

Academia de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca
Facultatea Teoretică

Șerban Marcu

ARMONIE

Suport de curs pentru specializările Compoziție,
Muzicologie, Dirijat și Pedagogie

Cluj-Napoca
2014

CUPRINS

PRELIMINARII	5
1. ARMONIA TONAL-FUNCȚIONALĂ	6
1.1 ARMONIA DIATONICĂ	7
1.1.1 Poziții și distribuții ale acordurilor în stare directă	7
1.1.2 Înlănțuirea severă	7
1.1.3 Schimbul de poziție și armonizarea de sopran dat	8
1.1.4 Înlănțuirea liberă	9
1.1.5 Sextacordul	13
1.1.6 Treptele secundare	14
Treapta a VI-a	15
Treapta a II-a	15
Treapta a VII-a	16
Treapta a III-a	16
1.1.7 Notele melodice	17
Întârzierea	17
Pasajul	18
Schimbul	19
Schimbul sărit	19
Anticipația	19
Rezolvarea figurată a întârzierii	20
1.1.8 Minorul melodic	21
1.1.9 Acordul cu septimă	22
Treapta a V-a cu septimă	22
Treapta a II-a cu septimă	23
Treapta a VII-a cu septimă	23
Rezolvarea figurată a septimei	24
1.1.10 Acordul cu nonă	25
1.1.11 Cvartsextacordul	25
Cvartsextacordul de întârziere (cvartsextacordul cadențial)	26
Cvartsextacordul de schimb	26
Cvartsextacordul de pasaj	26
1.1.12 Acordurile de pasaj și de schimb	27
1.1.13 Acordurile minorului melodic	28
1.1.14 Pedala	28
1.1.15 Secvențele armonice	29
Secvențele diatonice	29
1.1.16 Modulația	30
Modulația diatonică	30
1.2. ARMONIA CROMATICĂ	32
1.2.1 Familia de acorduri <i>molldur</i>	32
1.2.2 Treapta napolitană	33
1.2.3 Modulația cu ajutorul acordurilor <i>molldur</i> și al treptei napolitane	34
1.2.4 Acordurile alterate cu funcție de dominantă	35

Dominantele de tipul 1 (<i>D1</i>).....	36
Dominantele de tipul 2 (<i>D2</i>).....	36
Dominantele de tipul 3 (<i>D3</i>).....	37
Dominantele de tipul 4 (<i>D4</i>).....	38
1.2.5 Alte acorduri alterate	40
1.2.6 Notele melodice cromatice	40
Întârzierea cromatică	40
Pasajul cromatic.....	41
Schimbul cromatic.....	41
Schimbul sărit cromatic și anticipația cromatică	41
1.2.7 Acordurile cu întârzieri nerezolvate.....	42
1.2.8 Modulația cromatică	42
Modulația cromatică cu ajutorul acordurilor diatonice.....	42
Modulația cromatică cu ajutorul acordurilor alterate	44
1.2.8 Secvențele cromatice	45
1.2.9 Enarmonia	47
Schimbul enarmonic	47
Modulația enarmonică cu ajutorul <i>D2</i>	48
Modulația enarmonică cu ajutorul <i>D1</i> și <i>D3</i>	49
Modulația enarmonică cu ajutorul acordului mărit.....	49
1.2.10 Relația de terță.....	50
2. ARMONIA MUZICII MODERNE	52
2.1 MODULAȚIA CONTINUĂ. TONALITATEA PLUTITOARE	52
2.2 SISTEMUL ARMONIC GRAVITAȚIONAL/GEOMETRIC.....	53
2.2.1 Sistemul gravitațional.....	53
2.2.2 Sistemul armonic geometric	54
2.2.3 Sistemul armonic gravitațional-geometric.....	55
2.3 ACORDURILE MODURILOR DIATONICE, ACUSTICE ȘI CROMATICE	56
2.3.1 Modurile diatonice	56
2.3.2 Modurile acustice.....	59
2.3.3 Modurile cromatice.....	59
2.4 ACORDURILE DE NONĂ, UNDECIMĂ ȘI TERȚIADECIMĂ	60
2.5 ACORDURILE POLITONALE.....	61
2.6 ACORDURILE CU NOTE ADĂUGATE	61
2.7 ACORDURILE SCĂRII DE TONURI	62
2.8 ACORDURILE „DE CVARTE”	63
2.9 ACORDURILE MODURILOR CU TRANSPOZIȚIE LIMITATĂ	64
2.10 ACORDURILE DE TIP <i>CLUSTER</i>	65
TEME.....	66
BIBLIOGRAFIE.....	91

PRELIMINARII

Disciplina Armonie este, alături de Contrapunct și de Analiză și Forme muzicale, una dintre disciplinele „tehnologice”. Obiectul său este studiul acordurilor și al înlănțuirii acestora, precum și învățarea tehnicii armonizării unei melodii. Prin studiul armoniei, studentul învață tehnica armonizării la 4 voci, își dezvoltă auzul armonic și capătă deprinderi legate de cântarea la pian a celor mai importante acorduri și înlănțuiri armonice, și, cel mai important, se apropie de capodoperele marilor compozitori ai Barocului, Clasicismului, Romantismului și ale maeștrilor primei jumătăți a secolului XX. O bună cunoaștere a armoniei este indispensabilă oricărui viitor compozitor, dirijor, muzicolog sau profesor de muzică.

Cursul de față cuprinde două secțiuni: prima, mai extinsă, se referă la armonia sistemului tonal-funcțional, iar cea de-a doua, destinată exclusiv studenților de la specializările Compoziție, Muzicologie și Dirijat, prezintă o serie de principii de organizare a parametrului vertical în muzica primei jumătăți a secolului al XX-lea¹.

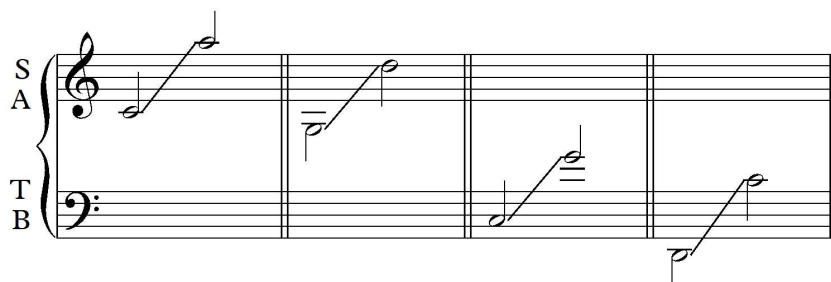
Ordinea subcapitolelor la capitolul 1 (Armonia tonal-funcțională) este în concordanță cu sistemul de predare al prof. univ. dr. Adrian Pop².

¹ Acest suport de curs nu conține exemple din literatura muzicală, deoarece pentru ilustrarea noțiunilor predate autorul folosește un suport didactic adiacent, sub forma unei antologii cu exemple muzicale pentru analiză armonică (Thomas Benjamin, Michael Horvit și Robert Nelson – *Music for Analysis*, Sixth Edition, Oxford University Press, 2006).

² Prof. univ. dr. Adrian Pop are, de asemenea, o contribuție considerabilă în sistematizarea conținutului teoretic al acestei discipline, mulți termeni și sintagme aparținându-i.

1. ARMONIA TONAL-FUNCȚIONALĂ

Armonia tonal-funcțională se studiază, în mod tradițional, în scriitură corală la 4 voci mixte. Cele 4 voci sunt: **sopran** (S), **alt** (A), **tenor** (T) și **bas** (B). Cele patru voci vor fi notate în reducere corală, pe 2 portative, unul în cheia sol (S – A) și unul în cheia fa (T – B). Sopranul și tenorul vor fi notate întotdeauna cu codițele în sus, iar altul și basul cu codițele în jos. Întinderile vocale ale acestor voci sunt, cu aproximație, acestea:



Cele patru voci corale pot fi clasificate în următoarele categorii:

S – A = voci feminine

T – B = voci masculine

S – T = voci înalte

A – B = voci grave

S – B = voci externe

A – T = voci interne

S – A – T = voci superioare

A – T – B = voci inferioare

Acordurile utilizate în cadrul tonalității sunt formate din terțe suprapuse. Există trisonuri (acorduri din 3 sunete), acorduri cu septimă (din 4 sunete) și, mai rar, acorduri cu septimă și nonă (din 5 sunete diferite, dintre care în scriitura la 4 voci se folosesc doar 4).

În armonia tonal-funcțională este utilizat conceptul de **treaptă**. O treaptă armonică este acordul construit de pe treapta melodică corespunzătoare din gama unei tonalități. Treptele se cifrează cu cifre romane.³ De exemplu, treapta a V-a a tonalității Sol major este acordul construit pe treapta a V-a a gamei Sol major (adică de pe nota *re*): acordul *re-fa#-la*. În prima fază a studiului armoniei vor fi utilizate exclusiv trisonurile.

Elementele de acord ale unui trison sunt **fundamentală**, **terță** și **cvintă**⁴.



Conținutul teoretic al disciplinei Armonie este structurat în două capitole: armonia diatonică (în cadrul căreia sunt folosite exclusiv notele din gama unei tonalități) și armonia cromatică (în cadrul căreia, pe lângă notele gamei, sunt folosite și note alterate).

³ Cifrajul este o modalitate de a exprima în cifre romane și arabe conținutul armonic al unei lucrări muzicale (trepte, stări acordice, întârzieri, modulații, acorduri alterate etc.).

⁴ Exemplele muzicale din acest curs, de la secțiunea privind armonia tonal-funcțională, vor fi în Sol major și în sol minor.

1.1 ARMONIA DIATONICĂ

1.1.1 Poziții și distribuții ale acordurilor în stare directă

Acordurile în stare directă sunt cele care au fundamentală în vocea basului. Poziția unui acord se referă la elementul de acord care se găsește în sopran. De exemplu, un acord în poziția fundamentală (denumită și „poziția octavei”) este un acord care are fundamentală în sopran etc.

Distribuția unui acord se referă la felul cum sunt așezate, unele față de celelalte, vocile superioare. Există două feluri de distribuție⁵: distribuție **omogenă**, dacă în cadrul perechii S – A există același mod de raportare a vocilor una la cealaltă ca în cadrul perechii A – T, și distribuție **eterogenă**, dacă în cadrul perechilor de voci S – A și A – T vocile se raportează în mod diferit una la cealaltă.

Distribuția omogenă⁶ este de două feluri:

- distribuție **strânsă** (atât între S și A cât și între A și T n-ar mai putea fi introdus un nou element de acord)
- distribuție **largă** (atât între S și A cât și între A și T ar mai putea fi introdus un singur element de acord).

Basul nu este implicat în realizarea distribuției. Prin urmare, este posibil ca, în cadrul unui acord în distribuție largă, basul să se găsească la terță față de tenor sau chiar în unison cu acesta, în timp ce, în cadrul unei distribuții strânse, între bas și tenor să fie distanță.

Iată în continuare șase acorduri ale treptei I în tonalitatea Sol major, primele 3 în distribuție strânsă (pozițiile fundamentalei, terței și cvintei) și următoarele trei în distribuție largă (pozițiile fundamentalei, terței și cvintei).

The musical notation displays six chords for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major. The first three chords are in a tight distribution (distribuție strânsă) and the last three are in a wide distribution (distribuție largă). Above each chord, the interval between voices is indicated: d.s. 8, d.s. 3, d.s. 5 for the first group, and d.l. 8, d.l. 3, d.l. 5 for the second group. Below each chord is the Roman numeral 'I'.

Din repartizarea la 4 voci a unui trison rezultă, după cum se poate observa mai sus, necesitatea unei dublări. **Singura dublare permisă pentru moment va fi cea a fundamentalei.**

1.1.2 Înlănțuirea severă

Înlănțuirea severă este o modalitate de a pune în succesiune două sau mai multe acorduri, conform unui set de reguli care, odată respectate, asigură corectitudinea acelei succesiuni. Principiul guvernator al înlănțuirii severe este cel al mișcării orizontale minime a vocilor.

În cadrul înlănțuirii severe se utilizează exclusiv acorduri dintre cele studiate la capitolul precedent: în stare directă, cu dublarea fundamentalei și în distribuție omogenă.

⁵ Clasificare propusă de prof. univ. dr. Adrian Pop

⁶ Distribuțiile eterogene vor fi studiate într-un capitol următor.

Înlănțuirea severă se poate realiza în două moduri:

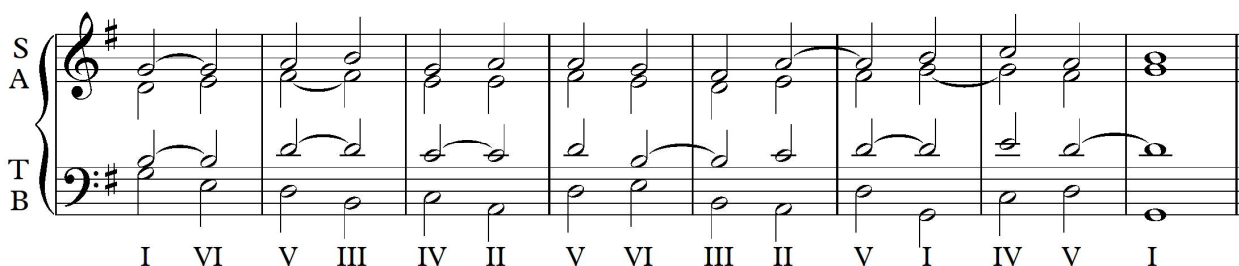
- între acorduri care **au notă comună**, caz în care nota comună (sau notele comune, dacă sunt două) se va păstra dintr-un acord în celălalt, la aceeași voce, iar vocile superioare (sau vocea superioară, dacă e doar una) rămase vor evolua prin mișcare treptată (adică de secundă), de pe un acord pe celălalt:



- între acorduri care **nu au notă comună** (cazul treptelor alăturate), caz în care basul evoluează treptat, în mișcare contrară față de vocile superioare, care, la rândul lor, evoluează tot treptat, cu excepția uneia singură, care realizează un salt de terță descendentă:

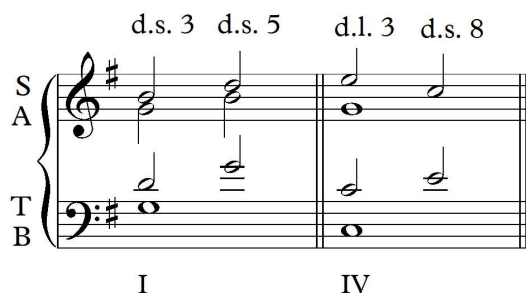


În cadrul înlănțuirii severe, distribuția acordurilor rămâne neschimbată.



1.1.3 Schimbul de poziție și armonizarea de sopran dat

Schimbul de poziție este trecerea, în cadrul aceleiași trepte, dintr-o poziție a acordului în alta. Acest lucru se poate realiza cu păstrarea distribuției sau cu schimbarea acesteia.



Armonizarea de sopran dat este exercițiul cel mai important în cadrul studiului armoniei. El constă în plasarea dedesubtul unei melodii aflate la sopran a acordurilor potrivite, în conformitate cu regulile tonalității.

Exercițiile cu sopran dat imită structurile formale de bază ale muzicii tonal-funcționale. Astfel, aceste exerciții sunt formate din 2, 3 sau 4 fraze de câte 4 (uneori, mai rar, 5) măsuri. Aceste fraze se pot încheia **deschis**, pe treapta a V-a (încheierea se numește **cadență deschisă** sau **semicadență**), sau **închis**, pe treapta I (**cadență închisă** sau, dacă este chiar la finalul temei, **cadență finală**).

Cele 7 trepte ale tonalității se împart în două categorii:

- trepte **principale**: I, IV, V
- trepte **secundare**: II, III, VI, VII.

În etapa actuală a studiului armoniei, pentru armonizarea de sopran dat vor fi folosite exclusiv treptele principale.

În realizarea armonizării unui sopran dat vor fi respectate următoarele:

- exercițiul începe cu treapta I, dacă începutul este cruzic, sau cu treapta a V-a, dacă începutul este anacruzic
- exercițiul se încheie întotdeauna cu un acord de treapta I
- este interzisă succesiunea V – IV
- este interzisă repetarea unei trepte peste bara de măsură (greșeala poartă numele de sincopă armonică)
- armonizarea conține fie schimburi de poziție (acolo unde sopranul are salturi), fie succesiuni acordice realizate conform principiilor înlănțuirii severe.

Exemplu de sopran armonizat cu ajutorul schimbului de poziție și al înlănțuirii severe:

I IV I IV V I IV I IV V I

În tonalitățile minore este obligatorie notarea alterației sensibilei (de exemplu, în tonalitatea la minor, diezul în stânga nota *sol*).

1.1.4 Înlănțuirea liberă

Acest tip de înlănțuire presupune posibilitatea unor abateri de la principiile înlănțuirii severe, atât la nivelul construcției acordurilor, cât și la nivelul succesiunii acestora.

Înlănțuirea liberă permite utilizarea acordurilor în distribuții eterogene, care presupun în cadrul perechilor de voci S – A și A – T moduri diferite de raportare a vocilor una la cealaltă. Astfel, între două voci alăturate (S – A sau A – T) există următoarele posibilități de raportare:

- în unison
- în distribuție strânsă
- în distribuție largă

- la octavă (distanța maximă între S – A și A – T!).

Între T – B posibilitățile se extind de la nivelul unisonului până la cel al distanței maxime permise de ambitusurile celor două voci, care este aproximativ două octave.

Aceste libertăți produc acorduri care au altă structură decât cele utilizate până acum (formate din două fundamentale, o terță și o cvintă), cum ar fi⁷:

- acordul cu **dublarea cvintei** (destul de frecvent folosit)
- acordul cu **triplarea fundamentalei** (de asemenea, destul de utilizat)
- acordul cu **dublarea terței** (mai rar folosit, de obicei ca ultimă opțiune, dacă alte distribuții omogene sau eterogene nu pot fi folosite).

Utilitatea acestor acorduri se poate observa mai ales în cadrul schimburilor de poziție, unde linia sopranului poate ieși în evidență dacă vocile de alt și tenor stau pe loc, și, de asemenea, în cadrul înlănțuirilor unde sopranul are salturi mai mari.

Terța este elementul de acord care, alături de fundamentală, este esențial în definirea unei trepte, deci nu poate sub nici o formă să lipsească dintr-un acord. Cvinta poate lipsi, atât în cadrul acordului cu triplarea fundamentalei, cât și (foarte rar!) în cadrul acordului cu dublarea terței.

Este interzisă încrucișarea de voci, adică plasarea unei voci dedesubtul vocii mai grave alăturate (de exemplu, în cadrul unui acord, o notă la vocea de alt care este sub nota tenorului). Această greșală este mai probabil să apară între alt și tenor, datorită faptului că acestea sunt notate pe portative diferite.

Nu se dublează niciodată notele cu tendință (notele care necesită rezolvare). În această categorie intră, deocamdată, doar sensibila, care necesită rezolvare treptată ascendentă.

Iată mai jos exemple de acorduri în distribuții eterogene:

cu dublarea cvintei cu triplarea fundamentalei cu dublarea terței cu dublarea terței și fundamentalei

S
A
T
B

I IV V I V I IV I IV

În cadrul succesiunilor acordice, sunt posibile următoarele abateri de la regulile înlănțuirii severe:

- renunțarea la mersul treptat (mai precis, utilizarea salturilor)
- renunțarea la mersul treptat și la nota comună.

renunțarea la mersul treptat renunțarea la mersul treptat și la nota comună

S
A
T
B

I IV V I

⁷ Înlănțuirea severă rămâne în continuare modalitatea ideală de a pune în succesiune două acorduri, iar, atunci când există posibilitatea alegerii, acordurile în distribuții omogene sunt preferate celor în distribuții eterogene.

Spre deosebire de înlănțuirea severă, în cadrul căreia, dacă erau respectate principiile acesteia, rezultau înlănțuiri corecte, înlănțuirea liberă necesită, pentru asigurarea corectitudinii unei succesiuni acordice, verificări suplimentare pentru evitarea posibilelor greșeli. Aceste greșeli sunt de categorii diferite⁸:

1. greșeli de construcție a acordurilor

- a - depășirea ambitusurilor vocilor (voci plasate în afara întinderilor recomandate)
- b - distanța mai mare de octavă între S – A, respectiv A – T
- c - încrucișarea de voci
- d - lipsa terței
- e - dublarea sensibilei
- f - lipsa alterației sensibilei în tonalitățile minore

2. greșeli melodice (aflate în parcursul orizontal al unei voci)

- a - salturile mărite
- b - salturile de septimă sau nonă⁹
- c - nerezolvarea sensibilei în vocile externe (în vocile interne este posibil ca, din rațiuni care țin de preferința pentru acordurile în distribuții omogene, o sensibilă să sară o terță descendentă în loc să se rezolve treptat ascendent)
- d - două salturi consecutive în aceeași direcție care totalizează septimă sau nonă (greșeală care apare în special în vocea basului)

⁸ Nu toate aceste greșeli apar odată cu utilizarea înlănțuirii libere, unele dintre acestea existând riscul să fie făcute și în cadrul înlănțuirii severe. Cadrul mai „relaxat” al înlănțuirii libere favorizează însă, fără îndoială, apariția acestor greșeli.

⁹ Vor fi permise odată cu studierea acordurilor de septimă și nonă.

3. greșeli ale perechilor de voci¹⁰:

- cvintele¹¹ și octavele paralele și antiparalele, în cadrul oricărei perechi de voci (dacă a doua cvintă este perfectă!)

- cvinta și octava directe (adică obținute printr-o mișcare directă), doar între S – B, și doar dacă S evoluează prin salt.

4. greșeli obținute prin mișcarea tuturor vocilor

- mișcarea tuturor vocilor în aceeași direcție (cu excepția cazului când sopranul se mișcă treptat)

5. greșeli de funcționalism

- finalizarea unei teme pe altă treaptă decât treapta /
- repetarea unei trepte peste bara de măsură
- succesiunea V – IV
- utilizarea unei trepte pe o durată mai scurtă decât timpul (de exemplu, armonizarea cu trepte diferite a optimilor¹²)

Înlănțuirea liberă trebuie folosită acolo unde înlănțuirea severă nu este posibilă. Înlănțuirea severă rămâne în continuare cel mai eficient și mai sigur mod de a pune în succesiune două acorduri.

Exemplu de sopran, armonizat cu ajutorul schimbului de poziție și a înlănțuirilor severe și libere:

¹⁰ Pentru clarificarea acestei categorii de greșeli este necesară, mai întâi, clasificarea mișcării perechilor de voci:

1. mișcare directă = ambele voci merg în aceeași direcție, **2. mișcare paralelă** = caz particular al mișcării directe, în cadrul căruia se păstrează cantitatea intervalului armonic – ex: mișcarea de pe o terță pe altă terță, de pe o cvintă pe altă cvintă etc.), **3. mișcare contrară** = vocile merg în direcții opuse – una urcă și cealaltă coboară, **4. mișcare antiparalelă** = caz particular al mișcării contrare, în cadrul căruia se păstrează cantitatea intervalului armonic +/- o octavă – ex: mișcarea de pe cvintă pe duodecimă, de pe octavă pe unison etc., **5. mișcare oblică** = o voce stă pe loc în timp ce cealaltă se mișcă:

¹¹ În sens larg, „cvintă” și „octavă” înseamnă și cvintă peste una sau două octave, respectiv dublă octavă sau unison.

¹² Este mai degrabă nerecomandată decât interzisă.

1.1.5 Sextacordul

Sextacordul este răsturnarea întâi a acordului de trei sunete. Numele vine de la intervalul caracteristic de sextă (sau sextă peste una sau două octave) care se formează între bas și fundamentală acordului. Sextacordul se cifrează prin plasarea cifrei arabe 6 în dreapta cifrei romane care indică treapta.

În cadrul sextacordului, ierarhia dublărilor exprimată în legătură cu acordurile în stare directă rămâne valabilă: dublarea fundamentalei este prima opțiune, dublarea cvintei este și ea posibilă (mai ales dacă cvinta este în sopran), iar dublarea terței se utilizează doar în situații speciale (de exemplu, dacă acordul precedent conține note cu tendință care cer rezolvarea pe un acord cu două terțe sau dacă este avut în vedere un anumit profil al basului).

I6 I6 I6 IV6 IV6 IV6 V6 V6 V6

Sextacordul este o stare acordică mai instabilă decât starea directă, așa că o temă de armonie nu se poate încheia pe un sextacord. Dacă este o temă anacruizică¹³, poate începe, de exemplu, pe treapta a V-a în sextacord, dar dacă este o temă cruzică, este obligatoriu să înceapă pe treapta I în stare directă. Este recomandat ca la semicadență să se evite de asemenea oprirea pe un sextacord.

Utilizarea sextacordului aduce varietate și cursivitate în linia basului. Trecerea din stare directă în sextacord și invers este foarte frecventă și se numește **schimb de stare acordică**.

Sucesiunea a două sextacorduri este posibilă, dacă nu există restricții de alt ordin.

Sextacordul este important ca element de contrast, și pentru a evita aspectul „renascentist” pe care prea multe acorduri în stare directă aflate în succesiune pot să-l producă. Sextacordul se utilizează la fel în tonalitățile majore și în cele minore (cu excepția înlănțuirii $IV^6 - V^6$, care în minor nu este posibilă).

Introducerea în uz a sextacordului trebuie să fie asociată cu o atenție sporită pentru evoluția perechii de voci S – B, deoarece există riscul producerii de cvinte și octave directe.

Iată mai jos armonizarea sopranului de la capitolul precedent, realizată de această dată cu utilizarea sextacordurilor:

I IV6 V6 I 6 V I IV V I V6 I V I6 IV V I

¹³ Anacruza poate fi realizată în următoarele feluri: 1. nota din sopran este însoțită, la celelalte voci, de pauze, 2. nota din sopran este armonizată cu un unison coral, 3. nota din sopran este însoțită, în celelalte voci, de un acord.

1.1.6 Treptele secundare

Înainte de prezentarea treptelor secundare este necesară clarificarea unor termeni care țin de funcționalism. Discursul armonic tonal se realizează cu ajutorul succesiunii acordurilor aparținând funcțiilor. Acestea sunt:

- **tonica** (T) – funcția care exprimă stabilitatea, fiind centrul gravitațional al tonalității, și fiind reprezentată în modul cel mai plenar de către treapta I, dar asigurată și de către treapta a VI-a, cu care are două note comune

- **dominanta** (D) – funcția cea mai tensionată, care așteaptă rezolvare pe funcția de tonică, atracția dintre aceste două funcții fiind realizată de către sensibila, funcție reprezentată cel mai convingător de către treapta a V-a (care are și avantajul de a se găsi la o cvartă perfectă dedesubtul treptei I, cvartă care imprimă stabilitate treptei I), dar asigurată și de către treptele a VII-a și, mai rar, de către a III-a, toate conținând sensibila tonalității, și cu care treapta a V-a are câte două elemente de acord comune

- **subdominanta** (S) – tot o funcție instabilă, care poate fi privită ca o contrapondere a funcției de dominantă, dar de o tensiune mai redusă, și care nu cere în mod obligatoriu continuarea pe o anumită funcție, fiind reprezentată în primul rând de treapta a IV-a (aflată, în mod simetric față de treapta a V-a, la o cvartă deasupra treptei I), dar și de către treapta a II-a, cu care are două elemente de acord comune.

Aceste trei funcții pot fi implicate în structuri funcționale elementare diverse, care se împart în două categorii:

1. *intrafuncționale* (în interiorul unei funcții):

- **extensia de funcție** (succesiunea a două trepte diferite aparținând aceleiași funcții) – realizată frecvent în cadrul tonicii și subdominantei și mai rar în cadrul dominantei, se realizează dinspre treapta principală spre treapta secundară, de exemplu I – VI, IV – II, mai rar V – VII, V – III¹⁴.

2. *interfuncționale* (implicând funcții diferite)

- **pendularea tonală** – structură funcțională formată din două funcții diferite (poate să includă și extensia de funcție), este de două feluri:

- a) **pendulare autentică** – T – D – T – foarte frecventă, foarte specifică tonalității (de exemplu I – V – I, I – VI – V – I, I – V – VI – I, I – VII – I etc.)

- b) **pendulare plagală** – T – S – T – mai rară, totuși utilizată, un element de contrast, cu culoare modală, asimilat în universul tonalității (de exemplu I – IV – I, I – II – I, I – IV – II – I etc.)

- **circuitul tonal**¹⁵ – T – S – D – T – foarte frecvent (de exemplu I – IV – V – I, I – VI – II – V – I, I – VI – IV – VII – I etc.)

Înlănțuirile de două acorduri pot, la rândul lor, să fie clasificate în **înlănțuiri autentice** și **înlănțuiri plagale**. Înlănțuirile autentice (mai frecvente, toate utilizabile) sunt cele de 4↑, denumite **înlănțuiri autentice principale** (de exemplu V – I, I – IV, II – V etc.), și cele de 2↑ (I – II, IV – V, V – VI etc.) și 3↓ (I – VI, IV – II, III – I etc.), denumite **înlănțuiri autentice secundare**. Înlănțuirile plagale (unele, puține, utilizate relativ frecvent, altele mai rare, altele dintre ele complet interzise de principiile deja enunțate ale funcționalismului) sunt cele de 4↓, denumite și **înlănțuiri plagale principale** (de exemplu I – V, IV – I, VI – III etc.), și cele de 2↓ (VI – V, II – I,

¹⁴ Am notat treptele în stare directă, precizările referitoare la utilizarea sextacordurilor în cadrul treptelor secundare urmând să fie făcute mai târziu.

¹⁵ Sintagmele „extensie de funcție”, „pendulare” și „circuit tonal” sunt propuse de prof. univ. dr. Adrian Pop.

$V - IV$ etc.) și $3\uparrow$ ($IV - VI$, $VI - I$, $II - IV$ etc.), denumite și **înlănțuiri plagale secundare** (cele mai multe dintre ele sunt interzise, altele se utilizează în condiții speciale).

În cadrul treptelor secundare ierarhia dublărilor este diferită de cea din cadrul treptelor principale¹⁶, fiind următoarea: în primul rând se dublează terța, iar dacă nu este posibil acest lucru se dublează fundamentală și în cazuri mai rare se dublează cvinta. De asemenea, este important faptul că, în timp ce treptele principale se utilizează în egală măsură în stare directă și în sextacord, în ceea ce privește treptele secundare există forme de referință¹⁷, ipostaze armonice predilecte.

Treapta a VI-a

Forma de referință a acestei trepte este starea directă, sextacordul fiind folosit de regulă ca formațiune acordică accidentală¹⁸. Are funcție de tonică, este implicată frecvent în extensia de funcție ($I - VI$, mai rar $VI - I^{(6)}$). Înlănțuirea $V - VI$, foarte frecventă, poartă, în tonalitățile majore, numele de **cadență evitată**¹⁹, iar în tonalitățile minore numele de **cadență dramatică** (această înlănțuire se realizează numai cu acorduri în stare directă, conduce întotdeauna la un acord cu terța dublată și se realizează după cum urmează: basul urcă treptat, sensibila se rezolvă și celelalte două voci coboară). Înlănțuirea plagală secundară $IV - VI$ trebuie evitată. Treapta a VI-a este urmată în general de un acord cu funcție de subdominantă (IV sau II) dar este posibil să fie urmată și de treapta a V-a (înlănțuire plagală secundară, în general nerecomandabilă), cu recomandarea ca aceasta din urmă să fie în sextacord ($VI - V^6$). Continuarea pe treapta a VII-a în sextacord este foarte rară, dar posibilă. Se utilizează la fel în tonalitățile majore și în cele minore (cu excepția înlănțuirii $VI - V^6$, care în minor nu este posibilă).

Treapta a II-a

Forma de referință a acestei trepte este sextacordul ($II^{(6)}$). În tonalitățile minore se utilizează numai în sextacord (se va evita întotdeauna utilizarea trisonurilor micșorate în stare directă, indiferent pe ce treaptă apar) iar în tonalitățile majore sunt posibile și starea directă și sextacordul, dar cel din urmă este mai frecvent. Are funcție de subdominantă, este implicată frecvent în extensia de funcție, obligatoriu $IV^{(6)} - II^{(6)}$, niciodată invers. Apare cel mai adesea după acordurile cu funcție de tonică ($I^{(6)}$ sau VI) și este urmată adesea de acorduri cu funcție de dominantă ($V^{(6)}$ sau $VII^{(6)}$). Mai rar, este posibilă și continuarea prin relația plagală principală

¹⁶ Dublările se utilizează în funcție de contextul armonic concret, ținând cont, bineînțeles, de ierarhia dublărilor anterior menționată, diferită pentru treptele principale și pentru cele secundare.

¹⁷ Sintagmă propusă de prof. dr. Adrian Pop.

¹⁸ Sintagmă utilizată de Marțian Negrea, în tratatul său de armonie, care se referă la un acord secundar în planul conținutului armonic, rezultat de regulă din mișcările melodice ale vocilor.

¹⁹ Sintagmă pe care, deocamdată, o vom folosi în legătură cu această succesiune armonică, dar al cărei sens larg include, de fapt, toate succesiunile armonice în care, după un acord cu funcție de dominantă, urmează altceva decât treapta vizată ca acord de rezolvare.

$II^{(6)} - VI$ (înlănțuire foarte rar utilizată) sau secundară $II^{(6)} - I^{(6)}$ (mai utilizată decât precedenta), cea din urmă cu condiția ca cel puțin unul dintre acorduri să fie în sextacord (caracterul plagal al înlănțuirii $II - I$ este estompat în acest caz și înlănțuirea devine utilizabilă).

Treapta a VII-a

Forma de referință a acestei trepte este sextacordul (VII^6). Fiind, la fel ca treapta a II-a în tonalitățile minore, un acord micșorat, utilizarea trisonului treptei a VII-a în stare directă este nerecomandabilă. Regula generală privind ierarhia dublărilor în cadrul treptelor secundare trebuie completată, în cazul treptei a VII-a, cu precizarea că fundamentală sa (sensibilă tonalității) nu poate fi sub nici o formă dublată. De cele mai multe ori treapta a VII-a realizează funcția de dominantă singură, dar uneori, rar, este implicată în extensii de funcție²⁰, atât $V^{(6)} - VII^6$ cât și $VII^6 - V^{(6)}$. Treapta a VII^6 urmează după treptele cu funcții de tonică (I, VI) sau subdominantă (IV, II). Treapta VII^6 se rezolvă de obicei pe treapta $I^{(6)}$, pe cât posibil prin mișcarea treptată a tuturor vocilor. Fiind o dominantă mai puțin convingătoare decât treapta a V-a, se evită pe cât posibil utilizarea ei la semicadență sau în cadențele finale. Se utilizează la fel în tonalitățile majore și în cele minore.

Treapta a III-a

Rata de utilizare a acestei trepte este mult mai mică decât a celorlalte trei trepte secundare. Forma de referință a acestei trepte este sextacordul (III^6), starea directă (deși folosită uneori în literatura muzicală, mai frecvent în major decât în minor, mai ales ca formațiune acordică accidentală) având o puternică culoare modală. Urmează după acordurile cu funcție de tonică sau subdominantă, fiind mai rar implicată în extensii de funcție. Are un caracter dominantic mai slab, mai estompat decât cel al treptelor V și VII. Se rezolvă de regulă pe treapta $I^{(6)}$ sau pe treapta a VI-a. Se utilizează cel mai frecvent cu fundamentală în sopran și este foarte recomandată dublarea terței (care sporește caracterul dominantic). Dublarea cvintei (sensibilă tonalității) este exclusă.

²⁰ Mai ales în cazul în care unul dintre acorduri (sau ambele) are septimă.

Example of soprano harmonization using primary and secondary triads:

Exemplu de sopran armonizat cu ajutorul treptelor principale și secundare:

1.1.7 Notele melodice

Sunt notele care nu fac parte din acordul cu care sună împreună. Fiind note străine de acord, trebuie să fie tratate atent din punct de vedere melodic, în legătură cu ele fiind folosiți termenii de **introducere** și **rezolvare**. Apar cel mai adesea în melodia sopranului, dar este posibilă utilizarea lor în oricare voce.

Notele melodice se împart în două categorii:

- note melodice accentuate (sau note melodice pe timp tare sau parte tare de timp):
întârzierea

- note melodice neaccentuate (sau note melodice pe timp slab sau pe parte slabă de timp): **pasajul, schimbul, schimbul sărit și anticipația**.

Dintre notele melodice, întârzierea poate avea durata cea mai lungă. Notele melodice neaccentuate au în general durate scurte. Notele melodice pot fi utilizate atât în tonalitățile majore cât și în cele minore (unde nu toate opțiunile din major sunt posibile, datorită prezenței secunde mărite²¹). Notele melodice pot produce distanța de nonă între vocile apropiate, fără ca acest lucru să constituie o problemă.

Întârzierea

Este cea mai importantă dintre notele melodice. După felul cum se raportează din punct de vedere melodic la nota pe care se rezolvă (denumită **rezolvare**) există două feluri de întârziere:

- **întârziere descendentă** (foarte frecventă) – rezolvată prin mișcare treptată descendentă
- **întârziere ascendentă** (mai rar utilizată, de regulă atunci când se rezolvă prin semiton sau dacă este asociată cu altă întârziere) – rezolvată prin mișcare treptată ascendentă.

²¹ Problemă care va fi rezolvată cu ajutorul minorului melodic, variantă temporară a tonalității minore care va fi explicată la sfârșitul capitolului referitor la notele melodice.

Întârzierea poate fi clasificată și în:

- întârziere **pregătită** – nota care produce întârzierea există în acordul anterior, ca notă de acord, la aceeași voce

- întârziere **nepregătită** – nota care produce întârzierea nu se găsește în acordul anterior, la aceeași voce (întârzierea nepregătită se numește și **apogiatură**).

Întârzierea poate apărea înaintea oricărui element de acord, pe orice treaptă, în oricare dintre stările acordice utilizate.

Întârzierea este singura dintre notele melodice care se cifrează. Cifrajul reprezintă distanțele intervalice dintre întârziere și bas, respectiv rezolvare și bas, exprimate în cifre arabe, cu liniuță între ele (de exemplu, V^{4-3}). Dacă întârzierea apare în bas, nu se cifrează.

Întârzierea poate fi simplă, dublă (două întârzieri simultane, în voci diferite) – prin mișcare paralelă sau contrară – și chiar triplă (trei întârzieri simultane). **Nu se utilizează întârzieri duble paralele în cvarte, cvinte sau octave** (precizare valabilă pentru toate notele melodice!). Întârzierea va fi marcată în cadrul exercițiilor cu o săgeată spre dreapta.

Întârzierea poate fi utilizată cu **păstrarea bazei armonice**²² (cel mai frecvent) sau cu schimbarea acesteia (mult mai rar).

I9 - 8 I4 - 3 I5 - 6 → I6 VI9 - 8 V4 - 5 II4 - 3 I9 - 8 I9-(8) II9-(8)

4 - 3 2 - 3 2 - 3 7 - 8 6 V

4 - 3

Întârzierea nu „ascunde” octavele sau cvintele paralele și antiparalele²³.

Întârzierea nu se plasează niciodată la o secundă reală deasupra dublării rezolvării sale.

Pasajul

Este o notă melodică neaccentuată care este introdusă și părăsită prin mișcări treptate, în aceeași direcție. Pasajul poate fi ascendent sau descendent. Poate fi simplu, dublu (paralel sau contrar), mai rar triplu și, uneori, chiar cvadruplu.

Pasajul poate fi utilizat cu păstrarea bazei armonice (pe armonie ținută) și cu schimbarea bazei armonice. Pasajul va fi marcat în cadrul exercițiilor cu litera „p”.

Utilizarea neatentă a pasajului poate produce cvinte și octave paralele. Pasajul nu „ascunde” paralelisme greșite (precizări valabile pentru toate notele melodice neaccentuate).

²² Sintagmă propusă de prof. univ. dr. Adrian Pop.

²³ Pentru ca două cvinte paralele să fie greșite, a doua cvintă trebuie să fie perfectă și **constitutivă** (adică formată din două note de acord). Nu sunt greșite cvintele paralele în care a doua cvintă este formată dintr-o notă de acord și o notă melodică.

I _____ I V I⁶ I IV IV⁶ I _____ IV IV⁶ IV II⁶

Schimbul

Este o notă melodică neaccentuată care este introdusă și părăsită prin mișcări treptate, în direcții opuse. Schimbul poate fi superior sau inferior. La fel ca pasajul, poate fi simplu, dublu (paralel sau contrar), mai rar triplu și, uneori, chiar cvadruplu. Totuși, ipostazele duble contrare, triple sau cvadruple ale schimbului sunt mai rare decât în cazul pasajului.

Schimbul poate fi utilizat cu păstrarea bazei armonice și cu schimbarea bazei armonice. Schimbul va fi marcat în cadrul exercițiilor cu litera „s”.

I V I V⁶ IV V I V V⁶ I

Schimbul sărit

Este o notă melodică neaccentuată asemănătoare ca profil melodic cu schimbul, cu deosebirea că schimbul sărit este fie introdus prin salt, fie rezolvat prin salt. Poate fi superior sau inferior. Se utilizează cel mai adesea în ipostază simplă și este de regulă în vocea sopranului. De obicei se utilizează cu schimbarea bazei armonice, dar este posibil să fie utilizat și cu păstrarea acesteia.

I VII⁶ I⁶ V I 6 I II⁶ I V

Anticipația

Este o notă melodică neaccentuată care anticipă o notă din acordul următor. Apare foarte frecvent în cadențele finale, aproape exclusiv în sopran, în ipostaza anticipației simple. Poate fi

ascendentă sau descendentă. Este introdusă de regulă prin mișcare treptată, dar este posibilă și introducerea prin salt.

Este posibil ca note melodice diferite să fie suprapuse pe verticală, în voci diferite, sau ca, pe armonie ținută, o notă de schimb sau de pasaj să ajungă în loc accentuat. În acest caz, vorbim despre pasaj accentuat și schimb accentuat și folosim ambele marcaje, suprapuse.

Exemplu de sopran armonizat cu ajutorul notelor melodice:

Există posibilitatea ca două note melodice să fie una după cealaltă, de cele mai multe ori o notă melodică neaccentuată urmată de o întârziere, dar și două pasaje consecutive, două schimburi sărite consecutive sau, mai rar, două întârzieri consecutive. Fenomenul notelor melodice este, mai ales în muzica instrumentală, mai complex decât cum a fost prezentat aici. Notele melodice se stratifică, existând posibilitatea ca, de exemplu, în cadrul unei întârzieri sau a unui pasaj, să apară o notă de schimb. În acest mod, o notă care, formal, aparține acordului, devine o notă „de două ori străină”.

Rezolvarea figurată a întârzierii

Există posibilitatea ca între întârziere și rezolvarea sa să fie intercalate una sau mai multe note. Nota sau grupul de note poartă numele de **figurație** și are rolul de a îmbogăți expresiv întârzierea. De regulă figurațiile presupun mișcări treptate, dar este posibilă și introducerea sau continuarea prin salt a figurației. Dacă figurația este o noră de acord, este posibil ca ea să fie și introdusă, și rezolvată prin salt.

1.1.8 Minorul melodic

În sistemul tonal-funcțional, tonalitatea minoră înseamnă, de fapt, minorul armonic (din notele gamei minore armonice se construiesc acordurile tonalității minore). Minorul așa-zis „melodic” este o variantă temporară a tonalității minore, al cărei rol este în primul rând acela de a oferi soluții în cazul notelor melodice care ar trebui să folosească saltul de secundă mărită. De exemplu, în cadrul minorului obișnuit, armonic, nu poate fi utilizată întârzierea 4-3 în cadrul treptei a IV-a, pentru că ar produce un salt de secundă mărită. În cadrul minorului melodic, această întârziere poate fi utilizată.

Gama minoră melodică are două scări diferite: una ascendentă și una descendentă.

Cele două note în chenar sunt notele specifice minorului melodic. Ele sunt note cu tendință: treapta a VI-a din minorul melodic ascendent are, confirm alterației, tendință de rezolvare ascendentă, în timp ce treapta a VII-a a minorului melodic descendent are, în lipsa alterației sensibilei, tendință de rezolvare descendentă. Cele două note vor fi utilizate, deocamdată, exclusiv ca note melodice. Treapta a VII-a naturală poate să apară, ca notă melodică, chiar și împreună cu sensibila tonalității.

Utilizarea incorectă a minorului melodic poate imprima discursului armonic culori modale nedorite, dorice (legate de minorul melodic ascendent) sau eolice (legate de minorul melodic descendent).

Exemplu de sopran armonizat cu ajutorul minorului melodic:

Figured bass notation below the staff:

I V VI II⁶ V I⁶ VII⁵⁻⁶ I V⁴⁻³ I⁶ IV I⁶ IV⁶ 7-6 II⁷⁻⁶ I⁶ V I

1.1.9 Acordul cu septimă

Septima este al patrulea element al acordului de 4 sunete. Se obține prin adăugarea încă unei terțe celor două care compun trisonul. Septima este o notă cu tendință de rezolvare descendentă, care se va rezolva pe o notă de acord a treptei următoare. Septima poate apărea pe orice treaptă, dar, în timp ce în cadrul treptelor V, II și VII septima este o prezență foarte constantă și comună, în cadrul treptelor I, III, IV și VI septima apare mult mai rar, de obicei în cadrul unor formațiuni acordice accidentale.

Acordul cu septimă se cifrează, atât în stare directă, cât și în răsturnările sale (trei la număr), prin menționarea prin cifre arabe, în dreapta cifrei romane care indică treapta, prin cifre arabe a distanțelor între bas și fundamentală, respectiv septimă. Astfel, **starea directă** se cifrează 7, răsturnarea întâi, denumită **cvintsextacord**, se cifrează $\frac{6}{5}$, răsturnarea a doua (**terțcvartacord**) se cifrează $\frac{4}{3}$ și răsturnarea a treia (**secundacord**) se cifrează 2. Este posibil schimbul de stare acordică în cadrul unei trepte cu septimă, la fel ca în cazul trisonului. Ipostaza cu septimă a unei trepte poate veni după trisonul acesteia (V – V⁷, de exemplu), dar este recomandat ca după un acord cu septimă să nu urmeze trisonul aceleiași trepte. Este interzis, la oricare pereche de voci, mersul direct dinspre septimă sau nonă, spre octavă.

Treapta a V-a cu septimă

Este cel mai utilizat dintre acordurile cu septimă. Starea directă poate fi utilizată atât în formă completă, cât și în formă eliptică de cvintă (cu dublarea fundamentalei) dar răsturnările este recomandat să fie utilizate numai în formă completă. Starea directă poate fi rezolvată pe treptele I și VI, iar răsturnările se rezolvă pe treapta I (eventual în sextacord, conform tendințelor din cadrul treptei a V-a). Starea directă, dacă este completă, se rezolvă foarte ușor pe VI, iar dacă este incompletă se rezolvă foarte ușor pe I.

Figured bass notation below the staff:

V⁷ VI V⁷ I V⁷ I V⁷ I⁶ V⁶ I V⁴ I V⁴ I⁶ V² I⁶

În legătură cu tratamentul septimei există două excepții. Septima poate fi continuată și treptat ascendent în două situații: în cadrul înlănțuirii $V^7 - I^6$, dacă septima este într-o voce internă, și în cadrul înlănțuirii $V_3^4 - I^6$, situație în care chiar și cvintele paralele dinspre 5- spre 5P, dacă apar, sunt considerate corecte. Se utilizează la fel în tonalitățile majore și în cele minore. În cazul în care septima este continuată prin mișcare treptată, ascendentă, este de evitat mersul oblic dinspre secundă reală spre unison.

Exemplu de sopran armonizat folosind diversele ipostaze ale trepte a V-a cu septimă:

Treapta a II-a cu septimă

Este un acord foarte utilizat. Toate cele 4 stări acordice ale sale pot fi folosite, dar mai frecvente sunt secundacordul (de regulă la începutul unei fraze) și cvintsextacordul (de obicei în zona semicadențelor și a cadențelor finale). Starea directă poate fi folosită, la fel ca în cazul trepte a V-a, atât în formă completă cât și în formă eliptică de cvintă, cu deosebirea că, în cadrul formei eliptice, poate fi dublată atât fundamentală cât și terța acordului. Răsturnările este recomandat să fie utilizate în formă completă.

Septima din treapta a II-a manifestă o tendință de rezolvare puțin mai slabă decât cea din cadrul trepte a V-a. Prin urmare, există o serie de libertăți în utilizarea ei: dacă este în voce internă, poate să urce treptat, cu condiția ca basul să aducă nota de rezolvare. Dacă treapta a II-a cu septimă se continuă printr-o înlănțuire plagală (de exemplu $II_5^6 - I$), septima va rămâne pe loc. Treapta a II-a cu septimă se utilizează la fel în tonalitățile majore și în cele minore.

Treapta a VII-a cu septimă

Este, de asemenea, un acord destul de utilizat. Nu se utilizează în forme eliptice. Poate fi utilizat în toate stările acordice, dar secundacordul este mai puțin frecvent, deoarece este mai dificil de folosit, necesitând rezolvare pe treapta I în răsturnarea a doua (cvartsextacord)²⁴, o stare acordică cu statut special. Se rezolvă, la fel ca trisonul, întotdeauna pe treapta I, în starea

²⁴ Cvatsextacordul va fi prezentat într-un capitol următor.

acordică pe care tendințele din cadrul treptei a VII-a o solicită. Se utilizează diferit în tonalitățile majore și în cele minore, fiind mai frecvent în cele din urmă. În major, se utilizează de regulă cu septima în sopran, și trebuie evitată plasarea septimei la distanță reală de 2 față de sensibilă²⁵.

Treapta a VII-a cu septimă, în toate stările acordice, prezintă, în cursul rezolvării sale, riscul producerii cvintelor paralele. Pentru evitarea lor este recomandată adesea dublarea terței pe acordul de rezolvare. Treapta a VII-a cu septimă poate fi implicată și în extensii de funcțiune (mult mai frecvent decât trisonul aceleiași trepte), după sau înaintea treptei a V-a (eventual și aceasta din urmă cu septimă).

VII7 I VII7 I VII6 I6 VII4 I6 V VII4 VII6 V4 VII7 I VII4 I6

5 3 3 5 3 3

Rezolvarea figurată a septimei

La fel ca întârzierea, și septima poate fi rezolvată figurat. Figurația poate consta în note de acord sau în note străine.

V7 I II6 V V6 I VII4 I6 VII6 I6

5 5 3 5

În cadrul acordurilor cu septimă pot fi utilizate note melodice. Întârzierile, care îmbogățesc puternic expresia acestor acorduri, vor fi semnalate în cifraj alături cifrajul care indică starea acordică.

Exemplu de sopran armonizat cu ajutorul treptelor V, II și VII cu septimă:

I VII6 I6 II7 II4 V I6 V4 I V4 I6 II6 II7 V 7 I

5 6-5 3 3 3 6-5

²⁵ Treapta a VII-a cu septimă poate fi utilizată cu dezinvoltură în major, în toate ipostazele pe care tonalitatea minoră le permite, dacă este acord molldur (vezi capitolul 1.2.1).

1.1.10 Acordul cu nonă

Nona este al cincilea element de acord în acordul de 5 sunete, fiind obținut prin adăugarea unei terțe deasupra septimei. Se găsește la o nonă deasupra fundamentalei și este, la fel ca septima, o notă cu tendință descendentă. Nona se utilizează aproape exclusiv în cadrul treptei a V-a²⁶, producând un acord mai tensionat și decât cel cu septimă. În armonia la 4 voci, acordul cu nonă este prezent întotdeauna eliptic, cel mai adesea fiind suprimată cvinta, mai rar terța și foarte rar septima. Acordul cu nonă se utilizează cel mai adesea în stare directă. Nona acordului se plasează de obicei în vocea sopranului și, în tonalitățile majore, nu se plasează niciodată la distanță reală de secundă sub sensibila acordului (în minor acest lucru este posibil). Nona nu se aduce niciodată la distanță reală de secundă deasupra fundamentalei, ci la cel puțin o nonă deasupra acesteia. Spre deosebire de septimă, care suportă uneori rezolvări excepționale, nona se rezolvă întotdeauna treptat descendent. Starea directă se cifrează $\frac{9}{7}$, iar răsturnările se cifrează $\frac{14}{6}$ (răsturnarea 1), $\frac{12}{4}$ (răsturnarea a doua) și $\frac{10}{4}$ (răsturnarea a 3-a). Răsturnarea a 4-a (acordul cu nonă în bas) nu se utilizează. Răsturnările impun, uneori, utilizarea distanței de nonă între vocile apropiate.

1.1.11 Cvartsextacordul

Cvartsextacordul este răsturnarea a doua a acordului de trei sunete. Spre deosebire de acordurile studiate până în prezent, cvartsextacordul nu poate fi folosit ca acord de sine stătător, ci trebuie inclus într-un context armonic în care acesta apare ca fiind o formațiune acordică accidentală, alcătuită în principal din note melodice. În funcție de contextul în care apare, cvartsextacordul poate fi clasificat în:

- cvartsextacord de întârziere (denumit și cvartsextacord cadențial)
- cvartsextacord de schimb
- cvartsextacord de pasaj²⁷.

²⁶ Nona poate apărea, foarte rar, și în cadrul treptelor /IV și II/.

²⁷ Unele clasificări aduc în discuție și cvartsextacordul de arpeggiu, care aparține mai degrabă scriiturii instrumentale, fiind obținut prin mișcarea basului pe diferitele elemente de acord ale unei trepte, trecând și prin ipostaza cu cvinta în bas.

Cvartsextacordul de întârziere (cvartsextacordul cadențial)

Este cel mai important dintre tipurile de cvartsextacord. Apare cel mai adesea la semicadențe sau în cadențele finale. Se realizează prin introducerea unei duble întârzieri $\begin{smallmatrix} 6-5 \\ 4-3 \end{smallmatrix}$ în cadrul unei trepte a V-a în stare directă. La fel ca întârzierea, cvartsextacordul de întârziere se utilizează pe timp accentuat. Este posibil ca, simultan cu rezolvarea cvartsextacordului pe treapta a V-a (sau după rezolvarea acestuia), în cadrul acesteia să apară și septima, producând un acord în stare directă sau în secundacord.

Cvartsextacordul de schimb

Se formează prin introducerea în cadrul stărilor directe ale treptelor I sau V a unei note de schimb duble, superioare, $\begin{smallmatrix} 5-6-5 \\ 3-4-3 \end{smallmatrix}$. Se utilizează cu precădere la începutul sau la sfârșitul unei fraze. Apare mereu, la fel ca nota de schimb, pe timp neaccentuat.

Cvartsextacordul de pasaj

Este singurul tip de cvartsextacord care nu se cifrează ca evoluție a notelor melodice în cadrul unei stări directe, ci se cifrează însuși acordul. Apare cel mai frecvent pe treptele I sau V (dar nu este exclusă utilizarea sa și pe trepte secundare), pe timp neaccentuat, și este încadrat de două acorduri în așa fel încât basul cvartsextacordului să aibă profilul melodic al unei note de pasaj. Deși obligativitatea mersului treptat se referă doar la vocea basului, este recomandabil ca la introducerea și rezolvarea cvartsextacordului de pasaj să se evite salturile. Cvartsextacordul de pasaj se va cifra între paranteze, deoarece este o formațiune acordică accidentală.

V6 - 5
4 - 3

V
6 - 5
4 - 3

V6 - (5)
4 - (3)
2

I5 - 6 - 5
3 - 4 - 3

V
5 - 6 - 5
3 - 4 - 3

IV6 (I6) II6
(4) 5

II4 (I6)
3 (4)

VII4 I (V6) I6
3 (4)

Cvartsextacordul poate fi utilizat în formă primară, în care notele melodice care îl produc sunt identificabile, dar poate fi utilizat și în forme derivate, ornamentate, în care notele melodice generatoare nu mai sunt explicite, fiind prezente doar în osatura armonică.

V
6 - 5
4 - 3

V
6 - 5
4 - 3

V
6 - 5
4 - 3

V7
5 - 6 - 5
3 - 4 - 3

I5 - 6 - 5
3 - 4 - 3

I (V6) I6
(4)

Exemplu de sopran armonizat folosind cele trei tipuri de cvartsextacord:

Figured bass notation for the example:

I V6 I6 IV IV6 V6 I V6 - 5 I6 V4 I IV I6 II6 V 7 I5 - 6 - 5
 4 4 4 - 3 3 4 5 6 - 5 3 - 4 - 3
 4 - 3

1.1.12 Acordurile de pasaj și de schimb

Sunt formațiuni acordice accidentale, asemănătoare ca utilizare cu cvartsextacordurile de pasaj și de schimb. Apar pe timpi neaccentuați, încadrate de acorduri „obișnuite” ale tonalității, și sunt introduse și rezolvate de regulă prin mișcări treptate. Acorduri de acest fel pot fi atât acordurile uzuale ale tonalității (V_3^4 și VII^6 se găsesc adesea în această postură) cât și acorduri care până în acest punct al studiului armoniei nu sunt utilizate (VI^6 , III , ipostazele cu septimă, în diverse răsturnări, ale treptelor I , III , IV , VI), și care nici pe viitor nu vor fi utilizate ca armonii de sine stătătoare. Acordurile de pasaj și de schimb se notează între paranteze, la fel ca cvartsextacordul de pasaj. Caracterul de formațiune acordică accidentală este dat de rolul secundar, de tranziție, pe care îl au în cadrul discursului armonic. În ciuda acestui rol secundar, aceste acorduri îmbogățesc semnificativ culoarea discursului armonic. Spre deosebire de acordurile „obișnuite” ale tonalității, acordurile de pasaj sau schimb pot fi mai scurte decât durata unui timp. Cifrajul acordurilor de schimb sau pasaj va fi notat între paranteze.

Exemple de acorduri de pasaj:

Figured bass notation for the examples:

I (V_3^4) I6 I6 (VII^6) I V2 (I^6) V4 V4 (I^6) V2 IV6 (III^6) II6 V6 (VI^6) V4 IV (VI^4) II7 V2 (VI^4) V4
 3 3 3 3 5 5 3 3 3 3

Exemple de acorduri de schimb:

Figured bass notation for the examples:

I (II^2) I I (IV^4) I I6 (III^7) I6 V (VI^2) V7
 3

Unele dintre acordurile anterior prezentate pot fi folosite, cu modificările de rigoare, și în tonalitățile minore, iar pentru altele este necesară utilizarea notelor minorului melodic ca note de acord.

1.1.13 Acordurile minorului melodic

După cum am arătat în capitolul referitor la minorul melodic, această ipostază temporară a tonalității minore se manifestă în primul rând la nivelul notelor melodice. Există însă și posibilitatea ca notele specifice minorului melodic (treapta a VI-a melodică alterată suitor și treapta a VII-a naturală) să facă parte din diverse acorduri, cu condiția ca tendința ascendentă, respectiv descendentă a acestor două note să fie împlinită prin continuarea, la aceeași voce, în direcția solicitată, pe nota de acord a acordului următor. Astfel, pot fi identificate acorduri mai stabile sau mai instabile, toate însă cu caracter tranzitoriu (cele mai multe dintre ele identificabile ca formațiuni acordice accidentale). Aceste acorduri au culoare modală (treapta a VI-a melodică alterată suitor aduce o sonoritate dorică, iar treapta a VII-a naturală creează o culoare eolică), așa că, după utilizarea lor, tonalitatea trebuie reconfirmată printr-o înlănțuire D-T.

I IV V4 I V6 (VI6) V4 I6 V (IV6) V6 I V2 (VI6) VII6 I I (V6) IV6 V I6 (VII6) (VI6) V6
 3 5 3 5 4 5

1.1.14 Pedala

Pedala este un capitol al armoniei care ține în egală măsură și de notele străine de acord, și de formațiunile acordice accidentale. În timp ce notele melodice produc mișcare în contextul unei armonii statice, pedala reprezintă o notă statică peste care se suprapun acorduri în mișcare. Stând pe loc, pedala devine, în mod alternativ, notă de acord sau notă străină. Pedala se realizează cel mai adesea pe treptele melodice I sau V. Se găsește cel mai adesea în vocea basului, dar este posibilă utilizarea ei și în voci superioare. Despre pedală se poate vorbi, în general, atunci când nota care o produce are o extensie temporală mai amplă, dar sunt posibile și pedale de durată redusă. Cifrajul pedalei se realizează prin suprapunerea treptei pe care este aceasta cu cifrajul care rezultă din celelalte trei voci (dacă pedala nu face parte din acord) sau cu cifrajul general (dacă pedala face parte din acord).

I VII6 I VII6 I II6 V6 I II6 VII7-6 I V I6 V4 (VI6) V6 (IV6) I6 II6 V4 I
 I 4 4 4 3 5 4 3

1.1.15 Secvențele armonice

Secvențele armonice constau în repetarea imediată, transpusă, strictă sau liberă, a unei succesiuni de acorduri constituită din minimum două trepte diferite. Repetarea se poate face o dată sau de mai multe ori²⁸. Punctul de plecare al secvenței se numește model, iar repetările transpuse se numesc secvențări.

Secvențele armonice pot fi:

- libere sau stricte
- stabile tonal (de obicei diatonice, dar, într-o anumită limită, sunt posibile și secvențele cromatice) sau modulante
- ascendente sau descendente
- autentice sau plagale (fie la nivelul modelului, fie la cel al relației dintre model și secvențarea 1 – relație care se repetă între secvențările 1 și 2 etc.)
- treptate sau la terță.

În acest punct al studiului armoniei vor fi prezentate secvențele diatonice. Secvențele cromatice (tonale sau modulante) vor fi prezentate într-un capitol ulterior.

Secvențele diatonice

Cele mai frecvente secvențe sunt cele al căror model conține două trepte diferite. De exemplu, secvența $I - IV - II - V - III - VI$ are următoarea structură: $I - IV$ este modelul, $II - V$ este prima secvențare și $III - VI$ este cea de-a doua secvențare. Este o secvență ascendentă (pentru că secvențările sunt, din punct de vedere al înălțimilor, mai sus decât modelul), autentică atât la nivelul modelului ($I - IV$) cât la nivelul relației dintre model și secvențare ($IV - II$), și treptată. Iată alt exemplu: secvența $I - V - VI - III - IV - I$ este descendentă, plagală la nivelul modelului și autentică la nivelul relației acestuia cu secvențarea 1 și este realizată la interval de terță. Există secvențe care creează un traseu circular, pornind de la treapta I și ajungând înapoi la treapta I (cum e al doilea exemplu prezentat), sau secvențe unde mecanismul secvențial este abandonat după una sau două repetări (cum este primul exemplu prezentat).

Cea mai importantă și cea mai comună secvență este cea autentică, treptat descendentă: $I - IV - VII - III - VI - II - V - I$.

În cadrul secvențelor pot fi folosite diverse stări acordice, acorduri cu sau fără septimă, note melodice etc. Pentru ca o secvență armonică să fie clară și explicită, este important ca

²⁸ De obicei un model se secvențează de maximum 3 ori.

secvențările să preia întocmai²⁹ stările acordice, dublările, distribuțiile și pozițiile acordurilor din model.

În tonalitățile minore, secvența $I - IV - VII - III - VI - II - V - I$ se realizează cu ajutorul minorului melodic descendent (adică fără alterația sensibilei) în prima marte a secvenței (treptele VII și III), urmând ca sensibila să fie readusă în finalul secvenței, în cadrul treptei a V-a.

Dacă secvența conține un șir de acorduri cu septimă, toate în stare directă, atunci vor fi alternate ipostazele completă și incompletă ale acestora. Secvența poate fi îmbogățită cu note melodice, care se vor supune mecanismului secvențial.

The image contains two musical staves, each with a treble (Soprano/Alto) and bass (Tenor/Bass) clef. The first staff illustrates the sequence of triads: I, IV, VII, III, VI, II, V, I. The second staff illustrates the sequence of dyads with the fifth: I₂, IV₆₅, VII₂, III₆₅, VI₂, II₆₅, V₂, I₆.

1.1.16 Modulația

Modulația este trecerea dintr-o tonalitate în alta, în urma unei strategii de modulație. Dacă trecerea dintr-o tonalitate în alta se face abrupt, fără vreo strategie, atunci se numește **salt tonal**.

Modulația presupune trei etape:

- fixarea tonalității inițiale (preferabil printr-un circuit tonal)
- modulația propriu-zisă
- fixarea tonalității finale (printr-un circuit tonal)

După resursele armonice implicate în procesul modulației, aceasta se poate clasifica în modulație **diatonică**, modulație **cromatică** sau modulație **enarmonică**³⁰.

Modulația diatonică

Se realizează cu ajutorul unui acord care trebuie să existe în formă diatonică în ambele tonalități, și care poartă numele de **acord comun**. Acest acord este, în același timp, ultimul acord al primei tonalități și primul acord al celei de-a doua. După utilizarea acordului comun, discursul armonic continuă în cea de-a doua tonalitate, care este confirmată și stabilizată cu ajutorul unui

²⁹ Există abateri de la acest principiu: dacă o secvență ar trebui, conform mecanismului secvențial, să se încheie pe o ipostază cu septimă a treptei I , de regulă se utilizează în locul acordului cu septimă un trison.

³⁰ Modulațiile cromatică și enarmonică vor fi prezentate în cadrul capitolului 2, Armonia cromatică.

circuit tonal. În cazul în modulația implică și tonalități minore, pentru identificarea acordului comun trebuie să fie luată în calcul varianta armonică a acestora. Prin intermediul modulației diatonice este deschis accesul, dintr-o tonalitate inițială, spre tonalitățile apropiate (tonalitatea relativei și tonalități aflate la una, uneori două cvinte distanță).

Exemplu de modulație diatonică din Sol major în Re major (tonalitatea dominantei):

Sol: I II₆₅ V₂ I₆ =
Re: IV₆ V₆₅ I II₆₅ V₆₄₋₃ I

Exemplu de modulație diatonică din Sol major în mi minor (tonalitatea relativei minore):

Sol: I IV₆ V[^] I II₆ =
mi: IV₆ II₆₅ V₆₋₅ I

Exemplu de modulație diatonică din mi minor în Re major:

mi: I II₂ V₆ I =
Re: II V₆ I II₆₅ V₆₋₅ I

1.2. ARMONIA CROMATICĂ

Capitolul armoniei cromatice tratează utilizarea notelor alterate (cele care nu fac parte din gama unei tonalități). Notele alterate pot fi folosite în două ipostaze:

- ca note de acord, în cadrul acordurilor alterate
- ca note melodice cromatice

Vor fi luate în discuție mai întâi acordurile alterate, iar apoi notele melodice cromatice.

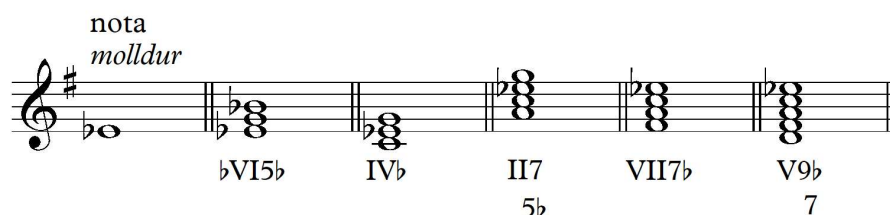
Prin alterare, acordurile pot fie să-și păstreze funcția, fie să-și schimbe funcția, devenind dominante secundare³¹.

1.2.1 Familia de acorduri *molldur*

Nota *molldur* apare doar în tonalitățile majore și este treapta a VI-a a gamei, alterată coborâtor. Ea poate apărea ca fundamentală în cadrul treptei a VI-a, ca terță în cadrul treptei a IV-a, ca cvintă în cadrul treptei a II-a, ca septimă în cadrul treptei a VII-a și ca nonă în cadrul treptei a V-a. Un acord care conține nota *molldur* devine **acord *molldur***. Se poate considera că acordurile *molldur* sunt împrumuturi din tonalitatea minoră în tonalitatea majoră omonimă. Nota *molldur* este o notă cu tendință (indusă de alterația depresivă), care fie se rezolvă treptat descendent, fie rămâne pe loc (fie la aceeași voce, fie preluată de altă voce), în cadrul unui nou acord *molldur*. Din punct de vedere funcțional, acordurile *molldur* sunt **acorduri alterate cu păstrarea funcției**.

Nota *molldur* poate fi introdusă prin mișcare cromatică (fie prin cromatism deschis³², fie prin falsă relație³³), dar nu poate fi continuată prin mișcare cromatică (nici prin cromatism deschis, nici prin falsă relație).

În cadrul treptei a VI-a, este necesar ca pe lângă nota *molldur* să fie asociată o a doua alterație, tot coborâtoare, a cvintei. Prezența în acord a notei *molldur* se semnalează în cadrul cifrajului prin adăugarea, în dreapta cifrei romane, alături de cifrele care indică starea acordului și întârzierile, a unei cifre care reflectă distanța între nota alterată și bas, urmată în dreapta ei de un bemol³⁴. Dacă acea cifră există deja în cifraj, se adaugă bemolul în dreapta ei. Dacă nota *molldur* se găsește la o terță deasupra basului, în loc de 3^b se poate nota doar ^b. Dacă nota *molldur* se găsește în vocea basului, atunci în stânga cifrei romane se va adăuga un bemol.



Acordurile *molldur* se utilizează în aceleași stări și cu aceleași dublări ca variantele lor naturale, cu excepția trisonului treptei a doua, care, prin alterare, devine un acord micșorat, deci utilizabil doar în sextacord. Cadența V – VI *molldur*, varianta cromatică a cadenței evitate, poartă numele de **cadență patetică**.

³¹ Clasificarea dominantelor și subiectul dominantelor secundare sunt tratate la capitolul 1.2.4.

³² Cromatismul deschis este prezența unui semiton cromatic la aceeași voce, în acorduri consecutive

³³ Falsa relație este prezența unui semiton cromatic în voci diferite, în acorduri consecutive.

³⁴ Această modalitate de cifrare a notelor alterate va fi utilizată în legătură cu toate acordurile alterate, nu doar cu cele *molldur*.

Nota *molldur* poate fi întârziată descendent, caz în care întârzierea va fi, la rândul ei, o notă alterată.

V $\flat$ VI5 $\flat$ IV $\flat$ I6 VI $\flat$ IV6 V I6 II6 V II 6 $\flat$ V6

I VII7 $\flat$ I IV VII4 I6 V9 $\flat$ I I $\flat$ VI5 $\flat$ II6 VII6 I6 IV4 $\flat$ -3 $\flat$ VII6 $\sharp$

Exemplu de sopran armonizat cu ajutorul acordurilor *molldur*:

I II6 $\flat$ V6 I IV VII4 I6 VI $\flat$ II4 V7 I6 VII6 I6 IV $\flat$ V7 $\flat$ VI5 $\flat$ II6 II7 V 7- I

2 5 3 $\flat$ 3 5 $\flat$ 5 5 $\flat$ 6-5 4-3

1.2.2 Treapta napolitană

Este un acord alterat care se formează pe treapta a doua, și are ca element caracteristic alterarea coborâtoare a fundamentalei. Se utilizează numai ca trison, aproape întotdeauna în sextacord (apare destul de rar în stare directă), și din această cauză este întâlnit frecvent sub numele de „sextă napolitană”. Este mai frecvent utilizat în tonalitățile minore decât în cele majore. Este, la fel ca acordurile din familia *molldur*, un acord alterat cu păstrarea funcției, deci treapta napolitană va avea întotdeauna funcție de subdominantă, fiind urmată de regulă de un acord cu funcție de dominantă, iar mai rar, prin rezolvare plagală, de treapta I. În cadrul treptei napolitane, dublarea cea mai frecventă este cea a terței, dar, în anumite împrejurări, și cvinta sau fundamentală pot fi dublate. Fundamentală alterată descendent este o notă cu tendință și se rezolvă de obicei prin salt de terță micșorată. Această notă alterată se găsește cel mai adesea la sopran. În tonalitățile majore se evită introducerea cromatică a treptei napolitane, așa că ea urmează fie treptei I, fie ipostazelor *molldur* ale treptelor VI, IV sau II.

Harmonic progression in G major (first staff): I II^{6b} V I VI II^{6b} V² I⁶ I⁶ II^{6b} VII⁴ I⁶ IV II^{6b} V⁶ - 5 I

Harmonic progression in B-flat major (second staff): II^{6b} I⁶ I⁶ bII V⁶ I I II^{6b} V I bVI^{5b} II^{6b} VII⁶ I⁶

1.2.3 Modulația cu ajutorul acordurilor *molldur* și al trepteii napolitane

Atât treptele VI și IV *molldur*, cât și treapta napolitană pot fi folosite ca acorduri comune pentru a realiza modulații spre tonalități mai îndepărtate decât cele care sunt accesibile prin intermediul modulației diatonice. De regulă acordul alterat al tonalității inițiale devine acord diatonic în tonalitatea finală, dar, în cazul trepteii napolitane, este posibilă și situația inversă: un acord major din prima tonalitate devine treaptă napolitană în cea de-a doua tonalitate.

Exemplu de modulație din Sol major în Si^b major, folosind treapta a IV-a *molldur*:

Modulation from Sol major to Si^b major using the IV chord of the new key:

Sol: I II² VII^{7b} I IV^b = Sib: II V⁶ I II⁶ V⁶ - 5 I

Exemplu de modulație din Sol major în La^b major, folosind treapta a VI-a *molldur*:

Modulation from Sol major to La^b major using the VI chord of the new key:

Sol: I VI II⁶ V bVI^{5b} = Lab: V V² I⁶ II⁷ V⁶ - 5 I

Exemplu de modulație din Sol major în Re $\flat$ major, folosind treapta napolitană:

I $\flat$ II4 V I6 II6 $\flat$ = 7 I

3 $\flat$ 3 5 4 3 $\flat$

Re $\flat$: V6 V4 I II6 V6 - 5 I

3 5 4 - 3 $\flat$

1.2.4 Acordurile alterate cu funcție de dominantă

Înainte de a lua în discuție acordurile alterate cu funcție de dominantă, este necesară definirea mai amănunțită a conceptului de dominantă. Un acord cu funcție de dominantă este un acord instabil, care vizează ca rezolvare un acord anume, denumit **acord țintă**³⁵. Atracția dintre dominantă și acordul țintă este realizată de către raportul de semiton care se realizează între sensibila acordului dominantic și fundamentală acordului țintă, sensibilă care este absolut necesară în construcția oricărei dominante. Este posibil ca, pe lângă sensibilă, atracția dominantei spre acordul țintă să fie realizată și cu ajutorul altor note cu tendință (septimă, sensibile suplimentare), la această atracție contribuind în bună măsură și relația de cvartă ascendentă dintre dominantă și acordul țintă. Instabilitatea unei dominante poate fi relativă (acordul să fie stabil în sine, și instabil doar într-un context armonic – de exemplu trisonul treptei a V-a, un acord major, perfect consonant) sau absolută (chiar și în afara oricărui context armonic, acordul de dominantă este instabil și cere rezolvare – de exemplu treapta a V-a cu septimă sau treapta a VII-a cu septimă).

Acordurile cu funcție de dominantă se împart în două categorii:

- **dominantele principale** (apar în cadrul treptelor V, VII, mai rar III, și au drept acord țintă treapta I a unei tonalități – unele dintre acestea pot fi acorduri alterate, de exemplu treapta a VII-a *molldur*)

- **dominantele secundare** (pot apărea în cadrul oricărei trepte, sunt întotdeauna acorduri alterate și au drept acord țintă altă treaptă decât treapta I – dar în mod obligatoriu un acord stabil³⁶).

Dintre dominantele secundare, cea mai importantă este dominantă treptei a V-a, denumită și **dominantă a dominantei** sau **contradominantă**.

Acordurile cu funcție de dominantă, în general, pot fi clasificate în 4 categorii³⁷, care cuprind, fiecare dintre ele, deopotrivă dominante principale și secundare. Clasificarea este realizată în funcție de structura acestor acorduri. Acordurile alterate cu funcție de dominantă vor avea menționată în cadrul cifrajului prezența notei (notelor) alterate, la fel ca acordurile *molldur* sau treapta napolitană. În plus, apartenența lor la una dintre cele patru categorii mai sus amintite

³⁵ Sintagmă propusă de prof. univ. dr. Adrian Pop

³⁶ Rezultă din aceasta că în tonalitățile majore treptele care pot avea dominante secundare sunt II, III (dominantele treptei a III-a sunt relativ rar folosite), IV, V și VI, iar în minor treptele care pot avea dominante secundare sunt IV, V și VI (dominantele treptei a VI-a sunt, de asemenea, destul de rar folosite).

³⁷ Această clasificare este propusă de prof. univ. dr. Adrian Pop.

va fi făcută notând, sub cifrajul obișnuit, după caz, *D1*, *D2*, *D3* sau *D4*. Acordurile cu funcție de contradominantă vor fi semnalate cu *DD1*, *DD2* etc.

Dominantele de tipul 1 (*D1*)

Sunt acorduri majore, cu sau fără septimă mică, cu sau fără nonă³⁸ (*D1* secundare cu nonă sunt destul de rare), construite de pe cvinta acordului țintă. Dominantele secundare *D1* preiau în raport cu acordul țintă stările acordice, dublările și comportamentul trepte a *V*-a în raport cu treapta *I*.

Diagram illustrating the chords and their functional relationships for Dominantele de tipul 1 (*D1*) in G major and G minor. The diagram shows two systems of chords, each with a treble (S/A) and bass (T/B) staff. The first system is in G major, and the second is in G minor. Chords are labeled with Roman numerals and figured bass notation.

System	Staff	Chord	Figured Bass	Functional Label
G Major	S/A	I		
	T/B	III6#	4 3	
	S/A	VI		
	T/B	I6	5#	
	S/A	IV		
	T/B	VI#		<i>D1</i>
	S/A	II		
	T/B	II4#	2	<i>DD1</i>
	S/A	V6		
	T/B	7		
G Minor	S/A	I		
	T/B	I6		
	S/A	III6	5	
	T/B	IV		
	S/A	II6		
	T/B	III6	5	<i>DD1</i>
	S/A	V		
	T/B			
	S/A			
	T/B			

Dominantele de tipul 2 (*D2*)

Sunt acorduri micșorate, cu sau fără septimă³⁹, construite de pe sensibila pentru acordul țintă. Dominantele secundare *D2* preiau în raport cu acordul țintă stările acordice, dublările și comportamentul trepte a *VII*-a în raport cu treapta *I*.

Diagram illustrating the chords and their functional relationships for Dominantele de tipul 2 (*D2*) in G major and G minor. The diagram shows two systems of chords, each with a treble (S/A) and bass (T/B) staff. The first system is in G major, and the second is in G minor. Chords are labeled with Roman numerals and figured bass notation.

System	Staff	Chord	Figured Bass	Functional Label
G Major	S/A	I		
	T/B	#I7#		<i>D2</i>
	S/A	II		
	T/B	#V7		<i>D2</i>
	S/A	VI		
	T/B	III6		<i>D2</i>
	S/A	IV		
	T/B	#IV7b		<i>DD2</i>
	S/A	V		
	T/B	7		
G Minor	S/A	I		
	T/B	I		
	S/A	III4#	3b	<i>D2</i>
	T/B	IV6		
	S/A	#IV7b		<i>DD2</i>
	T/B	V		
	S/A			
	T/B			
	S/A			
	T/B			

Atunci când contradominanta de tip 2 se rezolvă pe cvartsextacord de întârziere, ea apare uneori cu septima notată enarmonic, devenind o ipostază alterată a trepte a *II*-a, dar având același sens funcțional ca treapta a *IV*-a alterată (*DD2* obișnuită):

³⁸ Dacă acordul țintă este minor, nona este în mod obligatoriu mică, iar dacă acordul țintă este major, nona poate fi atât mare, cât și mică.

³⁹ Dacă acordul țintă este minor, septima este în mod obligatoriu micșorată, iar dacă acordul țintă este major, septima poate fi atât mare cât și mică.

S
A
T
B

The Rose Tree

I #II6# V6 - 5 I
 5 4 - 3
DD2

Dominantele de tipul 3 (D3)

Sunt acorduri absolut alterate⁴⁰, care au drept element caracteristic prezența, alături de sensibila inferioară pentru fundamentală acordului țintă, a unei sensibile superioare, aflată la o secundă mică deasupra acesteia. Această sensibilă suplimentară se găsește cel mai adesea în vocea basului și formează împreună cu sensibila inferioară un interval de sextă mărită, de unde și denumirea de **acorduri cu sextă mărită**. Are aproape întotdeauna funcție de contradominantă (dominanta treptei a V-a), fiind utilizată mult mai rar ca dominantă pentru treapta I și aproape deloc ca dominantă pentru altă treaptă decât V sau I. Este mai frecventă în tonalitățile minore decât în cele majore, deoarece în minor are nevoie de o singură alterație pentru a se forma, în timp ce în major are nevoie de două sau chiar trei alterații.

Există trei ipostaze armonice consacrate ale $DD3$, cunoscute sub aceste sintagme:

- **sextacordul mărit** al treptei a *IV*-a, utilizat întotdeauna cu dublarea cvintei
- **cvintsextacordul mărit** al treptei a *IV*-a, rezolvat întotdeauna pe cvartsextacord de întârziere, pentru a evita cvintele paralele
- **tertscvartacordul mărit** al treptei a *II*-a.

Contradominantele de tipul 3 (*DD3*) în minor:

Figure 1: Musical score for 'The Rose Tree' in D minor, showing vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and figured bass. The score includes 12 measures with figured bass notation below the bass line.

⁴⁰ Acordurile alterate pot fi relativ alterate (sunt alterate în raport cu tonalitatea în care apar, dar ar putea exista, ca acorduri diatonice, în alte tonalități și pe alte trepte – este cazul dominantelor *D1* și *D2*), sau absolut alterate (nu există nici o tonalitate în care să existe, ca acorduri diatonice – este cazul dominantelor *D3* și a celor mai multe dintre dominantele *D4*)

Contradominantele de tipul 3 (*DD3*) în major:

IV6 $\flat$ IV6# V
DD3

I $\flat$ IV6# V
DD3

I $\flat$ IV6# V6 - 5 I VI $\flat$ II6# V
5 $\flat$ 4 - 3 DD3 4 3 DD3

Contradominante de tipul 3 (*DD3*) pot fi folosite și în alte stări acordice decât cele trei uzuale, anterior prezentate, având grijă ca în cadrul acestor stări acordice să se evite plasarea celor două sensibile la intervalul real de terță micșorată:

I IV6 $\flat$ V6 IV $\sharp$ IV7 $\flat$ V II II7 V $\sharp$ IV7 $\sharp$ II6 V
4 $\sharp$ $\flat$ 5 $\flat$ $\sharp$ 5 DD3 DD2 DD3
3 $\flat$ DD3 DD3

Contradominanta de tipul 3 poate apărea și ea, la fel ca *DD2*, cu septima notată enarmonic, devenind o treaptă a *II*-a alterată.

Dominanta de tipul 3 cu funcție de dominantă principală:

II7 $\flat$ VII6 I II $\sharp$ $\flat$ II4 I IV $\flat$ VII6 I II2 VII7 I
D3 DD1 3 D3 D3 $\flat$ D3

Dominantele de tipul 4 (*D4*)

Aceste dominante pot fi înțelese ca fiind dominante de tipurile 1 sau 2 și, foarte rar, chiar și de tipul 3, care se modifică în așa fel încât să conțină sensibila inferioară a terței acordului țintă. Această sensibilă apare cel mai adesea în vocea sopranelor. Dominanta de tipul 4 are ca acord țintă exclusiv acorduri majore, de obicei treptele I și IV din tonalitățile majore. În cadrul acestor acorduri se evită plasarea a două note cu tendință la intervalul real de terță micșorată.

I V5# I IV6 V6 I II6 VII6# I6 I II6# IV6
D4 5 3# 4 3b 2 D4

Exemplu de sopran armonizat cu ajutorul acordurilor alterate cu funcție de dominantă:

I V5# I IV6 bIV6# V6 - (5) I6 I6 IV VI6# II I6# II6 #IV7b V6 - 7 I
D4 5b 4 - (3) 5b 4 5b DD2 4 - 3

Uneori, acordurile cu formă dominantică pot fi folosite ca **formațiuni acordice accidentale**, caz în care ele nu mai au funcție de dominantă și nu se mai rezolvă pe acordul țintă, ci devin rezultatul unei mișcări simultane, în plan orizontal, a vocilor:

I (#VI6) V4 I6 (bIV2#) II7 I (II4#) I I (II6b) I V6 (#VI7) V6
5 3 2# 4# 2#

Este posibil ca două sau mai multe dominante să fie în succesiune, formând un **lanț de dominante**. În cadrul lanțului de dominante, este foarte probabil ca sensibila din cadrul unei dominante să se **recromatizeze**, adică să coboare cromatic, în loc să se rezolve:

I IV4# VII7b bII2 IV6# bII6# V7 #III6 VI
3b D1 5b 4 D1

1.2.5 Alte acorduri alterate

Pe lângă categoriile acordice anterior menționate, pot fi adăugate treapta I cu terța alterată (acord minor în tonalitățile majore – utilizat ca armonie accidentală, și acord major în tonalitățile minore, utilizat mai cu seamă în cadența finală, care poartă numele de **cadență picardiană**, dar și ca armonie accidentală), și subdominantele alterate, destul de rar utilizate, care conțin sensibila terței trepte I (de obicei la sopran), fiind rezolvate exclusiv plagal, pe treapta I:

Chord symbols and fingerings for the first system:

I6 (bI6) II7 bV4 I IV (bII6) bIV4 V4 I IV #IV7 V6 - 5 I4 - 3#

Fingerings: 3# 3, 2# 3, 4 3

Chord symbols and fingerings for the second system:

I II6# I VI II6# I II6 II6# I

Fingerings: 5, 5, 5, b

1.2.6 Notele melodice cromatice

Întârzierea cromatică

Spre deosebire de întârzierea diatonică, întârzierea cromatică este aproape întotdeauna ascendentă. Sunt posibile întârzierile duble, paralele, fie ambele cromatice, fie una cromatică și una diatonică, cu condiția ca ambele întârzieri să fie rezolvate prin mers de semiton. Sunt posibile și combinațiile diverse de două întârzieri contrare, sau chiar trei întârzieri simultane. Întârzierea poate coexista cu ipostaza diatonică a aceleiași note, de regulă în registre diferite. Întârzierea cromatică se cifrează la fel ca întârzierea diatonică, adăugând în cadrul cifrajului alterația corespunzătoare.

Chord symbols and fingerings for the chromatic delay exercise:

I2#-3 V4#-5 I7-8 IV6b-5 VI7#-8 I7-8 I5#-6

Fingerings: 2#-3, 2#-3, 2#-3, 4#-5, 6b-5, 5#

Pasajul cromatic

Pasajul cromatic „umple” spațiul unei secunde mari, divizând-o în două semitonuri, fie că această secundă era formată din două note de acord sau dintr-o notă de acord și o notă melodică. Poate fi atât ascendent cât și descendent. Fiind o notă melodică neaccentuată, nu se cifrează.

I V6 II2 V6 I6 V4 VII6 I6 V4 - 5 I

5 5 3 5 2 - 3 5

Schimbul cromatic

Poate fi atât inferior (mai frecvent), cât și superior (mult mai rar). La fel ca întârzierea, poate fi dublu, fie paralel (ori două schimburi cromatice simultane, ori unul diatonic și unul cromatic, cu condiția ca cel diatonic să fie tot de semiton), fie contrar, și poate fi și triplu. Poate apărea în cadrul unei note de acord sau a unei note melodice (diatonice sau cromatice).

I V7 VI I V7 I7 - 8 I V6

5 5 5 5 2# - 3 5

Schimbul sărit cromatic și anticipația cromatică

Sunt mai puțin importante decât ipostazele cromatice ale întârzierii, pasajului și schimbului. Se utilizează la fel ca variantele lor diatonice. Schimbul sărit cromatic este de regulă inferior. Anticipația cromatică va preceda un acord alterat.

I6 V4 IV I6 I7 - 8 I II4# V6 IV^a bII6# V

3 6^b - 5 4 - 3 2 DD1 4 3 DD3

Notele melodice cromatice (în special întârzierea și nota de schimb) pot fi utilizate și ca „abatere a abaterii”, adică pot apărea în cadrul altor note melodice:

S
A
T
B

I6 II6 V6 - 5 I V6 - 5 I

4 - 3 7 7 7

1.2.7 Acordurile cu întârzieri nerezolvate

Caracterul disonant, tensionat, al unui acord cu funcție de dominantă poate fi sporit dacă în cadrul lui este adusă o întârziere care nu se rezolvă. Această întârziere este de obicei la sopran:

S
A
T
B

V6(-5) I V7 I V6 I VII7b I VII7(-6) I

6(-5) 5 4(-3) 4(-3) 4

1.2.8 Modulația cromatică

Modulația cromatică presupune utilizarea cromatismului în procesul modulatoriu, fie la nivelul vertical, al acordurilor alterate (tip de modulație discutat la capitolul 2.3), fie în modul cel mai explicit, la nivel orizontal. Vom lua în discuție acest am doilea mod de realizare a modulației cromatice.

Spre deosebire de modulația diatonică, unde exista un acord care aparținea ambelor tonalități, în cazul modulației cromatice trecerea dintr-o tonalitate în alta se face direct, prin intermediul unuia sau mai multor semitonuri cromatice, prezente la nivel melodic (prin cromatism deschis sau prin falsă relație). Momentul propriu-zis al modulației se realizează între două acorduri, cel dintâi aparținând exclusiv primei tonalități, iar cel de-al doilea aparținând tonalității secunde, prin unul sau mai multe semitonuri cromatice. Cele două acorduri sunt înlănțuite, de regulă, cât mai economic din punctul de vedere al mișcării vocilor.

Modulația cromatică cu ajutorul acordurilor diatonice

Pentru realizarea unei astfel de modulații, trebuie identificate în primul rând semitonurile cromatice care apar între notele gamelor celor două tonalități (pentru tonalitățile minore trebuie avută în vedere varianta armonică). De exemplu, între Sol major și Re major există un singur semiton: *do* – *do#* (*do* există doar în Sol major, iar *do#* există doar în Re major), între Sol major și mi minor există tot un singur semiton: *re* – *re#*, între Sol major și si minor există două semitonuri,

la – la# și *do – do#* etc. Cu cât distanța între două tonalități este mai mare, cu atât numărul semitonurilor cromatice care le despart crește.

De regulă, primul acord al celei de-a doua tonalități este un acord de dominantă (preferabil treapta a V-a, deoarece modulația prin treapta a VII-a poate avea latențe enarmonice), dar există și numeroase alte posibilități. Fixarea celei de-a doua tonalități este mai solidă dacă în cadența finală este utilizată o dominantă puternică (treapta a V-a cu septimă și întârziere, treapta a V-a cu cvartsextacord cadențial etc.), eventual precedată de o contradominantă. Modulația cromatică se indică, în cadrul cifrajului, printr-o linie oblică ce separă cifrele corespunzătoare celor două tonalități.

Exemplu de modulație cromatică din Sol major în Re major (printr-o cromatizare ascendentă):

Sol: I II2 VII7^b I IV6 / Re: V4 I6 II6 #II6 V6 - 7 5 3 I

DD1

Exemplu de modulație cromatică din Sol major în la minor (printr-o cromatizare descendentă):

Sol: I II2 V6 I IV6 bII4 V / la: IV V2 I6 II6# V7 I

DD3

Exemplu de modulație cromatică din Sol major în Mi^b major (printr-o cromatizare dublă, descendentă):

Sol: I IV6 V6 I V6 / Mi^b: V4 I III6^b VI bII6^b V6 - 7 5 3 I

D1 DD3

Exemplu de modulație cromatică din Sol major în do# minor (printr-o cromatizare triplă, ascendentă):

Sol: I II₄ V₇ I / do#: V₂ I₆ II₇ V₆ - 5 I

Modulația cromatică cu ajutorul acordurilor alterate

Cazul cel mai frecvent al acestui tip de modulație este acela în care primul acord al tonalității finale este un acord de contradominantă, dar utilizarea acordurilor alterate pentru a trece dintr-o tonalitate în alta permite multe și diverse concretizări ale modulației cromatice.

Modulație cromatică din Sol major în Re major (printr-o cromatizare ascendentă, primul acord din Re major fiind o DD1):

Sol: I I₆ IV V₆ I / Re: #II₆ V₆ - 5 I

DD1

Modulație cromatică din Sol major în re minor (printr-o cromatizare dublă, divergentă, primul acord din re minor fiind o DD3):

Sol: I VI $\flat$ II₆[#] V I₆ / re: IV₆[#] V₆ - 5 I

DD3

Modulație cromatică din Sol major în Si $\flat$ major (printr-o cromatizare descendentă, cu implicarea a două acorduri alterate: ultimul acord din Sol major este treapta a IV-a *molldur* iar primul acord din Si $\flat$ major este treapta a II-a *molldur*):

Sol: I II6 5 V2 I6 IV IV $\flat$ / Sib: II6 $\flat$ 2 V6 5 I $\flat$ II6 $\sharp$ 4 $\sharp$ V6 4 - 3 5 I

DD3

Modulația spre tonalitatea omonimei, fie diatonică (prin treapta a V-a sau a VII-a), fie cromatică, poartă numele de **inversiune modală**.

1.2.8 Secvențele cromatice

Din punct de vedere structural sunt la fel ca secvențele diatonice: formate dintr-un model și o serie de secvențări. Diferența față de acestea constă în faptul că secvențele cromatice folosesc fie acorduri alterate, în cazul în care secvența, în integralitatea ei, poate fi circumscrisă unei singure tonalități, fie modulații succesive, realizate secvențial.

Tonalitatea, cu resursele sale cromatice, oferă posibilitatea realizării de secvențe libere care să conțină, multiplicat, raportul dominantă – acord țintă. Acestea pot fi ascendente sau descendente. Secvențele cromatice tonale sunt de obicei libere (secvențările nu preiau toate, întocmai, calitatea acordurilor din model, ci doar stările acordice ale acestora).

Exemplu de secvență cromatică, tonală, ascendentă (modelul este $V_5^6 - I$):

I V6 5 I $\sharp$ VI6 5 II $\sharp$ VII6 5 III I6 5 $\flat$ IV $\sharp$ II6 5 V

D1 3 $\sharp$ D1 DD1 D1

Exemplu de secvență cromatică, tonală, descendentă (modelul este $\sharp III_5^6 - VI$):

I $\sharp$ III6 5 VI $\sharp$ II6 5 V I6 5 $\flat$ IV $\sharp$ IV7 $\flat$ $\flat$ V

D1 DD1 D1 DD3 D1

Secvențele cromatice modulante pot fi autentice (mai frecvent), având în cadrul modelului fie o relație $D - T$, fie una $S - D$, fie una $DD - D$, sau plagale (mai rar), având în model o relație $T - D$. Secvențele cromatice modulante sunt de obicei stricte (secvențările preiau atât calitatea acordurilor din model, cât și stările acordice ale acestora).

Exemplu de secvență cromatică modulantă, autentică, ascendentă, la semiton (modelul este $D - T$):

Sol: I / Lab: V6 I / La: V6 I / Sib: V6 I / Si: V6 I

5 5 5 5

Exemplu de secvență cromatică modulantă, autentică, descendentă, la ton (modelul este $DD3 - D$):

Sol: I V / Fa: bII6# V / Mib: bII6# V / Reb: bII6# V

4 4 4 4

3 3 3 3

DD3 DD3 DD3 DD3

Exemplu de secvență cromatică modulantă, autentică, descendentă, la ton (modelul este $S - D$):

Sol: I / Fa: II6b V6 / Mi: II6# V6 / Mib: II6b V6 / Re: II6b V6 / Sol: V2 I6

2 5 2 5 2 5

Exemplu de secvență cromatică modulantă, plagală, ascendentă, la ton (modelul este în sine compus, din punctul de vedere al conținutului armonic, dintr-un model și o secvențare, ambele $T - D$):

sol: I V / re: I V / la: I V / mi: I V / si: I V

1.2.9 Enarmonia

În muzica tonal-funcțională, enarmonia se manifestă în două ipostaze: schimbul enarmonic și modulația enarmonică. Modulațiile enarmonice cele mai frecvente sunt cele care se realizează cu ajutorul $D2$ cu septimă micșorată, cele care se realizează cu ajutorul $D1$ și $DD3$ și, ceva mai rare decât cazurile anterioare, cele care utilizează trisonul mărit.

Schimbul enarmonic

În cadrul **schimbului enarmonic**, enarmonia are exclusiv scopul de a ușura lectura. În această situație se găsesc notarea enarmonică a unei note de acord (de exemplu, a notei *molldur*), a unui acord (de exemplu, a treptei napolitane), uneori a unei secțiuni formale integrale, pentru a nu încărca ochiul cititorului cu duble alterații sau cu lectura unor secțiuni ample notate în tonalități teoretice⁴¹.

The musical score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. It consists of two systems. The first system is labeled 'Solb: IVbb' and the second system is labeled 'II6bb'. The key signature has four flats (Bb, Eb, Ab, Db). The first system shows a melodic line in the Soprano and Alto parts, with the Tenor and Bass parts providing harmonic support. The second system continues the melodic line, with the Tenor and Bass parts providing harmonic support.

De exemplu, o modulație la omonimă (inversiune modală) pornind din tonalitatea Solb major va fi notată enarmonic, cu ajutorul tonalității fa# minor, deoarece în solb minor este dificil de citit.

Pe lângă implicarea schimbului enarmonic în inversiunea modală, există posibilitatea asocierii acestuia cu modulații diatonice sau cromatice, sau chiar și cu relații de terță, atunci când discursul muzical se găsește în tonalități cu multe alterații la armură.

Iată mai jos un exemplu de modulație cromatică din Sol major în Re^b major, prin cromatizarea dublă a terței și cvintei treptei a V-a, urmată de o modulație cromatică identică, din punct de vedere sonor, din Re^b major în Sol major. Este evident faptul că, dacă cea de-a doua modulație ar fi fost notată la fel ca prima, ea ar fi condus spre La^b major (la o cvartă mărită mai jos, la fel ca în cazul relației Sol – Re^b). În cadrul celei de-a doua modulații, această cromatizare dublă, deși se aude, nu mai este notată, tot discursul armonic care debutează cu treapta III⁷ fiind notat enarmonic.

S
A

T
B

Sol: I V6 / Re^b: III7 II7 V7 I4 - 3 I V / Sol: III7 II7 V7 I4 - 3

⁴¹ Tonalitățile teoretice sunt cele care se găsesc, în ordinea cvintelor, după Do# major (în direcție ascendentă) și după Do^b major (în direcție descendentă). Aceste tonalități ar avea, la armură, duble alterații. Exemple de tonalități teoretice: Sol# major, re^b minor etc.

Modulația enarmonică se realizează, în mod asemănător modulației diatonice, cu ajutorul unui acord comun. Modulația enarmonică se bazează în mare măsură pe înșelarea așteptărilor ascultătorului: acesta aude un acord (acordul comun, menționat anterior) cu funcție dominantică (dominantă principală sau secundară), intuind acordul țintă care va urma, dar așteptările sale sunt înșelate, deoarece, prin enarmonizarea unuia sau mai multor elemente de acord, acesta, schimbându-și starea acordică, și uneori și calitatea, devine un alt acord cu funcție de dominantă care, deși sună la fel ca primul, are alt acord drept țintă, conducând la o rezolvare surprinzătoare.

Modulația enarmonică cu ajutorul $D2$

Acest tip de modulație utilizează drept acord comun acordul micșorat cu septimă micșorată (mai rar trisonul micșorat). Acest acord are o structură simetrică, fiind format exclusiv din terțe mici. Acest acord, prin enarmonizarea a unul, două sau trei sunete, își schimbă starea acordică, vizând un alt acord țintă. Acordul micșorat poate fi, în prima tonalitate, orice acord micșorat (diatonic sau alterat), iar, după enarmonizare, în tonalitatea finală, acordul comun devine treapta a VII-a (dominantă principală) sau contradominantă DD2.

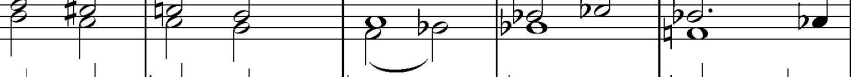
Foarte adesea, pentru a întări caracterul enarmonic al modulației, acordul care va deveni acord comun este rezolvat mai întâi în cadrul primei tonalități, urmând ca la utilizarea ulterioară ascultătorul să aștepte aceeași rezolvare, și, astfel, surpriza să fie mai puternică.

Exemplu de modulație enarmonică din Sol major în do# minor (treapta a VII-a din prima tonalitate devine treapta a VII-a în cea de-a doua):

[illegible]

Exemplu de modulație enarmonică din Sol major în mi^b minor (treapta a VII-a din prima tonalitate devine DD2 în cea de-a doua tonalitate):

S
A



T
B

Sol: I II4# VII7b I VII4 =

2 3b 7

DD1 mib: ♯IV6♯ I6 ♯IV7 V4 - 3 I

5 4 DD3

DD2

Este posibil ca, după enarmonizare, prin alunecarea descendentă de semiton a septimei, *D2* rezultată să se transforme în *D1*, sugerând clar acordul țintă vizat și micșorând surpriza modulației.

Posibilitățile de concretizare muzicală a acestui principiu modulatoriu sunt foarte extinse. În practica muzicală a epocii, compozitorii rareori notează explicit enarmonia, alegând adesea o singură grafie a acordului: fie pe cea din prima tonalitate, fie grafia din cea de-a doua. Astfel, modulația apare ca fiind cromatică, dar, la o examinare profundă, se dovedește a fi enarmonică.

Modulația enarmonică cu ajutorul D1 și D3

Dacă, în cadrul tipului de modulație enarmonică anterior prezentat, prin enarmonizarea primului acord se obține un acord de același fel, micșorat, schimbându-se doar starea acordică, în acest al doilea tip de modulație fie o dominantă de tipul 1 (acord complet) devine, prin enarmonizarea septimei, un cvintsectacord mărit cu funcție de contradominantă, fie invers, o DD3 devine prin enarmonizare D1.

La fel ca în cazul tipului de modulație anterior prezentat, acordul vizat pentru enarmonizare este, de multe ori, rezolvat mai întâi în tonalitatea inițială.

Exemplu de modulație enarmonică din Sol major în Fa# major (V⁷ din prima tonalitate devine DD3 în cea de-a doua):

Sol: I IV6 V6 I V7 VI VII4 I6 V7 =
 3 Fa#: $\flat$ IV6# V6 - 5 I
 5 $\flat$ 4 - - 3
 DD3

Exemplu de modulație din Sol major în La $\flat$ major (DD3 din prima tonalitate devine V⁷ din cea de-a doua):

Sol: I V6 I $\flat$ I2 IV6 $\flat$ IV6# V6 - 5 I6 V4 I I6 $\flat$ IV6# =
 D1 5 $\flat$ 4 - 3 3 5 $\flat$
 DD3 DD3
 Lab: V7 7 I
 5 - 6 - 5
 3 - 4 - 3

La fel ca în cazul modulației cu ajutorul D2, și în cazul acestui tip de modulație, în literatura muzicală nu apare întotdeauna explicit indicată enarmonia.

Modulația enarmonică cu ajutorul acordului mărit

Deși acordul mărit este cel mai puțin utilizat acord al tonalității, el este, la fel ca acordul micșorat cu septimă micșorată, un acord simetric, construit însă din terțe mari. Astfel, prin

răsturnare, el produce acorduri care se identifică din punct de vedere sonor cu starea directă, fiind un pretext foarte potrivit pentru realizarea modulațiilor enarmonice.

Trisonul mărit poate avea, în tonalitate, următoarele ipostaze: treapta a III-a în minor sau D4 în major (dominantă principală, pe treapta a V-a, sau dominantă secundară, pe treapta I). Trisonul mărit poate exista și ca formațiune acordică accidentală, fiind o combinație realizată între o notă melodică și trei note de acord.

Exemplu de modulație enarmonică din Sol major în Mi♭ major (D4 din prima tonalitate devine D4 în cea de-a doua):

Sol: I V6 I I6 #V6 I6 V5# =
 # D4 # D4 D4
 Mi♭: V6 I II6 V V7 I
 # 5#
 D4 D4

Modulația enarmonică poate implica și alte acorduri decât D1, D2 cu septimă micșorată, cvintsectacordul mărit și acordul mărit, cum ar fi acordul minor cu septimă mică, acordul micșorat cu septimă mică sau terțcvartacordul mărit.

1.2.10 Relația de terță

Relația de terță poate fi înțeleasă în două accepțiuni: o relație de terță poate exista la nivelul macrostructural, al formei, între tonalitățile a două secțiuni de formă învecinate, iar la nivelul microstructural, al discursului armonic, relația de terță poate apărea între două acorduri consecutive.

Relația de terță ca succesiune armonică presupune două acorduri consecutive, având între fundamentalele lor o terță. Relația de terță între două tonalități presupune același tip de relație armonică, dar între treptele I ale celor două tonalități. Acordurile implicate într-o relație de terță pot fi majore sau minore. Relația de terță poate fi:

- diatonică (de exemplu, între un acord de Sol major și unul de mi minor – între notele celor două acorduri nu există cromatism)
- cromatică (de exemplu, între un acord de Sol major și unul de Mi♭ major – între notele celor două acorduri există un semiton cromatic: si – si♭)
- dublu cromatică (de exemplu, între un acord de Sol major și unul de mi♭ minor – între notele celor două acorduri există două semitoni cromatice: si – si♭ și sol – sol♭).

Sintagma „relație de terță” se referă, de obicei, la relația de terță cromatică sau dublu cromatică.

Relația de terță poate presupune atât trisonuri, cât și acorduri cu septimă, atât stări directe, cât și răsturnări, uneori chiar și cvartsectacorduri.

Este posibil ca relația de terță să fie mascată și sub forma unei relații de 4-, cu implicarea schimbului enarmonic (de exemplu, între un acord de Sol♭ major și unul de re minor).

Exemple de relații de terță:

The musical score consists of four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into five measures, each containing a chord for the voices and a figured bass line for the basso continuo. The chords and figures are as follows:

- Measure 1: Sol: I, Mib: I6
- Measure 2: Sol: I, mib: I
- Measure 3: Sol: I, Si: I6
- Measure 4: Sol: V7, fa: I
- Measure 5: Reb: I, La: I

Below the figured bass line, the number 4 is centered.

2. ARMONIA MUZICII MODERNE

2.1 MODULAȚIA CONTINUĂ. TONALITATEA PLUTITOARE

Modulația continuă și tonalitatea plutitoare sunt concepte legate de muzica Romantismului târziu. Tonalitatea plutitoare este etapa finală în procesul de pulverizare a sistemului tonal-funcțional, care a favorizat trecerea dinspre Romantism înspre curentele muzicale ale primei jumătăți a secolului XX și se caracterizează prin evitarea statornicirii în cadrul discursului muzical a vreunei tonalități, evitând cadențele închise. Acest tip de discurs există, pe fragmente mici din cadrul unor lucrări, încă din perioada Barocului, însă în Romantismul târziu tinde să se extindă asupra unor fragmente ample de lucrări, uneori chiar asupra unor lucrări întregi. Într-un asemenea context armonic, eliberat de pilonii tonali, logica discursului muzical se bazează în bună măsură pe pregnanța motivelor melodice și pe modul în care acestea sunt supuse evoluțiilor.

Modalitățile prin care se realizează tonalitatea plutitoare:

- se evită utilizarea prea multor acorduri consecutive care, chiar și ca acorduri alterate, pot fi circumscrise aceleiași tonalități
- se utilizează intens notele melodice, în special cele cromatice
- se evită cadențările clare, de tip D – acord țință, și se preferă acordurile disonante, grupate în lanțuri de dominante, acordurile absolut alterate și formațiunile acordice accidentale, implicate în cadențe evitate de diverse feluri
- discursul muzical abundă în modulații cromatice, enarmonice, relații de terță, salturi tonale diverse și surprize armonice
- în edificarea discursului armonic este mai puțin importantă succesiunea acordurilor: orice succesiune armonică devine posibilă
- se poate vorbi, în contextul tonalității plutitoare, despre „armonii de deplasare”, obținute prin mișcări treptate, deseori de semiton, ale vocilor, și despre „acorduri fără funcție”, desprinse de orice apartenență la un centru tonal.

Exemplu de sopran armonizat cu ajutorul tonalității plutitoare⁴²:



⁴² Melodia și armonizarea sa fac parte din materialele didactice ale compozitorului, muzicologului și profesorului Hans Peter Türk.

2.2 SISTEMUL ARMONIC GRAVITAȚIONAL/GEOMETRIC⁴³

2.2.1 Sistemul gravitațional

Sistemul armonic gravitațional are la bază acorduri formate din intervale gravitaționale. Intervalele gravitaționale sunt 3M, 5P, 7m, (8P), 9m⁴⁴ și se consideră că au centrul de greutate în nota gravă. Un interval gravitațional sau mai multe intervale gravitaționale având drept centru de greutate aceeași notă formează un strat. Un strat are, prin urmare, minimum două sunete diferite și maximum cinci.

Exemple de structuri armonice cu un singur strat, în diferite distribuții și cu număr diferit de elemente:

Do Lab Mi Do Fa# Fa Sol Do La

Un acord gravitațional poate avea un singur sau mai multe straturi. În cazul în care există mai multe straturi, fiecare strat superior va avea centrul de greutate în cea mai înaltă notă a stratului de dedesubt. Straturile diferite nu interferează unele cu celelalte.

Exemple de structuri armonice cu mai multe straturi:

Mi Lab Mi Do Sol# Fa Do# Re Fa# Mi
Do Sib La Fa Mi Reb La Sib Re Do
Mi Sib La Fa Mi Reb La Sib Re Do
La Sol

Sunt recomandabile structurile acordice cu maximum 4 straturi. În cazul acordurilor cu mai multe straturi, „greutatea” aflată în centrul stratului celui mai grav se disipează spre centrii straturilor superioare. Cu cât un centru este mai grav în raport cu celelalte, cu atât „greutatea” sa e mai mare (centrii de greutate sunt, deci, ierarhizați ca importanță și pondere, dinspre cel mai grav – cel mai puternic – spre cel mai acut – cel mai slab⁴⁵). Cu cât numărul de centri este mai mare, cu atât acordul este mai instabil, mai imponderabil.

⁴³ Capitolul de față reprezintă o perspectivă teoretică și analitică asupra muzicii secolului al XX-lea, propusă de compozitorul, muzicologul și profesorul Eduard Terényi, și care este prezentată pe larg în lucrarea sa teoretică *Armonia muzicii moderne*.

⁴⁴ Intervalele gravitaționale pot fi exprimate și prin număr de semitonuri, pentru că acesta este de fapt relevant în stabilirea apartenenței unui interval la categoria intervalelor gravitaționale. Atât intervalul *si – re#* (3M = 4 semitonuri) cât și intervalul *si – mi#* (4- = 4 semitonuri) aparțin acestei categorii. „3M” înseamnă atât intervalul real, format de 4 semitonuri, cât și intervalele care rezultă prin adăugarea uneia sau mai multor octave perfecte la cele 4 semitonuri (principiu valabil pentru toate intervalele gravitaționale).

⁴⁵ Aceste raporturi între straturi pot fi ușor dezechilibrate operând asupra densității (numărului de sunete) din fiecare strat sau scoțând în evidență un strat sau altul prin plasarea în cadrul registrului, a orchestrației etc.

Acordurile gravitaționale pot fi puse în succesiune în 3 moduri:

- înlănțuire „contrapunctică” – cea tradițională, moștenită din armonia tonal-funcțională (cu preocupare pentru mișcări mici la nivelul vocilor, pentru profilul fiecărei voci în parte etc.)
- înlănțuire mixturală – specifică secolului XX, reprezentată de deplasarea acordului, prin transpoziție, spre acut sau spre grav
- combinație între înlănțuirea „contrapunctică” și cea mixturală – de obicei mixturală în zona gravă a acordurilor și „contrapunctică” în zona medie-acută.

Cifrarea acordurilor gravitaționale se realizează prin notarea suprapusă, corespunzător cu plasarea straturilor în cadrul acordului, a centrilor de greutate, cu prima literă majusculă.

2.2.2 Sistemul armonic geometric

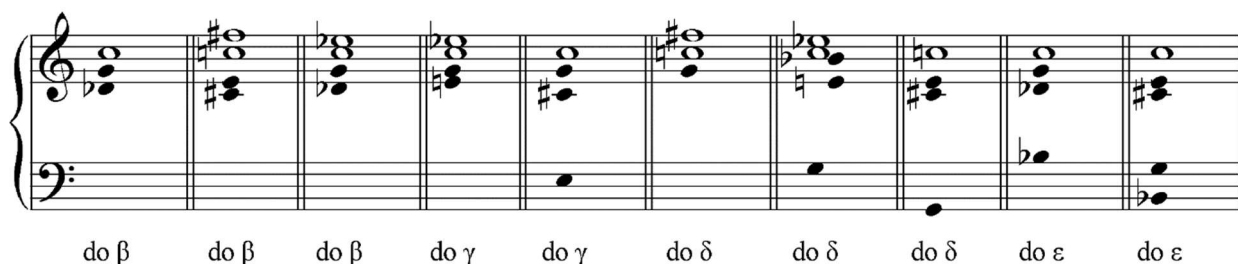
Sistemul armonic geometric are la bază acorduri formate cu ajutorul intervalelor geometrice. Intervalele geometrice sunt 7M, 6m, 4p și 2M. Acordurile geometrice, pentru a avea un centru de greutate, au nevoie de cel puțin două straturi⁴⁶. Acordurile geometrice cu un singur centru sunt decupaje diverse dintr-un acord geometric complet, denumit „acord alfa”. Acordul alfa este o suprapunere de două acorduri micșorate cu septimă micșorată, separate de un interval de secundă mare.

Acordul *do alfa*:



Există patru tipuri de acorduri geometrice cu un singur centru de greutate, clasificate după distanța intervalică între cel mai grav sunet al stratului inferior și cel mai grav sunet al stratului superior. Cele patru categorii sunt acord *beta* (7M = 11 semitonuri⁴⁷), acord *gamma* (6m = 8 semitonuri), acord *delta* (4p = 5 semitonuri) și acord *epsilon* (2M = 2 semitonuri). În cadrul acordurilor geometrice sunt interzise dublările la octavă, pentru că octavele perfecte aparțin sistemului armonic gravitațional.

Diferite tipuri de acorduri geometrice cu centrul de greutate *do*:



De cele mai multe ori, stratul superior cuprinde un singur sunet, sau, uneori. Două sunete. În cazuri rare sunt mai mult de două sunete în stratul superior, pentru că fac percepția centrului de greutate mai dificilă.

⁴⁶ Pentru mai multă claritate, vom nota elementele stratului superior cu capete de notă goale și elementele stratului inferior cu capete de notă pline.

⁴⁷ Între cele două note care sunt luate în calcul la clasificarea acordului geometric pot exista, în afară de intervalul real (7M reală), și distanțe intervalice mai mari, obținute prin adăugarea uneia sau mai multor octave perfecte la intervalul definitiv.

Diferite tipuri de acorduri geometrice cu un singur centru de greutate:

re β sib β sol ε fa# δ do# ε mi β la γ si γ fa δ miβ ε

Acordurile geometrice pot avea mai mulți centri de greutate, situație în care, invers decât în cadrul acordurilor gravitaționale cu mai mulți centri, centrul cel mai acut este cel mai pregnant, iar cel mai grav este cel mai puțin puternic. De asemenea, la fel ca în cazul acordurilor gravitaționale pluristratificate, dacă „greutatea” este disipată în prea mulți centri de greutate, acordul devine imponderabil.

Acorduri geometrice cu mai mulți centri de greutate:

fa# β fa γ do δ la ε do γ
sol β la γ sol δ sol ε mi β
re δ

2.2.3 Sistemul armonic gravitațional-geometric

Există acorduri care combină sistemul armonic gravitațional cu cel geometric. De obicei, stratul (straturile) gravitațional(e) este (sunt) în zona gravă a acordului și stratul geometric este în zona acută. Tranziția dinspre zona gravitațională spre cea geometrică se realizează utilizând ca teritoriu comun elementele de acord aflate la distanțe axiale (3m, 4+, 6m), care se găsesc fie deasupra unui centru de greutate al unui acord gravitațional, fie în cadrul stratului inferior al unui acord geometric. Suprapunerile cele mai eficiente sunt cele care plasează cei doi centri de greutate la distanță axială (Do gravitațional – miβ geometric, Do gravitațional - fa# geometric, Do gravitațional – la geometric).

Exemple de acorduri care aparțin sistemului armonic gravitațional-geometric:

sib β reb ε mi β si β do# β
Sol Sol Sol Fa re β
Sol Sol Si
Sol

Exemplu de melodie armonizată cu ajutorul acordurilor gravitaționale, al celor geometrice și al celor gravitațional-geometrice:

sol β fa# β fa# γ fa β mi β mi γ Si Sib La do β mi β sib ε

La Sol Fa# Fa do# β Do# Mi

re β

2.3 ACORDURILE MODURILOR DIATONICE, ACUSTICE ȘI CROMATICE

Modurile diatonice, acustice și cromatice sunt parte a modalismului **natural**, născut în practica muzicală tradițională. Secolul al XX-lea a cultivat, în creația compozitorilor de muzică cultă, pe lângă modalismul natural, și modalismul **sintetic**: moduri fabricate de compozitori, în baza unui principiu generator cum ar fi simetria, secțiunea de aur etc.

Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX, mai cu seamă în lucrările compozitorilor școlilor naționale, care se revendicau în mare măsură de la muzica poporului din care făceau parte, modurile diatonice, acustice și cromatice au coexistat cu sistemul tonal-funcțional⁴⁸. Spre deosebire de tonalitate, care se construiește în primul rând cu ajutorul acordurilor, modalismul este eminent melodic sau polifonic, verticalitatea fiind, de cele mai multe ori, un rezultat al suprapunerii mai multor planuri melodice, cu preocuparea pentru consonanță. Modurile diatonice sunt mai ușor de „armonizat” decât cele acustice sau cromatice, care se pretează mai degrabă evoluțiilor melodice.

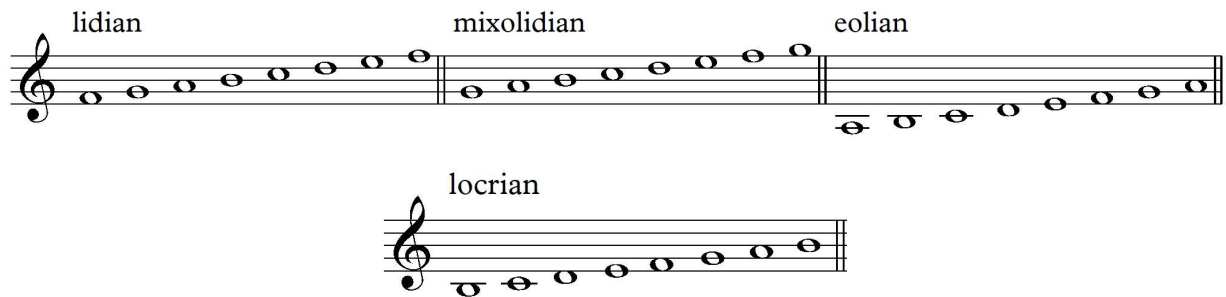
2.3.1 Modurile diatonice

Scara diatonică, a „clapelor albe ale pianului”, rezultă din succesiunea a 6 cvinte perfecte (*fa-do-sol-re-la-mi-si*). Modurile diatonice sunt șapte la număr, dintre care 6 sunt mai utilizate, locrianul – modul de pe *si* – fiind destul de rar întâlnit. Trei dintre ele sunt de stare majoră (ionian, lidian și mixolidian), trei sunt de stare minoră (eolian, dorian și frigian) și unul este hiperminor (locrianul):

ionian dorian frigian



⁴⁸ Compozitorii neomodali ai primei jumătăți a secolului al XX-lea au avut în vedere, pe lângă moduri, și sistemele premodale: pentatonica și oligocordiile. Acestea au putut fi însoțite armonic fie cu materialul însuși al sistemului premodal, fie cu material mai bogat (o melodie pentatonică putea fi, deci, armonizată modal diatonic), fie cu structuri armonice complexe.



În armonizarea modurilor diatonice sunt posibile următoarele abateri de la principiile armoniei tonal-funcționale⁴⁹:

1. la nivelul structurilor armonice

- toate treptele unui mod pot fi folosite, fiind însă preferate acele trepte care sunt acorduri stabile (majore sau minore), iar trisonul micșorat fiind în continuare nerecomandabil
- starea directă este preferată răsturnărilor, care sunt utilizate de regulă ca acorduri de pasaj, pentru o mai coerentă linie a basului
- sunt posibile acordurile fără terță, în special în zonele cadențiale
- septima poate apărea pe oricare treaptă, și regimul tratării ei este mai liber decât în cadrul tonalității (poate fi ținută pe loc, poate urca treptat și se poate chiar și sări de pe ea)
- răsturnările acordurilor cu septimă sunt, și ele, cel mai adesea utilizate ca acorduri de pasaj
- sunt frecvente împrumuturi acordice din moduri care au aceeași finală (spre exemplu, acorduri cu culoare doriană sau frigiană, sau chiar ioniană, în armonizarea unei melodii eoliene).

2. la nivelul succesiunilor armonice

- utilizarea liberă a tuturor succesiunilor armonice, fără preferință pentru cele autentice sau plagale
- folosirea în cadrul înlănțuirilor atât a conducerii **contrapunctice** a vocilor (ca în cadrul tonalității, unde vocile au profiluri melodice independente), cât și a celei **mixturale** (două sau mai multe voci evoluează în mișcare paralelă, adesea cvinte paralele, în special între S-A și T-B).

După cum se poate observa, în afară de ionian, a cărui gamă se suprapune perfect peste gama tonalității majore, celelalte moduri au, fiecare, unul sau mai multe elemente specifice, observabile prin compararea modului cu gama majoră sau minoră de pe același centru. Pentru eolian, elementul specific este treapta a VII-a naturală (subtonul), pentru dorian elementele specifice sunt treapta a VI-a ridicată și subtonul (care este, de fapt, specific tuturor modurilor de stare minoră), pentru frigian treapta a II-a coborâtă și subtonul⁵⁰, pentru lidian treapta a IV-a ridicată iar pentru mixolidian subtonul. Locrianul nu va fi luat în discuție, deoarece lipsa unei cvinte perfecte între treptele melodice I și V face ca acest mod să fie dificil de armonizat.

În armonizarea unui mod, cele mai importante acorduri, definitorii pentru modul respectiv, sunt cele care conțin notele specifice ale modului. Ionianul nu are acorduri specifice, prin urmare caracterul modal al unei armonizări ioniene va fi realizat cu alte mijloace (acorduri fără terță, succesiuni armonice plagale, mixturi etc.), utilizabile și în cadrul celorlalte moduri.

⁴⁹ Armonizarea modurilor diatonice va fi studiată pe larg la disciplina Aranjament coral

⁵⁰ În cadrul frigianului se cadențează adesea pe acord de treapta I fără terță sau cu terță mare.

Exemple de cadențe modale⁵¹ (vom nota modurile de stare minoră de pe sol cu armură de sol minor, iar cele de stare majoră cu armură de Sol major, pentru a sublinia prezența elementelor modale specifice):

sol eolian

V I V7 I VII I VII6 I VI I IV I

sol frigian

VII6 I VII I II6 I V7 I II4 I VI I

3

sol dorian

IV I IV7 I IV6 I V7 I

sol lidian

II I II2 I VII7 I V7 I

sol mixolidian

V I V7 I VII I VII6 I V7 I

⁵¹ Unele dintre acestea conțin elementul modal definitoriu al modului, altele dintre acestea (în cazul modurilor minore) fiind caracteristice simultan mai multor moduri.

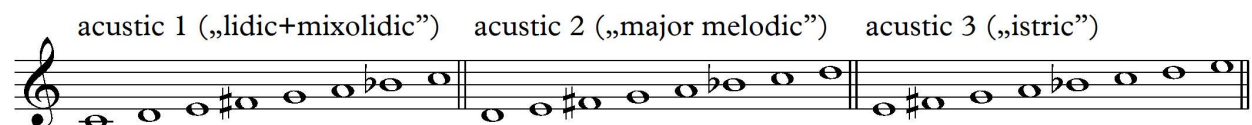
Dacă discursul muzical utilizează scara diatonică, dar este imposibil să se detecteze vreun centru modal, atunci discursul este **pandiatonic**.

2.3.2 Modurile acustice

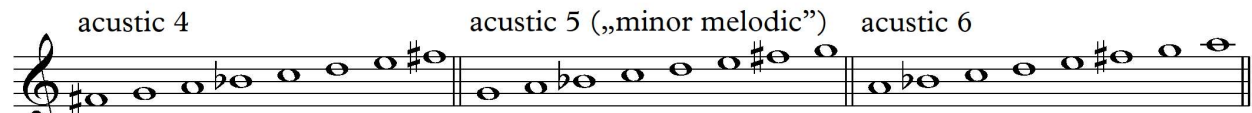
Scara acustică rezultă din extinderea cu încă două cvinte a șirului de cvinte care generează scara diatonică. Una dintre ele aduce nota si $\flat$ și cealaltă, nota fa $\sharp$. Scara se numește „acustică” deoarece printre primele armonice naturale ale lui *do* se găsesc si $\flat$ (armonicul 7) și fa $\sharp$ (armonicul 11).

Modurile acustice sunt numerotate de la 1 la 7, iar dintre ele, mai frecvente sunt modurile 1, 2 și 3:

acustic 1 („lidic+mixolidic”) acustic 2 („major melodic”) acustic 3 („istic”)



acustic 4 acustic 5 („minor melodic”) acustic 6



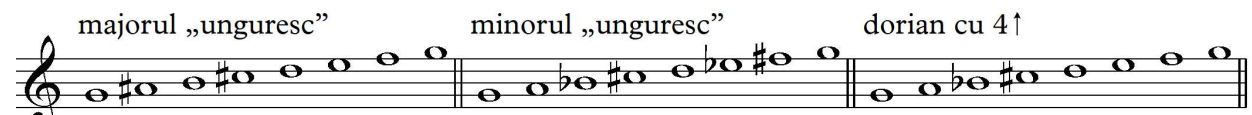
acustic 7



2.3.3 Modurile cromatice

Sunt modurile care conțin cel puțin o secundă mărită. Există o mare varietate de moduri cromatice, multe dintre ele putând fi privite ca moduri diatonice sau acustice, cu trepte alterate. Iată mai jos câteva dintre ele:

majorul „unguresc” minorul „unguresc” dorian cu 4 $\uparrow$



eolian cu 4 $\uparrow$ minorul napolitan



2.4 ACORDURILE DE NONĂ, UNDECIMĂ ȘI TERȚIADECIMĂ

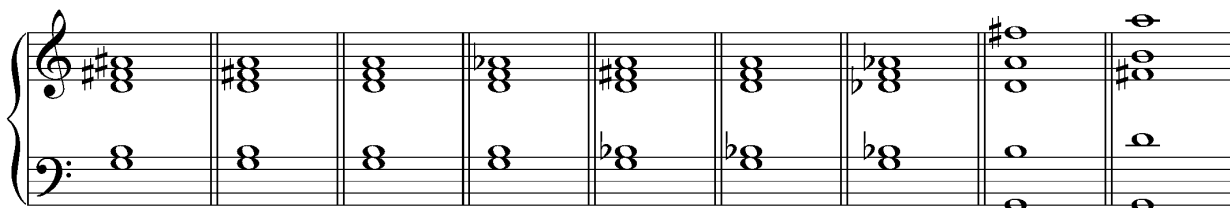
Un acord poate fi considerat a fi de nonă, undecimă sau terțiadecimă dacă, din felul în care este utilizat, respectiv din contextul muzical în care găsește, rezultă faptul că a fost conceput prin suprapunere de terțe. Spre deosebire de trison și de acordul cu septimă, unde starea directă și răsturnările au înțeles armonic asemănător, în cazul acordurilor cu 9, 11 și 13 starea directă nu se identifică complet cu răsturnările sale. Astfel, acordurile de acest fel se utilizează cel mai adesea în stare directă.

Acordurile de nonă pot apărea în muzica tonal-funcțională, ca alternative ale ipostazelor cu trei sau patru sunete ale unor trepte, iar în muzica neomodală diatonică sau cromatică acestora li se adaugă cele de undecimă și terțiadecimă. Pe lângă treapta a V-a cu nonă, deja avută în discuție, acordurile cu 9, 11 sau 13 pot exista ca acorduri diatonice mai frecvent în cadrul treptelor II sau IV, ca acorduri alterate (în special acordul cu nonă), ca dominante secundare tip 1 sau 4, cât și, adesea, ca formațiuni acordice accidentale, rezultate din mișcări orizontale, cromatice, ale vocilor. Se întâmplă frecvent ca, atunci sunt utilizate undecima sau terțiadecima, acordul să devină eliptic prin omiterea terței, respectiv terței și cvintei. În muzica tonal-funcțională, nona acestor acorduri poate să se rezolve treptat descendent sau să rămână pe loc, iar în muzica modală nona beneficiază de un tratament mai liber, putând să fie condusă și treptat ascendent sau prin salt.

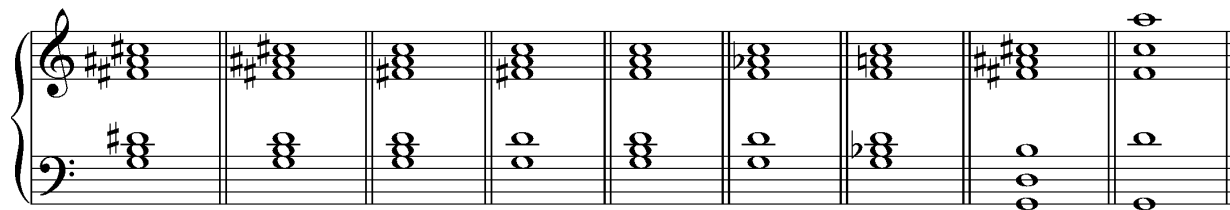
În discursul muzical modal sau pandiatonic, aceste acorduri sunt adesea prezente, în succesiuni armonice contrapunctice sau mixturale.

Acordurile cu nonă pot fi utilizate în distribuții strânse, în care principiul generator, acela al terțelor suprapuse, este mai evident, sau în distribuții largi sau mixte (între unele voci distribuție strânsă, iar între altele distribuție largă). În mod teoretic, combinând diversele tipuri de terțe, pot fi construite multe feluri de acorduri cu nonă, undecimă sau terțiadecimă, dar dintre acestea doar unele sunt utilizate. Sunt prezentate în continuare câteva ipostaze, dinspre cele expansive către cele depressive.

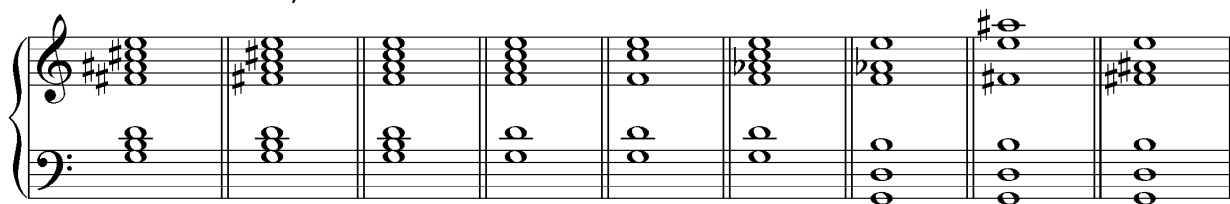
Acorduri cu nonă:



Acorduri cu undecimă:



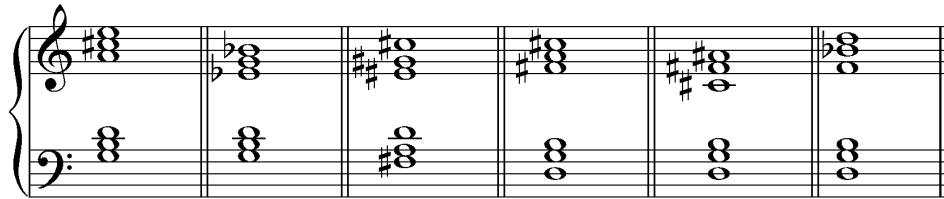
Acorduri cu terțiadecimă:



2.5 ACORDURILE POLITONALE

Sunt acorduri care conțin două straturi distincte, de obicei trisonuri (major, minor), uneori acorduri cu septimă, fie majore, fie minore. Staturile acordului politonal sunt separate din punct de vedere registral, altfel existând riscul ca conglomeratul armonic să fie luat fie drept un acord de nonă, undecimă sau terțiadecimă, fie drept un acord de tip cluster (vezi cap. 2.10). Straturile, dacă sunt formate din trisonuri, pot conține stări directe, sextacorduri și chiar cvartsextacorduri.

Exemple de acorduri politonale:

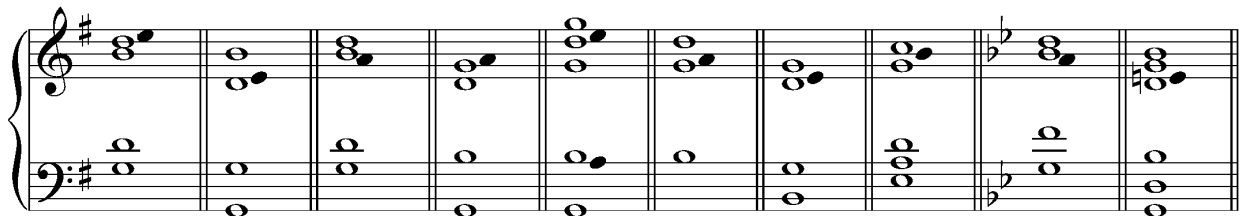


2.6 ACORDURILE CU NOTE ADĂUGATE⁵²

Sintagma „note ajoutée” (notă adăugată) îi aparține compozitorului și teoreticianului Jean-Philippe Rameau și se referă la fundamentală treptei a II-a în cvintsextacord, care este considerată o notă adăugată deasupra cvintei treptei a IV-a. În sens larg, notele adăugate pot fi considerate cel mai adesea fie note melodice (întârzieri) care sună deodată cu rezolvările lor, fie întârzieri nerezolvate. Cele mai frecvente note adăugate sunt sexta (la o secundă deasupra cvintei unui acord) și nona (deasupra fundamentalei unui acord). Notele adăugate se găsesc de regulă la o secundă mare sau mică deasupra sau dedesubtul unei note de acord. Notele adăugate pot fi atât diatonice (cazurile prezentate anterior), cât și cromatice (denumite „note false”). Notele adăugate cromatice sunt de obicei, în spiritul întârzierilor cromatice, la o secundă mică sub nota pe care o sprijină.

Spre deosebire de nona, undecima sau terțiadecima din acordurile din terțe suprapuse, care sunt egale ca statut și importanță cu celelalte elemente ale acordului, notele adăugate au, la fel ca notele melodice, un rol secundar, de potențare a expresiei acordului. Ele pot apărea atât în acorduri din terțe suprapuse, cât și în acorduri formate din cvarte sau cvinte, făcând întotdeauna notă distinctivă față de principiul generator al acordului.

Note adăugate diatonice:



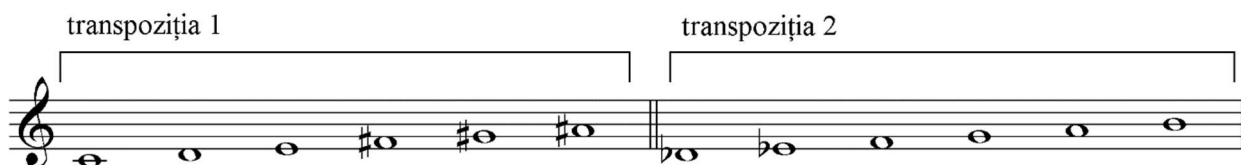
⁵² În franceză *notes ajoutées*.

Note adăugate cromatice („note false”):



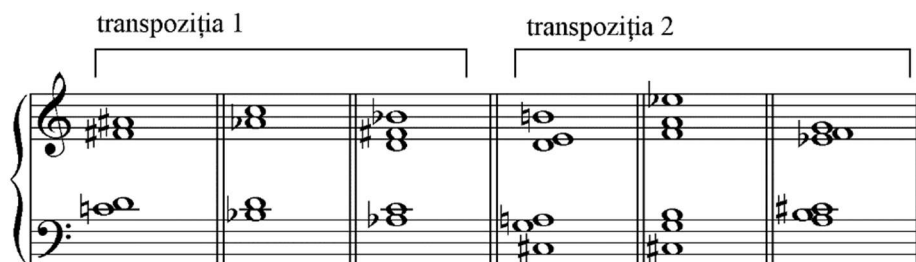
2.7 ACORDURILE SCĂRII DE TONURI

Scara de tonuri este unul dintre cele mai importante moduri sintetice și este utilizată cel mai frecvent în muzica impresionistă, ai cărei reprezentanți sunt Claude Debussy și Maurice Ravel. Scara de tonuri este formată din 6 sunete diferite și are două transpoziții: prima transpoziție (*do-re-mi-fa#-sol#-la#*⁵³) și a doua transpoziție (*re♭-mi♭-fa-sol-la-si*).



Acordurile scării de tonuri sunt orice suprapunere de 2-6 sunete care este realizată din sunete ale scării. Suprapunerile pot fi realizate și din terțe, dar și din secunde, cvarte sau intervale mai mari.

Exemple de acorduri ale scării de tonuri:



Pentru armonizarea unei melodii cu acorduri ale scării de tonuri se va avea în vedere ca acordurile să aparțină aceleiași transpoziții cu melodia și ca, pe cât posibil, acompaniamentul armonic să se realizeze fără să se dubleze note ale melodiei. Pentru că sonoritatea acordurilor scării de tonuri este întrucâtva monotonă, gradația și contrastul în cadrul unei armonizări se poate realiza prin densificarea sau rarefierea structurilor armonice, prin trecerea de la un registru la altul sau, în cazul în care melodia solicită aceasta, prin trecerea de la o transpoziție la alta.

⁵³ Sunt semnificative doar înălțimile absolute ale sunetelor. Astfel, atât fa#, cât și sol♭ fac parte din prima transpoziție a scării de tonuri.

Exemplu de armonizare a unei melodii cu acorduri ale scării de tonuri:



2.8 ACORDURILE „DE CVARTE”

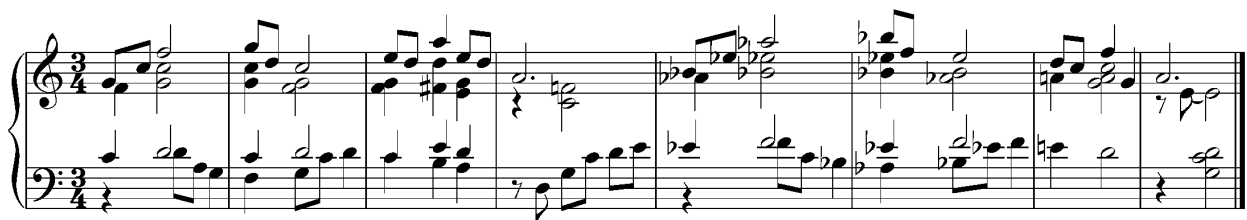
Prin „acorduri de cvarte” se înțeleg structuri armonice rezultate prin suprapuneri de mai multe cvarte perfecte, suprapuneri de mai multe cvinte perfecte și „răsturnări” ale acestora (sau, mai corect spus, acorduri derivate din acordurile de cvarte – care pot fi percepute adesea și ca acorduri de cvarte cu note adăugate), adică acorduri cu aceeași componență sonoră dar cu redistribuiri ale sunetelor. Este posibil ca suprapunerile de cvarte să conțină și eliziuni.

Exemple de acorduri de cvarte:



Armoniile „de cvarte” reprezintă, de fapt, un nivel al armoniei modale diatonice care se găsește dincolo de stadiul, mai apropiat de tonalitate, al armoniei modale realizată cu ajutorul acordurilor din suprapuneri de terțe. Din cauză că „acordurile de cvarte” (într-o măsură mai mică, totuși, decât acordurile scării de tonuri), produc un univers sonor relativ monocrom, contrastul se poate obține, la fel ca în cazul acordurilor scării de tonuri, prin densificarea sau rarefierea discursului armonic, prin utilizarea imaginativă a registrelor, dar și prin trecerea de la un registru sonor „alb” (cu clapele albe ale pianului) spre un registru sonor „negru” (cu diezi sau cu bemoli).

Exemplu de melodie armonizată cu ajutorul acordurilor de cvarte:



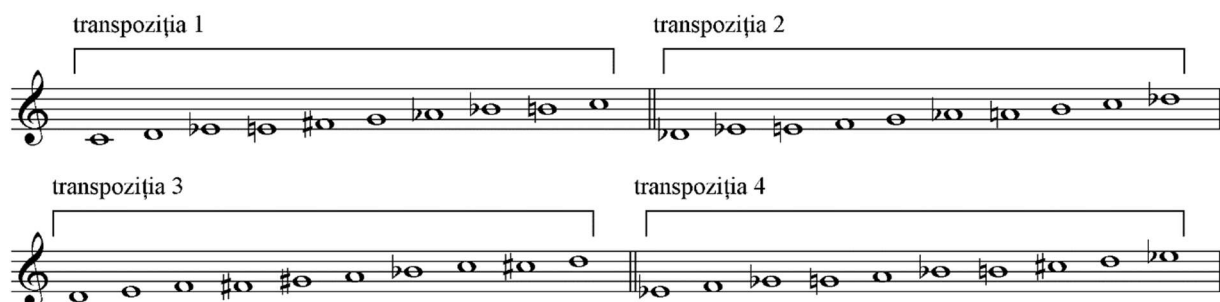
2.9 ACORDURILE MODURILOR CU TRANSPOZIȚIE LIMITATĂ

În cadrul sistemului armonic al lui Olivier Messiaen sunt utilizate modurile cu transpoziție limitată, aparținând toate modalismului sintetic, iar dintre acestea cele mai utilizate sunt modurile 2, 3 și 6:

Modul 2:



Modul 3:

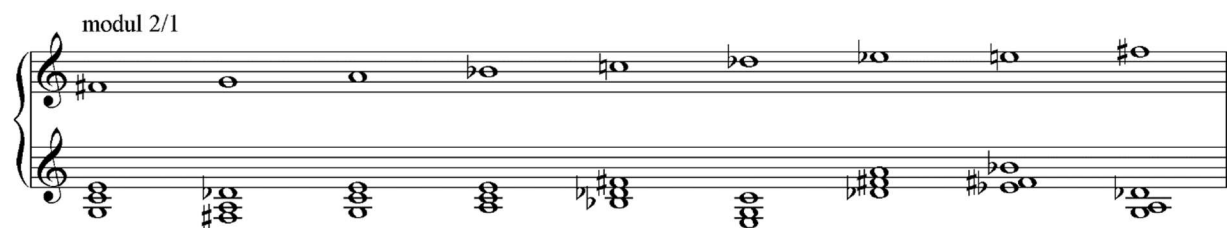


Modul 6:

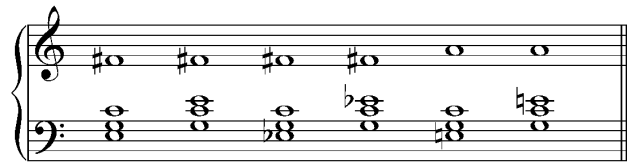


Armonizarea unei melodii în unul dintre aceste moduri presupune identificarea modului și plasarea dedesubtul melodiei a unor acorduri „în distribuție strânsă”, deci care ar putea fi cântate cu o singură mână (mâna stângă). Acordurile vor aparține integral modului în care este melodia, vor fi acorduri din terțe suprapuse, consonante (trisonuri majore, minore în stare directă, sextacord sau cvartsextacord) sau disonante (trisonuri mărite, micșorate și acorduri cu septimă, complete sau eliptice, în diverse stări acordice). Acordurile vor fi construite în așa fel încât să fie în raport de disonanță cu nota din discant pe care o armonizează.

Exemple de acorduri aparținând sistemului armonic al lui Olivier Messiaen:



Acorduri preferate pentru modul 2/1:



O melodie „în stil Messiaen”, propusă pentru armonizare, va cuprinde și alte elemente de stil, care țin de domeniul ritmului: valorile ajoutées și ritmurile nonretrogradabile.

Exemplu de melodie armonizată cu ajutorul acordurilor sistemului armonic al lui Messiaen:



2.10 ACORDURILE DE TIP *CLUSTER*⁵⁴

Cluster-ul este o structură verticală construită predominant din secunde suprapuse. Poate fi cromatic, adică realizat exclusiv din secunde mici, sau diatonic, amestecând secundele mici și mari în raport cu scara unui mod. Clusterul poate fi continuu sau poate avea „spărturi”, de exemplu dacă verticalizează o scară pentatonică, după cum poate conține și microtonii (sferturi de ton).

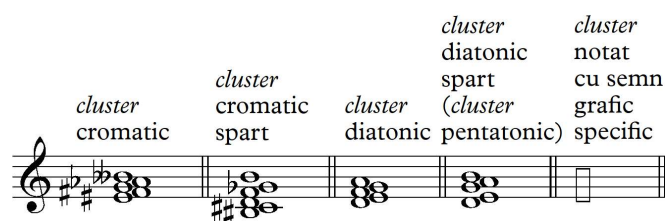
Cluster-ul poate fi notat explicit, prin suprapunerea notelor care îl conțin, și poate fi notat și cu ajutorul semnelor grafice specifice.

Cluster-ul poate fi static (format din voci care stau pe loc) sau dinamic (format din voci care se mișcă, „viermuiesc”, formând în permanență un cluster pe verticală).

Cluster-ul este foarte ușor de realizat la instrumentele cu claviatură, dar este posibilă utilizarea sa și de către ansamblurile corale sau instrumentale, unde este necesară uneori utilizarea diviziilor.

Cluster-ul poate fi combinat, pe verticală, și cu alte tipuri de acorduri.

Exemple de acorduri de tip *cluster*:



⁵⁴ cluster (eng.) = grup format din elemente mici, înghesuie unele în altele [ciorchine (de strugure), mănunchi, grup, roi (de albine, de stele), pâlci (de copaci) etc.].

TEME

Înlănțuirea severă



Schimbul de poziție - Înlănțuirea severă (trepte principale)



Înlănțuirea liberă (trepte principale)



Sextacordul (trepte principale)





4

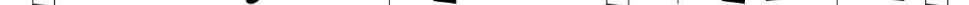


Notele melodice - întârzierea



37.

38. 

39. 

40. 

41.

42.

Musical notation for exercise 42, showing a sequence of eighth and quarter notes on a single staff.

Notele melodice - schimbul și pasajul

43. 

44. 

45. 

46. 

6



Notele melodice - schimbul sărit și anticipația



Notele melodice - teme de sinteză





Rezolvarea pasajului sau a schimbului pe întârziere



Rezolvarea figurată a întârzierii



8



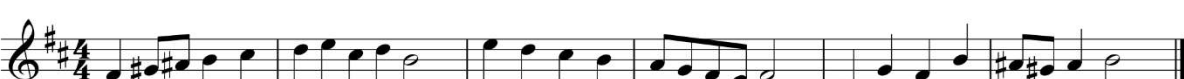
Minorul melodic - note melodice



70. 

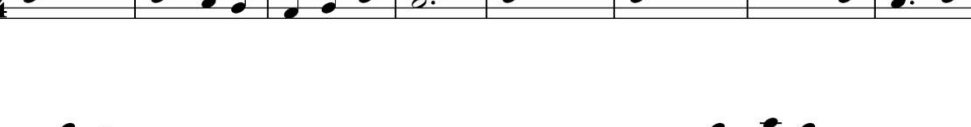
71. 

72. 

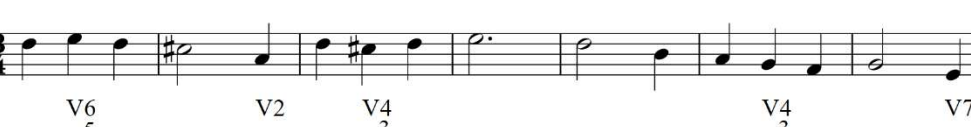
73. 

74. 

Septima pe treapta a V-a

75. 

76. 

77. 



Septima pe treptele a II-a și a VII-a



Lanțuri de acorduri cu septimă (secvențe)



Cvartsextacordul de întârziere

87. 

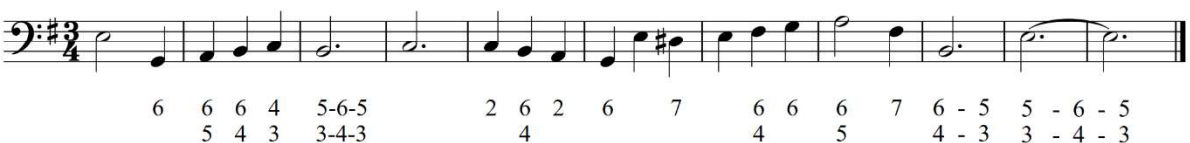
88. 

89. 

90. 

91. 

Cvartsextacordul de pasaj și de schimb

92. 

93. 

94. 

12



Acorduri cu septimă ca acorduri de schimb și pasaj



Minorul melodic - acorduri specifice

97.

Exercise 97 is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and half notes.

98.

Exercise 98 is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The treble staff features a melodic line with eighth and quarter notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and half notes.

99.

Exercise 99 is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The single staff contains a melodic line with eighth and quarter notes.

100.

Exercise 100 is written in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and half notes.

101.

Exercise 101 is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The single staff contains a melodic line with eighth and quarter notes.

102.

Exercise 102 is written in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The single staff contains a melodic line with eighth and quarter notes.

103.

Exercise 103 is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The single staff contains a melodic line with eighth and quarter notes.

R. 12



R. 13



R. 14



Familia de acorduri moll-dur

104. 

105. 

106. 

107. 

108. 

109. 

Treapta napolitană

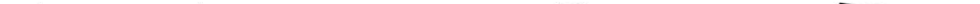
110. 

111. 

112. 

113. 

[illegible]

115. 

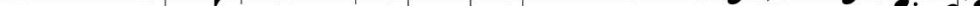
Dominantele de tip 1 (majore) și 2 (micșorate)

116. 

[illegible]

118.

[illegible]

120. 

121. 

122.

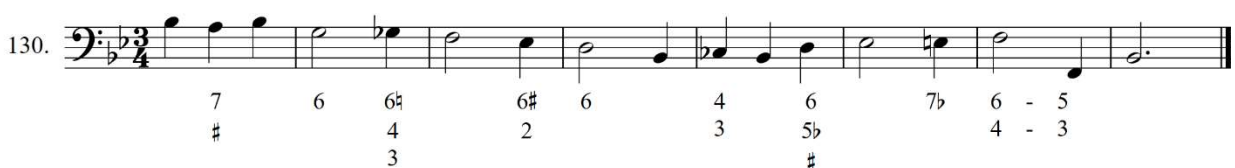
123. 



Dominantele de tip 3 (cu sextă mărită)



Dominantele de tip 4 (cu sensibila artificială a terței)







Notele melodice cromatice - întârzierea



Notele melodice cromatice - schimbul și pasajul



Notele melodice cromatice - teme recapitulative





Teme recapitulative armonia cromatică



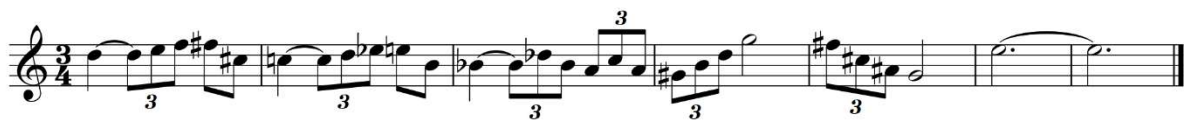


Acorduri gravitaționale

148. 

149. 

Acorduri geometrice

150. 

151. 

Acorduri gravitaționale, geometrice și sinteza celor două tipuri

152. 

153. 

Armonizarea modurilor diatonice

Armonizați următoarele melodii de colindă ținând cont de următoarele recomandări:

- folosiți frecvent acordurile care conțin subtonul
- folosiți din când în când acorduri mai puțin obișnuite în muzica tonal-funcțională (major cu septimă mare, minor cu septimă mică etc.) și evitați acordurile foarte specifice tonalității (major cu septimă mică, micșorat)
- folosiți aproape exclusiv acorduri în stare directă, iar răsturnările utilizați-le rar și ca acorduri accidentale

154. Sib mixolidic 

155. sol eolic 

Acorduri cu 9, 11, 13

[temă de Hans Peter Türk]

156.



[temă de Hans Peter Türk]

157.



Acordurile scării de tonuri

158.



24



Acorduri „de cvarte”

Armonizați melodia de mai jos cu acorduri de cvarte perfecte și derivate („răsturnări”) ale acestora, folosind număr variabil de voci, și realizând un discurs de tip pandiatonic:



Armonizarea modurilor 2 și 3 cu transpoziție limitată

[temă de Hans Peter Türk]



Recapitulare examen final an 3

1. Armonizați melodia de mai jos folosind structuri armonice geometrice și gravitaționale (cifraj obligatoriu):

Musical score for exercise 1. The treble clef staff contains a melody in 3/4 time. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4. This is followed by a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. Then a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, then a quarter note E4. This is followed by another triplet of eighth notes: G4, A4, B4. Then a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, then a quarter note E4. The melody ends with a quarter note D4. The bass clef staff is empty for harmonic accompaniment.

2. Armonizați melodia de mai jos folosind structuri armonice ale scării de tonuri:

Musical score for exercise 2. The treble clef staff contains a melody in 4/4 time. The melody starts with a half note G4, followed by a half note A4. Then a quarter note B4, followed by a quarter note C5. This is followed by a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. Then a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, then a quarter note E4. This is followed by another triplet of eighth notes: G4, A4, B4. Then a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, then a quarter note E4. The melody ends with a quarter note D4. The bass clef staff is empty for harmonic accompaniment.

3. Armonizați melodia de mai jos folosind structuri armonice de cvarte:

Musical score for exercise 3. The treble clef staff contains a melody in 3/4 time. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4. This is followed by a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, then a quarter note E4. This is followed by a quarter note D4, followed by a quarter note C5, then a quarter note B4. Then a quarter note A4, followed by a quarter note G4, then a quarter note F#4. The melody ends with a quarter note E4. The bass clef staff is empty for harmonic accompaniment.

4. Identificați modurile cu transpoziție limitată din cele trei segmente ale melodiei de mai jos și armonizați, folosind acorduri specifice acestor moduri:

Musical score for exercise 4. The treble clef staff contains a melody in 4/4 time. The melody starts with a half note G4, followed by a half note A4. Then a quarter note B4, followed by a quarter note C5. This is followed by a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, then a quarter note E4. This is followed by a quarter note D4, followed by a quarter note C5, then a quarter note B4. Then a quarter note A4, followed by a quarter note G4, then a quarter note F#4. The melody ends with a quarter note E4. The bass clef staff is empty for harmonic accompaniment.

BIBLIOGRAFIE

- BENJAMIN, Thomas, HORVIT, Michael, NELSON, Robert**, *Techniques and Materials of Music from the Common Practice through the Twentieth Century*, Sixth Edition, Thomson Learning, CA Belmont, 2003
- BUCIU, Dan**, *Elemente de scriitură modală*, Editura Muzicală, București, 1981
- KOSTKA, Stefan, PAYNE, Dorothy**, *Tonal Harmony – with an Introduction to Twentieth-Century Music*, Fifth Edition, McGraw-Hill, New-York, 2004
- NEGREA, Marțian**, *Tratat de armonie*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R., București, 1958
- PERSICHETTI, Vincent**, *Twentieth-Century Harmony – Creative Aspects and Practice*, W. W. Norton and Company Inc., New York, 1961
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel, A.**, *Harmony in Context*, McGraw-Hill, New-York, 2003
- TERÉNYI Ede**, *Armonia muzicii moderne*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001
- TÜRK, Hans Peter**, *Armonia tonal-funcțională*, vol. 1, Editura Universității Emanuel, Oradea, 2002
- TÜRK, Hans Peter**, *Armonia tonal-funcțională*, vol. 2, Editura Universității Emanuel, Oradea, 2005