

MINISTERUL EDUCAȚIEI, CERCETĂRII, TINERETULUI ȘI SPORTULUI
ACADEMIA DE MUZICĂ "GHEORGHE DIMA" CLUJ- NAPOCA
DEPARTAMENTUL DE EDUCAȚIE CONTINUĂ ȘI ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ



TERÉNYI EDUÁRD GABRIELA COCA

ARMONIE

MODUL DE STUDIU
PENTRU STUDII UNIVERSITARE
PRIN ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ

Media
Musica

ACADEMIA DE MUZICĂ
"GHEORGHE DIMA" – CLUJ
D.E.C.I.D.

EDUARD TERENYI GABRIELA COCA

ARMONIE

MODUL DE STUDIU

**PENTRU STUDII UNIVERSITARE
PRIN ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ**

2009-2010

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

TERÉNYI, EDUÁRD

Armonie / Eduard Terényi, Gabriela Coca. - Cluj-Napoca : MediaMusica, 2010

Bibliogr.

ISBN 978-973-1910-68-0

I. Coca, Gabriela

78

ISBN 978-973-1910-68-0



Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25

tel. / fax 264 598 958

Cuprins

INTRODUCERE	6
MODULUL I	8
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – TRISONUL MAJOR	9
Lecția 1. Trisonul major în structurare pe 4 voci. Legea dublării și triplării fundamentalei.....	10
Lecția 2. Distribuția vocilor – largă, strânsă, mixtă.....	12
Lecția 3. Cifrajul și poziția acordurilor aflate în stare directă.....	13
Lecția 4. Transpoziția trisonului Do Major.....	14
Lecția 5. Înlănțuirea armonică a două acorduri majore: Do Major – Fa Major. Deplasările vocilor.....	15
Lecția 6. Înlănțuirea armonică a două acorduri majore: Do Major – Sol Major.....	16
Lecția 7. Structura acordică a gamei Do Major. Treptele principale și secundare, funcțiile T. S. D. Cadența autentică și plagală.....	17
Lecția 8. Înlănțuirea treptelor IV-V.....	18
Lecția 9. Cadența autentică și plagală compusă. TSDT, TDST.....	19
Lecția 10. Răsturnarea a I-a a trisonului major.....	20
Lecția 11. Cadența plagală și autentică simplă cu utilizarea sextacordului major. Cadența autentică compusă cu utilizarea sextacordului major.....	21
Lecția 12. Tipurile cvartsextacordului major. Cvartsextacordul cadențial.....	22
Lecția 13. Cadențele autentice simple și compuse, cu răsturnările I și II a treptelor principale.....	23
Lecția 14. Note de pasaj și note de schimb în înlănțuirea treptelor principale în tonalitatea Do Major.....	24
MODULUL II	28
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – ACORDUL MINOR	29
Lecția 1. Trisonul minor ca acord de treaptă principală (I, IV) în tonalitatea minor armonică.....	30
Lecția 2. Trisonul minor ca acord de treaptă secundară în tonalitatea majoră. Înlănțuirea trisonului minor de treaptă secundară cu trisonul major de treaptă principală.....	31
Lecția 3. Trisonul de treaptă secundară, ca acord de înlocuire a treptei principale.....	32
Lecția 4. Înlănțuirea acordurilor treptelor secundare.....	34
Lecția 5. Sextacordul micșorat al treptei a VII-a.....	35
Lecția 6. Înlănțuirea acordurilor treptelor secundare în gama minor-armonică – I.....	36
Lecția 7. Înlănțuirea acordurilor treptelor secundare în gama minor-armonică – II.....	37
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2 – ACORDUL DE SEPTIMĂ	40
Lecția 8. Tipurile structurale ale acordului de septimă de dominantă.....	41
Lecția 9. Înlănțuirea acordului de septimă de dominantă cu treptele principale.....	42
Lecția 10. Înlănțuirea acordului de septimă de dominantă cu trisonurile treptelor secundare.....	43
Lecția 11. Variantele (răsturnările) acordului de septimă de dominantă.....	44

Lecția 12. Acordurile de septimă construite pe trepte secundare în gama majoră și minor armonică	45
Lecția 13. Septima acordurilor treptelor I și IV, respectiv III și VI, ca notă de pasaj și întârziere	46
Lecția 14. Note melodice – de pasaj, de schimb, întârziere	47
MODULUL III	51
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – MODULAȚIA DIATONICĂ	52
Lecția 1. Fenomenul modulației	53
Lecția 2. Acorduri comune între tonalități înrudite de gradul I	54
Lecția 3. Acorduri comune între tonalități paralele	56
Lecția 4. Acorduri comune între tonalități înrudite de gradul II	58
Lecția 5. Acorduri comune între tonalități îndepărtate	60
Lecția 6. Rolul tonalităților intermediare în modulație	62
Lecția 7. Acordul subdominantei minore	64
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2 – ARMONIA CROMATICĂ	68
Lecția 8. Note melodice (pasaj, schimb, întârziere) alterate	69
Lecția 9. Rolul dominantelor secundare în modulație	70
Lecția 10. Modulația cromatică prin acorduri comune	71
Lecția 11. Modulația cromatică prin acord micșorat cu septimă	72
Lecția 12. Sexta napolitană	73
Lecția 13. Sextacordul, cvintsextacordul mărit al treptei a IV-a	74
Lecția 14. Modulația enarmonică. Mixturile cromatice	75
MODULUL IV	79
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – ARMONIA MODALĂ	80
Lecția 1. Privire generală	81
Lecția 2. Modul eolic	87
Lecția 3. Modul frigid	88
Lecția 4. Modul doric	89
Lecția 5. Modul mixolidic	90
Lecția 6. Modul lidic	91
Lecția 7. Heptatonia secunda	93
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2 – ARMONIA ROMANTICĂ TÂRZIE, IMPRESIONISTĂ, MODERNĂ, ȘI A MUZICII DE JAZZ	99
Lecția 8. Armonia romantică târzie – înrudirea la terță	100
Lecția 9. Armonia impresionistă – structuri acordice cu elemente ajoutées	102
Lecția 10. Armonia modernă – intervale și acorduri gravitaționale, înlănțuirea și suprapunerea acestora	104
Lecția 11. Armonia modernă – intervale și acorduri nongravitaționale (geometrice), înlănțuirea și suprapunerea acestora	106
Lecția 12. Armonia modernă – cadențe intra- și inter- axiale	109
Lecția 13. Armonia modernă – acorduri-cluster (ciorchini de sunete)	110
Lecția 14. Armonia muzicii de jazz – cifrajul, cadențele de bază	113
BIBLIOGRAFIE GENERALĂ	119

INTRODUCERE

Pentru a crea o bază solidă de cunoștințe muzicale pentru profesorii care predau muzică în școlile generale, clasele V-VIII este necesară însușirea elementelor de bază ale armoniei. Armonia, ca factor determinant al dimensiunii verticale a muzicii este o disciplină muzicală fundamentală. Ca atare, ocupă un loc important în rândul disciplinelor de bază ale muzicii. Învățarea și mai târziu predarea elementelor armoniei presupune o preocupare intensă din partea cursanților, viitorilor profesori. Învățarea armoniei constă în însușirea structurilor acordice frecvent utilizate în armonizări simple, și de la caz la caz mai complexe, iar racordarea acestor structuri, raportul lor în cadrul procesului armonic presupune cunoașterea legilor de bază ale înălțărilor armonice. Studiarea armoniei în cadrul cursurilor de Învățământ la Distanță vizează aprofundarea tuturor informațiilor legate de armonia diatonică, tonală. Completarea acestor cunoștințe se face prin lărgirea sferei armoniei diatonice spre armonia cromatică, respectiv armonia modală, cu referiri doar la noțiuni elementare privind aceste două subcapitole. Specificitatea acestui material predat se manifestă prin gradația și ordinea elementelor de bază ale armoniei, divizate pe patru semestre, având în vedere însușirea cât mai temeinică a utilizării treptelor principale, secundare ale armoniei diatonice și aplicarea noțiunilor armoniei cromatice și modale, în cadrul armonizărilor realizate pe baza basului cifrat, respectiv a armonizării unui sopran dat, care cuprinde elemente diatonice, cromatice și în final modale. Finalizarea studiilor constă în armonizarea a două tipuri de melodii ca sopran dat, una diatonic-cromatică, iar cealaltă modală (cântec popular).

OBIECTIVELE DISCIPLINEI:

Disciplina *Armonie* are ca obiectiv principal dezvoltarea cunoștințelor despre elementele fundamentale ale limbajului muzical armonic, însușirea principiilor fundamentale ale scriiturii armonice la patru voci. Însușirea gramaticii muzicale (terminologie, noțiuni, raporturi, etc.) are ca scop dezvoltarea capacităților de citire (orizontală și verticală), formarea culturii auditive, dezvoltarea gândirii muzicale, cât și cunoașterea stilurilor muzicale.

IMPORTANȚA DISCIPLINEI:

Modulul de curs – *Armonia* – își propune aprofundarea tipologiilor acordurilor, relațiile dintre ele, redactarea și recunoașterea lor auditivă, realizând corelări cu disciplinele fundamentale și de specialitate – Teoria Muzicii, Contrapunct, Forme, Orchestrație, etc.

Cursul este structurat pe patru module ce aprofundează problematica trisonului major, acordul minor, acordul cu septimă, modulația diatonică, modulația cromatică, armonia modală, etc.

MATERIALELE APLICATIVE (liniile melodice date) sunt prezentate într-o creștere gradată a dificultăților, necesitând un studiu activ și continuu. Ele sunt reprezentate de către teste ce vor trebui completate de către studenți, teste ce asigură consolidarea fiecărei secțiuni ale cursului

Testele de autoevaluare au rolul de a valorifica cunoștințele teoretice prin transformarea în competențe. Testele teoretice se vor referi la cunoștințele prezentate pe parcursul modulului.

Lucrarea de verificare prezentată la fiecare unitate de învățare va fi înmănată personal tutorelui sau poate fi completată on-line pe platforma electronică a programului.

CRITERIUL DE EVALUARE AL ACTIVITĂȚILOR îl constituie gradul de dobândire a competențelor, conform obiectivelor stabilite prin unitățile de învățare.

Ponderea de evaluare este următoarea:

1. evaluarea continuă – 40%;
 - a. lucrări de verificare – 20%;
 - b. teme de control – 20%;
2. evaluare finală – 60%;
 - a. lucrare scrisă – 30 %;
 - b. examen oral – 30 %.

Nota minimă de trecere la evaluarea finală este 5.

MODULUL I

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – TRISONUL MAJOR

Cuprins

Obiectivele unității de învățare	8
Lecția 1. Trisonul major în structurare pe 4 voci. Legea dublării și triplării fundamentalei	9
Lecția 2. Distribuția vocilor – largă, strânsă, mixtă	11
Lecția 3. Cifrajul și poziția acordurilor aflate în stare directă.....	12
Lecția 4. Transpoziția trisonului Do Major	13
Lecția 5. Înlănțuirea armonică a două acorduri majore: Do Major – Fa Major. Deplasările vocilor.....	14
Lecția 6. Înlănțuirea armonică a două acorduri majore: Do Major – Sol Major.....	15
Lecția 7. Structura acordică a gamei Do Major. Treptele principale și secundare, funcțiile T.S.D. Cadența autentică și plagală.....	16
Lecția 8. Înlănțuirea treptelor IV-V.....	17
Lecția 9. Cadența autentică și plagală compusă. TSDT, TDST	18
Lecția 10. Răsturnarea a I-a a trisonului major	19
Lecția 11. Cadența plagală și autentică simplă cu utilizarea sextacordului major. Cadența autentică compusă cu utilizarea sextacordului major.....	20
Lecția 12. Tipurile cvartsextacordului major. Cvartsextacordului cadențial	21
Lecția 13. Cadențele autentice simple și compuse, cu răsturnările I și II a treptelor principale.....	22
Lecția 14. Note de pasaj și note de schimb în înlănțuirea treptelor principale în tonalitatea Do Major	23
Rezumatul unității de învățare.....	25
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	26
Lucrare de verificare nr. 1	27
Bibliografie minimală	27

Obiectivele unității de învățare

În urma parcurgerii unității de învățare nr. 1 – *Trisonul major* – veți dobândi următoarele competențe:

- veți cunoaște tipologiile trisonului major în structurare pe patru voci, cât și legile dublărilor;
- veți aprofunda distribuția, poziția, cifrajul, structura și răsturnările acordurilor;
- veți realiza înlănțuiri armonice între acordurile treptelor principale, cadente autentice, plagale și autentice compuse;
- veți cunoaște și veți utiliza răsturnările acordurilor și tipologiile cvartsextacordului;
- veți cunoaște notele melodice, notele de pasaj și de schimb în înlănțuirea treptelor principale din tonalitatea Do Major

Lecția 1. Trisonul major în structurare pe 4 voci. Legea dublării și triplării fundamentalei

ACORDUL ia naștere prin intonarea simultană a trei sau mai multe sunete. Elementele de bază ale acordului sunt INTERVALELE. Cele trei intervale cel mai frecvent folosite sunt OCTAVA, CVINTA și TERTĂ MARE.

Intervalul de octavă rezultă prin intonarea a două sunete situate la o distanță de 8 trepte. Funcția sunetului de bază este: FUNDAMENTALA, sunetul superior, sunetul octavei constituind cel mai apropiat ARMONIC sau primul SUNET PARȚIAL. Cântând la un instrument un sunet în registrul grav, se pot distinge auditiv clar și armonicile sale, conturând deci un acord:



I. ACORDUL DE TREI SUNETE DO MAJOR

Lecția 1

a) Trisonul în structurare pe 4 voci

Dacă suprapunem două intervale de bază, obținem un acord de 4 sunete:



Exercițiu: Cântați cele două intervale suprapuse separat, apoi împreună. Intonați intervalele astfel:



voce masculină



voce feminină

b) Putem suprapune două sau trei intervale de bază și în felul în care fundamentală lor comună nu se situează la un interval de octavă una de cealaltă, ci la un interval de primă, respectiv interval de primă + octavă:



Ex. 2



Exercițiu: Cântați intervalele componente succesiv precum și simultan, apoi intonați-le:

de exemplu:



voce masculină

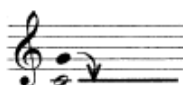


voce feminină

Observație: Pentru a dovedi faptul că totdeauna sunetul de bază al intervalelor de OCTAVĂ, CVINTĂ, TERTĂ MARE este cel care atrage cu putere gravitațională armonicul situat deasupra, să realizăm auditiv următoarea experiență: să cântăm la un instrument muzical cu claviatură OCTAVĂ, apoi să degajăm sunetul superior ținând în continuare apăsat sunetul de bază. Vom remarca faptul că sunetul superior parcă SE PRĂBUȘEȘTE, CADE pe sunetul de bază. Și în acest caz se afirmă legea gravitației



Realizați această experiență auditivă și cu intervalele de CVINTĂ și TERTĂ MARE:



*) FUNDAMENTALA o notă cu notă întreagă, ARMONICELE cu semne grafice de forma unui romb.

**) Notele întregi nu exprimă durata, precum nu exprimă durata nici pătrimile fără codiță (punctele).

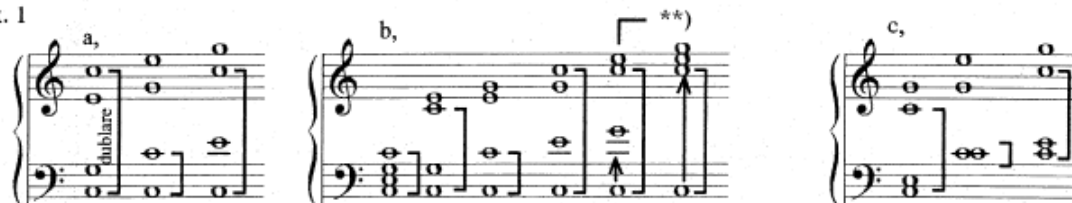
a) Legea dublării fundamentalei

Cea mai răspândită redactare muzicală a vocilor se acomodează constitutiei sonore a corului mixt SOPRAN-ALT - TENOR -BAS (prescurtat SATB). În contruirea structurilor acordice luăm în considerare și extensia vocală a acestor voci. Iată ambitusul celor patru voci:



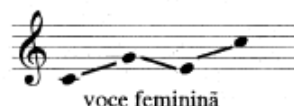
În cazul unei structurări pe patru voci, cele trei sunete ale acordului **Do major** le completăm la patru DUBLÂND fundamentală gravitațională. Dacă am dubla unul dintre celelalte două sunete (**mi** și **sol**) în locul fundamentalei, sunetul dublat s-ar impune ca o **NOUĂ FUNDAMENTALĂ GRAVITAȚIONALĂ**, transformând structura de bază a acordului **Do major** *)

Ex. 1



Exercițiu: Cântați acordurile de mai sus pe un instrument cu claviatură. Intonați sunetele simultan precum și în distribuție frântă. Cântarea corală ar fi ideală.

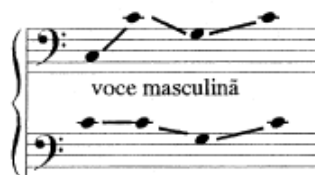
Cântăm:



b) Fundamentală poate fi și triplată. În acest caz lipsește din acord fie terța fie cvinta.



Exercițiu: Cântați simultan și în distribuție frântă pe un instrument cu claviatură, intonați coral (cu cvartet vocal!):



etc.



etc.

Observație: Este foarte importantă memorizarea(!) acordurilor, nu numai în scris, ci și sub formă cântată pe un instrument cu clape.

Să **intonăm** acordurile pe care ni le aducem aminte în modul deja cunoscut.

Memorizarea **vizuală** și **auditivă** a exemplelor, a exercițiilor date trebuie să se realizeze simultan, în paralel.

*) Cu scopul expresivității artistice compozitorii prin excepție! folosesc și dublarea cvintei și a terței acordului major.

**) Depășind ambitusul tenorului ia naștere o sonoritate acordică de tip pianistic.

Lecția 2. Distribuția vocilor – largă, strânsă, mixtă

a) Distribuția vocilor - largă, strânsă, mixtă

Distanța extremă dintre voci s-a conturat în felul următor în practica muzicală:

Ex. 1

1a, S A decima

1b, A T octava incorect

1c, T B două octave

*)

**)

Exercițiu: Cântați la un instrument cu clape, intonați cu cvartet vocal, cântați frânt, în modul deja cunoscut.

De exemplu:

voce masculină etc.

voce feminină etc.

b) Aranjarea vocilor în acord poate lua forma unei distribuții largi, strânse, sau mixte:

Ex 2 Distribuția largă

2 a,

2 b,

2 c,

Între fiecare dintre vocile alăturate se poate introduce un (uneori mai multe) element de acord: între S - A cvinta, între A - T fundamentală, între T - B terță. (ex. 2a)

Distribuția strânsă:

Ex. 3

3 a,

3 b,

****)

Între voci nu mai poate fi introdus nici un element de acord.

Există două variante. (3a)

Armonia tradițională include în cadrul distribuției strânse și acele cazuri în care între tenor și bas există o distribuție largă, dar între celelalte voci distribuție strânsă.

Distribuția mixtă:

3 c,

Într-un acord de distribuție mixtă alternează între ele distribuțiile largă și strânsă. Trei cazuri ale ei sunt preferate (3c)

Exercițiu: Cântați și intonați simultan și frânt acordurile date.

*) Cu triplarea fundamentalei.

**) Pentru pian (instrument cu claviatură)

***) Vocea de tenor putem s-o scriem și în cheia sol, ea sună acolo unde este scrisă, nu trebuie s-o transpunem cu o octavă inferioară!

****) Propriu-zis sunt acorduri în distribuție mixtă.

Lecția 3. Cifrajul și poziția acordurilor aflate în stare directă

a) Cifrajul acordurilor aflate în stare directă

Ex. 1 a,



Orice acord a cărui fundamentală (centrul lui de greutate gravitațională) se află în vocea inferioară, îl notăm cu stare directă.

Cifrajul lui îl exprimăm prin intervalele raportate la vocea inferioară.

Cvinta este simbolizată prin cifra 5, terța mare prin cifra 3. Cifra mai mare se află întotdeauna **deasupra**, iar cea mai mică **sub ea**: $\frac{5}{3}$



În orice ordine ar fi aranjate cele două intervale constitutive, în cifraj succesiunea este $\frac{5}{3}$

b) Poziția acordurilor aflate în stare directă

În acordurile aflate în stare directă prin cifraj exprimăm **sunetul** care se află în vocea superioară (nu intervalul!!)

Astfel, sunt posibile trei poziții: poziția **octavei**, a **terței** și a **cvintei**:

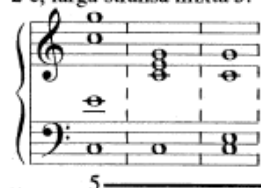
Ex. 2 a, largă strânsă mixtă 8:



2 b, largă strânsă mixtă 3:



2 c, largă strânsă mixtă 5:



Exercițiu: Căutați în fragmentul de "Choral" de J. S. Bach acordurile de **Do major** aflate în stare directă și analizați poziția sopranului.

Bach: Choral nr. 140 (Do major)



Învățați să cântați la pian din memorie fragmentul de coral.

*) Linia orizontală situată după cifraj, indică menținerea elementelor de acord, valabilitatea lor în continuare.

Lecția 4. Transpoziția trisonului Do Major

Transpoziția trisonului Do - major

a) Trisonul Fa major

În afară de sunetul Do pe oricare dintre sunete putem construi trison major.



Ex. 1 Trisonul Fa major se constituie de asemenea din două intervale, ce au o fundamentală comună (sunt centrate gravitațional):
*) $\frac{la}{Fa}] 3;$ $\frac{do}{Fa}] 5.$

**) Căutați în fragmentul de Choral de J. S. Bach de mai jos trisonurile cu fundamentală Fa

Bach: Choral nr. 296



Intonați și cântați la pian acordurile extrase.
Memorați fragmentul de Choral de J. S. Bach.

b) Trisonul Sol major

După trisonurile Do major și Fa major să studiem în scris și sonor trisonul Sol major.

Ex. 2

Cele două intervale gravitaționale $\frac{si}{Sol}] 3;$ $\frac{re}{Sol}] 5.$

Căutați trisonurile cu fundamentală - Sol din fragmentul următor de Choral de J. S. Bach.

Bach: Choral nr. 254 ***)



Intonați vocal și cântați la pian acordurile extrase. Memorizați fragmentul de Choral.

*) Fundamentală (centrul gravitațional) o evidențiem prin litera primă majusculă, spre a o deosebi de sunetul parțial (armonic) notat cu literă mică.

**) Fragmentul de Choral se află în tonalitatea Do major.

***) Fragmentul de Choral se află parțial în tonalitatea Do major.

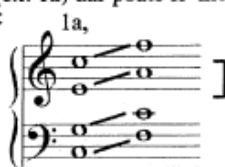
Lecția 5. Înlănțuirea armonică a două acorduri majore: Do Major – Fa Major. Deplasările vocilor

a) Înlănțuirea armonică a două acorduri majore:

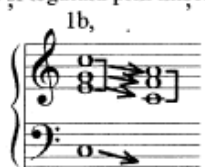
Acordurile Do major - Fa major (cvintă descendentă)

Sucesiunea cea mai simplă dintre două acorduri poate fi obținută prin intermediul mișcării paralele (ex. 1a) dar poate fi închipuită și legătura prin mișcare directă. (ex. 1b)

Ex:



mișcarea paralelă a vocilor (armonia tradițională nu o folosește)



mișcarea paralelă și directă *) a vocilor

- înlănțuirea armonică se bazează pe mișcarea vocilor pe drumul cel mai scurt și pe păstrarea NOTEI COMUNE (ex. 1c)

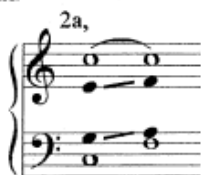


Sucesiunea acordică a exemplului 1a o numim "mixtură". Este predilectă muzicii impresioniste, postromantice și moderne, dar întâlnim forme incipiente ale ei și în muzica polifonică timpurie (organum, faux bourdon) Armonia califică înlănțuirea acordică din exemplul 1b că fiind înlănțuire melodică.

1c, Baza contopirii ("dizolvării") acordice a procesului sonor o constituie înlănțuirea armonică. Esența ei o constituie mișcarea treptată a vocilor, sau prin saltul cel mai mic, și păstrarea NOTEI IDENTICE (COMUNE) a celor două acorduri, la aceeași voce la care ea apare în cadrul primului acord. O altă caracteristică esențială a acestui tip de înlănțuire armonică este mișcarea contrară-, sau mișcarea oblică a vocilor.

b) Deplasările vocilor în înlănțuirea armonică sunt următoarele:

Ex.



A mișcare
T paralelă



S ; S ; S mișcare
A ; T ; B oblică



T ; A mișcare
B ; B directă



T ; A mișcare
B ; B contrară

Observație: Între două trisonuri majore aflate la o distanță **) de cvintă există un sunet comun; fundamentala primului acord este cvinta celui de-al doilea acord. Coeziunea celor două acorduri este amplificată de faptul că nota comună rămâne la aceeași voce în cadrul înlănțuirii.

Exercițiu: Înlănțuieți în scris trisonurile Do major și Fa major astfel încât trisonul de debut Do major să se afle pe rând în distribuție largă 8, 3, 5, apoi strânsă 8, 3, 5 și în final mixtă, pozițiile 3, 5.



Realizați și alte exemple în acest sens.

Vocea basului
a evoluat deasupra
vocii de tenor
a primului acord.

*) Numim mișcarea directă acel tip de mișcare în care vocile evoluează în aceeași direcție, însă nu cu intervale asemănătoare.

**) Distanța acordurilor o măsurăm prin distanța fundamentalelor. În cazul trisonurilor Do major și Fa major, Do - Fa se află la o distanță de cvintă descendentă respectiv cvartă ascendentă. Pe scara cvintelor sunetul Fa se situează cu o cvintă sub Do: Do minus o cvintă = Fa.

Lecția 6. Înlănțuirea armonică a două acorduri majore: Do Major – Sol Major

a) Înlănțuirea a două acorduri majore: acordurile Do major și Sol major (cvintă ascendentă)

Distanța de o cvintă ascendentă pe scara de cvinte, înseamnă sunetul de cvintă situat deasupra sunetului Do, și anume sunetul **Sol**. În cazul a două trisonuri majore, cvinta primului acord devine fundamentală celui de-al doilea acord.

Ex. 1a,b

largă:



Observație: Între trisonurile Do major și Sol major nota comună este sunetul Sol. În cazul ambelor exemple el este ținut în vocea de tenor. În exemplul 1a tenorul dublează la octavă sunetul fundamental Sol, iar în exemplul 1b dublarea se realizează la **unison**.

strânsă:



mixtă: **)



b) Înlănțuirea trisonurilor Do major - Fa major, Do major - Sol major în Choralele lui Bach.

Bach: Choral nr. 234 fragment; (tonalitatea Do major)



Bach: Choral nr. 277 fragment; (tonalitatea Do major)



Exercițiu: Cântați pe un instrument cu claviatură citatele de Chorale de J. S. Bach, precum și înlănțuirile de de acorduri extrase.

Memorizați fragmentele de Chorale și înlănțuirile acordice extrase.

Intonați înlănțuirile de acorduri extrase. De exemplu:



voce masculină



voce feminină

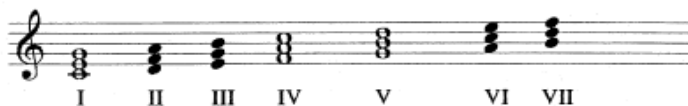
*) Vocea de bas se poate deplasa în ambele direcții, oricare dintre variante este corectă.

**) Dacă acordul inițial se află în distribuție mixtă poziția octavei, (vezi lecția 4) trebuie triplă fundamentală. Din această cauză în locul ei utilizăm acordul aflat în poziția cvinței, acord foarte frecvent întâlnit.

Lecția 7. Structura acordică a gamei Do Major. Treptele principale și secundare, funcțiile T. S. D. Cadența autentică și plagală

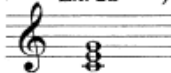
a) Structura acordică a gamei Do major, treptele principale și treptele secundare, funcțiunile Tonică, Subdominantă, Dominantă

Ex. 1

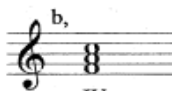


Pe treptele gamei se pot construi **trei** trisonuri majore, **trei** trisonuri minore, și **un** trison micșorat. Acordurile sunt dotate cu numerotarea **treptelor**: cifre romane de la I la VII. Acele trepte pe care se creează trison major le numim **TREPTA PRINCIPALĂ** (în exemplul 1 le-am evidențiat prin note întregi). Acestea sunt acordurile treptelor I, IV, și V. Celelalte trepte, II-III-, VI-VII- sunt **TREPTA SECUNDARE**! Acordurile treptelor principale îndeplinesc funcțiuni armonice. În ierarhia acordurilor treapta a I-a îndeplinește funcțiunea de tonică, treapta a IV-a de subdominantă și treapta a V-a de dominantă.

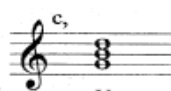
Ex. 2a *)



I
Tonică
(prescurtarea: T)



IV
Subdominantă
(prescurtarea: S)



V
Dominantă
(prescurtarea: D)

b) Cadența autentică și plagală simplă TDT; TST

Pentru a se crea relații armonice funcționale între trisonurile majore ale treptelor principale, sunt necesare înlanțuiri de câte trei acorduri, de exemplu: TDT = I - V - I sau TST = I - IV - I. Funcțiunea tonicii devine evidentă prin intermediul repetării treptei a I-a.

Ex. 3 a,



I (5/3) V - I
T D T

Cadență simplă
autentică



I - IV - I
T - S - T

Cadență simplă **)
plagală

Observație: Pentru prima dată utilizăm în cadrul înlanțuirilor acordice valori de durate. În cadrul măsurii **Alla breve** sunetele acordului le notăm cu două note în valoare de doime.

Exercițiu: Cântați la pian cadențele simple prezentate mai sus, intonați-le în modul deja cunoscut, iar dacă este posibil redați-le și cu un cvartet vocal.

*) În cadrul sintaxei frazei literare funcțiunea **Tonicii** echivalează cu subiectul, funcțiunea **dominantei** cu predicatul iar funcțiunea **subdominantei** îndeplinește rolul adjectivului.

**) Cadențele plagale sunt frecvente în muzica modală, în muzica tonală fiind relativ rare.

Test de autoevaluare nr. 1

Realizați o cadență autentică, una plagală și una autentică compusă.

Lecția 8. Înlănțuirea treptelor IV-V.

a) Înlănțuirea treptelor IV - V

Între treptele IV și V nu există notă comună, din această cauză în înlănțuirea lor trebuie să se realizeze o mișcare contrară: în opoziție cu mișcarea treptat ascendentă a fundamentalei acordului restul vocilor urmează o mișcare descendentă treptată sau prin salt de terță mică:

Ex. 1a, b, c,

Observație:
reprezentarea grafică:

Exercițiu: Cântați la pian înlănțuirile date, intonați-le arpeggiat și în evoluție melodică frântă

b) Din fragmentele de Chorale de J. S. Bach date: (tonalitate Do major) ***)

Bach: Choral nr. 11, 254, 298

Exercițiu: Căutați înlănțuirile treptelor principale IV - V (alegeți acorduri aflate în stare directă):

Memorizați fragmentele de Chorale de J. S. Bach, cântați-le la pian, intonați-le arpeggiat. Scrieți-le încă o dată din memorie.

*) Saltul de terță mică este singura mișcare netreptată în înlănțuirea dată, însă utilizarea lui este inevitabilă.

) Imaginați înlănțuirile date în cadrul tonalității **Do major! Cele trei puncte se referă la faptul că înlănțuirile au fost decupate dintr-un cadru cadențial.

***)) Simpla gamă **Do major** se transformă în **TONALITATEA DO MAJOR**, deoarece sunetele, acordurile ei se organizează în **SISTEM FUNCȚIONAL**.

Lecția 9. Cadentă autentică și plagală compusă. TSDT, TDST

a) Cadentă autentică și plagală compusă TSDT (I - IV - V - I); TDST (I - V - IV - I)

Alăturarea a două cadente simple de același tip nu dă naștere la cadentă compusă, precum și nici alăturarea a două cadente simple de tipuri diferite:

Ex. 1a,



înlanțuire armonică înlanțuire melodică
 $\begin{matrix} I - V - I \\ T - D - T \end{matrix} + \begin{matrix} I - V - I \\ T - D - T \end{matrix}$
 cadentă cadentă
 autentică autentică

1b,



$\begin{matrix} I - IV - I \\ T - S - T \end{matrix} + \begin{matrix} I - V - I \\ T - D - T \end{matrix}$
 cadentă cadentă
 plagală autentică



înlanțuire armonică înlanțuire melodică
 $\begin{matrix} I - IV - I \\ T - S - T \end{matrix} + \begin{matrix} I - IV - I \\ T - S - T \end{matrix}$
 cadentă cadentă
 plagală plagală

b) Cadentă autentică și plagală compusă presupune succesiunea funcțiunilor de S și D.

Cadentă autentică compusă

Cadentă plagală compusă

Ex. 2a,



$\begin{matrix} I - IV - V - I \\ T - S - D - T \end{matrix}$
 (înlanțuire armonică)

2b,



$\begin{matrix} I - V - IV - I \\ T - D - S - T \end{matrix}$
 (înlanțuire armonică)

Bach: Choral nr. 298, 348 (tonalitatea Do major)



Analizați utilizarea cadentei autentice compuse prin înscrierea cifrajului sub exemplul de mai sus.
 Memorizați fragmentele de Choral, cântați-le la pian. Intonați exemplele date.

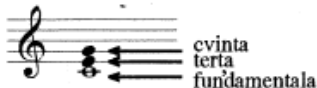
*) Vezi Lecția 8.

Lecția 10. Răsturnarea a I-a a trisonului major

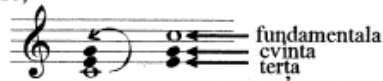
a) Răsturnarea a I-a a trisonului major

Dacă situăm fundamentala trisonului major deasupra terței și a cvintei ei ia naștere răsturnarea acordului (propriu-zis este vorba de rotație, sunetele acordului pot fi rôtite în jurul unei axe imaginare).

Ex. 1a,

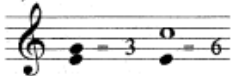


1b,

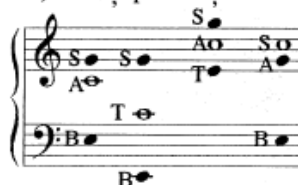


Raportat la terță ajunsă la bază, fundamentală situată deasupra ei dă naștere unui interval de sextă. Din acest motiv, răsturnarea a I-a o notăm cu cifra 6. Cifrajul întregului acord este: $\frac{6}{3}$, cifra 3 indică distanța la care se află cvinta raportată la vocea din bas. În sistemul basului cifrat determinăm fiecare interval prin raportarea lui la "bas".

Ex. 2a,



2b, variații prin rotație



Observație:

Distribuția vocilor în structurarea pe 3 voci am notat-o preluând prescurtările (initialele) vocilor componente ale corului mixt.

Exercițiu: Cântați la pian, și intonați acordurile în modul deja cunoscut.

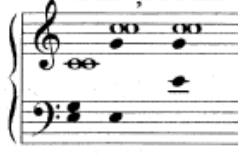
b) Sextacordul major în structurare pe 4 voci

În cadrul structurării pe 4 voci a sextacordului major **dublăm** de asemenea cel mai important element constitutiv de acord. Fundamentală, cu toate că se află într-unul dintre vocile superioare, își **păstrează** rolul, funcțiunea îndeplinită în acord.

Ex. 3 a, **)



3 b, distribuție strânsă



3 c, distribuție largă



Observație

Distribuția largă poate fi realizată prin **dublarea** cvintei.

În sextacordul major cvinta poate fi utilizată în orice distribuție, respectiv atât mixtă cât și strânsă.

Ex. 4 a,



4 b,



Observație

Terța aflată în vocea din bas se dublează doar în cazuri foarte rare. În aceste cazuri terța din bas este întotdeauna notă de pasaj.

Exercițiu: Căutați sextacordurile majore din fragmentele de Choral de Bach de mai jos și analizați-le.

Bach: Choral nr. 11, 357.



*) În cadrul cifrajului, cifra de valoare mai mare este situată întotdeauna deasupra, restul cifrelor fiind situate dedesubtul ei, în ordine descrescătoare. Acordul aflat în răsturnarea a I-a și notat cu cifra 6 poartă denumirea de "sextacord".

**) Am schimbat ordinea distribuțiilor deoarece structura sextacordului ii este caracteristică distribuția mixtă. Contrar cu vizualizarea punctată a terței și a cvintei, fundamentală dublată am evidențiat-o prin garfia noiei întregi. Dublarea se realizează la octavă (uneori la două sau la trei octave) sau la unison.

Lecția 11. Cadența plagală și autentică simplă cu utilizarea sextacordului major. Cadența autentică compusă cu utilizarea sextacordului major

a) Cadența plagală și autentică simplă cu utilizarea sextacordului major

Dintre cele trei acorduri componente ale cadenței simple autentice și plagale, oricare se poate afla în răsturnarea a I-a. Se poate chiar și faptul ca toate cele trei componente să fie sextacorduri.

Ex. 1a, Cadență plagală

1b,

1c,

Ex. 2a, Cadență autentică

2b,

2c,

Exercițiu: Cântați exemplele date la pian, intonați-le în modul deja cunoscut, scrieți exemple asemănătoare în cadrul tonalității Do major.

b) Cadența autentică compusă cu utilizarea sextacordului major

Ex. 1a, Cadență autentică

Bach. Choral nr. 277. (fragment)

Cvintele și octave paralele sunt interzise în armonia clasică!

1b,

1c,

Paralelismele de cvinte și octave trebuie evitate!

Bach. Choral nr. 239. (fragment)

1c,

Bach. Choral nr. 348. (fragment)

*) În practica muzicală este permisă cvinta micșorată descendentă, în cazul în care acest salt descendent este rezolvat prin mers treptat ascendent (fa si do).

**) Cvartele paralele sunt permise în cadrul vocilor superioare, însă în combinație cu vocea din bas sunt interzise!

Lecția 12. Tipurile cvartsextacordului major. Cvartsextacordul cadențial

a) Tipurile cvart - sextacordului major

În răsturnarea (rotația) a II-a a trisonului major, fundamentală și terță ajung deasupra cvintei rămase în vocea de bas; astfel, raportat la bas avem un interval de cvartă ($\frac{do}{sol}$) și un interval de sextă ($\frac{mi}{sol}$)



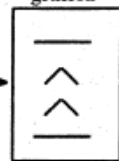
Intervalul de cvartă, dacă ia naștere în combinație cu vocea din bas este considerat ca fiind DISONANȚĂ. Din acest motiv, cvartsextacordul este un acord disonant, a cărei sonoritate creează tensiune. Cvart - sextacordul trebuie pregătit și trebuie rezolvat.

Cele mai simple variante de cvart - sextacord sunt **cvartsextacordul de schimb** (a) și **cvartsextacordul de pasaj** (b).

Ex. 2a,



reprezentarea
grafică



2b,



este valabil și în
recurență?



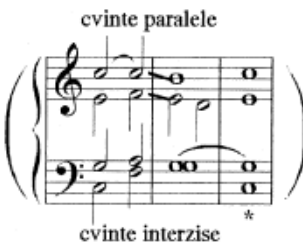
În cazul cvart - sextacordului dublăm întotdeauna CVINTA situată în vocea din bas. Prin intermediul dublării sunetului de **cvintă** al acordului devine fundamentală, centru de gravitație inferior. Structura acordului se schimbă, devine trison major în stare directă, în care terță este ÎNTĂRZIATĂ prin cvartă, iar cvinta este ÎNTĂRZIATĂ prin sextă.

b) Cazul particular al cvart - sextacordului întârziat este cvart - sextacordul cadențial.



Observație: Terța și cvinta treptei a V-a este întârziată prin cvartă (do) și sextă (mi). Sunetele de întârziere apar întotdeauna pe timpii tari (accentuați) ai măsurii, iar rezolvarea lor se realizează pe timpii slabi (neaccentuați) ai măsurii. Cea mai importantă este **pregătirea** sunetelor de întârziere, pregătire ce apare de asemenea pe parte de timp neaccentuată. În exemplul 3 cele trei faze sunt exprimate prin semnele † (neaccentuat) > (accentuat) † (neaccentuat).

Cvart - sextacordul de întârziere poate fi descompus în două tipuri de acorduri a) întârziere 4 - 3 b) întârziere 6 - 5 (vezi exemplele 3b și 3c).



Exercițiu:

Cântați la instrument, intonați vocal și memorizați exemplele date.

*) Sunetul de întârziere se rezolvă întotdeauna descendent.

**) Sensibilă (terță treptei a V-a) aflată în vocile de mijloc, se poate rezolva pe cvinta treptei a V-a prin salt descendent de terță mare.

Lecția 13. Cadențele autentice simple și compuse, cu răsturnările I și II a treptelor principale

a) Cadențe autentice simple, cu răsturnarea a I-a și a II-a a treptelor principale

Ex. 1a, Cadentă simplă plagală Cadențe simple autentice (1b, c, d)

1⁶ IV 6-5
T S T

I I⁶ V 6-5
T T D T

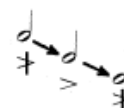
I V 6-5
T D T

I I⁶ V 6-5
T T D T

Observație: Pregătirea intervalului disonant - în cazul de față CVARTA - se realizează de regulă prin inter - mediul notei comune, cu un ritm sincopat:



- dar, în cazuri mai rare poate fi pregătit și prin mers treptat descendent:



- se poate întâmpla de asemenea ca nota disonantă de întârziere să fie abordată treptat prin mers ascendent.

Exercițiu: Analizați următoarele fragmente de Choral de Bach prin înscrierea cifrajului acordurilor.

Bach: Choral nr. 254, 200

b) Cadențe autentice compuse, cu ambele răsturnări ale treptelor principale

Ex. 2a,

I⁸ IV⁶ V 6-5 I
T S D 4-3 T

2b, prin utilizarea notelor în valori de pătrimi

I⁶ IV⁶ V 6-5 I
T S D 4-3 T

Observație: Acordurile aflate în stare directă, ale treptelor I și IV din exemplul 2b, le-am transformat în **sext-acorduri** prin intermediul unor note în valori de pătrimi. Aceasta reprezintă o soluție frecventă, nefiind considerată înlănțuire, ci doar SCHIMB DE POZIȚIE! - schimb interior al vâlcilor, prin păș - trarea acordului.

Exercițiu: Scrieți cadențe asemănătoare, cântați-le la pian, intonați armoniile. Analizați următorul fragment de Choral de Bach, și memorați-l.

Bach: Choral nr. 41

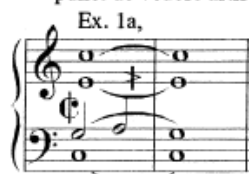
*) În vocea de bas (sau ocazional în altă voce) sunetul ținut poate fi alternat ascendent sau descendent prin salt la octavă!

Lecția 14. Note de pasaj și note de schimb în înlănțuirea treptelor principale în tonalitatea Do Major

a) Note de pasaj, și note de schimb în înlănțuirea treptelor principale în tonalitatea Do major

În cadrul cvartsectacordului de schimb $\begin{bmatrix} 5 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 3 \end{bmatrix}$ am văzut deja faptul că deasupra notei ținute (comune) I IV I

din vocea de bas pe parte de timp neaccentuată se creează note de schimb duble, acestea dând naștere acordului. Evoluția melodică a vocilor deasupra unui acord ținut este un posibil mijloc de expresie, foarte important din punct de vedere artistic.



Observație: În cuprinsul unui singur trison Do major sunetul de cvintă a evoluat la sextă și s-a rezolvat din nou pe cvintă. Rezolvarea prin revenire pe cvintă este importantă, astfel ia naștere desenul melodic specific notei de schimb.

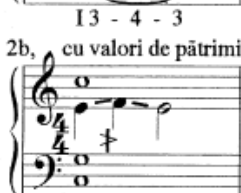


Observație: Și terța poate evolua melodic la nota de schimb superioară dând naștere de asemenea unui acord de schimb. Raportat la vocea din bas acest acord conține o cvartă disonantă. Rezolvarea prin revenire pe terță a notei disonante este obligatorie. Acordul nu are în mod expres o denumire. S-ar putea denumi:



această formulă de acord ce ia naștere din mișcarea melodică a vocilor o denumim:

SEXTACORD DE SCHIMB.



CVARTACORD DE SCHIMB.



I 5 - 6 - 5



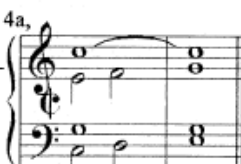
I 3 - 4 - 3

b) Nota de pasaj sau sunete de legătură în înlănțuirea treptelor principale

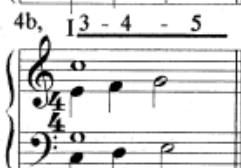
Cvartsectacordul de pasaj este o rezultantă a sunetelor de pasaj. La fel ca și structurile sonore de cvartsectacord prezentate anterior (cvartsectacord cadential de întârziere și cvartsectacord de schimb) și acest acord poate fi desfăcut în elementele sale constitutive.



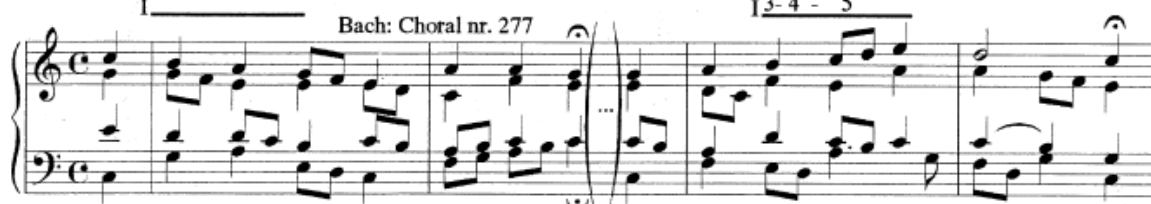
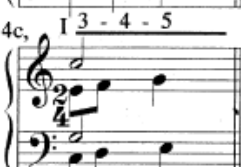
Observație: Cu nota de pasaj a vocii inferioare ia naștere o structură armonică disonantă. Ea poate fi folosită doar pe parte de timp neaccentuată. Poate exista și pasaj dublu (fără să fie 6 de pasaj), cu note de pasaj identice la ambele voci. În exemplele 3a, b, c, nota de pasaj o constituie sunetul Re, ce apare la două voci (vezi varianta de voce din paranteza dreaptă).



Observație: Există posibilitatea notelor de pasaj duble, în terțe sau în sexte paralele. Vocea din bas nu o cifrăm, dar cifrăm notele de pasaj ce apar la vocile superioare.



Exercițiu: Căutați și încercați notele de schimb și de pasaj în fragmentul de mai jos de Choral de J.S. Bach:



*)Nota de schimb și pasaj cade pe unitate de timp neaccentuată. Aceasta se referă la al doilea sunet al perechilor de valori (doimi, pătrimi, optimi etc):

**)La fel precum cvartsectacordul de schimb, nici cvartsectacordul de pasaj nu este o sonoritate independentă (valabilă de sine stătător). Ele se încadrează între două acorduri și devin dependente de aceasta.

****) Vocea din bas în sistemul basului cifrat nu o putem nota.

Test de autoevaluare nr. 2

1. Realizați o cadență autentică compusă utilizând sextacordul.
2. Realizați o cadență autentică simplă utilizând cvartsextacordul de pasaj.

Rezumatul unității de învățare

Trisonul major, în structurare pe 4 voci, este extins prin dublarea fundamentalei.

Distribuția vocilor: largă – distanța între vocile învecinate este mare, permițând intercalarea a unui sau a mai multor sunete de acord; strânsă – distanța dintre cele trei voci superioare este mică, fără a fi posibilă intercalarea unui alt element de acord; mixtă – combinarea distribuției largi cu cea strânsă.

Poziția acordurilor în stare directă ține cont de sunetul aflat în sopran. Poziția octavei – dacă în sopran avem fundamentala dublată a acordului; poziția terței – dacă în sopran apare terța acordului; poziția cvintei – dacă în sopran apare cvinta acordului.

Acordului major, în stare directă se cifrează cu 5
3

Acordul treptei I are funcția de Tonică, acordul treptei a IV-a are funcția de Subdominantă, acordul treptei a V-a are funcția de Dominantă.

Treptele principale se pot înlănțui în trei moduri:

- cadența autentică – I-V-I.
- cadența plagală – I-IV-I.
- cadența autentică compusă – I-IV-V-I.

Răsturnarea acordurilor:

- stare directă: dacă în bas avem nota fundamentalei.
- răsturnarea I – sextacordul: dacă în bas avem nota terței.
- răsturnarea II – cvartsextacordul: dacă în bas avem nota cvintei.

Există patru tipuri de cvartsextacord: de arpeggiu, de pasaj, de schimb, de întârziere

Există patru tipuri de note melodice: nota de schimb, nota de pasaj, întârzierea, anticipația.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

Test 1.

autentică plagală autentică compusă

I V I I IV I I IV V I

Test 2.

1.

autentică compusă

I IV6 V6 I

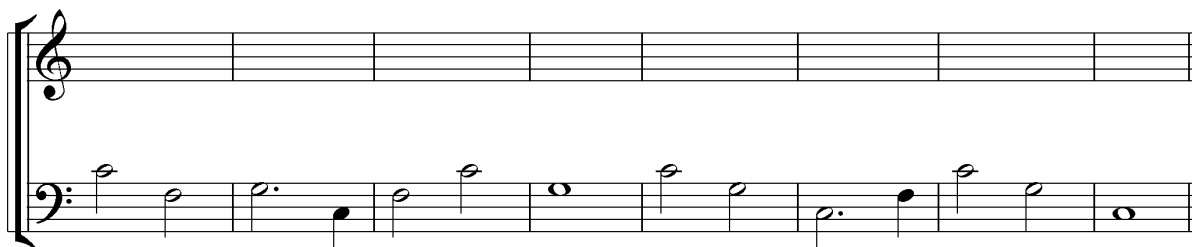
2.

cvartsextacord de pasaj

I V₆₄ I₆

Lucrare de verificare nr. 1

Armonizați următorul bas, conform regulilor parcurse în modulul de curs.



Lucrarea de verificare va fi predată personal tutorelui. Punctajul va ține cont de realizarea cifrajului, înlănțuirea corectă a acordurilor și conducerea optimă a vocilor.

Bibliografie minimală

1. Negrea, Marțian, *Tratat de armonie*, București, Editura Muzicală, 1958
2. Pașcanu, Alexandru, *Armonia*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1974
3. Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională. Armonia diatonică nemodulantă*, Oradea, Editura Universității Emanuel, 2002
4. Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională. Modulația diatonică și armonia cromatică*, Oradea, Editura Universității Emanuel, 2005

MODULUL II

UNITATEA DE ÎNĂȚARE NR. 1 – ACORDUL MINOR

Cuprins

Obiectivele unității de învățare	28
Leția 1. Trisonul minor ca acord de treaptă principală (I, IV) în tonalitatea minor armonică	29
Leția 2. Trisonul minor ca acord de treaptă secundară în tonalitatea majoră. Înlănțuirea trisonului minor de treaptă secundară cu trisonul major de treaptă principală	30
Leția 3. Trisonul de treaptă secundară, ca acord de înlocuire a treptei principale	31
Leția 4. Înlănțuirea acordurilor treptelor secundare	33
Leția 5. Sextacordul micșorat al treptei a VII-a	34
Leția 6. Înlănțuirea acordurilor treptelor secundare în gama minor-armonică (I)	35
Leția 7. Înlănțuirea acordurilor treptelor secundare în gama minor-armonică (II)	36
Rezumatul unității de învățare	37
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	38
Lucrare de verificare nr. 1	38
Bibliografie minimală	38

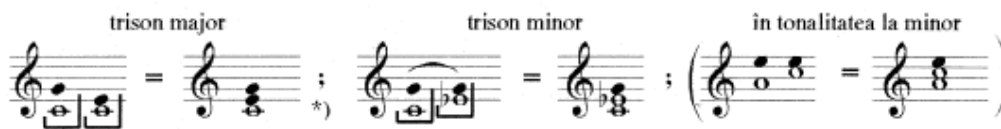
Obiectivele unității de învățare

În urma parcurgerii unității de învățare nr. 1 – *Acordul minor* – veți dobândi următoarele competențe:

- veți cunoaște tipologiile de bază ale acordurilor minore;
- veți aprofunda acordurile treptelor secundare, cât și înlănțuirea acestora cu acorduri majore, de trepte principale;
- veți însuși caracteristicile răsturnărilor acordurilor minore;
- veți cunoaște înlănțuirea acordurilor treptelor secundare în gama minor-armonică.

Lecția 1. Trisonul minor ca acord de treaptă principală (I, IV) în tonalitatea minor armonică

Acordul minor nu poate fi dedus din șirul armonicilor: el reprezintă o structură artificială, creată de practica muzicală europeană polifonică. În mod asemănător acordului major, și acordul minor ia naștere din suprapunerea a două intervale gravitaționale. Însă, în timp ce în acordul major cele două intervale gravitaționale au **fundamentală comună**, în acordul minor armonic cele sunt comune.



Trisonul minor reprezintă deci o structură cu **două fundamentale**. Prin urmare, în cadrul distribuției acordului minor pe 4 voci pot fi dublate ambele fundamentale, atât în acordul aflat în starc directă, cât și în sextacord.

a) Trisonul minor ca acord de treaptă principală (I; IV) în tonalitatea minoră armonică.

Înlănțuirile de acorduri prezentate în tonalitatea **Do major** sunt valabile și în tonalitatea omonimă a acesteia.

Astfel, puneți armura tonalității **do minor** și reluați exemplele primelor 15 lecții și în tonalitate minoră. Folosiți **minorul armonic!** În acest sens, treapta a V-a rămâne în continuare **acord major**, doar treptele I și IV se transformă în acorduri minore.

Exercițiu: Cântați exemplele lecțiilor 1 - 15 transpuse în tonalitatea **do minor**.

b) În înlănțuirea sextacordurilor treptelor IV₆ - V₆ trebuie evitat mersul de secundă mărită în cadrul vocilor:

Ex. 1 a) in locul ei

Observație: În cadrul utilizării cvartsextacordului în tonalitate minoră armonică sunt valabile aceleași reguli pe care le-am utilizat la apariția ei în tonalitate majoră. Atenție! acordul treptei a V-a este acord major.

Exercițiu: Scrieți înlănțuiri acordice în **la minor**, utilizând treptele principale I-IV; IV-V[#]; V-I
T-S S-D D-T

*) Sunetul fundamental, centrul de gravitație l-am notat cu note întregi, iar armonicile cu puncte (vezi Lecția 1)

Lecția 2. Trisonul minor ca acord de treaptă secundară în tonalitatea majoră. Înlănțuirea trisonului minor de treaptă secundară cu trisonul major de treaptă principală

În gama majoră, alături de cele trei trepte principale avem patru trepte secundare. Dintre acestea trei sunt strâns legate de câte o treaptă principală prin intermediul unei terțe mici: I - VI; IV - II; V - III. Cea de a patra treaptă secundară (treapta a VII-a!) conține un acord micșorat; de utilizarea ei ne vom ocupa într-una din lecțiile următoare.

a) Trisonul minor ca acord de treaptă secundară în tonalitate majoră
(- pot fi dublate în egală măsură fundamentală și terță).

1 a) Do: VI ¹⁸ m 5

b) dublarea fundamentalei

c) dublarea terței

d) Do: II ^{s 8} S 5

e) Do: III ¹³ 13

f) m 8

g) dublarea fundamentalei și a terței.

b). Înlănțuirea trisonului minor de treaptă secundară cu trisonul major de treaptă principală: I-VI.

Acest tip de înlănțuire se realizează prin păstrarea celor două note comune, celelalte două voci urmând principiul înlănțuirii severe, vocile evoluând pe drumul cel mai scurt spre elementele celui de-al doilea acord. În cazul utilizării sextacordului în unele cazuri se păstrează o singură notă comună.

2 a) Do: I ¹⁸ - VI

b) I ¹³ - VI ⁶

c) I ⁶ - VI ⁶

d) I ^{s 8} - VI

e) I ^{s 3} - VI ⁶

f) I ⁶ - VI

g) I ^{m 3} - VI

h) I ^{m 5} - VI ⁶

c) Asemănător înlănțuirii I-VI rezolvăm și înlănțuirile treptelor IV-II și V-III.

3 a) Do: IV - II

b) IV ¹³ - II ⁶

c) IV ⁶ - II ⁶

d) IV ^{s 8} - II

e) IV ^{s 3} - II ⁶

f) IV ^{s 5} - II

g) IV ^{m 3} - II

h) IV ^{m 5} - II

4 a) Do: V - III

b) V ¹³ - III ⁶

c) V ⁶ - III ⁶

d) V ^{s 8} - III

e) V ^{s 3} - III ⁶

f) V ^{s 5} - III

g) V ^{m 3} - III

h) V ^{m 5} - III

BWV 389 J. S. Bach: citat din Choralele BWV 389, 426, 340

Do: I 2 VI III 8-7 IV 9-8 Do: IV 2 II Do: V III

BWV 426 BWV 340

* Nu folosiți acordul minor de treaptă secundară în poziția cvintei prin evidențierea intervalului de cvintă între vocile de sopran și alt.

Lecția 3. Trisonul de treaptă secundară, ca acord de înlocuire a treptei principale

Trisonul minor de treaptă secundară poate înlocui treapta principală, păstrând funcțiunea acesteia; de exemplu: înălțuirea V - I poate fi înlocuită cu V - VI, relația I - IV cu I - II⁶, etc.

$$D-T \quad D-T \quad T-S \quad T-S$$

a) Trisonul de treaptă secundară, ca acord de înlocuire a treptei principale (cu care se află

în relație paralelă):	$\frac{V}{T} = \frac{VI}{S}$	(cadență evitată)
-----------------------	------------------------------	-------------------

Ex. 1 a)

Do: $V - \frac{m}{D} \frac{S}{T}$

Observație: Se dublează obligatoriu terța acordului treptei a VI-a, prin aceasta evidențiind funcțiunea de tonică a acesteia.

Neavând note comune între treptele învecinate este recomandabilă mișcarea contrară sau directă a vocilor (vezi: 1c) pentru evitarea cvintelor sau și a octavelor paralele.

18
V - VI
D - T

c) 

$$\begin{array}{c} \diagup \quad \text{m s} \quad \diagdown \\ \text{V-VI}^6 \\ \text{D-T} \end{array}$$

d)


$$\begin{array}{c} \text{ms}^1 \\ \text{V-VI}^6 \\ \text{D-T} \end{array}$$

Ex. 2 a)

Do: I¹⁸ - II⁶
T - S

I - II⁶
 T - S

Observație: În această înălțuire acordul treptei a II-a este folosit de obicei în răsturnarea a I-a **cu dublarea terței**, în semn de evidențiere a funcțiunii subdominantei.

$$\begin{array}{l} \text{I} - \text{II}^{\text{C}} \\ \text{T} - \text{S} \end{array}$$

c) 

$$\begin{array}{c} \nearrow \quad \searrow \\ \text{I}^{13} - \text{II}_6 \\ \text{T} - \text{S} \end{array}$$

Exercise d) is a short musical piece in 2/4 time, consisting of 9 measures. It is written for piano and features a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, starting on G4 and moving up stepwise to D5. The bass staff provides a simple accompaniment, starting on G2 and moving up stepwise to D3. The piece ends with a final chord of G4 and D5.

$$\begin{array}{l} \text{I} - \text{II}^6 \\ \text{T} - \text{S} \end{array}$$

Exercițiu: Scrieți înălțuri acordice în Sol și în Fa major pe baza modelelor date:

Sol: I - II⁶
T - S

V- VI
D- T

Fa: I - II⁶
T S

V - VI
D- T

Sol: $I \overset{m^3}{-} \overset{6}{II}$
T- S

V - VI
D - T

J. S. Bach: citat din Choralele BWV 340 si 281

Do: V ⁸⁻⁷ - VI ⁴⁻³
D - T

Do: VII ⁶ V₍₅₎ I - II ⁶
T S II₍₅₎ V

*) În cazuri rare, în acordul II⁶ poate fi dublată și fundamentală, respectiv cvinta acordului.

II⁶ - V
S - D



Do: II⁶ - V
S - D

Observație: În înălțuirea II⁶ - V este de asemenea obligatorie mișcarea contrară a vocilor: în opoziție cu mersul ascendent al basului, vocile superioare coboară.



II⁶ - V
S - D

octave paralele



II⁶ - V
S - D



II⁶ - V
S - D

VI - IV
T - S



Do: (V) VI - IV
D - T - S

Observație: În urma înălțuirii V-VI (cadența evitată), treapta a VI-a trebuie condusă mai departe pe treapta a IV-a, respectiv pe un acord de funcțiunea subdominantei (de ex. II⁶)



(I-) VI - IV
T - T - S

cvinte paralele



VI - IV
T - S



VI - IV
T - S

Exercițiu: Scrieți înălțuiri acordice în Sol și în Fa major pe baza modelelor de mai sus:



Sol: VI - IV
T - S



II⁶ - V
S - D



Fa: II⁶ - V
S - D



VI - IV
T - S

BWV 257

J. S. Bach: Citat din Choralele BWV 257, 70, 325

BWV 70



Do: VI III⁸⁻⁷ IV VI VI² II⁶ V⁽⁷⁾ I

Do: I₂ VI₂ IV₂ II V⁷⁻⁶⁻⁵ I

BWV 325



Do: II² V₆ V⁷ I⁹ I⁶ III VI² II⁶ II⁶⁻⁵ V⁹⁻⁸⁻⁷ I

I⁶ IV VI⁻² II₅ II₄₋₃ V⁵⁻⁶⁻⁷ I

*) În cazuri rare, în acordul II⁶ poate fi dublată și fundamentală respectiv cvinta acordului.

Lecția 4. Înlănțuirea acordurilor treptelor secundare

Acordurile treptelor secundare pot fi înlănțuite și între ele, atât în stare directă cât și în răsturnarea a I-a.

Exemplu: VI - II⁶; III - VI; II - III;
T - S D - T S - D

a) Înlănțuirea acordurilor treptelor secundare:

1 a)  b)  c)  d) 

Do: VI - II⁶
T - S

VI - II⁶
T - S

octave paralele

VI - II⁶
T - S

VI - II⁶
T - S

VI - II⁶
T - S

Observație: În exemplul 1a) am dublat terța acordului II⁶, în 1b) am dublat fundamentală lui, iar în 1c) cvinta lui.

2 a)  b)  c)  d) 

Do: III - VI
D - T

III - VI
D - T

octave paralele

III - VI
D - T

III - VI
D - T

III - VI
D - T

Observație: Înlănțuirea III - VI constituie o D - T RELATIE ACORDICĂ AUTENTICĂ, la fel ca și înlănțuirile I - V; II - V⁶
T - D S - D

3 a)  b)  c)  d) 

Do: II - III⁶
S - D

II - III⁶
S - D

octave paralele

II - III⁶
S - D

II - III - I
S - D - T

II - III
S - D

Observație: Varianta corectă a exemplului 3c, poate fi rezolvată pe treapta a I-a: II⁶ - III - I

b) Pe baza celor expuse până acum putem sistematiza ÎNLĂNȚUIRILE ACORDICE AUTENTICE, alăturând acestora sistemul ÎNLĂNȚUIRILOR PLAGALE:

SISTEM ARMONIC TONAL

- 1a) Mers ascendent de cvartă, respectiv - mers descendent de cvintă:
I-IV; II-V; III-VI; IV-VII; V-I; VI-II; VII-III.
- 2a) Mers ascendent de secundă:
I-II; II-III; III-IV; IV-V; V-VI; VI-VII; VII-I.
- 3a) Mers descendent de terță:
I-VI; VII-V; VI-IV; V-III; IV-II; III-I; II-VII.

SISTEM ARMONIC MODAL

- 1b) Mers descendent de cvartă, respectiv - mers ascendent de cvintă:
I-V; VII-IV; VI-III; V-II; IV-I; III-VII; II-VI.
- 2b) Mers descendent de secundă:
I-VII; VII-VI; VI-V; V-IV; IV-III; III-II; II-I.
- 3b) Mers ascendent de terță:
I-III; II-IV; III-V; IV-VI; V-VII; VI-I; VII-II.

J. S. Bach: Citate din Choralele BWV 70, 390, 426

BWV 70  BWV 390  BWV 426 

Do: II VI II⁶ V⁸⁻⁷ I

Do: I VI⁵⁻⁶ III IV

Do: IV₂ II III⁶ I⁶⁻⁵ IV⁹⁻⁸ I⁴⁻³

plagal

plagal

plagal

*) Cvinte directe între o voce extremă (sopran) și mediană (tenor)

Lecția 5. Sextacordul micșorat al treptei a VII-a

Pe treapta a VII-a a gamei majore apare un trison micșorat. Concepția armonică tradițională tratează acest tip de acord ca fiind disonanță: în stare directă el a fost utilizat doar cu adăugarea septimei, sau ca rezolvare a întârzierii. În practica muzicală tonală s-a răspândit ca acord de sine stătător doar răsturnarea a I-a a lui. În cazul sextacordului micșorat dublăm de asemenea terța, sunetul aflat în voca de bas, la fel ca în cazul sextacordului minor. Rar, dar există și posibilitatea dublării cvintei acordului. Fundamentală - sensibilă gamei majore! - se dublează doar foarte rar, sau deloc.

a) Sextacordul micșorat al treptei a VII-a; un aspect frecvent utilizat al lui îl constituie sextacordul de pasaj al treptei a VII-a.

Ex. 1 a)



Observație: VII⁶ de pasaj apare în locul acordului V⁶ de pasaj. În locul terței acordului VII⁶ poate fi dublată și cvinta.

Do: I - VII⁶ - I⁶
T - (D) - T

b) octave paralele



I - VII⁶ - I⁶
T - (D) - T



I - VII⁶ - I⁶
T - (D) - T

b) Acordul micșorat al treptei a VII-a prin intermediul a două note comune se leagă de acordul treptei a II-a, fiind acordul de înlocuire al acestuia. În lumina cercetărilor armonice moderne el este un acord cu funcțiunea subdominantei. Din acest motiv în exemplul anterior apare pusă în paranteze interpretarea și notarea lui funcțională veche. Având în vedere cele două interpretări funcționale ale acordului treptei a VII-a propunem utilizarea notației: VII SD

Ex. 2 a)



Do: II VII⁽⁷⁾

S _____



II⁶ - VII⁶
S _____

Observație: Exemplul anterior poate sesiza caracterul înlocuitor al acordului VII⁶, față de treapta a II-a.

Exercițiu: Scrieți în tonalitatea la minor înălțări acordice: I-VII⁶; II-VII⁶; IV-VII⁶; V-VII⁶;



J. S. Bach: citate din Choralele BWV 367, 161, 28



Lecția 6. Înlănțuirea acordurilor treptelor secundare în gama minor-armonică – I

Treptele secundare ale minorului armonic le folosim la fel ca și în gama majoră. În trisonul major al treptei a VI-a dublăm terța, cu scopul evidențierii funcțiunii tonicii. Acordurile II^6 și VII^6 , ca trisonuri micșorate, validează reguli de dublare identice treptei VII^6 al gamei majore.

a) Înlănțuirea acordurilor treptelor secundare în gama minor - armonică:

1 a) dublarea terței

Observație: În stare directă fundamentală treptei a VI-a nu se dublează niciodată, cu toate că este trison major.

la: $V - VI$
 $D - T$

b) cvintă directă

c) dublarea cvintei

d) dublarea fundamentalei

Observație: Dublarea fundamentalei acordului a fost foarte rar folosită în practica muzicală veche până și în cazul treptei II^6 a gamei minore.

la: $I - II^6$
 $T - S$

la: $I - II^6$
 $T - S$

la: $I - II^6$
 $T - S$

la: $I^6 - II^6$
 $T - S$

la: $I^6 - II^6$
 $T - S$

Exercițiu: Scrieți în lanțuri acordice în la minor pe baza modelelor:

a) $I - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$ $II^6 - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$

b) $I - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$ $II^6 - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$

c) $I - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$ $II^6 - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$

d) $I - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$ $II^6 - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$

e) $I - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$ $II^6 - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$

f) $I - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$ $II^6 - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$

g) $I - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$ $II^6 - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$

h) $I - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$ $II^6 - V$ $V - VI$ $VI - I$ $I - II^6$

J. S. Bach: citate din Choralele BWV 2, 74

la: I^6 V^{8-7} VI^{3-2} $II^{6(2-1)}$ V^6 I

la: I I^6 VI^7 I^6 II^6 V^6 I V

*) Conducere melodică de excepție (cvartă mărită) în voce mediană. Apare rar în practica muzicală.

**) Dacă în cadrul cvintelor paralele cea a doua cvintă este micșorată, atunci ele sunt acceptate de practica muzicală, mai ales dacă vocile nu evoluează ascendent.

Lecția 7. Înlănțuirea acordurilor treptelor secundare în gama minor-armonică – II

1 a) $\begin{matrix} \text{II}^6 - \text{V} \\ \text{S} - \text{D} \end{matrix}$ dublarea terței

b) dublarea cvintei $\begin{matrix} \text{II}^6 - \text{V} \\ \text{S} - \text{D} \end{matrix}$

c) dublarea fundamentalei $\begin{matrix} \text{II}^6 - \text{V} \\ \text{S} - \text{D} \end{matrix}$

Observație: Dacă sunt dublate două sunete comune la octavă atunci menținem întotdeauna sunetul inferior. Dacă cele două sunete sunt dublate la unison atunci menținem sunetul superior.

d) octave paralele $\begin{matrix} \text{II}^6 - \text{V}^6 \\ \text{S} - \text{D} \end{matrix}$

e) $\begin{matrix} \text{II}^6 - \text{V}^6 \\ \text{S} - \text{D} \end{matrix}$

2 a) $\begin{matrix} \text{VI} - \text{IV} \\ \text{T} - \text{S} \end{matrix}$

b) $\begin{matrix} \text{VI} - \text{IV} \\ \text{T} - \text{S} \end{matrix}$

3 a) $\begin{matrix} \text{V} - \text{III}^{\sharp} \\ \text{D} - \text{T} \end{matrix}$

b) $\begin{matrix} \text{III}^{\sharp} - \text{I} \\ \text{D} - \text{T} \end{matrix}$

c) octave paralele $\begin{matrix} \text{III}^{\sharp} - \text{VI} \\ \text{D} - \text{T} \end{matrix}$

Observație: Trisonul mărit al treptei a III-a se întâlnește deopotrivă în stare directă și în răsturnarea a I-a. Sub formă de $\frac{6}{4}$ acord apare rar.

Exercițiu: Scrieți înlănțuiri acordice utilizând relațiile armonice II-V; VI-IV; V-III; III-I; III-VI;

la: $\begin{matrix} \text{II}^6 - \text{V} \\ \text{S} - \text{D} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{VI} - \text{IV} \\ \text{T} - \text{S} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{V} - \text{III} \\ \text{D} - \text{T} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{III} - \text{I} \\ \text{D} - \text{T} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{III} - \text{VI} \\ \text{D} - \text{T} \end{matrix}$

J. S. Bach: citate din Choralele BWV 112, 331

BWV 112 BWV 331

la: $\begin{matrix} \text{I}^6 \\ \text{T} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{VI} \\ \text{T} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{IV} \\ \text{S} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{V}^7 \\ \text{D} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{I} \\ \text{T} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{I} \\ \text{I} - 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{VI}^7 \\ \text{D} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{II}^{\sharp} \\ \text{D} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{III} \\ \text{D} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{IV} \\ \text{D} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{V}^8 \\ \text{D} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{I} \\ \text{D} \end{matrix}$

Test de autoevaluare

1. Realizați o cadență autentică și una plagală în gama la minor armonic.
2. Realizați o cadență autentică compusă în gama la minor armonic:

Rezumatul unității de învățare

Cele trei funcții de bază ale armoniei – Tonică, Subdominantă, Dominantă – aferente treptelor principale, pot fi reprezentate și de către anumite trepte secundare, lărgindu-se astfel sfera de cuprindere a celor trei funcții de bază. Astfel treapta a II-a se află în sfera Subdominantei, treapta a III-a – Dominantă, treapta a VI-a – Tonică, treapta a VII-a – Dominantă.

Înlănțuirea acordurilor secundare respectă aceleași legități ca și înlănțuirea treptelor principale, respectându-se funcționalitatea acestora, iar răsturnarea acordurilor minore se realizează asemănător cu cele majore, având structură diferită.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

autentică plagală autentică compusă

la: I V I I IV I I IV V I

Lucrare de verificare nr. 1

Armonizați următorul bas dat:

Lucrarea de verificare va fi predată personal tutorelui. Punctajul va ține cont de realizarea cifrajului, înlănțuirea corectă a acordurilor și conducerea optimă a vocilor.

Bibliografie minimală

1. Negrea, Marțian, *Tratat de armonie*, București, Editura Muzicală, 1958
2. Pașcanu, Alexandru, *Armonia*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1974
3. Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională. Armonia diatonică nemodulantă*, Oradea, Editura Universității Emanuel, 2002
4. Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională. Modulația diatonică și armonia cromatică*, Oradea, Editura Universității Emanuel, 2005

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2 – ACORDUL DE SEPTIMĂ

Cuprins

Obiectivele unității de învățare	39
Lecția 8. Tipurile structurale ale acordului de septimă de dominantă	40
Lecția 9. Înlănțuirea acordului de septimă de dominantă cu treptele principale.....	41
Lecția 10. Înlănțuirea acordului de septimă de dominantă cu trisonurile treptelor secundare	42
Lecția 11. Variantele (răsturnările) acordului de septimă de dominantă	43
Lecția 12. Acordurile de septimă construite pe trepte secundare în gama majoră și minor armonică	44
Lecția 13. Septima acordurilor treptelor I și IV, respectiv III și VI, ca notă de pasaj și întârziere.....	45
Lecția 14. Note melodice – de pasaj, de schimb, întârziere	46
Rezumatul unității de învățare.....	47
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	48
Lucrare de verificare nr. 2	48
Bibliografie minimală	49

Obiectivele unității de învățare

În urma parcurgerii unității de învățare nr. 2 – *Acordul de septimă* – veți dobândi următoarele competențe:

- veți recunoaște tipurile structurale ale acordului de septimă de dominantă;
- veți realiza înlănțuiri ale acordului de septimă de dominantă cu celelalte tipuri de acorduri;
- veți cunoaște răsturnările acordurilor cu septimă;
- veți cunoaște acordurile cu septimă pe toate treptele gamei majore

Lecția 8. Tipurile structurale ale acordului de septimă de dominantă

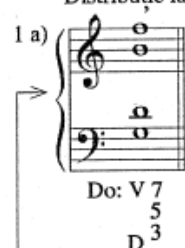
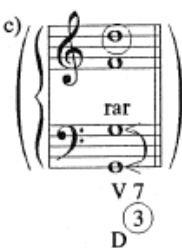
În lecția 1 am prezentat seria armonicelor construite pe **sunetul Do**. Dacă din această serie extragem armonicile 4, 5, 6, 7, obținem un nou acord de sine stătător, alcătuit din 4 elemente: fundamentală (do), terța majoră (mi), cvinta perfectă (sol) și septima mică (si $\flat$). Trisonul major apare ca și **strat de bază**, la acesta adăugându-se septima mică, formând un element **disonant**. Această structură acordică poate fi creată pe treapta a V-a a fiecărei game majore precum și a fiecărei game minor armonice. Funcțiunea ei este de **dominantă**, motiv pentru care denumim această structură acord de septimă de dominantă. În practica muzicală folosim acest acord deopotrivă în distribuție largă, strânsă și mixtă.

III. ACORDUL DE SEPTIMĂ DE DOMINANTĂ

a) Tipurile structurale ale acordului de septimă de dominantă

Distingem două tipuri de structuri: a) structura completă (ce conține toate cele 4 elemente ale acordului și b) structura eliptică de cvintă sau terță.

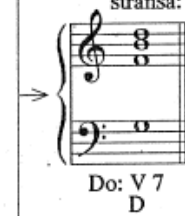
Distribuție largă:

1 a)  b)  c) 

Observație: În cazul structurii complete, pe patru voci, nu dublăm fundamentală. Însă, în cazul structurilor eliptice dublarea fundamentalei este obligatorie. Pentru notarea acordului folosim cifrajul complet (V_3^7) dacă terța sau cvinta este alterată. În caz contrar, notăm doar cu cifra 7 prezența septimei în acord.

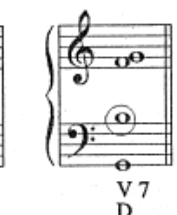
Exemplul b) prezintă structura eliptică de cvintă, frecvent folosită, în toate cele trei distribuții.

strânsă:

Exemplul c) prezintă structura eliptică de terță, rar folosită în practica muzicală în toate cele trei distribuții.

mixtă:

Din seria armonicelor se pot decupa diferite variante de construcție ale acordului de septimă de dominantă.



Exercițiu: Realizați pe un instrument cu claviatură variantele de acord prezentate. Cântați și vocal acordurile, în modul obișnuit, sub forma unor arpegii frânte. Scrieți acordul de dominantă cu septimă de pe treapta a V-a a tonalității la minor (mi-sol $\flat$ - si-re) în diferite distribuții.

b) J. S. Bach: citate din Choralele BWV 340 și 244 (cu fragmente de cifraj înscrise).

BWV: 340  BWV: 244 

Lecția 9. Înlănțuirea acordului de septimă de dominantă cu treptele principale

Sunetul de septimă, datorită faptului că este disonantă, trebuie introdus, pregătit și rezolvat. Cea mai simplă modalitate de **introducere** constă în adăugarea septimei mici straturii de bază al unui acord major deja existent:

Acord complet:

Acord eliptic

Do: V^{8-7} D V^{5-7} D V^{3-7} D V^{8-7} D (rar)

a) Înlănțuirea acordului de septimă de dominantă cu treptele principale

$$\begin{matrix} I - V^7 - I \\ T \quad D \quad T \end{matrix}; \begin{matrix} I - V^{8-7} \\ T \quad D \quad T \end{matrix}$$

Ex: 1 a) acord complet

Do: $I - V^{8-7} \quad I$
T - D T

Observație: Formula de rezolvare a acordului de septimă de dominantă:

7 $\Rightarrow$ septima coboară
5 $\Rightarrow$ cvinta coboară
3 $\Rightarrow$ terța urcă
fundamentala se triplează în acordul de încheiere de treapta a I-a

b)

Do: $I \quad V^{8-7} \quad I$
T T D T

a)

Do: $I - V^{8-7} \quad I$
T - D T

Terța acordului de septimă în vocea de tenor poate face salt descendent pe cvinta acordului de încheiere. Astfel, procesul sonor se încheie cu un acord complet.

b)

Do: $I \quad V^{8-7} \quad I$
T T D T

c)

Do: $I \quad V^{8-7} \quad I$
T T D T

a) acord eliptic

Do: $I - V^7 \quad I$
T - D T

În cazul acordului de septimă de dominantă eliptic înlănțuirea $V^7 - I$ poate fi realizată prin intermediul notei comune.

b) acord eliptic

Do: $I \quad V^7 \quad I$
T T D T

c)

Do: $I \quad V^{8-7} \quad I$
T T D T

Ex: 2 a)

Do: $IV - V^{8-7} \quad I$
S - D T

b)

Do: $IV^6 \quad V^7 \quad I$
S D T

c)

Do: $IV^6 \quad V^{8-7} \quad I$
S D T

d)

Do: $IV^6 \quad V^{8-7} \quad I$
S D T

Exercițiu: Scrieți exemplele de mai sus în tonalitatea la minor, apoi cântați-le la pian și intonați-le cu vocea.

b) J. S. Bach: citate din Choralele BWV 419, 424 și 422.

BWV. 419 BWV. 424 BWV. 422

la: $I^6 \quad IV^6 \quad II^6 \quad V^{8-7} \quad I \quad 4-3-2-3$
T S D T

la: $I^{3-4} \quad I \quad V^{8-7} \quad I$ Do: $V^{5-6-7-8-7} \quad D^4 \quad 3$
T S D T

*) Fiecare exemplu poate fi citit și cântat și în tonalitatea do minor. Imaginați-vă că la armură ar exista în PARANTEZE trei bemoli.

Lecția 10. Înlănțuirea acordului de septimă de dominantă cu trisonurile treptelor secundare

a) Înlănțuirea acordului de septimă de dominantă cu trisonurile treptelor secundare, înlocuitoare ale treptelor principale

$$\boxed{\Pi^6 - V^7 - I(VI)} ; \boxed{\Pi^6 - V^{6.5}_{4.3} - I(VI)}$$

1 a) b) c) d) e)

Obs: Rezolvarea acordului de septimă de dominantă pe treapta a VI-a pe baza modelului dat în lecția 25 (7 $\rightarrow$; 5 $\rightarrow$; 3 $\rightarrow$) dă naștere la dublarea terței:

$VII^6 - V - I(VI);$

$VII^6 - V_{6-5, 4-3}^{8-7} - I(VI)$

2 a) b) c) d) e)

Do: VII⁶ V⁷ I
SD D T

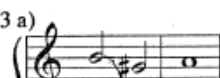
VII⁶ V⁷ I
SD D T

VII⁶ V⁷ VI
SD D T

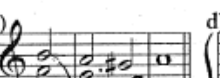
VII⁶ V⁶⁻⁵ I
SD D⁴⁻³ T

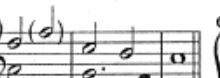
VII⁶ V⁶⁻⁵ VI
SD D⁴⁻³ T

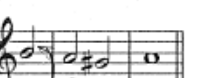
b) În gama minor armonică, ambele trepte II și VII sunt deopotrivă trisonuri micșorate. Practica muzicală tonală nu le folosește în stare directă. În locul ei apare răsturnarea a I-a, sextacordul. Cvarțsextacordul apare deosebit de rar în varianta de acord de pasaj sau de schimb:

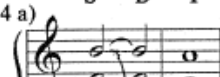
3 a)  Ia: II⁶ V⁷ I
S D T

b)  II⁶ V⁷ I
S D T

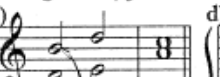
c)  II⁶ V⁸⁻⁷ VI
S D₄₋₃ T

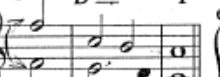
d)  II⁶ V⁶⁻⁵ I
S D₄₋₃ T

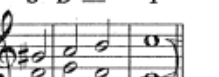
e)  II⁶ V⁶⁻⁵ VI
S D₄₋₃ T

4 a)  Ia: VII⁶ V⁷ I
SD D T

b)  VII⁶ V⁷ I
SD D T

c)  II⁶ V⁷ VI
SD D T

d)  VII⁶ V⁶⁻⁵ VI
SD₄₋₃ D₄₋₃ T

e)  VII⁶ V⁶⁻⁵ I
SD₄₋₃ D₄₋₃ T

Exercițiu: Scrieți exemplele de mai sus în tonalitatea **la minor**, apoi cântați-le la pian intonați-le cu vocea.

BWV 156

b) J. S. Bach: citate din Choralele BWV 156, 338 și 363

WV 156 BWV 338 BWV 363

Do: V_5^6 I V_5^{8-7} VI la: I T I T V_5^{8-7} VI_4^{-2} IV_4^{-2} VI_4^{8-7} V_5^{8-7} $VI_4^{9-(8)}$ IV_4^{6-3} do: V_5^{8-7} VI T (II_3^4) (IV_6^4) $V_5^{\sharp}$ D T

*) Cvarta disonanță a acordului V_4^6 , în lipsa notei comune o pregătim prin mișcare treptată, descendentă; uneori, se poate pregăti și prin salt de terță mică ascendentă. Si sunetul de septimă poate fi pregătit prin salt ascendent de terță. (ex. 1c)

Lecția 11. Variantele (răsturnările) acordului de septimă de dominantă

În urma rotației elementelor acordului de septimă de dominantă pot fi create trei variante ale acestuia, în funcție de elementul care se află în bas: terța, cvinta sau septima:



Observație: Cifrajul complet al acordurilor apare doar dacă alterăm sunetele componente ale lui, altminteri folosim cifrajul: $\frac{6}{5}$; $\frac{4}{3}$; 2.

a) "Răsturnarea" $\frac{6}{5}$ (cvintsext) a acordului de septimă de dominantă:

1 a) $\frac{6}{5}$ de schimb

b) $\frac{6}{5}$ de pasaj

c) $\frac{6}{5}$ de schimb

d) $\frac{6}{5}$ de pasaj

e) $\frac{6}{5}$ de schimb

Do: I T V⁶ D I T

V⁷ D IV⁶ S V⁶ D

II⁶ S V⁶ D I T

VII⁶ SD VI⁶ D⁵ I T

do: I⁶ T V⁶ D I T

b) "Răsturnarea" $\frac{4}{3}$ (terțcvart) a acordului de septimă de dominantă:

2 a) *

b) **

c) **

d) *

e) *

Do: I T V⁴ D I⁶ T

II⁶ S V⁴ D I⁶ T

I⁶ T V⁴ D I T

I⁶ T V⁴ D I T

III⁶ D V⁴ I T

c) "Răsturnarea" 2 (secund) a acordului de septimă de dominantă:

3 a)

b)

c)

d)

e)

Do: V-2 D I⁶ T

I T V² D I⁶ T

I⁶ T V² D I T

II⁶ S V² D I⁶ T

III⁶ D V² I⁶ T

Exercițiu: Scrieți exemplele de mai sus și în tonalitatea **la minor**, cântați-le la pian, apoi memorizați în lăntuirile.

b) J. S. Bach: citate din Choralele BWV 302, 272 și 53

BWV 302

BWV 272

BWV 53

Do: V D² I⁶ T

I T VI⁶ I⁴ V² D I⁶⁻⁷ II⁶ V⁵⁻⁴ S⁵ D

I — V⁶

V⁶⁻⁵⁻⁴ I⁵⁻⁷ I⁴⁻³

*) Prin excepție sunetul de septimă se rezolvă ascendent! Exemplul poate fi citit și cântat de asemenea în tonalitatea **do minor**. Să ne imaginăm în acest sens la armură trei bemoli puși în paranteze.

**) Succesiune descendentă: cvintă perfectă - cvintă micșorată.

Lecția 12. Acordurile de septimă construite pe trepte secundare în gama majoră și minor armonică

În gama majoră, precum și minor armonică au devenit semnificative două acorduri de septimă construite pe trepte secundare: Π^7_5 și varianta ei Π^6_5 (cvințextul lui Rameau!*), respectiv VII^7 . Conform concepției tradiționale a funcțiilor armonice acest acord din urmă este **dominantă**, însă în noile sisteme armonice este **subdominantă**.

a) Acordurile de septimă construite pe trepte secundare în gama majoră și minor armonică:

1 a)
 Do: I T Π^6_5 S V^{8-7}_5 D I T Π^7_5 S V^6_5 D I T Π^4_3 S V^7_6 VI T Π^2_5 S V^{6-6}_5 D I T Π^{6-6}_5 S V^{8-7}_5 D V^{6-5}_4 T VI

2 a)
 la: I T Π^6_5 S $V^{4\#}_5$ D 2 I T Π^7_5 S V^2_6 D I 6 T Π^4_3 S V^7_6 VI T Π^2_5 S V^6_5 D V^7_6 I T Π^{6-6}_5 S V^{8-7}_5 D V^{6-5}_4 T

b) Acordurile de septimă construite pe trepte secundare în gama majoră și minor armonică:

3 a)
 Do: I T VII^7_5 S V^7_6 D I^{6-5}_{4-3} T VII^6_5 S V^4_6 D 3 I 6 T VII^4_3 S VII^7_6 D I T VII^2_5 S V^{6-5}_4 D 2 I 6 T VII^6_5 S V^7_6 D I^{6-5}_{4-3} T

4 a)
 la: I T VII^7_5 S I T VII^6_5 S V^7_6 I $^{6-5}_{4-3}$ T VII^4_3 S V^{8-7}_6 VI T VII^2_5 S V^{6-5}_4 D 3 I 6 T VII^6_5 S V^7_6 I $^{6-5}_{4-3}$ T

Observație: Acordul VII^7_5 al gamei minor armonice (acord de septimă micșorată) se rezolvă de asemenea conform modelului: $7 \rightarrow 5 \rightarrow 3 \rightarrow$ fundamentală $\rightarrow$.

Exercițiu: Exersați exemplele de mai sus în scris și sonor. Completați șirul exemplelor cu noi variante de înălțări și memorizați exemplele date sau create.

b) J. S. Bach: citate din Choralele BWV 244 și 340

BWV 244 BWV 340

*) Jean Philippe RAMEAU: *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*, 1722, Paris. *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical*, 1750, Paris.

Lecția 13. Septima acordurilor treptelor I și IV, respectiv III și VI, ca notă de pasaj și întârziere

Acordurile de septimă ale treptelor principale I și IV, precum și acordurile de septimă ale treptelor secundare III și VI sunt rar folosite de practica muzicală tonal-funcțională. În înălțăturile acordice acestea sunt de cele mai multe ori folosite ca note de pasaj sau ca note de întârziere.

a) Septima acordurilor treptelor I și IV, respectiv III și VI, ca notă de pasaj și întârziere

1 a) notă de pasaj

Do: $I \frac{2}{T}$ VI $\frac{7}{D}$ V $\frac{7}{D}$ VI $\frac{2}{T}$ IV $\frac{6}{S}$ II $\frac{5}{S}$

• întârziere:

2 a) intāzriere:

Do: $\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline \text{I} & \text{II}^{7-6} & \text{V}^2 & \text{I}^{7-8} \\ \hline \text{T} & \text{S} & \text{D} & \text{T} \\ \hline \end{array}$

b) O formă incipientă a utilizării acordului de nonă este întârzierea *) 9-8:

3 a) Bach: BWV 116 in Do major

3 b) Bach: BWV 299 in Do major

3 c) Bach: BWV 299 in Do major

Do: V⁷ I⁹⁻⁸
D T

La: I¹⁰⁻⁹ IV⁹⁻⁸
T S

Do: I¹⁰⁻⁹ IV⁹⁻⁸
T S

Sib: I⁶ VII⁹⁻⁸ I⁷⁻⁶
T T S⁴⁻³ T

Do: I⁶ VII⁹⁻⁸ I⁷⁻⁶
T T S⁴⁻³ T

Exercitiu: Cântați la instrument, intonați vocal arpeggiat acordurile și scrieți în lanturi acordice asemănătoare:

Figure 10 displays five musical examples of voice leading for the sequence of chords D, T, S, D, T, S. Each example is a piano reduction with treble and bass staves. Below each example are the Roman numerals and letter names for the chords in the sequence.

- Example 1: Do: I⁸⁻⁷ IV⁸⁻⁷ V⁸⁻⁷ VI⁸⁻⁷ IV⁸⁻⁷
D T S D T S
- Example 2: V⁸⁻⁷ VI² IV⁸⁻⁷
D T S
- Example 3: V 2 III⁸⁻⁷ I⁶ T
D T
- Example 4: III⁸⁻⁷ VI² IV⁸⁻⁷
D T S

*) Acordul de nonă de dominantă, ca structură acordică de cinci sunete va fi tratat într-un capitol ulterior.

Lecția 14. Note melodice – de pasaj, de schimb, întârziere

În practica muzicală, între înălțările acordice se infiltrază note de legătură, făcând astfel ca vocile să fie mult mai melodioase. De la caz la caz nota melodică de legătură îndeplinește o funcțiune armonică: asumându-și rolul funcțiunii de subdominantă sau a celei de dominantă. Frecvent întâlnim și note melodice duble, de pasaj sau de schimb, și rar întâlnim chiar triple. Nota de pasaj sau de schimb, dacă este disonantă, ea trebuie să apară pe parte de timp neaccentuată.

a) Note melodice: 1. de pasaj; 2. de schimb și 3. întârziere

1) J. S. Bach: Dies sind die heil'gen zehn Gebot, BWV 298

Do: V 2 I 6 ? V-6 I 9 I 6 ? V 6-7 I IV I 6 II 6 V 7 IV 6 ? I 4-3 V II 6 III V 4 I IV 2 II 2 V 6 I
D T(S) D S T (S) D T S T S D S (D) T D S D T S D T

Observație: Sunetul Do din vocea de bas a celei de a doua pătrimi a primei măsuri întregi este disonant fiind o notă de pasaj accentuată, motiv pentru care poate fi interpretat și ca întârziere.

2 a) Bach: Du großer Schmerzensmann BWV 300

mi: I 2 IV IV# V 5-8-7 I
Sol: VI 2 IV I 6 II S D T

Observație: Există și nota se schimb introdusă prin "salt": în cadrul întârzierii 9-8 se infiltră 9-7-8!

2 b) Bach: Du, o schönes Weltgebäude BWV 56

Mi b: I 6 II V 5 I VI II 5 V 8-7 I
T S D T S D T

3 a) J. S. Bach: Du, o schönes Weltgebäude BWV 56

sol IV I 6 VII II VII V 3 I IV I 6 V 4 # I
S T S D T S D T

Bach: Dir, dir, Jehova will ich singen BWV 299

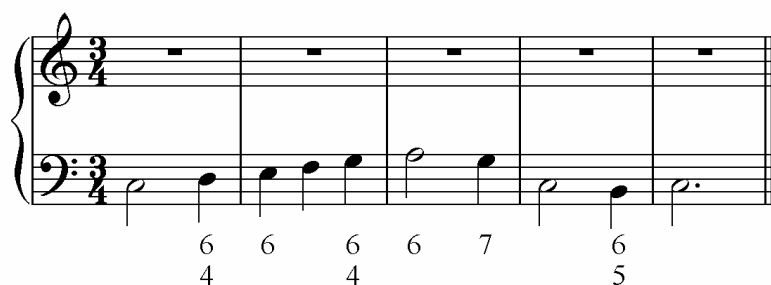
Si b: V-2 I 6 V-2 I IV
D T D T S
Mi b: V I IV
D T S

Exercițiu: Transpuneți în Do-major/ la-minor fragmentele exemplare de mai sus. (2 a, b, 3 a, b)

*) Reprezentarea grafică a notei de pasaj este: , iar cea a notei de schimb .

Test de autoevaluare

1. Realizați o cadență autentică utilizând septima de dominantă.
2. Armonizați următorul bas cifrat.



Rezumatul unității de învățare

Acordul de septimă de dominantă se formează prin adăugarea unei terțe la trisonul treptei a V-a în stare directă, rezultând un acord de patru sunete. Acesta conține ca intervale caracteristice septima mică și cvarta mărită, intervale ce îi conferă o caracteristică disonantă, ce solicită rezolvare. Acordul se rezolvă astfel: septima coboară treptat la terța tonicii, sensibila urcă treptat la tonică, basul se conduce prin salt la fundamentală treptei I, iar cvinta coboară treptat la fundamentală treptei I.

Acordul cu septimă prezintă trei variante de răsturnări: răsturnarea I – cvintsextacord (6/5), răsturnarea II – terțcvaracord (4/3), răsturnarea III – secund acord (2).

Septima poate apărea pe toate tipurile de acord cunoscute.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

1.

autentică

I V7 I

2.

Do I V6/4 I6 IV I6/4 IV6 V7 I V6/5 I

Lucrare de verificare nr. 2

Realizați armonizarea următorului bas cifrat:

6/5 6 6 6 6/4 6 6/4 6 6/4 2 6 4/3 6 7

Lucrarea de verificare va fi predată personal tutorelui. Punctajul va ține cont de realizarea cifrajului, înlănțuirea corectă a acordurilor și conducerea optimă a vocilor.

Bibliografie minimală

1. Negrea, Marțian, *Tratat de armonie*, București, Editura Muzicală, 1958
2. Pașcanu, Alexandru, *Armonia*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1974
3. Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională. Armonia diatonică nemodulantă*, Oradea, Editura Universității Emanuel, 2002
4. Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională. Modulația diatonică și armonia cromatică*, Oradea, Editura Universității Emanuel, 2005

MODULUL III

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – MODULAȚIA DIATONICĂ

Cuprins

Obiectivele unității de învățare	51
Lecția 1. Fenomenul modulației	52
Lecția 2. Acorduri comune între tonalități înrudite de gradul I	53
Lecția 3. Acorduri comune între tonalități paralele	55
Lecția 4. Acorduri comune între tonalități înrudite de gradul II	57
Lecția 5. Acorduri comune între tonalități îndepărtate	59
Lecția 6. Rolul tonalităților intermediare în modulație	61
Lecția 7. Acordul subdominantei minore	63
Rezumatul unității de învățare	65
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	66
Lucrare de verificare nr. 1	66
Bibliografie minimală	66

Obiectivele unității de învățare

În urma parcurgerii unității de învățare nr. 1 – *Modulația diatonică* – veți dobândi următoarele competențe:

- veți conștientiza procesul de modulație;
- veți cunoaște procedurile prin care se realizează o modulație diatonică;
- veți cunoaște acordurile comune între tonalități;
- veți realiza modulații diatonice între diferite tonalități.

Lecția 1. Fenomenul modulației

Acordurile în sine nu exprimă funcțiune armonică. Funcțiunile devin perceptibile doar în cadrul succesiunilor acordice. Fixarea **centrului tonal** ia naștere din mișcarea pendulatorie **Tonică-Dominantă-Tonică**, respectiv **Tonică-Subdominantă-Tonică**. Următoarele două exemple ilustrează reprezentarea armonică a tonalității:

a) Beethoven: Sonata pentru pian op. 2 nr. 3 ,p. I , m. 1-4.

b) Beethoven: Sonata pentru pian op. 57, p. II, m. 1-4.

Allegro con brio
p
Do: I T V D V7 T

Andante con moto
p e dolce
Reb: I T IV S I T

Aceste alcătuiri de două acorduri succesive ce conturează câte o secundă mică, le numim **cadențe armonice simple**. Din însumarea celor două exemple de mai sus: T-S-D-T și T-D-S-T ia naștere o **cadență armonică compusă**, definitorie în ceea ce privește tonalitatea. Prima înlănțuire (T-D) o numim **cadență autentică**, iar a doua înlănțuire (T-S) o numim **cadență plagală**. Gândirea muzicală tonală a ultimilor 500 de ani , în definirea tonalității acordă prioritate tipului de cadență numită **autentică, T-S-D-T**.

a) Haydn: Sonata pentru pian – Fa, (H.23:Gs 20), p. III, m. 1-4.

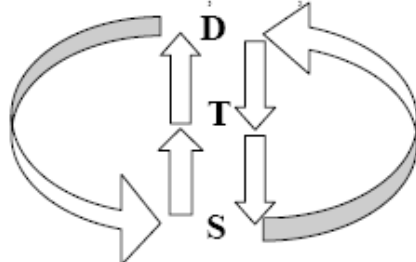
Presto
mf
Fa: I IV V7 I4 - 3
T S D T

Observație: În muzica tonală, în cazuri rare își face apariția și cadența plagală compusă (T-D-S-T) .

Muzica europeană a exprimat deosebit de variat unele funcțiuni armonice:

T (trepte cu funcțiunea Tonicii)	S (trepte cu funcțiunea Subdominantei)	D (trepte cu funcțiunea Dominantei)
I I6 (acordul de treapta a I-a a gamei tonale de 7 sunete)	IV; IV6; IV 7, 6, 4, 2 5 3	V; V6; V 7, 6, 4, 2 5 3
VI (în cadență evitată)	II; II6; II 7, 6, 4, 2 5 3	III; III6; III 7, 6, 4, 2 5 3 VII; VII6; VII 7, 6, 4, 2 5 3

Observație: Ilustrarea mișcării circulare Cadențial - funcționale:



Observație: În înlănțuirii acordice pendulatorii (alternante) se utilizează și următoarele succesiuni de funcțiuni:

D - S - D

T - D - T

S - T - S

Lecția 2. Acorduri comune între tonalități înrudite de gradul I

Dacă în cadrul succesiunii acordice centrul tonal se schimbă, respectiv ia naștere o nouă tonică, se creează un fenomen pe care-l numim **modulație**. Esența modulației diatonice constă în faptul că atât în tonalitatea de pornire, cât și în noua tonalitate utilizează acordurile gamei de 7 trepte.

Să situăm alături două cadențe tonale:

Acord comun

a)

Do: I8 II6 V6 - 5 I
T S D----- T

b)

Sol: I3 IV V8 - 7 I
T S D T

Observație: Ultimele două acorduri ale primei cadențe sunt identice cu primele două acorduri ale celei de a doua cadențe. Pe această bază cele două cadențe pot fi concentrate într-o singură succesiune acordică, numai că între timp centrul tonal **Do** s-a transformat în **Sol**.

Între două game apropiate, apar ACORDURI COMUNE:

Sol + I CVINTĂ

Do: I II III IV V VI VII I II III IV
T S D S D T SD T S D S

Fa: I II III IV V VI VII I II III
T S D S D T SD T S D

- I CVINTĂ

Observație: Acordul comun își schimbă funcțiunea! Acordul de treapta a I-a (T) a tonalității **Do major** devine acord de treapta a V-a (D) în **Fa major**, și acord de treapta a IV-a în **Sol major**.

Între gamele situate la o distanță de o cvintă unele de altele apar ca ACORDURI COMUNE două trepte principale (trisonuri majore), precum și două trepte secundare (trisonuri minore). Deci, pentru însumarea unei serii d cadențe a două tonalități situate la o cvintă depărtare, putem alege între patru acorduri comune.

Exemple:

a)

b)

Do I VI Do I
Sol IV II I6 II6 V6 - 5 I Sol IV V4# I6 II6 V6 V8-7 I
4 - # 2 4 #

Do I II Do I
Fa V VI IV V6 - 5 I Fa V V2 I6 IV II6 V6 V7b I
4 - 3 5 4

Exemple din literatura muzicală universală:

J.S.Bach: Choral nr. 298, "Weg mein Herz mit den Gedanken"



J. Haydn: "Andante" in Do



Klavierbuchlein für Anna Magdalena Bach, nr. 8, "March"



EXERCIȚII:

Rezolvați în scris următoarele teme:



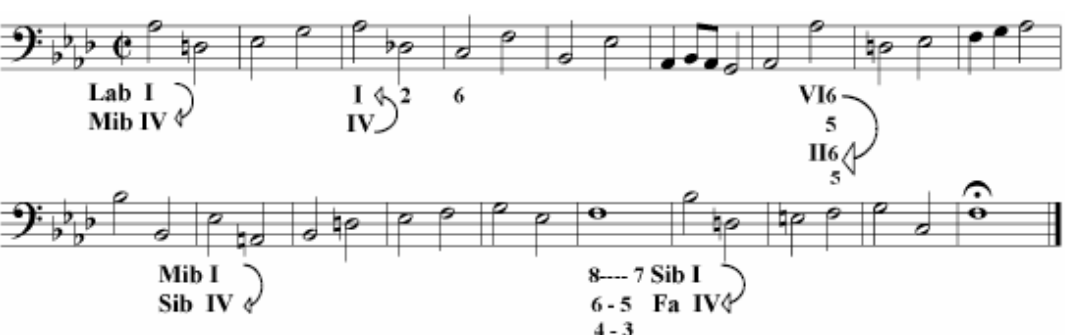
Sol - Re



Mi - Si



Lab - Mib - Lab - Mib - Sib - Fa



Lecția 3. Acorduri comune între tonalități paralele

Între două game paralele (relative), în cazul trecerii din tonalitatea majoră în tonalitatea minor-armonică relativă se creează de asemenea **patru** acorduri comune:

Do: I T II S III D IV S V D VI T VII SD
la: I T II S III D IV S V D VI T VII SD I T II S

Observație: Acordul de treaptă a II-a (S) a tonalității **Do major**, în **la minor** este treapta a IV-a (S) – ca atare își păstrează funcțiunea. Treapta a IV-a (S) din **Do major**, în **la minor** este treapta a VI-a (T). Treapta a VI-a (T) din **Do major** este treapta a I-a în **la minor** (T). Treapta a VII-a (S-D) din **Do major** este treapta a II-a (S) în **la minor**. Deci funcțiunile se schimbă doar parțial. Treptele secundare se transformă în trepte principale (II - IV; VI - I), respectiv invers, treptele principale se transformă în trepte secundare (IV - VI).

Iată două cadențe tonale independente una de cealaltă, realizate în game paralele:

a) Do: I V6 I6 II6 V6 - 5 VI
T D T S D T
4 4 - 3

b) la: I V2 I6 V6 - 5 I
T D T D T
4 - #

Observație: Acordul comun este treapta a VI-a din **Do major**, care în **la minor** este treapta a I-a. Ambele îndeplinesc funcțiune de Tonică (cadență evitată), însă cu toate acestea schimbarea tonală este sesizabilă. Sensibila noii tonalități (sol #) indică acest lucru deja în prima măsură (exemplul b).

Exemple:

a) Do I IV la VI IV V6 7 I
4

b) Do I II6 VII7 la II7 I6 II6 V6 V# I
4

Modulația din tonalitate minoră în relativa majoră se realizează în mod identic. Având în vedere cele patru acorduri comune ale celor două tonalități cuplarea acestora nu constituie o problemă:

la I VI Do IV II V6 V7 I
4

Exemple din literatura muzicală universală:

J.S.Bach: Choral nr. 234, "Gott lebet noch"



W.A.Mozart: Sonate (Re) Rondo



L.van Beethoven: Sonata pentru pian nr. 9, op. 14 nr. 1, partea II.



EXERCIȚII

Rezolvați în scris următoarele teme:

Do - la - Do



Mi= - do - Mi=



Do - la



Lecția 4. Acorduri comune între tonalități înrudite de gradul II

Tonalitățile relative (paralele), situate la plus-minus o cvintă depărtare, (de exemplu: **Do major – mi minor**; **Do major – re minor**) pot fi conexe de asemenea prin intermediul acordurilor comune:

mi : +1 I T IV S VI T/S

Do: II S III D VI T/S I T

re: I T

Observație: În gama paralelă situată la o cvintă ascendentă întâlnim trei acorduri comune, în timp ce în gama paralelă situată la o cvintă descendentă întâlnim un singur acord comun.

Mai întâi fixăm prin cadență tonalitatea **Do major**, apoi căutăm pentru ea acord comun în tonalitatea **mi minor**, iar pe urmă în tonalitatea **re minor**:

Acord comun

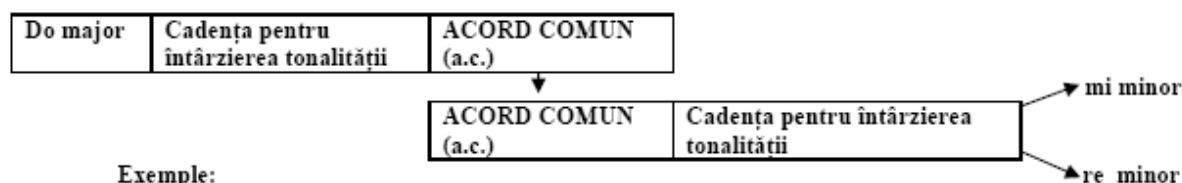
mi: VI6 IV6 V8 - 7 I
6 - 5
4 - #
T/S S D----- T

Do: I II6 V6 - 5 I6 II6
5 4 - 3 2
T S D----- T S

(Do: II6)
re:----- I6

Observație: Modulând din tonalitatea **Do major** în tonalitatea **re minor** (vezi exemplul de mai jos) trebuie să-i alăturăm cadenței în tonalitatea **Do major** singurul acord comun: (**Do major II6 – re minor I6**).

Diagrama modulației poate fi desenată astfel:



Exemple:

a)

Do I VI mi VI IV II7 I6 II6 V6 V8-7 I

b)

Do I re I6 II6 V6 - 7 I

Exemple din literatura muzicală universală:

L.van Beethoven: Sonata pentru pian nr. 9, op.14 nr.1, partea II



L.van Beethoven: Sonata pentru pian op 2 nr.1, partea IV.



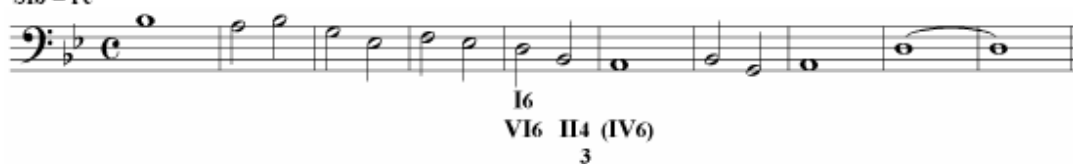
EXERCIȚII

Rezolvați în scris următoarele teme:

Re - mi



Sib - re



Lecția 5. Acorduri comune între tonalități îndepărtate

Tabelul de mai jos ilustrează acordurile comune ale tonalităților majore situate la plus-minus două cvinte depărtare, precum și a relativelor (paralelelor) minore ale acestora:

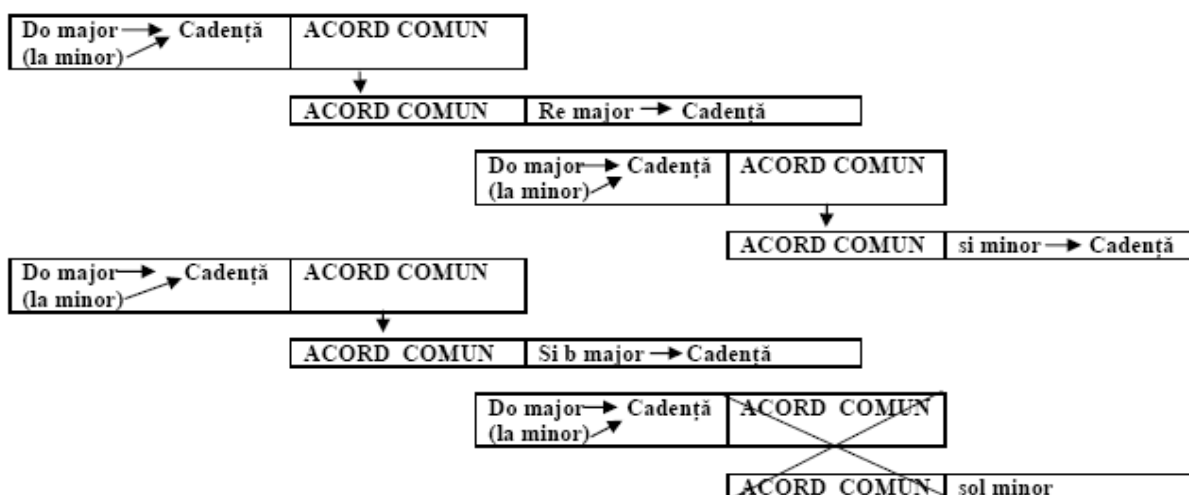
The diagram illustrates common chords between major and minor keys separated by two tritones. It shows the following scales and their common chords:

- Re major (I-VII):** I, II, III, IV, V, VI, VII
- si minor (I-VII):** I, II, III, IV, V, VI, VII
- Do major (I-VII):** I, II, III, IV, V, VI, VII
- la minor (I-VII):** I, II, III, IV, V, VI, VII
- Sib major (I-VII):** I, II, III, IV, V, VI, VII
- sol minor (I-VII):** I, II, III, IV, V, VI, VII

Arrows indicate the intervals: +2 CVINTE (from Re to Do) and -2 CVINTE (from si to Sib).

Observație: Între tonalitățile Do major și Re major, respectiv si minor se găsesc câte două acorduri comune: Do III - Re II - si IV; Do V - Re IV - si VI. Tonalitatea la minor nu are acord comun cu tonalitățile Re major și si minor. Între tonalitățile Do major și la minor există două acorduri comune: Do II - la IV; Do IV - la VI. Nici una dintre tonalitățile de mai sus (Do, la, Re, si, Si=) nu are acord comun cu tonalitatea sol minor !

Diagramele modulațiilor se prezintă astfel:



Exemple:

The musical examples show the following modulations:

- a)** Do major (I-VII) to Re major (I-VII). Chords: Do I, Re IV, V, III, V6, V#, I.
- b)** Do major (I-VII) to si minor (I-VII). Chords: Do I, Re IV, V4#, I6, II6, V6, V7, I.
- c)** Do major (I-VII) to Sib major (I-VII). Chords: Do I, Sib III, II6, V6 - 5, I.
- d)** Do major (I-VII) to sol minor (I-VII). Chords: Do I, Sib V8 - 7b, VI, IV, II7, V8 - 7b, I.

Exemple din literatura muzicală universală

W.A. Mozart: Requiem (Recordare)



EXERCIȚII

Rezolvați în scris următoarele teme:

Re – Mi

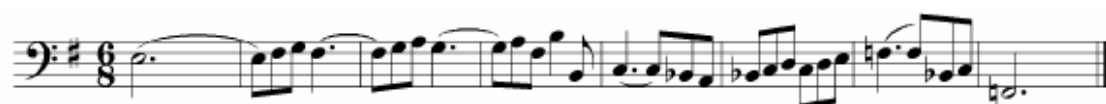


Sol – La



La – sol

mi – Fa



re – Mi

Lecția 6. Rolul tonalităților intermediare în modulație

La tonalitățile situate la mai multe cvinte depărtare, abia mai găsim acorduri comune, DIATONICE. În direcția tonalităților cu bemoli, legătura prin acord comun este realizată prin intermediul treptei a V-a a minorului armonic: **fa minor V - Do major I; si b minor V - Do major IV - la minor VI**. Pentru a realiza o modulație la tonalități îndepărtate cu diezi, trebuie să căutăm noi soluții diatonice. În acest sens ne ajută introducerea unei noi noțiuni, a așa-numitei: **subdominantă minore**. Schimbul tonalităților omonime nu se consideră a fi modulație, deoarece în acest caz nu se schimbă centrul tonal: **Do major - do minor**, realizându-se doar o simplă schimbare de mod, de la major la minor. Practica muzicală a realizat unificarea celor două tonalități major și minor în cadrul unei singure scări, creând așa-numitele **trepte mobile**. Astfel, în gamele majore a preluat din gamele minore treptele: IV; VI; II; VII, iar în gamele minore a preluat din gamele majore treptele: Do major I - do minor I; Do major V - do minor V, realizând astfel unificarea celor două game. Această nouă gamă o numim: **TONALITATEA Do, Re, Mi ... ș.a.m.d.**

În această nouă gamă sunt posibile următoarele acorduri:

Tonalitate : I Ib II IIb III IIIb IV IVb V VI VIb VII(7b)
DO
T-----S-----D-----S-----D T/S-----D/S

Dacă după același procedeu modificăm și gama în care dorim să modulăm, atunci numărul acordurilor comune diatonice va crește.

Exemplu: tonalitatea Si, aflată la o distanță de 5 cvinte ascendente față de Do:

Exemple:
a) Do I fa V8-7 VI II6 V6 V8-7 I sib V --2 I6 II6 V6 7 I
b) Do I IV sib V --2 I6 II6 V6 7 I
c) la I =do VI Do I = fa V8 - 7 VI II6 V6 V I
d) la I-2 VI sib V VI IV V7 I

(Pentru a realiza o modulație în direcția dominantei inferioare (vezi astfel exemplul anterior c) avem nevoie de o tonalitate de intermediere. Acest rol este foarte bine îndeplinit de către omonima majoră a tonalității minore de pornire.)

Do I IVb do IV V7 VI II6 V I

Exemple de modulații la tonalități situate la trei și mai multe cvinte depărtare:

Fa major – si minor

Fa I
Do I ---- III
si IV
I

Re major – fa minor

EXERCIȚII

Realizați analiza armonică a exemplului de mai sus.

Rezolvați în scris următoarele teme:

Sol – mi – si – Si – sol #

mi – re #

mi V
re # IV

sol – la =

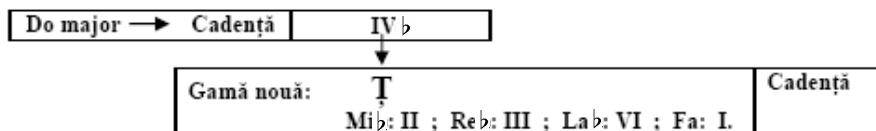
sol VI
la b V

Lecția 7. Acordul subdominantei minore

Distingem două tipuri de modulație realizată prin intermediul subdominantei minore:

- modulația realizată prin modificarea gamei de pornire;
- modulația realizată prin modificarea gamei de sosire.

a)

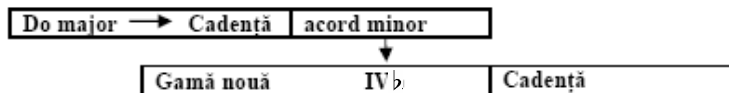


Observatie: Fiind vorba despre un acord minor, din punct de vedere al treptei pot fi:

- în major treptele II, III, VI;
- în minor treptele I, IV.

[illegible]

b)



Observatie: Oricare dintre trisonurile minore ale gamei de pornire poate fi subdominantă minoră într-o gamă nouă.

Ca atare:

Cadentă:

Do major → Cadentă

II, III, VI

La: IV, Si IV, Mi IV

Cadentă

Do I II
La IV(♯)II 16 II6 V6 V# I

Si III
IV(♯) - V6 V8-7 I8 6# 5
4 3#

Do I VI
Mi IV(♯)II7 16 II6 V6# V6 I

În cazul în care în locul gamei majore, sau a gamei minore armonice, utilizăm ca mijloc de modulație cele 12 acorduri ce se grupează în jurul unui sunet central al tonalității (vezi acordurile prezentate în lecția nr. 6) cercul acordurilor comune poate fi lărgit cu noi acorduri. Numărul subdominantelor minore poate fi ridicat prin antrenarea treptei a II-a. Putem însă utiliza ca acorduri comune și acordurile treptelor VI și VII (VII⁺) preluate din gama minoră.

Exemple de modulații la tonalități situate la distanță

do # minor – Fa major



sol minor - Fa # major



Re major - Fa # major



Si b major - Mi major



Realizați în scris următoarea temă:

sol – (fa #) – Fa #



Copiați în caiete și realizați analiza armonică a exemplelor de mai sus.

Realizați temele din cadrul primelor 7 lecții și în transpoziție, la o cvintă ascendentă, respectiv descendentă.

Cântați exemplele, temele, și citatele din cadrul lecțiilor la un instrument cu claviatură, sau cântați cu cvartet vocal, insistând asupra momentelor de modulație.

Învățați pe de rost exemplele și citatele din cadrul primelor 7 lecții.

Test de autoevaluare

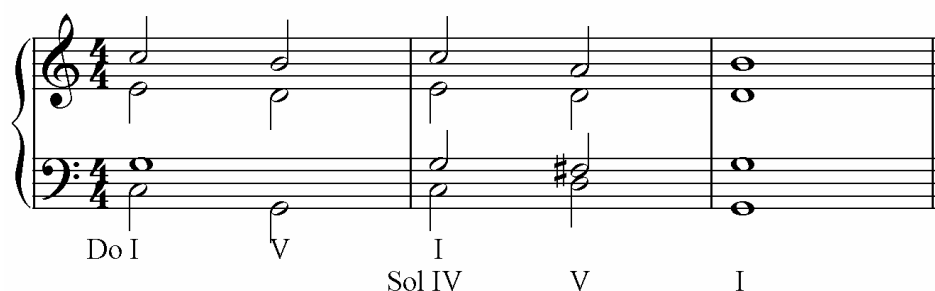
1. Realizați o modulație diatonică între tonalitățile Do Major și Sol Major.

Rezumatul unității de învățare

Modulația reprezintă trecerea dintr-o tonalitate în alta. Modulația diatonică se bazează pe polisemia intervalelor, însemnând că același acord poate fi regăsit în mai multe tonalități, fiind investit cu sensuri funcționale diferite, în raport cu un anumit context specific. Spre exemplu, acordul do-mi-sol poate face parte din șase tonalități diferite: Do Major, Sol Major, sol minor melodic, Fa Major, fa minor, mi minor.

Pentru a realiza corect o modulație se recomandă urmărirea a trei pași distincți: fixarea tonalității inițiale printr-o cadență, trecerea înspre acordul comun ambelor tonalități pentru a se realiza transferul funcțional, fixarea noii tonalități printr-o cadență.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare



Lucrare de verificare nr. 1

Armonizați următorul bas cifrat.



Lucrarea de verificare va fi predată personal tutorelui. Punctajul va ține cont de realizarea cifrajului, înlănțuirea corectă a acordurilor și conducerea optimă a vocilor.

Bibliografie minimală

1. Negrea, Marțian, *Tratat de armonie*, București, Editura Muzicală, 1958
2. Pașcanu, Alexandru, *Armonia*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1974
3. Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională. Armonia diatonică nemodulantă*, Oradea, Editura Universității Emanuel, 2002
4. Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională. Modulația diatonică și armonia cromatică*, Oradea, Editura Universității Emanuel, 2005

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2 – ARMONIA CROMATICĂ

Cuprins

Obiectivele unității de învățare	67
Lecția 8. Note melodice (pasaj, schimb, întârziere) alterate	68
Lecția 9. Rolul dominantelor secundare în modulație.....	69
Lecția 10. Modulația cromatică prin acorduri comune	70
Lecția 11. Modulația cromatică prin acord micșorat cu septimă	71
Lecția 12. Sexta napolitană	72
Lecția 13. Sextacordul, cvintsextacordul mărit al treptei a IV-a.....	73
Lecția 14. Modulația enarmonică. Mixturile cromatice	74
Rezumatul unității de învățare.....	76
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	77
Lucrare de verificare nr. 2	77
Bibliografie minimală	77

Obiectivele unității de învățare

În urma parcurgerii unității de învățare nr. 2 – *Armonia cromatică* – veți dobândi următoarele competențe:

- Veți cunoaște acordurile alterate, alterații ale dominantei în major (alterații simple, duble), alterații ale dominantei în minor, alterațiile acordurilor de subdominantă;
- Veți asimila tipologiile acordului de sextă napolitană și contradominantă;
- Veți realiza modulații cromatice.

Lecția 8. Note melodice (pasaj, schimb, întârziere) alterate

Sub forma alăturată alterația apare ca notă de pasaj. În orice relație armonică dintre două acorduri pot fi introduse note de pasaj. De obicei aceste note le folosim pe parte de timp ne accentuată. Exemplul 1/a ilustrează cvinta alterată ascendent în cadrul înălțării treptelor principale, mai întâi desfăcută în structură de două acorduri, apoi în cadență autentică compusă (a/2). Dacă nota de pasaj cromatică trece pe timp tare atunci caracterul de pasaj se transformă în caracter de întârziere (b/1-2). Și în acest caz este valabilă regula conform căreia: nota întârziată nu se dublează. Această regulă este valabilă și în cazul introducerii notei alterate: forma ne alterată și alterată a unui sunet la început apare foarte rar ÎN SUPRAPUNERE:



- Asemănător cvintei și terța poate fi modificată și folosită ca notă de pasaj. Acordul major de treapta a I-a ce apare la sfârșitul părților minore este cea mai răspândită formă de alterație a terței.
- Varianta alterată a fundamentalei este de asemenea folosită ca notă de pasaj. Fundamentală este de obicei dublată, motiv pentru care, dacă o utilizăm ca notă cromatică, nota dublată trebuie condusă mai departe:
- Evident, și septima, precum și nona pot fi modificate și utilizate ca note de pasaj (ex. d/1; d/2).
- În exemplele d/1 și d/2 găsim și **NOTA CROMATICĂ DE PASAJ DUBLĂ**. În exemplele date aceste note apar în mișcare contrară, dar de la caz la caz, pot apărea și ca terțe sau sexte paralele.

Obs. Întârziere diatonică "colorată" cu notă de pasaj cromatică din lucrarea **Ave verum corpus** K.V. 618 de W.A. Mozart.

a/1

I 5- 5# IV
T S

IV5- 5# V6 5
S D

b/1

I IV2#-3
T S

IV V2#-3
S D

V6 5 I2#-3
D T

c/1

d/1

a/2

I5-5# IV5-5# V6 7 I
T S D--- T

Obs. În momentul introducerii alterației acordul își poate schimba starea, trecând din stare directă în răsturnare, sau dintr-o răsturnare în alta.

b/2

I IV2#-3 V2#-3 I2#-3
T S D T

Obs. Oricare acord poate fi în răsturnare, precum acest lucru este ilustrat și în cazul acordului V⁵, în exemplele a/2 și b/2.

c/2

d/2

I8-7-7b II IV7-7b V V6# I6-5
T S D T

A - ve a - ve ve - rum cor - pus

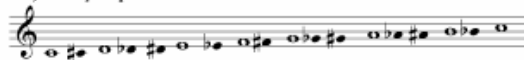
Lecția 9. Rolul dominantelor secundare în modulație

În jurul unui sunet central tonal, numărul posibilităților armonice poate fi ridicat cu ajutorul alterațiilor, al acordurilor alterate: de pe cele sapte acorduri diatonice de bază putem evolua pe numeroase acorduri cromatice. Astfel, repertoriul nostru armonic se îmbogățește nu numai cantitativ, dar mai ales calitativ, succesiunile armonice devenind mult mai colorate (acest lucru este exprimat de cuvântul **cromatică**), mai variate, mai interesante.

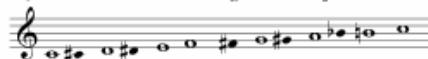
Acordurile alterate au apărut treptat în muzica polifonică europeană, ca fenomen însoțitor al acordurilor diatonice, ca appendice al acestora. Primele au apărut "dominantele" modurilor minore, apoi s-au răspândit așa-numitele **dominante secundare**. Dintre acestea **DOMINANTA DOMINANTEI** își face apariția cel mai curând în practica muzicală. Acest acord ia naștere prin alterarea acordului de treapta a II-a a gamei majore și minore. În gama majoră trebuie alterată suitor doar **TERȚA** acordului de treapta a II-a (rezultând terță mare), iar în gama minoră trebuie alterată suitor atât **TERȚA** cât și **CVINTA**.

Sunetul alterat al acordului este un element străin (disonant) în structura diatonică, ca atare el trebuie pregătit și rezolvat. Cea mai firească pregătire este introducerea treptată ascendentă sau descendentă a sunetului cromatic (vezi exemplul e/1 : **fa – fa#**). O altă posibilitate constituie mersul direct, dar tot treptat pe sunetul alterat (vezi exemplul e/2: **mi – re#**; **la – fa#**). Rezolvarea sunetului alterat se realizează de asemenea prin mișcare treptată, continuând direcția alterației (vezi exemplul e/1: **fa# – sol**; exemplul e/2 : **re# – mi**).

a) alterații raportate la sunetul central Do:

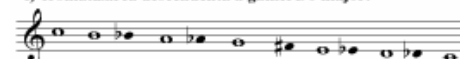


b) cromatizarea ascendentă a gamei Do major:



sib în loc de la#

c) cromatizarea descendentă a gamei Do major:



fa# în loc de solb

d/1 Dufay(1400?-1474):Qui condoleus (Faux bourdon)

II# (II5#)

d/2 Obrecht (1450?-1505): O vos omnes

e/1

Do:I II(7) III

Do: I II6 II# V8 7 I
T S- D 6 - 5 T
Sol: V 18 7
D T 6 - 5

e/2

la:I II5# III IV

la: I II5#-7 V8- 7 I

T S D
mi: V5#-7 I

D T

Obs. Acordul alterat provoacă inflexiune tonală (Do major – Sol major –exemplul e/1, și la minor – mi minor – exemplul e/2).

Bach: Choral BWV 418

la: I
Do: VI-2 II6 II6 V4 - 3 I
T 5

Bach: Choral BWV 56.

do: VI I6 II6 II6 V6 - 5 I
5 4-#

Lecția 10. Modulația cromatică prin acorduri comune

Trisonurile minore ce apar pe treptele VI și III ale gamei majore devin de asemenea frecvent acorduri cu funcțiune de dominantă, dacă alterăm suitor terța acestora (la – do# – mi; mi – sol# – si), cu septimă: la – do# – mi – sol; mi – sol# – si – re. Alături de treapta II7 (DD – dominantă dominantei) sunt cele mai frecvent utilizate **dominante secundare**. Treapta VII7 apare foarte rar ca dominantă secundară.

Pe ambele trepte principale I și IV ale gamelor majore și minore poate fi construit (prin introducerea de alterații) acord de patru sunete cu funcțiune de dominantă: do – mi – sol – si b; fa – la – do – mi b. Pentru pregătirea și rezolvarea sunetului de septimă sunt valabile regulile deja cunoscute (vezi acordul de septimă de dominantă a treptei a V-a).

la: I – 7 IV
T S
(re: V7 I)
D T

la: I IV8-7 VII6#
T S 4
(Sol: V7) S/D 3

Elementul de acord alterat poate fi pregătit și prin salt. În acest caz practica muzicală utilizează rezolvarea reglementară (continuarea melodică **treptată** în direcția alterației).

În acest caz în momentul rezolvării sunetului alterat sare pe sunetul de schimb superior al sunetului de rezolvare (efect de întârziere). Există de asemenea **ALTERAȚIA RETRASĂ**: sunetul alterat "se rezolvă" retro- pe sunetul pe care l-am alterat (exemplul d1 în variantă minoră: fa – fa# – fa).

a/2 Beethoven: Simfonia I, p. 1, tema 1.
Allegro con brio

b/2 Bach: Choral BWV 389

c/1 Bach: Choral BWV 255

d/2 J.S. Bach: Magnificat- "Sicut locutus est"

Obs. În varianta minoră a exemplului d1 am utilizat alterația retrasă, reducându-se astfel într-o mai mare măsură relația falsă.

e) Bach: Choral BWV 153

(falsă relație)

În încheiere, cuprindem în tabel dominantele secundare ale gamei majore și minor – armonice:

f)

g)

Obs. Sunetele alterate le-am reprezentat prin puncte negre. Septimele treptelor secundare, puse în paranteze, se întâlnesc foarte rar.

Lecția 11. Modulația cromatică prin acord micșorat cu septimă

Pe fiecare dintre treptele gamei majore, și minor-armonice se pot construi cu ajutorul alterațiilor corespunzătoare nu numai acorduri de septimă de dominantă, dar și acorduri de septimă micșorate:

a)

Do: I7b II7 III7b IV7b V7 VI7b VI7 VII7b
5b 5b

Obs. Acordurile puse în paranteză se întâlnesc rar în practica muzicală.
Acordul VII7 a gamei minore este acord de septimă micșorat !

b)

la: I7 II7b III7b IV7 V7b VI7b VII7
5 # 5b

În gama majoră cele mai frecvente sunt treptele I, IV și V, respectiv treapta a VII-a (acord de septimă micșorat preluat din gama minoră).

În gama minoră ca și acord de septimă micșorat alterat apare treapta IV7. Celelalte acorduri "secundare" de septime micșorate, posibile teoretic apar foarte rar în cadrul armonizărilor.

a/1

Do: I-7b II V7 I4-3
T S D T

a/2

I II6-6# V8- 7 I
5 6-5 4-3
T S D T

a/3

I III7b IV V2 I6
5b
T-----S D T

a/4

I IV-7b V8- 7 I
4-3
T S D T

a/5

I V7 VI
T D T

a/6

I VI7-7 V6 I

T S D T

b/1

la: I -7 II5bV7 I

T S D T

b/2

I IV7-7 V6-4 I
4-#
T S D T

b/3

I VI 7b V6 I
5
T (S/T) D T

b/4

I6 III 7-7b IV-6
T (D) S

b/5

I III VI
T (D) T

Bach: Choral BWV 313

sol: I IV7 V
T S D

Lecția 12. Sexta napolitană

Modulația cromatică, în mod asemănător modulației diatonice, se realizează prin **acord comun**. Însă, de data aceasta conexarea celor două tonalități se realizează prin acord alterat. Acordul comun poate fi acord alterat în tonalitatea de pornire, sau în tonalitatea de sosire, sau eventual în ambele tonalități. De exemplu: **do – mi – sol#** este acord **alterat** în tonalitatea **Do major**, dar este **armonie diatonică** în tonalitatea **la minor armonic**. Același acord în cazul unei modulații din tonalitatea **Do major** în tonalitatea **Fa major**, este acord **alterat** în ambele tonalități.

Acordul de **SEXTĂ NA POLITANĂ** (*școala napolitană, secolul XVII., Alessandro Scarlatti*), este sextacordul major al treptei a **II-a** alterate coborător. Se utilizează în primul rând în gama minoră, dar pe parcursul evoluției a devenit un fenomen des întâlnit și în gama majoră. În gama minoră are un singur sunet alterat: de exemplu în **la minor** sunetul **si b**. În major însă necesită **DOUĂ** alterații, de exemplu în **Do major**, sunetele **re b** și **la b** (5 b).

Cifrajul lui **în minor**: **II6b** (b); **în major**: **II6b** (b).

Armonia tradițională o notează cu funcțiune de subdominantă, însă conform concepției armonice moderne este **ANTIPOLUL** dominantei.

Este unul dintre mijloacele modulațiilor cromatice. Acest acord **II6b** () al tonalității de pornire poate fi trison major diatonic într-o nouă tonalitate. Precum și invers: fiecare sextacord major poate fi sextă napolitană într-o altă tonalitate.

d)

Tonalitate de pornire → Cadență	ACORD COMUN SEXTĂ NAPOLITANĂ
------------------------------------	------------------------------------

↓

Cadență în noua tonalitate

la: I II6b V8 - 7 VI II6
6 - 5
4 - #
T (S) D T (S)
Fa: IV6 V6 I II6 V8-7 I
5
S D T S D T

Obs. În cazul sextei napolitane de preferință **6 b** () – **sexta** trebuie să fie în **sopran**. Uneori se pot dubla și cvinta și sunetul de fundamentală al acordului, în special atunci când sexta napolitană se reinterpretează ca acord diatonic.

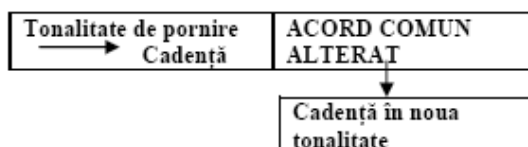
a)

Do: I - 5#
la: III

Do: I - 5#
la: III I6 IV V6 - 5 I
4 - #
D T S D----- T

Obs. Tonalitatea **Do major** necesită o cadență armonică de întărire, lucru exprimat în cadrul exemplului prin cele trei puncte!

Diagrama de bază a modulației este valabilă și în continuare:



b)

Do: I5#
Fa: V5#

c)

Do: I II6 V2 I6---
D T#
Fa: V6--- I II6 V8-7 I

D T S D T

I II6b V6 - 5 I I II6b V8 - 7 I
4 - #
T S D T T S D T
(D/at) = dominantă/ antitonică

Obs. În sexta napolitană **dublăm** întotdeauna **terța** aflată în bas. Se utilizează frecvent conducerea sunetului ne alterat de treapta a **II-a** (în exemplul nostru și **b**) prin **terță** micșorată pe sensibila gamei, sunet care este **terța** treptei a **V-a**.

Bach: Choral BWV 255

sol: V6 6 I V II6b IV7 V8-7 IV6a V6 I V#-5-7 I
5 5
D T D S DD D S D T D T

Lecția 13. Sextacordul, cvintsexacordul mărit al treptei a IV-a

Unul dintre cele mai tipice acorduri alterate cu funcțiune de subdominantă, este sextacordul, respectiv cvintsexacordul mărit al treptei a IV-a. În cazul gamei minore: **fa – la – re#**, respectiv **fa – la – do – re#**. Acordul are două puncte tensionale ce se rezolvă în direcție opusă: terța aflată în vocea de bas, și sexta alterată superior, ce se află - de regulă! - în vocea de sopran. Între aceste două puncte se creează intervalul de sextă mărită: **fa – re#**, care se rezolvă ca sensibile, prin mișcare contrară, în **la minor** pe sunetul **mi** (fundamentală treptei a V-a).

Pot fi create încă două acorduri cu sextă mărită:

acordul mărit **II6#** și

acordul mărit **VII6#**.

Sextacordul mărit este enarmonic cu un acord de septimă de dominantă eliptic de cvintă, iar cvintsexacordul mărit, este enarmonic cu un acord de septimă de dominantă complet. Din acest motiv este potrivit pentru modulație enarmonică. Celelalte două acorduri cu sextă mărită sunt de asemenea re interpretabile enarmonic.

Example a/1: **Ia: I IV6# V8---7 I I IV6# V8---7 I**
 T S D T T S D T

Example b/1: **Ia: I II6# V8---7 I I II6# V7 I**
 T S D T T S D T

Obs. În exemplul b/3 sexta mărită se rezolvă prin alterație retrasă: **re diez - re becar**.

Obs. Pentru evitarea paralelismului de cvinte dintre vocile sopran-alt putem utiliza alterarea indirectă (**re – re#**).

Example d/1: **Ia: IV6# Fa: V7**
 S----- fa: V7 D-----

Example d/2: **Ia: IV6# Fa: V7**
 S----- fa: V7 D-----

Example d/3: **Ia: II6# Fa: V7**
 S----- fa: V7 D-----

Example d/4: **Ia: VII6# Sol b: VII7**
 S----- Mi b: II7 S-----

Obs. Acordul de septimă de dominantă cu cvinta alterată coborător este de asemenea unul dintre acordurile alterate frecvent utilizate (vezi exemplul d/3).

Example e/1: **Ia: I IV6# T S 5**
 Fa: V7 VI II6 V8---7 I
 5 6---5 4---3
 D T S D T

Example e/2: **Ia: I II6# T S 4**
 Fa: V7 5b VI IV6 V8---7 I
 5 4-
 D---T S D---T

Example e/3: **Ia: I VII2# T S---**
 mi b: II7 V7 S D

Obs. Exemplul e/1 poate fi armonizat și cu sextacord mărit.

Mozart: Simfonia nr. 41 ("Jupiter")

Beethoven: Simfonia a V-a, op. 67, partea a II-a

Lectia 14. Modulația enarmonică. Mixturile cromatice

Un alt tip al modulației enarmonice constă în re interpretarea acordului de septimă **VII7** micșorat (prin schimbul enarmonic al sunetelor): 

Cu acordul de septimă micșorat din exemplul a/1 se poate modula în alte trei tonalități prin re interpretare enarmonică:

la - fa#; la - re#/mib; la - do (ex. b/1, b/2, b/3).

Figure 1 shows four musical staves, each representing a different position of a triad. The staves are labeled a/1, a/2, a/3, and a/4. The first staff (a/1) shows a triad on a treble clef with notes la, fa#, and re#. The second staff (a/2) shows a triad on a bass clef with notes fa#, do, and mi. The third staff (a/3) shows a triad on a treble clef with notes re#, do, and mi. The fourth staff (a/4) shows a triad on a bass clef with notes do, mi, and fa#. Below each staff is its corresponding label: 'la: VII7', 'fa#: VII6', 're#: VII4', and 'do: VII2'. A bracket connects the first two labels, and another bracket connects the last two labels.

la: I VII7
 fa#: V11b6
 5
 (S) T D T

la: I VII7
 re#: V11b4
 3
 (S) T

la: I VII7
 T (S)
 do: V11b2 V8 - 7 I
 6 - 5
 4 -
 (S) D T

În sistemul de 12 sunete, în afară de acordul de septimă micșorat **sol# - si - re - fa** prezentat anterior, mai pot fi create încă două structuri acordice identice: **fa# - la - do - mib (sol: VII7)** și **do# - mi - sol - sib (re: VII7)**. Fiecare dintre acestea se regăsește în încă 3 tonalități, prin schimbul enarmonic al unor elemente de acord.

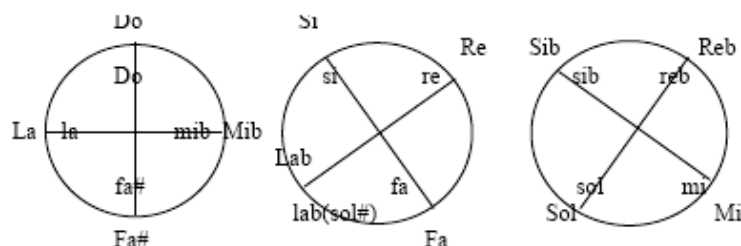
Obs. Unul dintre argumentele funcțiunii de subdominantă a acordului de septimă VII7, este faptul că se rezolvă pe cvartsextacordul cadențial 6-5 ce are funcțiunea dominantei.

c)

sol: VII⁷ mi: VII⁶ do#: VII⁴ la#: VII² re: VII⁷ si: VII⁶ sol#: VII⁴ fa: VII²

5 3 5 3

Obs. Acoladele drepte ne arată că tonalitățile accesibile prin intermediul modulațiilor enarmonice se succed de asemenea în intervale de terță mică.



Obs. Aceste modulații (și utilizarea acestor acorduri) pregătesc transformarea gândirii armonice a secolului XX, construirea armonică a SISTEMULUI AXIAL.

În încheiere, dorim să subliniem că nu numai cu acord comun (acorduri comune) se poate modula (diatonic, cromatic sau enarmonic), ci și cu tonalitate (tonalități) de intermediere (de tranziție). Dacă între tonalitatea de pornire și cea de sosire se intercalează mai multe tonalități, ia naștere un LANȚ DE MODULAȚII. Astfel, putem modula cu ușurință și în tonalități foarte îndepărtate pe scara cvintelor.

R. Wagner: "Lohengrin", act. I, scena 2.

Ich hab' mein Herz an dich gegeben, bis meine Liebe ertrief; mich Angst bei zu - ge - ful - kn ich stank in des sen Schaf.

la b mi b La b mi b fa si b Mi b

Forma cea mai concentrată a modulației în lanț este secvența cromatică:

Mai întâi cităm una dintre formele ei diatonice de bază. Cromatismul apare întotdeauna ca appendice la diatonie, COLORÂND-Ō pe aceasta. Cvintele paralele ce apar în varianta diatonică de bază (pe părți ne accentuate de timp) se întâlnesc în practica muzicală, fiind permise: ele sunt prevestitoare ale MIXTURILOR ("înlănțuiri" acordice paralele) diatonice de mai târziu (ex. a).

a) secvență diatonică, bază de pornire

Do: I V7 I4 IV7 VII4 III7 VI4 II7 V4 I

În varianta cromatică a exemplului a) am transformat fiecare acord într-o structură cromatică, într-un acord micșorat de septimă. Acordurile se succed în mișcare paralelă, deci sunt MIXTURI (vezi exemplul b). Bach folosește adesea mixturile în lucrările lui.

b) variantă cromatică (numai acorduri de septimă VII7)

Do: I re: VII4 do: VII4 si b: VII4 la b: VII4 V4 I

Exemplul următor (c) înlănțuiește numai acorduri de septimă de dominantă (în secvențe acordice). Prezintă interes faptul că dacă nu dorim să transpunem sonor toate tonalitățile în seria de succesiuni cadențiale, atunci oriunde – după plac – putem întrerupe linia secvențelor D – T. În exemplul c) **Reb: V7** nu este urmat de **Reb: I7b**, ci prin intermediul unei scordaturi armonice urmează **Re : I7** . Prin intermediul succesiunilor acordice cadențiale **Re – Sol – Do** ne reîntoarcem în tonalitatea de pornire.

c) septime de dominantă (șirul cvintelor poate fi întrerupt oriunde după plac)

Do: I V7 Sol: V7 I7 V7 I

În exemplul d) acorduri de nonă de dominantă se rezolvă pe acorduri de septimă de dominantă (V – I) prin înlănțuiri cadențiale. Și în această secvență se întrerupe (natural) șirul întreg de cvinte.

d) acorduri de nonă de dominantă

Do: I V7 I7b D T Sol: V9 I7 Fa: V9 I7b D T Si b: V9 I7b D T ș.a.m.d.

Cu aceste serii de secvențe am ajuns la rapidele succesiuni de schimbări tonale din cadrul romantismului, apoi la limita finală a acestora: ceea ce numim TONALITATE PLUTITOARE (LABILĂ). Fiecare acord poartă cu sine o tensiune armonică, rezolvarea nu creează stare de echilibru, deoarece se cufundă într-o nouă disonanță. Din aceasta ia naștere ATONALITATEA, dispariția perceptibilității centrului tonal, MUZICA DODECAFONICĂ.

Bach: Choral BWV 726

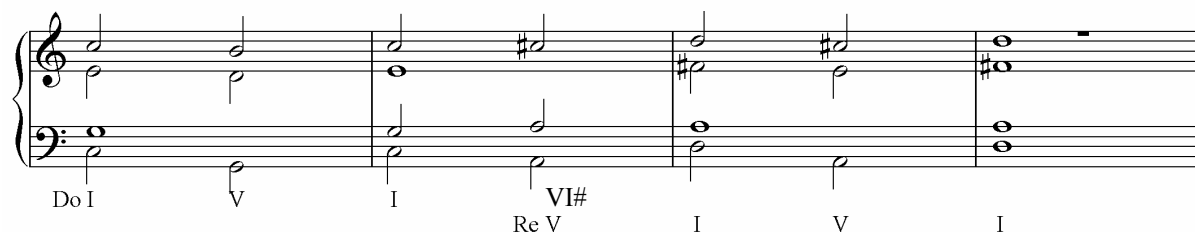
Test de autoevaluare

1. Realizați o modulație cromatică pornind de la tonalitatea Do Major, spre tonalitatea Re Major.

Rezumatul unității de învățare

Prin *cromatism* se înțelege orice sunet străin de tonalitate. În muzica tonal-funcțională o notă cromatică, un sunet străin de tonalitate poate avea următoarele semnificații: poate genera un acord alterat, fără a provoca părăsirea tonalității; poate reprezenta o notă melodică cromatică; poate genera un acord alterat ce provoacă o modulație cromatică. Modulația cromatică se produce brusc, fără acord comun, ca în cazul modulației diatonice.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare



Lucrare de verificare nr. 2

Realizați armonizarea următorului fragment muzical: sopran, bas dat cu modulație do-fa-sib-Mib-do:



Lucrarea de verificare va fi predată personal tutorelui. Punctajul va ține cont de realizarea cifrajului, înlănțuirea corectă a acordurilor și conducerea optimă a vocilor.

Bibliografie minimală

1. Negrea, Marțian, *Tratat de armonie*, București, Editura Muzicală, 1958
2. Pașcanu, Alexandru, *Armonia*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1974
3. Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională. Armonia diatonică nemodulantă*, Oradea, Editura Universității Emanuel, 2002
4. Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională. Modulația diatonică și armonia cromatică*, Oradea, Editura Universității Emanuel, 2005

MODULUL IV

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – ARMONIA MODALĂ

Cuprins

Obiectivele unității de învățare	79
Lecția 1. Privire generală	80
Lecția 2. Modul eolic	86
Lecția 3. Modul frigid.....	87
Lecția 4. Modul doric	88
Lecția 5. Modul mixolidic	89
Lecția 6. Modul lidic	90
Lecția 7. Heptatonia secunda	92
Rezumatul unității de învățare.....	95
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	96
Lucrare de verificare nr. 1	97
Bibliografie minimală	97

Obiectivele unității de învățare

În urma parcurgerii unității de învățare nr. 1 – *Armonia modală* – veți dobândi următoarele competențe:

- veți cunoaște modurile, structura, intervalica, cele mai importante caracteristici ale acestora;
- veți aprofunda acordica modurilor, cât și înălțuirile specifice armoniei modale, cu specificități pentru fiecare mod în parte.

Lecția 1. Privire generală

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea paralel cu desăvârșirea armoniei cromatice, crește interesul pentru lumea armonică modală. Cu descoperirea muzicilor populare a Europei Centrale și de Est (școlile naționale), ajung în centrul atenției modurile muzicii bisericești vechi (de dinaintea secolului al XVI-lea), precum și modurile populare deosebite, descoperite recent (Liszt, Chopin, Musorgski, etc.). Compozitorul romantic, în dorința de a găsi efecte sonore noi, de a le prelucra, descoperă structurile uitate ale muzicii polifonice europene timpurii, cum sunt: organum, gymel, faux-bourdon:

organum: (cvinte, uneori cvarte paralele)

a1)
Anonymous: Musica Enchiriadis

Sit glo - ri - a Do-mi-ni in sac-cu-la: lae-ta-bi-tur Do-mi-nus in o-pe-ri-bus su-is.

gymel: (terțe paralele)

a2)
Nobilis, humilis (sec. XIII)

No - bi - lis, hu - mi - lis, Ma - gne, mar - tyr sta - bi - lis,
ha - bi - lis, u - ti - lis, co - mes ve - ne - - - ra bi lis. et tu - tor lau -
da - bi - lis, tu - os sub - di - tos ser - va car - nis fra - gi - lis mo - le po - si - tos

faux-bourdon: (sextacorduri paralele)

a3) Guillaume DUFAY: Qui condolens

Qui con - do - lens in ter - i - tu Mor - tis per - i - re sac - cu - lum Sal -
Qui con - do - lens in ter - i - tu Mor - tis per - i - re sac - cu - lum Sal -
Qui con - do - lens in ter - i - tu Mor - tis per - i - re sac - cu - lum Sal -

va - sti mun - dum lan - gui - dum, Do - nans re - is re - me - di - um.

vas - sti mun - dum lan - gui - dum, Do - nans re - is re - me - di - um.

va - sti mun - dum lan - gui - dum, Do - nans re - is re - me - di - um.

La mijlocul secolului al XIII-lea este deja format conturul armoniei tonale: *Canonul vara* (Fornsete, aprox. 1225).
 - melodia integrală a canonului:

a4)

SUMMER IS ICUMEN IN

Canon superior pentru 4 voci John of Fornsete (aprox. 1225)

A

1. Sum - mer is i - cu - men in 2. Lhu - de sing cuc - cu,

3. Gro - weth sed and blo - weth med, 4. And springth the w - de - nu;

IV.

III. II.

Sing cuc - cu; Aw - e ble - theth af - ter lamb, Lhouth

I.

af - ter cal - we cu; Bul - luc ster - theth, bu - cke ver - theth,

Mu - rie sing cuc - cu. Cuc - cu, cuc - cu, —

wel sin - ges thu cuc - cu, Ne swik thu na - ver nu.

B **Baza (Canonul vocilor bărbătești pentru 2 voci)**

5. (de 10,5 ori) V. 6. (de 10 ori) VI.

Sing cuc - cu, nu sing cuc - cu.

b2) rezolvarea canonului cu ostinato-ul vocilor bărbățești grave:

The musical score consists of four systems, each with a piano (p) and voice (v) part. The key signature is D major (two sharps). The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The score is marked with measure numbers 8, 5, 9, and 13. The voice part features a melodic line with various intervals and rests. The piano part provides harmonic support with chords and single notes. The score ends with 'etc.'

Obs. Din sonoritate se evidențiază cu claritate repetarea cadențelor simple I-VII6-I, respectiv I-II-I (întâlnim de asemenea I6; II6).

Reprezentanții ARS NOVEI, Machault și Landino (sfârșitul secolului XIII, secolul XIV) folosesc două tipuri aparte de cadențe finale:

- sensibilă dublă

c1) Machaut: Rondeau 10

- sexta lui Landino

Francesco Landini: Non ara ma pieta (ballata)

Armonia secolului al XV-lea face deja un pas decisiv spre definitivarea tonalității. Porțiunile armonice modale sunt întotdeauna încheiate cu cadențe tonale. Acestea pot fi plagale, apoi tot mai mult autentice. Iată câteva fragmente:

d1) J.Ockeghem: Missa L'Homme armé (Kyrie)

d2) G. Dufay: Missa L'Homme armé (Agnus Dei III)

d3) J.Obrecht: O beate Basili (motet) d4) A.Willaert: Ricercar (for instruments)

d5) J.des Pres: Tu pauperum refugium (motet)

The image shows three musical excerpts. d3) J.Obrecht's 'O beate Basili' is a motet in G major, featuring a vocal line with lyrics 'a-mi - cis' and a lute accompaniment. d4) A.Willaert's 'Ricercar' is an instrumental piece in G major, featuring a complex polyphonic texture with multiple voices. d5) J.des Pres's 'Tu pauperum refugium' is a motet in G major, featuring a vocal line and a lute accompaniment.

Secolul XV deja utilizează conștient sistemul armonic tonal-funcțional. Palestrina, Lassus, etc. Parcurg încă traseul „rezolvării” tonale a porțiunilor armonice modale.

e1) P.da Palestrina: Missa "Lauda Sion" (Benedictus)

The image shows a musical excerpt from P.da Palestrina's Missa "Lauda Sion" (Benedictus). It features a vocal line with lyrics 'in no-mi - ne Do - - - mi - ni.' and a lute accompaniment. The music is in G major and features a complex polyphonic texture with multiple voices.

e2) Orlando di Lasso: O la! O che bon eco!

The image shows a musical excerpt from Orlando di Lasso's 'O la! O che bon eco!'. It features a vocal line with lyrics 'O - la! O che bon e - co! Pi - gliamo ci pi - a - ce - re!' and a lute accompaniment. The music is in G major and features a complex polyphonic texture with multiple voices.

Generația care urmează după Palestrina-Lassus folosește deja în mod expres sistemul armonic tonal-funcțional:

f1) G.Gastoldi: L'Acceso (Balletto)

The image shows a musical excerpt from G.Gastoldi's L'Acceso (Balletto). It features a vocal line and a lute accompaniment. The music is in G major and features a complex polyphonic texture with multiple voices.

f2) L.Marenzio: Madonna mia gentil (madrigal)

Ma - don - na mia...

Ma Ma don don na na mia gen-til rin-gra-tio A - mo-re Che tol-to m'habbia il co - re

Ma - don - na mia...

f3) J.Dowland: What if I never speed (Ayre-choral)

f4) M.Praetorius: Ballet du Roy pour sonner apres (Instrumental suite)

Muzica modală dispăre doar la sfârșitul secolului al XVII-lea și în secolul al XVIII-lea (urme ale ei pot fi însă regăsite!), cedând locul muzicii tonale.

Lecția 2. Modul eolic

Dintre modurile care se utilizează din nou la sfârșitul secolului al XIX-lea trebuie să evidențiem în primul rând **modul eolic** – ce apare cel mai frecvent. Aceasta coincide cu gama minoră naturală. Datorită faptului că nu are sensibilă, caracterul ei este semnalat cel mai frapant de către dominanta minoră.

a1)

la eolic
Do major

a2)

mi eolic
Sol major

Obs. De pe treapta a VI-a a fiecărei game majore pornește scara eolică.

b1)

la eolian I IV V I
T S D T

Obs: In scara eolică acordul treptei a VII-a fiind acord major poate îndeplini funcțiune de dominantă; în locul dominantei minore de pe treapta a V-a, treapta a VII-a poate figura ca și treaptă principală.

b2)

la eolian I VII I
T D T

b3)

I IV VII I
T S D T

In cadențele b1 și b3 figurează fiecare sunet al modului eolic, determinând astfel scara: - o variantă mai completă ar fi aceea în care apare acordul fiecăreia dintre cele șapte trepte. Aceasta s-ar putea numi **cadența modală DETERMINANTĂ**¹

Exemplul b2 ilustrează tipul de **cadență modală CARACTERIZANTĂ**. Nu avem nevoie de alt acord pentru a caracteriza mai complet gama modală eolică, întrucât el se referă și la cadența I – V – I.

c1)

la eolic I IV7 V7 VI IV7 VII6 III V7 I
T S D T S D T

c2) Palestrina: Stabat Mater

Exemplu muzical : armonizare de cântec popular

d) S. Drăgoi: Miniatura pentru pian nr.4

¹ Bárdos, Lajos, *Modális harmóniák*, Zeneműkiadó, Budapest, 1979, p. 121-122.

Lecția 3. Modul frigic

În muzica modală nouă, după modul eolic cel mai frecvent apare modul frigic (cadența frigică!). El este vizibil mai ales în armonizările cântecelor populare.

Scara frigică se obține pornind de pe treapta a III-a a gamei majore.



Obs. În cadrul fiecărei game majore putem redacta câte un mod frigic pornind de pe treapta a III-a.

Cadența caracterizantă a modului este: $I - II^6 - I$ sau $I - VII - I$.
 $T - D - T$ $T - D - T$



Obs. În cazul utilizării modului frigic este frecventă alterarea majoră a terței în acordul final (b2).



Tipul de cadență modală determinantă pe cât este posibil trebuie să conțină tot arsenalul de sunete al modului, sau tot stocul de acorduri al lui.



Obs. Acordul micșorat al treptei a V-a poate fi utilizat în stare directă doar cu adăugarea septimei.

Exemplu muzical : armonizare de cântec popular



Lecția 4. Modul doric

Al treilea mod cu caracter minor este modul doric:

a1) re doric

Do major I II III IV V VI VII

a2) la doric

Sol major I II III IV V VI VII

Obs. Modul pornește de pe treapta a II-a a gamei majore. Acordul de pe treapta a VI-a este acord micșorat!

Cadența caracterizantă a modului este: I – IV – I.
T – S – T

b1)

la I IV7 I
doric T S T

Obs. În înlănțuirile armonice ale gamelor modale este frecventă cadența plagală.

b2)

la I IV9 I
doric T S T

Cadența modală determinantă în modul doric:

c1)

la I II6 IV V III7 I IV7 VII7 IV7 I
dori T S D T S D S T

Obs. Septima treptei a VII-a poate de asemenea caracteriza modul doric:

c2) Palestrina: Jubilate Deo

Exemplu muzical : armonizare de cântec popular

d) S. Drăgoi: Colinda

Lecția 5. Modul mixolidic

Dintre scările modale cu caracter major, în practica muzicală apare cel mai frecvent modul mixolidian. Dacă particularitatea modului eolic este: gama minoră cu dominantă minoră, cea a modului mixolidian este: gama majoră cu dominantă minoră. (Caracterul modului minor armonic este: gama minoră cu dominantă majoră).

a1) Sol mixolidic
Do major

a2) Do mixolidic
Fa major

Obs. De pe treapta a V-a a fiecărei game majore pornește câte un mod mixolidic.

Cadențe caracterizante:

b1)

do mixolidic I V I
T D T

Obs. Adevărata dominantă a modului este acordul major al treptei a VII-a, având rol de treaptă principală.

b2)

I VII I
T D T

b3)

I VII V7 I
T D—T

Cadențe determinante:

c1)

I—2 VI-2 IV7-6 III7-6 II7 VII-V I
5-4 5-4 -2
T—S-3 D-3 S—D—T

c2) Palestrina: Missa Hodie (Credo)

Exemplu muzical : armonizare de cântec popular

d) S. Drăgoi: Foaie verde fir de nalbă (doină)

Lecția 6. Modul lidic

Al doilea mod cu caracter major este modul lidian. El a pătruns din nou în opinia publică prin intermediul părții lente a *Cvartetului op. 132 în la minor* de L. Van Beethoven (vezi exemplul e).

a1) Fa lidic
Do major

a2) Do lidic
Sol major

Obs. În cadrul fiecărei game majore putem redacta câte un mod lidic pe treapta a IV-a.

Cadența caracterizantă a modului lidic: I – II(7) – I ;

b1)

Obs. Se întâlnește și cadența I – V7 – I, însă este mai reprezentativă cadența I – IV6 – I

b2)

b3)

Cadența modală determinată în gama lidică:

c1)

Do: I II7 III2 VI6 VII7 I6 IV2 II7 I6—5

T S D T S T S T

c2) O.di Lasso: Psalmus poenitentialis

ve-te-ra-ve-runt, os-sa me-a-

Exemplu muzical : armonizare de cântec popular

d) S.Drăgoi: Bătuta (dans popular)

Beethoven: Cvartet de coarde - op.132

Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart. (Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico).

c3) Molto adagio

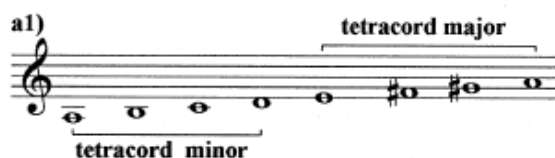


Lecția 7. Heptatonía secunda

HEPTATONIA SECUNDA conține alte 6 scări modale noi. Modul de bază este modul minor melodic, în cadrul căruia pe fiecare treaptă se poate forma câte o scară modală:

la: Scară modală de bază
- modul nr. 1 -

Cadența caracterizantă



Exemplu muzical:



Derivație: modul nr. 2

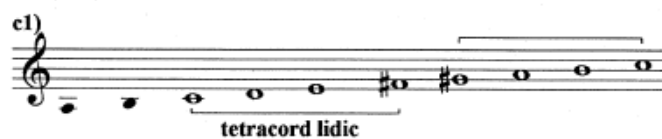
Cadența caracterizantă:



Exemplu muzical:



Derivație: modul nr. 3



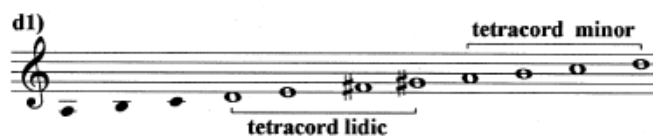
Cadența caracterizantă:



Exemplu muzical:



Derivație: modul nr. 4



Cadența caracterizantă:

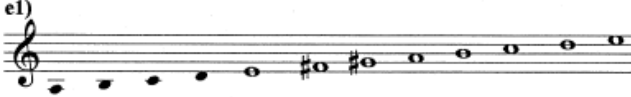


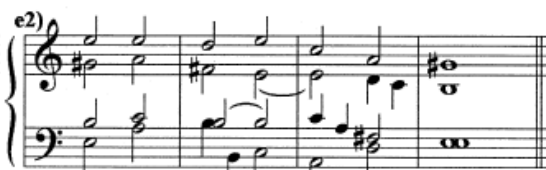
Exemplu muzical:



Derivație: modul nr. 5

Cadența caracterizantă:

e1) 

e2) 

mi: I IV V VI IV VII I
T S D T S D T

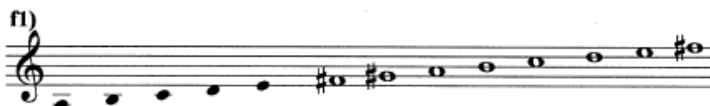
Exemplu

e3) Kodály: Isten kovácsa (cor pe voci egale)

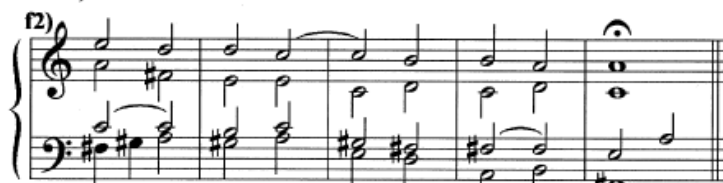


muzical:

Derivație: modul nr. 6

f1) 

Cadența caracterizantă:

f2) 

fa#: I7 VI4 VII6 III V6 IV6 I6 IV7 I7 - 10
3 5 5
T-----D-----D S T S T

Exemplu muzical:

f3) Kodály: Két zoborvidéki népdal, I.

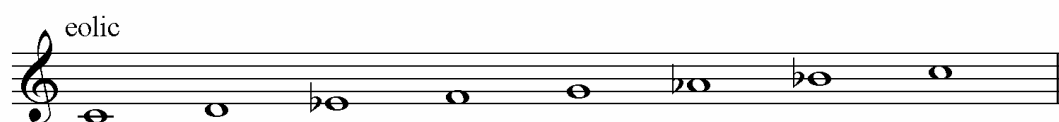

Test de autoevaluare

Construiți modurile doric, frigic, lidic, mixolidic și eolic pornind de pe sunetul *do*.

Rezumatul unității de învățare

În urma unei priviri generale ilustrate prin exemple, lecțiile prezintă modurile eolic, frigic, doric, mixolidic și lidic, ordonate în funcție de frecvența acestora în muzica secolului al XIX-lea. Structura lecțiilor este identică: este prezentată scara fiecărui mod, raportată la treptele tonalității majore de referință. Sunt prezentate apoi cadențele modale determinate ale fiecărui mod, urmate de exemple din literatura muzicală universală și autohtonă. Șirul de prezentare al modurilor se încheie cu studiul heptatoniei secunde, al scării modale de bază (minorul melodic) și al celor 6 moduri derivate (rezultate din permutația treptelor modului de bază). Succesiunea structurală a prezentării derivațiilor modale este aceeași: scara de bază, cadența caracterizantă, exemplu muzical ilustrativ.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare



Lucrare de verificare nr. 1

Armonizați următorul bas cifrat:

eolic

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2 – ARMONIA ROMANTICĂ TÂRZIE, IMPRESIONISTĂ, MODERNĂ, ȘI A MUZICII DE JAZZ

Cuprins

Obiectivele unității de învățare	98
Lecția 8. Armonia romantică târzie – înrudirea la terță	99
Lecția 9. Armonia impresionistă – structuri acordice cu elemente <i>ajoutée</i>	101
Lecția 10. Armonia modernă – intervale și acorduri gravitaționale, înlănțuirea și suprapunerea acestora	103
Lecția 11. Armonia modernă – intervale și acorduri nongravitaționale (geometrice), înlănțuirea și suprapunerea acestora.....	105
Lecția 12. Armonia modernă – cadențe intra- și inter- axiale	108
Lecția 13. Armonia modernă – acorduri cluster (chiorchini de sunete).....	109
Lecția 14. Armonia muzicii de jazz – cifrajul, cadențe de bază.....	112
Rezumatul unității de învățare.....	116
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	117
Lucrare de verificare nr. 2	117
Bibliografie minimală	117

Obiectivele unității de învățare

În urma parcurgerii unității de învățare nr. 2 – *Armonia romantică târzie, impresionistă, modernă, și a muzicii de jazz* – veți dobândi următoarele competențe:

- Veți cunoaște înrudirea la terță, specifică armoniei din ultima perioadă a romantismului;
- Veți realiza structuri acordice cu elemente *ajoutée* caracteristice armoniei impresioniste;
- Veți cunoaște intervale și acorduri gravitaționale, înlănțuirea și suprapunerea acestora, acorduri nongravitaționale, cadențele specifice armoniei moderne, cât și acordurile cluster;
- Veți aprofunda câteva dintre caracteristicile de bază ale armoniei muzicii de jazz, cifrajul și cadențele acesteia.

Lecția 8. Armonia romantică târzie – înrudirea la terță

Înlănțuirea acordurilor aflate în relație de terță reprezintă una dintre trăsăturile caracteristice ale romantismului târziu. Wagner, Liszt, Verdi și mulți alți creatori trăiesc cu această posibilitate armonică expresivă. Distingem două tipuri principale de relații de terțe:

a) înlănțuire de terță mare

b) înlănțuire de terță mică.

În cadrul ambelor categorii întâlnim patru variante:

Diagram illustrating four types of harmonic chains (a1, a2, a3, a4) and (b1, b2, b3, b4) showing the relationship between major (M) and minor (m) chords.

a1) acord major (M) ↔ acord major (M)
a2) acord minor (m) ↔ acord minor (m)
a3) acord minor (m) ↔ acord major (M)
a4) acord major (M) ↔ acord minor (m)

b1) acord major (M) ↔ acord major (M)
b2) acord minor (m) ↔ acord minor (m)
b3) acord minor (m) ↔ acord major (M)
b4) acord major (M) ↔ acord minor (m)

Înlănțuirile armonice prezentate sunt valabile în ambele sensuri ale mișcării; semnul < ne arată că în egală măsură se pot înlănțui structurile în urcare, respectiv în coborâre.

Câteva înlănțuiri armonice mai deosebite:

Diagram illustrating three specific harmonic chains (c1, c2, c3) with their corresponding chord progressions and functional labels.

c1) I VI^b III[#] I
T S D T

c2) I VI[#] IV^b III^b I
T S at D T

c3) I VI IV II VII⁷ V III I
T—S—D—T

Beethoven: VI. (Pastorale) simfonia
 Allegro ma non troppo

Musical notation for a passage from Beethoven's VI. (Pastorale) symphony, showing a harmonic chain with a crescendo.

cresc. sempre

R. Wagner : Walkiria - „Motivul visului” (actul III.)

Allegro moderato

pp legato

F. Liszt: „Sursum corda”

Andante maestoso

ff

agitato

C. Debussy: După-amiaza unui faun (Preludiul orch.)

pp

Lecția 9. Armonia impresionistă – structuri acordice cu elemente ajoutée

Unele elemente ale acordurilor simple pot fi împodobite (colorate) prin sunete ajoutée alipite acestora. În auditor acest tip de sonoritate creează un efect asemănător celui a când un sunet constitutiv al acordului sună concomitent cu nota lui de schimb, respectiv nota de întârziere.

a1) I IV V6-5 I6-5
T S D T

a2) I IV V6 I6
T S D T

b1) I V7 I9-8
T D T

b2) I V7 I9
T D T

Obs. Cea mai frecventă notă-ajoutée este **sixte-ajoutée**. Acordul II^6_5 este apriori o asemenea sonoritate, însă și III^6_5 se

întâlnește și în cele mai simple înlanțuiri armonice.

Nona-ajoutée $_8$ este mai puțin folosită, deoarece este mai disonantă. Această sonoritate, precum și alte

structuri acordice ajoutée disonante, se remarcă cu deosebire în muzica de la finele secolului XIX (impresionismul, vezi armoniile lui Debussy) precum și în lumea sonoră modernă (Stravinski, Bartók). Francis Poulenc, membru al grupului celor șase francezi, și-a construit o lume muzicală specifică cu asemenea armonii. Mai nou, în muzica corală a lui Arvo Pärt se disting asemenea succesiuni de armonii colorate cu elemente ajoutée.

Exemple de cadențe autentice compuse, cu elemente ajoutée:

c1) I6 IV10 V9 I10
5 9 8 9
6 6 8
5 5 6
T S D T

Obs. Elementul ajoutée poate fi Utilizat și ca „notă” comună.

c2) I6 III8 I6
5 7 5

T D T

Musorgski : Camera copiilor (I.) (lieduri)

Moderato.

p

C. Debussy : Feuilles mortes (Preludiu)

F. Bulenc : „Hodie Christus natus est” (motet pentru cor mixt)

pp subito

Ho - di - e in ter - ra
Songs to - day an - gels sing,

pp subito

Ho - di - e in ter - ra
Songs to - day an - gels sing,

pp subito

Ho - di - e in ter - ra
Songs to - day an - gels sing,

mf

ca - nunt - An - ge - li,
sing - to - men on earth,

mf

ca - nunt - An - ge - li,
sing - to - men on earth,

mf

ca - nunt - An - ge - li,
sing - to - men on earth,

mf

ca - nunt - An - ge - li,
Sing - to - men on earth,

pp

læ - tan - tur Ar - - chan - ge - li,
And their praise Arch - - an - gels bring,

pp

læ - tan - tur Ar - - chan - ge - li,
And their praise Arch - - an - gels bring,

pp

læ - tan - tur Ar - - chan - ge - li,
And their praise Arch - - an - gels bring,

pp

læ - tan - tur Ar - - chan - ge - li,
And their praise Arch - - an - gels bring,

f

Ho - di - e ex - sul - tant
Loud today the just men

f

Ho - di - e ex - sul - tant
Loud today the just men

f

Ho - di - e ex - sul - tant
Loud today the just men

f

Ho - di - e ex - sul - tant
Loud today the just men

④

Lecția 10. Armonia modernă – intervale și acorduri gravitaționale, înlănțuirea și suprapunerea acestora

Numim intervale gravitaționale relațiile de consonanță ale unui sunet de bază cu armonicile sale:

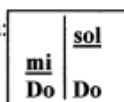
$$4 \begin{matrix} \text{mi} \\ \text{Do} \end{matrix} \quad 7 \begin{matrix} \text{sol} \\ \text{Do} \end{matrix} \quad 10 \begin{matrix} \text{sib} \\ \text{Do} \end{matrix} \quad 13 \begin{matrix} \text{re} \\ \text{Do} \end{matrix}$$

Includem aici și octava perfectă do și sexta mare la.
Do Do
Ambele au fost consfințite de practica muzicală.

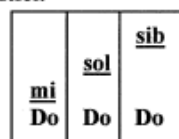
Obs. Sunetul fundamental situat în stratul gravitațional îl notăm cu inițială majusculă.

Două sau mai multe sunete gravitaționale pot fi suprapuse astfel:

a) prin fundamentala comună:

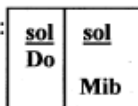


(trison major);

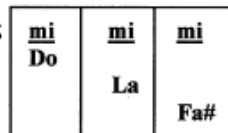


septimă de dominantă.

b) prin sunetul armonic comun:

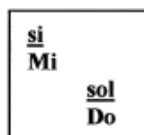


(trison minor);

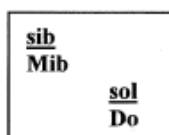


trison minor „submoll”

c) nu au nici fundamentala nici sunetul armonic comun, dar fundamentalele se află în raport gravitațional:

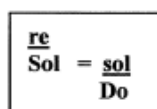


(trison major „hyperdur”);

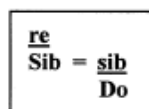


acordul „Tristan” – acord minor cu septimă mică.

d) sunetul armonic devine fundamentala intervalului superior și viceversa:



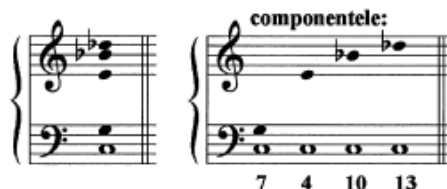
(acord de cvintă);



acord de nonă de dominantă.

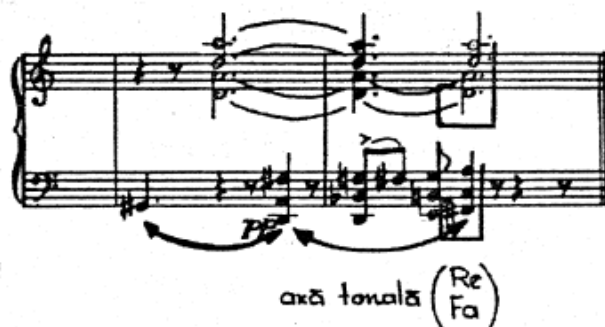
Acordul gravitațional complet:

Obs. Acordurile enumerate pot fi înlănțuite și mixtural (paralel):



Obs. Armonicele creează un acord axial constituit uniform din terțe mici, acord ale cărui sunete se atrag și se resping reciproc, cu alte cuvinte se găsesc într-o poziție echilibrată.

B. Bartók: Cvartetul de coarde nr. 7.



¹ Intervalele le cântărim și le exprimăm prin cantitatea lor de semitonuri. Astfel, terța mare = 4, cvinta perfectă = 7, septima mică = 10 și nona mică = 13.

P. Boulez: Sonata a 2-a (partea III.)

très rapide

Largé

ff

lourd, élargi

fff

2' 50"

cvariaçãõ

gajoutée

Fa

cvariaçãõ

Mib

A. Berg: Schliesse mir die Augen beide

Skrjabin: 2 Danses - Guirlandes

Skrjabin: 2 Danses - Guirlandes

Handwritten musical score for "2 Danses - Guirlandes" by Scriabin. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked "lento". The score begins with a piano (pp) dynamic. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand provides a harmonic accompaniment. The score concludes with a complex, multi-measure rest for the right hand, indicated by a large 'X' and a diagonal line, and a final chord in the left hand. Above the staff, there are handwritten notes: "Fa# 4/4" and "La 3/4" with an arrow pointing to the final measure, and the word "ajoutée".

Lecția 11. Armonia modernă – intervale și acorduri nongravităționale (geometrice), înlănțuirea și suprapunerea acestora

Numim intervale geometrice acele intervale ale căror sunete se află în raport de fundamentală armonio

$$11 \left[\frac{\text{Do}}{\text{do\#}} \right] \quad 8 \left[\frac{\text{Do}}{\text{mi}} \right] \quad 5 \left[\frac{\text{Do}}{\text{sol}} \right] \quad 2 \left[\frac{\text{Do}}{\text{sib}} \right]$$

Tot din acest cadru face parte și terța mică **3** precum și cvarta mărită **6**.

Obs. Fundamentală o notăm și aici cu majusculă. Intervalele le cântărim și le exprimăm de asemenea prin cantitatea lor de semitonuri.

Folosim următoarele tipuri de suprapunere ale straturilor gravitaționale:

a) prin fundamentală comună: **acorduri gamma**

<u>Do</u>	<u>Do</u>
sol	
	mi

<u>Do</u>	<u>Do</u>	<u>Do</u>
sib		
	sol	
		mi

acorduri beta

<u>Do</u>	<u>Do</u>	<u>Do</u>	<u>Do</u>
sib			
	sol		
		mi	
			do#

<u>Do</u>	<u>Do</u>
sol	
	do#

b) prin sunetul armonic comun:

gamma

beta

delta

<u>Do</u>	<u>Mib</u>
mi	mi

<u>Do</u>	<u>Mib</u>
do#	do#

<u>Do</u>	<u>Mib</u>
sol	sol

($\frac{6}{4}$ minor)

c) nu au nici fundamentală nici sunetul „armonic” comun, dar fundamentalele se află în raport geometric:

gamma

beta

<u>Do</u>	<u>Mib</u>
mi	sol

<u>Do</u>	<u>Mib</u>
do#	mi

d) sunetul „armonic” devine fundamentală straturii inferior, și invers.

<u>Do</u>
sol = <u>sol</u>
re

acord de cvarte.

Acordul geometric complet:
- se suprapun două straturi acordice aflate în echilibru interior.

α



acord ALFA

Obs. Fundamentală structurii acordice, sunetul Do se completează prin lanțul de terțe mici, formând un acord axial.

Obs. Aceste structuri armonice se întâlnesc de asemenea frecvent în practica muzicală sub forma unor înlănțuiri mixturale (paralele).

B. Bartók: Microcosmos



B. Bartók: Microcosmos



B. Bartók: Microcosmos



B. Bartók: Microcosmos



Stockhausen: "Gruppen"



DE-AȘ TRĂI NUMA ATÎTA

Culegerea: DUMITRU VIRTIC
Tudor JARDA

allegro moderato ♩ = 106

I

1. De-aș trăi nu - m-a-tî - ta, mîi, S-a-ud cu-cul
2. De-a lu - a u - na(u) ca mi - ne, A-i-be-n ca-să
3. De-a um-bla în lu-mea-n-trea - gă, N-a gă-si ca

II

1. De-aș trăi nu - m-a-tî - ta, mîi, da, 1. S-a-ud
2. De-a lu - a u - na(u) ca mi - ne, da, 2. A-i-be-n
3. De-a um-bla în lu-mea-n-trea - gă, da, 3. N-a gă-

III

ce-a cîn - ta, mîi Ba-dea^{x)} pe ci - ne-a lu - a,
nu-mai bi - ne De-a lu - a u - na fru-moa-
mi - ne dra - gă. xxx) De-a um-bla în lu-mea toa-

cu-cul ce-a cîn - ta, mi - ne.
ca-să nu-mai bi ne.
si ca mi - ne dra - gă. x)

mf *rit.*

1. S-a-ud cu - cu 1. A lu - a
2. Nu-mai bi - ne 2. De-a lu - a
3. N-a gă-si, mîi, 3. De-a um - bla

a tempo

mîi
să, xx)
tă

1. Ba-dea^{x)} pe ci - ne-a lu - a, mîi.
2. Nu-i ste-ie no-ro-cu-n ca-să.
3. Nu m-a ui-ta nici o-da-tă

x) sau: mindra ; xx) frumos, mîi. ; xxx) drag, mîi.

Lecția 12. Armonia modernă – cadențe intra- și inter- axiale

- Cadențe intraaxiale:

În interiorul unei axe se creează atracții funcționale. Astfel, în practica muzicală terța mică inferioară devine subdominantă, iar terța mică superioară devine dominantă. Sunetul situat la distanță de cvarță mărită îndeplinește rolul de antitonică (este antipolul negativ al tonicii).

a1) axa tonicii = T a2) axa subdominantei = S a3) axa dominantei = D

at s t d at at s t d at at s t d at

T S D

Înlănțuiri de acorduri funcționale intraaxiale:

b1)

t s d2 t at7 t6

T

C. Debussy: Dr. Gradus ad Parnassum

Înlănțuiri de acorduri funcționale interaxiale:

c) înlănțuiri acordice funcționale inter-axiale

t d t s at t t s at d t t s at t

T S D T

Obs. Cele patru voci de bază (S.A.T.B.) pot fi divizate până la opt, chiar nouă voci. În cadrul înlănțuirilor apar și soluțiile mixturale. În scopul înțelegerii mersului vocilor am notat prin linii de legătură și conturul melodic al acestora.

C. Debussy: Feuilles mortes (Preludiu)

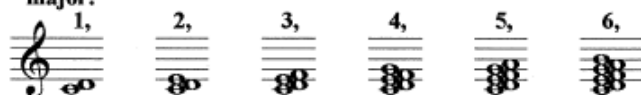
Lecția 13. Armonia modernă – acorduri-cluster (ciorchini de sunete)

Putem construi „acorduri” și din suprapuneri de intervale de secundă. Acestea le percepem mai degrabă ca pete armonice; elementele de „acord” se contopesc, formează o unitate. Clusterele apar de obicei ca blocuri sonore de sine stătătoare în muzică. Există însă și continuumuri de clustere, în care ciorchinile de sonorități se succed sub formă de lanț. În cazul utilizării sunetelor ajutătoare se creează mici clustere construite din una sau două secunde (vezi lecția 9).

Deosebim în principal două tipuri de cluster:

a) clustere diatonice

major:

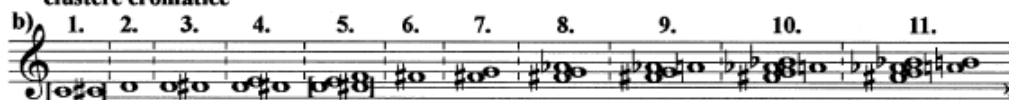


frigic



Obs. Putem crea asemenea structuri cu elementele oricărei scări de șapte sunete. De pildă, alături de minorul armonic și melodic putem utiliza și modurile cunoscute.

b) clustere cromatice



Obs. În scopul simplificării scrierii muzicale două clusters-uri apar în paranteze drepte, o săgeată orizontală indicând valabilitatea lor până la sfârșit.

Clusters-urile sunt fenomene armonice tipic instrumentale, fiind mai grele de realizat vocal (coral) din motive intonaționale. Ne putem imagina succesiunea următoare de sonorități.



Obs. De fapt, aceste clustere diatonice, care cuprind în sine tot mai multe sunete iau naștere din utilizarea accentuată a elementelor ajutătoare. Prin utilizarea a trei bemoli (sib, mib, lab), cadența poate fi realizată și în modul frigian.

T. Jarda : „La casa di peste drum” (cor mixt)

găz-de-lor să-n-chi-năm Tot în dal-ba să-nă-te - te La mulți ani !

găz-de-lor să-n-chi-năm Tot în dal-ba să-nă-te - te La mulți ani !

găz-de-lor să-n-chi-năm Tot în dal-ba să-nă-te - te La mulți ani !

B. Bartók: Cantata Profana

15 20

1.2. Fl. *f, esp.*

1.2. Ob. *f, esp.*

1.2. Clar. La *f, esp.*

1.2. Fag. *f, esp.*

1.2. Cor. Fa *pp*

Timp. *p*

COROI

S. *pp* Wun - der Once there

A. *pp* Wun - der hört ihr Once there was an

T. *pp* Wun - der hört ihr Once there was an

B. *pp* Wun - der hört ihr Once there was an

COROI II

S. *pp* Wun - der hört ihr Once there was an

A. *pp* Wun - der hört ihr Once there was an

T. *pp* Wun - der hört ihr Once there was an

B. *pp* Wun - der hört ihr Once there was an

15 20

VI. I *leggero* *div.* *mp* *dim.* *pp*

VI. II *div.* *mp* *dim.* *pp*

Vla. *mp, legg.* *dim.* *pp*

Vlc. *mp, legg.* *dim.* *pp*

Cb. *mp, legg.* *dim.* *pp*

25

1.2. Fl. *f. espr.*

1.2. Ob. *f. espr.*

1.2. Clar. La *f. espr.*

1. Fag. *f. espr.*

1.2. Cor. Fa *pp*

Timp. *p*

25 Wun - der hört ihr sa - gen,
Once there was an old man

S. *pp* Wun - der hört ihr sa - gen,
Once there was an old man

A. *pp* Wun - der hört ihr sa - gen,
Once there was an old man

T. *pp* Wun - der hört ihr sa - gen,
Once there was an old man

B. *pp* Wun - der hört ihr sa - gen,
Once there was an old man

25 Wun - der hört ihr sa - gen,
Once there was an old man

S. *pp* Wun - der hört ihr sa - gen,
Once there was an old man

A. *pp* Wun - der hört ihr sa - gen,
Once there was an old man

T. *pp* Wun - der hört ihr sa - gen,
Once there was an old man

B. *pp* Wun - der hört ihr sa - gen,
Once there was an old man

25 Wun - der hört ihr sa - gen,
Once there was an old man

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

Lecția 14. Armonia muzicii de jazz – cifrajul, cadențele de bază

Conform practicii muzicale internaționale armoniile muzicii de jazz nu le notăm prin intermediul numerotării treptelor, ci prin cifre arabe ce semnifică elementele de acord, aceste cifre fiind atașate de numele sunetului din bas.

stare directă

trison major  minor  mărit  micș 

C Cm sau Cmin Caug (C5+) C+ Cdim (Cm5-) C°

Obs. În mod firesc, în locul sunetului Do (= C) se poate afla în funcție de necesitate oricare dintre cele 12 sunete.

cvartsext-
acord "Major"

septimă mare  "dominantă"  "minor-major"  minor  mărit 

C maj 7 Cj 7 C7 Cm.maj 7 Cm 7# C m7 C maj 7 5+

mărit  micșorat  micșorat  micșorat 

C 7 5+ C°maj7 C°7 C°7b

acorduri de nonă

C maj 9 C9 C m 9 C m 9 7#

C 9-; C 9b C 9 7# C° 9 7

turnuri de tertie

C 11# 7 C 11 9 C m 11 9 C 13 11# 11# 9

acorduri cu sextă

C 6 C m6 C 9 6

Obs. Între cifraje pot apărea multe deosebiri, în funcție de loc, de obicei (de practică). Ridicarea notei poate fi simbolizată de: +; #; maj.; j; aug; micșorarea notei poate apărea astfel: -; b; dim. Pentru notarea trisonului major utilizăm doar numele sunetului în sine (C = Do, Cisz = Do#, etc.), iar pentru trisonul minor simbolul m. Trisonul micșorat este simbolizat de prescurtarea dim., iar trisonul mărit de aug. Semnul de alterație poate fi situat fie înainte de cifra arabă b7, fie după 7b. Acest lucru variază de la caz la caz.



1. Confirmation



♩ = 192

Each key's chord progression is played once.

By Charlie Parker

FA EØ A7+9 D- G7 C- F7

Bb7 A- D7 G7+4 G- C7 FA 3

EØ A7+9 D- G7 C- F7 Bb7

A- D7 G- 3 C7 FA BRIDGE C- F7 3

BbΔ BbΔ Eb- Ab7

DbΔ G- C7 FA 3 EØ A7+9 D- G7

C- F7 Bb7 A- D7 G- C7 FA Δ

Moderately with a beat

WALTER DONALDSON

When Whip-poor-wills call and ev-'ning is nigh and ev-'ning is nigh

nigh to my, My Blue Heav-en, heav-en. A turn to the right, nigh I hur-ry to My Blue A turn to the

right, a lit-tle white light to my, My Blue Heav-en, Doo, doo, doo right, a lit-tle white light Will lead you to My Blue Heav-en.

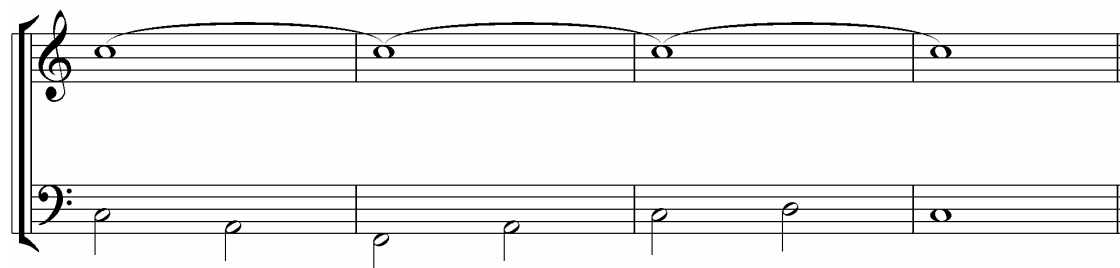
You'll see a smil-ing face, a fire-place, a co-zy room, You'll see a lit-tle nest that's And then

bloom. nes-tled where the ros-es bloom, where they bloom. Just Mol-lie and me And Ba-by makes Just Mol-lie and me And Ba-by makes three. Just Mol-lie and me And Ba-by makes

three. In My Blue Heav-en. When Whip-poor-wills in My Blue Heav-en. three. We're hap-py in My

Test de autoevaluare

Armonizați următorul fragment muzical:



Rezumatul unității de învățare

Armonia romantică târzie promovează în cadrul succesiunilor tonale în mare măsură înlanțuirea la terță (mare sau mică, ascendentă sau descendentă). În armonia impresionistă prevalează structurile acordice cu elemente *ajoutée*, ce constau în secunde (mici sau mari) alipite elementelor de bază ale acordurilor. Cel mai frecvent element alipit este sexta (*sixte ajoutée*) adăugată cvintei. Aspectele armonice studiate din bogăția coloristică a muzicii moderne vizează:

- Intervalele și acordurile gravitaționale (suprapunerea unui sunet de bază cu armonicile sale în componența intervalică de 4, 7, 10, 13 semitonuri);
- Intervale și acorduri geometrice (acordul *alfa* și derivatele acestuia – sub-punerea armonicilor 4, 5, 6, acordul micșorat – unui sunet fundamental) construite la distanțe intervalice de 2, 5, 8, 11 semitonuri. Sistemul sonor axial cu cadențele specifice intra- și interaxiale, sunt studiate ca expresii ale atracției funcționale geometrice. Desființarea armoniei, prin sonorități cluster (ciorchini de secunde) reprezintă un alt aspect relevant al verticalității sonore a muzicii secolului XX. Sinteza succintă a principalelor aspecte ale limbajului armonic modern și postmodern include și prezentarea acordurilor de bază ale muzicii de jazz și a trăsăturii sale fundamentale de armonizare polivalentă.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

Do I VI IV VI I II7 I6 - 5
4 - 3

Lucrare de verificare nr. 2

Armonizați următorul fragment muzical:

Lucrarea de verificare va fi predată personal tutorelui. Punctajul va ține cont de realizarea cifrajului, înlănțuirea corectă a acordurilor și conducerea optimă a vocilor.

Bibliografie minimală

1. Jarda, Tudor, *Armonia modală*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2003
2. Negrea, Marțian, *Tratat de armonie*, București, Editura Muzicală, 1958
3. Pașcanu, Alexandru, *Armonia*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1974
4. Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională. Armonia diatonică nemodulantă*, Oradea, Editura Universității Emanuel, 2002
5. Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională. Modulația diatonică și armonia cromatică*, Oradea, Editura Universității Emanuel, 2005

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

1. Bach, Johann Sebastian, *371 vierstimmige Choralgesänge*, VEB Breitkopf & Härtel
2. Jagamas, Ioan, *Unele observații privitoare la geneza și structura cvartsextacordului*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. I, Cluj-Napoca, 1965
3. Jarda, Tudor, *Armonia modală*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2003
4. Negrea, Marțian, *Tratat de armonie*, București, Editura Muzicală, 1958
5. Pașcanu, Alexandru, *Armonia*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1974
6. Terenyi, Ede, *Armonia muzicii moderne*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001
7. Terenyi, Ede, *Sucesiuni acordice specifice muzicii moderne*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. V, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima” 1969
8. Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională. Armonia diatonică nemodulantă*, Oradea, Editura Universității Emanuel, 2002
9. Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională. Modulația diatonică și armonia cromatică*, Oradea, Editura Universității Emanuel, 2005
10. Voiculescu, Dan, *Asupra nomenclurii și clasificării sunetelor străine de acord*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. VII, Cluj-Napoca, 1971

ACADEMIA DE MUZICĂ "GH.DIMA"
CLUJ- NAPOCA

DEPARTAMENTUL DE EDUCAȚIE CONTINUĂ
ȘI ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ
Str. I.C.Brătianu nr.25

tel/fax 0264 598 958
amgd.ro

Platforma ID:
decid.amgd.ro

ISBN 978-973-1910-68-0