

Hans Peter Türk

**ARMONIA
TONAL-FUNCȚIONALĂ**

Volumul II

Modulația diatonică și armonia cromatică

GRAFOART



Cuprins

Prefață	9
Modulația diatonică	
Noțiuni preliminare	10
Referiri bibliografice	13
Modulația spre tonalitățile înrudite la gradul I	
Modulația diatonică din major.	15
Modulația la dominantă	15
Modulația la subdominantă	22
Modulația la relativa minoră	28
Modulația la relativele minore ale dominantei și ale subdominantei	32
Modulația diatonică din minor	40
Modulația la dominantă	40
Modulația la subdominantă	42
Modulația la relativa majoră	45
Modulația la relativa majoră a dominantei.	48
Modulația la relativa majoră a subdominantei	51
Referiri bibliografice	54
Modulația spre tonalitățile înrudite la gradul II	
Din major.	56
Din minor	60
Referiri bibliografice	63
Modulația diatonică spre tonalitățile îndepărtate.	65
I. Modulația cu ajutorul inversiunii modale	66
II. Modulația cu subdominantă minoră.	73
III. Relații armonice succesive.	74
Referiri bibliografice	76
Analiza armonică	79
Armonia cromatică	90
Noțiuni preliminare	90

Acordurile alterate	94
Noțiuni preliminare	94
Acordurile alterate cu menținerea funcțiunii inițiale . . .	97
Alterații ale dominantei în major	98
Alterațiile simple	98
Alterațiile duble	105
Alterațiile triple	107
Disalterația	108
Alterații ale dominantei în minor	109
Alterațiile simple	109
Alterațiile duble	112
Disalterația	112
Alterațiile acordurilor de subdominantă (treapta a II-a) (cu menținerea funcțiunii inițiale)	113
Sexta napolitană (SN), în major și în minor	113
Excurs 1:	
Valențe expresive ale acordului de sextă napolitană . . .	118
Modulația cu sexta napolitană	121
Alte alterații în treapta a II-a	125
Acordurile alterate cu schimbarea funcțiunii inițiale (dominantele secundare)	128
Dominanta secundară pentru dominantă (contradominantă)	128
Alterația simplă în major	130
Alterația dublă în major - acordul de septimă micșorată	134
Alterația dublă și triplă în major - acordurile de sextă mărită	138
Excurs 2: „Cvintele lui Mozart”	143
Alterația simplă în minor - acordurile de sextă mărită . . .	145
Alterația dublă în minor - acordul de septimă micșorată	149
Emanciparea contradominantei	153

Excurs 3: funcții morfologice și expresive	
ale acordurilor de contradominantă	156
Dominante secundare pentru alte trepte	161
Referiri bibliografice	164
Notele melodice cromatice	166
Nota de schimb cromatică	166
Excurs 4: aspecte stilistice ale notelor	
de schimb cromatică	171
Nota de pasaj cromatică	179
Întârzierea (apogiatura) cromatică	184
Modulația cromatică	191
Noțiuni preliminare	191
I. Modulația cromatică prin cromatizarea	
acordurilor consonante	192
1. Cromatizarea suitoare a terței ↑ într-un acord minor.	192
2. Cromatizarea coborâtoare a terței ↓ într-un acord major	195
3. Cromatizarea coborâtoare a cvintei ↓ într-un acord minor.	198
4. Cromatizarea suitoare a cvintei ↑ într-un acord major	201
5. Cromatizarea coborâtoare a terței și cvintei ↓ ↓	
într-un acord major	202
6. Cromatizarea suitoare a fundamentalei ↑	
într-un acord major	203
7. Cromatizarea coborâtoare a fundamentalei ↓	
într-un acord major	205
8. Cromatizarea suitoare a fundamentalei ↑	
într-un acord minor	206
9. Cromatizarea coborâtoare a fundamentalei ↓	
într-un acord minor	207
10. Cromatizarea suitoare a fundamentalei și terței ↑	
într-un acord minor	208
11. Cromatizări divergente ↑ ↓ în acorduri majore sau minore	209
Modulația cromatică prin cromatizarea	
acordurilor disonante.	211
1. Cromatizarea acordului de septimă al dominantei.	211
2. Cromatizarea acordului de septimă micșorată	215

3. Cromatizarea acordului micșorat fără septimă	217
4. Cromatizarea acordului micșorat cu septimă mică	218
5. Cromatizarea acordului minor cu septimă mică	219
Secvențe cromatice	220
Excurs 5: tetracordul descendent cromatizat	225
Referiri bibliografice.	223
Modulația enarmonică	234
Noțiuni preliminare	234
Schimbul enarmonic	236
Interpretarea enarmonică	241
Referiri bibliografice	261
Relații armonice de terță	267
Referiri bibliografice.	271
Modulația continuă	272
Referiri bibliografice.	280
Bibliografie	281
Teme	285
Legendă	336

Prefață

Cel de-al doilea volum al *Armoniei tonal-funcționale* reprezintă continuarea firească a primului volum. La baza prezentei cărți se află cursurile de armonie vol. II și III pentru studenții Conservatorului „Gheorghe Dima” din Cluj, multiplicare pentru uz intern în 1977, respectiv 1980. Conținutul celor două cursuri a fost revizuit și condensat în volumul de față, astfel încât anumite aspecte marginale de dinainte să fie eludate, în dorința de a promova o însușire eficientă a ceea ce autorul a considerat a fi esențial pentru înțelegerea armoniei tonal-funcționale.

Principiile enunțate în prefața volumului I cu privire la tehnica armonizării, rolului citatelor din literatura muzicală, precum și semnificația referirilor bibliografice, rămân valabile și în contextul acestui al doilea (și ultimului) volum dedicat armoniei tonal-funcționale.

Ca limbaj universal, muzica nu cunoaște bariere lingvistice, profesionale, etnice sau geografice. În acest spirit de comuniune interumană, acest volum dorește să contribuie, în foarte mică măsură, la înțelegerea unui anumit segment al universului muzical european.

Hans Peter Türk

Modulația diatonică

Noțiuni preliminare

Termenul de modulație, prin care astăzi înțelegem trecerea dintr-o tonalitate într-o altă tonalitate, și-a dobândit sensul actual doar începând cu cea de a doua jumătate a secolului al 18-lea. Noțiunea s-a referit inițial la modul, în care „un cântăreț sau instrumentist interpretează melodia”¹. Mai târziu, prin definirea atât a trecerii într-o altă tonalitate cât și prin menținerea înțelesului inițial, termenul a primit un sens dublu². Până și Rameau a înțeles două aspecte diferite sub termenul de modulație, atunci când scrie: „Comme la Modulation n'est autre chose que le progrès des Sons fondamentaux, et celui des Sons compris dans leurs Accords”³ (deci mișcare în general) și „De la manière de passer d'un Ton à autre, ce qui s'appelle encore MODULER”⁴. Această din urmă accepțiune a termenului este astăzi uzuală, celelalte fiind depășite.

Dobândirea unui nou centru tonal se realizează cu diferite mijloace armonice și, ca atare, se face deosebirea între:

- modulația diatonică
- modulația cromatică
- modulația enarmonică.

Indiferent de mijloacele tehnice utilizate, se mai face distincția între *modulația definitivă* și *inflexiune* (sau *modulație pasageră*). Criteriile teoretice cu privire la aceste două noțiuni apar însă frecvent insuficient clarificate în multe dintre diferitele tratate de armonie. Astfel, noțiunea de *modulație definitivă* („tonalitatea inițială este părăsită definitiv”⁵, „uneori fără revenire”⁶) nu-și găsește acoperirea în muzica tonal-funcțională, întrucât în majoritatea lor covârșitoare orice piesă, indiferent de dimensiunile ei, se încheie în tonalitatea inițială. Ca atare, ar trebui să se deosebească între *modulație propriu-zisă* (noua tonalitate este confirmată prin cadență) și *inflexiune* (noua tonalitate este parcursă doar pasager,

¹ Walther, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Faksimile-Nachdruck, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, MCMLIII, pag.300 și:

Mattheson, Johann: *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg, 1739, Faksimile-Nachdruck, Bärenreiter-Verlag Kassel, 1991, pag.109 și pag. 293-294

² Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Heidelberg, 1816, col. 972-977

³ Rameau, Jean-Philippe: *Nouveau système de musique théorique*, Paris 1726, pag. 31

⁴ Rameau, Jean-Philippe: *Traité de l'Harmonie réduite à ses Principes naturels*, Paris, 1722, cap. 23

⁵ Negrea, Marțian: *Tratat de armonie*, Editura Muzicală, București, 1958, pag. 134

⁶ Pașcanu, Alexandru: *Armonia*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982, pag. 302

Modulația spre tonalitățile înrudite la gradul I

Modulația diatonică din major

Modulația la dominantă

tonalitate inițială (t. i.)	Trepte comune:	tonalitate finală (t. f.):
[Do]	~	Sol]
I	=	IV
III	=	VI
V	=	I
VI	=	II

Modulația la dominantă superioară este cea mai importantă dintre toate modulațiile diatonice (sau cromatice). *Raportul tonal tonică - dominantă*, care extinde *relația armonică T - D* asupra unui spațiu mai amplu constituie, mai ales în *Baroc* și în *Clasicism*, una dintre expresiile armonice fundamentale, asociată direct articulațiilor morfologice. Astfel, tonalitatea tonicii, urmată de cea a dominantei, formează caracteristica de bază în **expoziția fugii**, unde tema (*dux, proposita*) în tonalitatea de bază este reluată ca răspuns (*comes, risposta*) la cvinta superioară, adică în tonalitatea dominantei:

3 Bach, *Clavecinul binetemperat* vol.I, *Fuga nr.1* în Do major BWV 846

The image shows the beginning of the first fugue in C major, BWV 846, by J.S. Bach. It consists of two staves. The first staff, labeled 'Tema', starts with a C4 quarter note followed by a series of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff, labeled 'Răspuns', starts with a G4 quarter note followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. A box below the second staff indicates the key signature change: 'Do VI 6' and 'Sol II 6'.

Dar și genurile Barocului nelegate de tehnica fugii apelează, în cadrul aliniatelor inițiale, la expansiunea tonală tonică - dominantă, aceasta constituind evoluția modulatorică preferențială în primele momente ale discursului muzical. Astfel, **Preludiul** articulează frecvent primul aliniat ca o modulație la dominantă superioară:

Modulația spre tonalitățile înrudite la gradul II

Din major

Trepte comune:

1. Do	~	Re	V = IV, III = II
2. Do	~	si	V = VI, III = IV
3. Do	~	Si bemol	IV = V
4. Do	~	sol	I = IV, VI = II (ambele substituiri în minorul melodic)

1. Modulația din major în major la secunda mare superioară (două cvinte ascendente) se prezintă sub două aspecte:

a) Modulație printr-o tonalitate intermediară:

- două modulații succesive la cvinta superioară (Do ~ Sol ~ Re):

104 Bach, Coral nr. 205



- modulație la subdominantă - relativa minoră a subdominantei - cadență piccardiană (La ~ Re ~ si ~ Si):

105 Bach, Coral din cantata BWV 7

The image shows a musical score for a coral by J.S. Bach, numbered 105. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), indicating D major. The melody in the treble clef starts on D4 and moves through G4, A4, B4, C5, and back to D5. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. Below the bass staff, there are labels for the notes: 'La' (A) in a box, followed by '~ Re' (D), '~ si' (B), and 'Si' (C) in a box, indicating a Piccardian cadence.

Armonia cromatică

Noțiuni preliminare

Expresiile *cromatic* sau *cromatism* provin din termenul grecesc de *χρόμα* (*chroma*, culoare), care definește posibilitatea modificării, prin alterații, a sistemului diatonic. Ca atare, cromatică presupune existența diatoniei, pe care o transformă prin introducerea unor sensibile artificiale (*cromatism*), respectiv prin divizarea intervalului diatonic de secundă mare în două secunde mici. Într-un sens mai larg, prin cromatism se înțelege ori ce sunet străin de tonalitate (în **Do** major: **do diez**, **re diez**, **fa diez**, **sol diez** și **la diez**, respectiv enarmonicele acestora: **re bemol**, **mi bemol**, **sol bemol**, **la bemol** și **si bemol**). Teoria muzicii recomandă, în general, următoarea ortografie pentru scări cromatice ascendente și descendente, în tonalități majore:

174



În exemplul de mai sus se pot observa două situații diferite: un sunet diatonic este urmat de unul cromatic (de ex. **do - do diez**) sau, un sunet cromatic este urmat de unul diatonic (de ex. **si bemol - si becar**). De asemenea, se constată, în cadrul scării ascendente, predominanța alterațiilor suitoare, cu excepția sunetului **si bemol**, respectiv predominanța alterațiilor coborâtoare în scara descendentă, cu excepția sunetului **fa diez**. Această ortografie se bazează pe normele Barocului, Clasicismului și, parțial, pe cele ale Romantismului, unde prezența unui **la diez** sau a unui **sol bemol** ar constitui o îndepărtare prea excesivă față de tonica **do**. Explicația trebuie, însă, nuanțată în funcție de conținutul armonic concret al momentului. Astfel, în exemplul următor, aplicarea oarbă a ortografiei de mai sus ar fi greșită, întrucât denaturează structura acordurilor (+ cvintsextacord de dominantă pentru acordul următor în ex. 175 a; ++ secundacord de dominantă urmat de +++ sextacord major în ex. 175 b):

Excurs 1

Valențe expresive ale acordului de sextă napolitană

Acordul de sextă napolitană îndeplinește adesea importante și variate *funcții expresive*. În *Passacaglia și fuga pentru orgă* în do minor de Bach, sexta napolitană marchează punctul culminant al întregii lucrări. Caracteristic pentru Bach este, pe de o parte, continuarea acordului de sextă napolitană pe secundacordul dominantei, iar pe de altă parte figura retorică de *exclamație* (coroană, pauză), prin care culminația dobândește o tensiune armonică deosebită.¹

240 Bach, Passacaglia și fugă pentru orgă în do minor BWV 582

O apariție semnificativă a sextei napolitane se constată și în *Invențiunea la două voci* în Mi major, unde SN se situează exact în punctul secțiunii de aur (*sectio aurea*).²

O zonă expresivă cu totul opusă exemplului precedent (culminație impunătoare) atribuie sextei napolitane însușirea zăgrăvirii durerii, a suferinței sau tristeții, în cele mai nuanțate fațete și în albiile stilistice dintre cele mai variate. Astfel, în exemplul de mai jos, cuvântul „Zähren” (*lacrimi*) se asociază (în momentul culminației melodice la vocea altistei) cu sexta napolitană, iar cuvântul ca atare mai este și subliniat printr-o melismă de amplă respirație. Sub raport armonic însă se constată aceeași rezolvare ca și în exemplul precedent (SN – V²):

¹ Asemenea momente retorice sunt frecvente, atât în creația vocală, cât și în cea instrumentală de Bach, vezi **Toduță, Sigismund: Formele muzicale ale Barocului în creația lui J.S.Bach**, vol. 2, pag. 545 - 546

² Vezi **Toduță, Sigismund, op. cit.**, pag. 177

Modulația cromatică

Noțiuni preliminare

Cromatizarea unui element de acord poate genera trei situații diferite:

- 1) determină apariția unui *acord alterat* (vezi ex. 180);
- 2) constituie o *notă melodică* (ex. 181)
- 3) provoacă o *modulație cromatică* (ex. 182).

Similar modulației diatonice, și cea cromatică poate fi efectuată sub formă *pasageră* (inflexiune cromatică), sub forma *modulației propriu-zise* (confirmarea noii tonalități prin cadență) sau doar sub forma *dominantelor secundare*. Dar, spre deosebire de modulația diatonică, în cea cromatică nu se apelează la un acord comun care să-și schimbe funcțiunea datorită investiției lui cu un sens nou ci, *prin cromatizare*¹, se obține un acord aparținând unei noi tonalități.

Modulațiile cromatice pot avea următoarele aspecte:

- cromatizarea acordurilor consonante (ex. 389 a, b, c, d) sau disonante (ex. 389 e)
- cromatizare simplă (ex. 389 a, b, e), dublă (ex. 389 c) sau chiar triplă (ex. 389 d)
- cromatizare fără o altă modificare în acord (ex. 389 a, c)
- cromatizare cu o schimbare în acord (ex. 389 b, c, d)
- cromatizarea duce spre un acord constitutiv într-o altă tonalitate (ex. 389 a, b, d, e)
- cromatizarea duce înspre un acord alterat într-o altă tonalitate (ex. 389 c).

389

Do I/sol IV Do I/sol VII $\frac{5}{4}$ Do I/sol I $\frac{9}{8}$

¹ Cu scopul de a sugera, sub raport terminologic, deosebirea dintre acord alterat și modulație cromatică, operăm cu noțiunea de *alterație doar în cazul acordurilor alterate*, iar cu cea de *cromatizare numai în cazul modulațiilor cromatice* (și în cel al *notelor melodice cromatice*).

Excurs 5

Tetracordul descendent cromatizat

Intrat în nomenclatorul retoricii Barocului sub denumirea de *passus duriusculus*, tetracordul descendent cromatizat, în special sub forma sa **T → D**, se asociază cu însușiri armonice, arhitectonice și expresive deosebite. Ca variantă cromatică a *basului de ciacconă*, constituie de nenumărate ori o temă pentru *variațiuni pe ostinato*, purtând adesea amprenta unor expresii depresive (*affectus tristitiae*). Lucrări ca *Lamento d'Arianna* de Monteverdi, ciaccona din opera *Dido and Aeneas* de Purcell („Remember me”) sau *Cruxifixus* din *Misa în si minor* BWV 232 de Bach (pentru a cita doar câteva dintre exemplele reprezentative) au valorificat, cu deosebită plasticitate, valențele expresive și constructive ale acestei succesiuni cromatice caracteristice. Datorită particularităților sale eminente, *passus duriusculus* s-a bucurat și de numeroase investigații teoretice.¹

Printre posibilele interpretări armonice ale acestei desfășurări cromatice se află și cea secvențială, bazată pe succesiuni de relații armonice autentice (în spiritul exemplului 463). Tensiunea armonică a intervalelor de cvartă mărită, reprezentând funcțiuni dominante, caracterizează exemplul de mai jos, care conține trei etape secvențiale descendente (**re**) ~ **La** ~ **Sol** ~ **Fa** ~ (**re**), în cadrul unei polifonii latente:

¹ Din literatura autohtonă amintim, în acest sens:

- **Toduță, Sigismund**, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1969, pag. 92 - 96, pag. 106 - 107; vol. II, Editura Muzicală, București, 1973, pag. 428 - 429 (în analiza *Invențiunii la 3 voci în fa minor* BWV 795); vol. III, Editura Muzicală, București, 1978, pag. 100 - 101 (în analiza *Chaconnei pentru vioară solo* BWV 1004), pag. 170 - 171 (în analiza *Variațiunilor Goldberg* BWV 988, var. 25);

- **Voiculescu, Dan**, *Tetracordul cromatic la Bach*, în: *Lucrări de Muzicologie* vol. 5, Cluj, 1969, pag. 141 - 155;

- **Türk, Hans Peter**, *Tetracordul cromatizat în creația lui W. A. Mozart*, în: *Lucrări de Muzicologie* vol. 7, Cluj, 1971, pag. 181 - 198.

Teme

Modulația la dominantă (M-M)

1 Bach: Schemelli's Gesangbuch, nr 2

Musical score for exercise 1, Soprano (Sopr.) and Contralto (Cont.) parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Soprano part consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The Contralto part consists of notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. Fingerings are indicated below the notes: 6 6 7 7 3 5 5 6 5 #.

2 Bach: Schemelli's Gesangbuch, nr. 5

Musical score for exercise 2, Soprano (Sopr.) and Contralto (Cont.) parts. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The Soprano part consists of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The Contralto part consists of notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. Fingerings are indicated below the notes: 6 6 6 4 5 6 4 2 6 5 6 5 4 #.

3. Bach: Schemelli's Gesangbuch, nr. 15

Musical score for exercise 3, Soprano (Sopr.) and Contralto (Cont.) parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Soprano part consists of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The Contralto part consists of notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. Fingerings are indicated below the notes: 6 6 5 7 2 4 2 6 4 5 7 5 6 6 6 7 #.

4. Sopran (La b – Mi b)

Musical score for exercise 4, Soprano (Sopr.) part. The key signature is two flats (Bb and Eb) and the time signature is 3/4. The Soprano part consists of notes: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. A Roman numeral -IV is indicated below the notes.

5. Sopran (Fa - Do)

în ritmul m.1-4 + culminație

Musical score for exercise 5, Soprano (Sopr.) part. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The Soprano part consists of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The notes are followed by a rest for two measures and then a final note G4.

Modulația diatonică spre tonalitățile îndepărtate

I. Inversiunea modală m – M

45. Sopran + Bas (sib – Sib – sol – Sol – mi – Mi)

Musical score for exercise 45, Soprano and Bass parts. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system has two staves: the top staff is for Soprano and the bottom for Bass. The second system also has two staves: the top staff is for Soprano and the bottom for Bass. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody in the Soprano part consists of eighth and quarter notes, while the Bass part provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

46. Sopran (Solb – mib – Mib – do – Do – la – La – fa# – Fa#)

Musical score for exercise 46, Soprano part. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and ties.

47. Sopran (Lab – do – Do – mi – Mi)

Musical score for exercise 47, Soprano part. The score is in 4/4 time and consists of one staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The melody consists of quarter and eighth notes, with some slurs and ties.

II. Inversiunea modală M – m

48. Sopran (Sib – sib – Solb)

Musical score for exercise 48, Soprano part. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and ties.

Sol^b III — v₃⁴ v₂⁷⁻⁶ - 16 II⁶ v₄₋₃