonulație* (cînd are loc schimbarea tonicii), *modulație* (cînd se schimbă modul) și *tono-modulație* (cînd se schimbă și tonica și modul).

Spiritul de comoditate însă a învins și, prelungindu-se o veche deprindere, termenul unic de *modulație* înglobează toate aceste tipuri de schimbări.

<sup>2</sup> Printre alții, Arnold Schoenberg studiază tendințele armoniei de a genera formele în *Structural functions of harmony* (New York, 1954).

## Clasificarea modulațiilor

Ținându-se seama de procedeele respective, deosebim trei tipuri de modulație : *diatonică*, *cromatică* și *enarmonică*.

Delimitate astfel din rațiuni pedagogice, aceste tipuri de modulație nu rămân separate, ele împletindu-se frecvent în practica muzicală.

O altă clasificare a modulațiilor (indiferent de procedeele folosite) :

— **modulații pasagere** (inflexiuni modulatorii)<sup>1</sup>, care constau din înlocuirea pentru un moment a tonalității inițiale cu alta trecătoare (în care se cadentează sau nu, sau numai se schițează, se insinuează), după care se revine la vechea tonalitate ;

— **modulații definitive**, care, după cum o arată și numele, impun stabil noua tonalitate, înlocuind pentru mai multă vreme (uneori fără revenire) pe cea de la care s-a pornit.

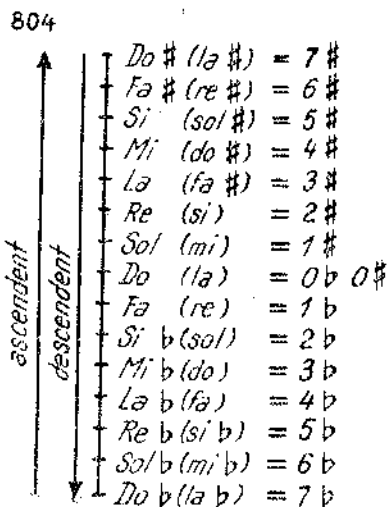
După sensul sau direcția în care se desfășoară, modulațiile sînt :

— **ascendente**, cînd modulațiile se realizează în tonalități ce se găsesc la una sau mai multe *crînte ascendente*, în raport cu tonalitățile de la care pornim procesul modulatoriu ;

— **descendente**, cînd se procedează invers, adică modulațiile se realizează în tonalități ce se găsesc la una sau mai multe *crînte descendente*, în raport cu tonalitățile de la care pornim procesul modulatoriu.

Schema care urmează (804) indică, în general, cele două sensuri (direcții) :

Unii teoreticieni<sup>2</sup> acordă sensului de *modulație* o valoare afectivă proprie, considerînd *modulația ascendentă* ca expresia unei *expansiuni*, a unei *bucurii*, a efectului de *lumină*, iar pe cea *descendentă*, ca fiind manifestarea unei stări de *depreziune*, *tristete* sau *întunecare*. Într-adevăr, acest efect psihologic real trebuie avut în vedere, întrucît el constituie un element de expresie (limbaj). Dar, totodată, fenomenul nu este singular și nu trebuie absolutizat, pentru că în crearea acestor



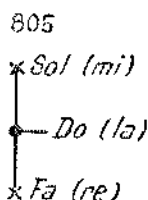
<sup>1</sup> Unii teoreticieni disting aici mai multe aspecte, etichetîndu-le : *false modulații* sau *împrumuturi de tonalități*, *tonalități de pasaj*, *tonalități-broderii* etc.

<sup>2</sup> La noi, cel care fundamentează și formulează o înțelegere estetică pe acest principiu este compozitorul și filozoful Dimitrie Cuclin.

semnificații sau imagini mai intervin puternic și alte mijloace de expresie și sugesție : *înălțimea* (registrul), *caracterul melodiei*, *duratele*, *tempoul*, *timbrul* etc.

Privite sub aspectul distanței care speră tonalitățile, modulațiile pot fi :

— **apropriate**, când se produc între tonalități înrudite (plasate la o cvintă superioară sau inferioară<sup>1</sup> cu relativele lor) ;



— **depărtate**, când angajează alte tonalități decât cele vecine.

În *modulație*, această distanță, parcursă de la o tonalitate la alta, se măsoară în *cvinte*<sup>1</sup>.

## Modulația diatonică

**Modulația diatonică** folosește, ca mijloc de realizare, capacitatea unui acord de a îndeplini diverse funcțiuni în mai multe tonalități, fără a se aduce vreo modificare structurii diatonice<sup>2</sup>. Această pluralitate de funcțiuni, care subzistă latent în oricare acord diatonic al unei tonalități, ne dă posibilitatea ca, interpretându-l într-o altă funcțiune, să ne ofere puntea de legătură cu o altă tonalitate, care îl conține într-o nouă ipostază, adică pe altă treaptă, cu un alt rol. Acest acord de legătură, comun tonalităților în care acționăm, îl vom denumi *acord-punte*.

Din cele de mai sus, rezultă că, în modulația diatonică, acordul-punte își modifică numai funcțiunea, construcția sa naturală rămânând intactă, așa cum rezultă din sunetele diatonice ale tonalităților respective.

Fără a urmări să epuizăm expunerea pluralităților de funcțiuni, de care dispun acordurile diatonice, ne vom limita ca exemplificare la arhicunoscutul acord de *Do major* :

806

|                 |     |
|-----------------|-----|
| Do <sup>9</sup> | I   |
| Fa              | V   |
| fa arm.         | V   |
| fa mel.         | V   |
| Sol             | IV  |
| sol mel.        | IV  |
| la nat.         | III |
| mi arm.         | VI  |
| mi nat.         | VI  |
| re nat.         | VII |

<sup>1</sup> În notarea tonalităților, folosim litera mare pentru cele majore și litera mică pentru cele minore.

<sup>2</sup> Tocmai aici este și punctul de demarcație față de modulația cromatică, unde, asupra acordului-punte, nu se operează numai schimbarea funcțiunii sale, ci și o modificare în structura sa diatonică, prin alterarea cel puțin a unuia din elementele sale.

După cum se observă, în vederea lărgirii zonei de cuprindere a pluralității de funcțiuni a unui acord, recurgem la utilizarea tuturor varianțelor modale (natural, armonic, melodic) ale *tonalităților* care l-ar putea include.

Tonalitatea — după cum știm — rezultă din polarizarea și organizarea sunetelor în jurul unuia, denumit *tonică*, centru atractiv și de reglementare al tuturor raporturilor *melodico-armonice*. Uneori, același material sonor — aceleași sunete — se poate organiza în jurul unei tonici sau a alteia.

Ce va determina atunci fixarea pe una din ele ?

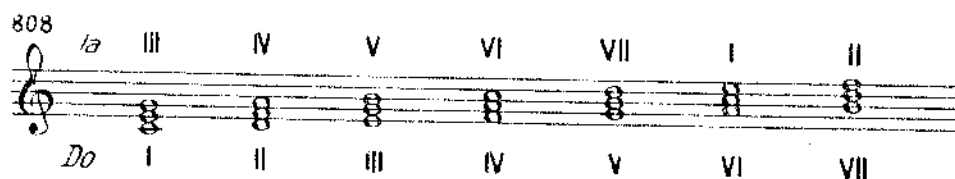
Raporturile dintre sunete : *insistența* pe anumite trepte, *intervale caracteristice*, *mersul urcător sau coborător al semitonurilor* (care pot confirma sau nu o tonică), *oprirea* în anumite puncte metrice pe anumite sunete etc., toate acestea determinând și justificând fixarea centrului tonal respectiv<sup>1</sup>, pe un anumit sunet.

Vom încerca o demonstrație, care să exemplifice aceste afirmații teoretice, oarecum vagi la prima vedere. Să luăm materialul sonor din care sînt alcătuite tonalitățile *Do* și *la*.

Același material melodic<sup>2</sup>



și acordic



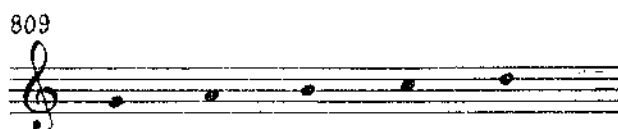
așteaptă neutru, ca niște cărămizi depozitate aliniat în vederea construcției, care le va lega pe unele de altele, creînd relații și sensuri.

În primul rînd mișcarea, mai cu seamă cea melodică, este factorul care, prin succesiune, începe să creeze atmosfera tonală (în cazul nostru *Do* sau *la*).

<sup>1</sup> Aceste criterii obiective vin, de obicei, să confirme un simț interior, subiectiv, uman, am putea îndrăzni să-l numim chiar un „sentiment tonal” care, uneori, este hotărîtor pentru determinarea tonală.

<sup>2</sup> Am recurs intenționat la varianta minorului natural.

Uneori, nici nu este nevoie să se consume întreaga scară pentru a afirma o tonalitate. Ca exemplu, să recurgem la sunetele conținute în cvinta următoare :



Desfășurate în fragmente melodice destul de simple, aceste sunete pot afirma tonalitatea *Do major* :



De asemenea, în *la minor* :



Mai mult decât atât, dat fiind că cele cinci sunete aparțin și lui *Sol major*, ele se pot integra și în această tonalitate :



Bineînțeles, armonizatorului îi revine sarcina să adâncească, ajutat de pilonii armonicii ai acordurilor (mai cu seamă cei ai subdominantei și dominantei), sentimentul, atmosfera tonală pe care o intenționează. Am arătat la timpul cuvenit, că tendința contrară a celor două dominante are ca rezultată impunerea centrului tonal :

- 813    ↑    Dominanta  
          ○    Tonica  
          ↓    Subdominanta (dominanta inferioară)

Dacă între tonalitățile relative (major-minor natural) sunetele și acordurile sînt toate șapte comune, între tonalitățile înrudite această cifră scade, pentru ca, pe măsură ce distanța dintre cele două tonalități angajate se mărește, numărul acordurilor comune (acorduri-punte) se micșorează pînă la dispariție<sup>1</sup>. De exemplu, între două tonalități majore,

<sup>1</sup> În asemenea cazuri, după cum vom vedea, se va recurge la modulații intermediare.

distanțele la o cvintă (superioară sau inferioară), vom găsi un număr de patru acorduri comune :

814

După cum se observă, acordul treptei a VII-a, cu sonoritatea sa tipică, are cea mai restrinsă putere de circulație<sup>1</sup>.

Două tonalități majore, plasate la o distanță de două cvinte, conțin numai două acorduri comune :

815

Pentru a extinde zona acordurilor comune între tonalități, se recurge la utilizarea tuturor variantelor modale (natural, armonic, melodic). De exemplu, între două tonalități majore distanțate la trei cvinte (diferență trei acidenți) nu mai există nici un acord comun. Dacă recurgem însă la varianta majorului-armonic (cu treapta a VI-a coborită), se obțin două acorduri comune :

816

817

Majorul-armonic ne oferă posibilitatea existenței unor acorduri comune, între două tonalități aflate la distanță de cinci cvinte, iar în anumite cazuri chiar șase.

<sup>1</sup> Acord micșorat, caracteristic, plasat numai pe anumite trepte

Cînd distanța dintre tonalități depășește anumite limite, cînd legătura între tonalități pare forțată sau cînd alte temeuri artistice o impun, se recurge la una sau mai multe tonalități intermediare, care fac trecerea între cele două tonalități extreme. Nicăieri, ca în modulație, nu se cere o mai mare deprindere și familiaritate cu toate acordurile, în toate tonalitățile cu toate variantele lor. Armonizatorul trebuie să aibă în vedere *sunetele acestor* acorduri și apartenența lor. Un tablou al acordurilor, cu sunetele componente ar lua proporții extinse, iar utilitatea lui ar fi minimă.

Pentru o privire de ansamblu asupra *funcțiunilor* posibile, pe care diferitele specii de acorduri de trei sunete (major, minor și micșorat) le poate îndeplini în diferite tonalități, reproducem tabloul următor :

| Tonalitate      | Acorduri majore |     |      | Acorduri minore |      |     | Acorduri micșorate |
|-----------------|-----------------|-----|------|-----------------|------|-----|--------------------|
| Majoră          | I.              | IV. | V.   | II.             | III. | VI. | VII.               |
| Majoră-armonică | I.              | V.  |      | III.            | IV.  |     | II. VII.           |
| Minoră-naturală | III.            | VI. | VII. | I.              | IV.  | V.  | II.                |
| Minoră-armonică | V.              | VI. |      | I.              | IV.  |     | II. VII.           |
| Minoră-melodică | IV.             | V.  |      | I.              | II.  |     | VI. VII.           |

Acest tablou nu reprezintă soluția și nu conține nici cheia rezolvării modulațiilor. Ele inventariază doar căi de întrepătrundere, oferindu-ne o catalogare a materialului brut, dar nu toate acordurile menționate dețin aceeași eficiență modulatorie. De pildă, atmosfera noii tonalități se va contura mai convingător dacă vom pătrunde prin acordul treptei a II-a, urmat de dominantă, decît prin acordul, oarecum neutru, al treptei a III-a. Și, totuși, uneori, cînd urmărim crearea unui anumit climat mai echivoc, în care cucerirea noii tonalități să se facă mai domol, ambiguu, acest acord ar putea să ne fie de folos.

Există însă anumite acorduri pe care, datorită frecvenței lor, urechea și sensibilitatea noastră le-au asociat cu anumite funcțiuni tonale. Așa este cazul cu acordurile minore, în răsturnarea întâia, cu dublarea notei din bas. Acestea pot fi interpretate cu ușurință ca drept acorduri pe treapta a II-a ( $II^6$  major) :

818

Figured bass notation below the staff:

$I^6$  : V I  $II^6$   $d^6$   $e^6$

Below the first inversion of D minor ( $d^6$ ):  $III^6$

Below the first inversion of E minor ( $e^6$ ):  $IV^6$

Acordul micșorat va fi foarte ușor acceptat și gândit ca preluând funcția de acord pentru treapta a VII-a și, uneori, pe a II-a (în minor).

Acorduri micșorate, căpătînd funcții de tr. VII :

819

la mel.: | VI<sup>6♯</sup> 8-7 5- VI<sup>6</sup> V<sup>7</sup> VI II<sup>5</sup> V<sup>7</sup> I  
 sol: VII<sup>6♯</sup> (I)<sup>4</sup> V<sup>♯</sup> I<sup>b</sup> { Do sau do arm: VII<sup>6</sup> V<sup>7</sup> VI II<sup>5</sup> V<sup>7</sup> I

Acord micșorat, căpătînd funcție de tr. II :

820

re: | VII<sup>6</sup> V VI II<sup>5</sup> V<sup>7</sup> I  
 si: II V VI II<sup>5</sup> V<sup>7</sup> I

O formulă a cărei sonoritate tipică produce un efect sigur și convingător în procesul de fixare al noii tonalități, o constituie acordul de  $\frac{6}{4}$  care se rezolvă  $\frac{5}{3}$  pe un acord major, căruia i se imprimă funcția de dominantă. Întreaga formulă capătă, astfel, caracterul unui  $\frac{6}{4}$  cadențat :

821

Do: | II (I)<sup>4</sup> V<sup>♯</sup> I  
 La arm: IV (I)<sup>4</sup> V<sup>♯</sup> I

## Realizarea modulațiilor

Posibilitățile sau variantele rezolvărilor în modulații sînt, practic, nelimitate; acest capitol al armoniei fiind amplu, solicită o serioasă pregătire tehnică, fantezie și talent. Iată de ce, în cele ce urmează, vom oferi cîteva soluții, nu limitative, ci enumerative. Ele se vor reduce la simple scheme scolastice, atît cît ne permit obiectivele și proporțiile unui manual. Adevăratele modulații artistice fiind, în fond, obiectul compoziției. Acestea sînt destinate să sugereze, să explice un proces, un mecanism, lăsînd pe seama măiestriei transformarea dintr-un simplu meșteșug, într-un desăvîrșit proces artistic.

În procesul de realizare al unei modulații se pot identifica trei faze sau zone:

- tonalitatea inițială;
- zona de tranziție (modulantă)<sup>1</sup> — în care slăbesc și dispar caracteristicile vechii tonalități și apar elemente din noua tonalitate;
- instalarea (afirmarea) noii tonalități.

Aceste faze nu pot fi delimitate totdeauna precis sau mecanic, pentru că ele se întrepătrund uneori ambiguu, echivoc, mai ales în procesul subtil al artei, unde deformarea obiectivă a cercetătorului, urmărind prea riguros analizele, riscă să altereze intenția compozitorului. Dealtfel, cea de-a doua zonă, intermediară, poate lipsi în modulațiile bruște, instantanee, fenomen din ce în ce mai frecvent în muzica modernă tonală, a cărui apariție o întîlnim încă de la clasici, cînd rațiuni artistice justifică acest efect:

822

*Beethoven - Simfonia Nr.6 f. Allegro ma non troppo*  
*măs. 159-166*

*Sf*

823

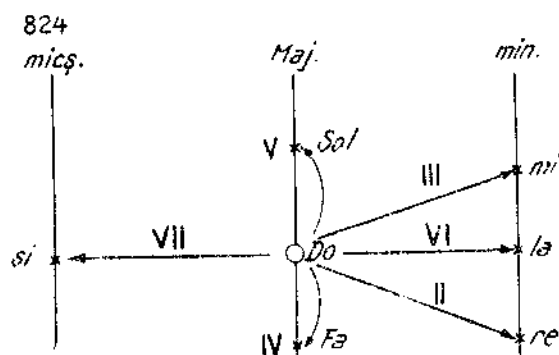
*Re*

<sup>1</sup> Cu cît această zonă este mai prelungită, cu atît modulația se poate realiza mai treptat, pe nesimțite.

Pentru a obține o perspectivă de ansamblu asupra legăturilor posibile dintre ele prin acordurile-punte (acordurile comune), redăm, în tabloul următor, alcătuit din trei coloane, în care vom înșira prin cvinte<sup>1</sup>, trei tipuri de acorduri :

| 823<br>acorduri micșorate | acorduri majore | acorduri minore |
|---------------------------|-----------------|-----------------|
| si #                      | Do #            | la #            |
| mi #                      | Fa #            | re #            |
| la #                      | Si              | sol #           |
| re #                      | Mi              | do #            |
| sol #                     | La              | Fa #            |
| do #                      | Re              | si              |
| Fa #                      | Sol             | mi              |
| si                        | Do              | la              |
| mi                        | Fa              | re              |
| la                        | Si b            | sol             |
| re                        | Mi b            | do              |
| sol                       | La b            | Fa              |
| do                        | Re b            | si b            |
| Fa                        | Sol b           | mi b            |

După cum se observă, acordurile (cu posibilitatea de a deveni tonalități) sînt suprapuse prin cvinte, după cum urmează : la nivelul unui acord major, apare, pe coloana minorelor, acordul relativei minore (tr. VI) iar în stînga, pe coloana acordurilor micșorate, acordul de pe tr. VII. În felul acesta, cele 7 acorduri ale unei tonalități majore se reunesc simetric, gravitînd în jurul tonicii :



Atribuind altă funcție unui acord din cadrul unei tonalități (devenind, astfel, acord-punte) putem, prin succesiunea spre noua tonalitate, să-l desprindem de vechea tonică și, prin cadențele respective, să instaurăm o nouă tonalitate.

<sup>1</sup> Cea mai firească, cea mai curgătoare modulație ar fi din cvintă în cvintă, mai ales coboritoare, realizîndu-se, astfel, ceea ce unii teoreticieni numesc „cascada cvintelor”. Bineînțeles, acest procedeu ar deveni stereotip, mecanic, lipsit de interes artistic.

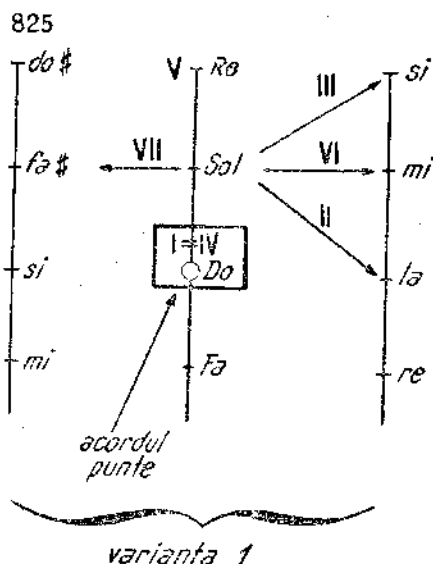
## Modulațiile apropiate<sup>1</sup>

Se numesc astfel, modulațiile care angajează tonalitățile înrudite (învecinate), adică cele plasate la distanță de una sau două cvinte superioare sau inferioare, cu relativele respective. În consecință, materialul lor acordic oferă multe acorduri-punte și, deci, mai multe căi și variante de pătrundere.

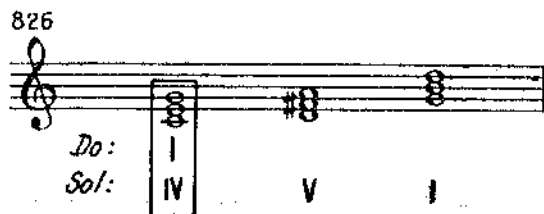
Modulația la o cvintă superioară = Do → Sol :

După cum se observă, însăși acordul tonicii devine acordul-punte, cedînd funcția de tr. I pentru cea de tr. a IV-a.

Cadentele care vor urma, vor fixa noua tonalitate.



Îată schema acordică a acestei modulații :



<sup>1</sup> În ciuda aparențelor, care ne-ar îndreptăți să credem că aceste modulații sînt cele mai ușor de realizat, practica muzicală — în special formele ample și nu simplele teme școlărești — ne dovedește contrariul.

În adevăr, sensibilitatea, memoria noastră muzicală acceptă cu greu ca un acord, care s-a impus îndelung cu o funcțiune dependentă (dominantă sau subdominantă) să se emancipeze prea rapid ca centru al noii tonalități (vorbind aici de modulația efectivă, convingătoare, nu formală). În asemenea cazuri, tocmai vechea familiarizare, înrudire, amintirea vechii sale funcționalități constituie cauza care îngreunează acum acest proces. Îată de ce, pe drept cuvînt s-a spus că modulația la dominantă este cel mai greu de realizat. Pentru a deveni convingătoare trebuie să se încargă uneori pe drumuri ocolite, fără grabă, urmărindu-se neutralizarea vechii tonalități și realizarea unei atracții firești spre noua tonalitate. Bineînțeles, toate aceste considerații își au locul în cadrul unei muzici clar tonale, aproape total diatonică.

Bineînțeles, nici cel mai comod elev nu s-ar mulțumi cu această telegrafică și sărăcăcioasă formulă. Dar ea sintetizează esența fenomenului : sudarea (acordul-punte) și afirmarea noii tonalități (cadențarea).

Pentru a o face mai convingătoare, firească, cursivă și muzicală, vom intercală câteva înălțări tipice, căutînd totodată să cîștigăm timp, pentru a deprinde urechea și sentimentul nostru tonal cu instaurarea noii tonalități, care trebuie -- pînă la urmă -- așteptată, solicitată.

Între aceste procedee se numără cadența evitată, înălțuirea II—V, formula cadențării 6—5 etc.

4—3

Iată o ușoară dezvoltare a schemei de mai sus :

827

Do: I  
Sol: IV

V VI II V

*cad. evitată*

Figured bass: (1) 4 6 5 3

Distribuită la patru voci, urmărind un sopran melodic (în coborîre, noile elemente sînt acceptate mai ușor), schema acordică din ex. 827 poate căpăta următorul aspect :

828

Do: I 8 7  
Sol: IV V# VI II 6 (I) 4 V# I

Figured bass: 8 7 6 5 7

Ornamentată cu diferite note melodice, realizarea poate cîștiga noi aspecte :

829

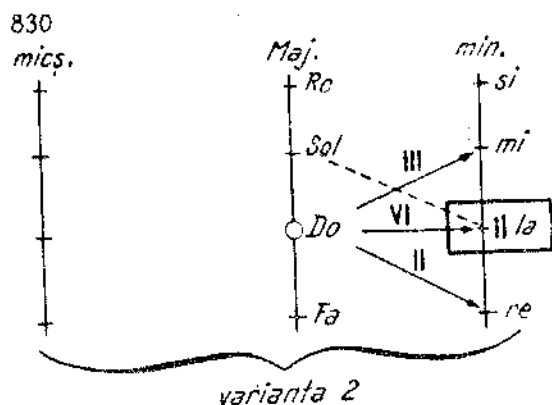
Do: I 8 7 9 8 7  
Sol: IV 8 7 V# VI IV 7 II 6 (I) 4 5 3 9 8 7 9 8 7

Figured bass: 8 7 9 8 7 6 5 4 3 9 8 7 9 8 7

Am arătat mai înainte, că tonalitățile vecine, avind multe acorduri comune, oferă, în consecință, mai multe posibilități de *comunicare*, *pătrundere* și *modulație*.

Ca exemplificare, vom relua modulația la o cvintă superioară în alte variante, folosind, de data aceasta, alte *acorduri-punte*.

În această variantă (ex. 830) acordul tr. VI din Do devine acordul tr. II din Sol, după care urmează apariția și confirmarea noii tonalități :



Tradusă acordic, schema se prezintă astfel :

831

Do: I IV VI V I

Sol: IV I II V

Sau, altă variantă :

832

Do: I V VI V

Sol: IV I II V

Realizată la patru voci.

833

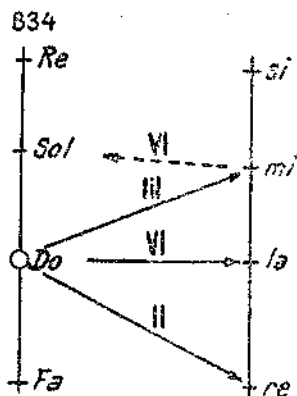
Do: I V VI V VI II (I)<sup>4</sup> V<sup>#</sup>-I

Sol: IV I II V<sup>#</sup> VI II<sup>7</sup> (I)<sup>4</sup> V<sup>#</sup>-I

<sup>1</sup> După cum se observă, în zona de tranziție, dispunind de mai multe acorduri comune, se creează o regiune comună echivocă (marcată cu o linie punctată) când acordurile aparțin simultan ambelor tonalități.

Dat fiind bogatul material comun al celor două tonalități, pentru a modula la dominantă, mai putem utiliza o variantă și anume cea oferită de acordul treptei a III-a, care devenind *acord-punte*, poate fi investit cu o funcție de treapta a VI-a în noua tonalitate :

Încercînd să evităm formulele anterioare (V—VI, VI—II,  $\frac{6}{4}$ —V  $\frac{5}{3}$ ), pentru a nu risca să devină șabloane, abordăm o nouă schemă modulatorie.



835

Do: I  
Sol: IV

III VI III II V I

care poate deveni la patru voci :

836

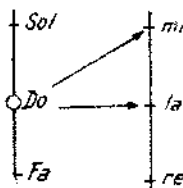
Do: I  
Sol: IV

III VI III II<sup>6</sup> V I

8 7  
4 3#  
5

Din simplele exemple de mai sus, se poate observa că *acordul-punte* îndeplinește acest rol mai degrabă pentru ochi decît pentru ureche. În momentul intonării lui, urechea nu sesizează modificarea produsă, întrucît adevărata modulație începe să atragă atenția după el, cu primul acord al unei tonalități cu care începe faza de apariție și confirmare. Am putea spune că, de-abia după ce am trecut de *acordul-punte*, cu primul acord care-i urmează, ne dăm seama, retroactiv, de rolul său de legătură, mediator.

**Do-mi<sup>1</sup>.** Acordurile de pe treptele I, III sau VI din vechea tonalitate, îndeplinind misiunea de *acord-punte*, vor deveni, respectiv, VI, I sau IV din noua tonalitate :



Oricare din ele ar fi suficient pentru realizarea unei modulații. În exemplul care urmează, le vom utiliza pe toate trei, pentru a extinde zona de sudură și tranziție, căutând să prindem și o relație de dominante relative (III—VI devenind I—IV), lăsând la urmă noua subdominantă (VI = IV), care ne oferă o mai bună legătură cadențială, pentru ceea ce urmează :

838

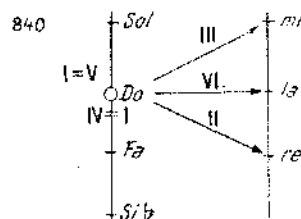
Do : I III VI II V I  
mi : VI I IV II V I

839

Do : I III VI II 4# 6 7  
mi : VI I IV II 3 (I) 4 V 3# I 4—3

În acordurile-punte din ex. 839 (III = I și VI = IV) am făcut dublările în sensul noii tonalități, dublând fundamentalele (noile trepte principale) și nu terțele (vechile trepte principale), creînd, astfel, un climat pregătitor schimbării care se anunță.

**Modulația de cvintă inferioară<sup>2</sup> Do-Fa :**



<sup>1</sup> Modulație ascendentă, la distanță tot de o cvintă.  
<sup>2</sup> După cum am mai afirmat, modulațiile prin căderea la cvintă inferioară par cele mai firești, ca atrase de o forță gravitațională.

În cea mai simplă versiune, însăși acordul tr. I poate căpăta funcție de tr. V, sau acordul tr. IV poate deveni acord de tonică (I) :

841

Do: I      sau      IV I      etc

Fa: V

842

Do: I IV

Fa: V I      II      V      VI      V      I      II      III      II      V      I

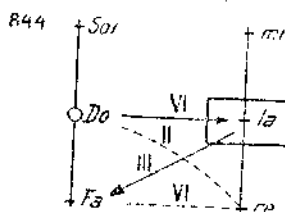
Nicăieri, ca în această modulație la cvinta inferioară, nu se poate observa mai bine faptul că simpla înlanțuire V—I (primele două acorduri din ex. 842) nu poate afirma o nouă tonalitate, dacă ea se produce în cadrul vechii tonalități, care încă nu a fost anulată. Noua tonalitate trebuie să-și afirme caracteristica și independența. În cazul de față, acest proces îl realizează apariția subdominantei sale (Si bemol din cel de-al treilea acord), care anulează vechea tonalitate și sugerează una nouă, pe care cadența finală o consfințește :

843

Do: I IV

Fa: V I      II 7      V 7      VI 7      V 5      (IV) 4      I 3      II 6      III      II 4      3      (I) 4      V 3      I

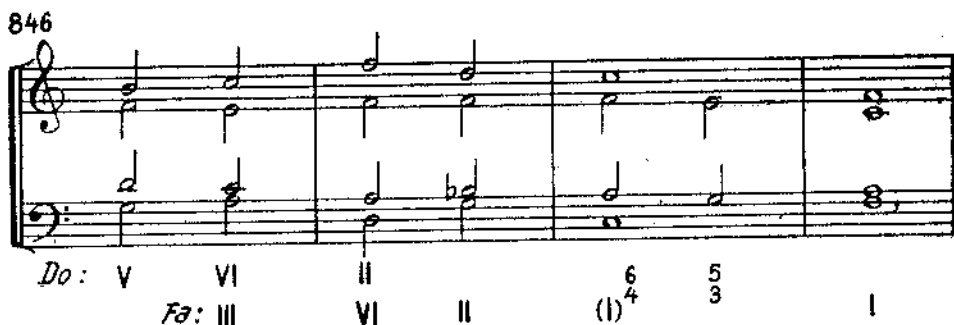
În alte variante, în locul acordurilor principale, le putem folosi pe cele secundare, comune ambelor tonalități :



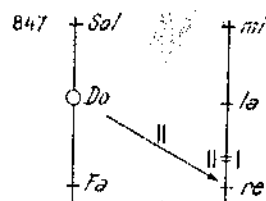
Iată acordul treptei a VI-a din vechea tonalitate, devenind acord de tr. III-a în noua tonalitate sau cele de pe tr. II, devenind acord de tr. VI :



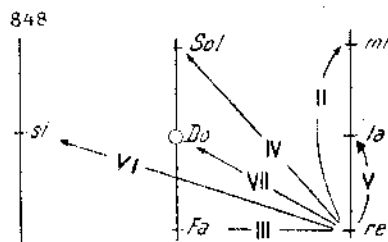
Am utilizat, de data aceasta, ambele acorduri-punte la rînd, deși unul singur din ele ne-ar fi fost suficient pentru a aborda noua tonalitate :



**Do-re.** Cea mai simplă interpretare este aceea în care tr. a II-a din vechea tonalitate devine tonica noii tonalități, după care urmează apariția celorlalte elemente și cadențe perfecte.



Dar, această cale, simplă și lipsită poate de interes, se diversifică și se amplifică simțitor dacă recurgem la celelalte variante ale minorului (natural și melodic). Prin această optică, numărul acordurilor comune dintre cele două tonalități și deci al posibilităților de modulație sporește.



Bineînțeles, această largă comunitate de acorduri îmbogățește faza de tranziție, dar, pină la urmă, afirmarea, impunerea noii tonalități o va definitiva *cadența perfectă* din *re-minor*.

Iată una din schemele posibile :

849

Do : I VI II V V I II V

re : VII V I IV V I II V

850

Do : I VI II V V<sup>4#</sup> I<sup>6</sup> II<sup>3</sup> V<sup>7</sup> I

re : VII V I IV V<sup>4#</sup> I<sup>6</sup> II<sup>3</sup> V<sup>7</sup> I

Modulația la două cvinte ascendente = Do → Re

După cum am demonstrat mai înainte, în acest caz, nu mai găsim decât două acorduri comune : dominanta vechii tonalități devine subdominantă celei noi sau, dacă recurgem la acorduri secundare, treapta a III-a devine treapta a II-a. Noi le vom folosi pe amândouă în această schemă, redusă la maximum :

851

Re Sol Do Fa

Si mi la re

V=IV III III=II

852

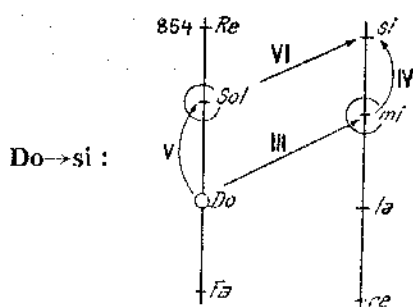
Do : I V IV III II V

Re : V IV III II V

853

Do : I V IV III<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I

Re : IV V<sup>7</sup> I



După cum se observă din schema 854, cele două acorduri-punte sînt : treapta a V-a din tonalitatea de pornire devine treapta a VI-a din minorul natural sau a III-a, devine a IV-a (natural sau armonic). Iată o schiță acordică elementară :

855

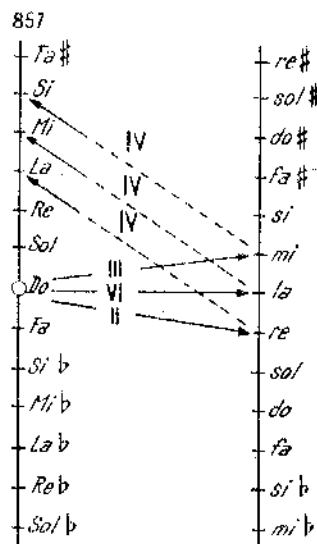
856

Do : I V III (I) 4 5# 3 II 6# 4 5# 3# I 4 2# 3

si : VI IV

Modulațiile depărtate sînt acelea care realizează o deplasare a unui centru tonal într-o altă tonalitate, aflată la peste două cvinte, ascendente sau descendente. Sub aspectul lor natural, acestea nu mai conțin nici un acord comun. Iată de ce, în aceste cazuri, pentru a obține acorduri-punte, recurgem la varianta majorului-armonic a tonalității superioare, a cărui subdominantă minoră va face legătura cu cvintele inferioare :

Din schița 857 se poate observa mecanismul de interpretare comun celor trei acorduri-punte : un acord secundar (II, VI sau III) din vechea tonalitate capătă funcția de treapta a IV-a (subdominantă minoră)



în tonalitățile noi (majore-armonice), plasate, respectiv, la trei, patru și cinci cvinte superioare<sup>1</sup>. Prezentăm, în continuare, câteva scheme.

Modulația la trei cvinte ascendente—Do→La :

858

Do : I    La : IV    V    VI    II    V    I

859

Do : I    II    La : IV    V<sup>7/4</sup>    VI<sup>5#</sup>    II<sup>6</sup>    V<sup>7/4</sup>    I<sup>9/4</sup>

Modulația la patru cvinte ascendente—Do→Mi :

860

Do : I    Mi : VI    IV    V    VI    II    V    I

861

Do : I    VI    Mi : IV    V<sup>8/5</sup>    VI<sup>5#</sup>    II<sup>6#</sup>    I<sup>8/6</sup>    V<sup>7/5</sup>    I<sup>9#</sup>

<sup>1</sup> Se remarcă aici utilitatea acordului de pe treapta a III-a, mai puțin utilizat până la modulații. El posedă posibilitatea cea mai înaltă de ascensiune (patru cvinte).

## Modulația la cinci cvinte ascendente=Do→Si :

862

Do : I Si: IV I II V I

863

Do : I III 4 3# 7 6 5# 5# 7 5# 5#

Si: IV I# V# VI# II# V# I#

## Modulațiile depărtate, descendente

După cum s-a observat, ne-am ocupat până acum de modulațiile ascendente și aceasta numai din motive pedagogice, de sistematizare, pentru că, în practica muzicală, *modulațiile ascendente* ca și cele *descendente* se îmbină și alternează cu aceeași frecvență.

Pentru modulațiile *descendente*<sup>1</sup>, vom folosi aceleași procedee, aceleași *acorduri-punte*, inversând însă sensul. Cu alte cuvinte, de data aceasta vom porni de la acordul minor al *subdominantei* din tonalitatea *majoră-armonică*, care va deveni acord secundar (II, III sau VI) sau chiar acord principal în noua tonalitate :

864

Sol  
Do  
Fa  
Si b  
Mi b  
La b  
Re b

mi  
la  
re  
sol  
do  
fa  
si b

IV  
II  
VI  
III

<sup>1</sup> Ne referim aici la modulațiile care angajează tonalități depărtate la 3, 4 și 5 cvinte coboritoare, pentru că cele între tonalitățile vecine dispun de mai multe *acorduri-punte*, pe care le-am expus la timpul cuvenit.

Do → Mi bemol<sup>1</sup>:

865

Do: I Mi b: II V I IV I

866

Do: I Mi b: II<sup>6</sup> V<sup>9</sup> 4b 8 3 5b IV 5b

Do → La bemol:

867

Do: I La b: VI II V I

868

Do: I La b: VI II V I

Do → Re bemol:

869

Do: I Re b: III I IV II V I

<sup>1</sup> Aceeași schemă poate fi interpretată funcțional și astfel:

869 a

Do: I Fa: V Mi b: II V I

Ceea ce, în fond, este totuna (trecerea prin tonalitatea fa fiind mai mult vizuală decât auditivă).

870

Do: I IV<sup>b</sup>  
 Reb: III<sup>b</sup> I<sup>5b</sup> IV<sup>b5b</sup> II<sup>b5b</sup> V<sup>5b 7</sup> I<sup>3 5b</sup> 2<sup>b</sup> 3<sup>b</sup>

Cu aceste exemple enumerative nu intenționăm, cituși de puțin, să limităm sau să epuizăm toate posibilitățile, care, într-un învățământ viu și activ, trebuie imaginate, căutate și găsite.

### Modulația prin acorduri micșorate

În modulațiile schițate pînă acum, acordurile-punte folosite au fost, în exclusivitate, acorduri perfecte, majore sau minore. Ele au cea mai largă scară de folosire, fiind plasate pe majoritatea treptelor. Totuși, și acordurile micșorate pot îndeplini rolul de acorduri-punte, e drept cu posibilități mai restrinse, ele fiind acorduri tipice, aparținînd numai unor anumite trepte: VII în major și minor, a II-a în minor și major-armonic și, mai rar, tr. a VI-a în minor-melodic. În ciuda acestei restrinse frecvențe, acordul micșorat, ca acord-punte, poate lega, după cum se va vedea, tonalități distanțate pînă la 6 cvinte:

871  
micș.

si#  
mi#  
la#  
re#  
sol#  
do#  
fa#  
si  
mi  
la  
re  
sol  
do  
fa

Maj.

Do#  
Fa#  
si  
Mi  
La  
Re  
Sol  
Do  
Fa  
Si<sup>b</sup>  
Mi<sup>b</sup>  
La<sup>b</sup>  
Re<sup>b</sup>  
Sol<sup>b</sup>

min.

la#  
re#  
sol#  
do#  
fa#  
si  
mi  
la  
re  
sol  
do  
fa  
si<sup>b</sup>  
mi<sup>b</sup>

În schema generală din ex. 871, ne-am propus să indicăm legăturile posibile ale unui acord micșorat (si-re-fa), relațiile sale funcționale de *acord-punte*, apartenențele sale la tonalitățile care îl conțin.

Iată, în consecință, o nouă cale de a modula la trei cvinte ascendente (Do-La):

872

Do : I

La : VII

V VI II V I

873

Do : I VII<sup>6</sup>

La : II<sup>6</sup> V<sup>7</sup> VI<sup>5#</sup> II<sup>6</sup> V<sup>4</sup> 3# 2 4 3#

Trecînd peste celelalte posibilități, remarcăm, în mod deosebit, faptul că acest acord (si-re-fa) poate face parte din două tonalități, distanțate la 6 cvinte (în cazul nostru, *La major* și *do minor*), ca în exemplul ce urmează :

874

La : I

do : VII

V VI IV V I

875

La : I

do : VII<sup>6</sup> V<sup>7</sup> VI<sup>5b</sup> IV<sup>b</sup> (II)<sup>4/3</sup> 7/5 9/7 8/3<sup>b</sup>

Vice-versa—do→La :

876

do : I

La: VII

V VI IV V I

877

do : I

La: VII

V# VI<sup>5</sup># IV# (II)<sup>4</sup> 3# I<sup>4</sup> 2 3#

Utilizând integral varianta majorului-armonic, numărul sunetelor comune dintre cele două tonalități crește :

878

### Modulația cu acorduri de patru sunete

Acordul de septimă, conținând și un al patrulea element, își restrânge pluralitatea funcțională față de acordul de trei sunete, pentru că acest element, care se adaugă (septima) nu va mai fi comun în tot atâtea tonalități în care figurau celelalte trei elemente ale acordului.

Iată un tablou al acordurilor de septimă, cu posibilitățile lor de a deveni acorduri-punte :

|     |     |    |     |    |     |    |     |
|-----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|
| Do  | I   | II | III | IV | V   | VI | VII |
| Ia* | III | IV | V   | VI | VII | I  | II  |

---

|             |     |    |    |    |     |    |     |
|-------------|-----|----|----|----|-----|----|-----|
| la o cuintă | Sol | IV |    | VI |     | II |     |
|             | Fa  |    | VI |    | I   |    | III |
|             | mi* | VI |    | I  |     | IV |     |
|             | re* |    | I  | II | III | IV | V   |

---

|             |      |  |     |    |  |    |  |
|-------------|------|--|-----|----|--|----|--|
| la 2 cuinte | Re   |  |     | II |  |    |  |
|             | Si*  |  | III |    |  |    |  |
|             | si*  |  |     | IV |  |    |  |
|             | sol* |  | V   |    |  | II |  |

---

|             |     |  |    |  |   |    |     |
|-------------|-----|--|----|--|---|----|-----|
| la 3 cuinte | La* |  |    |  |   | II |     |
|             | do* |  | II |  | V |    | VII |

Cercetînd tabloul 879, ne dăm seama de restrîngerea ariei de acțiune a acestor acorduri, a căror eficiență nu poate depăși distanța de trei cuinte. Totuși, ele vor fi utilizate în realizarea modulațiilor, fie atunci cînd urmărim instaurarea unui anumit *stil disonant*, fie pentru a crea o sporită afinitate între două acorduri (mai ales cînd cel de-al doilea acord conține nota de rezolvare a septimei). Iată cîteva exemple :

Do → mi :

880

Do : I<sup>7</sup>

mi : VI<sup>7</sup>

881

Do : I

mi : VI

882

Do : I

mi : VI

883

Do : I

mi : VI

884

Do : I

mi : VI

885

Do : I

mi : VI

886

Do : I

mi : VI

887

Do : I

mi : VI

888

Do : I

mi : VI

889

Do : I

mi : VI

890

Do : I

mi : VI

891

Do : I

mi : VI

892

Do : I

mi : VI

893

Do : I

mi : VI

894

Do : I

mi : VI

895

Do : I

mi : VI

896

Do : I

mi : VI

897

Do : I

mi : VI

898

Do : I

mi : VI

899

Do : I

mi : VI

900

Do : I

mi : VI

901

Do : I

mi : VI

902

Do : I

mi : VI

903

Do : I

mi : VI

904

Do : I

mi : VI

905

Do : I

mi : VI

906

Do : I

mi : VI

907

Do : I

mi : VI

908

Do : I

mi : VI

909

Do : I

mi : VI

910

Do : I

mi : VI

911

Do : I

mi : VI

912

Do : I

mi : VI

913

Do : I

mi : VI

914

Do : I

mi : VI

915

Do : I

mi : VI

916

Do : I

mi : VI

917

Do : I

mi : VI

918

Do : I

mi : VI

919

Do : I

mi : VI

920

Do : I

mi : VI

921

Do : I

mi : VI

922

Do : I

mi : VI

923

Do : I

mi : VI

924

Do : I

mi : VI

925

Do : I

mi : VI

926

Do : I

mi : VI

927

Do : I

mi : VI

928

Do : I

mi : VI

929

Do : I

mi : VI

930

Do : I

mi : VI

931

Do : I

mi : VI

932

Do : I

mi : VI

933

Do : I

mi : VI

934

Do : I

mi : VI

935

Do : I

mi : VI

936

Do : I

mi : VI

937

Do : I

mi : VI

938

Do : I

mi : VI

939

Do : I

mi : VI

940

Do : I

mi : VI

941

Do : I

mi : VI

942

Do : I

mi : VI

943

Do : I

mi : VI

944

Do : I

mi : VI

945

Do : I

mi : VI

946

Do : I

mi : VI

947

Do : I

mi : VI

948

Do : I

mi : VI

949

Do : I

mi : VI

950

Do : I

mi : VI

951

Do : I

mi : VI

952

Do : I

mi : VI

953

Do : I

mi : VI

954

Do : I

mi : VI

955

Do : I

mi : VI

956

Do : I

mi : VI

957

Do : I

mi : VI

958

Do : I

mi : VI

959

Do : I

mi : VI

960

Do : I

mi : VI

961

Do : I

mi : VI

962

Do : I

mi : VI

963

Do : I

mi : VI

964

Do : I

mi : VI

965

Do : I

mi : VI

966

Do : I

mi : VI

967

Do : I

mi : VI

968

Do : I

mi : VI

969

Do : I

mi : VI

970

Do : I

mi : VI

971

Do : I

mi : VI

972

Do : I

mi : VI

973

Do : I

mi : VI

974

Do : I

mi : VI

975

Do : I

mi : VI

976

Do : I

mi : VI

977

Do : I

mi : VI

978

Do : I

mi : VI

979

Do : I

mi : VI

980

Do : I

mi : VI

981

Do : I

mi : VI

982

Do : I

mi : VI

983

Do : I

mi : VI

984

Do : I

mi : VI

985

Do : I

mi : VI

986

Do : I

mi : VI

987

Do : I

mi : VI

988

Do : I

mi : VI

989

Do : I

mi : VI

990

Do : I

mi : VI

991

Do : I

mi : VI

992

Do : I

mi : VI

993

Do : I

mi : VI

994

Do : I

mi : VI

995

Do : I

mi : VI

996

Do : I

mi : VI

997

Do : I

mi : VI

998

Do : I

mi : VI

999

Do : I

mi : VI

1000

Do : I

mi : VI

\* După cum se observă, ca și mai înainte, am recurs la diferitele variante ale majorului și minorului.

Do→Si bemol :

882

Do : I

Si b

VI II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I

883

Do→La :

884

Do : I

La : II<sup>7</sup>

V<sup>7</sup> VI N V<sup>7</sup>

885

Do : I<sup>6</sup>

La : II<sup>5</sup>

V<sup>4</sup> 3<sup>#</sup> 7 VI<sup>5</sup> IV<sup>8</sup> 7<sup>#</sup> V<sup>2</sup> 3<sup>#</sup> I<sup>#</sup>

**De reținut.** Obiectivul numărul unu rămâne *aducerea elementelor noi tonalități*. Aceste elemente pot apărea *treptat* sau *brusc*, după cum o cer rațiunile de conținut artistic. Apariția lor bruscă nu constituie o problemă. Dificil e să se realizeze infiltrarea lor pe nesimțite și mai ales firesc, aproape așteptate. Pentru aceasta, se va ține seama de un factor esențial, care este *durata*.

Consumarea unor situații armonice în valori prea scurte este defavorabilă în aceste cazuri. Pentru exemplificare, reluăm modulația din ex. 885, prezentind-o în valori scurte :



Ea va fi mai puțin convingătoare decât în versiunea anterioară, unde, cântată mai lent, în valori largi, dă sensibilității noastre ocazia asimilării, deprinderii și acceptării noutății.

Pentru exemplificare, reluăm primele măsuri ale aceleiași modulații. Renunțând la întârzierea din măsura a doua, ea se va prezenta astfel :



În acest caz, apariția lui *sol diez*, la sopran, din măsura a doua, este întrucâtva bruscă sau artificială. Prin crearea unei disonanțe, în cazul nostru, întârzierea lui *la* peste bară, în conflictul care se naște (cu *si* de la tenor), se creează necesitatea de rezolvare, iar coborîrea la *sol diez*, devine justificată, chiar așteptată (efect care poate fi obținut și cu ajutorul acordurilor de  $\frac{6}{4}$  de întârziere sau apogiatură) :



De asemenea, apariția mai târzie, printr-o lunecare în jos a septimei (*re*, la alto), vine să adîncească sentimentul septimei de dominantă, caracteristic noii tonalități.

*Notele ornamentale* pot aduce o prețioasă contribuție. De pildă, o *întârziere* care se rezolvă pe unul din sunetele noii tonalități, sunet care nu face parte din tonalitatea inițială și care, ca rezolvare a unei disonanțe, va fi mai ușor acceptat. De asemenea, o *notă de pasaj* sau o *broderie* care — fără să angajeze acordul — anunță și ne familiarizează cu sunetele tonalității spre care modulăm. Dealtfel, se cuvine să remarcăm aici efectul pe care-l exercită mersurile coboritoare în apariția noilor elemente.

Există în *mersul descendent* al sunetelor ceva din atracția gravitației, care face totul firesc în această cădere, acceptînd mai ușor noile elemente<sup>1</sup>. De asemenea, nu trebuie uitat rolul deosebit pe care-l îndeplinește *conducerea melodică*, pentru a face mai firească, mai convingătoare, desfășurarea modulației :

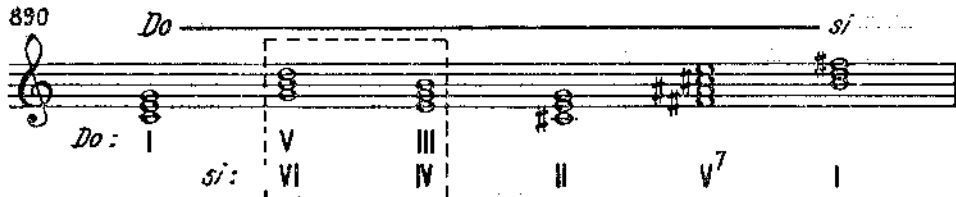
889



În realizarea din ex. 889 am respectat schema acordică a ultimei modulații (Do-La), dar, mersul melodic forțat, lipsit de cursivitate, face modulația nesatisfăcătoare.

Tot aici se cuvine subliniat efectul pe care îl exercită *dublarea* unor anumite elemente ale acordurilor, dublări care ușurează, pregătesc, pledează pentru noua tonalitate, atunci cînd ele operează asupra treptelor principale. Să luăm exemplul următor :

890



După cum se observă, în zona de tranziție se găsesc două acorduri comune (V și III din *Do* care devin VI și IV din *si*).

Pentru a pregăti climatul tonal al lui *si minor*, armonizatorul va dubla fără teamă pe *si* (deși era sensibilă în *Do* major) și pe *mi*, producînd, astfel, un dublu efect ; pe de o parte, dezintegrarea vechii tonalități, pe de altă parte, fixarea, sublinierea unor trepte principale din noua tonalitate (*si* și *mi*). Una din realizări poate fi următoarea :

<sup>1</sup> Această afirmație nu trebuie absolutizată și deci aplicată eronat sau mecanic. Literatura muzicală ne oferă nenumărate cazuri, al unor reușite mersuri modulante ascendente. Dar, în aceste cazuri se exprimă, de obicei, o tensiune crescîndă, o cucerire dinamică.

Do: I V III

si: VI IV II<sup>6#</sup> (I)<sup>4</sup> V<sup>3#</sup> — 4 2# 3

Figured bass notation: 8 — 7, 6 — 5# —

Și, fiindcă prezentăm cele mai frecvente procedee, care contribuie la înlocuirea și cursivitatea modulațiilor, reamintim de bunele oficii ale acordului de  $\frac{6}{4}$ , de *întîrziere* sau de *apogiatură*, a cărei utilitate am semnalat-o la timpul cuvenit. Pentru a desăvîrși această melodicitate, trebuie să se țină seama și de *metrică*, de o anumită dimensiune a desfășurării modulației. Într-adevăr, aducerea unor „piloni” — a unor acorduri principale — care determină fixarea tonalității, în anumite momente ale frazei muzicale și pe timpi tari, iată încă un factor care contribuie sau nu la reușita unei modulații.

Vom da un exemplu modificat pe planul metricii, reluînd modulația din ex. 889.

Cîntîndu-l, încercăm o nesatisfacție, provocată, în primul rînd, de plasarea neconcludentă în discursul muzical a ultimelor două acorduri ( $V^7-I$ ). Ele trebuiau să constituie cadența perfectă de afirmare a noii tonalități. Diminuarea celor două acorduri finale, datorită duratelor scurte pe același timp slab, restrîng simțitor efectul și încheierea frazei, a cărei continuare i se simte nevoia. Dealtfel, e momentul să precizăm că modulațiile, mai bine zis schemele lor, așa cum le-am prezentat pînă acum, rareori pot fi întîlnite în lucrările muzicale sub această formă concentrată. De obicei, ele se desfășoară amplu<sup>1</sup>, cu re-

<sup>1</sup> O schemă, un plan armonic modulant poate căpăta, în realizarea artistică, dimensiuni de zeci de măsuri.

veniri la unele acorduri, ocolișuri, deseori cu treceri prin tonalități intermediare. Este ceea ce urmărește să schițeze parțial paragraful următor.

## Modulații prin tonalități intermediare<sup>1</sup>

Fie că e vorba de o modulație mai depărtată (cînd între cele două tonalități nu mai poate fi găsit nici un acord-punte), fie că, în mod intenționat, se modulează „pe escale“, desfășurarea de la tonalitatea inițială la cea finală poate trece prin una sau mai multe tonalități intermediare. În aceste cazuri au loc simple inflexiuni în care se evită afirmările categorice, definitive (prin cadențe perfecte), pentru a se menține aspectul pasager al unor zone intermediare.

Care dintre tonalitățile intermediare urmează să fie aleasă drept escală? Iată un capitol în care tratatele de armonie încetează să dea indicații, întrucît alegerea și realizarea țin de fantezia creatoare, bunul gust, imperativele artistice, într-un cuvînt, de inspirație.

În cele ce urmează, ne vom mărgini la cîteva scheme exemplificatoare, ca și pînă acum. Iată planul unor modulații depărtate, în care nu mai e posibil un singur acord-punte :

Do → Fa diez = 6 cvinte ascendente

893 *6 cvinte ascendente*  
Do — Fa#

Do : I  
ton. intermediară Si IV Fa# IV VI II V I

894

Do : I III 5# 8 7# 9# 8 9# 8  
Si: IV I# 5# — 9# 8 7 — 5# —  
Fa#: IV VI# — II 4# 3 V 4# 3# I 4 2# 3#

<sup>1</sup> Unii autori, după cum am mai remarcat, folosesc termeni de „tonalități de pasaj“ sau dacă e vorba numai de o vremelnică incursiune cu revenire „falsă modulație“ sau „tonalitate — broderie“.

Si bemol → Fa diez = 8 cvinte ascendente

8 cvinte ascendente

895

Si b - Fa #

Si b: I  
ton. intermediară Sol: IV I Fa #: III IV V I

896

Si b: I Sol: IV<sup>b</sup> 6 5 (IV)<sup>4</sup> 3 III<sup>5#</sup> 6# 7# 6 6# 5# Fa #: IV<sup>5#</sup> (I)<sup>4#</sup> V<sup>4#</sup> 5 3# I<sup>3#</sup>

Iată acum planul armonic al unor modulații prin tonalități intermediare, unde, între tonalitatea inițială și cea finală există sau nu acorduri comune, cucerirea ascensiunii sau a coboririi se face în etape, sau pe drumuri ocolite :

Do → Fa diez

897

Do - Fa #

Do: I Sol: VI VII I Mi: IV Fa #: III V I II V I

898

Do: I Sol: VI VII<sup>7</sup> I 6 (II)<sup>4</sup> 7 6 8 9# 8 Mi: (IV)<sup>4</sup> 5 4 I#

Mi: III  
 Fa#: II II<sup>2</sup> V<sup>5</sup> I II<sup>6</sup> V<sup>4</sup> 3 I 4 2 3

În exemplul care urmează, deși e vorba de o modulație ascendentă, la numai o cvintă superioară, am intercalat un ocol, printr-o modulație intermediară, la patru cvinte descendente :

Do → Sol

899

Do: I  
 Lab: IV  
 Lab: VI II V I III IV V I  
 Sol: IV I V I

900

Do: I  
 Lab: VI II V 6b III<sup>b</sup> 6 5-7 6 5  
 Sol: IV<sup>b</sup> (I)<sup>4</sup> V<sup>3#</sup> (IV)<sup>4</sup> 2 I<sup>3</sup>

În măsura a treia se poate observa evitarea *cadenței perfecte* din *La bemol major*, prin aducerea acordului de pe treapta I, în răsturnarea întâia și nu în starea directă, care l-ar fi afirmat mai categoric, ceea ce-nici nu urmărim într-o *modulație intermediară*, *pasageră* sau simplă *inflexiune*.

## Despre melodii modulantă dată

În recunoașterea și tratarea unei melodii modulante, vom identifica, de obicei, trei categorii de sunete :

— cele care aparțin vechii tonalități ;

— unul sau mai multe sunete comune ambelor tonalități ;

— sunetele care aparțin exclusiv noii tonalități.

Ele corespund celor trei zone pe care le-am expus anterior :

— tonalitatea inițială ;

— zona de tranziție (modulantă) ;

— instalarea noii tonalități.

În melodia care urmează, vom căuta să recunoaștem și să ordonăm materialul sonor, în acest sens :

901



Prima operație care trebuie să aibă loc este aceea de a fixa care este tonalitatea de pornire și care este cea de sosire. Pentru început, formula anacruzică ne indică *dominantă-tonică* ; rezolvarea sultoare a semitonului (si-do), ca și apartenența suneților, pledează pentru *Do major*.

Apariția lui *do diez* marchează instalarea unei noi tonalități. Care sînt eventualitățile în acest caz ? În cazul unei game majore, prezența lui *do diez* o presupune și pe cea a lui *fa diez* (conform ordinii diezilor) deși *fa diez* este evitat în desfășurarea melodică.

Eventualitatea lui *Re major* cade însă, dacă urmărim conducerea lui *do diez* (sensibilă, în acest caz), care nu se rezolvă la *re*.

Numai cu *do diez* am putea să ne găsim în fața unei melodii în *re minor*, dar din aceleași motive ca mai sus (conducerea sensibilei), ipoteza cade.

Un alt sunet care lipsește din melodie este *sol*. În cazul în care ar fi *sol diez*, melodia s-ar putea desfășura în *La major* sau *fa diez minor*.

Lipsa lui *mi diez* (sensibilă din *fa diez minor*), insistența și saltul de octavă pe *mi* natural, dar, mai ales, căderea treptată finală (*do diez, si, la*) pledează pentru *La major*.

Ne găsim deci în fața unei modulații din *Do* în *La*. Cele trei zone ar putea fi delimitate astfel :

902



\* La prima vedere, s-ar părea că tonalitatea *La major* ar fi putut începe încă din măsura a doua. Dată fiind prezența lui *do* natural pe ultimul timp al măsurii precedente, pentru a nu șoca, forța sau brutaliza apariția noii tonalități, am deplasat instalarea ei în măsura a treia.

Sunetele comune celor două tonalități sînt plasate în măsurile 2 și 3, care constituie *zona de tranziție*. Tot aici urmează să se fixeze și *acordul-punte*. Între *Do* și *La* vom găsi două acorduri comune: *re, fa, la* și *si, re, fa*. În cazul de față, vom recurge la ambele acorduri, aduse în ordinea cuvenită (II și VII din *Do*, care devin respectiv IV și II din *La*):

Iată una din soluțiile armonice ale temei de mai sus :

903

Do: V I 6 5 6 IV 2 II VII 7- 4-3 6# 5 4#  
La: IV II II 4# V 3# 2

6# 4# 3# 6 6 5 6# 7 6# 5 4# 3# II 4# V 3# 2 6# 4 5 I 4 2 3#

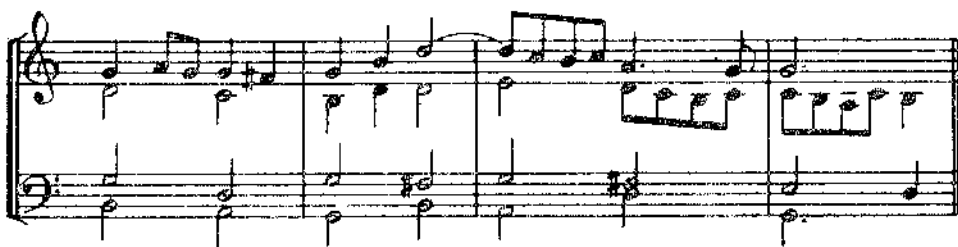
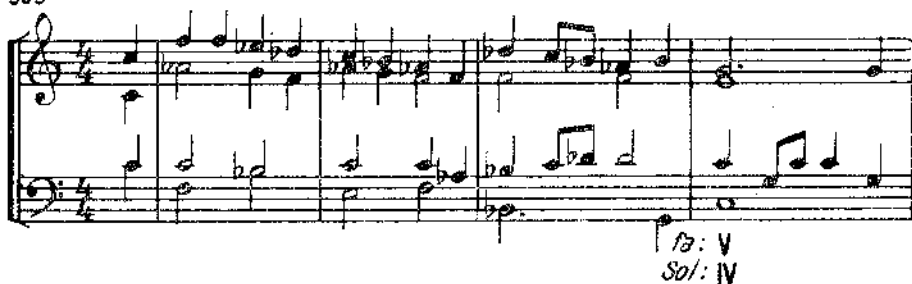
Se poate observa în măsura a doua, pe ultimul timp, în acordul *fa, la, do*, dublarea terței (*la*). Ea s-a realizat în spiritul noii tonalități, unde *la* este treaptă principală, pregătindu-se astfel apariția ei.

În măsura a patra, pe ultimul timp, s-a adus un acord de septimă incomplet, în *răsturnare*. În cazul de față, el este admis, pentru că același acord, complet, s-a auzit cu un timp mai înainte. Următoarea melodie conține o *modulație* din *fa minor* în *Sol major*:

904 fa Sol  
Zona de tranziție

Acordul-punte *do-mi-sol* (V din *fa*, devine IV în *Sol*), va fi plasat în măsura a patra :

905



Unele melodii pot fi echivoce prin însăși structura lor, care, desfășurându-se pe sunetele comune a două tonalități vecine (de obicei, majorul cu relativul său minor), evită cadențele clare, categorice. În asemenea cazuri, armonizatorul va decide afirmarea uneia din tonalități, după cum va putea crea și o stare de ambiguitate sau o modulație între cele două tonalități.

Iată, ca exemplu, fragmentul următor,

906



care poate fi armonizat în *Do* major,

907



dar și, în relativul său, *la* minor :

908



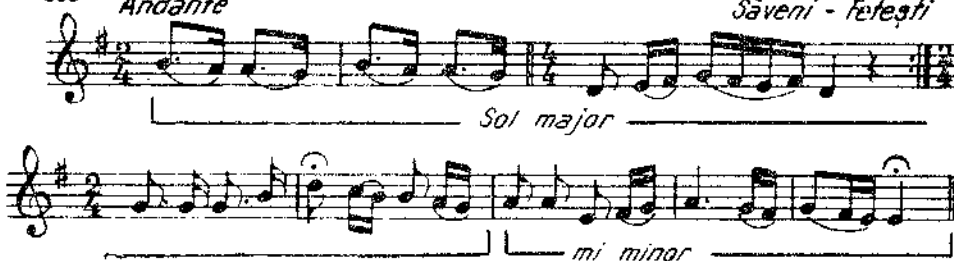
Muzica populară românească ne oferă din belșug exemple tipice de modulații între tonalitățile relative.

După ce melodia s-a desfășurat multă vreme în tonalitatea majoră, brusc, fără fază de tranziție, întorsătura fazei cadentează, deseori, de-abia în ultimele două măsuri la relativa minoră. Din aceste cazuri, foarte frecvente, cităm câteva exemple :

909

*Andante*

„Bună seara, mîndră lună  
Săveni - Fetești

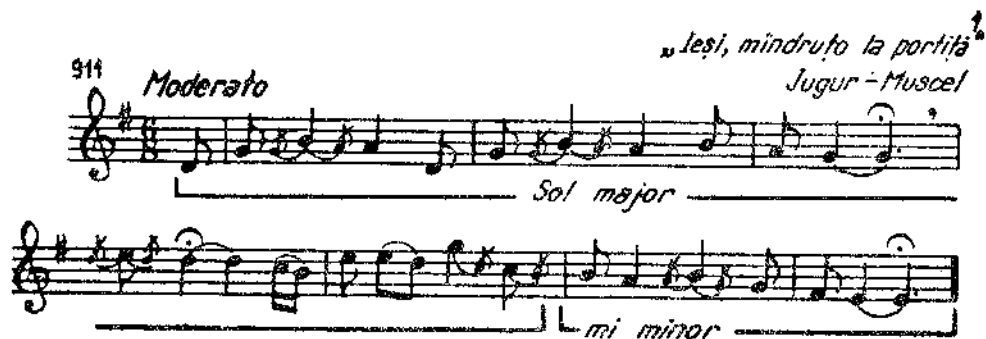


910

*Allegretto*

„Ma trimis mama la vie“  
Bătrîni - Teleajăn

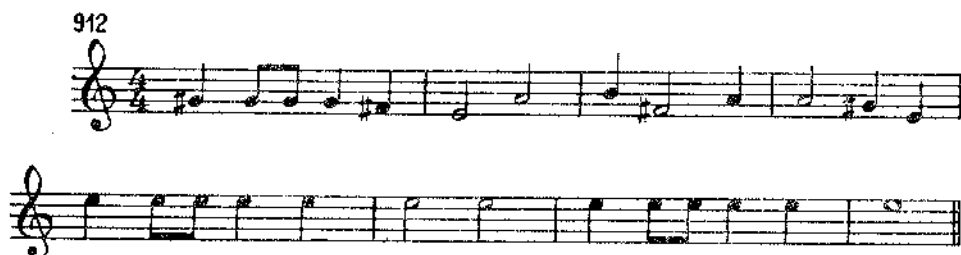




La o analiză mai profundă a acestor contururi melodice populare<sup>1</sup>, am constatat că ele nu se produc în spiritul clasic al modulației, aparținând mai degrabă unor formule tipice modale, a căror analiză o vom face într-un alt capitol. Totodată, menționăm că în muzica populară, aceste formule cadențiale modulante sînt mult mai diverse. Am ales-o însă pe aceasta, fiindcă este cea mai frecventă, cea mai apropiată de stilul clasic și, cu materialul asimilat pînă acum, se pot armoniza foarte multe din melodiile populare.

Incheiem capitolul melodiilor modulante cu un exercițiu, care urmărește să demonstreze cît de mult a crescut rolul armonizatorului, grație acumulării materialului armonic, a diferitelor interpretări (note reale și note melodice) de care dispunem în această etapă, deși încă nu am epuizat toate resursele posibile<sup>2</sup>.

Să luăm cele opt măsuri care urmează :



La prima vedere, orice discipol sînguincios, fără nici un moment de șovăire, va interpreta întregul pasaj ca făcînd parte din *Mi* major.

<sup>1</sup> Toate aceste trei melodii sînt reproduse din colecția „200 cîntece și doine” ESPLA, 1955.

<sup>2</sup> Este vorba de o restrînsă și anticipată demonstrație a principiului formulat la noi de compozitorul D. Cuclin. „Orice sunet poate face parte din orice acord și orice acord poate face parte din orice tonalitate”.

Și, totuși, melodia este pretabilă și la o modulație spre o tonalitate care să conțină sunetul *mi*, pe care insistă partea a doua a temei.

Propunem ca această a doua tonalitate să fie *Do* major, care, posedă un acord comun (*la-do-mi*) cu *Mi* major.

Folosind diferitele aspecte și funcțiuni reale și ornamentale, pe care un sunet le poate îndeplini în cadrul unui acord, iată un exemplu de modulație, aplicată în melodia de mai sus.

913

*Mi*: IV  
*Do*: VI

Acum, cînd capitolul modulației se încheie, se poate constata că — spre deosebire de capitolele anterioare — conținutul său este realizat dintr-un mănunchi de *sugestii și exemple*, și nu de reguli și interdicții.

Limitîndu-ne numai la realizarea temelor în mod mecanic, după șabloane, ar însemna să reducem această tehnică la practică scolastică, lipsită de interes artistic.

Libertatea de realizare a modulațiilor — bineînțeles, fără a contrazice ansamblul regulilor și a recomandărilor anterioare — invită și obligă, mai mult decît oricînd, la *inițiativă și inventivitate creatoare*, constituind, într-un fel, un exercițiu, un antrenament *premergător compoziției*.

Cele mai strălucite și interesante exemple de modulații diatonice se desfășoară larg, pe multe pagini, ceea ce întrece limitele proporții ale lucrării de față. După cum am mai atras atenția, capitolul modulației depășește faza pur scolastică, obligînd la un contact direct cu marea muzică, unde vom găsi cele mai reușite și instructive exemple<sup>1</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> Pentru modulația diatonică se recomandă, în primul rînd, muzica compozitorilor clasici.

## XVII. Sistemul cromatic

### Despre cromatisme

Prin note *cromatice*<sup>1</sup>, înțelegem sunetele străine de gama și tonalitatea diatonică în care apar. Se creează astfel noi semitonuri<sup>2</sup> și raporturi de sensibile artificiale.

De exemplu, în Do major :



După funcțiunile pe care le îndeplinesc în cadrul acordului respectiv, cromatismele se împart în două mari categorii :

a) note *ornamentale* (*melodice* sau *secundare*), cum sînt apogiaturile, broderiile, notele de pasaj, échappée-urile cromatice ;

b) note *reale*, cînd înlocuiesc efectiv un sunet diatonic. În acest caz, ele se mai numesc și *alterații*.

<sup>1</sup> La vechii greci, cuvîntul *chromos* însemna *culoare*. În muzica lor, unde termenul apare pentru prima oară, el este folosit pentru a denumi sunetele care alterează modul, *colorîndu-l* expresiv.

Unii autori încearcă să explice termenul prin faptul că, la un moment dat, notele cromatice erau scrise în culori.

<sup>2</sup> Reamintim, cu această ocazie, distincția făcută în denumirea semitonurilor. Ele se numesc *cromatice* cînd se produc între două sunete cu aceeași denumire și, *diatonice*, cînd provin din două sunete cu denumiri diferite.

a) Note ornamentale :

915

*notă de pasaj cromatică*      *broderie cromatică*      *apogiatură cromatică*      *échappée cromatic*

VI #      II 2-3      I 8-9b-8      V 2-3      9b-8

8 4# 5  
2# 3  
*apogiatură cromatică*

b) Note reale (alteratii) :

916

*a.*      *b.*      *c.*

Do: V 7 5b      I      VII 7 #      II 6# 4 3      V

După modul în care își fac apariția, vom distinge :

- cromatismele deschise ;
- cromatismele închise sau latente.

În primul caz, e vorba de aducerea succesivă a aceleiași trepte, sub aspect diatonic și cromatizat (deci, semitonul cromatic) :

917

*a.*      *b.*      *c.*      *d.*

Do: V #      V 5#      V 8 7# 7b      V 5b

Cromatismele latente își fac apariția brusc, înlocuind o treaptă diatonică.

918



Do:  $V^7 \ 5^\# \quad | \quad I^6 \quad IV^7 \quad (I)^4 \quad V^3 \quad /a: V^\# \quad I^{4-3}$

În rezultatele acordice, obținute prin cromatizarea diferitelor elemente, vom deosebi două categorii :

- acorduri alterate *relativ* (alterații relative) ;
- acorduri alterate *absolut* (alterații absolute).

În primul caz, prin alterarea operată, obținem un acord a cărui structură ne este oferită și cunoscută în modul diatonic, plasat însă pe alte trepte și tonalități decît aceea în care l-am realizat prin cromatizare :

919



Do:  $V^{5^\#} \quad | \quad II^\# \quad V^6 \quad | \quad I^6 \quad 6^\# \quad | \quad II \quad V^7$

După cum se observă din exemplele de mai sus, alterațiile creează acorduri cunoscute : mărit (a), major (b), micșorat (c) care, însă, în modul diatonic, nu s-ar fi găsit plasate pe aceste trepte.

În cazul acordurilor *alterate absolut*, se obțin acorduri a căror structură nu o întîlnim niciodată în mod natural, în diatonic, conținînd în verticalitatea lor intervale de *terțe micșorate* (sexte mărite), *terțe mărite* (sexte micșorate) etc.



Do:  $V^{7b} \quad | \quad V^{7^\#} \quad | \quad II^{7b} \quad I^6 \quad | \quad VII^\# \quad | \quad /a: II^{4^\#} \quad V^6 \quad | \quad V^{6b} \quad | \quad I^6 \quad | \quad II^{7^\#} \quad V^5$

Acordurile din ex. 920 sînt *alterate absolut*, conținînd intervale de *terțe micșorate* (a, c, f) sau *septe mărite* (b, d, c) *terță mărită* (g) uneori și *cvarță supra-mărită* (d).

După cum se observă, *terțele micșorate* se rezolvă într-un *unison* iar *septele mărite* într-o *octavă*.

## Falsa relație

Despre *falsa relație de triton* ne-am mai ocupat. În acest capitol vom trata *falsa relație cromatică*. În acest caz, numim *falsă relație*, raportul sonor creat în două acorduri alăturate, între o voce care intonează treapta diatonică și, succesiv, o altă voce, care intonează aceeași treaptă, însă cromatizată, sau viceversa.

Iată cîteva exemple de *false relații*:

921



În principiu, în majoritatea cazurilor, *falsa relație este interzisă*, iar regula cere ca, în cazul acesta (al cromatismelor deschise), intonarea succesivă a celor două aspecte (diatonic și cromatic) să se producă la *aceeași voce*:

922

*Mozart - Recviem (Lacrymosa)*

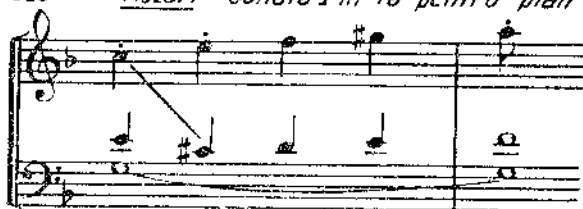


Motivul acestei îngrădiri este impus și de argumentul estetic<sup>1</sup>, în unele cazuri — dar mai cu seamă el rezidă în dificultatea de întoarcere vocală, dificultate care crește cu cât distanța care separă sunetele falsei relații este mai mare. Pe măsură ce muzica evoluează sau se adresează instrumentelor, interdicția slăbește, până la dispariție.

Reproducem mai jos câteva false relații, realizate în muzica instrumentală de mari compozitori :

923

*Mozart - Sonata I în Fa pentru pian*



924

*Wagner - Uvertura la Tannhäuser*



925

*Bach - Clavecinul bine temperat  
Fuga I, C. 1*



<sup>1</sup> Unii teoreticieni susțin că impresia neplăcută, produsă de unele false relații, dispare dacă pasajul respectiv se repetă de mai multe ori, pentru a obișnui urechea, sau dacă vocea care aduce falsa relație accentuează sunetul.

Sustinute instrumental, și vocile realizează false relații, dealtfel, mai dificile de intonat :

926 *Bach - Johannespassion*

Organo e Continuo

↑ Falsă relație ameliorată de faptul că se produce în aceeași octavă.

Instrumentul susține cromatizarea

Intercalarea unui sunet, care să separe chiar numai o fracțiune de timp cele două sunete, face să inceleze efectul de falsă relație :

927 *Bach - Johannespassion*  
Nr. 65, Coral

Care vor fi situațiile excepționale, în care se va admite practicarea falsei relații ? Vom enumera cîteva din cele mai frecvente.

a. Cînd se majorizează un acord minor, cu alte cuvinte, cînd i se cromatizează suitor terța :

928

I ————— IV Do: III  $\frac{6}{5}$  VI

*Bach - Johannespassion*  
Nr. 67, Coral

929

*Beethoven - Sonata Waldstein -*  
op. 53

b. Prin extindere,  
se practică falsă relație,  
pentru atacarea orică-  
ror sunete, dacă acestea  
se vor rezolva ca niște  
sensibile, *semitonal* :

930

sensibilă artificială  
care se rezolvă

*Mozart - Recviem*

931

sensibilă artificială  
care se rezolvă

(în ambele cazuri sunetul care a declanșat falsa relație a fost adus printr-un interval micșorat, care marchează sensibilitatea).

c. Când cel de-al doilea sunet, care creează falsa relație, este o *septimă* care se rezolvă.

d. Când pe primul sunet al falsei relații se indică o coroană (fermată). În această împrejurare, cealaltă voce, care urmează să creeze falsa relație are răgazul să se pregătească și să înfringă dificultatea întoarcerii :

*Bach - Johannespassion*  
*Nr. 65. Coral*

932

e) Când unul din sunetele care produc falsa relație este o notă melodică (străină de acord) :

933

*apogiatură cromatică*

6  
VII

934

*broderie cromatică*

935

*Mozart - Sonata Nr. 2 pentru pian*

*apogiatură cromatică*

f) Unii teoreticieni (ca de pildă Hugo Riemann) menționează că falsa relație nu are nimic intolerabil, cînd fundamentalele celor două acorduri, care o provoacă, se găsesc la distanță de *terță* (mare sau mică) :



Trebuie să se remarce că, în marea majoritate a falselor relații admise, cel de-al doilea sunet, care le provoacă, a fost adus la o voce externă, mai ales la bas. Dealtfel, falsa relație a constituit unul din cele mai disputate și incerte capitole ale armoniei clasice. Posedăm nenumărate exemple de false relații, semnate de mari compozitori, în foarte diferite situații, care nu pot fi fixate în reguli. Un rol de seamă în reușita acestora îl deține desfășurarea orizontală a fiecărei voci.



Suprapunerea melodicului în coborîre cu cel în urcare din fa minor (re becar de la bas nu e notă reală ci o notă de pasaj; mi becar capătă rol de sensibilă).

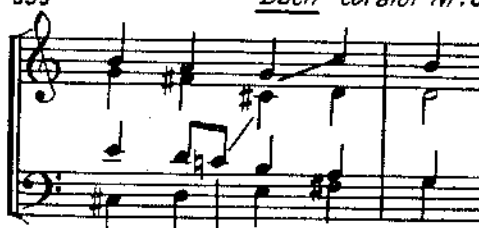
Atacarea în bas a unui cromatism, sunet care va deveni sensibilă pentru acordul următor, la care se rezolvă.



Intonarea septimci de dominantă la o voce externă (vezi și exemplul 924 Uvertura Tannhäuser de Wagner). Să se remarce însă desfășurarea firească, diatonică a sopranului.

939

*Bach - Coralul Nr. 8*



*notă melodică (pasaj)  
sau septimă care se  
rezolvă*

940

*Brahms - Recviemul german*



Prin enunțarea unor recomandări și licențe, nu am limitat sau epuizat practicarea falsei relații, ci ne-am propus numai să enumerăm cazurile cele mai frecvente.

În muzica contemporană, mai ales în lucrările atonale, evitarea falselor relații ar constitui nu numai un procedeu nepotrivit, o precauție nejustificată, dar chiar o contradicție, întrucât stilul acestei muzici se sprijină din plin pe succesiuni de false relații.

\* \* \*

## Realizarea cromatismelor



Prima indicație, privind aducerea *cromatismelor deschise*, a fost menționată mai înainte, prin expunerea regulii că, în cea mai mare parte, *ele vor fi încredințate aceleiași voci*, deci cu evitarea falsei relații, afară de unele excepții, menționate la capitolul respectiv.

Unii autori îngrădesc practica acestor cromatisme și prin restricția: *treapta care urmează a fi cromatizată să nu fie dublată în momentul anterior*. Cum însă nenumărate exemple contrarii ne sînt oferite din plin în diferite capodopere, ne vom alătura muzicii, trecînd peste această interdicție. Iată cîteva justificări:

941

*Bach - Coral*



942

Mozart - Recviem



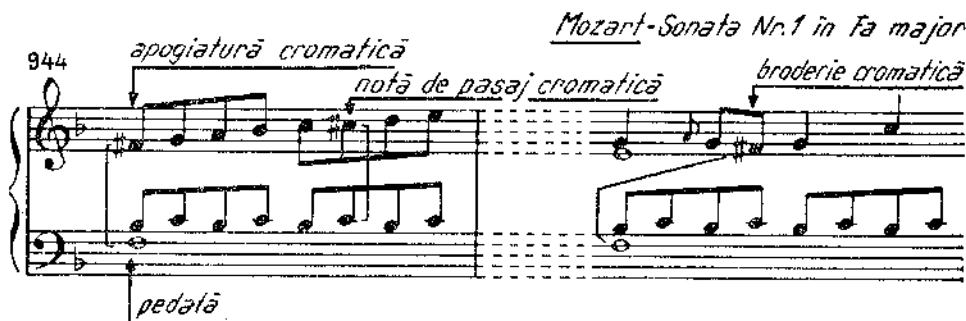
În ceea ce privește momentul cromatizării, se va evita, mai cu seamă în muzica corală, coexistența treptei alterate cu aceeași treaptă diatonică, mai ales în valori largi :

943

de evitat



Literatura muzicală ne oferă însă nenumărate exemple de coincidență a aceleiași trepte — cromatizată și diatonică, — în valori scurte, nota cromatică fiind ornamentală (apogiatură, broderie, pasaj) :



În legătură cu acest paragraf, să se revadă exemplul 708.

Dată fiind funcția lor sensibilă, atractivă ca și subordonarea față de diatonicul pe care-l completează și-l amplifică colorindu-l, cromatismele nu se vor dubla.

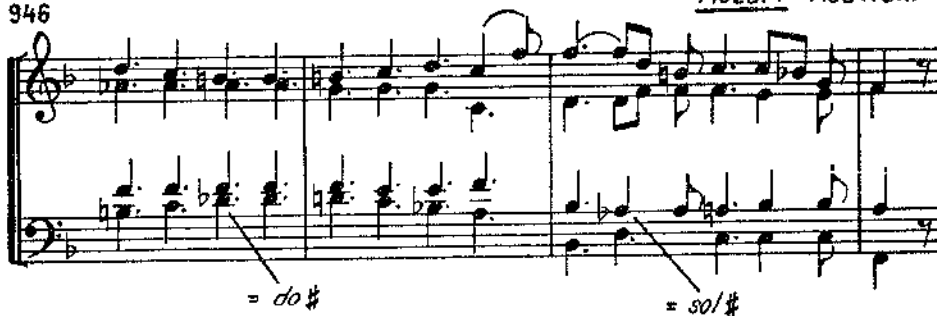
Cromatismele deschise vor fi conduse în sensul pe care l-au inițiat — alterațiile suitoare se vor rezolva *ascendent, semitonal*, iar cele coboritoare *descendent, semitonal* :

945

Bach - Johannespassion  
Nr. 25, Coral

Uneori, din rațiuni armonice, se subordonează ortografia orizonta-  
lului în favoarea verticalului. În aceste cazuri, o alterație coboritoare  
se va rezolva suitor sau, viceversa, una ascendentă se va rezolva cobo-  
ritor, prin mers *semitonal* :

946

Mozart - Recviem

Cu toate acestea, literatura muzicală ne pune la dispoziție și nenu-  
mărate situații, în care notele cromatice nu se rezolvă semitonal și în  
sensul inițiat, mai ales, în plină modulație :

947

Brahms - Recviemul german  
partea VI

În mai toate cazurile, aceste abateri de la sensul angajat se realizează, de obicei, printr-un mers treptat de *secundă mare*, ca în exemplul 947. Uneori, se pot întâlni și cromatisme care se rezolvă figurat, prin salt :



Dat fiind rolul lor în tonalitate, modul în care determină desfășurarea discursului muzical, notele cromatice pot fi *nemodulante* și *modulante*.

Notele cromatice nemodulante îmbogățesc, amplifică tonalitatea, atât pe plan melodic cât și armonic, rezolvându-se conform tendinței lor (ascendent sau descendent), prin semiton, la elementul diatonic față de care se comportă ca niște *sensibile artificiale* sau ca niște înlocuitoare ale treptelor diatonice ; sentimentul tonal, forța centralizatoare a tonicii rămânând în funcțiune :

949

Do: | 5# IV 7 7b 6 6# 5 6 3#

(VII) (III)

7# 8 7 8 8 7# 9# 6 9 9b 8

#5 6b 12# 4 4# 5 3b 4# 4# 3

(VII)

### Notele cromatice nemodulante

Toate sunetele unei tonalități pot fi cromatizate<sup>1</sup>. În felul acesta, se pot obține *sensibile artificiale ascendente* și *descendente*, în roluri de note melodice : *apogiaturi*, *broderii*, *note de pasaj* etc.

<sup>1</sup> În felul acesta s-a ajuns, cu vremea, la *totalul cromatic*, adică la prezența tuturor celor 12 sunete diferite, polarizate însă funcțional în jurul unei tonici.

## A. Cromatizările ascendente

### Treapta I

În major. Cromatizarea suitoare a tonicii modifică acordurile în care apare, în felul următor :



După cum se observă, unele acorduri perfecte devin micșorate sau mărite, altele, din minore devin majore etc. Bineînțeles, modificându-și structura, acordul se analizează la noua categorie, al cărei regim îl va urma (restricțiile și recomandările privind acordurile *micșorate*, *mărite*, *septimile mari* etc.).

În ex. 950 ne-am limitat — pentru început — numai la alterarea singulară a treptei I. Mai târziu însă, vom constata că, în cazul cromatizărilor multiple, ea poate fi concomitentă cu alte cromatizări. Se poate întrezări atunci complexitatea noilor structuri acordice.

Comportându-se ca o sensibilă, treapta I cromatizată ascendent se va rezolva, de regulă, tot ascendent, adică la treapta a II-a. În consecință, acordurile de mai sus vor fi urmate de acorduri care vor conține treapta a II-a, cu diferite roluri în acord :

951

a. b. c. d. etc

I 7 || 7# V 2-3 IV 6 6 5 # V 6 VI 4# 2 || 6

După cum se observă, deși tonică, treapta I, în momentul cromatizării, nu se mai dublează, caracterul său de sensibilă, căpătat astfel, presupunând mișcarea, atracția obligatorie, fapt care — în cazul dublărilor — ar da naștere unor octave paralele.

Pentru evitarea acestei stângăcii, vom folosi — în cazul acordului cromatizat — două procedee :

1. Mișcarea vocii care dubla treapta I, în momentul cromatizării :

952

Figured bass notation: | 7  $V^3$  | 7 || | 6# || VI V sau ||

2. Dublarea oricărui alt element în locul fundamentalei, preferînd, la nevoie, chiar dublarea terței în acordul treptei I (mai ales de către bas cu tenor) :

953

Figured bass notation: | 6 6#  $V^2$  | 6 6#  $V^5$  | 6# ||

După cum am semnalat anterior, în valori scurte, pe timpî sau fragmente de timp slabe, treapta *cromatizată* poate *coexista* cu cea *diatonică*, ea fiind o notă melodică, fenomen foarte des întîlnit în muzica instrumentală.

\* \* \*

**În majorul armonic.** Dacă acordul treptei I rămîne identic cu cel din majorul natural, celelalte acorduri, care conțin treapta I cromatizată ascendent, devin alterații absolute, în contact cu treapta a VI-a creîndu-se intervalele de *terță mărită* sau *sextă micșorată* :

954

Figured bass notation: I VI IV II

955

Exercise 955 shows four measures of music in G major. Measure a: G major triad (G-B-D) in treble, G-B in bass. Measure b: G major triad with a raised 7th (F#) in treble, G-B in bass. Measure c: G major triad with a raised 7th (F#) in treble, G-B in bass. Measure d: G major triad (G-B-D) in treble, G-B in bass. Below the staff are figured bass notations:  $V^{\#}$ ,  $V^7$ ,  $IV^b$  (with 7, 5# above),  $V^6$  (with 6 above),  $IV^b$  (with 7, 5# above),  $VII^{7b}$ ,  $II^b$  (with 6, 5# above), and  $V^6$ .

(celelalte acorduri rămân identice ca în majorul natural).

Acordurile alterate din exemplele b și c sună mai aspru, din cauza reunirii unei *septime mari* cu o *cvintă mărită*.

**În minor.** Alterarea suitoare a treptei I nu se mai folosește atât de frecvent. După cum știm, cromatizarea gamei minore adoptă, din relativa majoră, înlocuirea acestei alterații cu *enarmonicul* ei (la diez—și bemol). Pentru claritate, noi vom folosi ortografia cromatizării suitoare a treptei întâi :

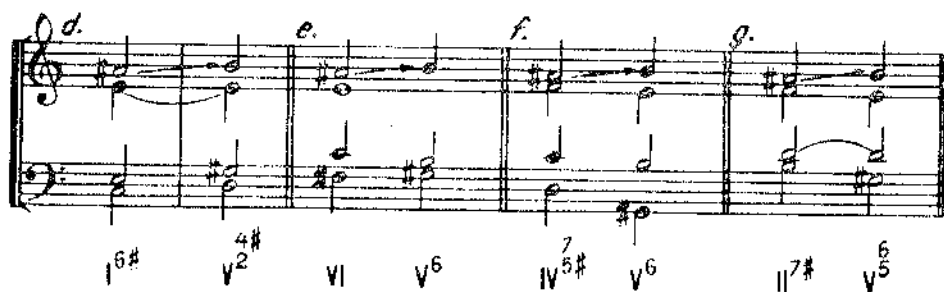
956

Exercise 956 shows four measures of music in G minor. Measure 1: G minor triad (G-Bb-D) in treble, G-Bb in bass. Measure 2: D minor triad (D-F-A) in treble, D-F in bass. Measure 3: F major triad (F-A-C) in treble, F-A in bass. Measure 4: G minor triad (G-Bb-D) in treble, G-Bb in bass. Below the staff are the Roman numerals: I, VI, IV, and II.

După cum se observă, cromatizarea suitoare a treptei I creează, în minor, acorduri alterate absolut, datorită *terțelor micșorate* sau *mărite* apărute în alcătuirea lor. În mod obișnuit, oricare din acordurile de mai sus trebuie să fie urmat de un altul, care să conțină nota de rezolvare (*si*) :

957

Exercise 957 shows three measures of music in G minor. Measure a: G minor triad (G-Bb-D) in treble, G-Bb in bass. Measure b: D minor triad (D-F-A) in treble, D-F in bass. Measure c: F major triad (F-A-C) in treble, F-A in bass. Below the staff are figured bass notations:  $I^6$ ,  $6^{\#}$ ,  $V^6$  (with VII 7 above),  $IV^5$ ,  $5^{\#}$ ,  $VII^6$  (with 4# 6 above and 3 (II 5) below),  $I$ ,  $7$ , and  $II^7$ .



### Treapta a II-a

În major. Cromatizarea ascendentă a treptei a doua este una din cele mai des utilizate (mai cu seamă în acordul dominantei). Ea aduce un plus de expansivitate în ambianța tonală și, alături de sensibilă, sporește atracția către acordul tonicii sau al treptei a VI-a :



Funcția sa cromatică este, în general, aceea de sensibilă artificială pentru terța tonicii, adică pentru treapta a III-a :



Privind înălțuirile din ex. 959 (care nu epuizează posibilitățile), vom remarca apariția unor alterații absolute. Ne referim la intervalele armonice de *septe mărite* sau *terțe micșorate*, provenite din relațiile ce se nasc între treapta a IV-a și treapta a II-a alterată suitor, care se rezolvă în octavă sau unison.



În structura acordurilor care conțin sexta mărită s-a preferat dispunerea elementelor cu tendință ascendentă, la virf, iar cel cu tendință coboritoare, la bază, ca în exemplul 959-b, c și f, ceea ce nu exclude uneori și răsturnarea intervalului, ca în ex. 959-a.

**În majorul armonic.** În combinație cu treapta a VI-a (specifică majorului armonic), treapta a II-a alterată suitor dă naștere unei deosebite și reușite sonorități, cu o puternică atractivitate către acordul treptei I :



963

a. b. c. d. e. f.

6# 7b 7 7# 7 7b

II 6 (II) VII# V 5# III 7# II 5b III VII#

Analizând exemplul 963-b, constatăm că acordul de septimă de pe treapta VII, cu terța alterată suitor, conține în alcătuirea sa toate sensibilele către elementele acordului de tonică.

Pentru a reține specificul fericitei îmbinări a alterației suitoare a treptei a II-a cu cea coboritoare a treptei a VI-a, reproducem o celebră utilizare a acestui caz, realizată de Richard Strauss în poemul simfonic „Till Eulenspiegel” (deși piesa nu insinuează decît accidental majorul armonic) :

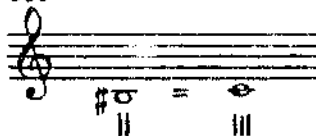
954

*R. Strauss - Till Eulenspiegel*

Fa: VII 6# 4 3b

**În minor.** Alterarea suitoare a treptei a II-a nu se va folosi, deoarece acest sunet exista deja ca treaptă diatonică în gama respectivă :

965



### Treapta a III-a

În major și minor-armonic. Alterarea suitoare a treptei a III-a nu se practică în major, deoarece posedăm aici echivalentul ei diatonic :

366



În minor. Alterarea superioară a treptei a III-a modifică structura acordurilor diatonice, astfel :

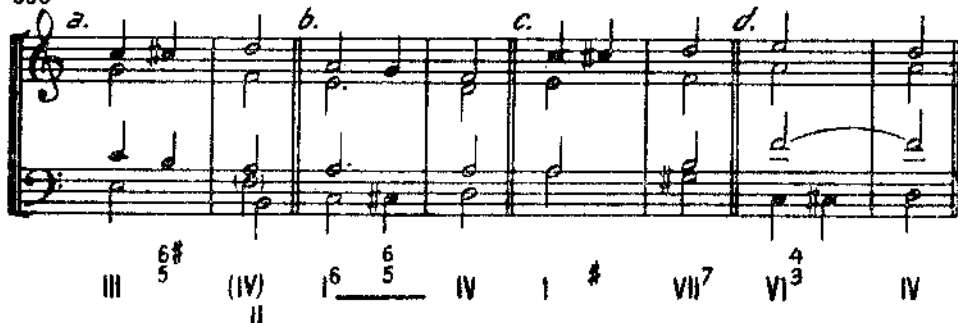
967



Toate cele patru acorduri constituie alterații relative, în care apariția acestei alterații ascendente conferă tonalității un plus de expansivitate, cu atât mai mult cu cât majorizează modul minor respectiv.

Bineînțeles, această alterație se va rezolva ascendent semitonal, la treapta a IV-a, plasată în diferite acorduri.

968



Folosirea ei însă, trebuie să fie cât mai redusă pentru că alterează însăși modul tonalității, anulând astfel senzația, atmosfera minorului propus.

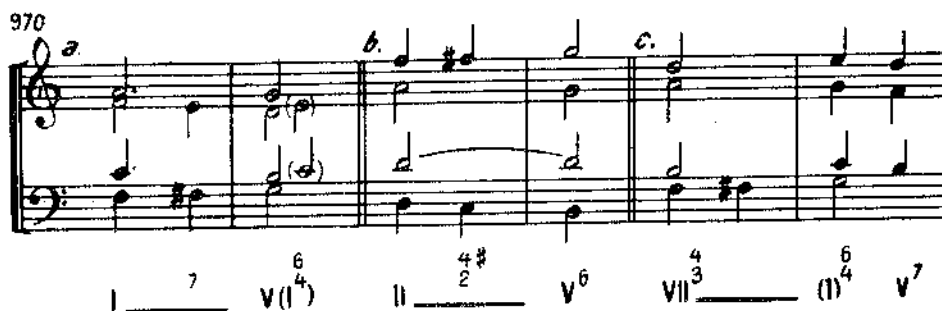
### Treapta a IV-a

Tendința expansivă. Alterarea treptei a IV-a este cea mai frecventă și cea mai importantă dintre cromatizările ascendente, fapt pentru care

tratatele clasice încep cu ea capitolul alterațiilor suitoare. Într-adevăr, după *sensibila tonică* vine la rând, în ierarhia sensibilelor, cea a *dominantei*, adică treapta a IV-a alterată suitor.



Tendința ei expansivă, ascendentă, ercează atracția către treapta a V-a, sunet conținut, de obicei, de acordul următor. După cum se observă, toate acordurile obținute astfel sînt alterate relativ, iar acordul treptei a doua devine acum o veritabilă *dominantă* a *dominantei* (ex. b) :



**Tendința depresivă.** În majoritatea cazurilor, treapta a IV-a alterată suitor își confirmă tendința ei expansivă, rezolvîndu-se ascendent, la aceeași voce, la treapta a V-a, după cum s-a observat în cele citeva exemple de mai sus. Știm însă că, în cromatizarea clasică a unei game, la coborîre, în loc să se cromatizeze descendent treapta a V-a, ortografia utilizează enarmonicul ei, adică treapta a IV-a alterată ascendent<sup>1</sup>. În această situație, în ciuda aparenței, treapta a IV-a, deși alterată suitor, va coborî la treapta a IV-a, diatonică, îndeplinind rolul depresiv al treptei a V-a coborîtă :



<sup>1</sup> Argumentul acestei înlocuiri enarmonice stă în faptul că, la cromatizarea unei game, se utilizează numai elemente aparținînd gamelor vecine, de unde nu putem extrage treapta a V-a coborîtă și a VI-a ridicată.

972



Dacă în muzica corală procedeul clasic de cromatizare își poate găsi rațiunea și aplicarea, în schimb, în muzica instrumentală, mai cu seamă în aceea dedicată unui instrument polifonic, o asemenea cromatizare, respectând mai mult canoane teoretice decât abilități practice, s-ar dovedi nu numai inutilă dar chiar dăunătoare. În pasaje de paralelisme, înlocuirea treptei a V-a coborite și a treptei a VI-a ridicate, cu sunetele enarmonice respective, șochează inutil pe executant, creîndu-i în acele puncte impresii deosebite, care rup cursivitatea lunecărilor, prin derutarea aparentă, optică pe care o creează. De pildă, între cele două pasaje care urmează, față de primul, corect, cromatizat, în Do major, executantul îl va prefera pe al doilea,

973



974



care, redînd și optic paralelismul intervalelor, îi va facilita execuția.

Tot așa, față de corectele  
cromatizări,

975



vom prefera :

976



De asemenea, atunci cînd este vorba de o broderie cromatică, în loc de,

977



vom scrie :

978



\* \* \*

În majorul armonic. Treapta a VI-a din majorul armonic creează, în asociere cu treapta a IV-a cromatizată suitor, o serie de alterații absolute :

979

IV II VII V

980

6# 6 5 7 6 5b 7 6 5b 7 5b 7# 4#  
5 4 3 # 5b # 6 7# 6 3# 3# 5b 3#  
IV (I) V II# V (III) VII# III V I VII I II# V (3#)

Exemplul 980-e ne oferă, odată cu rezolvarea acordului alterat, și două cvinte paralele între sopran și tenor. Mersul lor *semitonal*, cu susținerea basului în *terțe* și *septe paralele* (ca în cazul admiterii mersului din cvintă micșorată în cvintă perfectă), le justifică în bună măsură<sup>1</sup>.

Exemplul 980-f ne oferă, odată cu tendința depresivă a treptei a IV-a alterată suitor, o abatere de la rezolvarea sextei mărită, recomandată anterior, unde se impunea ca *terța micșorată* și *sexta mărită* să se rezolve în *unisonuri* sau *octave* :

981

În ex. 980-f, sexta mărită s-a rezolvat într-o *septimă mică*, cele două voci mergând prin *semitonuri* :

982

<sup>1</sup> În curînd, vom face cunoștință cu cvintele paralele coborîtoare, admise prin mers *semitonal* (cvintele lui Mozart).

Dealtfel, este momentul să atenționăm această restricție și prin îngăduința care permite *sopranului* ca, în cazul în care intonează *nota superioară* a terței micșorate să *sară* chiar în intervale micșorate :



Cercetînd exemplul 983-a, observăm că *septima* acordului, intonată de tenor, se rezolvă *suitor* (deși basul nu cîntă nota de rezolvare). Mersul prin semiton (*mi — fa*) salvează însă rezolvarea.

*Falsa relație*, creată între bas (*fa #*) și tenor (*fa*), este îngăduită din două motive :

— aducerea prin *semiton* a sunetului care o produce (*mi—fa*, la tenor) ;

— elementul respectiv este un sunet cu rezolvare *obligatorie* (*septimă*), care se dezleagă.

**În minor.** Cromatizarea ascendentă a treptei a IV-a aduce o contribuție expresivă în ansamblul minor al tonalității și creează alterații absolute, atunci cînd se reunește într-un acord cu treapta a VI-a corbită, ambele elemente tinzînd, de obicei, să se rezolve, prin mersuri contrare, la aceeași treaptă, a V-a :

984

985

Urmărind acordurile din exercițiul 985, asistăm, în majoritatea cazurilor, la rezolvările devenite tip ale acordurilor cu *sexte mărite* sau *terțe micșorate*. Și aici vom întâlni tendința depresivă a treptei a IV-a alterată suitor (ex. 985-b, c, f, i).

O situație aparte ne-o oferă cazul c, unde rezolvarea conține două cvinte paralele *permise* (cvintele lui Mozart), condițiile admiterii lor fiind: *mersul coboritor prin semitonuri, de preferință, la vocile grave*.

Cazul g ne demonstrează, încă o dată, rezolvarea *excepțională* a *terței micșorate*, despre care am mai vorbit.

### Treapta a V-a

**În major.** Prin cromatizarea suitoare a dominantei, echilibrul tonal este atins într-unul din punctele sale esențiale<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Dar (ca și în cazul alterării tonicii), acest echilibru poate fi refăcut instantaneu, prin reafirmarea tonalității în acordurile care urmează.

Acordurile alterate relativ capătă o atracție sporită către cele care conțin nota de rezolvare, în cazul de față treapta a VI-a. În consecință, această alterație va fi frecvent folosită în inflexiunile și modulațiile spre *relativa minoră* sau spre *subdominantă* :

987

a. b. c.

V <sup>7</sup> IV<sup>6</sup> VI III <sup>7</sup> VI<sup>4</sup> 3 I III <sup>6#</sup><sub>4 3</sub> VI (IV)

d. e. f. g.

I <sup>5#</sup> VII<sup>7</sup> I <sup>5#</sup> IV I <sup>6</sup><sub>3</sub> 3<sup>#</sup> II<sup>7</sup> I <sup>6#</sup><sub>4 2</sub> VI

În majorul armonic și în minorul natural și armonic. Alterarea suitoare a treptei a V-a nu-și găsește rațiunea, fiind enarmonică cu treapta a VI-a :

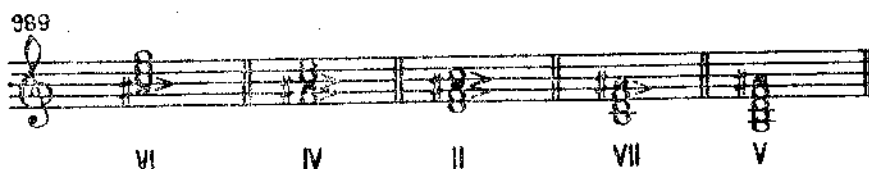
988

V VI

### Treapta a VI-a

**În major.** După cum am mai semnalat, ortografia clasică a cromatizării înlocuiește alterarea suitoare a treptei a VI-a, cu enarmonicul ei : *treapta a VII-a alterată coborîtor, cu tendință și rezolvare ascendentă*. Totuși, în cazul unor mersuri paralele, vom întâlni cromatizarea ascendentă a treptei a VI-a, care va crea, în toate acordurile, alterații absolute. Majoritatea lor, deosebite ca sonoritate, vor conține, în afară

de *terțe micșorate*, mai des întâlnite, și intervale de *terțe mărite* (sexe micșorate și mărite) :



Această „sensibilă a sensibilei”, reunită cu *terța sa micșorată* (treaptă I), ca în primele 3 acorduri din ex. 989 — impune, într-o rezolvare strictă, dublarea treptei a VII-a, întărire incompatibilă, de obicei, pentru un sunet cu funcție de sensibilă. În consecință, prin dublare, sensibila tinde să se desprindă din vechea atracție tonală, sugerînd mai degrabă inflexiuni modulatorii, emancipîndu-se în treaptă principală :

990

Do — III(?)  
mi I  
si IV  
Si IV

(Cvinte paralele admise: coboritoare, prin semiton, între bas și tenor.)

Însoțită și de alterarea treptei întâi, dublarea sensibilei nu se mai impune :

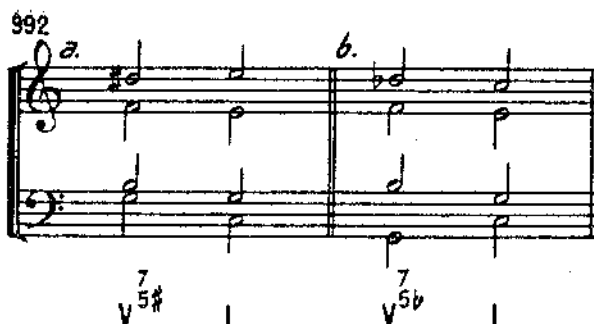


În *modul minor*. Această treaptă, alterată suitor, figurînd totodată și diatonic (în *minorul natural*), nu va face obiectul unei expunerii deosebite.

## B. Cromatizările descendente

Dacă alterațiile ascendente creează o impresie de *expansivitate*, cele descendente aduc o notă *depresivă* în ambianța respectivă. Pentru ilustrare, să se compare sonoritatea și efectul produs de cele două acorduri

de dominantă din exemplul ce urmează, în care s-a alterat *ascendent* treapta a II-a în cazul a și, *descendent*, același element, în cazul b :



### Treapta a VII-a

În major. Reamintim că treapta a VII-a alterată coborîtor poate înlocui ortografic treapta a VI-a alterată suitor (conform regulii privind cromatizarea gamelor) și, în acest caz, în ciuda alterației coborîtoare, ea se va rezolva suitor, potrivit sensului intenționat. Aici însă, ne vom ocupa de alterarea coborîtoare *efectivă, reală*, a treptei a VII-a, cu sens coborîtor către treapta a VI-a :



Fără să genereze alterații absolute, prezența acestei trepte creează pe treapta I un acord de *septimă de dominantă*, foarte des utilizat pentru înlănțuirea cu acordul subdominantei sau pentru modulația la subdominantă sau către acordul treptei a doua :



În acordurile de pe treptele V și III, prezența alterației coborîtoare a treptei a VII-a, prin înlocuirea sensibilei, creează o atmosferă modală :

995

(7)  $V^b$  VI  $V^b$  IV III  $5^b$  VI III  $5^b$  IV

Cazul *b* din ex. 995 reeditează o înlănțuire interzisă în general ( $V-IV$ ), permisă însă atunci când *sensibila este înlocuită*, ca și în minorul-natural.

Atmosfera modală, 996  
sugerată de acordurile  
de mai sus, conținând  
alterarea coboritoare a  
treptei a VII-a, se risipește atunci când a-  
ceastă alterație este  
deschisă :

$V^b$  VI III  $5$   $5^b$  IV

Dealtfel, cromatismele deschise *coboritoare*, la o singură voce, e bine să fie evitate sau practicate cu precauții. Efectul dezagreabil poate fi remediat, dacă cromatismului coboritor i se asociază și altele, mai cu seamă prin mișcări contrare (deci urcătoare) :

etc.

Uneori, folosită sub formă de alterație latentă, această treaptă a VII-a alterată coboritor nu se mai comportă ca o sensibilă depresivă pentru treapta a VI-a, ci urcă la tonică sau chiar sare la alte trepte. În aceste cazuri, nu ne mai găsim în ambianța cromatică, ci într-una modală :

**În majorul-armonic și în minorul-armonic.** Între treptele VII și VI există o *secundă mărită*. Treapta a VII-a alterată coborîtor nu se poate comporta ca o sensibilă, pentru că, pînă la treapta a VI-a, rămîne un interval de *secundă mare*. Totuși, mergînd la treapta a VI-a, alterația treptei a VII-a se consideră rezolvată :

999

The musical score for 'The Bird Song' (No. 999) is written for a single instrument, likely a piano or organ, in 2/4 time. It consists of a treble and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody is marked with 'a.' and 'b.' and includes a 'etc.' marking. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

În cazurile în care se urmărește un mers strict *semitonal*, treapta a VII-a poate fi urmată fie de dubla sa alterație coboritoare, fie de treapta a VI-a alterată suitor, sunetele fiind enarmonice :

1000

Acest joc al treptelor VII și VI este rezultatul unor frecvente oscilații modale, ale aceleiași tonalități.

### Treapta a VI-a

**În major.** Apărută brusc (cromatism latent), treapta a VI-a alterată descendent creează aspectul unui major-armonic și, în acest caz, prin analogie, se poate compara mai degajat.

În cazul cromatismelor deschise, mersul prin sensibile artificiale obligă la rezolvări semitonale :

1001

*a.* *b.*

5#  
4b  
b

4#  
V<sup>2</sup>

III<sup>7</sup>

6  
V<sup>5b</sup>

I<sup>6</sup>

## Treapta a V-a

În major și în majorul-armonic. În procedeul clasic de cromatizare, treapta a V-a nu apare grafic alterată coborîtor, fiind înlocuită, în acest caz, cu enarmonicul ei (treapta a IV-a alterată suitor):



Respectînd tendința sa depresivă, ea se va rezolva, prin mers semitonal coborîtor, la treapta a IV-a :



În minor. Alterarea coborîtoare a treptei a V-a modifică acordurile care o conțin, după cum urmează :



Uneori, se creează alterații absolute (terțe mărite în acordurile de pe treptele V, III și I), cu sonorități mai deosebite :



## Treapta a IV-a

În minor. Rar utilizată<sup>1</sup> (tratatele clasice afirmă că prezența ei semnalează o modulație), alterarea descendentă a treptei a IV-a modifică acordurile care o conțin, astfel :



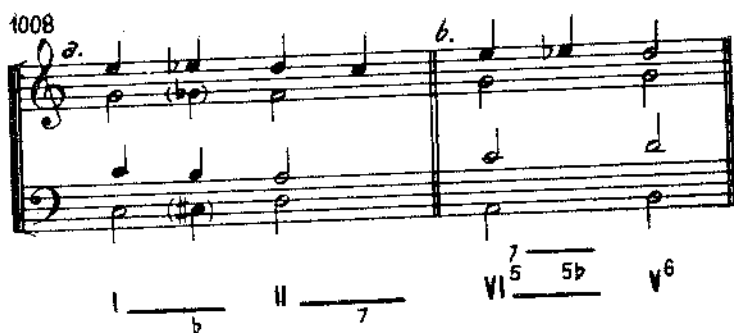
Analizind noile acorduri, constatăm, la fiecare, existența unor alterații absolute :



## Treapta a III-a

În major și major-armonic. Mai rar folosită singură, alterația coboritoare latentă a treptei a III-a instalează atmosfera omonimei minore. Efectul ei se ameliorează dacă este asociată cu alte alterații, mai ales de sens contrar (ascendente). Materialul acordic, în alcătuirea căruia intră, este identic cu cel al omonimei :

<sup>1</sup> După cum știm, ortografia cromatizării minorului se practică în două variante : una, după omonimă, alta după relativă. În prima, la coborîre, treapta a V-a este înlocuită cu a IV-a ridicată, în a doua, treapta a V-a este alterată coborîtor. Între altele, ceea ce mai explică raritatea utilizării acestui cromatism este *enarmonia* sa cu *terța majoră* a tonalității. Urechea, predispusă prin rutină și firesc, îl va sesiza mai degrabă ca *terță mare* decît ca treapta a patra coborîtă, dînd senzația unei oscilații major-minor.



### Treapta a II-a

Alterarea coboritoare a trepteii a II-a este una din cele mai importante, iar originalitatea ei o impune în mod deosebit și pregnant. Sensibilă inversă (coboritoare) a tonicii, ea își justifică, astfel, frecvența cu care este utilizată. Acordurile în componența cărora intră se modifică astfel :

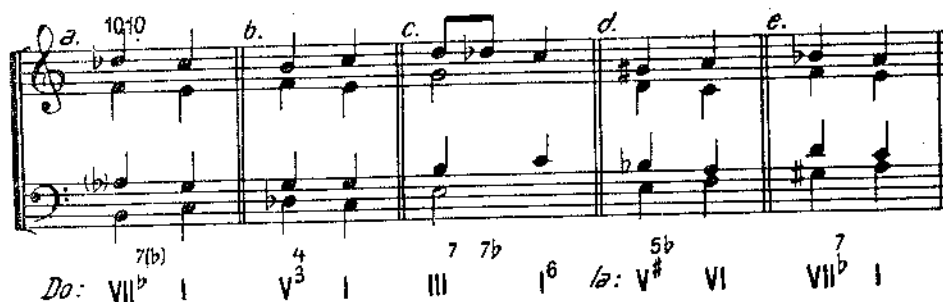


În mod normal, ea va fi urmată de nota de rezolvare spre care tinde, și anume, tonica. Dar această alterație, cunoaște, în mod excepțional (fapt pentru care am atras atenția de la început) și o rezolvare excepțională figurată, specifică, pe care o vom semnală la locul cuvenit.

În rezolvarea alterației descendente a trepteii a II-a vom face două distincții, după acordul care o conține :

- în acord cu funcție de dominantă ;
- în acord cu funcție de subdominantă.

În primul caz, se practică rezolvarea obișnuită, adică mersul *semi-tonal coboritor*, propriu alterațiilor depresive :



Atragem aici atenția asupra unei rezolvări excepționale și fi-rești totodată a acordului de sep-timă de pe treapta a VII-a, care conține treapta a II-a coborită (din majorul-armonic și din mi-nor) :



Cele două cvinte paralele co-coboritoare semitonale sînt admise, mai cu seamă la vocile grave, după cum am mai semnalat. Și în acordul cu funcție de subdo-minantă se poate realiza această dezlegare :



Dar cea mai deosebită și tipică utilizare a alterației descendente, în acord cu funcție de subdominantă, este aceea de *sextă napolitană*.

### Sextă napolitană<sup>1</sup>

Dintre diferitele interpretări oferite de teoreticieni, cu privire la acest acord, vom reține două :

1. *Sextă napolitană* poate fi considerată drept un împrumut acordat subdominan-tei minore (o sextă minoră în locul cvintei).



2. Acordul treptei a doua *alterată coboritor* (în minor sau major armonic), plasat în răsturnarea întii (acord de sextă).



<sup>1</sup> Se pare că termenul a fost folosit mai întâi în Anglia, pentru a ilustra o in-tonație și o înălțuire specifică muzicii napolitane, mai cu seamă în muzica de operă napolitană (Alessandro Scarlatti ș.a.), unde acordul marca situațiile tragice, de tensiune. Adoptat de muzica clasică, el avea să capete o dezvoltare deosebită.

Ceea ce merită semnalat este faptul că, în mod special, acestui acord i se atribuie funcțiuni tonale. Spre deosebire de celelalte alterații, treapta a II-a coborită a fost considerată un element quasi-intrinsec al tonalității și, mai puțin, un cromatism<sup>1</sup>. Aceasta explică înlanțuirea aparte, neobișnuită, plină de libertăți și totuși firească.

Cea mai tipică utilizare a *sextei napolitane* aduce acordul în răsturnarea întâi, cu dublarea basului la tenor (treapta a IV-a) și cu *sexta* (treapta a II-a coborită) la sopran :

1015

Do: || <sup>6b</sup>b      la: || <sup>6b</sup>b

Înlanțuirea se face cu acordul dominantei<sup>2</sup>, urmat de cel al tonicii :

1016

Do: || <sup>6b</sup>b    V    I    la: || <sup>6b</sup>b    V#    I

Analizind înlanțuirile, remarcăm la *sopran* un salt descendent, de *terță micșorată*; sensibila depresivă (re b) nu coboară direct semitonal (la tonică) ci aduce cealaltă sensibilă naturală (si), impunând, cu mai mare necesitate, apariția tonicii :

1017

Do: || <sup>6b</sup>b    V    I    la: || <sup>6b</sup>b    V#    I

<sup>1</sup> Am putea considera această treaptă a II-a coborită ca un fel de replică simetrică, în sens contrar, a sensibilei naturale, după cum am semnalat în introducere.

<sup>2</sup> Sau cu un acord înrudit (tr. VII).

La alto, mers firesc *semitonal*, coboritor :



La tenor, un salt de *terță coboritoare* (la treapta a II-a diatonică), obținându-se, astfel, un efect de *falsă relație*, ușor de intonat și admis :



La bas, intonarea treptelor principale, ca într-o cadență autentică compusă = *subdominantă, dominantă, tonică* :



Pe lângă această înlanțuire tipică a sextei napolitane sînt posibile și alte soluții, dintre care reproducem cîteva.

Evitarea *falsei relații*, prin utilizarea acordului de dominantă cu *septimă* :



Înlănțuirea cu acordul treptei I în răsturnarea a doua ( $\frac{6}{4}$ ), care se rezolvă apoi la treapta a V-a, evitându-se astfel saltul de *terță micșorată* :

1022

II<sup>6b</sup> V<sup>6/4</sup> I II<sup>6b</sup> V<sup>6/4</sup> I<sup>2</sup> 4 3 II<sup>6b</sup> V<sup>6/4</sup> I<sup>4</sup> 2 3

Literatura muzicală ne oferă uneori și alte rezolvări ale sextei na-politane. Iată, de pildă, o rezolvare pe bas ținut :

1023

*Beethoven - Sonata pentru pian (Op.31 Nr.2)*

etc.

Schema armonică ar putea fi realizată la patru voci, astfel :

1024

I<sup>6</sup> II<sup>6b</sup> IV VII<sup>3</sup> I<sup>6</sup>

Se poate înlănțui cu acordul treptei I, chiar și în stare directă :

1025

II<sup>6b</sup> I II<sup>6b</sup> I V<sup>7</sup>

Este permisă și o rezolvare semitonală ascendentă a treptei a II-a ca și când ar fi vorba de enarmonicul ei (treapta I alterată suitor):

1026

|| 6<sup>b</sup> V 5 4 | || 6<sup>b</sup> V 5 4 |

În afară de etajarea caracteristică a acordului de sextă napolitană, vom întâlni situații în care dispunerea elementelor diferă. De exemplu, sexta distribuită la alto și dublarea basului la sopran<sup>1</sup>:

1027

|| 6<sup>b</sup> |

Uneori, se vor întâlni cazuri în care acordul de sextă napolitană nu va fi de sextă, adică nu se va prezenta în răsturnarea I, ci în stare directă, uneori dublându-se fundamentală, adică treapta a II-a alterată coborîtor (o abatere de la regimul impus alterațiilor):

1028

|| 5<sup>b</sup> V 6 | (b) || 5<sup>b</sup> V 6 | (b) || V 3 |

Extrem de rar, se folosește răsturnarea a doua ( $\frac{6}{4}$ ) a acestui acord, în scop coloristic, dar, în acest caz, efectul tipic al sextei napolitane se diluează aproape pînă la nesimizare.

Sonoritatea acordului de sextă napolitană nu trece niciodată neobservată, ea atrăgînd atenția prin surpriza, prin tensiunea pe care o provoacă, fapt pentru care — după cum am mai spus — i s-a acordat

<sup>1</sup> Vezi acest caz ilustrat în exemplele 1030 și 1031.

o mare frecvență în ilustrarea unor situații adecvate în muzica napolitană, de operă, iar clasicii l-au adoptat cu excelențe rezultate. Iată cîteva din cele mai ilustre cazuri :

Bach-Clavecinul bine temperat  
Caietul 1, Preludiul VIII

1029



*mi'b:* t



*(sextă napolitană)*

*Mozart-Simfonia Nr. 40 in sol minor*  
*Finale*

1030

*sexta  
napolitana*

### Finale


$$d\theta = \frac{1}{r^2}$$

6 9 8  
4 7

Beethoven - Sonata Nr.14  
Op.27 Nr.2 („Sonata lunii“)

1031





Redus la schema armonică, pasajul se prezintă astfel :

1032

sextă napolitană

do# : I      I<sup>2</sup>      VI       $\parallel$  6<sup>4</sup>      V<sup>#</sup> (II)<sup>4</sup>      V<sup>4</sup>      3<sup>#</sup>      I

### Modulația prin sextă napolitană

Modulația realizată prin sextă napolitană se situează la hotarul între modulația diatonică și cea cromatică, constituind, astfel, o trecere binevenită între cele două tehnici de modulație.

Vom distinge aici două procedee :

I — acordul de sextă napolitană devine un acord diatonic într-o nouă tonalitate și

II — un acord major, în răsturnarea I (6) (etajat și cu dublările caracteristice) devine acord de sextă napolitană într-o nouă tonalitate.

Cele două procedee operează în sensuri opuse :

**primul** direcționează *depresiv*, asigurând un salt apreciabil spre tonalitățile din *cvintele coboritoare* ;

— **al doilea**, cu sens *expansiv*, conduce la tonalitățile din *cvintele ascendente*.

Ca efect și interes artistic cel de-al doilea se dovedește superior primului.

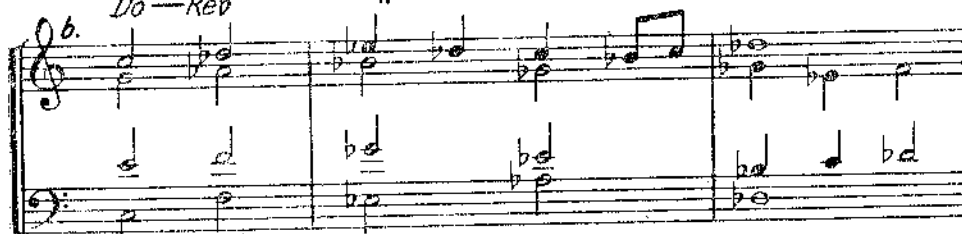
Vom demonstra, în câteva exemple, procedeele expuse.

1. *Acordul de sextă napolitană devine acord diatonic într-o nouă tonalitate :*

1033 Do—Lab



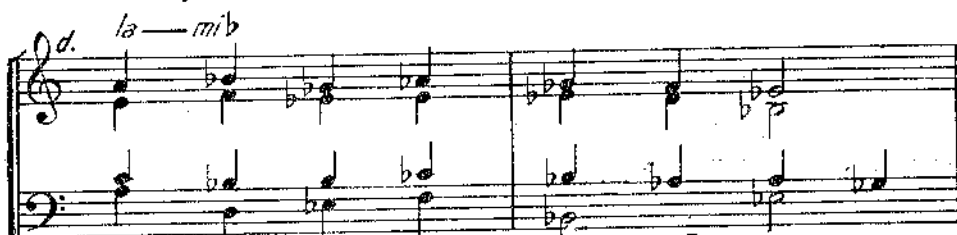
Do: I 6<sup>b</sup> 7 6 5 4 2 3  
 Do—Lab Lab: IV<sup>6</sup> 7 6 5 4 2 3



Do: I 6<sup>b</sup> 7 6 5 4 2 3  
 Reb: I 6 7 6 5 4 2 3  
 Do—Sol/b



Do: I 6<sup>b</sup> 7 6 5 4 2 3  
 Sol/b: I 6 7 6 5 4 2 3  
 Ia—mi/b



Ia: I 6<sup>b</sup> 7 6 5 4 2 3  
 mi/b: I 6 7 6 5 4 2 3

După cum se observă, acordul de sextă napolitană îndeplinește rolul de acord-punte, conducându-ne în noua tonalitate, unde va căpăta o funcție diatonică de acord major, după care urmează cadența care afirmă noul centru tonal.

2. Un acord major, în răsturnarea I (6) — etajat și cu dublările caracteristice sestei napolitane — devine acord de sextă napolitană într-o nouă tonalitate :

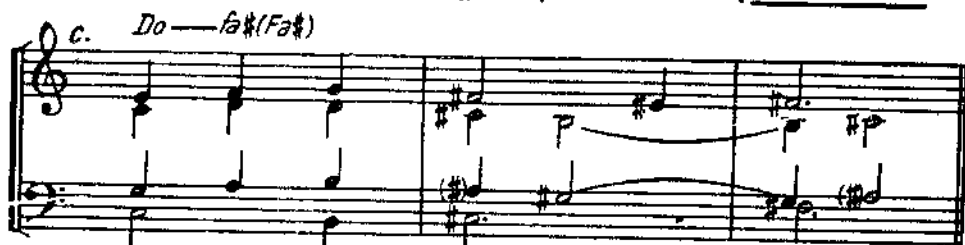
1034 Do — si(Si)



Do: | || V<sup>2</sup> | 6  
si(Si): || 6 V<sup>3</sup> 2 3 | 4 2 3



Do: | V<sup>4</sup> | 2 N<sup>6</sup>  
mi(Mi): || 6 V<sup>7</sup> | 4 2 3



Do: | || 2 V<sup>6</sup>  
fa#(Fa#): || 6 (1) 4 7 5 3 | 4 - 5  
| 2 - 3



la: | || 2 V<sup>6</sup>  
re#(Re#): || 6 V<sup>7</sup> 5 7 4 | 6 5 4 5 | 4 3 2 3  
la: | N<sup>6</sup> 6  
do#(Do#): || 6 (1) 4 V<sup>7</sup> | 4 5 3

Să se remarce în sonoritățile schemelor de modulație din ex. 1034, ale celui de-al doilea procedeu că, **acordul-punte**, datorită faptului că, în răsturnarea I, dublează nota din bas, care — în majoritatea cazurilor — nu este nici treaptă principală nici fundamentală acordului, produce deja o slăbire a relațiilor, o desprindere de tonalitate, pe care, apoi, raportul de sextă napolitană, cu specifica intonație a terței micșorate melodice și a cadenței autentice, o pun în slujba *afirmării noii tonalități*.

Totodată e de semnalat și faptul că **acordul-punte** în momentul intonării *nu se aude* ca un acord de *sextă napolitană*. Acest specific îi este acordat retroactiv, cînd acordul următor îl pune în această relație, prin raporturile specifice în care s-a angajat.

## Alterațiile multiple

Substanța muzicală din ce în ce mai sensibilă, construcțiile acordice tot mai complexe au necesitat reuniri de 2, 3 și 4 alterații într-un singur acord, iar în muzica instrumentală și simfonică, chiar și mai multe. În felul acesta, se pot obține multiple sensibile artificiale (ascendente și descendente) pentru elementele acordului care urmează :

Example 1035 shows two systems of musical notation illustrating multiple alterations in chords.

**System 1 (a-d):**

- a. 1035:** Chord Do (C major) with alterations: 6# (F#), 4# (D#), 3 (E).
- b.:** Chord V (G major) with alterations: 7b (Fb), 3b (Eb).
- c.:** Chord VII (Eb major) with alterations: 6# (F#), 4# (D#), 3b (Eb).
- d.:** Chord I (C major) with alterations: 4 (D), 3b (Eb).

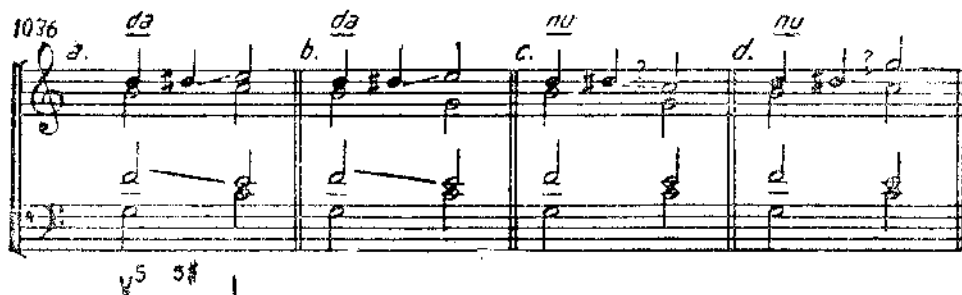
**System 2 (e-h):**

- e.:** Chord I (C major) with alterations: 6# (F#), 4# (D#), 3 (E).
- f.:** Chord IV (F major) with alterations: 6 (A), 5 (C), 7 (G).
- g.:** Chord V (G major) with alterations: 6 (A), 5b (Cb), 3# (F#).
- h.:** Chord I (C major) with alterations: 7b (Fb), 5b (Cb), 3# (F#).

Intr-o armonie mai liberă, sunetele străine, care întrerup prin surpriză desfășurarea tonală în care apar, nu îndeplinesc toate rolul de sensibile pentru sunetele care urmează.

Mersul riguros *semitonal*, conform tendinței impuse de fiecare *alterație*, poate crea, uneori, omisiuni sau dublări anormale în *acordul de rezolvare*, care, însă, vor fi — din această cauză — justificate și admise, în primul rînd, de ureche (vezi exemplul 1035, c și g, unde s-a dublat terța în acorduri principale). Dimpotrivă, în asemenea situații, o dublare severă, în acordul de rezolvare, care ar infirma și contrazice mersul orizontal al alterațiilor, ar constitui o dovadă de stîngăcie.

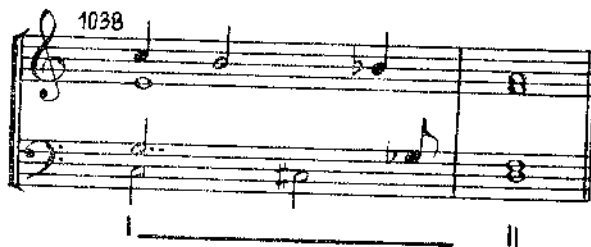
Cu alterațiile, pășim și mai adînc într-un domeniu în care „orizontul salvează verticalul” :



Complexitatea stilului cromatic ajunge, uneori, să folosească aceeași treaptă alterată și *ascendent* și *descendent*, în același acord<sup>1</sup> :

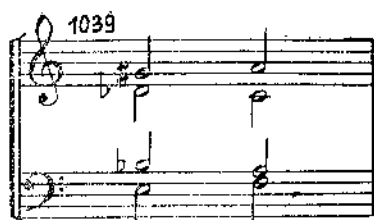


Elementele cromatizate pot apare și dispăre succesiv, acumulînd sau eliberînd acordul de tensiunea sensibilizantă a alterațiilor, încetînd mai mult sau mai puțin *caracterul diatonic* :



<sup>1</sup> În muzica simfonică, unde amploarea acordică se desfășoară pe toate amplitudinile, se pot folosi simultan toate cele trei aspecte ale aceleiași trepte: *diatonică*, *alterată superior* și *alterată inferior*.

Cu cât un acord se încarcă de mai multe alterații, cu atât el se desprinde de atracția unei singure tonalități, sensul său devine mai puțin categoric și se accentuează *apartenența sa la mai multe tonalități* :



*la*: V<sup>7</sup> VI

*Do*: III<sup>7</sup> IV

*Fa*: VII<sup>7</sup> I

Precizăm, că nu orice reunire de două sau mai multe alterații va suna satisfăcător, chiar dacă ele au fost rezolvate corect, conform tendințelor respective. Atacînd acest capitol, unde regulile și recomandările se impuținează și, în schimb, măiestria și talentul sînt tot mai solicitate, se cuvine să se sublinieze că urechea și simțul proporției trebuie să selecteze atît *cantitatea de alterații* dintr-un acord cît și *distribuirea lor*.

În general, reunirea alterațiilor de sens *contrar* (ascendent+descendent) produce un efect *superior* celor numai de același sens (care vor fi, totuși, folosite, ele avîndu-și rațiunea lor) :



În concluzie, privind în ansamblu capitolul alterațiilor, reamintim recomandările principale :

— dată fiind funcția lor sensibilă, alterațiile *nu vor fi dublate*, cu excepția acordului de *sextă napolitană*, unde, uneori, se poate utiliza dublarea treptei a II-a, alterată coborîtor ;

— alterațiile vor fi conduse *semitonal*, conform tendinței lor, iar saltul nu va fi admis decît dacă restul acordului rămîne pe loc (în acest caz, ele se vor comporta ca *échappée-uri cromatice*) :

1041 *admis*

6 4  $V^2$  6# 2(9) 6 6 $\flat$  4  $V^2$  6

— Se poate utiliza uneori și conducerea contrară sensului alterației, în situația unui mers semitonal, al unei note de pasaj. Nu mai e vorba de nici o rezervă, atunci când acest mers vizează treapta a IV-a alterată suitor sau a VII-a alterată coboritor :

1042

a. b. c.

$IV^2$  3 $\flat$  3 $\sharp$   $V^5$  7 $\sharp$  7 $\flat$   $V^2$  3 $\flat$  3 $\sharp$

## XVIII. Modulația cromatică

Capitolele anterioare au demonstrat că notele cromatice se pot integra în cadrul tonalității pe care o servesc, amplificând-o cu sensibilele artificiale, care se rezolvă la elementele diatonice respective sau chiar le înlocuiesc. Totodată, prin această amplificare a suprafeței tonale, se neutralizează, se diluează concentrația diatonică, se atenuează sobrietatea, severitatea și o anumită rigoare diatonică.

Cînd acordurile cromatizate rup relațiile cu vechea tonalitate, începînd să se coordoneze în alte raporturi, impunînd o nouă tonalitate, vom obține o *modulație cromatică*. Cu alte cuvinte, în cadrul vechii tonalități, acordurile alterate vor îndeplini rolul de *acorduri-punte*, după care va urma afirmarea noii tonalități.

Referitor la *acordurile-punte*, vom deosebi mai multe posibilități.

1. **Acordul-punte** alterat în vechea tonalitate este *diatonic* în noua tonalitate :

1043 *Do-mi*

*Do*:  $\text{IV}^3_{4\#}$

*la-Si* *mi*:  $\text{II}^3_3$

*la*:  $\text{III}^{6\#}_{6\#}$

*Si*:  $\text{II}^6_6$

În exemplul 1043 — a, acordul trepteii a IV-a cu septimă din *Do major* este alterat (treapta a IV-a alterată ascendent) dar, pentru *mi minor* el este un *acord diatonic*. În cazul b, acordul trepteii a III-a, alterat pentru *la minor*, este *diatonic* în *Si major*.

2. *Acordul-punte* este alterat atât în vechea cit și în noua tonalitate :

1044 *Do - mi*

6#  
4  
3  
Do: VII<sup>3</sup>  
6  
4  
3  
la - Si mi: V<sup>3</sup>

7  
la: I<sup>7</sup>  
Si: VII<sup>7</sup>

În cazul a, *acordul-punte* este alterat și în *Do major* (treapta a II-a re — alterată suitor) și în *mi minor* (treapta a II-a — fa, alterată coborîtor).

În cazul b, în *acordul-punte*, *la* este alterat suitor în *la minor* și *do* este coborîtor în *Si major*.

3. *Acordul-punte* *diatonic* în vechea tonalitate devine un *acord alterat*, tipic, în noua tonalitate :

1045 *Do - si(Si)*

6  
Do: I<sup>6</sup>  
si(Si): II<sup>6</sup>

Este o eventualitate care vizează modulația prin sexta napolitană<sup>1</sup>, procedeu expus anterior.

4. Două acorduri diatonice<sup>2</sup> din două tonalități sînt sudate prin semitonuri cu unele sau cu toate elementele :

1046 *do-si*

*Do-Fa#*

Do: V      si: (VI)<sup>6</sup><sub>V</sub>

Do: I      Fa#: V<sup>2</sup>

## Alterarea acordurilor de trei sunete

Prin cromatizare, acordurile capătă anumite tendințe de mișcare și rezolvare, care determină relații mai strinse sau relații mai noi spre alte centre sonore. Pentru realizarea modulațiilor cromatice, acordurile se vor concepe, prin alterarea lor, în sensul tonalității spre care tindem<sup>3</sup>. Vom viza în acest scop, în primul rînd, acordurile tipice (dominante, acorduri micșorate, mărite etc.) al căror specific și încărcare de acțiune tind, sugerează și fixează tonalitatea dorită.

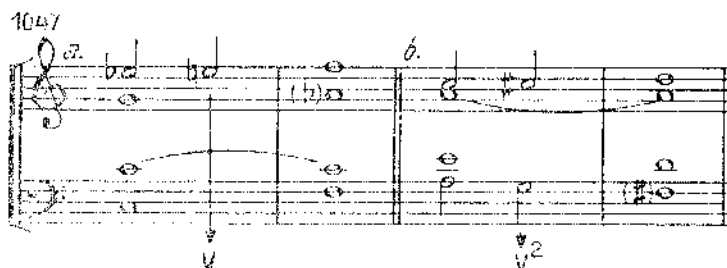
Pentru a ilustra procesul „motric”, pe care un cromatism îl creează în sinul acordului, vom cerceta alterațiile posibile ale fiecărui element din acordul de trei sunete.

<sup>1</sup> Ea este considerată ca un tip special de modulație, plasat la granița dintre modulația diatonică și cea cromatică.

<sup>2</sup> Sub înveșmîntarea lor diatonică cele două acorduri de sudură pot fi interpretate și ca enarmonice sau cromatizate (primul, pentru tonalitatea nouă sau al doilea, pentru tonalitatea veche).

<sup>3</sup> Încă din faza primară a deprinderii meșteșugului se va urmări aducerea cursivă și convingătoare a cromatismelor. Mai târziu, în compoziție, utilizarea artistică a acestor procedee va fi justificată de cerințele conținutului respectiv.

Prin *alterarea* *suitoare* a *terței* dintr-un acord minor, acordul capătă o *evidență* funcție de *dominantă*<sup>1</sup>:



Invers, prin *minorizarea* unui acord major, simțul armonic tinde să-i acorde o funcție de *subdominantă*:



*Alterarea ascendentă a fundamentalei* într-un acord major creează un acord *micsorat*, acord tipic pentru treapta a VII-a într-o *tonalitate majoră* sau *minoră*, și, în al doilea rând, pentru treapta a II-a dintr-o *tonalitate minoră* sau *majoră-armonică*:



(După cum se observă, în ambele cazuri, acordul a fost realizat în răsturnarea întâi, respectându-se, astfel, regimul acordurilor micsorate).

<sup>1</sup> Această tendință rămâne valabilă atâta vreme cât restul acordului rămâne același. În cazul în care se schimbă iar nota cromatizată capătă alt rol în acord, se schimbă și tendința noului acord:



Cromatizarea ascendentă a cvintei într-un trison major creează un acord mărit, care poate îndeplini funcțiunea treptei a III-a în minor sau a dominantei, alterată expansiv, în major :



În exemplul 1050 — a, acordul-punte de cvintă mărită, alterat în tonalitatea inițială (Do major), este diatonic în noua tonalitate (re minor).

În exemplul 1050 — b, acordul-punte de cvintă mărită este alterat în ambele tonalități (Do major și Si bemol major).

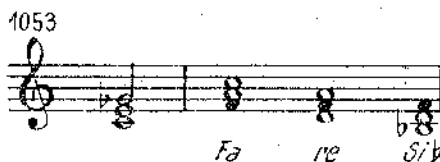
Coborîrea cvintei într-un acord major creează o alterație absolută — un acord micșorat cu terță mare căruia urechea îi acordă cu ușurință funcția de dominantă :



Aceasta ne va conduce, în cazul de față, spre tonalitățile în care nota de rezolvare (fa) deține una din funcțiunile din acord (fundamentală, terță, cvintă), în primul rînd<sup>1</sup>



sau spre :



Vom acționa cu acest acord, astfel alterat, în cîte o variantă modularie :

<sup>1</sup> În primul rînd, fiindcă si bemol este mai aproape de sunetele constitutive ale acestor tonalități și face astfel trecerea mai puțin șocantă, mai firească. La aceasta se mai adaugă rolul sunetului do din acordul alterat, care acționează ca o sensibilă pentru re bemol din noua tonalitate. La fel, sol, pentru la bemol.

1054 *Do-fa(Fa)*

Do |  
fa(Fa): V

Do: |  
Reb: VII VII

Do-sib(Sib)  
Do: |  
sib(Sib): II

În cele trei realizări de mai sus, acordul de rezolvare (care conține nota *fa*) a fost considerat acordul tonicii, dar el ar putea îndeplini și o altă funcțiune, ca în cazul următor :

1055 *Do-Lab*

Do: |  
Lab: III

În toate cele patru schițe modulatorii prezentate, *acordul-punte*, cu care am acționat (acordul major cu cvintă micșorată) a fost alterat, atât în tonalitatea inițială cât și în cea de sosire.

Prin coborîrea *cvintei* într-un acord minor, se obține un *acord micșorat*. Același rezultat poate fi realizat și prin dubla alterare coborîtoare (a *cvintei* și a *terței*) într-un *acord major* :

devine: VII  
II

devine: VII  
II

Ca și în alte cazuri similare, noile acorduri vor îndruma mai firesc desfășurarea armonică, dacă vor îndeplini funcțiile tipice acordurilor micșorate: treapta a VII-a în major și minor<sup>1</sup> sau a II-a în minor și major-armonic :

1057

a. *la - Si<sup>b</sup> (si<sup>b</sup>)*

b. *la - sol (Sol)*

c. *Do - Reb*

d. *Do - Si<sup>b</sup> (si<sup>b</sup>)*

Do: | *Reb: VII*

Do: | *Si<sup>b</sup>: II*  
*si<sup>b</sup>: II*

<sup>1</sup> Acordul micșorat figurează pe treapta a VII-a și în minor, dar cum, în acest caz, cromatismul creat s-ar rezolva prin ton, și nu prin semiton, tratatele mai vechi evită această modulație.

Într-un acord minor, prin alterarea ascendentă a fundamentalei se obține o alterație absolută: un acord cu *cvintă micșorată* și *terță micșorată* (acord de *sextă mărită*), pe care sensibilitatea noastră îl plasează cu precădere pe treapta a IV-a alterată suitor sau pe a VII-a.



1059 *a.* *la - mi (Mi)*

*la:* | *mi (Mi) VII*

*b.* *la - si*

*la:* | *si: VII*

*c.* *la - si*

*la:* | *si: VII*

Același acord poate să ne conducă și în tonalitățile relative ale acestora :

1060 *a.*

*la:* | *Sol: II*

*b.*

*la:* | *Re: V*

1061

*a.* *c.* *b.*

*la:* | *sol/♯: ||*

Coborînd fundamentală unui acord minor, se creează un acord mărit, pe care simțul armonic tinde să-l plaseze, în primul rînd, acolo unde figurează în mod natural, diatonic, deci, pe treapta a VI-a în majorul armonic, a III-a în minor sau ca o dominantă cu cvinta alterată expansiv :

1062

*a.* *b.* *c.*

*la:* | *la:* | *fa: ||*

*Do: VI*

*la:* | *reb: V*

Dar tot același acord ne poate conduce și în tonalitatea în care alterația respectivă este treapta a II-a coborîtă, una din cele mai frecvente alterații :

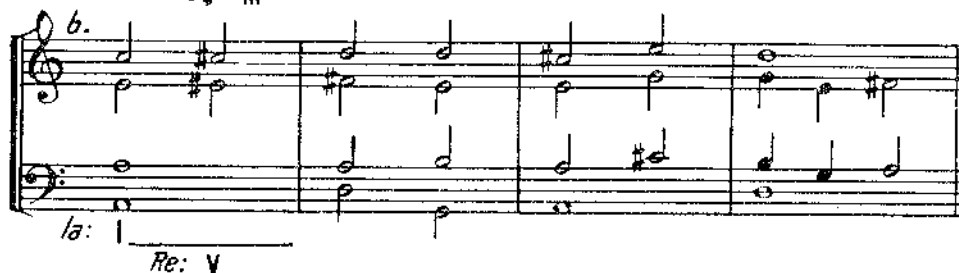
1063

*a.* *c.* *b.*

*la:* | *sol: ||*

Și în acordul minor sînt posibile duble alterații. În cazul în care se alterează *ascendent terța și cvinta*, se creează un acord mărit, căruia i se pot încredința funcții pe treptele : III în minor și V (dominantă alterată expansiv) în major :

1063



Aceeași dublă alterație poate înlesni sau determina o *modulație spre omonima majoră* :

1064



Tot în acordul minor, pot fi *alterate simultan fundamentală și terța*, ceea ce îl modifică într-un *acord micșorat*, pe care îl vom putea interpreta firesc, ca îndeplinind funcția de treaptă a VII-a sau a II-a :

1065



*b.*

Do: |  
sol/#: ||

Dubla alterare este un efect superior, atunci cind se realizează cu cromatisme de sens contrar.

Într-un acord major, putem altera fundamentală suitor și terța coborîtor :

1066

Do: |  
sol/: IV  
re: VII  
Re: VII  
Si/b: II

1067

*a.*

Do: |  
sol/(Sol): IV

*b.*

Do: |  
re(Re): VII

*c.*

Do: |  
Si/b: II

În exemplele prezentate, am pornit mereu de la acordul treptei I (major sau minor) pe care l-am alterat, operind apoi cu el, ca acord punte. Dar, tot alt de binc, s-ar putea realiza alterații asupra unor acorduri, de aceeași specie, plasate însă pe alte trepte. Ne putem da seama atunci cit de mult se lărgeste cîmpul relațiilor între tonalități.

## Alterarea acordurilor de septimă

Prin utilizarea acordurilor de patru sunete, posibilitățile de alterare se înmulțesc. „Inventarierea” și definirea sensurilor lor modulatorii, ar depăși simțitor, ca număr, cazurile acordurilor de trei sunete, pe care, dealtfel, nu le-am expus limitativ, evitând rețetele sau șabloanele procedeelor tehnice. De aceea, vom renunța la catalogarea lor, care ar fi inoperantă și care, în plus, ar inhiba fantezia creatoare, atât de necesară. Ne vom limita, în cele ce urmează, la câteva exemple, cu titlu de sugestie și invitație la realizări cât mai diverse.

Acordul de septimă de dominantă, cu *fundamentala alterată ascendent*, devine un *acord de septimă micșorată*, tipic pentru treapta a VII-a. Procedeul a fost atât de des utilizat, încît efectul și-a asigurat un recunoscut procent de rutină și chiar banalitate<sup>1</sup>.

Această alterație, folosită de obicei pentru trecerea în relativa minoră, poate modula și la subdominantă acesteia, ca și în omonima major-armonică a relativei :

1068

Do: V<sup>7</sup>      Fa: VII<sup>7</sup>      re: IV<sup>7</sup>

Prin *minorizarea terței* se obține un acord cu funcție de *subdominantă* (ca și la acordul de trei sunete) de treapta a II-a, uneori a VI-a, și chiar de treapta a III-a (trepte pe care sînt plasate, în mod natural, acorduri minore) :

a. 1069

Do: V<sup>7</sup>      re: IV<sup>7</sup>      Fa: II

<sup>1</sup> Dealtfel, în procedeele expuse pînă acum, se numără destule formule tocile de abuz (cum ar fi cazul majorizării acordului minor). Socotim însă că în faza asimilării acestui capitol, întregul material trebuie trecut în revistă și acționat în practică.



Cromatizînd cînta, suitor sau coborîtor, se obţin tendinţe modulatorii ascendente sau descendente :



Nu vom prezenta toate eventualităţile şi nu vom recomanda drumuri fixe în desfăşurarea modulaţiilor, cu atît mai mult cu cît combinarea a două sau a mai multor alteraţii simultane deschide o şi mai largă perspectivă de posibilităţi şi soluţii.

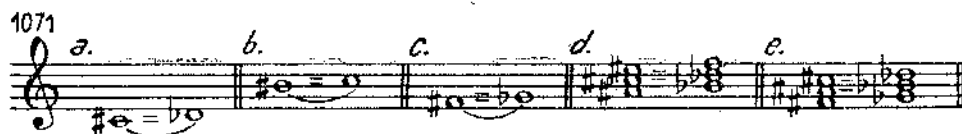
Un procedeu simplu, comod şi convingător de a modula, îl oferă *secvenţele modulante*. În acelaşi timp, atragem atenţia asupra rezervei şi economiei cu care trebuie folosit, pentru a nu se aluneca în şabloane sau într-o tehnică mecanicistă, care riscă să anihileze interesul artistic.

Ca şi la celelalte tipuri de modulaţii, cele mai reuşite exemple iau proporţii ample, fapt care depăşeşte posibilităţile cursului nostru.

Din acest moment, se impune contactul direct cu marile partituri, de la clasici pînă la apogeul cromatismului : „Tristan şi Isolda“ de Wagner.

## XIX. Modulația enarmonică<sup>1</sup>

Modulația enarmonică este procedeul de a instala o nouă tonalitate, grație posibilității unui sunet de a avea notări și funcțiuni diferite. Această proprietate a sunetului, fix ca înălțime, de a fi variabil ca denumire, notare și funcționalitate se datorește sistemului *temperat*, fără de care enarmonia nu ar fi fost posibilă :



Posibilitatea schimbului enarmonic oferă noi resurse și procedee de modulație față de cele expuse anterior la modulația diatonică și cromatică. Modulația enarmonică poate opera treceri bruște, spectaculoase, de la tonalități cu mulți diezi la cele cu mulți bemoli și viceversa. Cîmpul ei de acțiune rămîne, totuși, restrîns.

Privită în general, modulația enarmonică poate lua două aspecte. Unul poate fi cotate drept un simplu procedeu „de serviciu” utilitar, impus de aglomerarea accidentilor. În acest caz, schimbarea operată este mai degrabă pe hîrtie, pentru ochi, ea prezentîndu-se auditiv ca o modulație diatonică, în care, pentru a ușura citirea, se recurge, în momentul necesar, la enarmonie, obținîndu-se, astfel, o *ortografie mai simplă, mai comodă*.

Celălalt aspect este al modulației specific enarmonice, care ne transportă sesizabil într-o altă atmosferă, într-o cu totul altă zonă, care surprinde urechea<sup>2</sup>.

După felul în care se realizează tehnic modulația, distingem două procedee :

- *schimbul enarmonic* ;
- *interpretarea enarmonică*.

<sup>1</sup> La vechii greci, enarmonia reprezenta cel de-al treilea gen al muzicii și avea altă semnificație.

<sup>2</sup> Excelente exemple de acest gen se găsesc în muzica romanticilor și mai ales la Wagner.

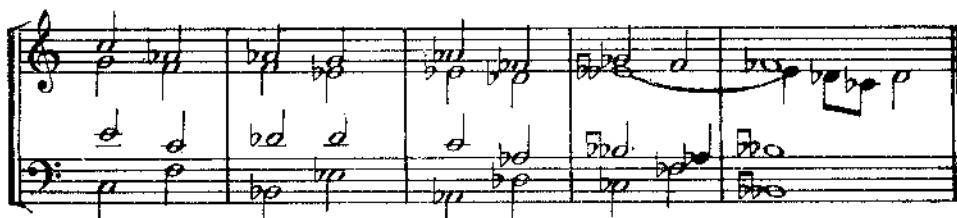
În primul caz, care nu lasă decît o singură posibilitate, toate elementele acordului sînt înlocuite enarmonic, ceea ce are drept consecință schimbarea denumirii notelor, poziția acordului (starea directă sau răsturnarea) rămînînd aceeași :



Schimbul enarmonic își găsește aplicare atunci cînd desfășurarea armonică se încarcă cu peste șase accidentări<sup>1</sup>.

Ca efect auditiv, avem impresia unei modulații diatonice, momentul schimbului enarmonic nefiînd sesizat ca atare decît în partitură. Iată un exemplu care demonstrează utilitatea acestui procedeu :

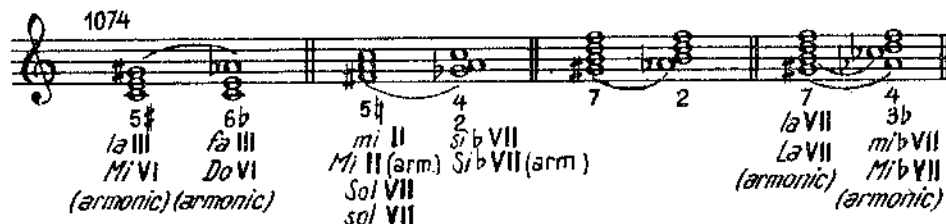
1073 a in loc de



1073 b mai simplu



În cel de-al doilea procedeu, denumit *interpretarea sau înlocuirea enarmonică*, nu mai are loc transformarea tuturor elementelor acordului, ci numai a unuia sau a cîtorva dintre ele. În consecință, prin enarmonizare, starea și apartenența acordului se modifică :



<sup>1</sup> După cum se știe, accidentări din armurile a două tonalități enarmonice adunați dau cifra 12. Prin urmare, o tonalitate cu 7 bemoli este enarmonică cu una cu 5 diezi ș.a.m.d.

Acest al doilea mijloc de modulație, prin *interpretare enarmonică*, este cel care prezintă interes sporit, cu un cîmp mult mai larg de posibilități. Pentru realizarea sa se folosesc, în mod deosebit, anumite acorduri, care înlesnesc modulația și care sînt denumite, în consecință, *acorduri enarmonice*. Între ele, pe locul întîi se situează *acordul de septimă micșorată*, acordul tipic pe treapta a VII-a în tonalitățile minore și majore armonice. Avînd o structură deosebită, numai terțe mici<sup>1</sup>, el facilitează pătrunderea în multe tonalități care îl conțin, fiecare acord avînd o egală acceptare în patru tonalități minore și patru tonalități majore-armonice, care, la rîndul lor, pot face legături diatonice cu altele. Iată același acord, identic ca sonoritate, cu diferitele sale ortografii și apartenențe, în funcție de interpretarea acordată elementelor sale :

1075

la: VII  
La: VII

do: VII  
Do: VII

mi♭: VII  
Mi♭: VII

fa#: VII  
Fa#: VII

După cum se observă, cele opt tonalități, indicate sub portativ, pot fi direct legate prin unul și același acord, care se înlanțuie la fel de firesc în oricare din ele :

1076

a. la b. La c. do d. Do e. mi♭ f. Mi♭ g. fa# h. Fa#

VII<sup>7</sup> | VII<sup>7</sup> | VII<sup>7</sup> | VII<sup>7</sup> | VII<sup>7</sup> | VII<sup>7</sup> | VII<sup>7</sup> | VII<sup>7</sup> |

Aria posibilităților modulatorii crește, dacă acordul care urmează după septima micșorată nu închide modulația ca acord de tonică, ci i se încredințează funcția de dominantă.

Un alt acord enarmonic este acordul de *cvintă micșorată*. Mai puțin utilizat aici decît precedentul, el este echivalent prin interpretare enarmonică cu alte două acorduri de septimă micșorată, la care se adaugă, bineînțeles, cunoscutele interpretări funcționale diatonice :

<sup>1</sup> Reamintim, cu această ocazie, că nu există decît trei acorduri de septimă micșorată, diferite sonor. Celelalte sînt reînărilor enarmonice ale acestora.

1077

*Do: VII*      *fa#: VII*      *mi/b: VII*  
*do: VII*      *\*fa# VII<sub>3</sub>*      *\*mi/b: VII<sup>2</sup>*  
*la: II*  
*\*la: II*  
*re: VI*

(Tonalitățile marcate(\*) sînt majore-armonice, avînd treapta a VI-a coborîtă):

1078

*Do: I*      *VII<sup>6</sup>*      *fa#: VII<sup>5</sup>*      *I<sup>6</sup>*      *II<sup>5</sup>*      *V<sup>7</sup>*      *I*

1079

*Do: I*      *VII<sup>6</sup>*      *mi/b: VII<sup>7</sup>*      *I*      *IV<sup>6</sup>*      *V<sup>7</sup>*      *I*

De asemenea, între acordurile enarmonice figurează și acordul mărit, a cărui simetrie de construcție (numai terțe mari) facilitează interpretarea. Plasat diatonic, pe treapta a treia în minorul armonic și melodic și pe a VI-a în majorul armonic, el își găsește utilizarea mai cu seamă cu acord alterat pe dominantă, fapt care îi lărgeste simțitor aria de aplicare:

1080

*diatonic*

*la: VII*      *fa: III*      *do#: III*  
*Mi: VI*      *Do: VI*      *Sol#: VI*  
*(arm.)*      *(arm.)*      *(arm.)*

*fa: V<sup>5#</sup>*      *Reb: V<sup>5b</sup>*      *la: V<sup>5#</sup>*

*cromatic*

Cu toate acestea, tendința foarte marcată a cvintei mărite de-a se comporta ca o sensibilă creează o insatisfacție când e forțată să se rezolve coborîtor, ca sextă minoră.

Utilizarea acestui acord rămîne mai restrînsă.

După cum s-a întrezărit în explicațiile precedente, un număr simțitor de acorduri pretabile să fie interpretate enarmonic îl constituie acordurile alterate. Între ele se remarcă interpretarea *sextei mărite* ca *septima de dominantă* și viceversa. Cum se produce ?

Într-un acord minor cu septimă mică, așa cum se găsesc diatonic în major pe treptele II, III și VI, iar în minor pe treapta a VI-a, se alterează suitor fundamentalele respective, obținîndu-se o *terță micșorată* :

1081

a. b. c.

Do: II      Do: III      Do: VI  
 fa: IV      si: IV      mi: IV

De obicei, alterația absolută (terță micșorată) este răsturnată, acordul prezentîndu-se în  $\frac{6}{5}$ , ceea ce face ca *sexta* să fie *mărită*, devenind, prin interpretare enarmonică, o *septimă mică*, întregul acord căpătînd aspectul unei *septime de dominantă* :

1082

6# 7b      6# 7      6# 7b

Do: II    Si(b/si): V      Do: III    Do(do): V      Do: VI    Fa(fa): V  
 fa: IV      si: IV      mi: IV

Vom remarca aici faptul că mai firesc se va face interpretarea *septimei* în *sextă mărită*, decît *sexta mărită* în *septimă*. Explicația stă în caracteristica *septimei de dominantă* de a fi mai elastică, mai liberă în mișcări decît o alterație :

1083

a. b.

Do: I<sup>6</sup> II<sup>5</sup> V<sup>7</sup>      Si(b): I    V<sup>7</sup>      6# 7  
 si: IV<sup>6#</sup> V<sup>4</sup> 3# 5#      1<sup>4-3</sup>      fa: IV<sup>5</sup> V<sup>4</sup> 3# 7  
 (I)      la: V<sup>4</sup> 3# 7      1#

După cum se observă, între tonicile celor două tonalități se stabilește astfel un interval de *secundă mică*. Acordul de tonică al primei tonalități se găsește în raport de *sexță napolitană* față de tonalitatea de sosire, fapt care contribuie la cursivitatea și firescul înlănțuirii. Iată și un exemplu în care o *sexță mărită* este interpretată enarmonic în *septimă mică*:

1084

fa#: I II V I IV<sup>5</sup> 6<sup>#</sup>  
Sol: V<sup>7</sup> VI II V I

Cazul din ex. 1084 este unul din exemplele mai clare, și, oarecum, scolastice. Nelimitatele combinații ale alterațiilor ne oferă nenumărate posibilități, cu neputință de catalogat și prezentat. E destul să adoptăm eventualitatea ca acordul să fie alterat atât în vechea cit și în noua tonalitate, ca să întrezărim complexitatea perspectivelor. Iată de ce, în locul unor reguli și reglementări, vom prefera, în cazul de față, exemplele unor pagini strălucite:

1085

Mozart - Concertul pentru pian  
K.V. 595

Pian  
Orchestra

= fa#  
= fa#  
= do#

1086

Beethoven - Cvarțetul de coarde  
op. 18 Nr. 6



1087

Bragăne

R. Wagner - Tristan și Izolda  
(Actul II, Scenă 2)

Second system of musical notation for measures 1087 and 1088. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two flats. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Third system of musical notation for measures 1089 and 1090. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two flats. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Fourth system of musical notation for measures 1091 and 1092. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two sharps (F-sharp and C-sharp). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

## XX. Armonizarea la două, trei, cinci și mai multe voci

Ansamblul la patru voci s-a dovedit a fi formația ideală, atât ca echilibru acordic (dublarea elementului preponderent, distribuirea acordurilor de patru sunete ca cele mai frecvente disonanțe etc.) cât și ca echilibru de voci și timbru (două voci înalte+două voci grave, sau două voci externe+două interne etc.). Acest echilibru s-a dovedit perfect nu numai în muzica vocală ci și în cea instrumentală și orchestrală, căci capodoperele clasicismului, indiferent de formația căreia li se adresează, sînt bazate pe armonia la patru voci, fiecare fiind întărită și colorată prin dublări. Dar și în această epocă, intervin uneori situații în care discursul muzical angajează numai două sau trei voci, după cum, altă dată, e nevoie de mai mult de patru voci.

Armonizarea acestor cazuri speciale va respecta, în mare, recomandările făcute pînă acum, dar, totodată, va trebui să ținem seama de câteva detalii specifice. Se cuvine să precizăm că, în cele ce urmează, rigoarea sau specificul armonic, acordic, trebuie să incline spre contrapunct, pentru a realiza o alianță sau o sinteză.

### Armonizarea la două voci

Ceea ce constituie procesul esențial al armonizării la două voci este *selecția*, care trebuie operată continuu, pentru a renunța la o notă a acordului și, mai ales, pentru a o găsi pe cea mai potrivită, care să însoțească melodia dată, atât din punct de vedere *vertical* cât și *orizontal*.

Pe plan vertical, acordic, recomandările indicate la început rămîn valabile. Elementele acordului sînt preferate în următoarea ordine : *fundamentală*, *terță* și *cvintă*. Dacă e vorba de un acord de trei sunete, la două voci, bineînțeles, că se vor utiliza :

- *fundamentală+terță* ;
- *fundamentală+cvintă* ;
- *terță+cvintă* (în acordurile principale) ;
- *fundamentală+fundamentală* (idem).

iar în acordurile de patru sunete :

- *fundamentală-septimă* ;
- *cvintă+septimă* ;
- *terță+septimă*.

Acordul *do, mi, sol* va putea fi prezentat la două voci astfel :

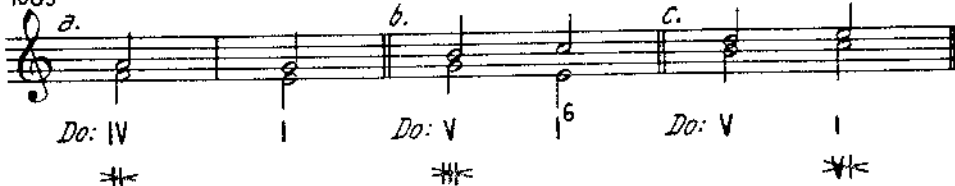
1088



De remarcat aici că, în cazul armonizării la două voci, urechea ascultătorului trebuie să presupună elementele absente ale acordului. Dacă în armonia la patru voci cu greu s-ar fi admis un acord fără terță, aici, deseori, vom utiliza intervalul armonic de *cvintă*, mai cu seamă pe dominantă și uneori pe *tonică* sau *subdominantă*.

Reprezentarea unui acord numai prin terță și cvinta sa rămâne utilă pentru acordurile principale, în schimb, se dovedește confuză și înoperantă pentru acordurile secundare :

1089



Cînd duratele melodiei și stilul o permit, armonizatorul poate completa acordul, aducînd elementele absente sau pe cele melodice, în mod succesiv, prin *figurație armonică* :

1090



În exemplul 1090 vocea acompaniatoare s-a mărginit numai la arpeggierea elementelor acordului, în diferite sensuri. Dar, o asemenea manieră, folosită exclusiv, devine neconvenabilă și nerecomandabilă în stilul vocal, căci va aduce *sărăcirea*, șablonizarea, lipsa de muzicalitate a piesei. Pentru a corecta acest neajuns, vocea acompaniatoare va combina notele reale cu cele melodice, căutînd să obțină o linie, un contur melodic propriu, care să se contopească cu tema :

1091



Se poate urmări crearea unor disonanțe, uneori, stînd pe loc, alegînd sunetul care să creeze tensiunea cu prima notă a melodiei și rezolvarea cu cea de-a doua :



Uneori, situația poate fi și mai larg interpretată :



Disonanța poate fi creată și pe o notă ținută a melodiei, vocea acompaniatoare fiind aceea care o provoacă și o rezolvă<sup>1</sup> :



Dată fiind reducerea mijloacelor, se admite mișcarea directă și paralelă a ambelor voci, cu condiția să nu genereze greșeli.

În mod obișnuit, un cor la două voci este alcătuit din voci alăturate. Cele mai reușite și omogene sonorități se obțin atunci când ele sînt de același gen : *feminine* sau *bărbătești*.

1095

*Béla Bartók - Nu mă lăsa aici*



<sup>1</sup> Sau nu o mai rezolvă, după cum se va vedea în stilul liber.





În muzica instrumentală, posibilitățile cresc simțitor, date fiind resursele specifice : *ambitusul lărgit, agilitatea în emisiunea sunetelor, ușurința de intonație a intervalelor* etc.

Capodopere în acest gen ne-a lăsat J. S. Bach, începînd cu *invențiunile*, a căror studiere reprezintă *esența* acestui capitol.

### Armonizarea la trei voci

Față de precedentă, armonizarea la trei voci este mai degajată, punînd mai puține probleme, datorită, bineînțeles, faptului că dispunem acum de cele trei voci necesare unui trison. În felul acesta, dispare obligația renunțării la unul din elementele acordului. Firește, uneori, se va utiliza și cîte un acord incomplet, atunci cînd *rațiuni armonice sau melodice o impun*.

În cazul acordurilor de patru sunete, unde sîntem obligați să renunțăm la unul din elemente, vom prefera în ordine :

- fundamentală, cîntă, septimă ;
- fundamentală, terță, septimă.

Dacă un acord a fost adus incomplet și dacă circumstanțele ne permit, putem aduce elementele absente, pe ceilalți timpi sau fracțiuni de timp, după cum s-a indicat și la armonizarea la două voci :



În armonizarea la trei voci, se pot evita mai ușor directismul general și paralelismele.

Se admite paralelismul general a două acorduri, în răsturnarea întâi, în poziția melodică a sestei, altfel apărînd greșeli :



Intervenția salutară a *notelor melodice* poate crea aici agregate sonore mai numeroase, mai complexe și mai interesante decît în armonizarea la două voci.





### Corul bărbătesc

Formație mai rar întâlnită, corul bărbătesc posedă un colorit mai puțin variat decât cel mixt, în schimb obține o pregnanță specifică de neînlocuit, de un puternic efect și, totodată, un repertoriu propriu.

Toate regulile enumerate rămân valabile.

Se permit încrucișările vocilor, pentru a crea o cit mai liberă melodicitate.

Corul bărbătesc, de obicei, la trei, dar mai ales la patru voci se împarte în :

*tenori primi* (I) ;

*tenori secunzi* (II) ;

*baritoni* ;

*bași*.

O recomandare specială, pentru a se obține sonorități curate, clare, constă în a se evita intervalele apropiate (secunda, terța) în registrele grave, unde se preferă spațierea (octave, cvinte, cvarte) :

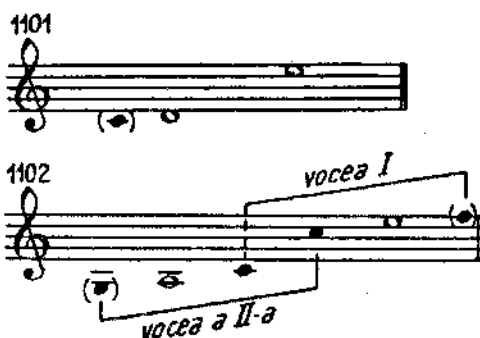




### Corul de copii

Redus la un ambitus restrîns, care nu trebuie să depășească nona, corul de copii mici nu va fi încărcat decît rar la trei voci.

Corul de copii școlari (7—11 ani) se extinde, cu ambele voci, pe un ambitus ceva mai larg :



Armonizările adresate copiilor trebuie să se integreze în lumea și intonația firească lor.

Oricîte progrese și îndrăzneli ar fi atins muzica secolului nostru, pentru copii, vor fi, *în prima fază*, inexistente. Încopturile rămîn aceleași, ca și primii lor pași. Îi putem face să evolueze mai repede, dar nu îi putem forța să parcurgă itinerarii nefirești sau să sară perioade naturale, riscînd să-i îndepărtăm de muzică sau să le denaturăm sensibilitatea. Aceasta nu trebuie înțeleasă drept o invitație la simplism sau banalitate. Se pot găsi, dar nu ușor, soluții ingenioase, care să îmbine, captivant, formule familiare, proprii și firești copilului.

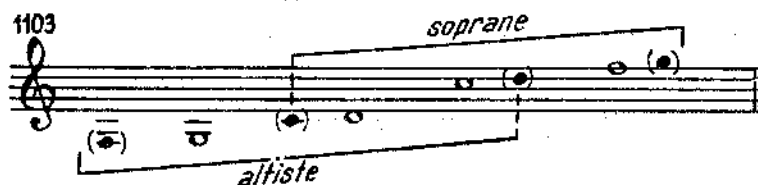
*Canonul* — în înțeles contrapunctic — poate aduce reale servicii, în inițierea spre o polifonie a copilăriei.

### Corurile de școlari

Folosim pluralul, pentru că aici cunoaștem două tipuri de formații :

- corul de fete la două, trei, și mai rar, la patru voci ;
- corul mixt.

În primul caz, ambitusul va fi :



În cel de-al doilea tip, dacă cele patru compartimente sînt încredințate numai băieților, ambitus-ul să nu depășească :



Dacă partida *sopranului* și a *altoului* va fi executată de fete, se va sconta în acut pe limita indicată la corul de fete.

Data fiind lipsa de experiență și de posibilități temeinice, armonizările adresate corurilor de copii școlari și, în general, de amatori, trebuie să menajeze desfășurarea vocilor, ca ambitus<sup>1</sup> sau dificultăți de intonație.

Preferîndu-se diatonismul, cromatisme vor fi aduse cu mare economie, în cromatisme deschise, restrînse numai la cele mai frecvente, renunțîndu-se la falsele relații, chiar dacă sînt îngăduite de tratate.

Disonanțele, de preferat pregătite, vor fi aduse prin formule, prin intonații pregnante, ușor de memorat. În acest proces, ritmica poate fi de mare folos.

1105

*D.G. Kiriac - Secerișul*



<sup>1</sup> Uneori, pentru o notă sau două, care nu „pot fi intonate corect”, se renunță la piesa întreagă.

## **Adaptarea armonizărilor corale de la patru voci la două sau trei voci**

Deseori, corurile școlare sau de amatori pun problema necesității adaptării unei piese la patru voci la dispozitivul mai redus al formației, care vrea să-l execute la două sau trei voci<sup>1</sup>. Bineînțeles, amploarea și complexitatea sonoră a ansamblului la patru voci se vor diminua, dar spiritul, specificul piesei trebuie să supraviețuiască. În acest scop, alături de melodia, care nu poate fi modificată, vom căuta să respectăm cât mai fidel situațiile armonice, adică acordurile și, pe cât posibil, stările lor.<sup>2</sup>

Adevărata adaptare se face retopind materialul armonic inițial, gîndindu-l, și turnîndu-l apoi în forma și stilul desfășurării la două voci, cu recomandarea mai sus menționată, reproducînd, atît cît permite, o figură caracteristică (un răspuns, o imitație, o disonanță specifică, un ritm etc.).

### **Adaptarea la trei voci**

Cum este și firesc, adaptarea la trei voci prezintă mai puține dificultăți decît la două. Pentru trei voci, o linie va reproduce melodia, o alta, aproximativ, basul și a treia, intermediară, va căuta să redea elementele cele mai necesare ale acordurilor.

Dar, atît vocea intermediară cît și noul bas, ținînd seama de armonia inițială, va trebui să se desfășoare cît mai melodic, cvasi-contrapunctie, știînd că orizontalul salvează verticalul. În acest sens vorbeam de retopirea și regîndirea piesei pentru noul dispozitiv, cu respectarea specificului original.

### **Adaptarea la două voci**

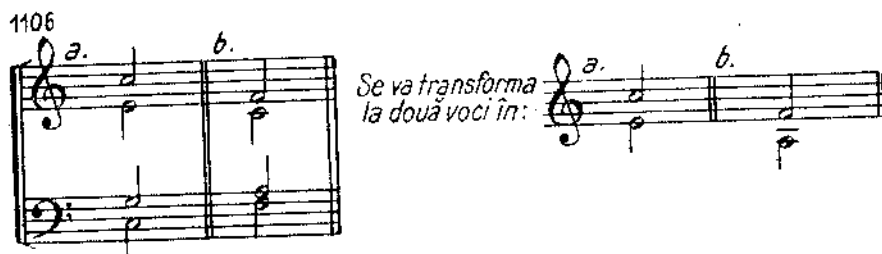
Aici, obligativitatea renunțării la două din voci creează mai multe dificultăți în realizarea noii versiuni. După cum am menționat, acordul poate fi sugerat, dar starea sa nu va mai putea fi menținută consecvent, ca în original.

În armonia la patru voci, datorită dublării obligatorii a unui element al trisonului, vom întîlni deseori, în starea directă, același element și la

<sup>1</sup> Nu o dată s-au înregistrat aici soluții grotești, luîndu-se automat două sau trei voci din corul respectiv. Nu mai e nevoie să precizăm cum a sunat o asemenea amputare sonoră.

<sup>2</sup> A nu se crede că, în cazul adaptării la două voci, va fi suficient să se redea melodia și linia basului, la octava necesară.

sopran și la bas. A reproduce aceasta în adaptarea la două voci, înseamnă a sărăci sonoritatea la maximum. Iată de ce, în acest caz, vom plasa la bas alt element al acordului, ceea ce va modifica starea acordului dar, în schimb, va sugera mai plin armonia intenționată.



Uneori, pentru o mai largă desfășurare a vocilor acompaniatoare, e bine să transpunem piesa mai sus sau mai jos, dacă, bineînțeles, ambitusul melodiei nu e pus în pericol. De asemenea, libertatea mișcării celor două voci câștigă, dacă se adaugă un acompaniament instrumental.

Exemple : 1 106 a, b, c, d, e, f, g, h, i.

### Corul la cinci și mai multe voci

Corul care depășește numărul de patru voci are nevoie de o tratare contrapunctică, altfel negăsindu-și justificarea, întrucât s-ar produce dublări inutile, care ar îngroșa sonoritatea. În consecință, pentru acest capitol se va recurge la regulile de contrapunct, bineînțeles cu un ghidaj armonic bine condus. Mai tirziu, după expunerea acordurilor de cinci, șase și mai multe sunete, se va putea practica o manieră „mai armonică”, decurgând strict din însăși agregatele utilizate. (Ex. 1 106, j).

CÎTEVA EXEMPLE DE ADAPTARE A CORULUI DE 4 VOCI LA 3 ȘI 2 VOCI  
Pentru început rezolvarea femeii nr. 99

1106  
a

Example a shows a musical score for 4 voices. It consists of two staves, each with two parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the upper part of each staff, and the accompaniment is in the lower part. The score is for measures 1106 to 1109.

Example b shows a musical score for 4 voices. It consists of two staves, each with two parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the upper part of each staff, and the accompaniment is in the lower part. The score is for measures 1106 to 1109.

0 versiune la 3 voci ar putea fi:

1106  
b

Example b shows a musical score for 3 voices. It consists of three staves, each with one part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the upper part of each staff, and the accompaniment is in the lower part. The score is for measures 1106 to 1109.

Example c shows a musical score for 3 voices. It consists of three staves, each with one part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the upper part of each staff, and the accompaniment is in the lower part. The score is for measures 1106 to 1109.

La 2 voci:

1106  
c

Example c shows a musical score for 2 voices. It consists of two staves, each with one part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the upper part of each staff, and the accompaniment is in the lower part. The score is for measures 1106 to 1109.

# FATA DE PĂSTOR

Prelucrare de T. Teodorescu

1106  
d

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system is in the key of D major (indicated by two sharps) and 3/4 time. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. The first system is a continuous piece of music. The second system includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The third system is a continuous piece of music. The fourth system also includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

1106  
e

La 3 voci :

1. II

III

1. 2.

1. 2.

Detailed description: This block contains the musical notation for three voices. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system has two staves, with the first staff labeled '1. II' and the second 'III'. The second system has two staves, with the first staff labeled '1. 2.' and the second '1. 2.'. The third system has two staves, with the first staff labeled '1. 2.' and the second '1. 2.'. The fourth system has two staves, with the first staff labeled '1. 2.' and the second '1. 2.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

1106  
f

La 2 voci :

1. II

1. 2.

1. 2.

Detailed description: This block contains the musical notation for two voices. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system has two staves, with the first staff labeled '1. II' and the second '1. 2.'. The second system has two staves, with the first staff labeled '1. 2.' and the second '1. 2.'. The third system has two staves, with the first staff labeled '1. 2.' and the second '1. 2.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

# IMNUL NUPTIAL

(Lohengrin)

R. Wagner

1106  
9



La 3 voci:

1106  
h



La 2 voci:

1106  
i



# CÎNTECUL LUI ȘTEFAN VODĂ

### Versuri populare

1106

**Maestoso**

Gavril Musicescu

*cresc.*

J. S. A. T. obligat. I. I. II. Br. B.

mf cresc. mf cresc. mf cresc. mf cresc. mf cresc. mf cresc.

## XXI. Armonizarea instrumentală

În general și în tot ceea ce este esențial, regulile și recomandările privind *construcția, înălțuirile și funcționalitatea acordurilor*, enunțate până acum, continuă a se impune și în armonia instrumentală. În cele ce urmează, vom semnala câteva interdicții specifice vocale, care nu-și mai găsesc justificarea și vom adăuga câteva îngăduințe firești, date fiind resursele instrumentale, care largesc desfășurarea și tehnica armonică.

### Pianul<sup>1</sup>

Acest amplu și complex instrument polifonic dispune, alături de orgă, de cel mai mare ambitus (totalul sunetelor utilizate în muzică) :



De asemenea, posedă o desăvârșită *omogenitate de timbru și intensitate*, pe toată această întindere.

*Melodia* poate fi plasată *deasupra* acompaniamentului, ca în majoritatea cazurilor :



<sup>1</sup> Cele indicate la pian rămân, în cea mai mare parte, valabile pentru toate instrumentele cu claviatură (orgă, armonium, claviolină etc.)



Melodia plasată la mijloc, fiind încadrată sus și jos de acompania-  
ment, constituie o situație mai rară :

1109

*Chopin - Vals op. 34 Nr. 2*



Melodia plasată în grav, acompaniamentul fiind suprapus, este o  
formulă mult mai frecventă decât în muzica corală, datorită mobilității  
și clarității penetrante a basului pianistic, care dispune și de o apre-  
ciabilă întindere :

1110

*Chopin - Vals, op. 64 Nr. 3*



## Modalități de expunere a melodiei

Melodia poate fi prezentată printr-o linie simplă, în valori identice cu ale acordurilor, strict integrată în ansamblul pe care l-a generat :

1111 *Beethoven - Sonata op. 13 (Patetica)*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is written in a simple line, integrated with the accompaniment. The first staff shows measures 1111 and 1112. The second staff shows measures 1113 and 1114. The melody is presented in a simple line, integrated with the accompaniment.

Melodia este prezentată tot printr-o linie simplă dar în valori independente de cele ale acompaniamentului, fiind o entitate vădit aparte :

1112 *Chopin - Vals, op. 64 Nr. 1*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The melody is written in a simple line, independent of the accompaniment. The first staff shows measures 1112 and 1113. The second staff shows measures 1114 and 1115. The melody is presented in a simple line, independent of the accompaniment.

Melodia este dublată în octave, pentru o mai reliefată detașare. Aceste octave, deși paralele, nu vor fi interzise, ca, dealtfel, și cele care întăresc basul. Octavele pot fi goale sau completate cu note din acord. Exemplul următor ne oferă din toate categoriile :

1113

*Beethoven - Sonata op.13 (Patetica)*

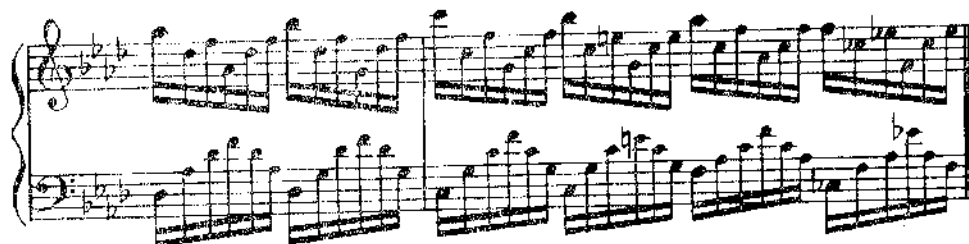
Musical score for Beethoven's Sonata op.13 (Patetica), measures 1113-1114. The score is in B-flat major, 3/4 time. It features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The melody is characterized by a series of eighth notes with accents.

Melodia se desprinde dintr-o țesătură figurată, prin accentele su-  
netelor ce o compun, care le detașează de celelalte :

1114

*Chopin - Studiu op.25*

Musical score for Chopin's Etude op.25, measures 1114-1115. The score is in B-flat major, 3/4 time. It features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The melody is characterized by a series of eighth notes with accents.



Melodia se desfășoară simultan, pe două linii paralele (de obicei, terțe și sexte ori alte intervale) :

1115

*Chopin - Valse brillante, op.34 Nr.1*



- De asemenea, desfășurare combinată, pe linii contrare, directe și paralele :

1116

*Beethoven - Sonata op.13 (Patetica,*

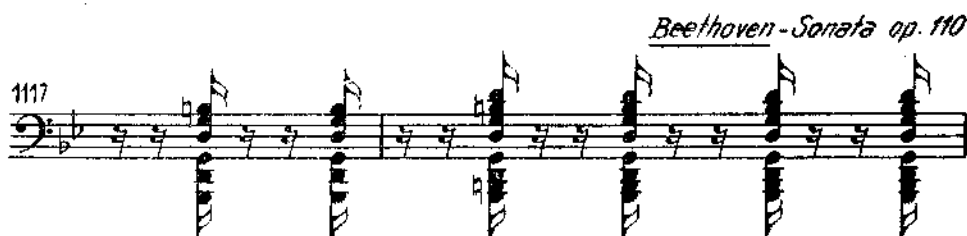


## Acompaniamentul

Remarcabila întindere sonoră, posibilitatea emiterii multor sunete simultane (8—10), o uluitoare viteză în străbaterea ambitusului, ca și o fulgerătoare posibilitate de a sări dintr-un registru în altul, de a le alterna sau suprapune, creează la pian nenumărate procedee de expunere armonică. Ne vom mărgini, în cele ce urmează, să le enumerăm pe cele mai frecvente. Studiul literaturii pianistice a tuturor stilurilor poate fi eficient și cel mai bun sfătuitor în acest domeniu.

## Pozițiile armonice

*Poziția strinsă*, datorită conformației mîinii și construcției clavierului, este cea mai des utilizată, de unde și numele de *poziția pianistică*. De bun efect în jumătatea superioară, ea produce în grav sonorități neclare, sumbre. Numai o intenție vădită de a obține tocmai asemenea efecte, va justifica utilizarea ei în acest registru :



*Poziția largă*, decurgînd din coral, o întîlnim ceva mai rar decît cea precedentă :



*Poziția mixtă* rămîne, firește, posibilă, fără vreo remarcă deosebită :



### Formele pianistice de acompaniament

Una din puținele insuficiențe ale pianului constă în faptul că, ne-emițind sunet continuu, nu poate menține sau crește intensitatea sunetului atacat. Acest lucru se va avea în vedere atunci când i se increditează durate lungi<sup>1</sup>, sau crescendo-uri.

După modul de emisiune și susținere, deosebim :

- acorduri placate ;
- cluster ;
- acorduri arpeggiate ;
- acorduri figurate ;
- acorduri repetate în valori scurte ;
- acorduri în tremolando sau baterie.

### Acorduri placate

Sînt denumite astfel, acordurile ale căror elemente se atacă simultan. În aceste acorduri, să nu se depășească întinderea de o octavă, mai rar de o nonă. Uneori, la mina stîngă, se extinde la nonă sau decimă dar, deseori, aceste ultime intervale nu sînt atacate de mîinile obișnuite simultan, ci printr-o rapidă arpeggiere.



Prezența clapelor negre (diezi sau bemoli), în interiorul sau la extremitatea acordului, facilitează sau îngreunează execuția, dacă ele creează degetelor anumite extinderi :



<sup>1</sup> În asemenea cazuri, un auxiliar îl constituie pedala de prelungire din dreapta. Se va evita atacarea a două sau mai multe acorduri pe aceeași pedală, sunetele învălmășindu-se. Procedul poate fi folosit atunci cînd se intenționează special o supraetajare de acorduri, care să formeze un tot. Punerea pedalei se marchează : Ped. iar încetarea ei\*

Maximum de sunete, obținut în aceste acorduri, este de 10—12 (5—6 la fiecare mină)<sup>1</sup>. În aceste cazuri, se va evita extinderea prea mare a minii sau intervale mai mari de terță în etajarea internă a acordului, ca și unele clape negre :



Situațiile prezentate sînt însă destul de incomode și rezultatele sonore nu justifică, de obicei, efortul execuției.

## Clusterul<sup>2</sup>

Folosit uneori în muzica contemporană, *clusterul* este o coloană de cel puțin 10 sunete, alăturate prin semitonuri și emisă ca un acord. Nu mai este vorba aici de un acord organizat, ci de un efect sonor, *clusterul* fiind dispensat de orice atracție, obligativitate, tendință ascendentă, sau descendentă, el reprezentînd o entitate sonoră în sine și nu o funcționalitate.

În funcție de suprafața sonoră a *clusterului*, se folosește pumnul, palma desfăcută sau antebrațul, indicîndu-se pe partitură doar notele extreme ale porțiunii ce se emite, reunite într-un dreptunghi.



Unii autori indică fiecare notă :

<sup>1</sup> Pentru a obține 6 sunete la o mină se apasă cu degetul mare (unu) pe două clape albe alăturate. Bineînțeles, un asemenea acord trebuie pregătit și nu se poate abuza sau, înălțului rapid cu un altul. Poate fi însă repetat.

<sup>2</sup> Primul care l-a utilizat la pian a fost compozitorul american Henry Cowell, către 1912.

## Acordurile arpeggiate

În acordurile arpeggiate, elementele sînt aduse succesiv, ca în cele figurate, dar atît de repede, încît dau impresia aproape că sînt placate. Prin arpeggiere, suprafața acordului poate fi extinsă pe mai mult de o octavă. Notarea lor se face printr-o linie ondulată, pusă înaintea acordului, care indică și sensul ascendent al succesiunii :



De asemenea, printr-o linie ondulată, cu săgeata în jos, pentru cele descendente :



1126

*Chopin - Studiul Nr. 11*

## Acordurile figurate

Acordurile figurate se realizează prin aducerea succesivă a elementelor componente (figurație armonică).

Deosebim aici *figurația* (arpeggierea) *simplă*, care se reduce strict la elementele acordului :

1127

*Bach - Clavecinul bine temperat. Preludiul Nr. 1*

1128 *Mozart - Sonata K.V. 330*

Figurația ornamentală, în care se intercalează și note melodice, este tipică mai cu seamă în muzica romantică, epocă de înflorire a virtuozității pianistice.

1129 *Chopin - Studiul Nr. 12*

*Ibidem*

### Acorduri repetate în valori scurte

În felul acesta, se menține activă o situație armonică, pe o durată mai lungă :

1130 *Mozart - Sonata K.V. 316*

### Acorduri în tremolando sau baterie

Aceste acorduri folosesc alternanța rapidă a sunetelor care le alcătuiesc, creînd o senzație de tensiune, frenezie sau dramatism. Ele sînt

utilizate mai puțin în muzica de piano-solo, fiind întâlnite, de obicei, în muzica de acompaniament și în reducățiile orchestrale pentru pian :

1131 *Allegro con brio* *Beethoven-Sonata «Waldstein», op. 53*

1132 *Adagio* *R. Wagner-Lohengrin (Reducăia de pian)*

### Etajele sonore. Vocile

În desfășurarea armoniei la pian vom distinge planuri, niveluri, care se etajează, rezultând din mișcarea și agitația create de figurația melodică<sup>1</sup>.

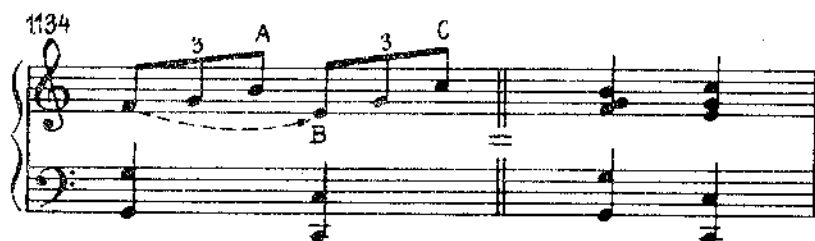
Aceste etaje sonore capătă rolul și semnificația vocii din corul obișnuit :

1133

<sup>1</sup> Pianul nefiind un instrument cu sunet continuu se recurge, deseori, la arpeggierea în diferite desene, pentru menținerea sau intensificarea unor stări armonice.



Sintetizate în acorduri, aceste etaje vor fi tratate asemenea vocilor, urmînd a li se încredința aceleași desfășurări, recomandări și interdicții făcute anterior. În consecință, în exemplul 1134, sensibilă (A) nu se consideră nerezolvată, fiindcă este urmată de cvinta inferioară *mi* (B) — care nu corespunde nivelului său — ci rezolvată (C) la tonică, la același etaj sau voce :



De asemenea, septima (*fa*) se rezolvă corect la același nivel (voce), în *mi*.

În schimb, în exemplele următoare avem situații interzise :



### Suprimarea unor interdicții corale

În afară de extinderea ambitusului, semnalată de la început, am mai vorbit de suprimarea unor interdicții specific vocale, care nu-și mai găsesc justificarea aici<sup>1</sup>. Printre ele vom enumera :

- distanțele între voci ;
- intervalele dificile de intonat interzise ;

<sup>1</sup> Nu e mai puțin adevărat că, la mijloc, e și o problemă de stilistică. Clasicii transferă destul de sever stilul coral în cel pianistic, care sub degetele romanticii se emancipează tot mai îndrăzneț.

- rezolvarea disonanțelor la altă voce ;
- falsă relație ;
- octavele paralele.

## Distanțele între voci

Instrumentul, sunînd egal pe toată întinderea, iar bogăția armonice-lor umplînd spațiile dintre note, precauția limitării distanței de la o voce la alta devine inutilă. Dată fiind frecvența poziției pianistice, nu se pune problema distanțării sunetelor emise de o mîină, ci între cele două mîini sau între cele două nivele instalate de o mîină<sup>1</sup>.

## Intervale dificile de intonat

Dat fiind faptul că dificultatea intonării oricărui interval nu se mai pune, dispare și interdicția utilizării oricăruia dintre ele. De asemenea, salturile oricît de mari, în tempouri rapide, sînt posibile ; aici stă, dealtfel, deosebirea esențială între genul coral, vocal și cel instrumental<sup>2</sup>.

Intervalele mărite și micșorate, septimele, nonele precum și cele care depășesc octava pot fi folosite fără restricțiile din armonia corală.

Dacă în muzica instrumentală preclasică și clasică se mai păstrează o oarecare rigoare și rezervă, determinate de influența corală, de stil, și de posibilitățile instrumentului, cu Beethoven și cu romantismul care îi urmează, o serie de compozitori, străluciți pianiști, au dus avîntul de înflorire a pianistice (care dispune și de instrumente tot mai perfecționate) la neîntrecute și uluitoare pagini de virtuozitate.

## Rezolvarea disonanțelor la alt nivel (voce)

Dată fiind unitatea timbrală a instrumentului, disonanța poate fi rezolvată în acordul următor și la altă voce (nivel).

Înăc de la Bach, remarcăm că, în cazul recitativelor acompaniate, *septima de dominantă din bas* ( $V^2$ ), cîntată la orgă sau clavicin, putea sări în *fundamentală acordului de tonică* :

<sup>1</sup> De obicei, stînga.

<sup>2</sup> Totodată, trebuie să remarcăm, în ultima vreme, o influență a stilului instrumental asupra celui coral, unde se constată o adevărată revoluție în emanciparea tehnică, unde intervale și situații armonice inexecutabile, devin astăzi posibile. O adevărată instrumentalizare a corului.

1136

*Bach - Johannespassion*

1137

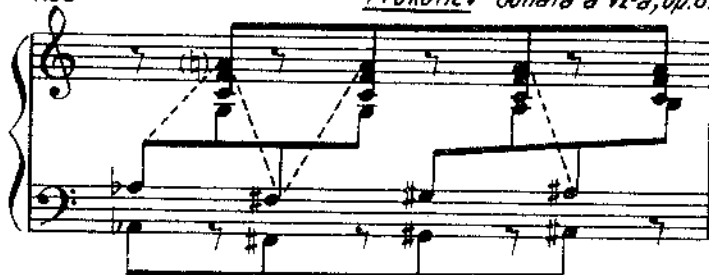
*Beethoven - Sonata op. 31, No. 1*

Bineînțeles, nu trebuie să se exagereze, adoptându-se pentru pian o libertate excesivă în conducerea vocilor. Asemenea licențe se găsesc destul de rar și ele vor fi justificate de conducerea melodiei principale sau de obținerea unor anumite sonorități, mai cu seamă în ambianța unui stil riguros.

### Falsa relație

Falsa relație poate fi practică la pian, fără restricții, mai ales într-un stil mai liber :

1138

*Prokofiev - Sonata a VI-a, op. 82*

După cum am mai menționat, *octavele paralele* vor fi frecvent utilizate pentru a consolida *melodia* sau *basul* :



La acest stil *armonic pianistic*, ușor schițat în ex. 1139 și 1140 se mai adaugă celălalt : *contrapunctul pianistic*, cu ample desfășurări de linii melodice simultane, care nu intră în obiectivul disciplinei noastre. Bineînțeles, varietatea literaturii pianistice (cu celelalte aspecte menționate aici : game, triluri, salturi de note izolate etc.) nu poate și nu trebuie să fie îngustate prin încercări de catalogare.

Am ales câteva, din cele mai firești și mai folosite aspecte, lăsând — după cum am mai spus — cercetării directe a partiturilor rolul de fidel informator și competent îndrumător.

## Vioara

Prin esența sa melodică, vioara are totuși și unele posibilități polifonice, putînd emite, în anumite poziții, *două și trei sunete simultan*, după cum arcușul pune în vibrație *duble sau triple corzi*.

Tratatele vorbesc și de *cvadruple corzi*, dar, în acest caz, e vorba propriu-zis de emiterea rapidă *arpeggiată* a două+două sunete sau trei+unu, oferind urechii iluzia a patru sunete.

Dată fiind construcția și tehnica instrumentului, cele mai severe reguli de etajări și înălțuiri acordice trebuie să cedeze întâietatea po-

sibilităților violonistice. Iată de ce, în cazul de față, armonia va trece pe planul doi, urmărind să selecteze și să adapteze ceea ce tratatele de instrumentație ne pun la dispoziție, referitor la coardele multiple.

Dealtfel, asemenea desfășurări armonice sînt episodice și încredințate numai soliștilor, în momentele neacompaniate, în scopul desfășurării violonistice la maximum, cu propriile și totalele ei resurse.

*Bach-Partita II pentru vioară solo  
(Chaconne)*

1141

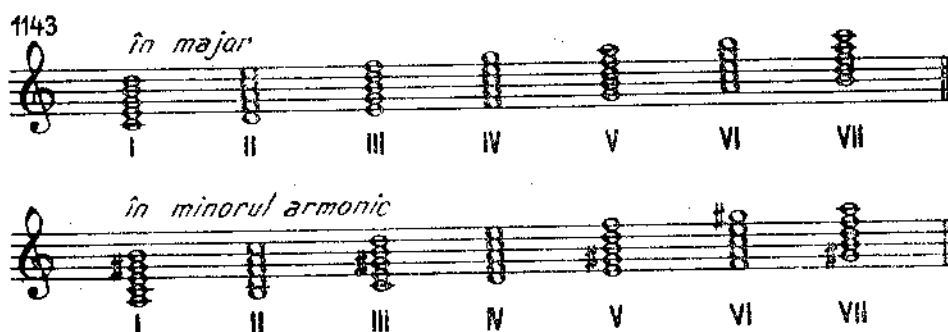
1141a *[ibidem]*

1142 *Paganini-Capriciul VII, op.1*

The image displays musical notation for three pieces. The first section, labeled '1141', is from Bach's Partita II for solo violin (Chaconne). It consists of two staves of music. The second section, labeled '1141a' and '[ibidem]', continues the same piece. The third section, labeled '1142', is from Paganini's Capriccio VII, op. 1. It also consists of two staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

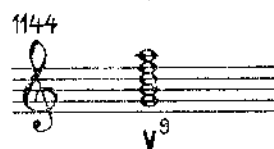
## XXII. Acordurile de cinci, șase și mai multe sunete

Dacă, în armonia clasică, acordul de cinci sunete, de nonă, era plasat numai pe dominantă, în muzica modernă el poate fi construit pe oricare din treptele gamei. În acest caz, nona de dominantă este considerată principală, iar toate celelalte secundare :



Analizând acordurile, vom constata că, realizate numai din materialul tonalității respective, în mod firesc, ele diferă în construcție și sonoritate<sup>1</sup>.

**În tonalitatea majoră,** acordul de nonă de dominantă, pe care îl cunoaștem, este alcătuit simetric : două terțe mari la extremități și două terțe mici în interior, nona fiind mare :



Pe treptele I și IV acordurile de nonă prezintă o structură comună, o alternanță de terțe majore și minore, nonele fiind mari :

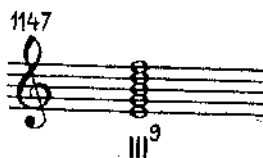


<sup>1</sup> Spre deosebire de nonele lui Debussy, care, utilizate constant de tip dominantic, în lunecări treptate, anulează tonalitatea.

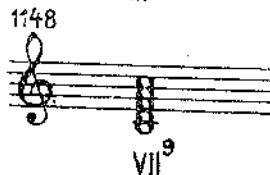
Pe treptele II și VI, structura *acordurilor de nonă* conține alternanța *terțelor majore* și *minore nonele* fiind, de asemenea, *mari*. Ele sînt, totodată, *nonele* cele mai utilizate, după cea de *dominantă*, fiind cele mai puțin aspre :



*Acordul de nonă* pe treapta a III-a conține *trei terțe minore* și *una majoră*, fiind vorba de o *nonă mică* :

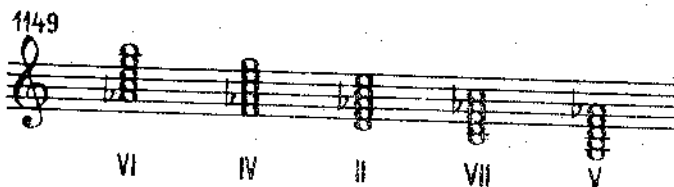


*Acordul de pe treapta a VII-a* conține, de asemenea, o *nonă mică*, fiind alcătuit tot din *trei terțe minore* și *una majoră* numai altfel etajate :



Dată fiind sonoritatea lor, *acordurile de none mici* de pe treptele III și VII nu sînt utilizate în muzica corală — rara lor apariție fiind justificată de un *marș armonic*.

În *majorul armonic*, prezența treptei a VI-a coborîată modifică structura *acordurilor* respective, reducîndu-le asprimea, în *majoritatea* cazurilor :



Deosebită apare construcția *acordului de pe treapta a VI-a*, în care *nona este mărită*, *septima mare*, *cvinta mărită* și *terța majoră*, ceea ce conferă *agregatului* o expresie de *expansivitate* și *tensiune sporită*.

În *minorul armonic* *acordul de nonă de dominantă* este o *nonă mică*, a cărei asprime este, în cazul de față, anihilată de etajarea generală a *acordului*, fapt care îl face din plin utilizabil, cum, de altfel, s-a văzut la timpul cuvenit și este analog cu cel de *dominantă* din *majorul armonic* :



Pe treapta întâi, *acordul de nonă mică* provine din două *terțe mici*, care încadrează la mijloc două *terțe mari*, conținînd astfel o *cvintă mărită* :



Acordul de nonă al treptei a II-a ne este cunoscut, fiind identic cu cel al treptei a VII-a din major :



Acordul de pe treapta a III-a e alcătuit dintr-o nonă mare, cu septimă mare, cvintă mărită și terță majoră față de fundamentală :



Acordul de nonă de pe treapta a IV-a este identic construit cu cele de pe treapta a II-a din major, având aceeași largă utilizare :



Acordul de pe treapta a VI-a este alcătuit din nonă mărită, septimă mare, cvintă perfectă și terță mare. Numai cvinta îl deosebește de acordul treptei a VI-a din majorul armonic, despre a cărui deosebită expresivitate am pomenit mai înainte :



În sfârșit, acordul treptei a VII-a conține o nonă mică. Ca etajare de terțe, el poate fi privit ca o răsturnare în oglindă a acordului de nonă de dominantă, care, peste o terță mare, suprapunea trei terțe mici. Aici, peste trei terțe mici, suprapunându-se o terță mare :

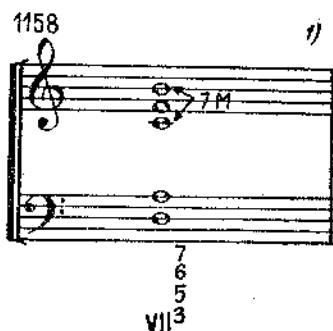


Considerate drept none artificiale (provenind nu din rezonanța naturală, ci din suprapuneri de terțe) ele sînt, în marea lor majoritate, construcții sonore ale secolului XX.

Ascultînd și cercetînd fiecare acord de nonă, vom constata că nu toate au aceeași satisfăcătoare sonoritate sau aceeași valoare expresivă, ca să nu mai vorbim de ambianța, de relațiile în care sînt plasate, un alt factor determinant în utilizarea lor. De asemenea, se va avea în vedere etajarea elementelor acordului, care poate ameliora sau agrava o sonoritate. De pildă, intervalul de nonă mică, care creează, de obicei, o senzație aspră sau mai puțin plăcută, se îndulcește prin răsturnarea într-o septimă mare. În felul acesta, o sonoritate nu prea îmbietoare, ca aceea a acordului de nonă de pe treapta a VII-a din major, în stare directă :



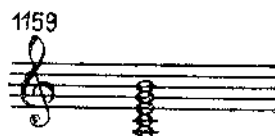
Se ameliorează în răsturnare și într-o altă etajare :



Un alt factor hotărîtor în sonoritatea unui acord de nonă îl constituie *omisiunea*.

Știm că, lucrînd la patru voci, sîntem obligați să renunțăm la unul din elementele acordurilor de cinci sunete. *Omisiunea* prezintă mai multe avantaje. Pe de o parte ușurează realizarea, prin renunțarea la acel sunet care ar putea îngreuna sau compromite corectitudinea înlănțuirii, pe de altă parte, prin eliminarea unei note, dispăre o disonanță din acord<sup>2</sup>, obținîndu-se, astfel, o sonoritate mai puțin dură, mai echilibrată.

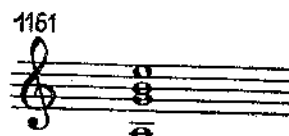
De exemplu, următorul acord de nonă



sună mai puțin aspru dacă vom *elimina terța acordului*, care se ciocnește cu *nona*, într-o disonanță de *septimă mare* :



Sonoritatea se echilibrează și mai bine, printr-un schimb de poziție, acordînd *sopranului* nu *disonanța nonei* ci *consonanța cvintei* :



Un alt aspect al utilizării acordurilor de nonă îl constituie faptul că, dacă lucrăm exclusiv diatonic și cu toate cele cinci sunete prezente în acord, nu ne mai rămîn pentru acordul următor decît două sunete<sup>3</sup> noi. Acest material comun între acorduri, dacă se înlănțuie numai

<sup>1</sup> S-ar putea ca unii teoreticieni să nu-l considere un veritabil acord de nonă, aceasta fiind plasată sub fundamentală. La aceste none, e permis.

<sup>2</sup> Bineînțeles, nu vom putea renunța la fundamentală și nonă.

<sup>3</sup> Realizînd acordurile de nonă, la patru voci, acest fenomen se atenuează. Renunțîndu-se la un element, acesta poate să apară în acordul următor ca o nou-tate.

acordul de nonă, creează o pastă sonoră omogenă, îngroșată, și, dacă se abuzează, monotonă. Pe lângă aceasta, un alt efect important al acordurilor de nonă stă în neutralizarea funcțiunilor, fapt care duce la slăbirea sau chiar anularea tonalității. Într-adevăr, dacă ne gândim că un acord de nonă reunește, în alcătuirea sa, două trisonuri,

1162



vom constata că unele din ele conțin funcțiuni contradictorii, care, aduse succesiv, afirmă tonalitatea dar, reunite simultan, o slăbesc, uneori chiar până la disociere, căci atracțiile între acorduri se diminuează, dispar. Aceste observații nu trebuie interpretate drept o pledoarie împotriva acordurilor de nonă, ci o remarcă privind utilizarea lor, care trebuie să fie justificată de expresia pe care o urmărim, cunoscând, totodată, consecințele unei exclusive și îndelungi folosiri.

Acordul de nonă rămâne un acord tipic epocii și sensibilității noastre, nu numai în muzica așa-zisă grea, dar chiar și în muzica ușoară:

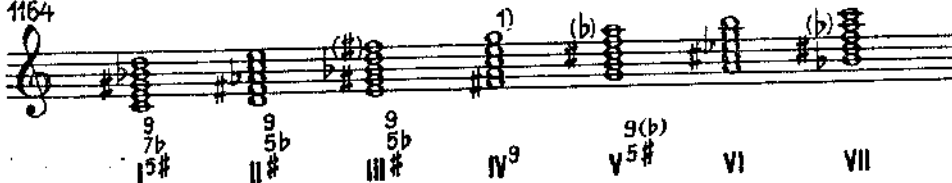
*Stardust de Mitchel Parish  
și Hoagy Carmichael*

1163



Monocromia, decurgând din folosirea exclusivă a nonelor diatonice, poate fi corectată prin folosirea cromatismelor. În felul acesta, materialul sonor extins oferă o diversitate mai mare de acorduri. Iată câteva exemple:

1164



<sup>1</sup> Sonoritatea acordului se îmbunătățește într-o altă etajare:



Rezolvarea acordurilor de nonă se realizează prin coborîrea treptată, conform stilului sever,

1165

$II^9 \quad V^{(7)} \quad II^9 \quad VII^3(V^2) \quad II^9 \quad V^9$

prin menținerea ei în acordul următor,

1166

$II^9 \quad I \quad II^9 \quad III \quad II^9 \quad V^7$

prin urcare treptată,  
mai ales semitonală,

1167

$II^9 \quad VII^7$

sau prin salt, atunci  
cînd acordul este  
considerat o conso-  
nanță, o entitate în  
sine :

1168

$II^9 \quad V^9$

### Acorduri de șase și șapte sunete

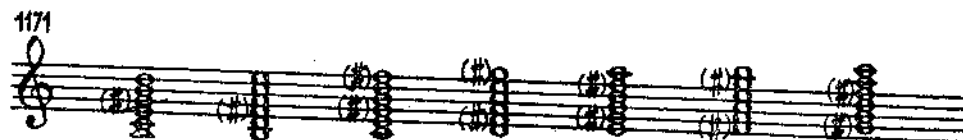
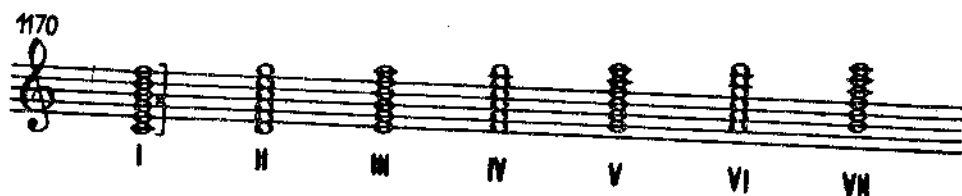
Rezonanța ne oferă, în mod natural,  
acordul de undecimă :

1169

<sup>1)</sup>

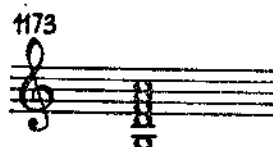
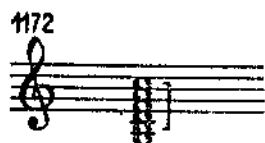
<sup>1</sup> Se știe că, în rezonanță, fa diez e un sunet aproximativ între fa și fa diez temperate.

Acordul nu a intrat în limbajul armonic tot atât de curent ca cel de nonă. El este adus rar și cu precauții. Construit diatonic, acordul ar putea fi utilizat, în principiu, pe orice treaptă<sup>1</sup>:



Nu în toate cazurile sună satisfăcător.

În etajări, nonele mici sună mai aspru, fapt pentru care sînt preferate răsturnările lor, septimele mari. De asemenea, eliminarea unui sunet, care creează o disonanță mai aspră, îndulcește sonoritatea. Acordul 1172 este mai aspru decît 1173:



În cazul acordului de undecimă, se poate observa că este vădit vorba de un acord compus, suprapunîndu-se unei funcțiuni contradictorii, care se neutralizează, ceea ce micșorează diversitatea materialului în înlănțuiri.

Acordurile nu mai sînt supuse unei rezolvări anumite.

Cromatizarea le poate diversifica și ameliora uneori sonoritatea. Acordul tip, provenit din rezonanță, poate constitui un exemplu.

Acordul de șapte sunete<sup>2</sup>, (terțiadecima) diatonic, este în fond un acord unic și așezarea sa pe fiecare treaptă echivalează cu o răsturnare:



Observațiile referitoare la etajarea elementelor, semnalate mai înainte, rămîn valabile și aici.

<sup>1</sup> Un acord de șase sunete poate da naștere, cu cele cinci răsturnări, la 720 de variante.

<sup>2</sup> Acordul de terțiadecimă poate genera 5 040 de variante.

Citeva înălțări cu acorduri de șase sunete și de șapte sunete :

1175



Aceste acorduri trebuie aduse cu rezervă și justificare, pentru anumite momente sau pentru o anumită expresie, pe porțiuni scurte. Altfel, riscă să-și piardă personalitatea, contopite într-o pastă sonoră uniformă. Cromatisme pot aduce uneori înviorări binevenite.

*Bach - Fantezia și fuga în sol minor pentru orgă*

1176



*Beethoven - Sonata op. 27 Nr. 2*

1177



*R. Wagner - Tristan și Izolda*

*Stravinsky - Petrușka*

1178



1179



1180 *Ravel - Tombeau de Couperin* 1181 *Fanelli - Tablouri simfonice*

1182 *Stravinsky - Rossignol*

1183 *Prokofiev - Suita scită*

1184 *Darius Milhaud - Salade*

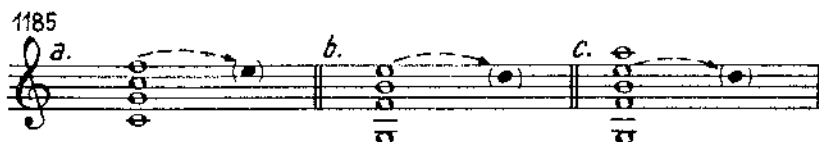
## Acorduri cu note adăugate

(note străine, nerezolvate)

În stadiul armoniei pe care o cercetăm acum vom întâlni acorduri cu sunete străine de structurile clasice, *apogiaturi* sau *broderii* care nu se mai rezolvă<sup>1</sup>, integrându-se în structura acestora. Dacă în armonia tra-

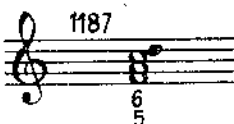
<sup>1</sup> Exprimându-ne astfel, o facem din punctul de vedere al armoniei clasice, pentru a porni de la cunoscut la necunoscut. În acest capitol, al armoniei secolului XX, se suspendă ierarhia și dependența între sunete. Construcția sonoră devine o entitate în sine, care nu mai datorează nimic rezolvărilor clasice.

dițională ele începeau să apară ca niște excepții tolerate, acum ele vor fi consacrate ca formațiuni curente, de sine stătătoare :

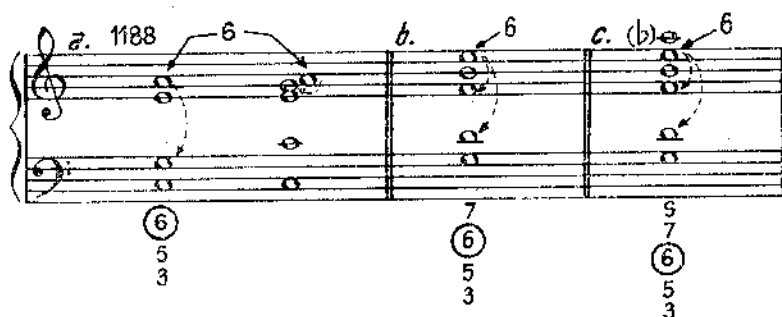


Această nerezolvare, pe lângă senzația de suspendare pe care o creează, generează noi agregate sonore mai puțin obișnuite și, totuși, apropiate de acordurile cunoscute, evitând bruscătețea unor construcții artificiale, contribuind, astfel, și la îmbogățirea limbajului armonic. Mai mult decât atât, aceste note străine de acordul propriu-zis vor coexista cu elementele reale pe care le apogiază, constituind curent ceea ce teoreticienii denumesc *note adăugate*, fapt pe care Rameau l-a presimțit cu

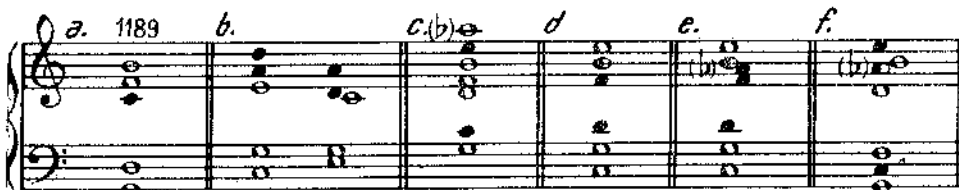
două secole mai înainte, cînd considera acordul de septimă 

drept un acord major cu sextă adăugată. 

Dealtfel, și în această fază, elementul cel mai utilizat va fi în primul rînd sexta, în acordul de trei, patru sau cinci sunete.



În afară de sextă, printre notele adăugate pot figura apogiaturile celorlalte elemente ale acordului : secunda (nona) și cvarta<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> Messiaen precizează : cvarta mărită, ca urmînd firesc din seria armonicelor naturale, după nonă.

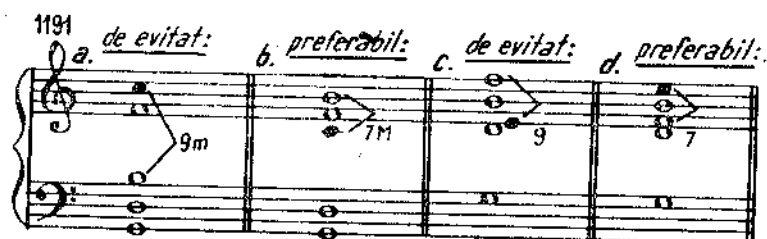
(Notele negre reprezintă sunete adăugate acordului, cele înnegrite pe jumătate sunete care pot da naștere la duble interpretări, fie ca sunete reale, fie ca sunete adăugate.)

Dealtfel, formațiile mai complexe pot da naștere, în totalitatea lor, la mai multe interpretări. De pildă, în cazul ex. 1189—*d*, agregatul sonor poate fi considerat și ca rezultanta a două acorduri suprapuse<sup>1</sup>:



La cazul *e*, același exemplu, în afară de interpretarea de mai sus și de cea a unor acorduri suprapuse, se mai poate vorbi și de un acord de *nonă de dominantă*, cu *sextă adăugată*, pe o pedală de *tonică*.

În orice caz, la toate aceste acorduri trebuie să atragem atenția asupra modului în care se face etajarea, suprapunerea elementelor, pentru a se obține o mai bună sonoritate. În acest scop, se vor evita *nonele mici*, care vor fi *răsturnate în septime mari*. De asemenea, se va prefera spațierea elementelor:



Unii teoreticieni<sup>2</sup> explică prezența acestor note adăugate drept o infiltrare a *succesivului* în *simultaneitate*. Cu alte cuvinte, elementele care ar trebui să se audă în timp, succesiv, sînt reunite simultan, contopite într-un singur moment:



Oricare ar fi însă interpretarea sau teoretizarea lor, acordurile cu *note adăugate* sau cu *apogiaturi nerezolvate* s-au impus, prin frecvența

<sup>1</sup> Acest capitol va fi expus aparte, ulterior.

<sup>2</sup> Sonoritatea nesatisfăcătoare a poziției strînse a acestui acord dispare prin spațiere (vezi ex. 1191—*d*).

lor utilizare în muzica sec. XX, în a cărei sensibilitate se integrează, încît și-au cîștigat cu prisosință cetățenia în patrimoniul armoniei contemporane.

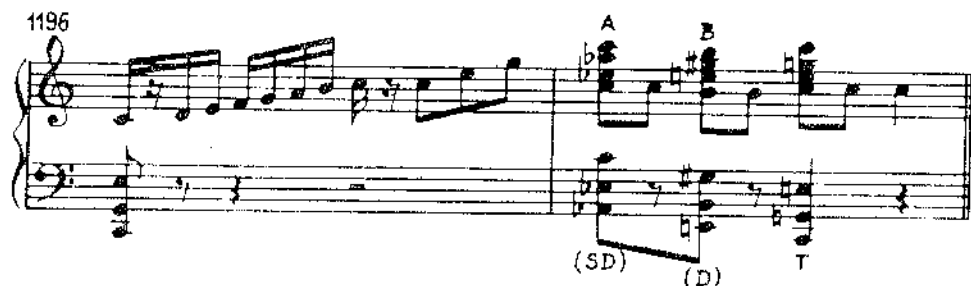
Cîteva exemple de acorduri cu note adăugate :



## Acorduri de împrumut

(acorduri—surpriză)

Denumim astfel, acordurile străine de tonalitatea în care apar și care nu determină o modulație, ci servesc doar pentru a colora, pentru a înviora sau pentru a crea o surpriză. Un foarte interesant exemplu ne oferă Prokofiev, în *Romeo și Julieta* :



Din punct de vedere melodic, tonalitatea *Do major* este afirmată categoric, ca și sublinierea marcată a cadenței (*do, si, do*).

Cele două trisonuri A și B, provenite din alte tonalități, se integrează în rolurile acordurilor de subdominantă și dominantă, cu care urechea și simțul nostru armonic sînt obișnuite în acest punct cadențial și cu care posedă cîte o notă comună.

Pentru a crea efectul de surpriză, se recurge la tonalități destul de depărtate, care să posedă și note comune (în cazul respectiv la distanță de patru cvinte suitoare și patru coboritoare). Utilizarea unor asemenea acorduri trebuie condusă cu economie și prudență, pentru că abuzul lor tocește tocmai efectul scontat.

### Acorduri prin suprapuneri de funcțiuni (trepte)

În agregatele care urmează e vorba nu numai de unul sau două sunete adăugate, ci de un întreg acord suprapus. Unii teoreticieni pornesc acest capitol, exemplificînd cu sonata *Das Lebewohl*<sup>1</sup> de Beethoven (nr. 26, op. 81, a), unde acordul de tonică este suprapus pe cel de dominantă și viceversa.



În exemplul care urmează, e vorba tot de suprapuneri de acorduri cu funcțiuni diferite, aparținînd aceleiași tonalități. Darius Milhaud le folosește curent :

<sup>1</sup> Adio, rămas bun (în germană).

1198

*(Les malheurs d'Orphée)*

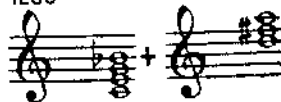
### Acorduri prin suprapuneri tonale

Un prim și fundamental exemplu în suprapunerea a două acorduri diferite tonal ni-l oferă însăși rezonanța naturală. Acordul de 13-mă, născut din armonice, poate fi interpretat ca fiind o suprapunere a două acorduri, provenind din două tonalități diferite :

1199



1200



În muzica impresionistă<sup>1</sup>, atât Debussy cit și Ravel ne oferă asemenea procedee. De asemenea, în muzica contemporană :

*Stravinsky - Sacre du Printemps**Prokofiev - Sonata VI. op. 82*

<sup>1</sup> Vezi capitolul respectiv.

Unele combinații pot apare ca un fel de rezonanță, mai cu seamă atunci când acordurile din acut sînt mai slab afirmate. În acest fel, disonanța este atenuată. Un asemenea caz ne oferă Richard Strauss, în *Cavalerul Rozelor* :



Dacă se procedează contrar, adică apropiem acordurile, disonanța devine mai puternică, mai incisivă :



Mai cu seamă alăturarea a două acorduri, distanțate la semiton (ex. 1 204 -- cazul c) a fost foarte mult folosită, poate chiar prea mult, cu riscul de a deveni un șablon. În grav, asemenea suprapuneri sună sumbru și neclar.

### Acorduri prin etajări, la alte intervale

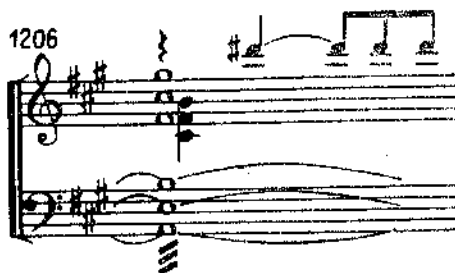
Dacă acordurile expuse pînă acum au fost construite prin terțe, ca o consecință a rezonanței naturale, nu e mai puțin adevărat că, în trecut ca și în prezent, s-au urmărit și alte intervale în etajarea planurilor sonore. Iată, de pildă, un vechi conductus din secolul XIII, unde se practică principiul dublei consonanțe, adică suprapunerea a două cvinte :



Unii teoreticieni văd într-un asemenea caz chiar un embrion de politonalitate<sup>1</sup>.

În muzica contemporană, suprapunerile de cvintă apar ca acorduri spațiate, neutralizând funcțiunile tonale.

Ravel<sup>2</sup> folosește în *Daphnis și Chloé* o crescindă și amplă etajare de cvinte, culminând cu suprapunerea a șase cvinte :



D. Milhaud extinde suprapunerea la nouă cvinte, în lucrarea *Protée* :



După cum se observă, pînă la urmă, un acord construit din mai multe cvinte este, în fond, un acord de terțe, realizat într-o poziție largă. Ele nu s-au dezvoltat într-un capitol aparte în armonie, utilizarea lor rămînînd restrînsă, pentru anumite sonorități tipice.

### Acorduri de cvarte

Acordurile de cvarte au avut parte de o soartă mai favorabilă decît cele de cvinte. Sonoritatea lor, ceva mai aparte, ca și teoretizarea pe care Arnold Schönberg<sup>3</sup> a încercat să o formuleze<sup>4</sup>, explică întrucîtva atenția pe care, temporar, au deținut-o aceste acorduri.

<sup>1</sup> Vezi capitolul respectiv.

<sup>2</sup> Vezi capitolul : *Armonia impresionistă*.

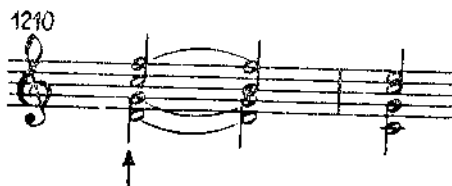
<sup>3</sup> 1874—1951.

<sup>4</sup> Harmonielehre (Viena, 1811).

Dacă vom construi un acord de cvarte din toate sunetele unei tonalități, vom constata și aici că este vorba, în fond, de una din pozițiile acordului de terțe, realizat cu același material sonor<sup>1</sup>:



Bineînțeles, acordul de cvarte nu constituie o noutate absolută. Ca formațiune accidentală, cu note melodice, îl putem întâlni și în muzica clasică:



Totuși, nu putem contesta faptul că o sonoritate de cvarte suprapuse se deosebește de cea a unor terțe, dovadă fiind regimul aparte al acordurilor de *cvart-sexță*<sup>2</sup>.

Spre deosebire de clasici, unde o formațiune acordică de cvarte trebuie să se rezolve la una de terțe, la contemporani, acordul de cvarte nu are nici o obligație de înlănțuire.

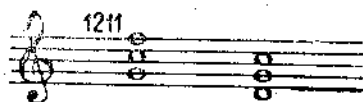
Un acord de trei sau patru cvarte nu mai are sensibilitatea, atracția care rezultă dintr-un acord alcătuit din același număr de terțe.

Egalitatea absolută a cvartelor perfecte creează sonorități identice, impersonale la aceste acorduri, spre deosebire de cele de terțe, unde variabilitatea terțelor (majore și minore) conferea caracteristici și amprente diferite, după numărul, alternanța și modul lor de suprapunere.

Oricare element al acordului de cvarte poate deveni fundamentală prin dublare.

Dat fiind faptul că se folosesc cvartele perfecte, numărul de acorduri posibile diferă, de la o treaptă la alta.

Cu treapta I se pot construi două acorduri, din trei elemente:



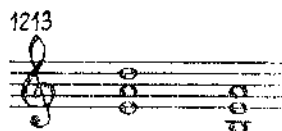
<sup>1</sup> Bruno Weigl demonstrează în tratatul său de armonie că este vorba de una din cele 5040 de variante a unui acord de șapte sunete, construit prin terțe.

<sup>2</sup> În rezonanța naturală nu apare cvarta perfectă. Cîntată în acord, ea vine oarecum în conflict cu cvinta și terța care rezultă din rezonanța naturală a fundamentalei respective.

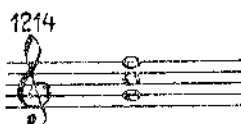
Cu treapta a II-a, trei :



Cu treapta a III-a, două :



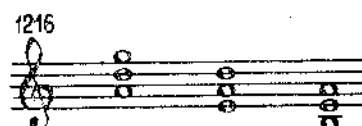
Cu treapta a IV-a, unul :



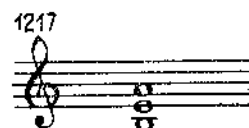
Cu treapta a V-a, trei :



Cu treapta a VI-a, tot trei :

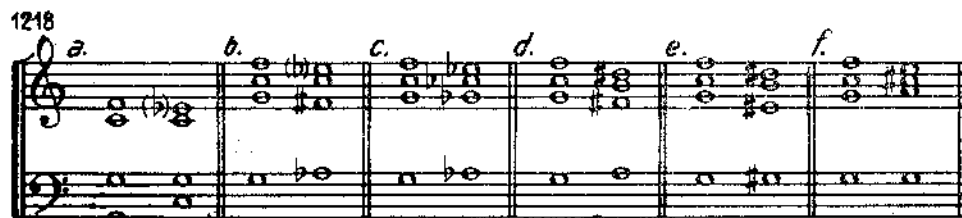


Iar cu treapta a VII-a, unul :



Cercetate, ele se dovedesc a fi, în fond, doar cinci acorduri, într-o tonalitate, cu multe note comune și identice ca sonorități tip între ele. Deosebindu-se, cum am mai spus, de cele de terțe, ele se aseamănă și se confundă lesne între ele. Aici trebuie căutată una din explicațiile relative la restrînsa lor utilizare.

Reproducem cîteva înlănțuiri ale acordurilor de cvartă, cu cele de terță :



Acordurile de cvartă de patru sunete se repartizează pe trepte, după cum urmează :

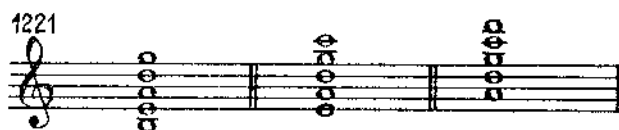


După cum se observă, numărul acordurilor de cvarte cu patru elemente se reduce la patru acorduri diferite.

Iată câteva din înlanțuirile posibile :



Vom avea numai trei acorduri diferite de cvarte, din cinci sunete :



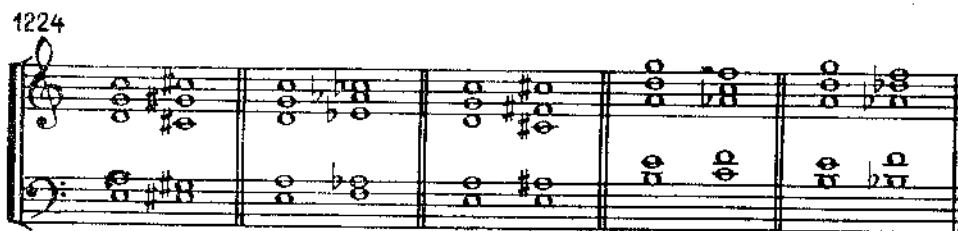
Două acorduri diferite  
de șase sunete :



Unul singur de 7 sunete :



Citeva înlanțuiri ale acordurilor de cinci sunete :



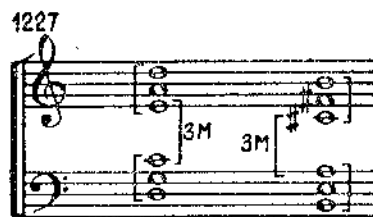
Altele, cu acorduri de șase sunete :



Și, în sfârșit, cu acorduri de 7 sunete :



Pentru a se atenua sonoritatea neutralizantă a cvartelor, se pot intercala terțe sau alte intervale în verticalitatea acordurilor. O combinație în acest gen, care merită a fi reținută, este suprapunerea a două acorduri de cvarte de cîte trei sunete, separate de o terță mare :



Pentru utilizarea satisfăcătoare a acestor acorduri, pentru evitarea unei monocromii afunționale, acordurile de cvarte vor fi înălțuite cu acorduri de terțe, ori cu agregate construite pe alt sistem sau se vor folosi, prin mișcări paralele sau nu, pe episoade restrînse<sup>1</sup>.

Tipice în armonia impresionistă, acordurile de cvarte aduc foarte bune servicii și în armonia modală populară<sup>2</sup> :



Alte exemple pot fi cercetate la capitolele : *Armonia impresionistă* și *Armonia modală românească*.

<sup>1</sup> Vezi armonia impresionistă.

<sup>2</sup> Vezi acest capitol.

## Gama prin tonuri (hexatonică)

Cunoscută de multă vreme, *gama prin tonuri* s-a afirmat în literatura muzicală la începutul secolului XX, în căutările de colorit armonic ale compozitorilor impresionisti, în frunte cu Debussy. Caracterul său exotic se încadra foarte bine în idealul estetic al acestui curent muzical.

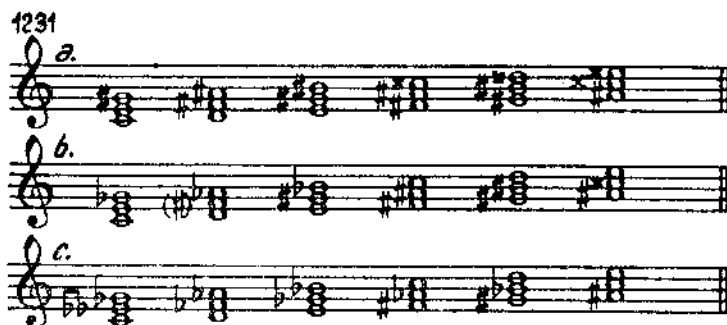
Alcătuită din șase trepte (de unde și numele de hexatonică), ea se poate prezenta în două variante :



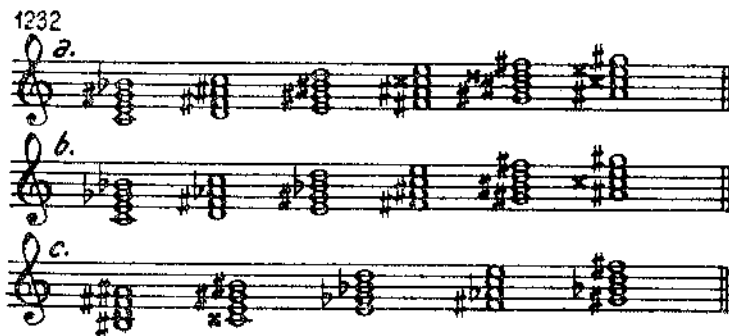
Secundele fiind mari, toate terțele sînt majore. În consecință, acordurile care se construiesc pe fiecare treaptă sînt de cîteva tipuri, identice pe toate celelalte.

Acordurile de trei sunete pot fi de trei feluri :

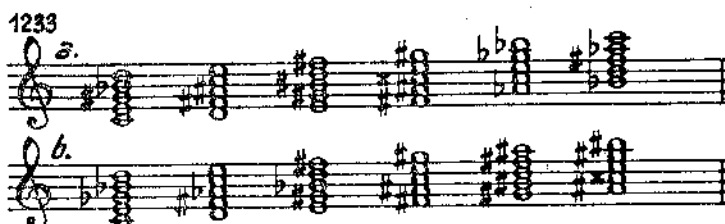
- mărite* ;
- micșorate* (cu terță mare la bază și micșorate deasupra) ;
- micșorate* (cu terță micșorată la bază și mare deasupra).



Acordurile de patru sunete sînt tot de trei feluri, ca și cele din ex. 1 231, plus o *septimă mică* :



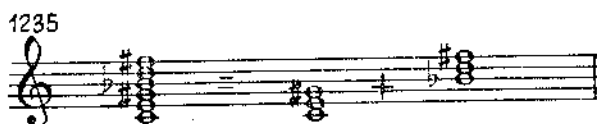
Acordurile de cinci sunete sînt de două feluri : acorduri *de septimă*, din prima și a doua categorie, cărora li se adaugă cîte o *nonă mare* :



Acordurile de șase sunete sînt de un singur fel și ele se prezintă ca o suprapunere de două acorduri mărite :



Intr-adevăr, acordurile de mai sus pot fi considerate și compuse :



După cum s-a observat, aceste acorduri ar putea fi obținute și prin procedeul cromatizării, expus la locul cuvenit. În cazul de față însă, e vorba de o exclusivitate, menită să creeze o unitate sonoră, generată numai de gama prin tonuri.

Se recomandă a nu se extinde sau abuza de utilizarea hexatonicului, efectul riscînd să-și piardă interesul.

Debussy, care a obținut cele mai reușite rezultate, ne demonstrează economia severă cu care utilizează gama prin tonuri. Piesa în care extinde cel mai mult aceste procedee este „*Voiles*” din *Préludes*, care merită a fi analizată<sup>1</sup> :



<sup>1</sup> Vezi capitolul : *Armonia impresionistă*.



Folosirea exclusivă a acordurilor mărite sau a terțelor mari nu asigură particularitatea hexatonică, decât dacă sînt plasate prin tonuri. Altfel, aduse prin semitonuri, afirmă un alt caracter, cromatic, ca în exemplul următor :



## Agregatele

Limbaajul armonic, care a cunoscut epoca de aur a funcționalismului diatonic din clasicism, este invadat treptat de cromatismele romantismului, pînă la suprasaturarea totalului cromatic. Acordul se încarcă cu elemente tot mai numeroase, dispuse și combinate după diferite criterii, pentru ca, epuizate pînă la urmă, să cunoască crizele și contracțiile ultimelor decenii, cînd diferite sisteme personale încearcă să înlocuiască principiile naturale, descoperite pe baza structurii acustice a sunetului muzical. În această fază, locul acordului este luat de *agregat*.

Numim *agregat*<sup>†</sup> suprapunerea de sunete care nu mai corespunde acordurilor din armonia clasică. El nu mai posedă o funcțiune dependentă de ierarhia tonală, căci nu mai întretine relația cu un centru gravitațional.

<sup>†</sup> Unii teoreticieni îl numesc acord irațional.

*Agregatul* este ales sau construit pentru el însuși, de sine stătător, pentru posibilitățile sale de tensiune sau destindere internă, potrivit registrului pe care îl ocupă și intervalelor folosite în alcătuirea sa. În realizarea agregatelor poate guverna simpla impresie auditivă ca și sistemele sau procedeele mai mult sau mai puțin declarate sau explicate de compozitor.

Unii autori se străduiesc să confere noilor agregate o bază logică, obiectivă, științifică<sup>1</sup>, urmărind să înjghebeze o nouă ordine, în locul celei care a stat la baza armoniei clasice. Ele pot fi rezultatul unei libertăți totale sau ale unor noi și severe constrângeri. În consecință, caracterul anarhic al unora dintre ele, multitudinea neorganizată, lipsa de eficiență artistică a altora, intenția experimentală neverificată în timp, lipsind spațiul necesar sedimentării, clarificării și al unei aderențe relative, au împiedicat teoretizarea acestui fenomen, atât de discutat de specialiști.

Nu este prima oară când practica artistică precede teoretizarea. În fond, astfel s-au petrecut lucrurile și atunci când *Rameau* avea să redacteze primul tratat de armonie, în 1722. Dealtfel, în secolul nostru nu au lipsit și situațiile inverse, când teoretizarea a precedat practica muzicală, și, rezultatele nu au fost dintre cele mai fericite. Bineînțeles, merită a fi cercetate unele sisteme elaborate și expuse<sup>2</sup>, dar cu rezerva că nu întotdeauna ceea ce se integrează în stilul unui compozitor, cu o anumită structură, poate fi adoptat automat de un altul. Aici stă riscul pastîșării. Pe măsură însă ce unele agregate își cîștigă locul, neforțat, în sensibilitatea epocii noastre, nu în cercurile restrînse ale specialiștilor blazați, sau deformați, se cuvine să fie înregistrate, selectate, analizate și urmărite, în relațiile în care se integrează, trecîndu-se, astfel, de la inventarierea la urmărirea lor în acțiune și, în sfîrșit, la teoretizare. În primul rînd și necondiționat, ele vor trebui *confirmate artistic*. Numai simplul argument doctrinar, științific, nu le poate impune sau salva. Se poate găsi un alt sistem eficace, artistic decît cel al funcționalității clasice?

Răspunsul, fără prejudecăți conservatoare sau avangardiste cu orice preț, trebuie dat cu grijă, cu răspundere, obiectiv, numai după o îndelungată și matură cercetare, a unor *valoroase lucrări*, a unor *capodopere*.

<sup>1</sup> Merită a fi semnalat aici sistemul elaborat de compozitorul român *Wilhelm Georg Berger*, edificat pe proporțiile traduse în șir, după *Leonardo Fibonacci*. Vezi „Moduri și proporții” în revista *Muzica* 1/1963 și „Structuri sonore și aspectele lor armonice”, în *Muzica* 9 și 10/1969 sau *Studii de muzicologie*, vol. III.

<sup>2</sup> De pildă, Olivier Messiaen: *Technique de mon langage muzical* (A. Leduc, Paris).

Sistemul clasic funcțional a fost elaborat după ani de practică muzicală. Ceea ce nu trebuie luat drept un indemn la pasivitate ci la răbdare și seriozitate.

Dată fiind pluralitatea subiectului, pot fi cercetate însă lucrările care-și propun să explice fenomenul din diferite puncte de vedere, rămânând cititorului să adere sau să accepte pe cel mai convingător.

1239 *Hindemith*

1240 *Skriabin* *Wilhelm G. Berger - Structuri sonore și aspectele lor armonice*

1241 1242

cu 5 sunete simetrice față de do

cu 7 sunete simetrice față de do

## XXIII. Armonia impresionistă<sup>1</sup>

În momentul în care se credea că, epuizată de paroxismul cromatismului wagnerian, armonia nu va mai putea depăși impasul, compozitorul francez *Achille Claude Debussy*<sup>2</sup> deschide porți noi și nebănuite. Ca orice veritabil deschizător de drumuri, el nu repudiază cuceririle trecutului, cărora le conferă alte utilizări și sensuri, creînd astfel, prin noi raporturi, un univers sonor propriu sensibilității secolului XX, în care personalitatea muzicianului se impune, reliefînd totodată caracterul subtil și rafinat, specific spiritualității franceze.

Pentru a fi eficientă, integrală și științifică, analiza armoniei debussyste nu trebuie desprinsă și izolată de melodica sa, deși sau tocmai pentru că melodia nu mai constituie elementul primordial, ca la clasici<sup>3</sup>, ci o consecință, o rezultată a agregatelor și relațiilor armonice. Șirul acordurilor sale degajă mai degrabă o „impresie melodică”, fapt semnalat și sub denumirea de „armonie melodică”. În felul acesta, armonia rezultă din acordurile înlanțuite în relații noi, ca valurile conturate la suprafața masei fluide a armoniei.

Această „impresie” pe care ne-o creează melodica lui Debussy nu trebuie să ducă la concluzia că muzica sa nu ar avea melodie, ci că ea provine și se construiește pe altă cale decît cea clasică.

Cercetînd melodica debussystă, vom constata frecvența utilizare a unor formule și procedee care devin, astfel, caracteristice.

---

<sup>1</sup> Calificativul este împrumutat din pictură, care traversează cam în aceeași epocă o fază a plasticii moderne, unde accentul nu se mai pune pe realitatea obiectului propus, ci pe impresia subiectivă, de moment, fugară și inconsistentă, pe care ea o declanșează în sufletul artistului, care caută să surprindă aspectele schimbătoare ale naturii și mișcării.

<sup>2</sup> 1862—1918.

<sup>3</sup> Unele melodii se desfășoară pregnant în prim plan, ca entitate principală evasi-independentă. Construită ordonat, ca curge continuu, ca un discurs marcat de semne de punctuație, cu simetrii și formule cadențiale bine delimitate. Melodia constituie aici un fir roșu conducător, care poate sintetiza și face recognoscibilă o lucrare chiar și fără prezența armoniei.

Scările pentatonice<sup>1</sup> apar constant în desfășurarea melodică, creată de Debussy :

1243 *(Suite bergamasque: Clair de lune)*

1244 *(Cathédrale engloutie)*

1245 *(Prélude à l'après-midi d'un Faune)*

1246 *(Minstrels)*

1247 *(La Mer)*

1248 *(Nuages)*

Pentatonicul se impune chiar atunci când se infiltrează câte o notă melodică (\*), ca în acest fragment din „Les collines d'Anacapri”.

<sup>1</sup> Vezi C. Brăiloiu, *Pentatonismele lui Debussy* (vol. I, Opere).

1249



Exemplele sînt nenumărate, ca să nu mai vorbim de arpegiile pentatonice, care abundă în lucrările lui Debussy :

1250

*(Sonate pour violon et piano)*

1251

*(La Mer)*

Gama prin tonuri sau gama hexatonică, construcție artificială, apare de asemenea în multe fragmente melodice, nu însă atît de des ca pentatonicul.

Iată cîteva citate :

1252

*(Voiles)*

1253

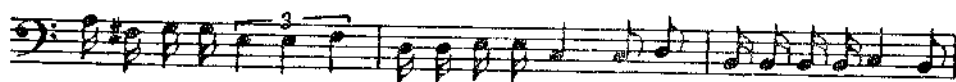
*(Prélude à l'après-midi d'un Faune)*

1254

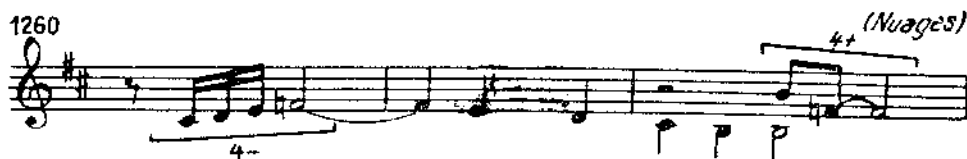
*(Pelléas et Mélisande)*



Diferite moduri populare și gregoriene :



Uneori, pasaaje cromatice, al căror desen capricios, instabil se conturează prin intervale mărite sau micșorate.





Intervalul cel mai frecvent folosit în melodica debussystă, constant în toate lucrările sale, este *terța*, precedată sau urmată de secundă, deseori o consecință sau reminiscență a pentatonicului și a recitativului gregorian.



Pentru edificare, să se revadă și celelalte citate anterioare dar, mai ales, să se cerceteze lucrările lui Debussy, mai cu seamă *Pelléas et Mélisande*, unde *terța*, alături de subdiviziunile de triolet și sextolet constituie caracteristica<sup>1</sup> obsedantă a fiecărei pagini.

Un alt fenomen, tipic discursului muzical debussyst, îl constituie *repetarea*<sup>2</sup> unui fragment, atât melodic cât și armonic, de una sau două măsuri<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Debussy a urmărit prin aceasta să fie cât mai aproape de vorbirea naturală, evitând salturi și ambitusurile melodice mari, ținând seama de specificul limbii franceze.

<sup>2</sup> Procedeu de care Schumann face uz din plin în uvertura „*Manfred*”.

<sup>3</sup> În afară de exemplele prezentate aici, să se cerceteze și cele reproduse la paragrafele următoare, care conțin și ele repetări și, bineînțeles, partiturile care abundă în acest sens.

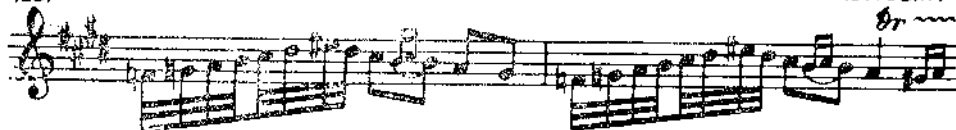
1265

*(Prélude à l'après-midi d'un Faune)*

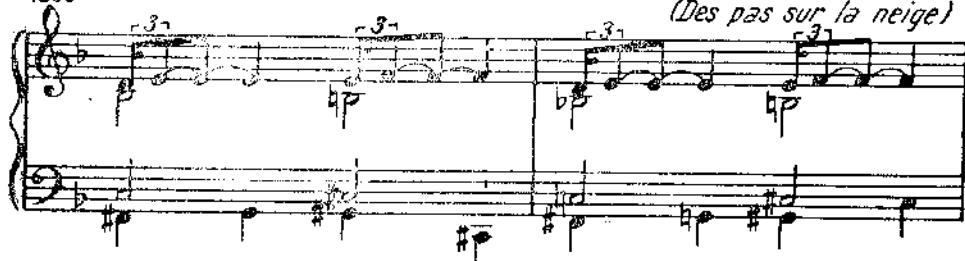
1266

*(Ibidem)*

1267

*(Ibidem)*

1268

*(Des pas sur la neige)*

1269

*(Fêtes)*

Fiindcă ne găsim la capitolul melodiei, trebuie să semnalăm un specific al tratării și prezentării ei, tipic muzicii impresioniste.

Foarte des, ea va fi expusă în octave, cu elemente din armonie plasate în interiorul acestor octave. Procedul pare să urmărească un efect de timbru, de instrumentație, alături de o evidențiere caracteristică<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Melodia vine astfel ca o rezultată a armoniei, din care se detașează prin întărirea în octave.



Îmbinând aspectele eterogene enumerate anterior cu altele neetichetate, melodică lui Debussy, de factură motivică, se contopește unitar și indivizibil, grație armoniei, timbrului, procedeelor de figurație, nuanțe etc.

Evitând formulele cadențiale și delimitarea precisă a perioadelor, de o mare fluiditate ritmică<sup>1</sup>, într-un tempou în continuă schimbare<sup>2</sup>, melodia conferă desfășurării muzicale o remarcabilă maleabilitate și cursivitate, fapt care a făcut să se vorbească și aici de o „melodie infinită”, bineînțeles de o altă factură decît la Wagner.

Elementul principal al muzicii lui Debussy rămîne însă armonia. În acest domeniu, el se dovedește cu adevărat revoluționar și deschizător de drumuri, elaborînd o nouă etapă și un stil aparte, perfect cristalizat.

În muzica sa, acordul tinde să se elibereze de funcționalitatea tonală atît de evidentă și categorică în clasicism.

Procesul se realizează pe mai multe căi.

În primul rînd, prin relațiile dintre acorduri.

Folosind scări pentatonice, hexatonice sau modale, el „suspendă” tonalitatea și ierarhia între sunete pe plan melodic. Dar, pentru a fi efi-

<sup>1</sup> Cu frecvente diviziuni excepționale (de 3, 5, 6, 9 etc.).

<sup>2</sup> Debussy indică la tot pasul modificări lipsite de rigiditate, aproximative, de mișcare: *Animez peu à peu, Serrez, En retenant Calmato, En cédant et plus libre* etc., ceea ce asigură muzicii un intens rubato de o deosebită mlădiere.

cient și total, procesul de neutralizare a tonalității va fi extins și aprofundat prin armonie.

În acest scop, înălțuirile între acorduri vor evita relațiile categorice, dominantice, intercalând treceri prin relații de terțe sau secunde, cu acorduri străine sau modulații, ceea ce diluează sau neutralizează triada funcțională.

Iată un exemplu :

1272

(Suite bergamasque  
Clair de lune)

Redus la o schemă acordică, pasajul se prezintă :

1273

cu repetarea tipică, de care vorbeam mai înainte.

Ceea ce, simplificat, înseamnă :

1274

transpus în Do pentru o mai facilă înțelegere :

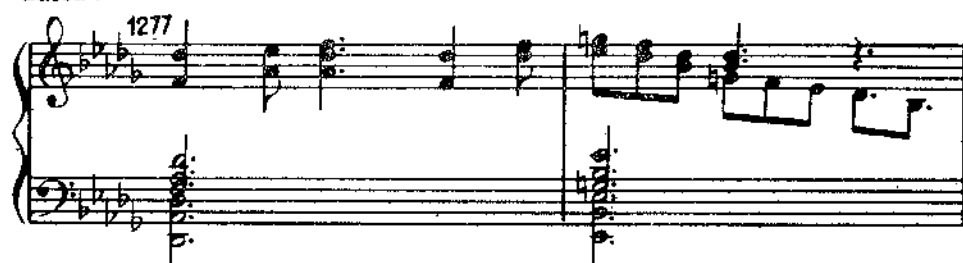
1275

Recunoaștem relația I—III, urmată de un acord-surpriză, un acord de împrumut din altă tonalitate, care are totuși o notă comună cu tonalitatea în care este adus : terța (sol) care, după cum se vede, este încredințată basului, oferindu-i astfel acestuia posibilitatea să pășească în terțe (intervalce preferate), afirmând totodată trepte diatonice în tonalitatea respectivă.

Reluat, pasajul amină și se eschivează de o afirmare tonală.  
Dealtfel, nimic nu ar fi mai edificator decât să urmărim în continuare fragmentul care se succede :



adică :



simplificat :



și transpus  
în Do :



Ne găsim în reluarea acordului de treapta I, urmat de cel al treptei a doua (II) cu terța alterată suitor (treapta a IV-a a tonalității), deci o dominantă a dominantei, cu insinuări trecătoare de nonă și septimă.

Va urma, în consecință, dominantă ?

Da ! Numai că ea nu va fi înălțuită cu tonica, evitând astfel afirmarea tonală tradițională.



Urmind același procedeu



obținem :



cu repetarea tipică a întregii măsuri.

Transpus în Do :



De data aceasta, fără nici o alterație, deci fără vreun acord străin, tonalitatea este neutralizată prin înlanțuirea dominantei cu subdominanta (nota rămânând pe loc), după care este adus, tot treptat, acordul neutru al treptei a III-a.

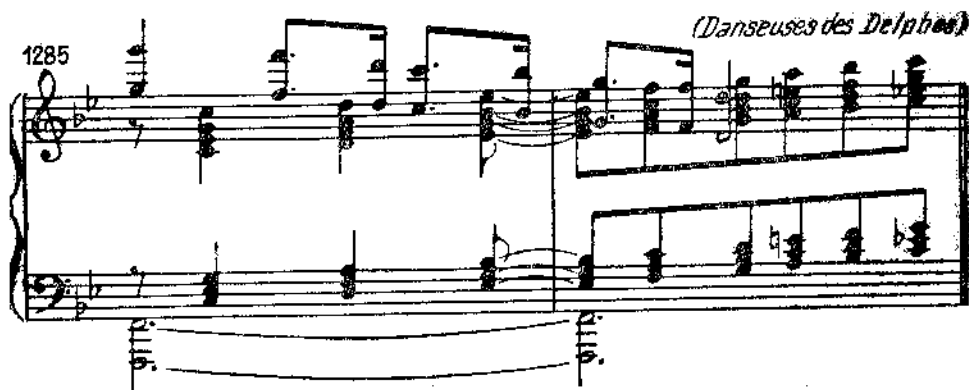
Funcțiunile clasice ale tonalității nu mai operează, ele nu mai înlanțuie acordurile în sensul atracției de altădată.

Dacă revedem întreg pasajul analizat,



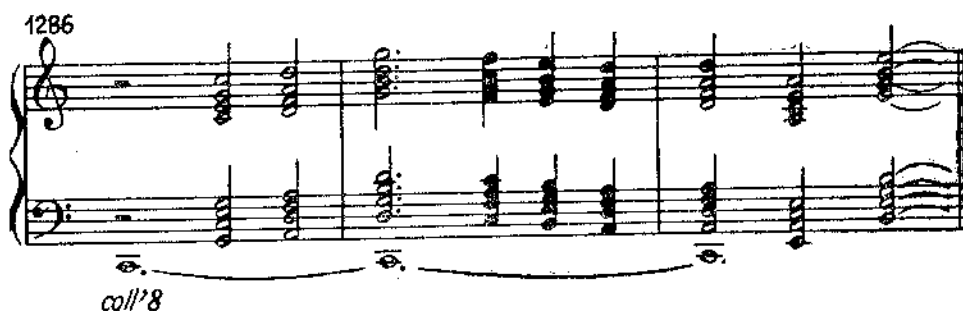
observăm, în locul cadențelor clasice, raporturi de terțe și secunde între fundamentalele acordurilor, unele acorduri de împrumut, repetări, insistențe care amână desfășurarea, evitarea unor situații tonale clare și categorice.

Mersurile treptate ale acordurilor în stare directă sînt utilizate deseori pe o pedală, ceea ce le pune mereu într-un alt raport, într-o altă lumină, față de nota ținută.

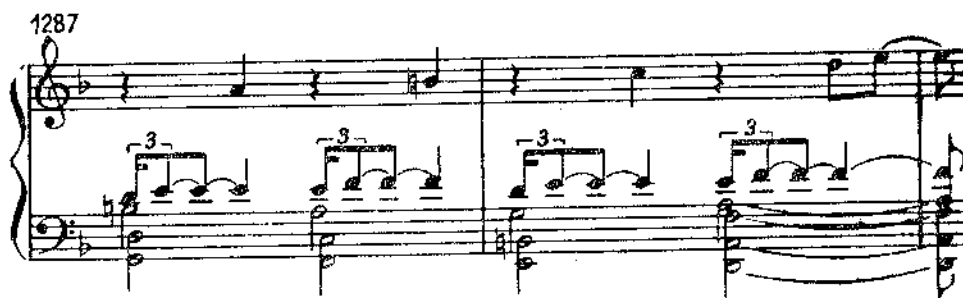


Observăm, totodată, că tema, cu un vădit caracter pentatonic, nu impune o severă tratare armonică, riguroasă. Acordurile aduc și alte sunete decît cele din melodie.

Un procedeu asemănător întîlnim în preludiul intitulat „La Cathédrale engloutie”, unde, pentru a obține o sonoritate și mai fluidă, mai moale, suita de acorduri alăturate este alcătuită din trisonuri în răsturnarea a doua.



Un exemplu analog întîlnim în preludiul „Des pas sur la neige”. Aici, pedala este figurată și interioară.



Alte mersuri treptate de acorduri în răsturnarea a doua, fără o pedală propriu-zisă, dar cu un sunet repetat de trei ori (do diez), ca o pedală întreruptă :

*(La terrasse des audiences  
du clair de lune)*



Înlănțuiri prin raporturi de terță :

*(„General Lavine” eccentric)*



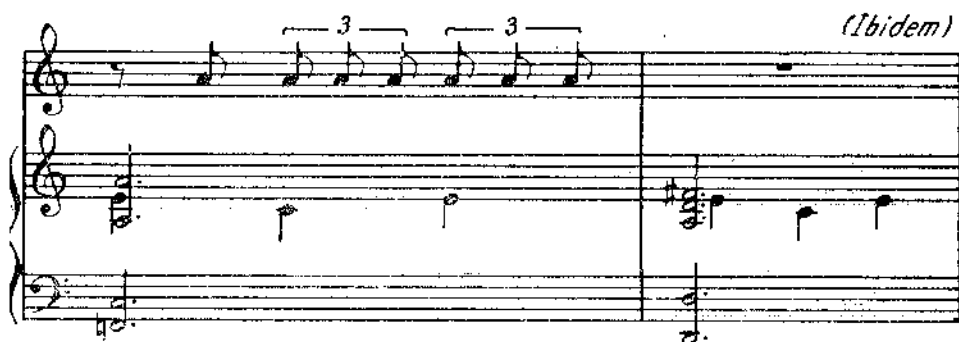
(În exemplul de mai sus, fiecare acord nu are nici o notă comună cu cel anterior.)

*(Les sons et les parfums  
tournent dans l'air du soir)*



*(Pelléas et Mélisande)*





În al doilea rând, ceea ce mai contribuie efectiv la neutralizarea tonalității este *dispariția noțiunii de disonanță* și, în consecință, absența pregătirii și rezolvării ei.

Prin emanciparea disonanței în consonanță, asistăm la unul din procedeele cele mai tipice ale muzicii lui Debussy. Efectul decurge, în primul rând, din tratarea septimelor și, mai cu seamă, a nonelor, care lunecă în șiruri paralele prin secunde mari, mici, sau alte intervale, septime și none, care, desprinse de funcția dominantică, se înlanțuie liber fără obligația rezolvării, elementele nu se mai subordonează într-o ierarhie tonală. În felul acesta, muzica cedează logica și atracția funcțională în schimbul coloristicii, care, în pete de umbre și lumini, sugerează tablouri și impresii<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Iată de ce unii muzicologi afirmă că „la Debussy totul a devenit tonică, însă cu un număr nesfârșit de variante“.

Iată un șir de acorduri cu sptimele în bas :

1293

(Pelléas et Mélisande)

Alunecări de none de dominantă, prin secunde mari, care aduc, în consecință, acorduri din diferite tonalități.

1294

(Ibidem)

1295

(Ibidem)

Idem, prin secunde mici :

1296 (Ibidem)

Nu lipsesc înlanțuiri de nonă și la alte intervale :

1297 (la fille au cheveux de lin)

Aceste mersuri paralele de septime și none sînt însoțite, bineînțeles, și de cvinte paralele, la bază, între vocile grave.

Aceste cvinte paralele pot fi întîlnite chiar cînd este vorba numai de trisonuri.

Asupra efectului lor de a neutraliza sentimentul tonal am vorbit la capitolul cvintelor paralele.

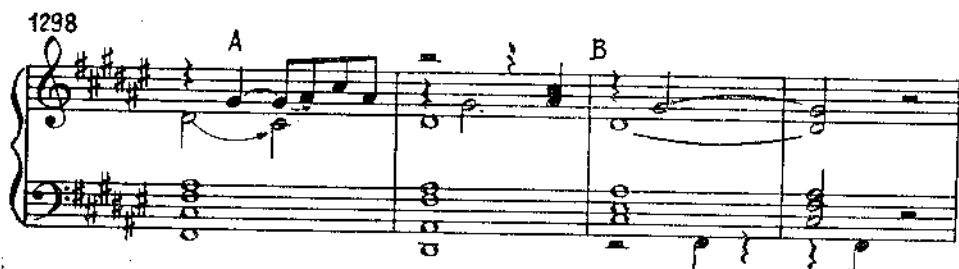
## Acorduri cu note adăugate

Această emancipare a disonanței, care nu se mai rezolvă, nu operează numai în relațiile interacordice, ci chiar și în interiorul, în construcția verticală a agregatului sonor.

După cum am arătat în capitolul respectiv, asistăm în muzica secolului XX la o serie de note străine de acord (apogiaturi sau întirzieri), care, fără a mai fi urmate de nota de rezolvare, dau impresia unor consonanțe integrate în structura acordului, creînd astfel noi aspecte acordice.

Impresionismul este curentul care le utilizează din plin, infiltrându-le odată cu alte influențe și în genurile ușoare, mai ales în jazz, ceea ce le impune și le consacră în masă și în muzica cotidiană, într-un mare flux de circulație.

Un exemplu tipic și interesant ne oferă Debussy în finalul actului I din *Pelléas et Mélisande*, unde încheie cu două apogiaturi simultane adăugate (B), sexta și secunda (nona), după ce, cu două măsuri mai înainte (A), le rezolvase, ca în armonia tradițională.



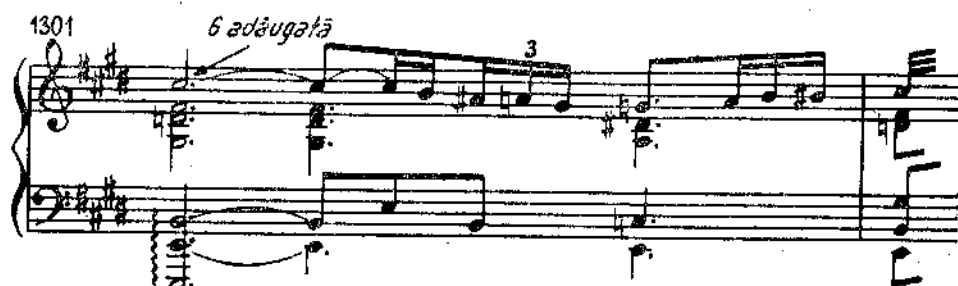
Schema acordică fiind :



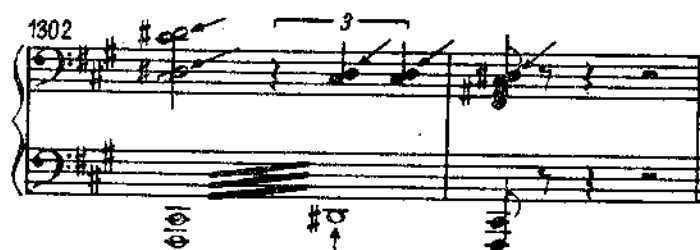
Cunoscând specificul armoniei debussyste, vom putea interpreta drept sextă adăugată și pe *do* diez din acordul de *mi* major, cu care acompaniază cea de-a treia prezentare a temei din *Prélude à l'après-midi d'un faun* :



Și mai clar se observă caracterul de sextă adăugată în cea de-a patra prezentare a temei, unde schema armonică se conturează astfel:



Iată finalul preludiului „Ce qu'a vu le vent d'Ouest“, constind dintr-un acord cu sexta adăugată.



De asemenea, în acordul final din „Musiques pour le Roi Leare“,

mi și sol diez pot fi considerate note adăugate, deși ele nu exclud și o altă interpretare (v. mai jos).

## Acordul de undecimă

Prin integrarea unor apogiaturi sau întârzieri nerezolvate, urechea este deprinsă să audă elementele mai depărtate de fundamentala acordului și de construcția obișnuită de trei și patru sunete.

Chiar ultimul exemplu, extras din *Musique pour le Roi Lear*, conține un acord a cărui interpretare poate fi echivocă sau dublă :



Cele două elemente, *mi* și *sol* diez, care au fost interpretate drept nonă (secundă) și cvartă adăugate, pot fi considerate și nonă și undecimă, într-un acord de undecimă mărită<sup>1</sup>. De data aceasta „apogiate” tocmai elementele consonante, *re* și *fa* diez, dau impresia unor apogiaturi.

Teoreticienii recunosc în opera *Pelléas et Mélisande* două momente, în care consideră clar că ar fi vorba de acorduri de undecimă în stare directă.

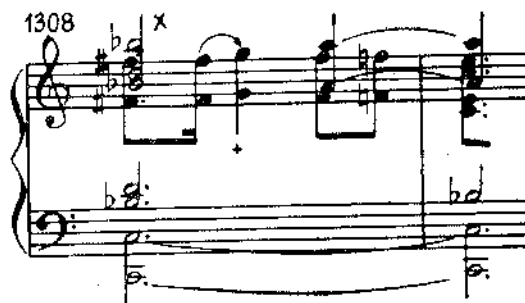


<sup>1</sup> Cu atât mai mult, cu cât e vorba de o undecimă mărită, ca aceea care vine în mod firesc în rezonanța naturală.

În ambele cazuri, este vorba de undecima mărită, ca în rezonanța naturală. Debussy tratează acordul cu oarecare precauție, precedindu-l cu citeva din sunetele care-l alcătuiesc.

Părăsirea acordului o realizează printr-o stingere acordică, lăsînd continuarea unei singure voci.

Tot în Pelléas întîlnim un tip de acord de undecimă, mai echivoc însă, fiind tratat ca o formație de trecere :



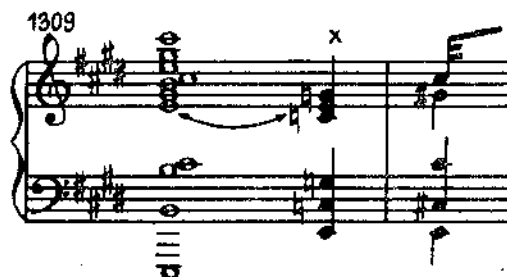
Lipsit de terță și cvintă, el apare și ca un posibil agregat al gamei prin tonuri.

Undecima se comportă ca o apogialură a cvintei, într-un acord de nonă, la care dealtfel se va rezolva (+).

### Acorduri de împrumut

Așa cum unele sunete străine pot fi „transplantate” în componența acordului, tot așa se poate recurge la un întreg acord, care, străin de tonalitate, este integrat pentru un moment în desfășurarea muzicală, apariția sa neașteptată aducînd o notă de surpriză, înviorare sau culoare.

Un caz de acest fel am întîlnit în exemplul : 1195, unde Debussy aduce în tonalitatea Mi major acordul Do major, avînd o notă comună (mi). Schema acordică era :



Cînd aceste acorduri aparținînd unei tonalități diferite și depărtate se reunesc în număr de două sau trei, pot da senzația unei bruște modulații (mai degrabă, pseudo-modulație), ca și începutul acestui preludiu :



Un alt caz aparte ne oferă Debussy în începutul preludiului „General Lavine“-eccentric — (exemplul 1289), unde alternează acorduri din tonalități diferite, fără nici o notă comună între ele.

### Acorduri prin suprapuneri tonale

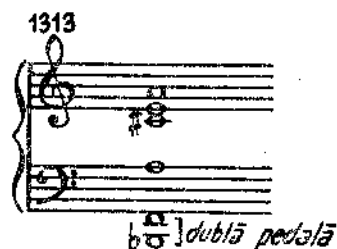
Școala franceză<sup>1</sup> explică unele agregate armonice la Debussy ca provenind din suprapunerea a două acorduri din tonalități diferite, cum este acest fragment din începutul operei *Pelléas et Mélisande*:



Suprapunerea dă naștere unui echi-voc:

După cum se observă, cele două acorduri au terță comună, enarmonic.

Ca și în celelalte cazuri similare, Debussy evită ciocnirea, divorțul total între acorduri, lăsând de obicei unul sau două sunete comune, ceea ce permite și alte interpretări, ca în cazul de mai sus, unde putem considera pe fa și si bemol drept o dublă pedală sub acordul de la major:



<sup>1</sup> Jacques Chailley.

Alte cazuri de suprapuneri acordice mai pot fi întâlnite tot în *Pelléas* :

1314

1315 sau: terță comună enarmonică

Cazul e similar cu cel anterior, cu deosebirea că, aici, acordul suprapus este de septimă.

La numai câteva măsuri mai încolo putem întâlni următoarea situație :

1316

folosind note enarmo-nice schema este:

De data aceasta, suprapunerea angajează două acorduri cu două note comune, ceea ce nu exclude și o altă interpretare, de pildă, acord de septimă micșorată cu cvartă adăugată :

1317 cvartă adăugată

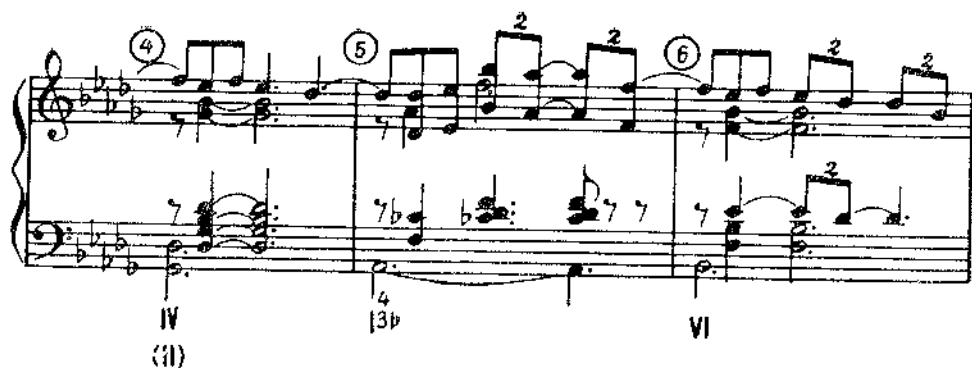
După expunerea câtorva procedee tehnice proprii muzicii lui Debussy, să urmărim modul în care el a rezolvat tratarea diferitelor caractere melodice : pentatonicul, hexatonicul, modalul etc.

Revenim la exemplele melodice pentatonice, expuse anterior, de data aceasta urmărind și armonia :

1318

1 2 3

Rev: I IV (II) I 6



După cum se constată, pentatonicul nu este tratat cu strictețe în armonie, unde pătrund și alte sunete decît cele enunțate de melodie. Instalindu-se tonal, acordurile alternează de două ori tonica și subdominantă, aducînd în măsura 5 un acord de septimă de dominantă pe treapta I.

În măsurile 2 și 4, *mi bemol* din melodie este o sextă adăugată, fapt pentru care am cifrat armonia aparentă pe care o creează în paranteză (II).

Important este însă realizarea armoniei, care se desfășoară tonal sub o linie melodică pentatonică. Aducînd pe *sol bemol* și, mai ales, pe *do bemol*, pentatonicul a fost depășit.

Debussy corectează această libertate, subliniind linia pentatonică în octave, deasupra unor acorduri care nu distrag prea mult atenția, fiind stagnante, calme.

Măsura 6 vine în sprijinul pentatonicului, prin folosirea exclusivă numai a sunetelor respective, iar suprapunerile de cvarte (fa-si bemol-mi bemol) îi subliniază caracterul.

În fragmentul următor, extras din *Cathédrale engloutie*,



armonizarea este mai strictă decât în cazul anterior. Scara celor cinci sunete se degajă din mișcarea amplă a vocilor interne (în melodie nu există decât trei sunete).

Dar *do*-ul din grav, care se comportă ca o pedală, nu figurează în scara respectivă.

Mersul paralel în cvinte și cvarte conturează un puternic caracter arhaic, propriu pentatonicului.

În pasajul citat din *Prélude à l'après-midi d'un faun*, armonizarea se prezintă astfel :



Dacă măsurile 1 și 3 aduc o armonie realizată cu sunetele pentatonicului adoptat, măsurile 2 și 4 creează o surpriză armonică cu cele două sunete străine *sol becar* și *la becar*, care nu figurează în scara melodiei.

În preludiul intitulat „Minstrels”, toate sunetele melodiei sînt reunite în acordul inițial, fără nici un adaos străin. Lăsată apoi singură, tema își degajă caracterul pur.

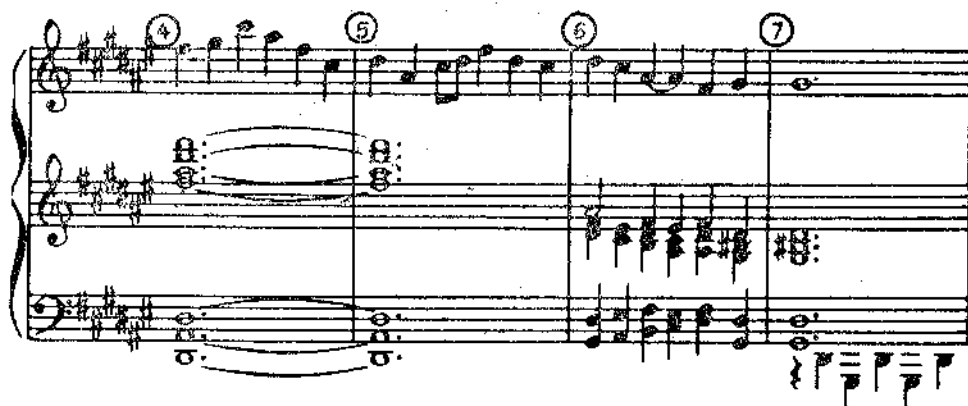
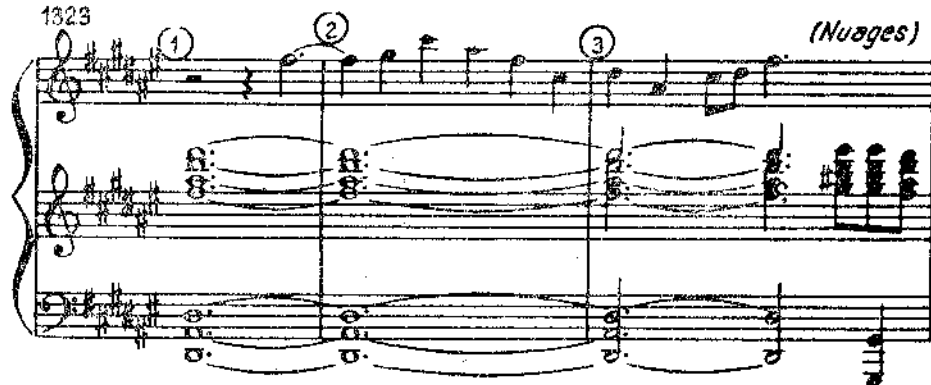


Fragmentul prezentat din „La mer” este tratat strict pentatonic și la celelalte voci.

1322



1323

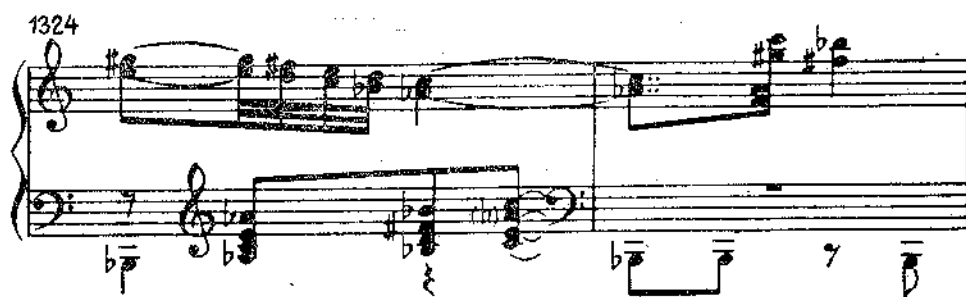


În cea mai mare parte, armonia de mai sus se integrează în pentatonicul melodiei, cu excepția măsurilor 3, 6 și 7, unde apar și *diez* și *mi*, care nu fac parte din scara adoptată în melodie.

\*  
\*   \*  
\*

Să urmărim acum tratarea armonică a *gamei prin tonuri, hexatonicul*.

Piesa în care Debussy respectă cu strictețe tratamentul gamei prin tonuri, în care s-a angajat, este preludiul intitulat „*Voiles*“, unde în aproape trei sferturi din lucrare utilizează numai materialul oferit de hexatonicul respectiv: terțe mari sau cvarte micșorate, acorduri mărite, septime mici cu cvinte micșorate (sau cvarte mărite):



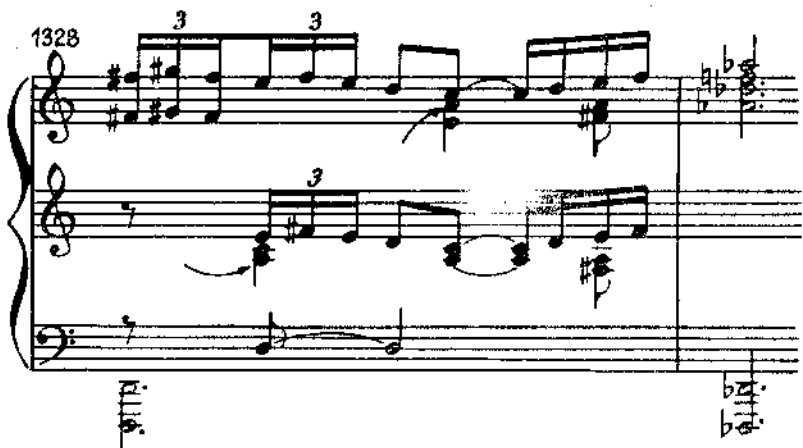
În alte cazuri de hexatonie, Debussy armonizează puțin mai liber, aducând și câte un sunet care nu figurează în gama respectivă.

(Prélude à l'après-midi d'un Faune)



După cum constatăm, materialul oferit de gama din primul portativ este utilizat în întreaga armonizare, cu excepția lui *re* becar, care este străin (să se remarce însă că, în momentul apariției sale, *re* diez nu mai figurează nicăieri).

De asemenea, în pasajul următor, extras din aceeași lucrare :



Melodia nu consumă întreaga scară hexatonică prin tonuri, dar este clar că cel de-al șaselea sunet, care lipsește, este *la* diez sau si bemol. Iată de ce, atunci, sunetul *la*, adus în armonizare, este străin de această scară. Ca și în cazul precedent, Debussy evită, prin absența lui *la* diez, ciocnirea semitonă : *la-la* diez.

În exemplul următor, extras din *Pelléas et Mélisande*, tratarea pasajului hexatonic este strictă, folosindu-se un acord mărit, provenit din scara respectivă în diferite răsturnări.



Și următorul pasaj hexatonic, extras tot din *Pelléas et Mélisande*, este tratat strict.



\*  
\* \*

Pasajele melodice *modale* sînt armonizate, în general, cu acorduri provenind din materialul modului respectiv. Se remarcă în acest caz utilizarea în acompaniament a cvintelor goale, care creează un caracter arhaic, lăsînd de obicei melodiei rolul de a aduce terțele care lipsesc, ca în acest fragment din *Pelléas*.





După cum se observă în ultimele trei măsuri, modul de *la* (eolian) este părăsit în primul rând în armonizare (aducându-se un acord de septimă cu sexta adăugată din altă tonalitate, (A), urmat de un acord aparținând gamei prin tonuri (B), înălțuite ca de obicei prin terțe), și apoi în melodie, prin apariția lui *la bemol*.

Este un exemplu tipic debussyst de sudare și contopire a unor caracteristici diferite, grație înălțuirilor armonice, care îmbracă totul într-o ambianță unitară, specifică personalității creatorului.

În aceeași operă, mai întâlnim și următorul fragment modal (tot colian), tratat foarte strict și sobru printr-o simplă pedală.



De remarcat surpriza pe care o creează apariția lui *fa* în bas, această cromatizare care desprinde totodată ambianța modală spre ultimul acord de nonă, o izbucnire armonică tipic debussistă.

\*  
\* \*

Fără să adopte o rigoare absolută, Debussy tratează fragmentele pentatonice<sup>1</sup>, hexatonice<sup>2</sup> și modale, în general, printr-o armonie adecvată, adică utilizând materialul sonor oferit de scările respective, adăugând însă una sau mai multe note străine, care sudează scurtele și diversele caracteristici modale, contopindu-le în ambianța specifică muzicii sale.

Se vorbește la Debussy de atonalism<sup>3</sup>. Noțiunea trebuie explicată, specificată și nuanțată, pentru că, în cazul de față, nu este vorba de negarea sau distrugerea tonalității cu ajutorul unor acorduri artificiale, construite pe principii noi, atonale. Atonalismul lui Debussy este mai degrabă o neutralizare, o suspendare a tonalității, în care relațiile dominante categorice sînt înlocuite cu cele la terțe și secunde, înlanțuiri neobișnuite, surprinzătoare, dar moi, fără bruschețe.

În acest sens, fără să recurgă la noi principii în construirea acordurilor, Debussy utilizează surprinzător de mult, pentru epoca sa, acor-

<sup>1</sup> Pasajele pentatonice sînt cele mai frecvente, mai liber și mai divers tratate, ele putîndu-se integra mai ușor în construcția acordurilor obișnuite.

<sup>2</sup> Pasajele hexatonice sînt mai reduse, dar mai strict tratate.

<sup>3</sup> Sistem muzical în care sînt respinse sau evitate funcțiile tonale clasice.

durile clasice de terțe, în care tronează la loc de cinste acordul dominantei cu septimă și mai ales cu nonă.

El obține o ambianță atonală cu mijloace tonale.

Dealtfel, e vorba — după cum am mai spus — de un relativ atonalism. Încheierile sînt marcate de acorduri clare, în majoritatea cazurilor fără echivocuri tonale.

1333 (...Danseuses des Delphes)

1334 (...„Les sons et les parfums tourment dans l'air du soir“)

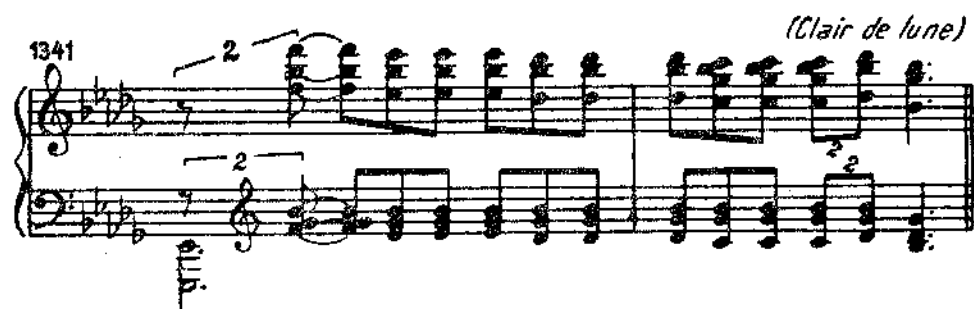
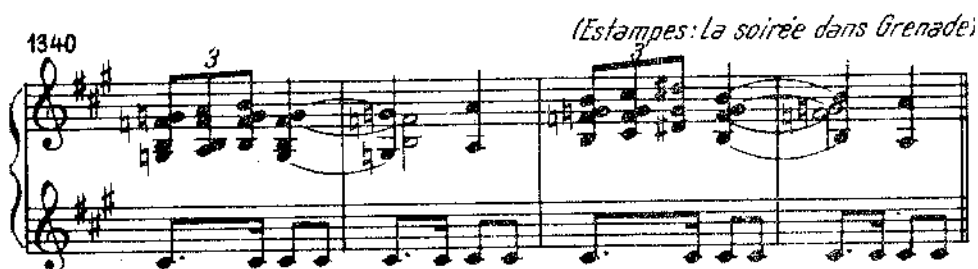
1335 (Des pas sur la neige)

1336 (La Fille aux cheveux de lin)

1337 (Pelléas et Mélisande)



Fără să constituie propriu-zis o problemă de fond în armonie, vom remarca totuși un procedeu, o manieră tipic debussystă de expunere melodico-armonică. E vorba de enunțarea melodiei pe două sau mai multe octave, armonia fiind plasată în interiorul acestor octave.<sup>1</sup>



Emanciparea disonanțelor în consonanțe, utilizarea acordurilor cu note adăugate, evitarea relațiilor funcționale clasice (îndeosebi a celor dominante) și alte aspecte specifice, expuse anterior, contribuie la

<sup>1</sup> A se revedea ex. 1270 și 1271.

slăbirea tonalității, care încetează de a mai fi clară, categorică, așa cum era în vechea sa accepție.

În consecință, procesul se extinde și asupra modulațiilor<sup>1</sup>, producându-se astfel un efect de estompare, de încetșare sonoră.

Arta debussystă, subtilă și fragilă, mlădioasă și fluidă<sup>2</sup>, alternează coloriturile<sup>3</sup>, evitând stridențele și asprimile<sup>4</sup>. Ea scontează nu numai pe înălțimea sunetelor, ci pune un deosebit interes pe *timbre* și *nuanțe*.

Iată de ce unii teoreticieni deosebesc aici două noțiuni: *nota-ton* (considerată ca treaptă, ca înălțime) și *nota-sunet* (luată ca sonoritate în sine, în afară de orice altă relație).

E vorba de un adevărat cult al sonorității, al timbrului, la care contribuie, pe lângă tonalitatea aleasă<sup>5</sup>, registrul, atacul și intensitatea adecvate.

Această haină sonoră, croită meticulos, pină la cele mai mici detalii, cu o vădită tentă și personalitate, constituie, alături de armonie, o altă coordonată în unitatea operei debussyste.

Este o artă de minuțiozitate, finețe, subtilitate și rafinament, care — după cum spuneam în introducere — este, totodată, expresia unei personalități dar și a unui spirit național: Debussy și cultura franceză<sup>6</sup>.

\*  
\*   \*

*Maurice Ravel* (1875—1937) este compozitorul francez al cărui nume este constant alăturat de cel al lui Debussy, într-un continuu paralelism. Muzica sa, ale cărei rădăcini absorb din procedeele debussyste, reușește să realizeze, într-un fel, un „clasicism“ care desăvârșește momentul impresionismului muzical francez.

Între caracteristicile armonice, pe care le vom găsi și la Ravel, se numără :

---

<sup>1</sup> Acest fenomen are implicații asupra sintaxei și arhitecturii, în construirea marilor forme, bazate pe soliditatea tonalității și a procesului modulant al dezvoltării.

<sup>2</sup> În ciuda fluidității sale, a unei aparente mobilități, muzica aceasta e totuși statică, asemenea unui lac străbătut de valuri, dar rămânând pe loc, schimbându-i-se doar coloritul.

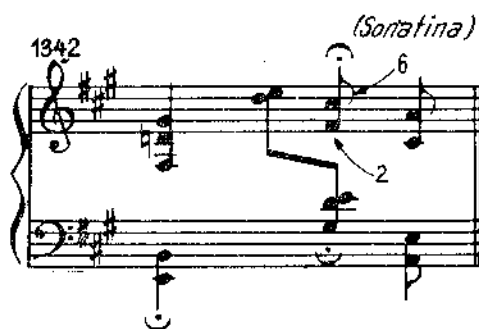
<sup>3</sup> Debussy recurge sistematic la armonizarea diferită a aceluiași teme (v., de exemplu, *L'après midi d'un faun*, tema pădurii din *Pelléas et Mélisande* etc.).

<sup>4</sup> Să se remarce, în acest sens, intervalica melodiilor, mai cu seamă în *Pelléas*, unde abundă secundele și terțele, unde, în mod excepțional, întâlnim sexta și, extrem de rar, septima.

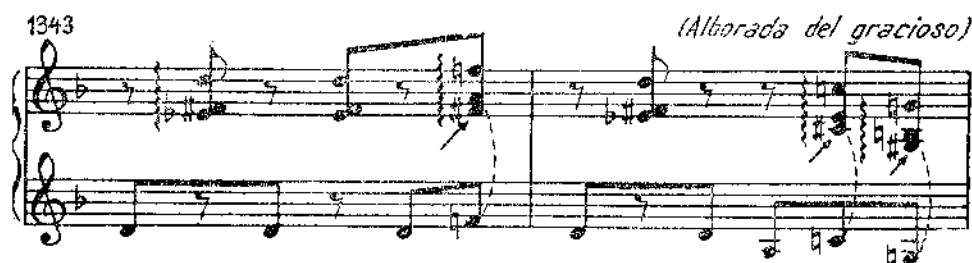
<sup>5</sup> Nu întâmplător, atât Debussy cât și Ravel recurg deseori la tonalitățile cu mulți accidenti la armură, care, fiind mai puțin familiare auzului, creează o senzație deosebită, încercați să le transpuneți în *Do* și veți observa diferența.

<sup>6</sup> Elocventă pentru această afirmație este muzica din *La Mer*. Peisajul sugerat este internațional. Dar marea aceasta pare totuși privită de pe un iaht sub pavilion francez.

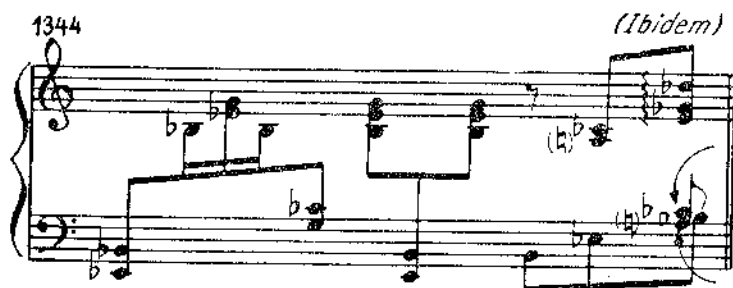
— acordurile cu note adăugate,



căroră, uneori, le conferă un caracter *incisiv*, la *semiton* :



Duble întârzieri, simultane cu sunetul real de rezolvare, față de care se găsesc la secundă mică<sup>1</sup> :



<sup>1</sup> Bineînțeles, cum nimic nu e nou sub soare, asemenea formații acordice cu elemente dispuse la semitonuri (sau septime mari) au mai fost utilizate și în trecut, dar ele aveau un caracter sporadic, excepțional.

În exemplul următor este vorba de adăugarea sextei (mi) și a secunde (la) :

1346

*(Alborada del gracioso)*

1347

*(Miroirs: Oiseaux tristes)*

Acorduri cu duble terțe (majore și minore) :

1348

*(Daphnis et Chloé)*

Acorduri de undevimă și terțiadecimă :

1349

*(Daphnis et Chloé)*

1350

*(Sonatina)*

11  
în răst. I

1351 *(Daphnis et Chloé)*

1352 *(Histoires naturelles)*

Uneori, construiești acordul prin etajarea unor cvinte perfecte :

1353 *(Daphnis et Chloé)*

1354 *(Gaspard de la Nuit  
Le Gibet)*

Din cvarte suprapuse :

1355 *(Concerto pour la main gauche)*

Suprapunerii tonale, politonalitate :

1356 *(Daphnis et Chloé)*

1357 *Mi* (Bolero)

Picc.

*Sol*

*Do*

Celesta  
+  
Corn

Fl.  
+  
Coarde

Paralelisme de cvinte apar frecvent, susținând în bună parte o atmosferă modală :

1358 (Sonatine)

1359 (Ibidem)

1360 (Ibidem)

Și la Ravel putem întâlni câteodată șiruri de none paralele :

1361 (Pavane pour une Infante défunte)

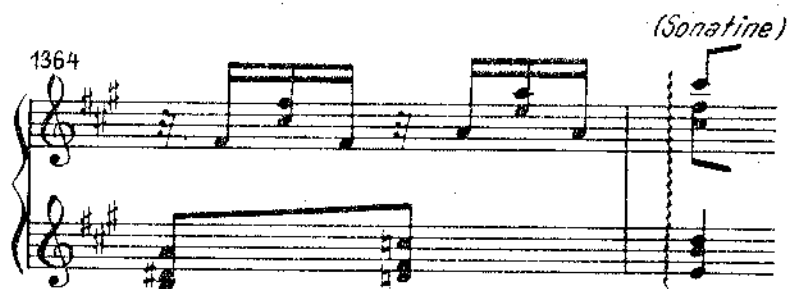


Iată schema simplificată a pasajului de mai sus,



la care se adaugă o pedală inferioară (Fa diez) și alta mediană (Fa).

În ceea ce privește tipicele înlanțuiri de acorduri la intervale de terță, utilizarea lor este mai restrînsă :



În mod practic, Ravel nu utilizează hexatonicul.

Chiar dacă, uneori, vom descoperi liniar gama prin tonuri, armonia însă nu o va confirma pe verticală, așa cum o întîlnim la Debussy.



La mîna stîngă, fiecare voce, luată izolat și orizontal, descrie o gamă prin tonuri. Grupate însă în acorduri majore (netipice scării), creează raporturi semitonale (marcate prin săgeți) care anulează climatul hexatonic.

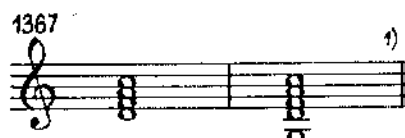
În schimb, modalul este tratat cu consecvență și pe suprafețe mari.

Dovedind preferință pentru modul de *re*, Ravel folosește și minorul natural (modul de *la*), iar cînd izvorul îl constituie muzica spaniolă, recurge uneori la modul de *mi*. Ca și Debussy, el se simte puternic atras de scările defective.

„De la *Sainte* (1896) la *Chanson madécasses* și la *Concerto pour la main gauche*, metamorfozele gamei de cinci sunete dictează muzicianului inflexiunile preferate ale limbajului său; ele explică insistența intervalului de cvartă; mersul esențial al melodiei raveliene putîndu-se rezuma în diagrama :



Ele explică de asemenea, la un armonist obsedat de modul de *re*, extrema frecvență a acordului de septimă minoră. Pedala care i se acordă voit completează seria diatonică, dînd agregatului un fals aspect de undecimă.”



1368

(Concerto pour la main gauche)

Analizînd fragmentul de mai sus, observăm un șir de acorduri care creează o atmosferă modală. Cîntată izolat, deși nu cadențează, coborîrea sugerează un mod de *la*.

<sup>1</sup> Roland-Manuel : Maurice Ravel din *Histoire de la musique* ; 2 — Enciclopedia de la Pléiade.

Totul este suprapus pe o armonie de *Mi major*.



După cum se vede, este vorba de un fragment pentatonic, armonizat integral în modul respectiv. Pentru integritatea acestuia, în punctele marcate cu săgeată s-a rupt simetria de cvartă supra cvintă, pentru a nu se introduce sunetul străin (*fa*), care ar fi distrus unitatea pentatonicului adoptat.

„Ieșit complet înarmat și, parcă, fără efort din crisalida sa academică”<sup>1</sup>, Ravel respiră aerul aceluiași mediu, ca și Debussy.

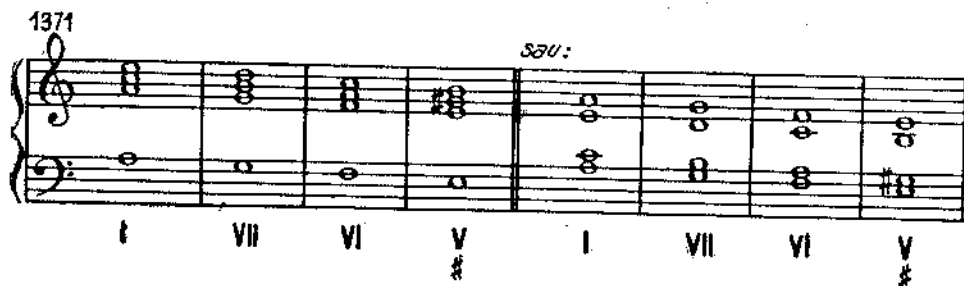
De asemenea, se face simțită influența muzicii javaneze, extrem-orientală și spaniolă.

Cu urechea îndreptată spre aceasta din urmă și mai stăruitor decît Debussy, Ravel va folosi din belșug intonațiile și specificul hispan, într-o strălucită prelucrare și sinteză.

Iată, de pildă, o cadență finală, tipic spaniolă, expusă simplu, clar și adecvat în „Don Quichotte à Dulcinée,



a cărei schemă, transpusă în *la minor*, este :



<sup>1</sup> Roland-Emanuel op. cit.

Ea se infiltrează în alte pagini, transfigurată și adaptată, de exemplu, în majorul melodic, unde nu se mai oprește pe dominantă, ci pe tonică :



Simplificat și transpus în Do :



Aceeași cadență rafinată, cu mai multe note adăugate, mai păstrează doar în cvintele coboritoare de la mina stângă o amintire din osatura armonică a cadenței populare spaniole :



Simplificat și transpus :



Să se remarce totodată, ca și în cazul anterior, impresia produsă de transpoziția în *Do major*, când pasajul pierde parcă ceva din catifelarea tonalității cu șase diezi.

Dacă am încercat să urmărim cîteva din analogiile cu muzica lui Debussy, se cuvine să menționăm în final deosebirile esențiale.

Acolo unde Debussy se lasă condus de instinct, Ravel, lucid, analizează.

Elocvent simptom al academismului pe care îl intenționează artistul Ravel îl constituie meticulozitatea cu care realizează agregatele sonore pe care le utilizează, etichetîndu-le cu o severitate didactică.

Așa, de pildă, unul din acordurile preferate, Ravel însuși l-a definit în prima ortografie (a) : *acord de septimă micșorată cu apogiatura superioară a septimei nerezolvată*, sau în a doua (b) *nonă minoră fără septimă în răsturnarea a patra*.



Emancipat în consonanță, acest acord va fi folosit liber de orice constrîngere sau rezolvare, ca în exemplul următor :



Această ordine riguroasă, această luciditate meticuloasă conferă muzicii sale un fel de clasicism, așa cum am spus și la început.

Fraza muzicală, articulată cu mai multă precizie, este minuțios sudată în cadențe, iar tonalitatea mai definită, mai conturată. Ceea ce nu împiedică totuși ca spontaneitatea, lirismul și spiritualul să vibreze strălucitor în paginile raveliene.

Momentul muzicii impresioniste a constituit o fericită și salvatoare replică franceză într-un impas al istoriei muzicii.

Este o soluție care poate să dea de gîndit și să sugereze alte noi modalități de expresie în prolificul, complexul și contradictoriul panoramic al muzicii contemporane.

## XXIV. Politonalitatea

Înțelegem prin politonalitate reunirea simultană a unor desfășurări plasate în două<sup>1</sup> sau mai multe tonalități.

Fenomenul nu este nou în istoria muzicii, dovezi ale existenței sale putînd fi semnalate ca firești în secolul al XIII-lea, unde unele motete ne oferă rudimente de politonalitate.

1378 *Crucifigat omnes conductus sec.XIII*



De asemenea, cadențele cu duble sensibile, tipic acestui veac,

1379



folosite în major, ca și cele din vremea lui Machault, pentru minor,

1380



demonstrează că vocile incheiau pe tonici diferite.

Bineînțeles, substratul, argumentul generator al acestei politonalități, este cu totul opus celui din secolul XX. În primul caz, ea pro-

<sup>1</sup> În acest caz se numește : *bitonalitate*.

venea tocmai din faptul că sentimentul tonal de-abia începea să se cristalizeze, în timp ce politonalitatea veacului nostru este rezultatul conștient al suprasaturării tonale, care caută noi resurse de expresie, dincolo de terenul arhiexploatat al tonalității.

Iată de ce unii teoreticieni<sup>1</sup> îi atribuie lui Bach paternitatea ideii de politonalitate, atunci când realizează canonul prin imitație exactă la cvintă.



Între timp, chiar compozitorii clasici sau romantici, uneori, recurg la politonalitate, bineînțeles, pentru scurte pasaje.

1382

Mozart - „Glumă muzicală“

<sup>1</sup> Ca, de pildă, Darius Milhaud, pe care unii muzicologi francezi îl consideră promotorul politonalității contemporane.

1383

*Beethoven - Simfonia VI (Pastorală)*

(În cazul de mai sus, Beethoven rezolvă situația armonică în spiritul clasic, acordându-i, până la urmă, sunetului *sol* rolul de întârziere inferioară a terței din acordul de *fa* major).

Epoca modernă a politonalității se situează ceva mai afirmat într-o scurtă perioadă din prima jumătate a secolului nostru (1914—1930), după care slăbește simțitor.

Se pot demarca în crearea politonalității două maniere de realizare :

1. Se aleg două tonalități, al căror material sonor poate fi dispus și urmărit pe două planuri separate, dar care pot fi interpretate totodată ca o contopire într-un agregat mai amplu (acord de nonă, undecimă etc.).

1384

*Charles Ives - Sixty seventh Psalm*



Cîntînd grupurile vocal separat (femei-bărbați), constatăm cîte o desfășurare în două tonalități distincte. Reunite, ele se pot contopi în armonii complexe (mai frecvent none). Pentru a detașa tonalitățile, autorul folosește și diferența de timbru dintre vocile feminine și cele masculine.

În această manieră putem intîlni o reunire de tonalități, în care una este puternic afirmată (de obicei, la bază), iar cealaltă este solicitată într-o nuanță mai slabă (de obicei, în acut), aceasta apărînd ca un fel de rezonanță superioară<sup>1</sup>.

1385

*Stravinsky - Le Sacre du Printemp.*



1386

*Darius Milhaud - Painesas*



<sup>1</sup> O asemenea sonoritate sugerează un efect al orgii obținut prin registrul mixturilor.

2. Se recurge la acorduri și tonalități complet distincte, constituind entități sonore separate, care nu se mai contopesc în eventuale acorduri<sup>1</sup>.

1387 *Alban Berg - Wozzeck*

1388 *Poulenc - „En avion” (din Promenades)*

1389 *Honegger - Antigone*

În exemplul de mai sus, noțiunea de politonalitate este consolidată prin desfășurări ample independente și distincte, nemaifiind vorba doar de incidente de acorduri sau de simple schitări politonale.

<sup>1</sup> În acest sens se recurge deseori la acorduri și tonalități ale căror elemente sînt distanțate la un semiton.



1390

*B. Bartók - Mandarinul miraculos*

Trebuie să remarcăm aici câteva procedee speciale.

În primul rând, este vorba de dublarea simultană a aceleiași linii melodice în două sau mai multe tonalități<sup>1</sup>.

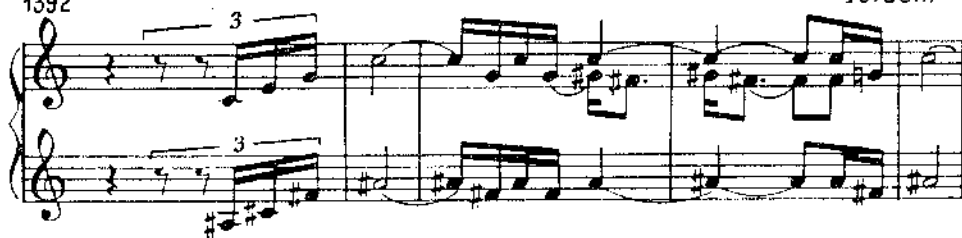
Unii teoreticieni văd aici doar un mijloc de alterare sau determinare a timbrului.

Într-adevăr, ascultînd asemenea pasaje, din pricina paralelismului nu obținem senzația a două tonalități, ci mai degrabă, a unei a treia, rezultată nouă, prin mixaj.

1391

*Stravinsky - Petrușka*

1392

*Ibidem*

O altă soluție, mai rar uzitată, constă tot din dublarea liniei melodice în altă tonalitate, de data aceasta nu simultan, ci succesiv, ca un canon la semiton (sau alt interval), ceea ce apare ca o îngînare, ca un ecou transpus.

<sup>1</sup> Ca în extrasul din Bolero-ul de Ravel, care expunea politonalitatea (v. exemplul 1357). Fenomenul este frecvent în opera lui Stravinsky.

1393

*Sostacovici - Sonata pentru pian Nr.2*

În ceea ce privește rațiunea, necesitatea politonalității, vom ține seama în realizare de mai multe considerente, unele extra-armonice.

De pildă, urmărind ca două sau mai multe teme (idei sau personaje) diferite să fie cât mai distinct și mai puternic conturate, vom urmări să subliniem, ca și în contrapunct, o cât mai independentă desfășurare ritmică și melodică, pentru a ușura urmărirea lor<sup>1</sup>.

În acest scop, o însemnată contribuție o aduce, pe lângă raportul cât mai disonant dintre tonalități, contrastul de timbre.

După cum am arătat, alte rațiuni ale politonalității pot fi determinarea unui nou timbru, crearea unei imagini globale complexe, mai mult sau mai puțin conciliante etc.

Rezultanta aparentă care se instalează deseori poate să dea impresia unui atonalism, cu care totuși nu trebuie să fie confundată.

Alte exemple de politonalitate :

1394

*B. Bartók - Mikrokosmos  
Nr. 62, caietul II*

<sup>1</sup> În această privință, e bine să ne reamintim o constatare științifică a psihologiei, care a observat că omul nu poate urmări conștient simultan mai mult de două fapte (obiective sau acțiuni). Ceea ce depășește această cifră se sesizează intermitent-succesiv, preavizați, cu ajutorul partiturii, contopindu-se într-o imagine globală.

*și mai departe:*



1395

*B. Bartók - Ibidem  
Nr. 105, caietul IV*



## XXV. Atonalismul

Numim atonalism<sup>1</sup> modul de concepere a muzicii, în care orice organizare tonală, ierarhie și atracție între sunete sint anulate, interzise și contrazise.

Termenul comportă în limbajul muzicologic mai multe înțelesuri. Uneori, se etichetează drept atonală muzica extratonală, deci în afara tonalității de tip clasic, ca, de pildă, cea hexatonală (prin tonuri întregi), sau acea tonalitate suspendată, care evită afirmarea categorică a funcțiunilor (ca în cazul Debussy) sau unele aspecte ale politonalității, care, pentru ureche, fac insesizabilă tonalitatea<sup>2</sup>, din cauza supraaglomerării.

În capitolul de față vom restringe termenul de atonalism la sensul strict, sever, de utilizare, în regim de egalitate, a celor 12 sunete, cu eliminarea categorică a oricărei impresii tonale.

Puținele lucrări de specialitate<sup>3</sup>, vizînd acest subiect, afirmă că muzica atonală utilizează modul de 12 sunete. Consider că această tentativă de a statua prin analogie organizarea atonalismului este forțată în acest punct. După cum știm, un mod (ca și o tonalitate, dealtfel) nu înseamnă o simplă înșirare de sunete, de material brut, ci o schemă organizată, cu ierarhii și atracții între elementele componente, ceea ce nu mai există în atonalism.

În acest caz, vom corecta afirmația, precizînd că atonalismul folosește scara sau totalul celor 12 sunete, tratate în absolută egalitate, desprinse de orice subordonare și atracție.

Notarea sunetelor se va face liber, fără armură, enarmonia permițînd alegerea scrierii cu diezi sau bemoli, ținîndu-se seama numai de ceea ce ușurează mai mult citirea.

---

<sup>1</sup> Unii autori propun termenul de *anti-tonalitate*, pentru că, analizînd în ansamblu regulile și recomandările acestui gen de muzică, se constată o permanentă grijă de a lupta împotriva a tot ce ține de organizarea tonală.

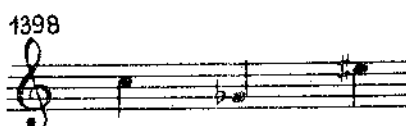
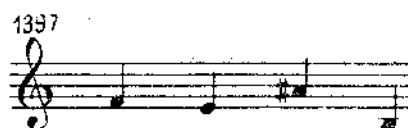
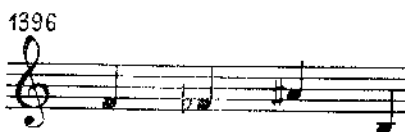
<sup>2</sup> Unii autori acordă politonalității termenul de atonalism.

<sup>3</sup> Remarcabilă prin precizie și conciziune este: *Téchnique de la Musique Atonale* de Julien Falk (Alphonse Leduc, Paris), lucrare pe care ne sprijinim în principal în redactarea acestui capitol.

În consecință,

în loc de :

vom scrie :



## Melodia

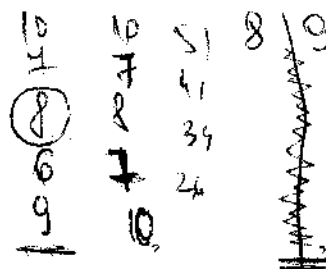
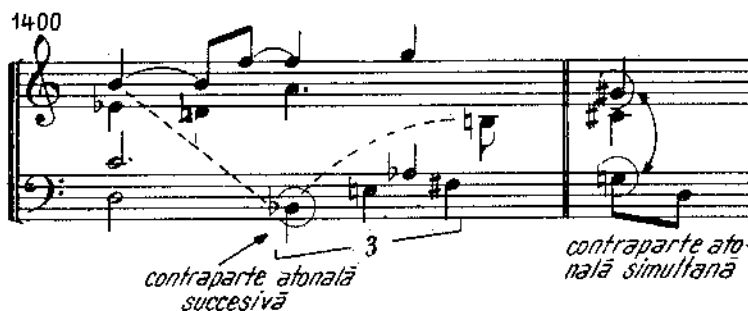
Urmărind nu numai evitarea, ci contrariul tonalității, recomandările preferă acum tocmai ceea ce era nepermis altădată : septimile, nonele, tritonul, falsa relație, interzicând tot ceea ce putea sugera tonalitatea.

Reproducem mai jos regulile principale care guvernează construcția melodiei atonale.

1. Un sunet nu va fi repetat decât după ce a fost neutralizat de contraparte sa atonală.

Numim *contraparte atonală* forma alterată (cu diez sau bemol) a unei note naturale sau, vice-versa, becarizarea unei note, care purta anterior diez sau bemol, indiferent la ce voce și octavă.

Contraparte atonală poate fi : *succesivă* sau *simultană*.



În neutralizarea atonală, sunetul respectiv poate fi notat și enarmonic, avându-se în vedere, după cum am mai spus, desfășurarea și facilitarea liniei melodice.



A, sol diez—la bemol

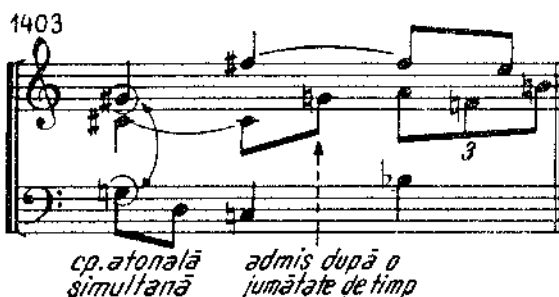
B, la, contraparte atonală, după care

C, la bemol poate să reapară.

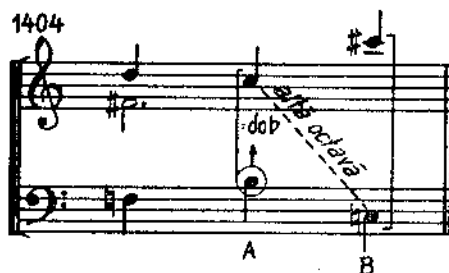
Contrapartea *simultană* trebuie să se producă la interval de *septimă mare* sau *nonă mică*, nefiind admisă la secundă mică.



a) În cazul contrapărții atonale *simultane*, oricare din cele două sunete angajate poate fi reluat (de oricare din voci) dacă va fi separat de cel puțin o jumătate de timp.



b) Tot în cazul contrapărții atonale *simultane*, unul din cele două sunete angajate poate fi reluat *imediat*, cu condiția ca reluarea să se producă în altă octavă și să fie neutralizată de o altă contraparte atonală *simultană*.



După cum se observă, în A există o neutralizare simultană (și fiind enarmonic cu *do bemol*), care permite reluarea imediată a lui *do* în altă octavă, fiind însoțit aici de cealaltă contraparte atonală (*do diez*).

c) Reluarea *imediată* este admisă în același caz, dacă este însoțită de contrapartea atonală *simultană*, nu a notei repetate, ci a vocilor externe.



În cazul de mai sus, nota repetată *mi diez* (enarmonică lui *fa*), neutralizată simultan în A, poate fi reluată imediat în B, grație neutralizării simultane a vocilor externe (*do-do diez*).

2. Chiar când există contraparte atonală, va fi interzisă reluarea unui sunet la aceeași înălțime de către o altă voce, pe timp tare, dacă nu există o separație de cel puțin două măsuri<sup>1</sup>. În acest caz, pentru a fi admisă, contrapartea atonală trebuie adusă pe timp tare și în aceeași octavă.



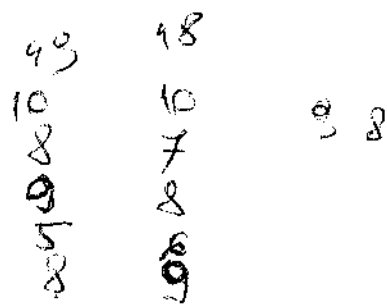
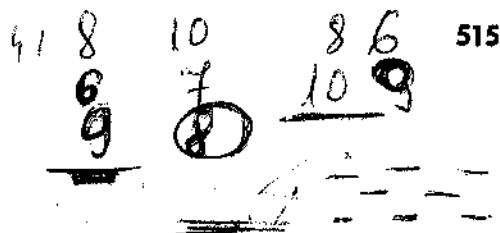
Atunci când unul din sunetele care se repetă nu cade pe timp tare, regula de mai sus nu se mai impune.

3. Se admite repetarea neintercalată a unui sunet (la aceeași înălțime) din considerente ritmice<sup>2</sup>. Totuși, nu ne vom folosi prea des de această îngăduință.



<sup>1</sup> O măsură de  $\frac{5}{4}$  sau  $\frac{7}{4}$  este considerată dublă.

<sup>2</sup> În acest caz, nota se consideră prelungită.



4. Broderia este admisă cu condiția ca nota reală<sup>1</sup> să fie neutralizată de una sau, mai recomandat, de două contrapărți atonale.



5. Sînt admise toate intervalele melodice, cu excepția octavei, preferîndu-se septima mare și nona mică. De asemenea, sînt binevenite cvartele mărite (cvintele micșorate), ca și septimele și nonele realizate din două salturi.

Bineînțeles, un șir numai de septime și none ar crea nu numai monotonie, dar și dificultăți în ambitușul oricărei voci sau instrument.

În consecință, aceste intervale vor fi încadrate de altele mai mici.

Excepție:

Saltul de octavă este admis dacă fiecare din sunete se neutralizează printr-o contraparte atonală, la aceeași voce.



6. Arpegiul este permis numai dacă fiecare notă este neutralizată atonal.



7. Imitațiile sînt admise, bineînțeles, cu condiția de a nu se repeta notele.



<sup>1</sup> Bineînțeles, este un nonsens să mai vorbim de: broderie și notă reală. O facem, totuși, pentru a explica mai simplu prin termeni familiari.

a) Se permite reproducerea unor sunete din antecedent, dacă fiecare este neutralizat ațional, repetarea tuturor notelor rămânând interzisă.



b) În orice caz, nu este permis ca un consecvent să înceapă cu același sunet, cu care începe antecedentul.



8. După o pauză, vocea care intră nu poate relua nota emisă de vocea vecină în agregatul anterior, chiar dacă se folosește neutralizarea ațională.



Aceeași interdicție pentru vocile externe, deși nu sînt vecine.



În schimb, se admite între o voce externă și alta internă, dacă nu sînt vecine, bineînțeles, cu ajutorul neutralizării ațonale.



9. Se va evita ca, în desfășurarea fiecărei voci, să apară pe accente melodice aceleași sunete.

Prin accent să nu se înțeleagă timpul întâi după bara de măsură, care în această muzică<sup>1</sup> nu-și mai găsește rostul, ci punctele de sprijin

<sup>1</sup> Dealtfel, încă din romantism și mai cu seamă cu Wagner, melodia nu mai împrumută accentele măsurii, aceasta folosind doar convenției de ansamblu.

și virfuri (ascendente sau descendente) în conturul melodic, în valori consistente, mijloc de punctuație în fraza muzicală.

Dincolo de aceste detalii tehnice, trebuie să avem în vedere tipul general de construcție melodică atonală, care diferă morfologic de cel tonal. Se va evita, în consecință, împărțirea în fraze și perioade, pentru că acestea presupun cadențe, iar cadențele presupun acorduri și deci tonalitate.

Salturile frecvente dintr-o octavă în alta, structura motivică, o impusă varietate ritmică, nu numai între voci, dar chiar la aceeași voce, iată câteva caracteristici care conferă melodiei atonale o altă alură decît a celei tonale.

În acest scop, după cum se va vedea, stilul preferat va fi cel contrapunctic.

## Armonia

Intervalul de bază în muzica atonală îl constituie septima mare<sup>1</sup>, urmată în ordine de nona mică (necesitînd unele precauții) și de triton.

Vin apoi elementele secundare : septima mică și nona mare.

Deși este răsturnarea septimei și nonei, secunda (mai cu seamă, mică) nu constituie un element de bază.

Iată regulile principale care trebuie respectate în eșafodajul vertical al atonalismului.

1. Începînd de la armonia la trei voci, sînt admise toate intervalele armonice, cu excepția octavei<sup>2</sup> și unisonului.

Secunda mică nu este îngăduită decît pe timp slab, prin mișcare oblică.

2. Orice agregat armonic atacat trebuie să conțină în mod obligatoriu un interval de septimă mare sau nonă mică (sau pe amîndouă).

În imposibilitatea de a obține aceste intervale, se îngăduie cvarta mărită (sau cvinta micșorată), dar numai între vocile externe.

Se interzic două agregate de acest fel la rînd.

3. Sunetele descoperite sînt acelea care se emit simultan, în timp ce alte note sînt ținute, ieșind în felul acesta în evidență. Cînd intervalele descoperite sînt septime, none, cvarte mărite (cvinte micșorate) și secunde mari, acceptarea lor este necondiționată.

<sup>1</sup> Așa cum muzica tonală se sprijină pe terță.

<sup>2</sup> Dacă e vorba de o dublare continuă în scopul timbrării, octavele vor fi admise.

Cînd însă este vorba de terțe, cvarte și cvinte perfecte, sexte și secunde mici, ele sînt interzise mai cu seamă la vocile externe. Pentru a fi acceptate, se cere ca una (preferabil ambele) să fie însoțită de contrapartea atonală care precede și așteaptă.

1417 *nu* *da* *preferabil*

3 descoperită  
fără cp. atonală

6 descoperită  
cu cp. atonală

4. Cînd la vocile grave se obține un interval de cvartă perfectă, vocea imediat superioară trebuie să evite aducerea unui sunet cu care să realizeze împreună, la trei voci, unul din acordurile cunoscute, clasificate, complet sau incomplet.

1418 *nu* *nu*

= s/b

Ele se salvează totuși dacă vocile externe se neutralizează prin contraparte atonală.

1419 *da*

la#-s/b

5. Se va evita categoric obținerea oricărui agregat, care enarmonic sau nu realizează sau sugerează vreunul din acordurile cunoscute și clasificate, chiar cu note melodice (întîrziere, apogiaturi), în aspectele frecvente, familiare<sup>1</sup>.

1420 *nu* *nu* *nu*

<sup>1</sup> Ne dăm seama că aceasta reprezintă regula cea mai importantă care păzește atonalismul de a nu aluneca în sonoritățile tonalității, pierzîndu-și integritatea și rațiunea de a fi.

Acest obiectiv trebuie să fie urmărit chiar atunci când agregatul poate fi mascat de o mișcare oblică.



6. Intervalul de secundă mică, oarecum proscris în atonalism<sup>1</sup>, va fi evitat chiar atunci când două voci îl intonează succesiv (cromatismul alterat).



Stilul atonal impune în mod special o detașare a vocilor egal distanțate, care să permită intonarea intervalelor caracteristice. În acest scop, se vor evita intervalele prea mici între părți, care sugrumă mișcarea și elanul melodic, ca și echilibrul sonor al registrelor.

## Contrapunctul atonal

*Stilul contrapunctic pare cel mai potrivit pentru aplicarea principiilor atonalismului.* Contrapunctul va fi înflorit, folosindu-se o mare varietate ritmică (cu suprapuneri ritmice binare și ternare), asigurându-se perceperea diferitelor linii melodice.

Se admite încrucișarea vocilor.

### Contrapunctul la două voci

1. Intervalele armonice emise simultan vor fi numai : septima mare sau nona mică și, uneori, tritonul, dar acesta nu va fi folosit la început și la sfârșit.

<sup>1</sup> El este admis numai printr-o mișcare oblică, pe timp slab sau fracțiune slabă de timp.

2. Prin mișcare oblică, pe subdiviziuni de timp, sînt permise toate intervalele armonice, în afară de octavă și unison.

3. Totuși, pe o notă ținută, în momentul în care se atacă un timp, nu vor fi aduse decît : septime, none, cvarte mărite sau cvinte micșorate și secunde (mari sau mici).

Se corectează



### Contrapunctul la trei voci

1. În contrapunctul la trei voci sînt admise toate intervalele armonice, chiar atacate deodată<sup>1</sup>, afară de octavă și unison.

Secunda mică rămîne îngăduită numai prin mișcare oblică.

Pentru aceasta însă, orice agregat trebuie să conțină în momentul emisiunii un interval armonic de septimă mare sau de nonă mică (eventual amîndouă).

2. Între cele două voci superioare se va evita intervalul de nonă. Se exceptează cazul în care melodia desfășoară un desen impus caracteristic.

3. Se va avea în vedere cazul în care între vocile externe se produce un interval de nonă. În situațiile în care vocea din mijloc aduce un sunet care aparține unui eventual acord de nonă, se va renunța, modificîndu-se mersul vocii respective.



(x=acorduri de nonă de dominantă)

De asemenea, și atunci cînd între vocile externe se crează un interval de septimă mare, anumite sunete intermediare pot sugera acordul de septimă.



<sup>1</sup> Indiferent de timp și de fracțiunile de timp.

## Contrapunctul la patru voci

Regulile expuse anterior își păstrează valabilitatea.

Se renunță numai la recomandarea care interzicea intervalul de nonă, între cele două voci superioare, fiind permis începînd cu patru voci.

### Contrapunctul notă contra notă

Aparent, el se prezintă într-o formă acordică, toate vocile intonînd durate comune, cu foarte rare excepții.

Este o manieră care poate fi practică atît de corul a cappella, de o formație de muzică de cameră sau de orchestră.

La regulile cunoscute, mai fac cîteva precizări.

1. Vocile se desfășoară în mișcări contrare sau directe. Uneori, putem obține chiar și directisme generale.

2. Cînd (în mod excepțional) unui agregat i se conferă o durată egală cu de patru ori unitatea obișnuită de divizare a măsurii, se poate crea o mișcare în aceste durate, dar numai la o singură voce.



A — note repetate din necesități ritmice.

B — agregatul armonic deținînd o valoare egală cu patru optimi (optimea fiind subdiviziunea obișnuită a măsurii) se creează o mișcare la o singură voce.

## Melodia acompaniată

Se îmbină aici o linie melodică însoțită de agregate cu aspect de acorduri placate.

Trebuie avut în vedere ca linia melodică să se detașeze cît mai distinct de restul ansamblului.



O altă formă o constituie acompanierea cu acorduri, combinate însă cu unele desfășurări contrapunctice, care îmbogățesc discursul, putându-se realiza și imitații.

### Forme libere

În afara stilului sever, prezentat concentrat în regulile anterioare, atonalismul suportă și unele libertăți de tratare.

a) *Integrarea unei părți libere* în forma melodiei acompaniate de acorduri. Melodia care, în cazul de față, va constitui desfășurarea liberă, descătușată de unele constrângeri, nu va putea totuși să neglijeze unele obligații :

— Partea liberă se încredințează unei voci sau instrument solo, al cărui timbru să se diferențieze de cel al ansamblului.

— Partea liberă are voie să dubleze sunete din ansamblu, dar niciodată pe cele de la bas.

— În mișcarea sa liberă, această parte nu are voie să realizeze intervalele descoperite interzise decât numai în condițiile prescrise de regulile respective.

— Neaplicându-i-se stilul sever acestei părți, ea nu va fi integrată niciodată în stilul contrapunctic (ci numai în cel acompaniat cu acorduri și, eventual, cu unele imitații).

b) *Combinarea atonalismului cu tonalismul* constituie un proces foarte dificil, complex și subtil de proporționare și selecționare, care poate fi totuși realizat dacă substanța și substratul ideatic o necesită.

În acest scop, se va evita aducerea formulelor prea ostentative și prea notorii ale tonalității, ca : acordurile de  $\frac{6}{4}$  pe tonică și dominantă, acordurile de septimă și nonă de dominantă, care, prin precizia lor, ar distona prea mult, împiedicind legătura sau fuziunea între stiluri<sup>1</sup>.

Iată de ce se recomandă, în realizarea acestei legături sau contopiri, să se recurgă mai degrabă la moduri decât la tonalități.

<sup>1</sup> Deși în cazul unui contrast vădit, intenționat, efectul n-ar fi refuzat.

## Monodia

Pentru realizarea unui stil atonal în desfășurarea unei singure voci, se impun câteva precauții în plus, dat fiind faptul că nu mai avem la dispoziție o altă voce (contraparte simultană) care să neutralizeze eventualele impresii tonale.

Iată câteva obligații suplimentare :

— intervalele preferate, fără restricții, vor fi : septima mare, nona mică și mare, precum și tritonul ;

— celelalte intervale (fără octavă, care rămâne interzisă) vor fi admise numai cu condiția ca cea de-a doua notă a intervalului respectiv să se găsească față de nota care o neutralizează atonal (contrapartea succisivă) la o distanță de cel puțin două note și cel mult două măsuri ;



— trebuie ca intervalele să fie astfel alese, încât să se evite sugerarea din trei note consecutive a acordurilor cunoscute. Iată de ce, în anumite situații, vom evita intervalul de nonă mică cu o notă intermediară, când aceasta face parte din acordul respectiv ;



— se admit mai multe cvarte la rind, dar este interzis ca cea de-a doua să aibă o durată mai lungă decât prima<sup>1</sup> ;



— nu se admit mai mult de două semitonuri la rind.

## Scritura orchestrală

În realizarea pieselor atonale pentru orchestră, în afară de coloritul respectiv, va trebui să se țină seama și de forța sonoră a fiecărui instru-

<sup>1</sup> S-ar sugera astfel tipicele introduceri anacruze tonale dominantă-tonică, cu punctul de sprijin în tonică.

ment sau grupă instrumentală atunci când urmărim să obținem neutralizarea atonală.

Contrapartea atonală eficace se obține cu :

- instrumente din aceeași familie între ele ;
- instrumente cu forță egală sau superioară din altă familie<sup>1</sup> ;
- harpa, pianul, xilofonul, celesta și altele asemănătoare nu pot fi angajate în contrapartea atonală ;
- timpanii, în schimb, pot fi tratați liber, ei putând dubla un instrument<sup>2</sup>, în scopul întăririi sonorității ;



— se admite aici intervalul armonic de secundă mică emis simultan<sup>3</sup>, dacă este intonat de instrumente din familii diferite.

### Acordul pantonal<sup>4</sup>

Se numește astfel acordul construit din toate cele 12 sunete:

Evitându-se poziția strinsă (secunda mică), clementele vor fi distribuite la distanțe aproximativ egale.

Teoreticienii consideră că atunci când se etajează în cvarte, acordul se găsește în stare directă.

Deși atonalismul acestui acord este asigurat, se va evita repetarea unei note la aceeași voce, în cazul în care se recurge succesiv la acest agregat.

Reproducem două înălțuiri ale acordului pantonal din „Cvartetul de coarde op. 340” de *Julien Falk*.



<sup>1</sup> Ar fi o greșeală, de pildă, să se neutralizeze un sunet la tubă cu contrapartea atonală la clarinet.

<sup>2</sup> De cele mai multe ori, contrabașii.

<sup>3</sup> Până acum era îngăduit numai prin mișcare oblică.

<sup>4</sup> Pan, particulă însemnând : tot, întreg.

## XXVI. Dodecafonia serială

Dodecafonia<sup>1</sup>, adică tehnica utilizării celor douăsprezece sunete a fost abordată în capitolul anotalismului.

După cum s-a observat, puținele indicații reglementează mai mult ceea ce să nu facem decât ceea ce să facem, precauții vizînd negarea și dărîmarea unui sistem (funcțional-tonal), urmărindu-se ca prin aceasta să se creeze un altul nou<sup>2</sup>.

Pentru a deveni însă un nou mod de gîndire și expresie muzicală, atonalismului îi trebuie o forță intimă, o legitate internă, o reglementare proprie.

Această reglementare încearcă să o aducă *serialismul*, sistem a cărui paternitate îi revine compozitorului *Arnold Schönberg*<sup>3</sup>.

Serialismul este un mod de compunere în care ordinea de apariție a sunetelor este stabilită din capul locului prin seria respectivă.

Seria este o înșirare de douăsprezece<sup>4</sup> sunete fără ca vreunul să se repete, într-o succesiune stabilită de compozitor, ținînd seama totuși de cîteva recomandări.

Seria nu este o temă, ci mai mult decât atît.

„Seria este în funcția sa de bază un „rezervor“ de motive, din care se pot dezvolta toate elementele specifice ale compoziției. În virtutea neîntreruptei sale reveniri și treceri prin întreaga compoziție, seria mai

---

<sup>1</sup> gr. *Dodeka*=douăsprezece, *phone*=sunet.

<sup>2</sup> Dintr-o asemenea operație se naște mai degrabă un teren viran decât o construcție. Nu întîmplător definiția atonalismului este o negație.

<sup>3</sup> Trăind între anii 1874—1951, el începe prin a compune într-un stil post-romantic, întîrziat, în umbra lui Wagner. După op. 10, Schönberg inaugurează o perioadă atonală, urmărind totodată codificarea și practica acordurilor de cvartă în locul celor cu structură de terțe. După o tăcere de oțiva ani, în care elaborează noul sistem serial, el declară în 1922: „Am făcut o descoperire care va asigura preponderența muzicii germane pentru 100 de ani“. Tehnica serială a cărei apariție este semnalată în Valsul din op. 23, consolidată și notorie în lucrările ulterioare, va fi adoptată și susținută de discipolii săi: *Alban Berg* și *Anton Webern*.

În ultima fază a vieții, Schönberg revine la o conciliere tonală.

<sup>4</sup> Mai tîrziu, evoluînd, serialismul admite și serii cu un număr mai mic de sunete, recurgînd uneori chiar la un material modal.

indeplinește și un alt rol : ea asigură unitatea tehnică, fără cusături, a lucrării, străbătând întreaga ei structură, similar cu un fir roșu, împletit într-o țesătură, conferind pinzei o nuanțare caracteristică, fără ca firul acesta să devină vizibil<sup>1</sup>.

În felul acesta, se obține „ideea unificatoare“, după cum o numește Schönberg.

Cele douăsprezece sunete trebuie să fie folosite, în principiu<sup>2</sup>, în ordinea propusă de serie „Sunetele astfel grupate nu sînt înrudite decît unul față de celălalt sau, dacă vrei, nu sînt înrudite decît între ele („nur aufeinander bezogen“ zice Schönberg).

Astfel sunetul 2 nu e înrudit (legat) decît cu sunetele 1 și 3, al treilea nu e decît cu al doilea și al patrulea etc.

Ordinea intervalelor, seria de douăsprezece sunete este un element fix<sup>3</sup>.

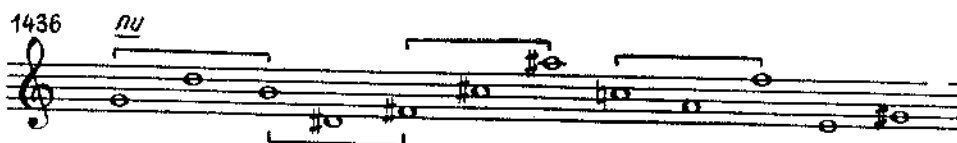
Dar această serie admite un număr de variante, generate de ea însăși.

### Realizarea seriei

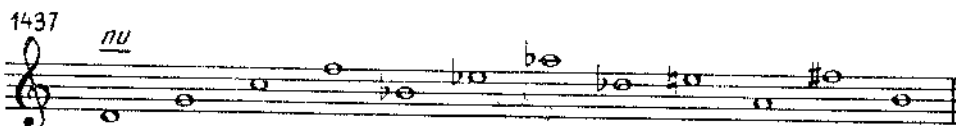
Alcătuirea seriei este, în cea mai mare parte, rezultatul fanteziei autorului. Totuși, dat fiind faptul că stilul unei piese dodecafonice-seriale trebuie să fie atonal, va trebui să se țină seama de o serie de indicații și precauții, care acum ne sînt familiare.

În acest sens :

— nu se admite apariția a mai mult de două acorduri (majore sau minore), formate din cele trei sunete, ca, de exemplu :



— nu se vor aduce prea multe intervale egale la rînd, fapt care să creeze o monotonie în desfășurarea melodică :



<sup>1</sup> Ernst Krenek.

<sup>2</sup> În principiu, fiindcă această ordine poate fi întreruptă în diferite moduri (prin subdivizarea seriei, de exemplu).

<sup>3</sup> René Leibowitz ; La technique des douze sons.

— se vor evita, de asemenea, desene caracteristice tonalității :



În ceea ce privește ortografia, se va recurge, după cum știm, la varianta enarmonică cea mai comodă de citit, chiar dacă este vorba de instrumente cu sunete netemperate.

Dat fiind faptul că o serie nu este o temă, ci o succesiune de intervale, ea va fi scrisă în valori egale de note întregi, fără bare de măsură, deci fără accente și încadrări metrice.

## Variantele sau formele seriei

Spuneam mai sus că o serie generează mai multe variante. Cele principale sînt în număr de patru, fiecare fiind susceptibilă de 11 transpoziții, ceea ce face la un loc 48 de variante, care prin combinațiile lor pot oferi posibilități practice cvasi-nelimitate.

Formele principale ale seriei sînt :

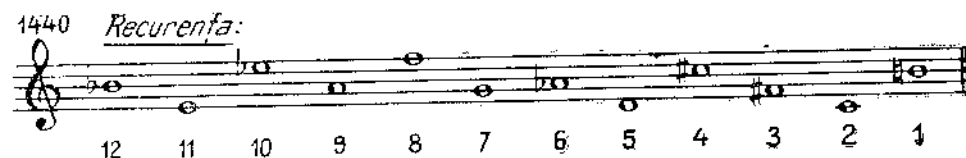
- 1) *originalul* (forma directă) ;
- 2) *recurența* (racul, retrogresia etc.) ;
- 3) *inversarea* ;
- 4) *inversarea recurenței sau recurența inversării.*

1. **Originalul** sau forma directă este realizarea de bază, aspectul primordial în care a fost gîdită și întocmită seria.



2. **Recurența**<sup>1</sup> (racul sau retrogresia) este o variantă a seriei, care constă din aducerea sunetelor ei în sens invers, de la coadă la cap, de la sunetul 12 la 1.

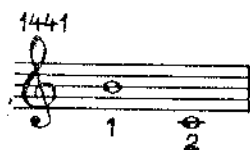
Iată care este recurența seriei de mai sus :



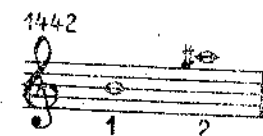
<sup>1</sup> Din latină, *recurro*, cre=a fugi îndărăt, a reveni.

3. **Inversarea<sup>1</sup>** este o altă formă a seriei, care se obține prin aducerea *aceluiași interval*, în sens invers (din descendent, ascendent și vice-versa), un fel de citire a originalului în oglindă.

Revenind la original, observăm că de la sunetul 1 la 2 realizează un *interval de septimă mare coboritoare*:



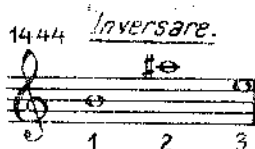
Pentru realizarea inversării, vom folosi *același interval*, dar *urcător*. Pornind de la același sunet (*si*), vom obține *la diez* sau *si bemol*:



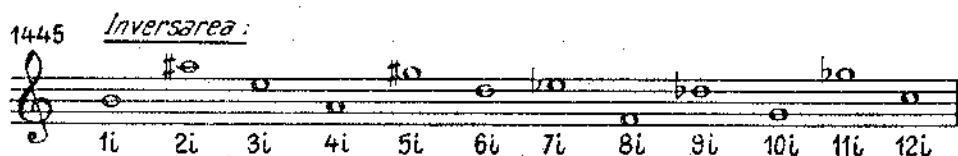
Revenind la original, constatăm între sunetul 2 și 3 intervalul de *cvartă mărită ascendentă*.



În inversare, vom crea tot o *cvartă mărită*, dar *descendentă*, deci:



Iată inversarea integrală a originalului nostru:



4. **Recurența inversării** (inversarea recurenței) poate fi realizată prin două procedee, ambele rezultante fiind echivalente între ele.

a) Recurența inversării se obține din parcurgerea de la final la cap a inversării. În cazul nostru, ea va fi:



<sup>1</sup> Evităm termenul de *răsturnare*, care, în teorie, înseamnă obținerea unui alt *interval*, care, adunat cu cel original, dă cifra 9, operație care reproduce unul din sunete în altă octavă.

b) Inversarea recurenței se realizează prin schimbarea sensului<sup>1</sup> intervalelor de recurență (cum am procedat și la inversarea originalului).

Astfel vom obtine următorul aspect al seriei :



Comparându-le, vom constata că recurența inversării și inversarea recurenței sînt egale, una fiind transpusă față de cealaltă.

După cum am mai spus, fiecare din cele patru forme principale va putea fi plasată în alte 11 transpoziții, reprezentând forme secundare ale seriei.

## Seria în acțiune

## Monodia

Bineînțeles, pentru a se realiza o construcție muzicală, seria trebuie să iasă din uniformitatea notelor întregi, să prindă consistența unor motive cristalizate în ritmuri și durate diferite, în contururi melodice de evoluție și gândire melodică.

Principiul de bază care asigură funcționarea muzicii seriale constă în faptul că notele nu se pot derula decât în ordinea prescrisă în serie.

Prin urmare, un sunet, să zicem al optulea din serie, nu poate fi auzit mai înainte de celelalte șapte, care îl preced. De asemenea, el nu va putea reapărea decît după consumarea celorlalte pînă la 12 (9, 10, 11, 12), plus celelalte șapte de la început (1—7).

În privința repetării notelor, teoreticienii serialismului au ridicat obiecții și controverse.

Astăzi, e unanim admis (după cum am văzut dealtfel și la atonalism) că, dacă necesitățile ritmice o impun, o notă poate fi repetată, *la aceeași înălțime*, înainte de a fi apărut sunetul următor al seriei. Se poate considera, după cum știm, drept o prelungire a duratei.



<sup>1</sup> Din ascendent devine descendent și vice-versa.

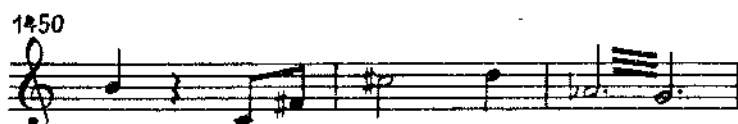
Mai mult decât atât, se admite repetarea unei note, chiar după ce următoarea a fost emisă, atunci când e vorba de :

— triluri :



(Acest fragment melodic, ca și celelalte trei care urmează, rezultă din începutul seriei noastre.)

— tremolo-uri



— structuri tremolate



— legături cu broderii sau note de schimb.



După cum se constată, toate aceste figuri melodice admise trebuie să angajeze două sunete succesive din serie.

Data fiind lipsa suportului tonal și a funcționalității respective, invențiunile atonale trebuie să-și găsească sprijinul expresivității și al construcției pe utilizarea la maximum a articulațiilor structurale, pe formule ritmice cât mai variate pentru a înlătura monotonia, evitând numărul egal și simetria unităților metrice, a frazelor și perioadelor de patru și opt măsuri, tipice tonalismului.

De asemenea, pentru a consolida logica discursului muzical se va căuta ca sunetele extreme (cel mai înalt și cel mai grav) să nu apară decât o singură dată într-o linie melodică plastică.

Tema, urmată de o secțiune mediană contrastantă, va tinde spre un paroxism, după care se îndreaptă spre încheiere, rememorând eventual tema inițială.

Iată un tip de arhitectură melodică, nu singurul de altfel, care poate ordona materialul derivat din serie. Ca proporție, o temă nu trebuie să coincidă cu seria, ea poate fi mai lungă sau mai scurtă, contopind pe nesimțite fie reluarea originalului, fie celelalte variante ale unei serii: recurență, inversare, inversarea recurenței sau recurența inversării.

Vom încheia sumara expunere privind monodia, exemplificând o construcție melodică aparținând chiar lui Arnold Schönberg.

Este vorba de tema inițială a cvintetului pentru instrumente de suflat, op. 26, unde — după cum afirmă *Felix Greissle* — legile tehnicii celor douăsprezece sunete se găsesc definitiv fixate.

Vom constata contopirea în continuare a trei forme principale ale seriei: originalul, recurența și inversarea.

1453 Seria:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1454 Originalul:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

recurența

10 11 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

inversarea:

1i 2i 3i 4i 5i 6i 7i 8i 9i 10i 11i 12i

(NB=note repetate din necesități ritmice, permise).

### Contrapunctul. Armonia

După cum este de prevăzut, o piesă serial-dodecafonică se va desfășura, de obicei, la mai multe voci. Cum vor acționa ele?

Ca întreg atonalismul, și dodecafonia serială pune la bază concepția contrapunctică.

Procedeele pot fi mai multe :

— două sau mai multe voci își împart între ele expunerea seriei, aducând în ordine sunetele respective fie prin mișcări oblice, fie prin atacuri simultane :

1455 *Schönberg-op. 26*

This musical system shows two staves. The top staff is labeled 'Corn' and the bottom staff is labeled 'Tabor'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music is divided into four measures. Above the staves, the numbers 1, 6, 7, and 12 are placed over the first, fourth, fifth, and eighth measures respectively. The notes are distributed between the two staves, with some notes appearing in both staves in the same measure.

This system continues the musical score from the previous one. It contains two staves with musical notation. Above the staves, the numbers 2, 5, 8, and 11 are placed over the first, fourth, seventh, and tenth measures respectively. The notation continues with various note values and rests.

This system continues the musical score. It contains two staves with musical notation. Above the staves, the numbers 3, 4, 9, and 10 are placed over the first, second, seventh, and eighth measures respectively. The notation continues with various note values and rests.

După cum se vede, fragmentul de mai sus utilizează seria, reluată de mai multe ori în forma originală, sunetele fiind distribuite în ordine între cele două voci.

În exemplul care urmează, această distribuire se va face la patru voci : *canto*, plus trei voci acompaniatoare, și în anumite momente, emisiile sînt simultane, creîndu-se agregate armonice.

1456 *Seria, originalul :*

This system shows a single staff with musical notation. Above the staff, the numbers 1 through 12 are placed over each measure. The notes are distributed across the staff, showing the original series of notes.

1457 *Canto* Schönberg

Cercetînd agregatele, constatăm deseori în construcția lor procedee expuse la capitolul atonalismului (contrapartea atonală).

Totodată, mai observăm că fiecare voce, luată izolat, intonează sunetele seriei pe sărîto, aceasta desfășurîndu-se ordonat pe ansamblu.

— fiecare voce expune seria izolat, cu mîersuri și viteze diferite, una mai rapid, alta mai lent :<sup>1</sup>

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
1.2.3. 4.5.6.7.8.9.10. 11.12. 1.2.3. 4.5.6.7.8. 9 10.11

— fiecare voce expune o formă a seriei concomitent :

originalul : \_\_\_\_\_

recurența : . . . . .

inversarea : / / / / / / / / / /

— fiecare voce expune cîte o formă diferită sau serii diferite plus combinațiile pe care le generează :

originalul A \_\_\_\_\_

recurența sau inversarea seriei A \_\_\_\_\_

originalul B \_\_\_\_\_

recurența sau inversarea seriei B \_\_\_\_\_

sau diverse alte posibilități.<sup>2</sup>

Trebuie să avem grijă ca diferitele forme ale seriei care merg concomitent să nu se încheie simultan.

Mîșcarea paralelă va fi evitată, în general, ea punînd în pericol independența vocilor.

<sup>1</sup> În consecință, în timp ce o voce expune seria de două ori, cealaltă o aduce de trei ori.

<sup>2</sup> Așa, de pildă, expunerea unei forme a seriei poate fi întreruptă, la aceeași voce, după apariția unor fragmente din alte forme ale seriei (interpolare de tronsoane), după care se reia mersul mai departe.

Se admite încrucișarea vocilor.

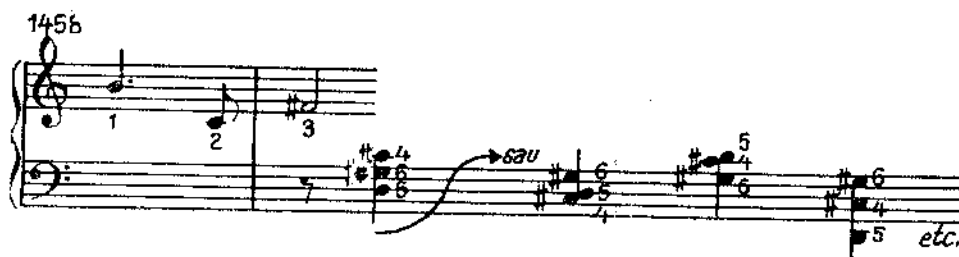
Cînd lucrarea are proporții mai extinse, se recomandă folosirea la toate vocile a unei singure serii<sup>1</sup>, pentru a consolida construcția prin unitatea tematică.

În acest sens, se va folosi și imitația, care poate fi liberă sau severă, în canon<sup>2</sup>.

În felul acesta, insistența unui motiv poate să contribuie vădit la încheierea lucrării.

Agregatele armonice vor fi constituite din suprapuneri de elemente, așa cum vin la rînd în ordinea seriei,<sup>3</sup> etajarea lor fiind lăsată la voia realizatorului.

Revenim la seria noastră pentru a exemplifica :



Între interdicții, enumerăm :

— octava nu este admisă, pentru că provoacă impresia unei opriri a fluxului muzical, inadmisibilă în atonalism ;

— două voci se pot întâlni ocazional în unison, dar nu se pot desfășura în unisonuri.

Încheiem expunerea acestui capitol prin reproducerea unui fragment din prima piesă dodecafonică-serială Nr. 5, Valsul din op. 23 (Cinci piese pentru pian) de Schönberg (1923).

Seria originală care stă la bază este :



<sup>1</sup> Bineînțeles, cu toate formele pe care le generează.

<sup>2</sup> Dacă se folosește o singură serie, imitația nu se poate face decît la unison sau la octavă.

<sup>3</sup> În cazul în care nu este posibil sau nu ne convin acordurile provenite din succesiunea seriei, putem recurge pentru construirea lor la celelalte forme ale seriei.

1460

1 2 3 4 5 6 7 8

*p*

A

11 12 1

B

9 10 11 12

*sf*

*p*

*pp*

*mf*

*pp*

*p*

1461

*mp*

*f*

În măsurile 48—51, întâlnim un pasaj pur armonic (vezi ex. 1461).

A=acompaniamentul începe cu un acord care inaugurează tronsozul al doilea al seriei (sunetele 6, 7 și 8), lucru admis pentru că, în continuare, seria este derulată corect.

B=sunete repetate admise.

C=sunetul 9 (mi) este adus înaintea sunetelor 6, 7 și 8.

Mici devansări, de acest gen, vor fi admise când sînt solicitate de mersul logic al vocilor.

„Muzica dodecafonică sau serială nu este într-adevăr punctul avansat al limbajului contemporan, ci mai exact produsul unui climat social la o epocă dată. Nu trebuie să se uite că această muzică și-a făcut apariția în timpul perioadei dintre cele două războaie, la Viena unde bîntuiau atunci inflația și mizeria. De aici, fără îndoială, această stranie posibilitate a muzicii atonale și seriale de a exprima cu predilecție și — perfecțiune — spaima și tot universul sentimentelor patologice, așa cum o mărturisesc elocvent argumentele operelor dramatice ale lui Schönberg și Berg.

Expresie a anormalului, cum ar putea atonalismul să înlocuiască tonalitatea și să devină limbajul normal al artei muzicale? Dar îl poate completa și deveni izvor de conflicte rodnice. În maniera lui Alban Berg, este îngăduit să se opună atonalismul tonalității, după cum se opunea altădată minorul majorului.

Cearta în jurul materialului, atît de frecventă în mediurile noastre muzicale ni se pare sterilă, neînsemnată; căci ceea ce importă într-o operă de artă nu este alegerea *a priori* a unui material, ci calitatea sentimentelor exprimate în ea. Materialul este ales de compozitor, în vederea unei exprimări, și poate fi schimbat de la o lucrare la alta, sau chiar în cursul aceleiași lucrări: el este în funcție de conținutul lucrării și variază cu acest conținut<sup>1</sup>.

Încorsetarea extremă, nu totdeauna eficientă artistic, a dus cu vremea la adoptarea unor concesii care să relaxeze întrucitva rigiditatea mecanicistă a sistemului, reforme care, la un loc, pot fi denumite neoserialism și care au încercat să susțină această tehnică la linia de plutire, conducînd-o pe făgașuri mai apropiate de sensibilitatea umană, în care monotonie automată și artificială a unor relații intervalice nefirești să fie înlocuită de o fantezie mai personală, creatoare de desfășurări artistice comunicabile.

Concesiile sau eforturile de redresare și supraviețuire au fost bruiate însă de apariția unor alte curente și tehnici de compoziție nerăbdătoare și necruțătoare care, în contradicțiile zbuciumatului secol XX, conferă deja un caracter de perimare tehnicii dodecafonice.

Serialismul dodecafonic poate servi totuși limitat și ocazional pentru realizarea unor episoade cu un anumit caracter.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jean-Louis Martinet, *Encyclopédie de la Pléiade*, Histoire de la musique (din articolul „Musique contemporaine en France, de Gisèle Brelet).

<sup>2</sup> Menite să exprime sau să sugereze de pildă, un univers straniu, golit de prezența omului, un regn mineral rece și obiectiv, un peisaj selenar, lipsit de suflul vieții, de vibrații proprii, un proces de dezintegrare, o încremenire catastrofică ca și alte imagini sau conținuturi din această sferă.

## XXVII. Armonizarea modală

Nu există capitol al armoniei despre care să se vorbească mai mult și să se scrie mai puțin ca cel referitor la armonizarea modală. Pornind de la esența și fundamentul modalismului, cum dealtfel însăși milenara sa existență și comportare ne-o demonstrează, această muzică, în forma ei autentică, refuză încorsetarea acordică, natura sa fiind monodică. Modalismul își degajează forța de expresie prin desfășurarea *orizontală*. Aici stă rațiunea lui de a fi și explicația coexistenței atîtor moduri.

Cînd tonalitatea s-a cristalizat, reducîndu-se la două tipuri : major și minor, ele au fost suficiente pentru că, de data aceasta, procesul se extinde *pe verticală*, acordurile, numeroase și complexe, preluînd o bună parte din încărcătura expresivă.

Istoria ne oferă totuși destule dovezi de polifonie modală, dar armonia, cu acordurile ei, care prin atacurile lor simultane retează gîndirea melodică, nu apare spontan în modalism.

Nu constituie oare un non-sens încercarea ulterioară de armonizare a muzicii modale ?

Și teoreticienii muzicii modale gregoriene se întreabă cu justete „... cantus planus-ul era un sistem esențial melodic. Armonia, decurgînd din elemente care îi erau străine și, venind la mai multe secole după aceea, nu putea fi asociată la o formă de cîntare pentru care nu fusese întocmită.<sup>1</sup> În consecință, a aplica *retroactiv* armonia la cantus planus înseamnă nu numai a alătura două lucruri dispartate dar chiar a le distruge unul prin celălalt...<sup>2</sup>”

În cele ce urmează, prin *armonie pur modală*, vom înțelege alăturarea unor voci care să *respecte și să cultive caracterul modal*, ocolind celelalte posibilități libere<sup>3</sup> și aceasta pentru crearea unei atmosfere cît mai autentice.

<sup>1</sup> Nu întimplător, nașterea armoniei este legată de cristalizarea tonalității și stingerea modalismului.

<sup>2</sup> J. d'Ortique et L. Niedermeyer : *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du Plain-Chant* (1856). De asemenea A. de la Fage etc.

<sup>3</sup> Care sînt nelimitate, putînd atinge totalul cromatic, atonalismul, serialismul, aleatorismul și alte practici contemporane.

## A. Modalul gregorian

În ciuda afirmațiilor declarate, specialiștii muzicii gregoriene au trebuit să părăsească poziția de negare a armonizării modale, pentru a remedia o situație mai gravă, anume : practica improvizată a organiștilor care, neținând seama de caracteristicile modale, aplicau mecanic și nefast formulele cadențiale tonale, denaturând și anulând specificul și farmecul muzicii modale.

În acest sens, se constată și se precizează : „Cantus-planus este ne-armonic prin tonalitatea modernă dar este armonic prin propria sa tonalitate, o armonie sui-generis“.<sup>1</sup>

Considerându-se drept bază două condiții esențiale :

— necesitatea ca acompaniamentul să folosească exclusiv notele modului respectiv și

— necesitatea de a atribui acordurilor finalei și dominantei din fiecare mod funcțiunile analoage pe care aceste note esențiale le exercită în melodie, se întrevede și se determină o armonie care constă din patru melodii modale simultane (trei adăugate la cea a cantus-planusului) care, departe de a face mai confuză percepția modului, contribuie fiecare în parte să-l pună în lumină, supunându-se aceluiași legi.

În consecință, se ajunge la stabilirea unui număr redus de 6 reguli, importante pentru constituirea unei armonii pur modale.

1. În fiecare mod, se vor folosi numai sunetele scării respective.
2. Se vor utiliza frecvent acordurile de finală și de dominantă.
3. Folosirea exclusivă a formulelor armonice care convin cadențelor fiecărui mod.
4. În acompanierea cantus-planus-ului nu se admit decât acordurile perfecte (majore și minore) în stare directă și în răsturnarea întâi. Numai în cazuri speciale (modurile 7 și 8) se acceptă răsturnarea întâi a acordului micșorat.
5. Legile care guvernează melodia din cantus-planus trebuie să fie respectate în fiecare voce a acompaniamentului<sup>2</sup>.
6. Cantus planus, fiind în mod esențial o melodie, trebuie să fie plasat la vocea de sus.

(De asemenea, el poate fi intonat de mai multe voci la unison și acompaniat de orgă sau orchestră.)

<sup>1</sup> L. Niedermeyer et J. d'Ortigue, Ibidem.

<sup>2</sup> Această regulă este implicit conținută în regula numărul 1 (unu), dar, reluată aici în această formă, ea își extinde aplicarea și la unele comportări excepționale, cum ar fi înlocuirea lui si prin si bemol atunci când vine alături de fa, pentru a evita tritonul.

Bineînțeles, regulile privind etajarea și distanța dintre voci, interdicția cvintelor și octavelor paralele, echilibrul dintre voci și registre rămân valabile în continuare.

### Modul 1, autenticul 1 (dorius, authentus protus)

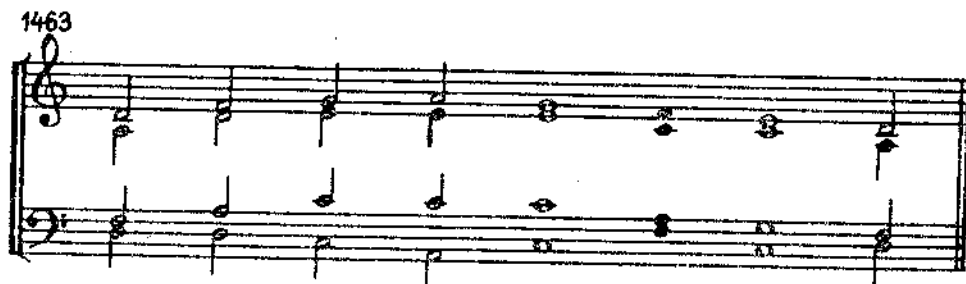
După cum se știe, acest mod se desfășoară pe următoarea scară :



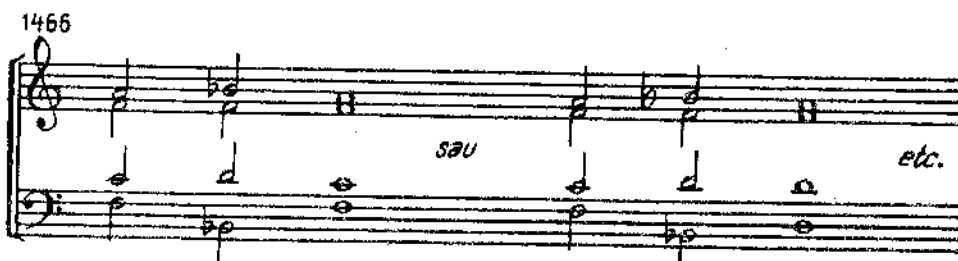
avind dominantă (nota sau coarda de recitare) pe la iar finală (vox finalis) pe re.

În circumstanțele cunoscute, si va fi înlocuit cu si bemol.

În cazurile în care cantus-planus începe cu re, fa sau la, acordul va fi cel al finalei :



În unele cazuri, pentru a asigura o înviorare și varietate armonică, se va putea începe și cu acordul medianei (*fa*). Atunci, cazul de mai sus ar arăta :



În alte cazuri, cantus-planus-ul poate începe cu *do*, foarte rar cu *mi* sau cu *sol*.

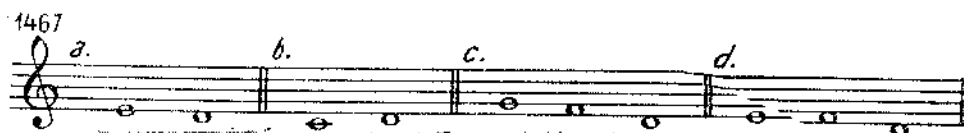
În primele două cazuri, se vor utiliza acordurile indicate în cadențele finale.

În cazul lui *sol*, se va recurge la cea mai muzicală dintre posibilități.

### Cadențele finale

Esențială pentru caracterizarea unui mod este formula tipică de cadențare în punctele de încheiere.

În modul 1, aceste formule sînt :



Cadența A ispășea pe majoritatea organiştilor să fie încadrată în armonizarea tipic tonală,

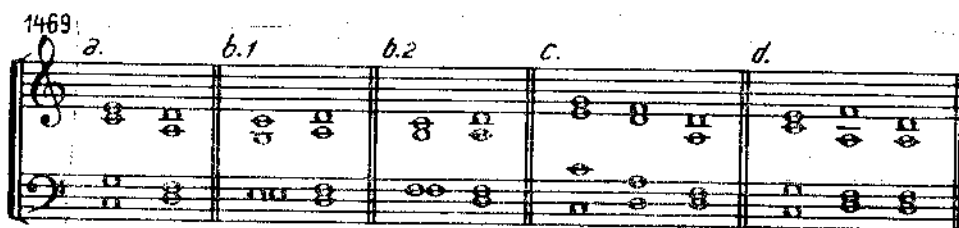


neutralizînd sau distrugînd specificul modal.

Un rol deosebit în aceste cazuri îi revine basului, care, la încheiere, trebuie să intoneze și el una din formulele tipice expuse mai sus. Or,

cum printre acestea nu figurează intonația *la — re*, folosită în cele trei armonizări, acompaniamentul este eronat, nerespectând desfășurarea modală.

Cele patru formule cadențiale ale acestui mod vor fi armonizate, repartizând basului mersuri tipice de încheiere.



Iată un exemplu<sup>1</sup> de armonizare a acestui mod:



## Modul 2, plagalul 1 (hypodorius, plaga protii)

Desfășurarea și organizarea acestui mod este următoarea :



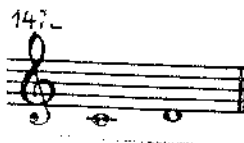
Avînd aceeași finală cu modul 1, a cărui prelungire în grav este plagal, acest mod are dominantă sau coarda de recitare pe *fa*.

<sup>1</sup> Exemplele acestor armonizări modale gregoriene sînt extrase din *Traité de l'accompagnement du Plain-Chant* de L. Niedermeyer și J. d'Ortigue.

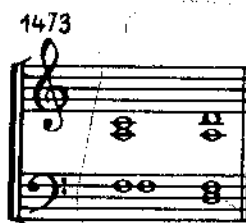
Din cauza transpunerii în grav a tetracordului superior din modul anterior, *si bemol* va fi folosit mai rar ; dominanta sau nota de recitare neputînd fi plasată cu insistența ei caracteristică pe cea mai înaltă sau mai gravă notă (*la*) va fi încredințată sunetului *fa*.

Dincolo de aceste diferențe, acest mod se identifică cu primul prin finală și prin cadențele finale care rămîn aceleași.

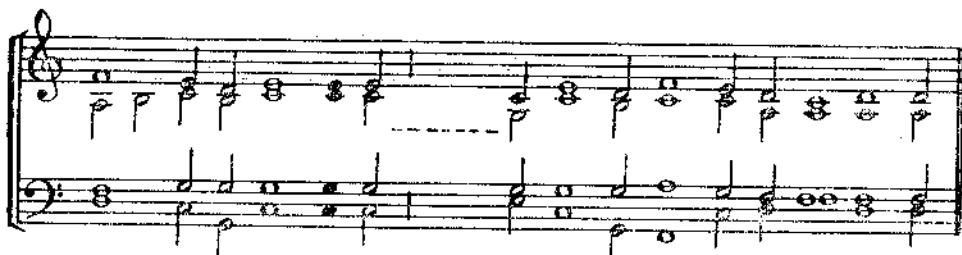
Remarcăm aici faptul că cea de-a doua formulă de încheiere :



va fi armonizată aici prin acordurile dominantei și finalei :

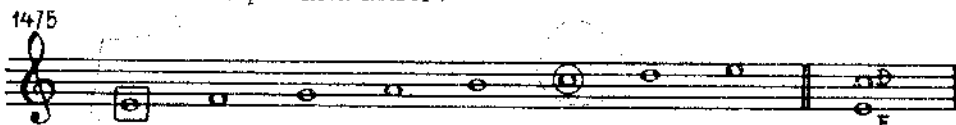


Iată un exemplu de armonizare a unui cantus-planus aparținînd celui de-al doilea mod.



### Modul 3, autenticul 2 (phrigius, authenticus deuterus)

Acest mod se prezintă astfel :



Dată fiind nestabilitatea sunetului *si*, melodiile nu vor începe cu el iar dominanta este fixată pe *do*.

Cînd melodia începe cu *mi* sau *sol*, se va recurge, bineînțeles, la acordul finaliei.

Cînd nota inițială este *fa*, acordul respectiv va fi *re*, *fa*, *la*, mai cu seamă urmat de *mi*, unde armonizarea va acționa ca în una din cadențele finale (vezi paragraful următor).

În cazul în care melodia începe cu *la*, avem libertatea de a alege acordul care convine cel mai bine ambianței generale.

Dacă nota inițială este *do*, acordul recomandat este cel al dominantei pe care o reprezintă.

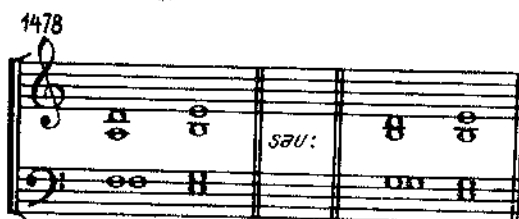
**Cadențele finale.** În rîndul 3, formulele tipice de încheiere sînt :



Pentru prima cadență, armonia nu poate fi decît<sup>1</sup> :



Pentru cea de a doua formulă (b) acordurile folosite vor fi :



A treia formulă se va armoniza :



<sup>1</sup> Armonizat cu acordul pe *si*, se obține o evintă micșorată iar cu acordul de *fa*, octave paralele.

În armonizările *b*, *c* și *d*, cadența se realizează cu acordul dominantei.

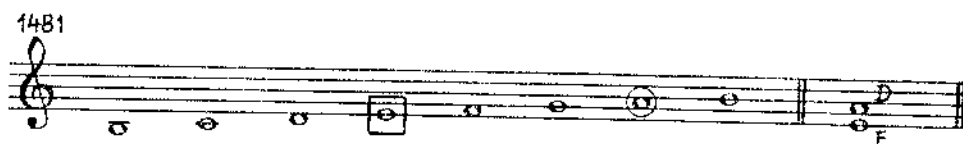
Cităm mai jos un fragment exemplificator pentru acest mod :



#### Modul 4, plagalul 2 (hypophrygius, plaga deuteri)

Ca orice plagal, acest mod derivă din transpunerea în grav a tetracordului superior al modului din care derivă.

În consecință, modul al patrulea se prezintă astfel :



Ca și în celelalte cazuri, acordurile plasate pe celelalte două sunete principale vor avea frecvența cea mai mare, în cazul de față :



O melodie aparținând acestui mod poate începe cu oricare din sunete, în afara treptei mobile, *si*.

Dacă nota inițială este *mi* sau *sol*, acordul respectiv va fi cel al finalei, dacă e vorba de *la*, *do* sau chiar și *mi*, acordul va fi cel al dominantei, care, de la caz la caz, poate fi înlocuit și cu un alt acord dacă, astfel, se ameliorează înlănțuirile.

În cazul în care se înlănțuie *re* cu *mi*, ca în cadențele finale, se va aplica armonizarea indicată acolo.

În ceea ce privește cadențele finale, ele rămân aceleași ca în modul al treilea, cu observația, că, acordul de *do*, preferat în autentic, își are mai puțin locul aici, unde dominantă este pe *la*, ceea ce ne face să-i dăm întâietate.

Ca de obicei, reproducem un exemplu de armonizare a unui cantus-planus în modul 4 :

1483

### Modul 5, autenticul 3 (lydius, authenticus tritus)

Organizarea acestui mod este următoarea :

1484

Acordurile de bază

1485

ne dau senzația unui major tonal, obișnuit, mai cu seamă atunci când regula tritonului va înlocui pe *si* cu *si bemol*.

În consecință, se va corecta această impresie prin prezența lui *si*, atât cît va fi posibil.

De obicei melodiile acestui mod încep cu sunetele *fa*, *la* sau *do*, ceea ce permite în mod firesc armonizarea cu acordul finalei. Mai rar, nota inițială poate fi *sol* și, în acest caz, acordul va fi cel al dominantei.

Cele două formule tipice de încheiere sînt furnizate de cele două note vecine ale lui *fa*, antrenînd în consecință înălțuirile de dominantă-finală.

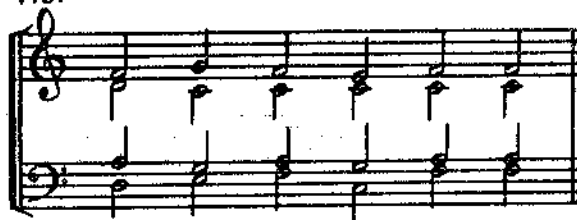
Formulă de încheiere :

1486



Formulă de încheiere :

1487



Cercetînd armonizările de mai sus, constatăm că principiul ca basul<sup>1</sup> să intoneze una din formulele de încheiere nu a mai fost aplicată, recur-gindu-se la saltul *do—fa* din cadența V—I. Această comodă analogie to-nală se face în dauna specificului modal.

El ar avea de cîștigat, dacă am aplica și aici principiul enunțat. În consecință, propunem o armonizare care asigură basului intonația tipică modului.

1488



<sup>1</sup> Dat fiind relieful său sonor.

Un exemplu de armonizare :

1489



1490

În soluția pe  
care am propus-o fi-  
nalul arată :



**Modul 6, plagalul 3 (hypolidius, plaga triti)**

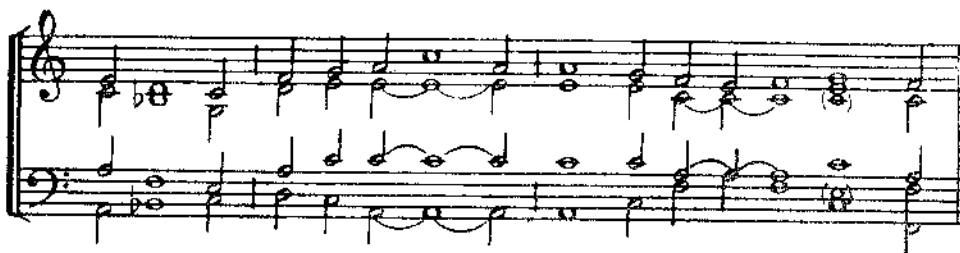
1491



Dată fiind plasarea dominantei pe la, analogia cu majorul tonal slă-  
bește în favoarea atmosferei modale.

1492





(Notele din final puse în paranteză reprezintă soluția sugerată pentru întărirea atmosferei modale.)

**Modul 7, autenticul 4 (mixolydius, authenticus tetardus)**

1493



Melodiile acestui mod încep de obicei cu *sol* sau cu *do*, mai rar cu *re* și foarte rar cu *si*.

În cazurile în care nota inițială este *sol*, *si* sau *re*, se va utiliza acordul finalei; în cele cu *do* se lasă latitudinea celei mai adecvate soluții.

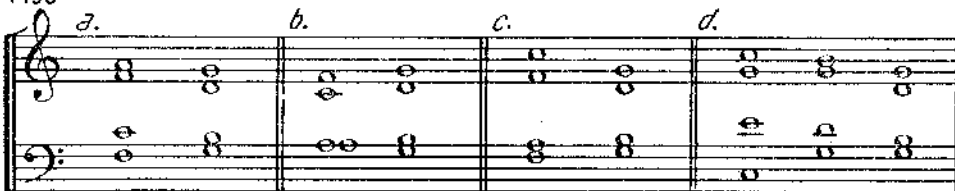
Cadențele finale folosesc următoarele formule melodice,

1494



care vor fi armonizate astfel :

1495



1496

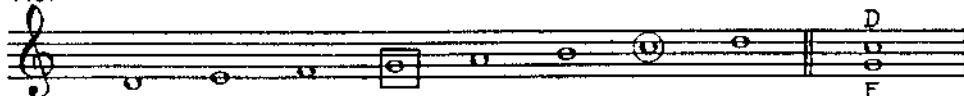




Se atrage atenția asupra acordului micșorat : *si, re, fa*, (bineînțeles, în răsturnarea întâi) care, în acest mod și în plagalul următor, își găsește mai frecvent locul, aducând totodată un aer arhaic, care slujește specificul modal.

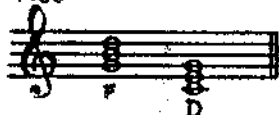
#### Modul 8, plagalul 4 (hypomixolydius, plaga tetrardi)

1497



Frecvența impusă celor două acorduri de finală și dominantă

1498



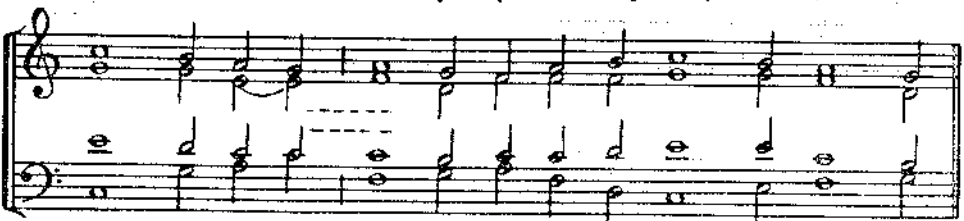
par să pledeze pentru tonalitatea clasică *do* major. În schimb, finala pe *sol* restabilește caracterul modal, cu atât mai mult cu cât *si* nu se comportă ca o sensibilă.

Începutul se face cu oricare sunet, exceptînd pe *mi* și *si*.

În privința armonizării lor, nu se mai dă nici o rețetă, sperînd că practica dobîndită va acționa cu cele mai potrivite acorduri.

Pe lângă acordul micșorat de care vorbeam în paragraful precedent, o atenție deosebită trebuie acordată acordului de dominantă : *do, mi, sol*, fapt care-l deosebește de modul autentic din care derivă.

1499



## Modurile mixte

În unele cazuri, melodia se poate desfășura în două moduri: autenticul și plagalul respectiv.

Bineînțeles, în asemenea situații, se vor aplica regulile, înălțuirile și cadențele tipice autenticului pentru secvențele plasate în zona sa și regimul plagal pentru secvențele aparținând modului plagal.

Iată un fragment aparținând unui mod mixt care reunește modurile 1 și 2.

E vorba de vestitul „*Dies irae*“, citat și utilizat în multe lucrări simfonice de diferiți compozitori.

The image displays a musical score for a mixed mode, specifically measures 1497 to 1500. The score is written in a single system with four staves, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex melodic and harmonic structure. The first staff is labeled with the measure number 1497 and the key signature F#.

## XXVIII. Modalul popular românesc

Armonizarea modalului popular românesc constituie incontestabil capitolul cel mai dificil și mai spinos, dat fiind faptul că redactarea sa este un eveniment întârziat și, totodată, ...prematur.

Întârziat, pentru că el ar fi trebuit schițat cu mult mai înainte de către muzicienii competenți, care au lucrat în această direcție<sup>1</sup>.

Prematur, pentru că nu deținem încă un fond bogat de lucrări muzicale românești realizat *strict modal*, suficient consacrat, din care să se deslușească cristalizarea unui nou sistem de gândire armonică.

A încerca să stabilim regulile cu anticipație, așteptînd după aceea muzica, înseamnă a comite aceeași eroare artistică întâlnită în majoritatea curentelor contemporane, care caută să *inventeze* sisteme personale în loc să *descopere* practici generale<sup>2</sup>. Și iată că unele din ele așteaptă de peste o jumătate de veac capodoperele care să le consacre și să le confere dreptul de cetățenie în Artă.

În cazul de față, situația se prezintă aparte, prin faptul că modalismul nu este o creație personală ci cea mai veche formă de organizare muzicală, firească și unanim practică într-un anumit stadiu și mediu.

Aceeași întrebare : dacă poate exista o armonie viabilă specifică modalismului, revine cu frământată gravitate și justificată ezitare.

Ceva ne îndeamnă totuși să încercăm.

Germenii unei armonii modale s-au arătat la lumină în ultima jumătate de secol și perspectiva unei noi originalități naționale în contextul universal ne ispitește și ne obligă.

Această strădanie are în față un teren nedefrișat încă, ascunzînd potențele unei noutăți și a unei specificități naționale, a unei expresivități aparte, atît de necesare astăzi pentru înviorarea suprasaturatului panoramic contemporan.

S-a remarcat înviorarea pe care școlile naționale au adus-o în muzica secolului al XIX-lea. Se cuvenea mai de mult ca școala românească

<sup>1</sup> Exceptînd lucrările lui D. Cuclîn și Sabin Drăgoi asupra armonizării cîntecului popular.

<sup>2</sup> Cum procedase Rameau cînd a cristalizat principiile armoniei.

să intre în scenă și să-și spună cuvîntul, cu atît mai mult cu cît imensul și originalul tezaur muzical îi dă dreptul și, mai mult decît atît, impune.

Bineînțeles, trebuie să precizăm din nou faptul că armonizarea modală nu constituie unicul și obligatoriul procedeu de tratare a melosului modal popular, ci unul dintre ele, acela care încearcă să i se asorteze într-o unitate cît mai desăvîrșită<sup>1</sup>.

În acest sens, regula numărul unu, care va fi subînțeleasă în toate procedeele enunțate, este aceea de *a menține, de a extinde sau de a reliefa caracterul modal al melodiei respective*<sup>2</sup>.

Capitolul de față nu va conține un mănunchi de rețete infailibile, concretizat în reguli.

El constituie mai degrabă o schiță de sistematizare, o *invitație la meditație, la încercări de aplicare și dezvoltare* a unor resurse specifice și la *descoperirea altora*. Un travaliu care să urmărească nu adaptarea sistemului tonal la noile cerințe ci o restructurare pe un obiectiv nou.

Înainte de a încerca să schițăm sugerarea unor soluții, nu putem să nu menționăm studiul privind armonizarea modală a cîntecului românesc, a eminentului nostru compozitor, muzicolog și estetician, Dimitrie Cuclîn, lucrare, din păcate, netipărită încă.

Reproducem totuși cîteva din remarcile autorului apărute în articolul „Despre armonizarea modală”<sup>3</sup>:

„...Orice mod fiind prin definiție o deformare a perfectului sistem diatonic, o imperfecțiune deci, se impune, pe baza exigențelor estetice și etice, cultivării celei mai puțin frecvente, corespunzător gradului de deformare ce-i e propriu.

Gama, sistemul diatonic, este singurul care poate fi numit *simplu*. Este singurul mod simplu. Toate celelalte moduri sînt *complexe*.

Gama diatonică este simplă pentru că elementele din care este alcătuită sînt supuse unei centralizări tonale unice.

Oricare alt mod este complex pentru că elementele din care este alcătuit sînt supuse unei centralizări tonale multiple.

Un mod, deci, fiind prin definiție un *conglomerat tonal* riscă, printr-o imprudentă armonizare, să fie dezagregat în fragmentele tonalității componente și desființat deci. (...)

Pentru ca o armonizare modală să fie bună, trebuie ca elementele caracteristice și acordurile formate cu ajutorul lor să nu provoace nici o *deplasare a centrului tonal*. (...)

În orice muzică modală nu se exprimă autorul, ci se exprimă pe sine însuși modul numai doar. (...)

Nai nu avem moduri, putere — am zice.

<sup>1</sup> Ceea ce nu garantează implicit și o absolută reușită artistică.

<sup>2</sup> După cum remarcă și Bartók: „...întotdeauna, foarte important este ca înveșmîntarea muzicală în care prezentăm melodia să poată fi dedusă din însăși caracterul ei, din trăsăturile muzicale specifice pe care melodia le conține vizibil sau latent, pentru ca melodia și toate adaosurile să creeze impresia unei unități indivizibile”.

<sup>3</sup> Muzica 4/1957.

Avem caracteristici modale. Acestea apar, dispar, sînt înlocuite cu altele, reapar, într-o neîngrădită și prea fericită libertate. Adesea, o caracteristică modală apare abia la sfîrșitul cîntecului și numai aici armonizarea trebuie tratată modal, în tot restul lui ea trebuind lăsată în caracteru-i firesc, diatonic-tonal, fără nici o intervenție modală, armonică de împrumutat, ori tonulatorie, (...) ca în exemplul următor :



lucru ce-i foarte admisibil, totuși, într-o „variantă” sau „variațiune”. Să se observe că piesa e în *si bemol* major, afară de ultima măsură care e la relativul minor, *sol*.

Procedeele<sup>1</sup> cele mai frecvente și mai specifice tratării modale a cîntecului popular vor ține mai întii de contrapunct și, în al doilea rînd, de armonie :

Fără să urmărim epuizarea listei, indicăm mai jos pe cele mai tipice :

- cîntarea la unison
- eterofonia
- pedala (isonul)
- formula ostinată
- mersurile în cvarte sau în cvinte paralele
- procedee contrapunctice
- acorduri, construite din sunetele modului respectiv,
  - prin terțe suprapuse (clasice)
  - prin cvarte sau alte intervale

<sup>1</sup> O parte din materialul și exemplificările acestui capitol se bazează pe interesantele și competentele studii elaborate de *Tiberiu Alexandru* : Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc (Muzica 3, 10, 12/1959 și 3, 9, 10/1960) și *Pascal Benteoiu* : Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară (Muzica 8/1962 și 5/1963).

## Unisonul (octava)

Fără să mai fie nevoie de comentariu sau de explicații, ne dăm seama că acesta constituie procedeul cel mai autentic. Păstrată pentru anumite momente, cântarea la unison (la octavă) creează momente impresionante, de o forță inegalabilă, desfășurînd în toată puritatea esența modalului.

1501

*Paul Constantinescu - Miorita*



1502

*Gh. Dumitrescu - Foicic-a bobului*



1503

*Sigismund Toduță - Arhaisme*





Unisonul constituie deseori o soluție strictă în formula cadențială modală de încheiere (unison cadențial).

1504 *Mircea Chiriac - Nu mai poți de ostenit (A.Pam)*

1505 *Doru Popovici - Mărie, Mărie*

## Eterofonia

După cum se știe, eterofonia este un fenomen specific muzicii populare, constând dintr-o cântare la două sau mai multe voci, intenționată la unison, care însă în anumite momente, se diferențiază pe voci, într-o imprevizibilă neconcordanță<sup>1</sup> a liniei melodice.

„Eterofonia este deci un fel de *tulburare improvizatorică* a cursivității unimelodice, plasată între etape de unison (octavă). Astfel, fenomenul cel mai general al eterofoniei, rezultat din observarea unui arhetip<sup>2</sup> autentic, este *pendularea* unui ansamblu de timbruri între două stări distincte : a) *starea contopirii* timbrurilor într-o desfășurare mono-

<sup>1</sup> Executanții cunosc versiuni ușor modificate, greșesc sau improvizează înfloriri sau simplificări, stimulați și de posibilitățile diferențiate de care dispun, cum ar fi în combinația : voce+instrument.

<sup>2</sup> Model tipic, inițial, care generează sau călăuzește crearea altor exemplare.

melodică (la unison sau octavă) și b) *starea ramificării* timbrelor într-o desfășurare plurimelodică — eterofonia propriu-zisă — caracterizată prin distribuția simultană, la diferitele voci suprapuse, a unui același material muzical, prezentat în diverse variante pentru fiecare voce în parte și depinzând de dispoziția improvizatorică a executanților<sup>1</sup>.

Oferind simultan două sau mai multe sunete sau linii melodice, eterofonia constituie un început de polifonie<sup>2</sup>, în care putem întâlni uneori, în embrion, spontane procedee imitative, provenite din întârzierea cu care una din voci atacă melodia<sup>3</sup>.

*Bocet pentru mamă*  
(Cimpulung-Suceava)

1506 Fluiet

Voce

<sup>1</sup> Ștefan Niculescu: *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia* (în *Studii de muzicologie* vol. VIII).

<sup>2</sup> Unii teoreticieni, printre care și P. Boulez, consideră eterofonia drept o „etapă plasată între omofonie și polifonie” (*Penser la musique aujourd'hui*).

<sup>3</sup> Vezi fluietul din exemplul următor.

În muzica cultă, tratarea modalului prin eterofonie va fi utilizată în primul rând în situațiile în care se urmărește tocmai redarea unor momente improvizatorice, spontane, autentice populare, a unui decor sau climat pastoral, sătesc.

Ea nu lipsește însă, la un nivel mai înalt din lucrările lui *Strawinski*, *Bartók*, *Messiaen*, *Enescu* și alții, generînd uneori, după anumite teorii, structurile pieselor respective.

Iată cîteva exemple :

1507 eterofonie: *sopran + tenor* *P. Constantinescu - Se ceartă cucul cu corbul*

1508 eterofonie: *tenor + bas (+sopran?)* *Tudor Jarda - Pe dealu cu stînjinele*

1509 *Clarineti**S. Toduță - Miorița, Eterofonia*

1509 *Clarineti*

*S. Toduță - Miorița, Eterofonia*

*Tenori*

1510

*G. Inescu - Sonata pentru pian și vioară Nr. 3*

### Pedala (isonul)

Din cele mai străvechi timpuri și unanim răspândit, isonul constituie unul din cele mai frecvente procedee de acompaniere a melosului popular.

Chiar în eterofonie, în cântarea antifonică<sup>1</sup>, executantul sau grupul care și-a încheiat partea rămâne pe nota finală îndelung prelungit, aceasta constituind o pedală pentru melodia preluată de celălalt executant

1511 *Cîntec de petrecut-  
(Borlovenii Vechi Timișoara)*

The score is for two parts, I and II, in a 2/4 time signature. Part I is written on a treble clef staff and features a melody with several triplet markings. Part II is written on a bass clef staff and provides a harmonic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

Dar, frecvent, isonul apare ca o practică în sine, atât vocală, cît și instrumentală<sup>2</sup>.

1512 *drimba*

The score is for a single part in a 2/4 time signature. It features a melody with triplet markings and a series of eighth notes. Below the staff, there are rhythmic markings indicating the duration of the notes.

1513 *Simpoi*

The score is for two parts, I and II, in a 2/4 time signature. Part I is written on a treble clef staff and features a melody with eighth notes. Part II is written on a bass clef staff and provides a harmonic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

<sup>1</sup> Procedeu de execuție care constă din cântare alternativă între două coruri, grupe sau executanți, ca într-un dialog.

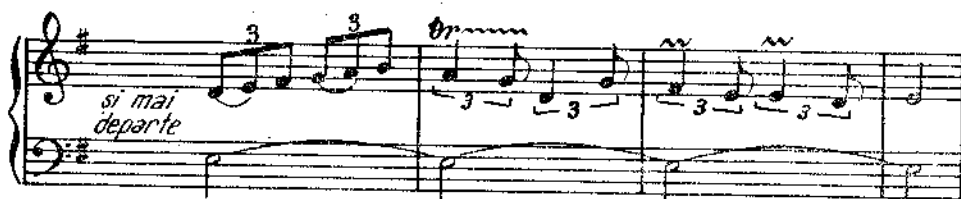
<sup>2</sup> Mai cu seamă la instrumentele a. căror construcție și posibilități obligă la ținerea isonului, cum ar fi: drimba, cimpoiul, isonul gutural la fluier sau fluierul gemănat.



1514 *Cimpoi cu carabă dublă*



1515 *Fluier*





Procedeul se extinde și la alte instrumente :



În Maramureș, vioristul este acompaniat de un instrument care cîntă la ceea ce, local, se numește „Zongoră” sau „Cobză”, în realitate, o chitară posedînd numai două coarde (re și la) care se aud continuu, ca o pedală dublă ostinată, invariabilă, chiar atunci cînd nu se integrează în armonia sugerată de melodie.



În muzica de ansamblu, putem întîlni isonul dublu și triplu, în desene ostinate, împletindu-se cu eterofonia.

1519

VI. I  
VI. II  
Vlc. 1. pizz.  
col legno

1. 2.

Necesitatea acompanierii creează, prin analogie sau contaminare, isonul la vioară. Chiar cînd cîntă un singur executant, el atinge coarda liberă vecină.

1520

Aplicat în muzica corală sau orchestrală, isonul sau pedala conferă piesei respective, pe lângă forma cea mai pură de acompaniere a desfășurării modale, o arhaică autenticitate, de un efect neîntrezărit la pian, unde sunetele nu pot fi prelungite.

<sup>1</sup> E vorba de un violoncel, tipic regiunii Aradului, denumit *broancă* și avînd trei coarde (sol, la, re).

Se creează astfel un impresionant contrast între mișcătorul contur al liniei melodice și statornicia pedalci, asemenea conturului reliefului față de linia de orizont.

În același timp, pe plan muzical diferitele intervale sau raporturi dintre melodie și ison creează diferite consonanțe și disonanțe, tensiuni și destinderi, pentru a se contopi în sfârșit în finala modului respectiv, stingându-se ca orice acțiune.

În felul acesta, isonul devine și un element de bază în intima construcție sau dramaturgie muzicală.

Fixat în primul rind pe nota finală a modului, isonul poate fi continuu, întrerupt sau figurat și dublu sau triplu când i se alătură și alte sunete (la cvintă sau alte intervale).

Practica muzicală maramureșană ne-a oferit un dublu ison care, deseori, nu are nimic de-a face cu organizarea modului și a melodiei respective. Bineînțeles, adoptarea unei soluții similare nu va întregi caracterul modal pe care îl urmărim. Totuși, eventualitatea utilizării ei nu trebuie respinsă, în cazul în care se urmărește sugerarea atmosferei și decorului respectiv, al unui caracter primar, rudimentar.

Această insistență ritmică a două sunete, care nu se „lipesc” de melodia pe care o însoțesc, poate contribui tocmai la evidențierea melodiei, cu condiția să nu-i deformeze caracterul, „îndulcind-o” în sonorități tipic tonale.

1521 *A. Pann - La nunta ce s-a nîmplat*



1522

*P. Constantinescu - Miorița**mai departe:*

1523

*T. Jarda - Colo-n dear...*



*Vinicius Grefiens - Cîntecul pădurarului*

1524



*Sabin Drăgoi - Mîndră, cînd oi muri eu, mă...*

1525



1526

*G. Enescu - Sonata pentru pian și vioară Nr. 3*

### Formula ostinată

Este vorba aici de un procedeu de acompaniament care constă din repetarea simplă sau alternată a unui desen linear sau armonic, care însoțește melodia.

Această formulă ostinată, care-și are originea în pedala întreruptă, figurată, poate fi realizată pe două căi :

- A — în factură modală ;
- B — cu note străine de model despectiv.

La cea de-a doua factură (B), putem distinge două variante :

1. notele din ostinato pot crea cu cele din melodie acorduri sau situații tonale ;
2. notele din ostinato nu se contopesc cu cele din melodie.

Deseori, formulei ostinate i se încredințează și rolul de a crea atmosfera adecvată, sugerând decorul, acțiunea sau plasarea într-un anumit mediu. În acest scop, se folosesc analogiile : acompaniamentul de tip instrumental popular, hăulituri, buciumări, legănatul, ritmica dansului etc.

Există aici pericolul unui naturalism sau al unui artizanat rural, confectionat și convențional, pe care bunul simț trebuic să-l evite sau să-l corecteze.

Deși cvintele, octavele și septimele paralele pe care desenul ostinat le-ar provoca cu melodia sînt permise, totuși, înainte de a-l defini-tivă, vom verifica situațiile pe care le generează cu fiecare repetare a sa.

### A. În factură modală

În acest caz, se utilizează numai sunetele modului în care se înscrie melodia. Pentru a sublinia caracterul modal, se poate încredința, dese-nului ostinat, una din intonațiile tipice modului.

1527

*P. Constantinescu - Bihoreanca*

1528

*Mircea Chiriac-Bordeias, bordei, bordei (A. Pann)*

1529

*S. Toduță-Colo sus pe dună, luntă*

1530

*G. Enescu-Sonata pentru pian și violă Nr.3*



## B. Cu note străine de modul respectiv

1. *Notele din ostinato se combină cu cele din melodie, creînd acor-duri sau situații tonale.*

Este clar că o asemenea tratare armonică nu va fi reluată în capi-tolul modalismului, fapt care nu-i exclude utilitatea. Dealtfel, majo-ritatea melodiilor populare a fost și este tratată în această manieră. În acest caz, regulile și procedeele țin de funcționalitatea tonală, expusă la locul potrivit.

2. *Notele din ostinato nu se contopesc cu cele din melodie.*

Aici trebuie să deosebim cîteva situații a căror subtilitate se cu-vine sesizată.

Dacă formula ostinată formează o unitate aparte, un element dis-tinct, separat de melodia cu care se contopește, atunci linia modală a melodiei nu va fi „dizolvată” în ambianța tonală, deci ea va rămîne detașată, poate chiar mai reliefată prin contrast<sup>1</sup>. Aș numi această si-tuație : *semi-modalism*.

La această detașare a melodiei de acompaniament, contribuie dese-nul formulei, agregatele folosite și diferența timbrală.

De asemenea, o situație posibilă și înrudită cu cea anterioară o con-stituie bi- sau polimodalismul. În acest caz, evitînd sunetele care ar întregi sau sugera o tonalitate, asigurăm nealterate și independente două sau mai multe moduri.



<sup>1</sup> Așa cum albul este mai evident în prezența negrului și viceversa.



### Mersurile în cvarte sau cvinte paralele

Dublarea melodiei la interval de cvartă sau cvintă<sup>1</sup> constituie un fenomen frecvent, spontan, tipic cântării populare.

Copiii, mai ales, dar și adulții intonează melodia în paralel, distanțați la aceste intervale, cu conștiința că sînt la unison.

<sup>1</sup> Dealtfel, istoria muzicii ne-a oferit informațiile și exemplele care au ilustrat polifonia unei etape de dezvoltare, constînd din mersuri paralele de cvarte și cvinte, organum-ul evului mediu.

Aici vom întâlni două variante, ușor diferențiate :

a) mersul strict în cvarte și cvinte perfecte ;

b) mersul în cvartele sau cvintele modului respectiv, deci și altele decât perfecte.

În primul caz, se instalează uneori o bi-modalitate, în cel de-al doilea unitatea unui singur mod cuprinde ambele voci.

Trebuie să remarcăm aici deosebirea dintre impresia produsă de cvartă și cea produsă de cvintă.

În cazul cvartei, intervalul, mai puțin stabil, se sprijină în sunetul de sus, impunând astfel melodia vocii superioare, pe când în cazul cvinte, urechea tinde să stabilească punctul de gravitate pe sunetul inferior.



Atragem atenția asupra faptului că utilizarea acestor paralelisme trebuie să fie episodică, altfel, pe o suprafață prea mare, riscă să se șablonizeze într-un procedeu mecanic, care anulează inventivitatea și personalitatea creatorului.

1534

*S. Toduță - Arhaisme*

1535

*Gh. Dumitrescu - Foicic-a bobului*

## Procedeele contrapunctice

Încă din introducere, am semnalat proprietatea contrapunctului în tratarea cât mai autentică a melosului modal.

Nu numai că, în felul acesta, se evită o acordică tonală neadecvată, dar se cultivă și se dezvoltă unele procedee embrionare, rudimentare spontane și tipice din cântarea populară<sup>1</sup>, conținute de pedală și eterofonie.

Contrapunctul va putea fi imitativ sever (canon), aparent imitativ sau liber, păstrînd sau completînd modul ori instalînd un bi-modal.

Intrarea întîrziată a melodiei la una din voci din eterofonie, dar mai cu seamă, ecoul pădurilor și munților vor fi sugerate de *imitație*. Ea va fi practică cu preponderență în contrapunctul nostru modal.

În general, contrapunctul va fi liber și nu vor lipsi paralelismele, uneori de secunde sau septime.

Detaliile de realizare formînd obiectul cursului de contrapunct, ne vom limita în cele ce urmează la reproducerea citorva exemple din literatura acestui stil de tratare.

1536

*Liviu Russu - Nevastă mică, frumoasă*



<sup>1</sup> Spre deosebire de alte popoare, cum sînt rușii și germanii, unde cântarea acordică se manifestă spontan, în grup.

1537

*S. Toduță - Pe cerul cu flori frumoase*

Two systems of musical notation for the piece 'Pe cerul cu flori frumoase' by S. Toduță. Each system consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The first system contains four measures, and the second system contains four measures. The melody is primarily in the treble clef, with accompaniment in the other two staves.

1538

*Martian Negrea - foaie verde popilnic*

Two systems of musical notation for the piece 'foaie verde popilnic' by Martian Negrea. Each system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (Bb, Eb). The first system contains four measures, and the second system contains four measures. The melody is in the treble clef, and the bass clef provides a harmonic accompaniment.

1539

*C. Brăiloiu - Dusu-s-a bădița, dus*

One system of musical notation for the piece 'Dusu-s-a bădița, dus' by C. Brăiloiu. It consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a time signature of 3/4. The first measure is a whole note in the treble clef, followed by three measures of eighth notes in the bass clef.



## Acordurile

Asupra acestui paragraf se îndreaptă cu precădere preocuparea și atenția disciplinei noastre, dat fiind faptul că acordul constituie obiectul direct al armoniei.

Din capul locului, se cuvine să precizăm că, în armonia modală, acordul nu mai trebuie conceput în sensul tonal, ca o construcție clasică de terțe, ci ca un agregat, constituit pe alte, temeiuri, din alte intervale și cu alte relații.

Retrospectiva armonizării modalului românesc ne oferă în prima fază, de pionierat (sec. XIX) armonizări de factură clasică occidentală, cu tipicele înlanțuiri de acorduri principale, fapt care determină chiar „ajustarea” melodiei pe calapodul armoniei.

Faza următoare, plasată în prima jumătate a sec. XX, înregistrează frecvența crescândă a acordurilor secundare care se integrează mai strict în structura tipică modalului<sup>1</sup>.

## Armonia

Există o armonie populară ?

Da, cea a lăutarilor ! Și vom distinge aici două categorii :

- lăutarii de la oraș ;
- lăutarii de la țară.

Primii sînt influențați mai direct de muzica și armonia europeană și țigănească, iar ceilalți sînt mai direct înruiți de modalismul țărănesc<sup>2</sup>.

Dar și unii și alții sînt tributari, în primul rînd, tipului, acordajului și construcției instrumentului la care cîntă<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Un rol de seamă în practicarea și teoretizarea acestui stil îl joacă Sabin Drăgoi.

<sup>2</sup> A se cerceta în această direcție : *Pascal Bentoiu*, studiul citat la pag. 300.

<sup>3</sup> Să se revadă descrierea posibilităților tehnice la cimpoi, zănoagă, broancă (violoncel) etc.

În acest sens, merită a fi semnalat un fenomen curios, e vorba de Oltenia, de un acompaniament la chitară, care folosește numai acorduri majore, chiar atunci când se găsește în contradicție cu sunetele melodiei respective.

1540 „Of, dor, dor, dor“ (Amaradia-Gaiova)

Între cele mai tipice procedee lăutărești de acompaniament, unde vom întâlni deseori combinarea pedalei cu eterofonia, se impun :

- armonia de deplasare,
  - înlanțuirea prin cvinte.
- Lăutarii sătești folosesc frecvent :
- acorduri fără terță,
  - acorduri majore, chiar și în melodii minore,
  - acordurile în stări directe.

Procedeul denumit „armonia de deplasare“ constă din utilizarea unor acorduri alăturate la secunda mare.

Dacă melodia este în major, deplasarea de la tonică se face cu un ton mai sus (sol—la—sol), dacă e vorba de o melodie minoră, deplasarea se face un ton mai jos (la—sol—la).

1541 *Vioară* *Sîrba (Runc, Tîrgu-Jiu)*

Armonia: la minor



Procedeul denumit „înlănțuirea prin cvinte”, remarcat de Pascal Bentoiu<sup>1</sup> la lăutarii din Ardeal, constă din legarea acordurilor ale căror fundamentale sînt în relație de cvintă (cu o notă comună), înlănțuirile cu acorduri fără note comune (acorduri alăturate) sînt foarte rare (și atunci, se pare, accidentale) iar înlănțuirile cu două note comune sînt excluse, fiind vorba de două acorduri majore.

Pentru cristalizarea sistemului de acompaniere, practicat de tariful studiat, pare-se tipic pentru o bună parte din Transilvania, reproducem o parte din concluziile cercetătorului respectiv.

— Pe orice treaptă, care se impune în linia melodică, se concepe un acord perfect major. Cînd acesta se rezolvă autentic, el poate primi o septimă mică.

— În cazurile în care finala este o treaptă secundară (II sau VI), apar în preajma cadențelor bruște salturi armonice, care permit atacul acordului major al treptei secundare respective printr-o dominantă. Revenirea la tonul inițial se face prin coborîrea regulată pe scara cvintelor<sup>2</sup>.

Toate cadențele, chiar cele pe trepte secundare, sînt autentice.

— Particularitățile modale ale melodiei (treapta a IV-a urcată, a VII-a coboară etc.) nu influențează armonizarea. Cele mai brutale ciocniri și false relații pot lua astfel naștere, fără a deranja pe executanți. Armonizarea rămîne la cercul tonal I—IV—V, cu eventuale incursiuni în etajele superioare ale ciclului cvintelor (II major, VI major, cîteodată și III major).

— Armonizarea este totdeauna fixă la cadență și mai mobilă între cadențe (cu atît mai mobilă cu cît armonia este mai complicată); frazele, cînd revin, sînt armonizate, în general, la fel.

— Se acordă multă importanță sensului pe orizontală, chiar în ciuda sensului vertical, ceea ce înlătură adesea impresia de fals care ar putea rezulta din nepotrivirile verticale.

<sup>1</sup> „Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară” (Muzica 8/1962 și 5/1963).

<sup>2</sup> Acordurile majore pe treptele secundare de cadență îndeplinesc într-un fel un rol estetic, constituind un îndemn de a continua spre repausul tonicii, repaus care nu vine însă.

— Aspectul ideal al oricărui acord este starea directă și poziția strînsă; răsturnările nu sînt practicate conștient decît extrem de rar; această lege, combinată cu cea a înlăntuirilor exclusive a acordurilor cu o notă comună, înlătură din realizare octavele paralele dintre braci și bas; ele pot avea loc însă între instrumentele de armonie și vioara primă.

— Nu trebuie scăpat din vedere factorul improvizatic, care face imposibilă o coordonare deplină între cei trei instrumentiști; vioara primă comandă, braci-ul urmărește indeaproape, ascultînd în același timp de posibilitățile instrumentului, iar contrabasul se ține după braci, nu după vioară, urmărind fundamentalele acordurilor.

— Datorită improvizatiei, apar acorduri întîmplătoare care, în multe cazuri au și un sens artistic, în altele însă nu sînt decît servicii de nimic piesa respectivă.

Revenind acum la problema armonizării modalului românesc, trebuie să observăm două atitudini:

— una de reproducere a armonizării populare, așa cum se practică ca spontan<sup>1</sup> și, alta, de chintesență, de distilare personală, a ceea ce este pur și specific în melosul respectiv.

Pentru cea de-a doua acțiune, de efort, creație și răspundere, se cere studierea și cunoașterea temeinică a procedeelor populare de armonizare pe care, mai tîrziu, le vom contopi într-o sinteză nouă, de strădanie artistică și de imaginație.

## Acordurile de terțe

Majoritatea melodiilor modale românești a fost și este încă armonizată cu acorduri de terță<sup>2</sup>.

Pentru a nu se lungea în tonalism, se vor utiliza numai trisonurile construite exclusiv din sunetele modului respectiv<sup>3</sup>, evitîndu-se acordurile de septimă<sup>4</sup> și, mai ales, cel de septimă de dominantă.

Ca și în muzica gregoriană, înlăntuirile acordice adoptate la cadențe sînt hotărîtoare pentru definirea și instaurarea caracterului modal. Bineînțeles, că, aici, regula numărul unu o constituie *utilizarea strictă numai a sunetelor modului respectiv*.

<sup>1</sup> În scop ilustrativ, descriptiv, pentru crearea unui decor sau climat specific.

<sup>2</sup> Vezi *Sabin Drăgoi*: Monografia muzicală a comunei Belint (Melos III) Armonizarea cîntecului popular românesc (Muzica 7, 10, 11, 12/69 și 1—4/70).

<sup>3</sup> Ca și în armonia modală gregoriană.

<sup>4</sup> Îngăduite atunci cînd septima este o notă ornamentală.

În monografiile sale de folclor<sup>1</sup>, *Sabin Drăgoi* enumeră și exemplifică o parte din aceste cadențe finale, din care reproducem o parte.

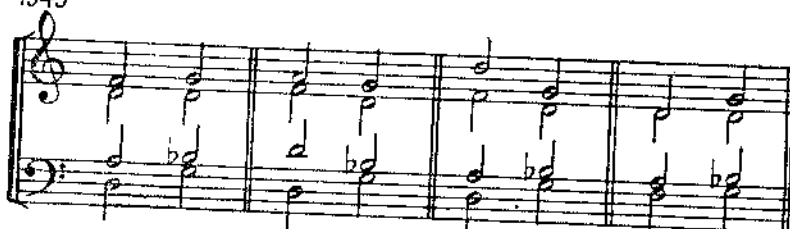
A. Cadențe autentice (V—I), acordul final fiind al tonicii în mixolidic :

1542



în doric :

1543



în frigic :

1544



B. Cadențe plagale (IV—I), acordul final fiind al tonicii,

1545



<sup>1</sup> În cazul de față, Monografia muzicală a comunei Belinț.

C. Cadențe clinești (bisericești), acordul final fiind al tonicii :

1546 *în mixolidic* *în doric*

*în frigic* *în eolic*

Detailed description: This block contains two systems of musical notation for exercise 1546. Each system consists of a treble and bass staff with chords. The first system is labeled 'în mixolidic' and 'în doric'. The second system is labeled 'în frigic' and 'în eolic'. The chords are written in a simplified manner, focusing on the intervallic structure of each mode.

Cîteva melodii modale armonizate cu acorduri de terțe :

1547 *doric:* *Munților cu brazi înalți*

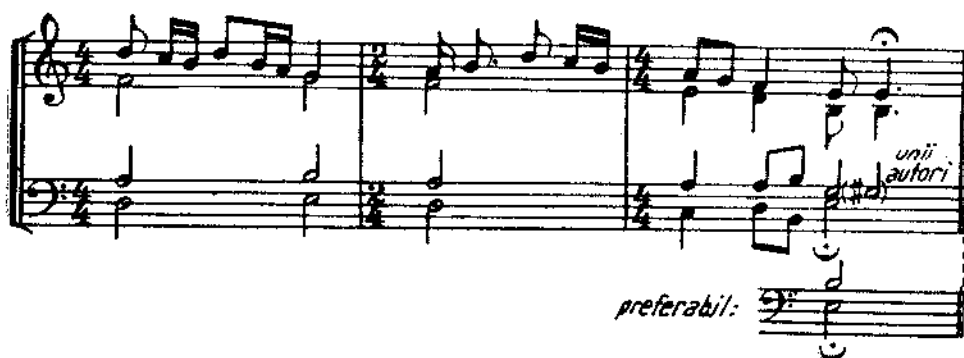
*hipolidic:* *La livadă sub cetate*

Detailed description: This block contains two systems of musical notation for exercises 1547 and 1548. Exercise 1547 is titled 'Munților cu brazi înalți' and is in Dorian mode. Exercise 1548 is titled 'La livadă sub cetate' and is in Hypolydian mode. Both exercises show a melody in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff, using triads.

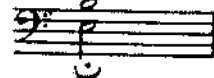


1549

*Cine n-are scîrbă-n lume*



*preferabil:*



Deseori, întîlnim cadența frigică încheindu-se cu acordul major.  
Vom prefera aici acordul fără terță.

Cadență frigidă, încheiată cu acord major :

1550 *C. Brăiloiu - Cine n-are scîrbă-n lume*

Cadență frigidă, încheiată cu acord fără terță :

1551 *Radu Paladi - Iar de nuntă*

1552 *I. Dumitrescu - Mărăcinul*



(Notele diezate : fa, la și do nu sînt sunete reale ci apogiaturi cromatice, menite să sugereze acompaniamentul popular de țambal.)

1553 *M. Jora - Mă mieram*

Sabin Drăgoi propune mai departe, în studiul intitulat *Armonizarea cîntecului popular românesc*<sup>1</sup>, o perspectivă armonică legată de dialectul regional, care rezultă, în fond, din caracterul melodicii respective. Ca o cadență aparte, trebuie menționată cea a dialectului bănățean, care sfîrșește deseori melodiile la dominantă atît melodică cît și armonică.

<sup>1</sup> Extras din Cursul de folclor pentru anul III, ținut de Sabin Drăgoi la Conservatorul „C. Porumbescu”, în articole publicate sub îngrijirea lui C. Drăgoi în revista *Muzica* (vezi nota de la pag. 324).



Încercînd să formulăm cîteva procedee tipice armonizării modale cu trisonurile de terță, trebuie să remarcăm în primul rînd lipsa unei relații-cheie, exprimată fie sub forma unei afirmații, fie a unei negații, cum era în tonalitate relația dominantă-tonică<sup>1</sup>.

Modurile suferă de o dereglare funcțional-armonică.

Cînd spunem aceasta, ne gîndim nu la melodii populare atît de frecvente azi în major, minor-armonic și natural ci la cele aparținînd celorlalte moduri: doric, frigic, lidic, mixolidic, cromatice ca și pre-pentatonicelor și pentatonicelor.

În modal, închegarea, cristalizarea este fixată de cadența cu un anumit contur, plasată la cezură și, mai ales, la final.

Desecori, finalul aduce cadența altui mod decît a celui în care s-a consumat prima și cea mai lungă porțiune a melodiei.

Forța de atracție a tonicii, slujită de sensibilă, nu are echivalent în modal. Finala modului este mai degrabă un punct de sprijin, de repaus decît un organizator, un centru ierarhic al modului, ceea ce explică și frecvența modulațiilor, care se prezintă ca niște firești lunecări, pe nesimțite, din care, oricînd, se poate reveni fără efort<sup>2</sup>.

În fața acestor realități, putem înțelege rolul și necesitatea isonului, atunci cînd vrem să subliniem, să întărim funcțiunea și importanța sunețului de bază a modului respectiv, schițînd o organizare.

Acordurile vor fi folosite de obicei în stare directă.

De asemenea, în mod curent, ne vom feri să armonizăm fiecare notă a melodiei, mai cu seamă în doine și dansuri.

Paralelismul de cvinte<sup>3</sup> nu numai că nu va fi interzis, dar utilizarea lui contribuie la crearea unui climat modal.

<sup>1</sup> Exprimată afirmativ: după acordul dominantei trebuie să urmeze cel al tonicii, sau negativ: după V, nu se va aduce decît I, afară de cazul (excepții expuse la timpul cuvenit).

<sup>2</sup> Vezi afirmațiile lui D. Cuclin (pag. 299).

<sup>3</sup> Cvintele pot fi goale sau în acorduri complete. Exclusiv perfecte, ele pot instala un bimodalism, sub forma unui mod transpus la cvintă.

1556

*S. Drăgoi - Săracă inimă bună*

1557

*P. Constantinescu - Doina oltească*

1558

*T. Jarda - Și se-nfili cu-nda-juna*

1559

*Gh. Dumitrescu - Foicică bobului**S. Toduță - Doină și joc*

1560





1561

*S. Toduța - Pogorît-a*



### **Agregatele modale**

În ultima vreme, în muzica românească, încep să apară tot mai curajos agregatele care înlocuiesc clasicele construcții de terțe prin suprapuneri de cvarte, fie folosite în mod exclusiv, fie combinate cu alte intervale.

Preferința pentru aceste ultime construcții se justifică din mai multe motive.

În primul rând, aluziile tonale ale terțelor, care pun în pericol climatul modal, se estompează astfel în favoarea modalului.

În al doilea rând, suprapunerile de cvarte sînt mai firești în cîntarea populară, unde după cum am văzut, sînt practicate în mod spontan<sup>1</sup>, de asemenea, întîlnirile la secundă, frecvente în eterofonie.

<sup>1</sup> La un moment dat, Sabin Drăgoi remarcă (vezi Muzica nr. 2/1970) „Dar ceea ce este mai original și mai specific în polifonia populară instrumentală și care poate aduce o contribuție, o îmbogățire a muzicii universale este întrebuințarea armoniilor de cvartă (două sau trei suprapuse) combinate cu terțe mari deasupra sau din josul cvartelor. (...) poporul nostru le folosește de peste un veac. Iată cum se înfățișează ele :

Încercînd o sistematizare a acestor agregate, le vom tipiza după intervalele care intră în construcția lor: cvarte, cvinte, secunde sau terțe.

a) două sau mai multe cvarte :



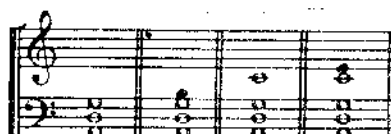
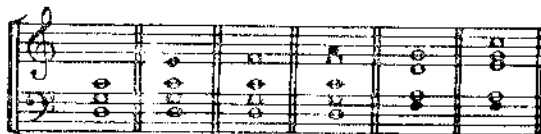
Trebuie evitată însă folosirea lor exclusivă, dat fiind faptul că absoluta lor simetrie și identică construcție anulează pînă la urmă orice fel de organizare sonoră, neîmpunînd nici o tonică, nici o finală<sup>1</sup>.

Iată de ce ele vor fi utilizate fie alternate cu acorduri construite pe alte baze, fie îmbinînd cvartele cu alte intervale.

- b) cvartă + secundă,  
— cu secunda în interiorul cvartei



- cu secunda în afara cvartei



Proveniența lor se explică prin acordajul violoncelului cu trei corzi în cvarte perfecte. Una dintre cele două cvarte sunate deodată au dat baza, ideea acestei armonii, iar cvarta superioară — eventual cu terța mare suprapusă — provine din armonizarea empirică prin completarea cu vioara secundă sau viola<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Pentru remedierea acestor neajunsuri, se vor utiliza și acordurile care conțin cvarta mărită a modului respectiv.

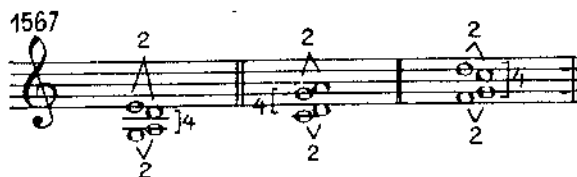
c) două cvarte separate de secundă



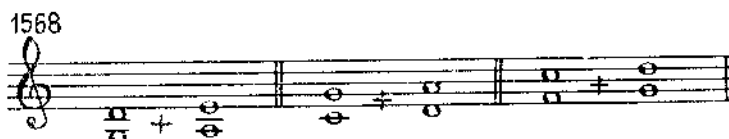
Acest dispozitiv, în care vocile externe se întăresc la octavă, poate fi folosit cu succes și în mersurile paralele.



d) cvartă + 2 secunde, plasate la extremități :



Acest dispozitiv poate fi interpretat și ca provenind din contopirea a două cvinte pe trepte alăturate :



— plasate sus :



— sau jos :



Acest tip de agregat trebuie să evite în coral registrul grav, unde poziția strinsă a secundelor sună neclar, afară de cazul în care se urmărește un efect sumbru special.

— plasate în interior :



După cum se observă, se obțin trei secunde alăturate suprapuse. Un asemenea agregat va fi folosit mai ales pe durată lungă<sup>1</sup>.

e) două cvarte separate de o terță :



Se obțin astfel aparente acorduri de septimă în răsturnarea a treia (2).

Paralelisme în care se pot angaja și nerezolvarea septimei ne demonstrează că nu e vorba de acorduri de septimă în sensul tradițional.

f) cvarte-terță mare

— la extremitatea de sus :

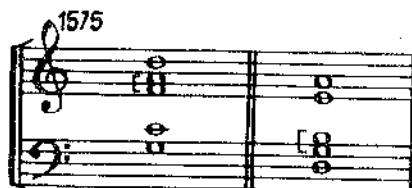


— la extremitatea de jos :



Agregatele din ultima categorie nu trebuie plasate prea jos, terța de la bază oferind o sonoritate neclară, când este intonată în grav (fenomen citat și la punctul d).

— cu terță intercalată :



<sup>1</sup> El poate contribui la obținerea unui soi de ecou, de involburare sonoră a băurilor, sugerând ample peisaje, suprapuneri de tulnice, statornicii sau depărtări.

g) cvarte + cvinte,  
— cu cvarta la bază :

1576



— cu cvinta la bază :

1577



— două cvinte și o cvartă  
la bază :

1578



Sub forma aceasta, agregatul pare un acord obișnuit, în care terța este întârziată prin cvartă. Ambianța în care este integrat însă îl scoate din această categorie, conferindu-i o structură proprie care nu așteaptă rezolvare. Se bucură de o sonoritate aerată, cu o alură modală, pastorală, odihnitoare.

h) două sau mai multe cvinte :

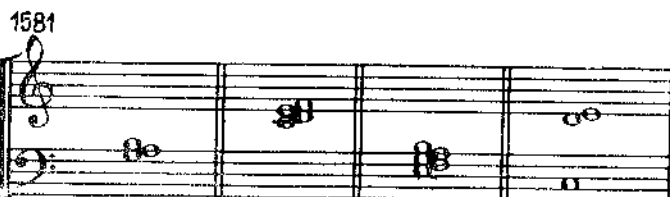


Aceste agregate creează o senzație de stabilitate și spațialitate slujind cu bune rezultate, mai ales în spectrul larg al orchestrei și în durate lungi.

i) cvinte + secunde :



j) două sau mai multe secunde :



— combinate și cu alte intervale :



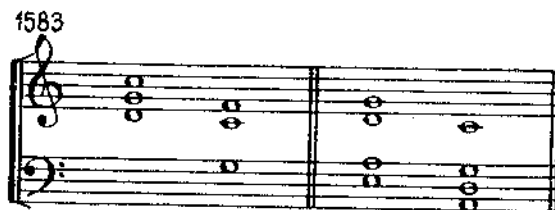
Aceste agregate, neavînd fundamentale, nu cunosc nici dublări nici răsturnări.

Ne oprim aici cu expunerea unor agregate modale, fără a epuiza toate posibilitățile, rostul ei fiind mai degrabă acela de a sugera posibilitățile și mai ales de a invita la meditație și căutări decît de a cataloga riguros și exhaustiv un material armonic, care trebuie să trăiască în compoziții nu să aștepte mort, cu număr de ordine și analiză într-o clasificare farmaceutică.

Problema cheie, despre care am mai pomenit, o constituie înlănțuirile.

Toate aceste agregate, plasate sau nu în mod sau tonalitate, nu solicită, nu impun, nu așteaptă rezolvarea sau legarea de un alt agregat sau acord.

Am putea remarca totuși că unele înlănțuiri par mai legate, mai concludive decît altele. Este cazul cu două acorduri identice ale căror elemente se găsesc la interval de cvintă perfectă coborîtoare. Ne dăm seama că explicația stă în vechiul și firescul raport dominantă-tonică.



Dacă urmează și un al treilea agregat, tot la cvintă coborîtoare (sau cvartă urcătoare) atunci acest ultim agregat capătă parcă o stabilitate de cvasi-tonică și așa mai departe, la fiecare nouă cvintă.



Primul lor merit, pe lângă acela că oferă o variabilă satisfacție sonoră de la caz la caz, constă în faptul că nu deranjează climatul modal.

*Melodiei însă îi revine sarcina principală de a afirma modul.*

În consecință, pentru a contribui cât mai eficient la instaurarea acestui modal, *toate aceste agregate trebuie să fie guvernate de mersul orizontal*, de conducerea fiecărei voci, pe cât posibil, pe intonațiile specifice modului.

Ele pot fi utilizate fie în paralelisme, fie în alternări ale diferitelor tipuri de agregate.

Se recomandă atunci, când nu paralelizează melodia, să fie folosite în valori mai largi, să nu se armonizeze fiecare notă a melodiei, mai cu seamă în doine, balade, bocete, recitative și dansuri.

În această privință, practica populară poate constitui un exemplu.

Deseori, agregatele vor fi îmbinate cu unul sau mai multe procedee, oricare din cele expuse anterior (isonul, figura ostinată, contrapunctul, acordul de terță etc.).

Determinarea modului căruia îi aparține melodia și, în consecință, armonizarea, se va face conform criteriilor stabilite de folclor.

Marea majoritate a melodiilor aparțin majorului și minorului natural și armonic, în care se îmbină adesea cadențe finale pe diferite trepte cu caracter modal.

Deseori, însăși folcloriștii nu sînt de acord în precizarea modului respectiv, unii luînd în considerare prima parte a melodiei, alții ultima parte. În cazul unei melodii pendulatorii, armonizatorul poate avea în față trei păreri pentru aceeași piesă :

— melodia pornește într-un mod (major) și sfîrșește în altul (minor) ;

— melodia se consideră a fi un întreg într-un mod cu structură paralelă, major-minoră ;

— e vorba de o melodie cu substrat pentatonic.

Într-o asemenea perspectivă, oricare din soluții pentru armonizare modală va fi corectă. Armonizatorul însă, dincolo de criteriile folclorice, va trebui să întuiască și să urmărească pe cele muzicale, adoptînd ipoteza (sau pe toate trei) care-i conferă platforma cea mai apropiată și mai firească de realizare artistică.

Armonizatorul sau creatorul are libertatea de a adopta sau nu plenii<sup>1</sup> în acompaniamentul respectiv.

În ceea ce privește treptele mobile, ele se vor oglindi și în armonizare.

Secunda mărită va fi cuprinsă, de obicei, într-un singur acord sau agregat.

Modulațiile, în sensul clasic al termenului, sînt rare. Au loc însă anumite deplasări, adevărate lunecări dintr-un mod în altul, în formule consacrate, la tonuri vecine, materialul sonor rămînînd aproape același, numai cadența instalînd tipic o nouă finală.

Această mobilitate trebuie să se reflecte în armonizarea care va evita procedeul clasic de modulație (acorduri comune, cadențe  $\frac{6}{4}$ , septime de dominantă cu sensibilele de rigoare), care ar destrăma specificul modal pe care-l urmărim.

Melodia singură are suficientă forță pentru instaurarea modulației, armonizarea are obligația să nu o contrazică, să nu o deranjeze.

Agregatele, reduse la strictul necesar, pot contribui la cadența mai bine simplificată decît încărcate.

Uneori, numai o cvartă sau o cvintă goală rezolvă excelent o încheiere de frază.

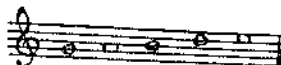
1585 *T. Jarda - la casa de pestedrum*

The musical score is written for piano and features a key change from 3/4 to 2/4 time signature. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The score is numbered 1585 and titled 'T. Jarda - la casa de pestedrum'.

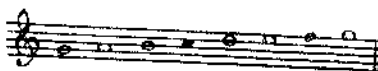
Ca și la tonalitate, și aici e posibil să obținem bi și poli-modalitate. Pentru detașarea cît mai netă a modurilor respective, se recomandă, de asemenea, ca modurile implicate să evite prea multe sunete comune între ele, iar ritmica diferită să contribuie la individualizarea și detașarea lor.

<sup>1</sup> Sunete care nu intră în alcătuirea organică a modului respectiv (pentatonic), ele avînd rolul melodic de a completa ocazional intervalul de terță, prin secunda din interior.

De exemplu, pentatonicul,



poate deveni cu pleni :



1586

*B. Bartók-Zwei dur pentachorde*

D.Cuclin ne oferă un exemplu bimodal, în care ambele moduri au finala pe același sunet (la) :



Iată mai jos o încercare de a combina bimodal două melodii autentice, una în modul lidic și cealaltă în frigic.

1588



Ne dăm seama că încercarea conturării unei armonii modale românești, schițată în acest capitol, servește mai direct armonizarea melodiilor populare.

Dar acest subiect nu poate fi privit ca o simplă anecdotă folclorică<sup>1</sup>.

Întrebarea cea mare stăruie : conține oare armonia modală coordonatele și forța, necesare construirii formelor camerale, simfonice și dezvoltării în general ?

Aici începe să se întrezărească o dezvoltare de tip modal, în care tema se modifică pe parcurs, conform materialului oferit de fiecare mod în parte, prin care trece (cu adevărat : modulație).

Iată un exemplu în acest sens din Fuga în Do major de D. Șostakovici :

a) mod de Do :



b) mod de Si :



c) mod de Re :



Toate aceste modulații sînt realizate ingenios în spiritul muzicii modale, fără intervenția accidenților și a formulelor de cadență cunoscute din armonia tonală. Astfel, îmbogățirea melodiei, prin trecerea ei succesivă în diferite moduri, este un procedeu care ar putea oferi suficiente sugestii în dezvoltarea muzicii modale<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Dimpotrivă, folclorul trebuie să alimenteze rezervorul unei gândiri modale, care să genereze un nou sistem de realizare a agregatelor, care nu va răsturna pe cel tradițional, ci va aduce o notă nouă, aparte, în ambianța europeană a artei sunetelor.

<sup>2</sup> Aurel Stroie și Adrian Rațiu. *Modurile împospătează melodia* (Muzica 6/1959).

Considerăm că precedentele și experiența altor culturi și creatori sint suficiente pentru a ne îndemna să încercăm<sup>1</sup>.

Nu știm dacă o lucrare amplă va putea fi construită viabil folosind armonia modală în mod exclusiv. Sau această exclusivitate nu este absolut necesară, dată fiind frecvența majorului și minorului?

E o problemă care se pune nu numai din punct de vedere arhitectural dar și ca moment al evoluției gustului artistic<sup>2</sup>.

1592

*S. Drăgoi-Divertisment rustic (Doină)*



În orice caz, rolul muzicianului care va voi să descopere ansamblul modalismului românesc nu se va limita la armonizarea unor melodii folclorice, oricât de scrupulos ar fi ele notate, ci la forarea în substra-

<sup>1</sup> Aceasta ar fi o situație în care experimentul artistic ar avea un caracter științific și onest. Enescu ne-a demonstrat-o în Sonata a III-a pentru vioară ca și în unele momente din Oedip și strădanile nu lipsesc la o serie de compozitori care i-a urmat.

<sup>2</sup> Să nu pară cumva o forțată aducere înapoi, într-un stadiu depășit și, mai ales, artificial, muzeal, corect dar lipsit de fiorul artistic.

turile străvechi, din care nu va lipsi cîntarea pe vechile ehuri<sup>1</sup>, pentru a întîlni și desluși *esența* acestei gîndiri și simțiri muzicale.

Avem în față un domeniu rar, atît de bogat în zăcăminte artistice, nedefrișat încă, așteptîndu-și valorificarea și exploratorii, care vor fi din plin răsplătiți pentru strădaniile lor.

1593 *B. Bartók - Melodii de colinde*

1594 *T. Jarda - La casa di peste drum*

<sup>1</sup> Sau glasuri = moduri bisericesti bizantine. A se vedea în acest domeniu :  
I. D. Petrescu, Etudos de paléographie musicale byzantine și Grigore Panțiru, Notația și ehurile muzicii bizantine.

*G. Enescu-Sonata pentru pian și vioară Nr.3*

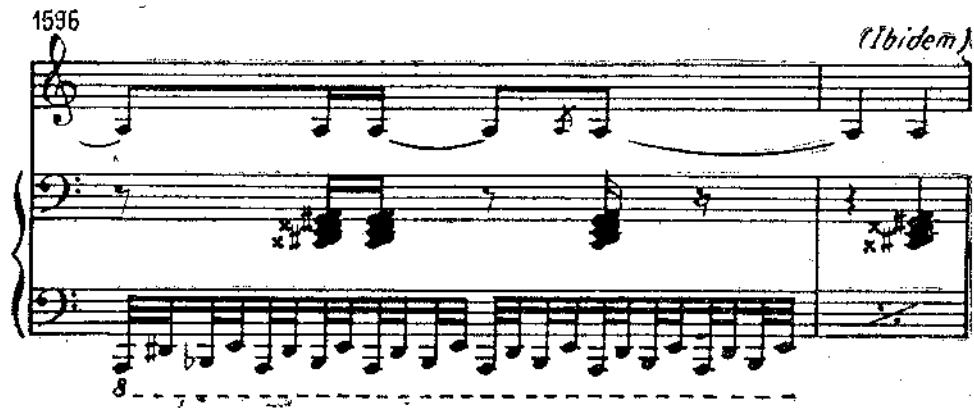
1595



În fragmentul de mai sus, agregatele sînt construite din sunetele oferite de melodie.

1596

*(Ibidem)*



După cum se observă, agregatul ia aspect aproape de cluster.

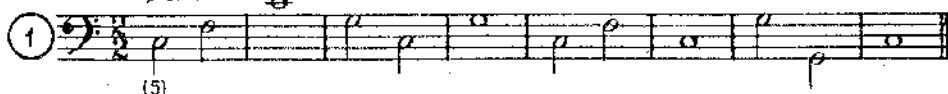
# TEME PENTRU REZOLVARE

Temele, al căror număr este încercuit, sînt rezolvate în anexa finală.<sup>1)</sup> În temele necifrate, semnul \* marchează utilizarea obligatorie a noului acord, prezentat în capitolul respectiv. (S-a folosit scrierea coditelor exclusiv în jos sau în sus, după cum a fost vorba de un bas sau un sopran dat, pentru a ușura reproducerea în caietul de teme, unde se va nota astfel.)

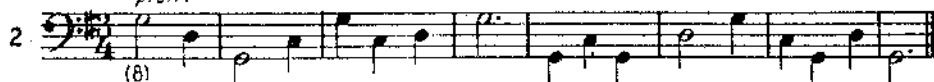
## ACORDURILE PRINCIPALE ÎN STARE DIRECTĂ

### BASURI DATE - în major

p. str.



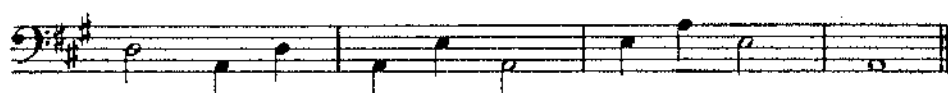
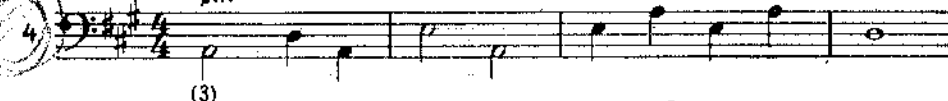
p. str.



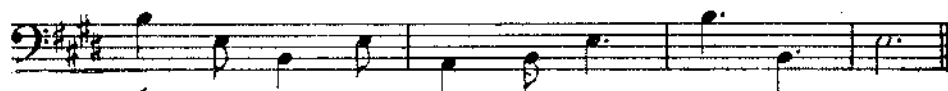
p. str.



p. l.



p. str.



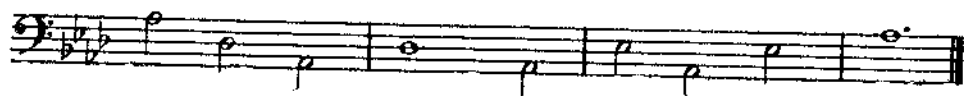
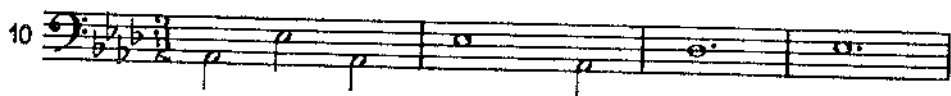
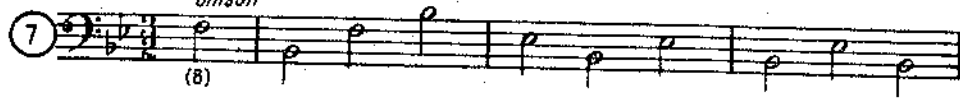
p. l.



<sup>1)</sup> Bineînțeles, confruntarea cu rezolvarea dată de noi se va face după ce tema a fost realizată, căci altfel va fi în detrimentul celui ce studiază.

5/4

*unison*



*in minor*  
*p.m.*



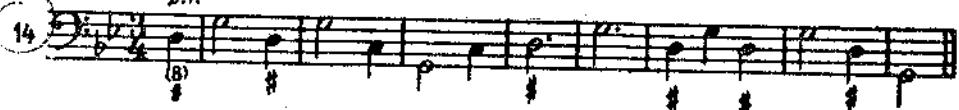
*p.str.*



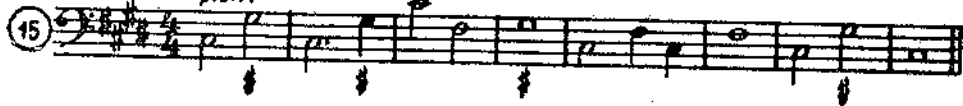
*p.str.*



*p.l.*

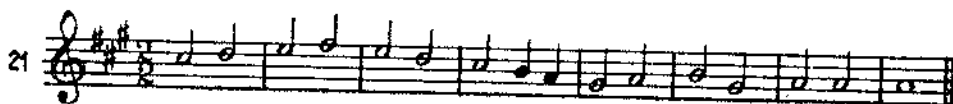
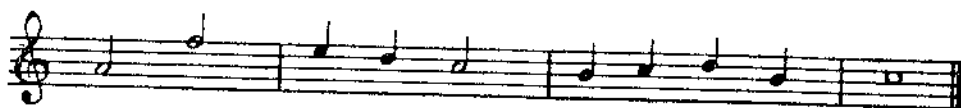


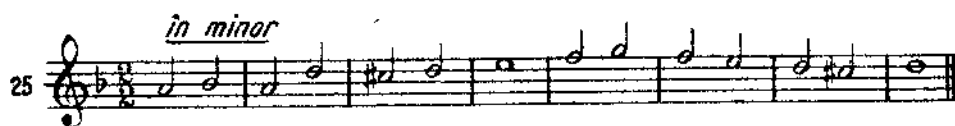
*p.str.*

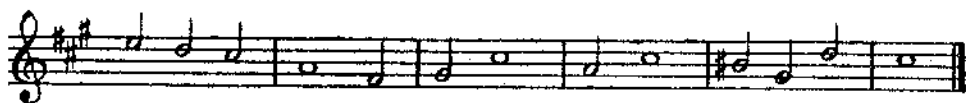
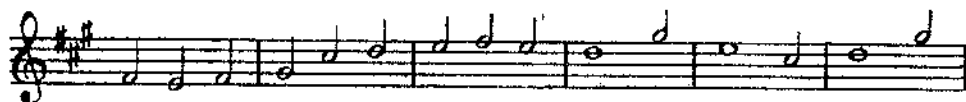
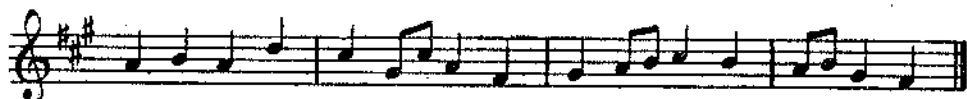
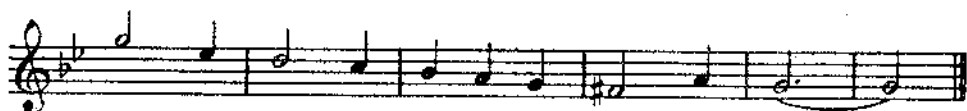




*CINTURI DATE - in major*







# RĂSTURNAREA ÎNȚII A ACORDURILOR PRINCIPALE

*p. str.*

31

(8) 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6

*p. l.*

32

(3) 6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6

*p. str.*

33

(8) 6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6

*p. m.*

*N.B.*

34

6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6

*N.B. - IV între două acorduri de V*

*p.l.*

35

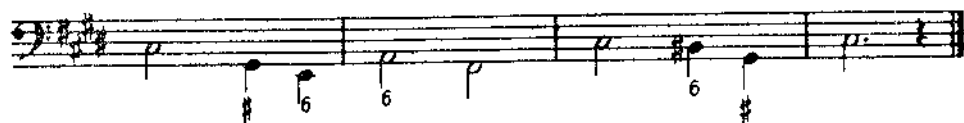
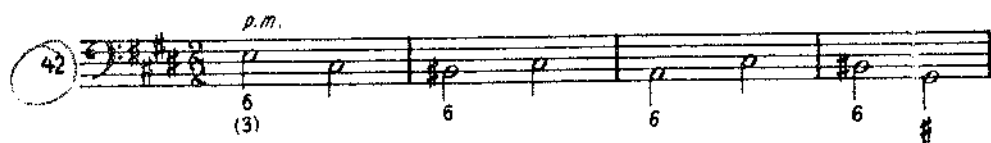
36

37

38

39

40



N.D - V-IV<sup>6</sup>, despărțite prin cezura semicadentei.

[illegible]

RĂSTURNAREA A DOUA —  $\frac{6}{4}$  de arpegiu

*p. str.*

49 

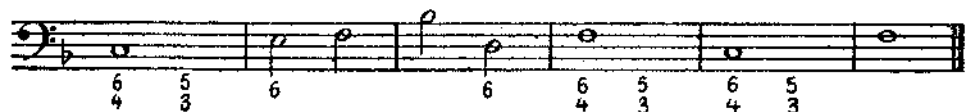
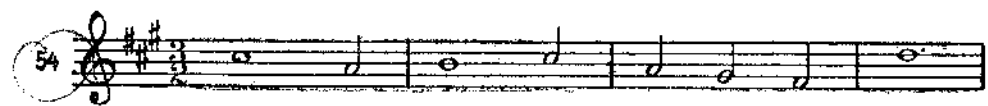
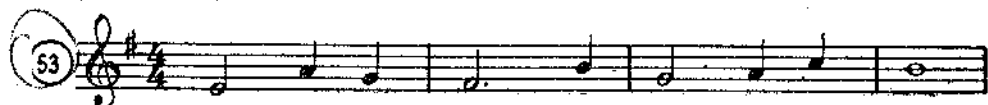
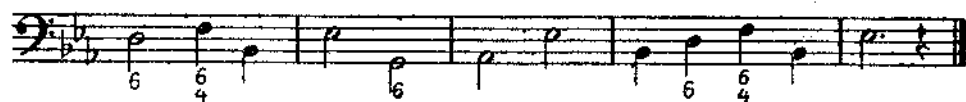
[illegible]

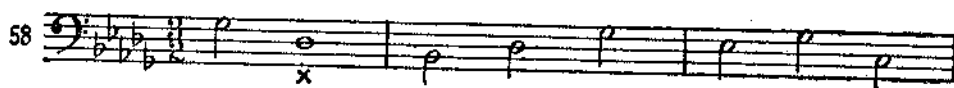
*o. str.*

50

[illegible]

*p. str.*





61 *p.m.*

62 *p.l.*

63

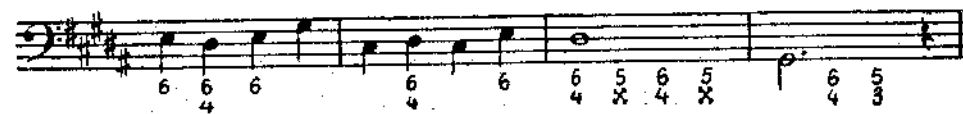
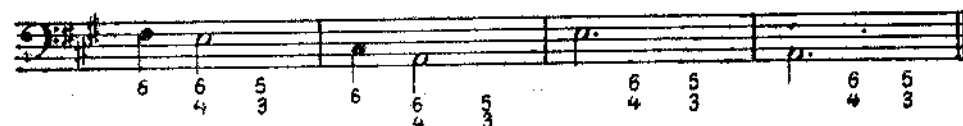
64

65 *6 de apogiatură*  
*p.str.*





*de broderie*  
*p. str.*



6 de pasaj  
p. str.  
p.

(5) 6 4, 6, 6 4 3, 6 4 3, 6 4, 6 4

The first staff of music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 4/4. The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, and D5. An 'x' is placed above the second measure. The staff continues with more eighth notes: D5, C#5, B4, A4, G4, F#4, E4, and D4.

*6 de pasaj cu broderie*

p. str.

(78)

(3) 6 6 6 5 6 6 6 5

4 4 3 4 4

6 6 6 6 6 6 5 6 5

79 *p. 1.*

(3) 6/4 6 6/4 6 6 6/4 6 6/4 6 6/4 6

A musical staff in bass clef showing the bass line for 'The Rose Tree'. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Below the staff, the following fingerings are indicated: 6/4, 6, 6/4, 6, 6/4, 5/3, 6, 6/4, 6, 6/4, 6, 6.

80

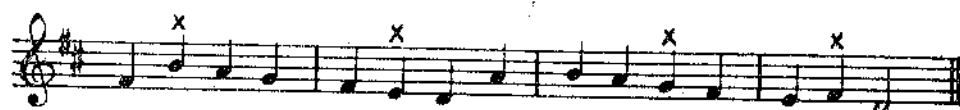
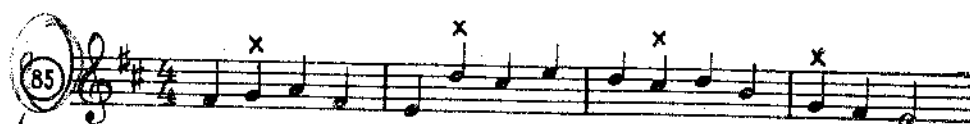
81

82

83

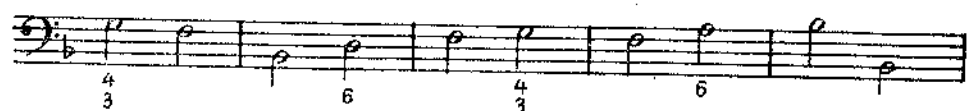
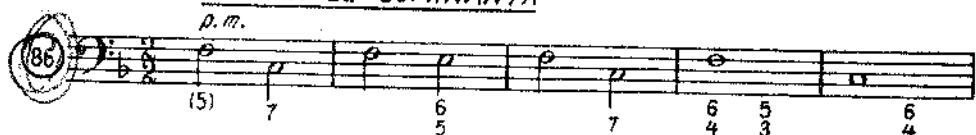
Alte acorduri de  $\frac{6}{4}$

84



# SEPTIMA DE DOMINANTĂ

*p. m.*

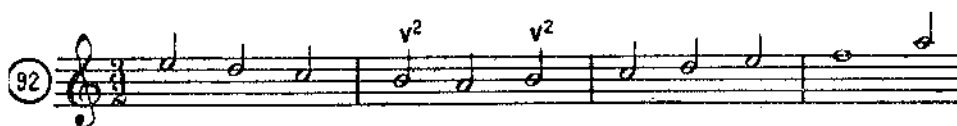
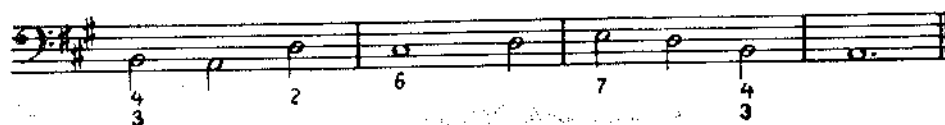


*p. str.*



*unison*





94

95

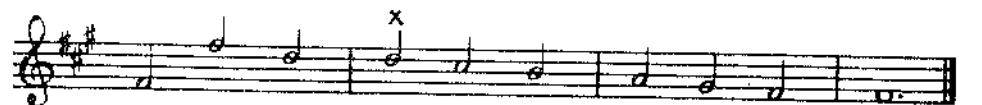
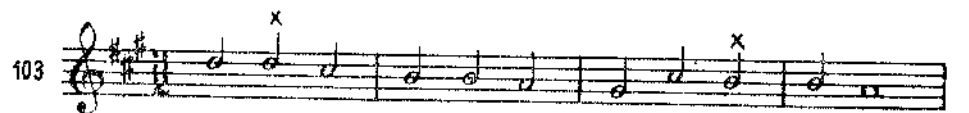
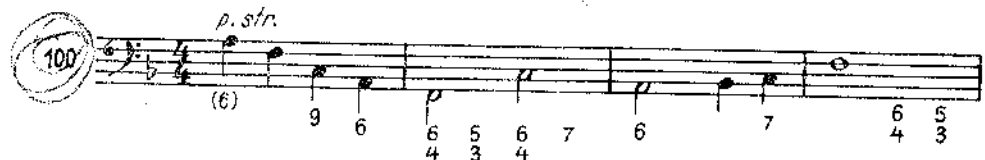
96

97

98

# NONA DE DOMINANTÁ

*p. m.*





# ACORDUL TREPTEI A II-A



109

110

111

112

*p.m.*

*p./.*

113

114

*Acordul treptei a II-a cu septimă*

115

*p.str.*

116

117

118

119

120

ACORDUL TREPTEI A III-A

*p.l.*

121

(3) 6 5 6 6 5 6 5 6

7 6 7 7 6 5 6 4 3

*p. str.*

122

(3) 6 4 5 3 6 4 3 10 9 10 7

7 9 6 4 5 3 9 6

123

124

125

*p.l.*

126

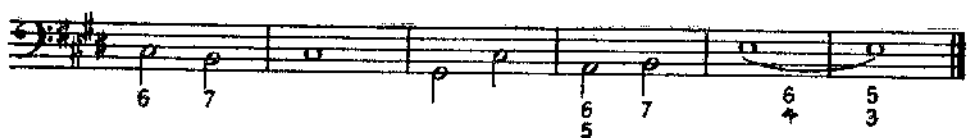
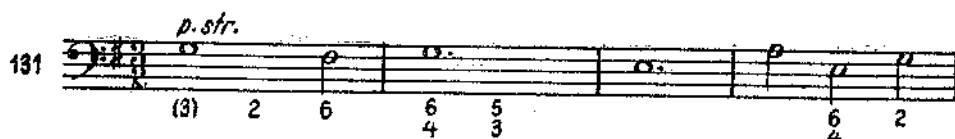
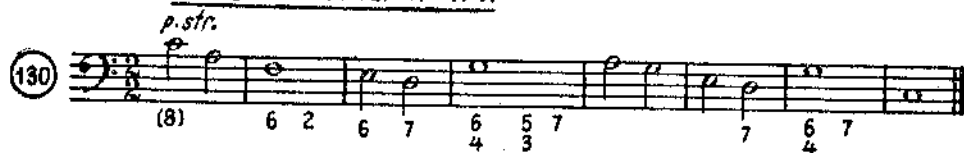
Acordul treptei a III-a cu septimă

127

*p.l.*



ACORDUL TREPTEI A VI-A



133

134

135

136

137

*p. str.*

*p. str.*

(5) 2 5 2 5 7 6 6 7 6 5

3 3 # 5 4 #

6 7 6 7 6 5 6 4 7 6 6 4

(5) 6 6 5 7 6 6# 7

5 4 # 4 6 5 #

6 7 6 5 7 6 6 5 #

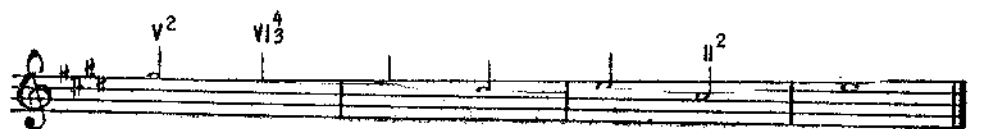
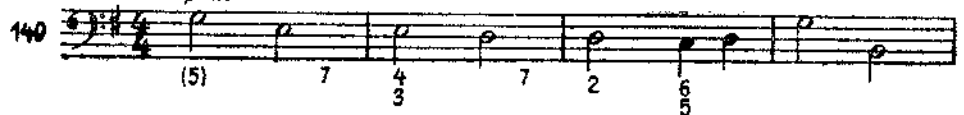
6 7 6 5 7 6 6 5 #

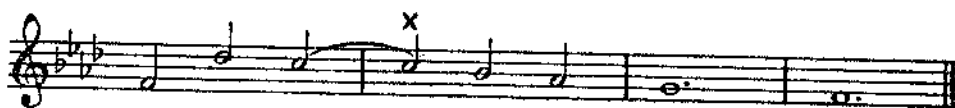
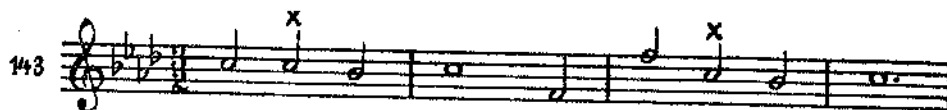
6 5 # 7 6 6 5 #



*Acordul treptei a VI-a cu septimă*

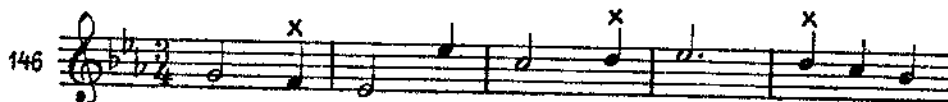
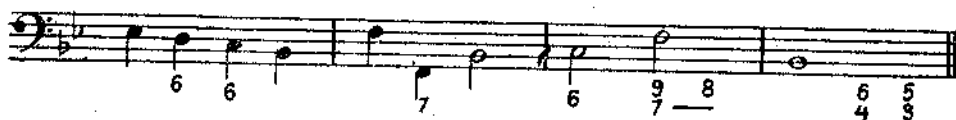
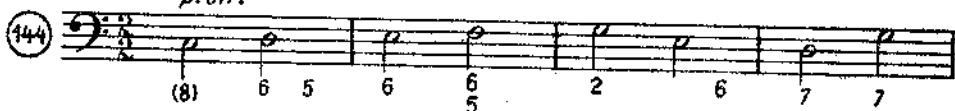
*p.m.*





ACORDUL TREPTEI A VII-A

*p. str.*



148 *p. m.*

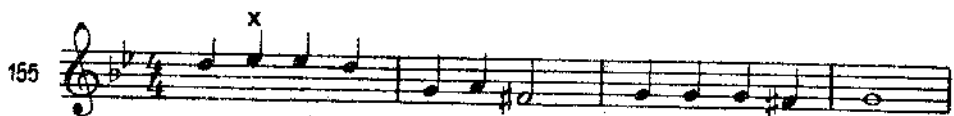
149 *p. str.*

150

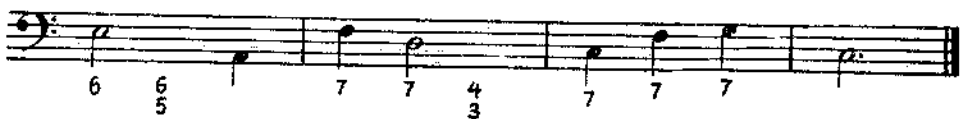
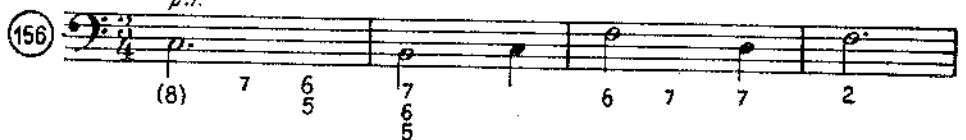
*Acordul treptei a VII-a cu septimă*

151 *p. str.*

152 *p. str.*



*Acordurile de septimă pe treptele I și IV*  
p.l.



158 *p. str.*

159

*Minorul natural*

160 *p. str.*

161

162

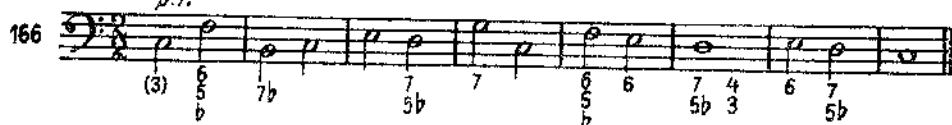
*Minorul melodic*

163 *p. str.*

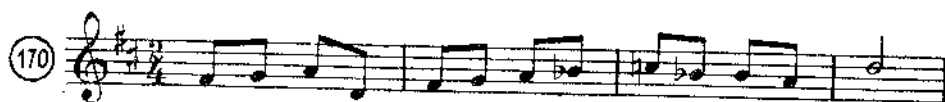
164

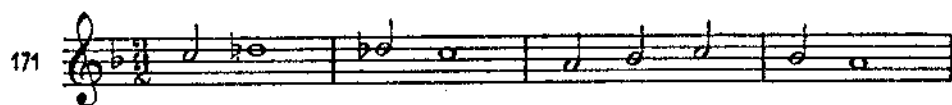


*Majorul armonic*  
*p.l.*

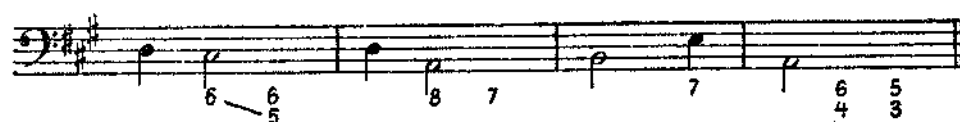
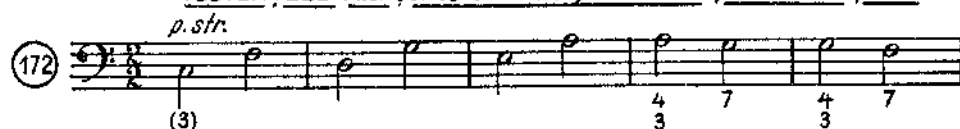


*Majorul melodic*  
*p.str.*





*SECVENTELE (marșurile armonice) - Acorduri pe toate treptele*



633

# ÎNȚÂRZIERI SIMPLE

179 *p.l.*

180 *p.l.*

181 *p.str.*

182

183

184

185

# ÎNTÎRZIERI MULTIPLE

186

187

v9

188

189

# ÎNTÎRZIERI CU REZOLVĂRI EXCEPTIONALE

p.l.

190

7 4 4 2 3 7 9 8 7 7 7 4 3 2 3  
6 7 5 3

p.str.

191

(7) 6 4 3 2 3 2 4 3 6 4 2 3

5 4 5 3 7 7 6 7 6 4 2 4 3#



APOGIATURI SIMPLE



APOGIATURI MULTIPLE





*NOTA DE PASAJ*



*BRODERIA*



*SI ALTE NOTE MELODICE*

206



207



208



The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 206-207) is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets. The second system (measures 207-208) changes to a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and continues the melodic line with more triplets. The third system (measures 208-210) returns to the one-flat key signature and includes a double bar line at the end of the first staff of the system.

209

This musical score consists of ten staves. The first three staves are single-line treble clef staves. The fourth staff is a grand staff with a treble and bass clef. The fifth staff is a single-line treble clef staff. The sixth staff is a single-line treble clef staff. The seventh staff is a single-line treble clef staff. The eighth staff is a single-line treble clef staff. The ninth staff is a grand staff with a treble and bass clef. The tenth staff is a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 4/4 time and features various melodic lines, including triplets and slurs. Measure numbers 209 and 210 are indicated at the beginning of the first and eighth staves, respectively.

210

This musical score is for guitar, spanning measures 205 to 219. It is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is organized into five systems, each containing two staves.

- Measures 205-206:** The first system contains measures 205 and 206. Measure 205 features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). Measure 206 continues with a quarter note (D5), an eighth note (E5), and a quarter note (F5).
- Measures 207-208:** The second system contains measures 207 and 208. Measure 207 has a quarter note (G4), an eighth note (A4), and a quarter note (B4). Measure 208 has a quarter note (C5), an eighth note (D5), and a quarter note (E5).
- Measures 209-210:** The third system contains measures 209 and 210. Measure 209 has a quarter note (F5), an eighth note (G5), and a quarter note (A5). Measure 210 has a quarter note (B5), an eighth note (C6), and a quarter note (D6).
- Measures 211-212:** The fourth system contains measures 211 and 212. Measure 211 has a quarter note (E6), an eighth note (F6), and a quarter note (G6). Measure 212 has a quarter note (A6), an eighth note (B6), and a quarter note (C7).
- Measures 213-214:** The fifth system contains measures 213 and 214. Measure 213 has a quarter note (D7), an eighth note (E7), and a quarter note (F7). Measure 214 has a quarter note (G7), an eighth note (A7), and a quarter note (B7).

The score includes various musical notations such as triplets, eighth notes, and quarter notes. The key signature remains consistent throughout the page.

# MODULAȚIA DIATONICĂ

211 *p. str.*

212 *p. l.*

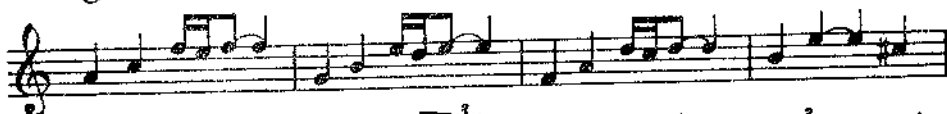
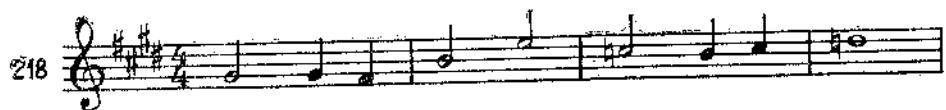
213 *Re-Si*

214 *Lab-do*

215

216

217



222  
a

*p.l.*

223

(8) 7 7<sup>b</sup> 4<sup>#</sup> (4) 5 6<sup>b</sup> 6 5<sup>#</sup> 5<sup>b</sup> 5 2<sup>#</sup> 3

7 6<sup>b</sup> 6<sup>#</sup> 6<sup>b</sup> 6 7 7<sup>b</sup> 5 6<sup>b</sup> 5  
b 4 4 3 6 5<sup>#</sup> 5<sup>b</sup> 4 2<sup>#</sup> 3

223  
a

(8) 7 9<sup>#</sup> 10 9<sup>b</sup> 8 7 7  
4<sup>#</sup> 5 7<sup>b</sup> 8 4<sup>#</sup> 5 2<sup>#</sup> 3

7 6 6<sup>#</sup> 7 5<sup>b</sup> 7 7<sup>#</sup> 9<sup>#</sup> 10 9 9<sup>#</sup> 10  
# 3 4<sup>#</sup> 5 4<sup>#</sup> 5

# CROMATISME NEMODULANTE

*p.str. ascendente*

223 *b*

# MODULAȚIA CU SEXTA NAPOLITANĂ

229 *p.str.*

(3) 4 6 5 4 3 8 6b 9 6b 7b 5b 6b 5b  
3 6 3 3 2 3 4 7 4 5 6 3 2# 3

(230)

231

(232)

## MODULAȚIA CROMATICĂ

283 *p.str.*

(8) 4 6# 7 7# 6# 4# 2 3#  
2# 4 2# 3 8 6b 5

234 *p. str.*

(8) 2 5# 2 6 6# 3 7b 5b 8# 5# 4# 2 6# 5 8 6# 7# 7# 4 4 2# 3#

235 *Si<sup>b</sup>-Si*

236

237

238

239

MODULAȚIA ENARMONICĂ

240

(3) 7 7 6 7b 5b 8b 7b 4b 2 3b  
6 5 4 3# 4# 5b 3b 4b 5b 4b 3b

241

242

243

RECAPITULARE

244



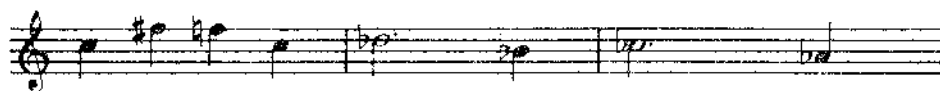
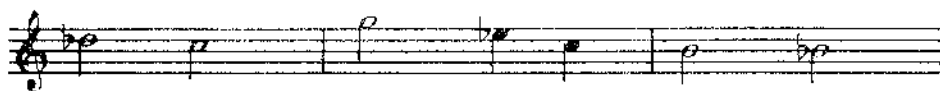
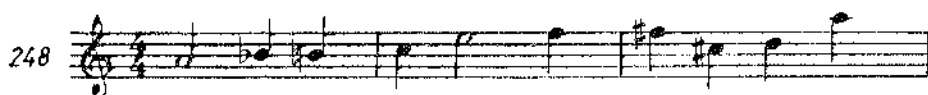
ARMONIZAREA LA 2,3,5 ȘI MAI MULTE VOCI



ARMONIZAREA INSTRUMENTALĂ



# ACORDURILE DE 5, 6 ȘI MAI MULTE SUNETE



## ARMONIA IMPRESIONISTĂ



250

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on ten staves in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplets marked with a '3' and a slur. The score ends with a double bar line.

# TEME REZOLVATE



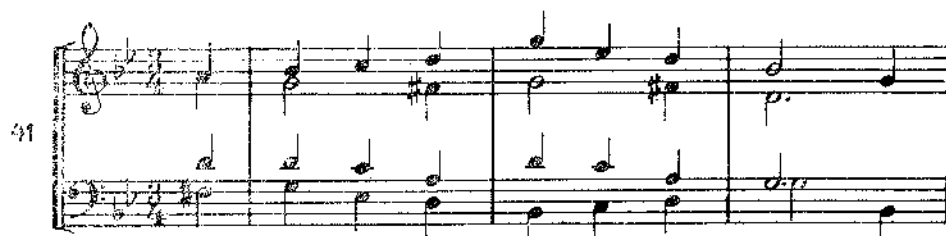
<sup>1)</sup> Rezolvarea prezentată aici nu constituie soluția unică, întrucât orice temă poate avea mai multe rezolvări corecte.

15

17

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 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

32



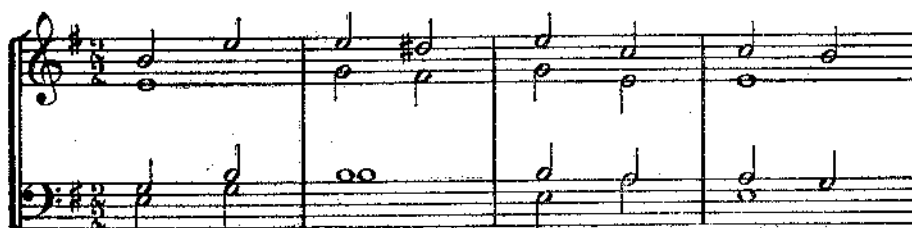


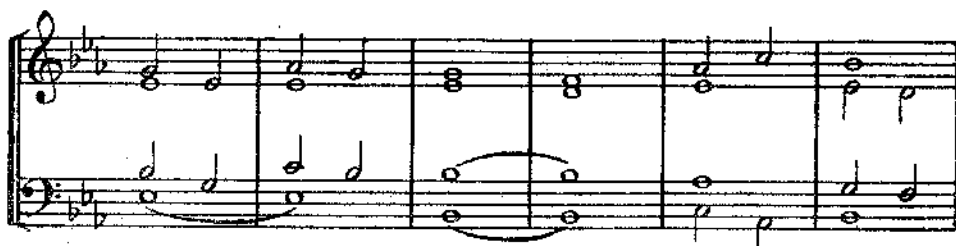


59



61









81

System 81: Treble and bass staves in 4/4 time, key of D major. The treble staff features a melody of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

System 82: Continuation of the musical piece. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff maintains the accompaniment pattern.

85

System 85: Continuation of the musical piece. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff maintains the accompaniment pattern.

System 86: Continuation of the musical piece. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff maintains the accompaniment pattern.

86

System 86: Continuation of the musical piece. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff maintains the accompaniment pattern.





105

Measures 105-108. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 4/4. The music consists of chords and single notes, with a melodic line in the treble staff.

Measures 109-112. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 4/4. The music continues with chords and single notes, maintaining the melodic line in the treble staff.

109

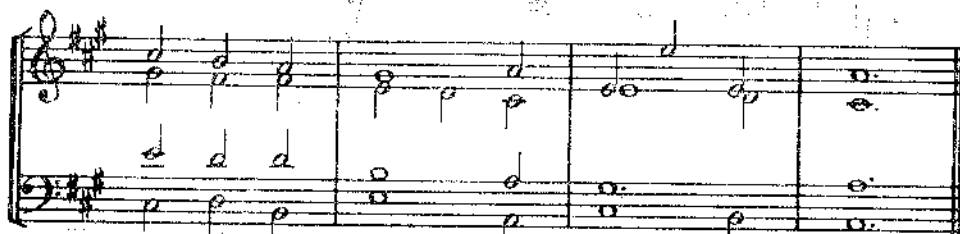
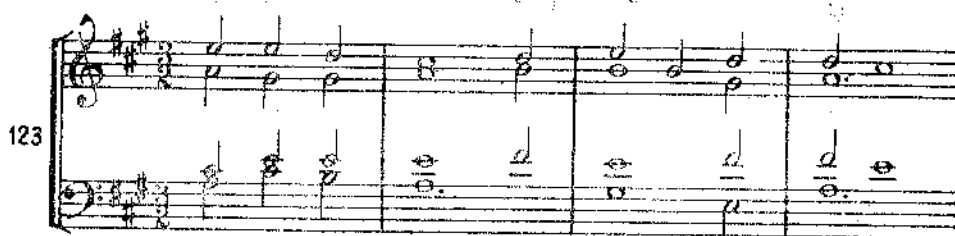
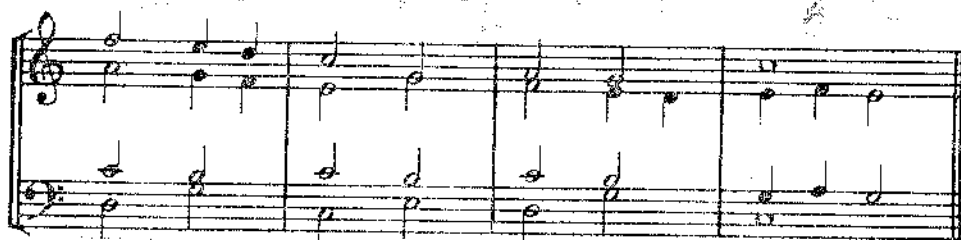
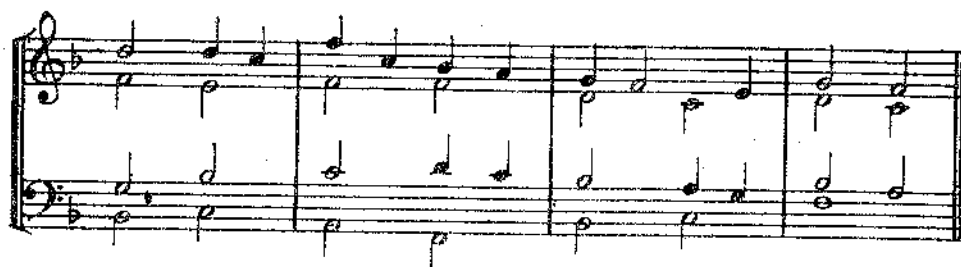
Measures 113-116. Treble and bass staves. Key signature: two sharps (F#, C#). Time signature: 4/4. The music continues with chords and single notes, maintaining the melodic line in the treble staff.

Measures 117-120. Treble and bass staves. Key signature: two sharps (F#, C#). Time signature: 4/4. The music continues with chords and single notes, maintaining the melodic line in the treble staff.

112

Measures 121-124. Treble and bass staves. Key signature: two sharps (F#, C#). Time signature: 4/4. The music continues with chords and single notes, maintaining the melodic line in the treble staff.





130

133

I VI III V<sub>2</sub> VI IV V<sub>9</sub>

136

138

142

144

153

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The music is in 4/4 time. The score consists of four measures. The first measure has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass staff with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure has a treble staff with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, and a bass staff with a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2. The third measure has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass staff with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The fourth measure has a treble staff with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, and a bass staff with a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff in G major (one sharp). The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score consists of four measures. The first three measures are in 4/4 time, and the fourth measure is a double bar line followed by a 7/8 time signature. The melody is: G4 (quarter), A4-B4 (beamed eighth notes), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). The accompaniment is: G2 (half), A2-B2 (beamed eighth notes), C3 (quarter), B2-A2 (beamed eighth notes), G2 (quarter). The fourth measure is a double bar line followed by a 7/8 time signature. The melody is: G4 (quarter), A4-B4 (beamed eighth notes), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). The accompaniment is: G2 (half), A2-B2 (beamed eighth notes), C3 (quarter), B2-A2 (beamed eighth notes), G2 (quarter).

156

The Rose Tree

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass staff with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure contains a treble staff with a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5, and a bass staff with a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. The third measure contains a treble staff with a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5, and a bass staff with a quarter note F#3, a quarter note G3, and a quarter note A3. The fourth measure contains a treble staff with a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6, and a bass staff with a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. The score ends with a double bar line.

161

164

167



180

Two staves of music in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, with a slur over measures 180 and 181. The bass line features a mix of eighth and quarter notes.

Two staves of music in 4/4 time, continuing the key signature of two flats. The melody in the treble clef includes a slur over measures 182 and 183. The bass line continues with eighth and quarter notes.

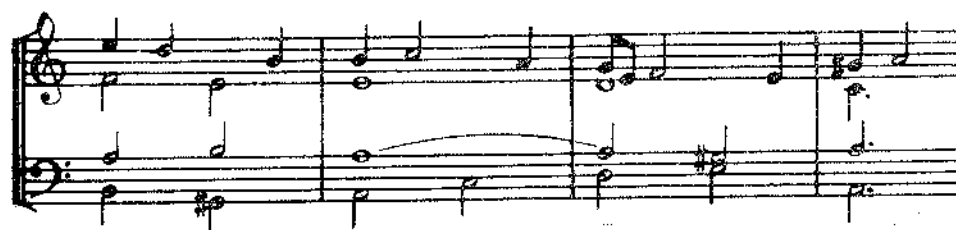
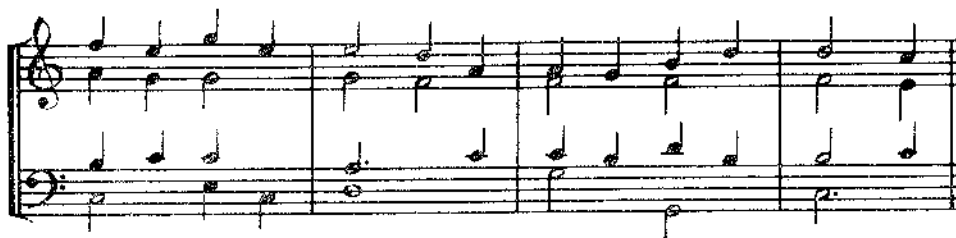
182

Two staves of music in 4/4 time. The key signature changes to two sharps (F-sharp and C-sharp). The melody in the treble clef features a slur over measures 184 and 185. The bass line continues with eighth and quarter notes.

Two staves of music in 4/4 time, continuing the key signature of two sharps. The melody in the treble clef includes a slur over measures 186 and 187. The bass line continues with eighth and quarter notes.

186

Two staves of music in 4/4 time, continuing the key signature of two sharps. The melody in the treble clef includes a slur over measures 188 and 189. The bass line continues with eighth and quarter notes.



199



202

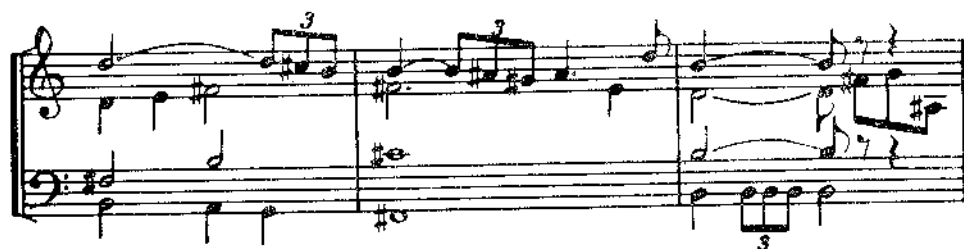


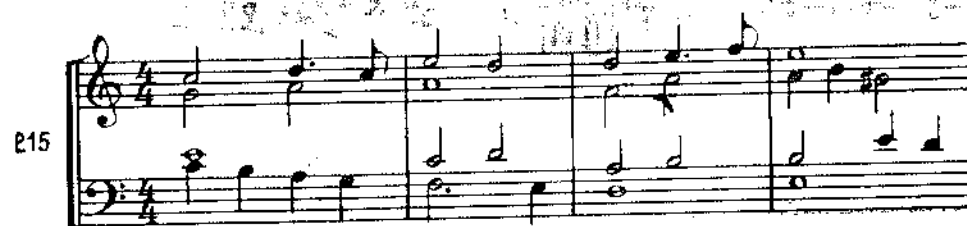
204

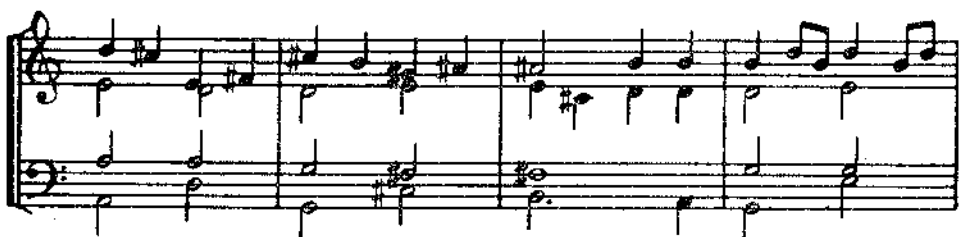


206









224



First system of musical notation, measures 224-227. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass line features a steady eighth-note accompaniment.



Second system of musical notation, measures 228-231. The musical texture continues with similar rhythmic patterns in both staves.

230



Third system of musical notation, measures 232-235. Measure 230 is marked at the beginning of this system. The melody shows some variation with the use of beamed eighth notes.



Fourth system of musical notation, measures 236-239. The piece continues with consistent harmonic support in the bass.

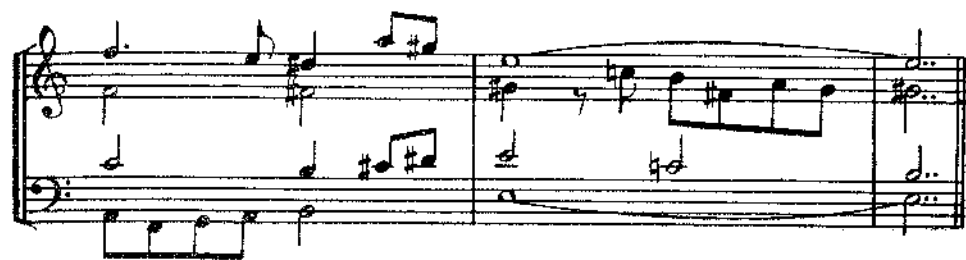


Fifth system of musical notation, measures 240-243. The musical notation includes various note values and rests, maintaining the established style.

232



Sixth system of musical notation, measures 244-247. Measure 232 is marked at the beginning of this system. The system concludes the page's musical content.

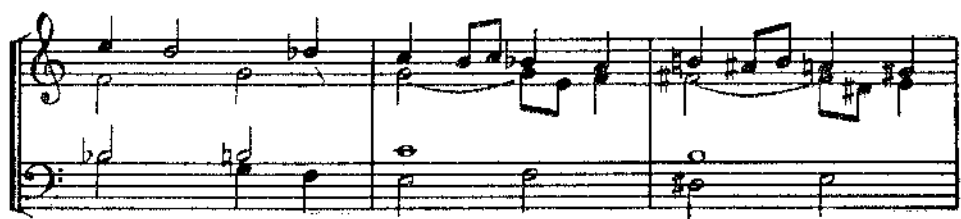
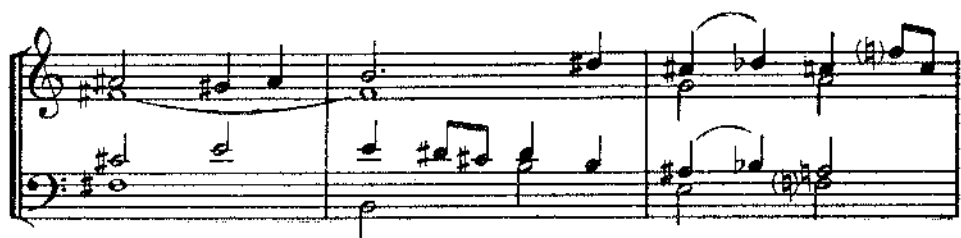


237



241





Pentru aprofundare și pentru a se obține temele necesare capitolelor următoare, se va recurge la citarea unor melodii autentice din repertoriul universal și românesc, dat fiind faptul că elevul deține acum suficiente procedee de tehnică în lucru, care să-i permită o organizare artistică și nu una limitată, scolastică.

Pentru cromatisme, se vor utiliza fragmente mai puțin cunoscute sau mai puțin la îndemână, din lucrările romanticilor și, în mod deosebit, din Wagner, continuându-se cu Debussy și Ravel. Confruntarea ulterioară, cu rezolvarea respectivă a autorilor citați, va constitui cea mai eficăce și strălucită lecție de armonie și muzică.

## Bibliografie

- Alexandru Tiberiu: *Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc*. Revista Muzica (Nr. 3, 10, 12 din 1959 și 3, 9, 10 din 1960).
- Bentoiu Pascal: *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară*. Revista Muzica (8/1962 și 5/1963).
- Berger Wilhelm: *Structuri sonore și aspectele lor armonice*. Revista Muzica (nr. 9, 10 din 1969) și în studiul de Muzicologie, vol. VIII, 1972.
- Berger Wilhelm: *Moduri și proporții*. Revista Muzica 1/1963 și în Studiul de Muzicologie Nr. 1/1965.
- Boulez Pierre: *Penser la musique aujourd'hui*. Editions Gonthier.
- Buciu Dan: *Elemente de armonie modală în creația lui Sabin Drăgoi*. Revista Muzica (Nr. 10/1971).
- Caussade V.: *Technique de l'harmonie*. Ed. Henry Lemoine, Paris, 1931.
- Chailley Jacques: *Traité historique d'analyse musicale*. Alphonse Leduc.
- Chailley J. et Challan H.: *Theorie complète de la musique*. Al. Leduc.
- Chailley J.: *Espliquer l'harmonie ?* Editions Rencontre, Lausanne.
- Comișel Emilia: *Folclor muzical*. Editura didactică și pedagogică, 1967.
- Costère Edmond: *Lois et styles des Harmonies musicales*. Presses Universitaires de France.
- Cuclin Dimitrie: *Despre armonizarea modală*. Revista Muzica (Nr. 4/1957).
- Cuclin D.: *Monografii-Sistemul diatonic* (a. Funcțiunile prime; b. Funcțiunile secundare), 1934.
- Cuclin D.: *Tratat de Estetică muzicală*. Tiparul Oltenia, București, 1933.
- Drăgoi Sabin: *Monografia muzicală a comunei Belinț* (în Melos). Editura Scrisul românesc, Craiova.
- Drăgoi Sabin: *Armonizarea cîntecului popular românesc* (sub îngrijirea lui Constantin Drăgoi). Revista Muzica (nr. 7, 10, 11, 12 din 1969 și 1, 2, 3, 4, din 1970).
- Dubois Théodore: *Traité d'harmonie*. Ed. Menestrel, Hengel, Paris.
- Dupré Marcel: *Cours d'harmonie analytique*. Alphonse Leduc, Paris.
- Dupré Marcel: *Manuel d'accompagnement du Plain Chant grégorien*. Al. Leduc.
- Eftimescu Florin, Chiriac Mircea Pașcanu Alexandru: *Principii de armonie*, vol. I. Ed. de Stat Didactică și Pedagogică, 1958.
- Encyclopédie de la Pléiade: Histoire de la Musique* (sous la direction de Roland-Manuel).
- Encyclopédie de la Musique*, 3 vol. Fasquelle, Paris, 1958.
- Falk Julien: *Technique complète et progressive de l'harmonie*. Alphonse Leduc, Paris.
- Falk Julien: *Technique de la Musique atonale*. Alphonse Leduc, Paris.

- Giuleanu V. și Iusceanu V.: *Tratat de teoria muzicii*. Editura Muzicală, București, 1962.
- Hindemith Paul: *Inițiere în compoziție*. Ed. Muzicală, 1967.
- Hindemith Paul: *Traditional harmony*.
- Ilin Sava: *Curs de armonie*. Universitatea din Timișoara.
- Jagamas Ioan: *Unele observații privitoare la geneza și structura cvartșert-acordului*. Lucrări de Muzicologie. Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj, 1965.
- Jarda Tudor, Cherebețiu Celestin, Junger Ervin: *Curs de Armonie*, Editura didactică și pedagogică, București, 1962.
- Koechlin Charles: *Traité de L'harmonie*. Editions Max Eschig, Paris, 1938.
- Lavignac Albert: *La musique et les musiciens*. Librairie Ch. Delagrave, Paris.
- Leibowitz René: *Arnold Schönberg et son école*. Paris, 1946.
- Leibowitz René: *Introduction à la musique de douze sons*. Paris, 1949.
- Lenormand René: *Étude sur l'harmonie moderne* (1912) Max Eschig. Paris.
- Louis Rudolf und Thuille Ludwig: *Harmonielehre*. Verlag von Ernst Klett, Stuttgart.
- Messiaen Olivier: *Technique de mon langage musical*. Alphonse Leduc, Paris.
- Messiaen Olivier: *Vingt leçons d'harmonie*. Alphonse Leduc, Paris.
- Negrea Marțian: *Tratat de Armonie*. Editura muzicală, București, 1958.
- Nicola Ioan, Szenik Ileana, Mirza Traian: *Curs de folclor muzical*. Editura didactică și pedagogică, București, 1963.
- Ortigue J. I. d'et Niedermeyer L.: *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*. 1878.
- Osten Elisabeth V. D.: *Der musikalische Satz*. Veb Breitkopf und Härtel Leipzig, 1955.
- Panțiru Grigore: *Notafia și ehurile muzicii bizantine*. Editura muzicală, București, 1971.
- Petrescu Ioan D.: *Études de paléographie musicale bysantine*. Ed. muzicală, București, 1967.
- Rațiu Adrian: *Sistemul armonic al lui Scriabin*. Rev. Muzica (Nr. 2/1972).
- Reber Henry: *Traité d'harmonie*. Colombier éditeur, Paris.
- Reuter Fritz: *Praktische Harmonik des 20 Jahrhunderts*. Mitteldeutscher Verlag Halle (Saale).
- Riemann Hugo: *Manuel de l'harmonie* Breitkopf et Härtel. Leipzig, 1926.
- Rimski-Korsakov: *Manual practic de armonie* (tradus de V. Iusceanu), Editura de stat pentru Literatură și Artă, București, 1955.
- Schönberg Arnold: *Harmonielehre*. Wien, 1911.
- Schönberg Arnold: *Structural functions of harmony*. New York, 1954.
- Schreyer J.: *Lehrbuch der Harmonie und der Elementerkomposition* Verlag von Karl Merseburger. Leipzig, 1911.
- Siohan Robert: *Horizons sonores*. Flammarion.
- Stroe Aurel, Rațiu Adrian: *Modurile improspătează melodia*. Revista Muzica (Nr. 6/1959).
- Terényi Eduard: *Problema polivalenței în armonizarea modernă*. Lucrări de Muzicologie. Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1965.

- Terényi Eduard: *Succesiuni acordice specifice muzicii moderne*. Lucrări de Muzicologie, Vol. 5. Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1969.
- Terényi Eduard: *Structuri de straturi acordice în muzica contemporană*. Lucrări de Muzicologie, Vol. 6. Conservatorul de muzică „G. Dima”, Cluj, 1970.
- Toduță Sigismund: *Formele muzicale ale Barocului, vol. I*. Ed. muzicală, 1969.
- Toduță Sigismund: *Formele muzicale ale Barocului, vol. II*. Ed. muzicală, 1973.
- Vancea Zeno: *Problema tonalității în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic*, Revista Muzica (Nr. 9, 11 și 12 din 1959).
- Zirra I. Al.: *Tratat de armonic*. Scrisul românesc, Craiova, 1928.

# Cuprinsul

|                                                                   |                |
|-------------------------------------------------------------------|----------------|
| Introducere . . . . .                                             | 3              |
| I. Armonie — Acord . . . . .                                      | 9              |
| II. Armonie la patru voci . . . . .                               | 23             |
| III. Înlanțuirea acordurilor principale . . . . .                 | 45             |
| IV. Realizarea temelor . . . . .                                  | 57             |
| V. Cîntul dat . . . . .                                           | 64             |
| VI. Cadențele . . . . .                                           | 70             |
| VII. Răsturnarea întii a acordurilor principale . . . . .         | 78             |
| VIII. Răsturnarea a doua a acordurilor principale . . . . .       | 85             |
| IX. Septina de dominantă <sup>1</sup> . . . . .                   | 112            |
| X. Nona de dominantă . . . . .                                    | 133            |
| XI. Acordurile secundare . . . . .                                | 150            |
| — Acordul treptei a II-a . . . . .                                | 137            |
| — Acordul treptei a III-a . . . . .                               | 180            |
| — Acordul treptei a VI-a . . . . .                                | 195            |
| — Acordul treptei a VII-a . . . . .                               | 208            |
| XII. Acordurile de septimă ale tonicii și subdominantei . . . . . | 221            |
| XIII. Diferite tipuri de minor și major . . . . .                 | 225            |
| XIV. Secvențele sau marșurile armonice <sup>1</sup> . . . . .     | 242            |
| XV. Notele melodice, efectiv disonante . . . . .                  | <del>252</del> |
| XVI. Modulația . . . . .                                          | 301            |
| XVII. Sistemul cromatic . . . . .                                 | 340            |
| XVIII. Modulația cromatică . . . . .                              | 385            |
| XIX. Modulația enarmonică . . . . .                               | 398            |
| XX. Armonizarea la două, trei, cinci și mai multe voci . . . . .  | 405            |
| XXI. Armonizarea instrumentală . . . . .                          | 420            |
| XXII. Acordurile de cinci, șase și mai mult sunete . . . . .      | 436            |
| XXIII. Armonia impresionistă . . . . .                            | 461            |
| XXIV. Politonalitatea . . . . .                                   | 504            |
| XXV. Atonalismul . . . . .                                        | 512            |
| XXVI. Dodecafonia serială . . . . .                               | 526            |
| XVII. Armonizarea modală . . . . .                                | 538            |
| XXVIII. Modalul popular românesc . . . . .                        | 552            |
| Teme pentru rezolvare . . . . .                                   | 599            |
| Teme rezolvate . . . . .                                          | 651            |
| Bibliografie . . . . .                                            | 682            |