

Hans Peter Türk

**ARMONIA
TONAL-FUNCȚIONALĂ**

Volumul I
Armonia diatonică nemonodulantă

GRAFOPART

Cuprins

Prefață	9
Obiectul armonicii	11
Acordurile treptelor principale în stare directă.	13
Scritura la patru voci.	13
Distribuțiile treptelor principale în stare directă. . . .	14
Pozițiile treptelor principale în stare directă	17
Referiri bibliografice	19
Conducerea vocilor	21
Referiri bibliografice	23
Cadențe	25
Cadența autentică I - V - I	25
Cadența plagală 1 - IV - I	26
Cadența autentică compusă I - IV - V - I	28
Semicadența I - V; IV - V	30
Referiri bibliografice	31
Exemple din literatură	32
Înlănțuirea severă (armonică) a treptelor principale	
în stare directă	33
Basul dat	33
Sopranul dat.	34
Funcțiuni date	36
Referiri bibliografice	37
Schimbul de poziție.	39
Înlănțuirile cu schimbul de poziție	41
Recomandări pentru elaborarea unui sopran cantabil. . .	43
Referiri bibliografice	45
Înlănțuirea liberă (melodică)	47
Renunțarea parțială la mersul treptat, menținerea notei comunc	47
Renunțarea la mersul treptat și la nota comună	48
Dublarea sau suprimarea cvintei	49
Tratarea atipică a sensibilei în cadrul acordurilor de încheiere	52

Tratarea anacruzei	53
Exemple din literatură	55
Referiri bibliografice	56
Basul cifrat (<i>basso continuo, basso generale</i>)	59
Răsturnarea acordului de trei sunete Sextacordul	63
Utilizarea sextacordurilor	64
Exemple din literatură	67
Referiri bibliografice.	69
Sextacorduri prin note melodice aparent disonante	71
Sextacorduri aparent disonante, prin note de schimb	73
Sextacorduri aparent disonante, prin note de pasaj	75
Sextacorduri aparent disonante, prin întârzieri	75
Exemple din literatură	79
Referiri bibliografice	80
Cvartsextacordul	81
Cvartsextacordul de arpeggiu	83
Cvartsextacordul de pasaj	83
Cvartsextacordul de schimb	84
Cvartsextacordul de întârziere.	84
Reguli generale cu privire la utilizarea cvartsextacordurilor	85
Exemple din literatură	86
Referiri bibliografice	87
Acordul de septimă al dominantei	91
Rezolvarea acordului de septimă al dominantei în stare directă	91
Posibilități de introducere a septimei	92
Exemple din literatură	95
Referiri bibliografice	96
Răsturnările acordului de septimă al dominantei.	99
Răsturnarea 1, cvintsextacordul.	100
Răsturnarea a 2-a, terțcvartacordul.	101
Răsturnarea a 3-a, secundacordul	102
Exemple din literatură	104
Referiri bibliografice	105

Rezolvări atipice ale acordului de septimă al dominantei	107
Exemple din literatură	112
Referiri bibliografice	113
Acordul de nonă al dominantei	115
Răsturnările acordului de nonă al dominantei	119
Excurs 1 Aspecte particulare ale acordurilor de septimă și de nonă ale dominantei	121
Referiri bibliografice	128
Treptele secundare	131
Treapta a II-a	132
Exemple din literatură	137
Referiri bibliografice	140
Treapta a VI-a	143
Exemple din literatură	148
Referiri bibliografice	149
Treapta a III-a	151
Exemple din literatură	154
Referiri bibliografice	156
Treapta a VII-a	157
Exemple din literatură	163
Referiri bibliografice	165
Recomandări pentru armonizarea unui sopran dat, cu utilizarea tuturor treptelor secundare	167
Acorduri de septimă pe treptele I și IV în major.	171
Secvențe armonice treptat descendente în major	175
Exemple din literatură	178
Referiri bibliografice	179
Secvențe treptat ascendente în major.	181
Secvențe descendente la interval de terță în major	182
Secvențe ascendente la interval de terță în major	183
Exemple din literatură	184
Majorul armonic (<i>subdominanta minoră, împrumutul din omonimă</i>)	187
Exemple din literatură	190
Referiri bibliografice	192
Minorul natural (eolic)	193
Acorduri de septimă pe treptele I și IV în minor	195

Minorul melodic	197
Exemple din literatură	199
Referiri bibliografice	201
Secvențe armonice treptat descendente în minor	203
Hemiola	205
Exemple din literatură	206
Referiri bibliografice	207
Note melodice efectiv disonante (<i>note străine de acord, armonii sau acorduri accidentale, note melodice secundare</i>)	208
Nota de schimb	209
Exemple din literatură.. . . .	213
Referiri bibliografice	215
Nota de pasaj (<i>Nota de trecere</i>)	217
Exemple din literatură.. . . .	221
Referiri bibliografice	223
Întârzierea (<i>nota întârziată, suspensia</i>)	225
Exemple din literatură.. . . .	229
Referiri bibliografice	232
Excurs 2 Anticipația	235
Referiri bibliografice	239
Excurs 3 Pedala	241
Referiri bibliografice	245
Aspecte atipice ale notelor melodice	247
Nota de schimb sărită.	247
Rezolvări figurate ale disonanțelor	249
Note melodice multiple	251
Combinății de note melodice	253
Exemple din literatură.. . . .	256
Referiri bibliografice	258
Câteva reguli foarte necesare despre basul cifrat, de J. S. B. (ach)	261
Bibliografie	263
Teme	265

*Învată de timpuriu legile de bază ale armoniei.
Nu te speria de cuvinte precum: teorie, bas cifrat, contrapunct etc.,
ele te întâmpină prietenește, dacă și tu faci la fel.*

Robert Schumann

*Musikalische Haus- und Lebensregeln
(Reguli pentru o conduită muzicală și de viață)*

Prefață

Însușirea principiilor fundamentale ale scriiturii armonice la patru voci constituie un obiectiv primordial al oricărui învățământ muzical de calitate. Volumul de față are în vedere tocmai acest deziderat, încercând să ofere – ca de altfel multe dintre tratatele de armonie – metode și soluții pentru o abordare plauzibilă a unui domeniu în care nimeni nu poate afirma că știe destul și că nu mai are nimic de învățat.

Prima ediție a acestui volum a apărut în anul 1973, constituind un *Curs de armonie* pentru studenții Conservatorului de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj. După două reeditări nemodificate, apare acum o ediție revizuită, rod al experienței pedagogice de aproape trei decenii a autorului. Revizuirea s-a efectuat în primul rând în privința temelor, întrucât varianta inițială a propus de multe ori fie armonizări prea dificile, fie o gamă insuficient diferențiată de teme, care să sprijine o însușire gradată, de la simplu la complex, a problemelor supuse studiului. Între armonizarea unui bas cifrat și cea a unui sopran dat – metoda stereotipă a majorității tratatelor de armonie – se pot intercala câteva etape intermediare ca: bas parțial cifrat sau necifrat, armonizarea instrumentală de tip *Continuo*, sopran și bas dat, sopran cu cifrație ș.a. După rezolvarea unui sopran necifrat – de obicei etapa finală de armonizare în tratatele de armonie – mai există multe posibilități prin care fantezia creatoare poate fi stimulată, ca de exemplu prin teme ce conțin în prima lor parte un sopran care, în cea de a doua parte, trebuie continuat logic deasupra unui bas dat. De asemenea, armonizarea unor voci de mijloc poate contribui substanțial la dobândirea unei tehnici superioare în conducerea vocilor. Totodată, temele propuse pentru armonizare au în vedere o anumită formă (firește de extensiune modestă) și includ adesea aspecte specifice de ritm sau chiar de polifonie incipientă. În general s-a urmărit, în cadrul fiecărui capitol, o succesiune gradată a dificultăților. Ideal ar fi dacă, la un moment dat, cel ce studiază această disciplină ar fi în stare (și doritor!) să inventeze el singur linii melodice cu armonizarea adecvată, explorându-și astfel capacitățile creative personale. Urmând modelul tratatului de armonie al lui Marțian Negrea (1958), în final (teme de sinteză) s-au inclus, pentru armonizare, câteva melodii populare românești compatibile cu principiile armoniei tonal-funcționale.

Partea teoretică este orientată în primul rând spre eficiență, în sensul de a aborda, cât mai concis problematica fiecărui capitol. Exemplele din literatură sunt menite să

Obiectul armoniei

Cuvântul *armonia*, de origine greacă, definește astăzi o disciplină muzicală care se ocupă de studiul acordurilor și al înlănțuirii acestora. Disciplina ca atare s-a constituit în decursul timpului, în urma dezvoltării cântatului pe mai multe voci.

În Grecia antică, noțiunea a acoperit întreaga sferă a gramaticii muzicale, cuprinzând studiul sunctelor, al intervalelor, sistemul modurilor și al octavelor. Astăzi, armonia formează doar o parte a gramaticii muzicale, fiind completată de alte discipline ca: teoria generală a muzicii, contrapunctul și formele muzicale.

Dacă teoria muzicii se ocupă de componentele primordiale, de bază, ale muzicii (intervale, moduri, game și tonalități, ritm, notație etc.), armonia și contrapunctul studiază raporturile verticale și orizontale care rezultă din îmbinarea mai multor voci. Teoria formelor, ca disciplină de sinteză, se va ocupa de arhitectura muzicală, de sensurile multiple ale operei de artă privită în ansamblul ei.

În practica muzicală nu se poate trage o linie de demarcație foarte precisă între parametrul vertical și cel orizontal (adică între armonie și contrapunct), întrucât cea mai simplă înlănțuire de acorduri este implicit legată de mișcarea vocilor și, deci, de aspecte orizontale. Împărțirea în două discipline a unui singur fenomen muzical este artificială și își găsește o justificare doar în plan pedagogic. S-a convenit ca disciplina armonică să se ocupe de studiul acordurilor și de modalitățile lor de înlănțuire, iar contrapunctul să abordeze diferitele aspecte ale scriiturii polifonice, armonic fundamentată. Pentru ambele discipline se prefigurează astfel un drum de mijloc, fără a se putea stabili o delimitare riguroasă între ele.

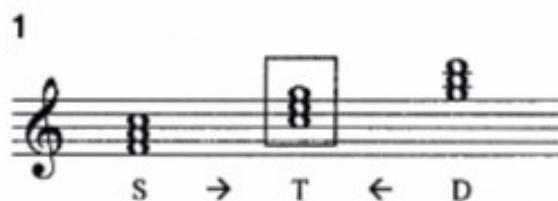
Armonia tradițională este bazată pe conceptul de tonalitate (spre deosebire de modalismul Renașterii sau de atonalismul contemporan), cuprinzând o perioadă istorică de circa 200 de ani, ale cărei limite sunt marcate de numele lui Johann Sebastian Bach și Richard Wagner. Dualismul major-minor, tratat științific pentru prima oară de către Joseffo Zarlino (*Istituzioni harmoniche*, 1558), și teoria funcțiilor elaborată de Jean-Philippe Rameau (*Traité de l'Harmonie*, 1722), constituie componentele de bază ale armoniei tonal-funcționale. Toate tratatele de armonică de mai târziu se bazează, mai mult sau mai puțin, pe acest prim tratat al lui Rameau.

Armonia tonal-funcțională reprezintă un sistem de gândire muzicală care guvernează trei epoci stilistice diferite: Barocul, Clasicismul vienez și Romantismul. Deși logica funcțională este valabilă în fiecare dintre aceste trei epoci, totuși forma ei de manifestare exterioară prezintă aspecte concrete dintre

Acordurile treptelor principale în stare directă

Pe fondul larg cuprinzător al conceptului de tonalitate, trisonurile clădite pe cele șapte trepte ale gamei intră în relații armonice multiple. Un singur trison niciodată nu poate fi înțeles decât prin raportarea lui la un alt trison. Excepție fac doar unele acorduri de patru sau cinci sunete – așa-zisele „disonanțe caracteristice”, ca de pildă acordul de septimă al dominantei, de nonă al dominantei sau cvintsextacordul treptei a II-a. Abia prin comparație, funcțiunea și apartenența tonală a unui acord dintr-un organism viu se clarifică, prin contrast particularitățile lui se evidențiază, prin relație devine purtătorul unor tensiuni de gradații variabile și-și dezvăluie rolul în păstrarea sau părăsirea echilibrului tonal.

Punctul de referință principal, față de care diferitele acorduri se află în grade diferențiate de atracție, este *tonica*. Aceasta însă nu este capabilă a se defini pe ea însăși, la fel cum nici alte acorduri, investite cu un anumit sens, nu sunt definite prin ele însele. La baza înțelesului adevărat al funcțiunii de tonică și a conceptului de tonalitate se află *relația armonică dominantă-tonică*, axa principală a gândirii funcționale: este o condiționare reciprocă a două entități, contopite prin relație într-o entitate superioară și cu sensuri proprii. Ca unitate deci - unitatea contrariilor - legătura indisolubilă a tonicii cu dominantă se află la temelia unei gândiri care permite, tocmai în virtutea omniprezenței raporturilor de cauzalitate, arcuirea tensiunilor muzicale ca purtătoare de semnificații majore. Expansiunea spre cvinta superioară T-D apare contrabalansată prin funcțiunea subdominantei, care stabilește un echilibru prin cvinta inferioară. Tonica este astfel flancată de *două dominante* – cea *superioară* (D) și cea *inferioară* (S), echilibrul realizându-se în baza simetriei axiale:



Denumirile de *tonică*, *subdominantă* și *dominantă* au fost introduse în teoria armoniei de către Jean-Philippe Rameau (1683-1764).

Scriitura la patru voci

Pentru studiul armoniei s-a adoptat scriitura la patru voci, întrucât aceasta oferă rezultate fonice optime, iar înlănțuirile acordurilor se realizează fără prea mari dificultăți de conducerea vocilor. În același timp, factura pe patru voci constituie una dintre formele cele mai uzuale ale practicii muzicale, concretizată prin *modelul corului mixt la patru voci*, în care sunt reprezentate cele patru genuri ale vocii umane. Exercițiile de

Referiri bibliografice

„(...) distanța dintre voci va mai preciza și *poziția acordului*, care poate fi *strânsă, largă și mixtă*” (Negrea, p. 20).

Notă: Spre a nu utiliza un singur termen pentru două probleme diferite (de ex. *poziția octavei, poziția strânsă*), am introdus (după Tudor Jarda) noțiunea de *distribuție (poziția octavei, distribuția strânsă)*. Terminologia germană folosește noțiunea de *Lage* ca sinonimă cu *poziție și distribuție (Oktavlage, enge Lage)*, sensul dublu al unui singur termen fiind preluat de către Negrea de la Thuille.

„(...) distanța dintre sopran și alto să nu fie mai mare de o octavă sau cel mult de o decimă, iar dintre alto și tenor să nu treacă peste octavă” (Negrea, p. 20; Thuille, p. 17).

„(...) pe când distanța dintre celelalte două voci să nu depășească octava” (Stöhr, p. 7; Klatte, p. 6; Hindemith, A. p. 12; Schönberg, H. p. 40; Neumann, p. 11).

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

sopran-alto: cel mult o octavă, rar o decimă;

alto-tenor: mai puțin de o octavă, rar octava;

tenor-bas: peste octavă, evitând exagerările” (Pașcanu, p. 20).

„a) distanța dintre sopran și alt să nu depășească octava;

b) între alt și tenor distanța de o octavă este deja prea mare (permisă numai antunci, când basul și tenorul se află la distanță de terță sau secundă, eventual cvartă;

c) distanța bas-tenor poate fi oricât de mare” (Riemann, Hb., p. 28).

„Prima dintre întrepătrunderi apare la o tonalitate cu paralela ei, cea de a doua cu omonima, a treia corelează mai multe trepte din cercul cvintelor. Toate aceste raporturi apar, ca și alte evoluții în domeniul armoniei, mai întâi succesiv și într-un context mai amplu, iar abia mai târziu în conexiuni interne și pe spații mai restrânse” (Erpf, p. 116-117).

„Din motive metodologice și psihologice ar trebui (și auditiv) să se compare **Do** major cu **do** minor (în loc de **Do** major cu **la** minor!)” (Borris, p. 33).

Conducerea vocilor

Înlănțuirea acordurilor se poate realiza doar prin mișcarea orizontală a vocilor, în sensul părăsirii sunetelor constitutive ale primului acord și trecerea înspre sunetele constitutive ale celui de al doilea acord:

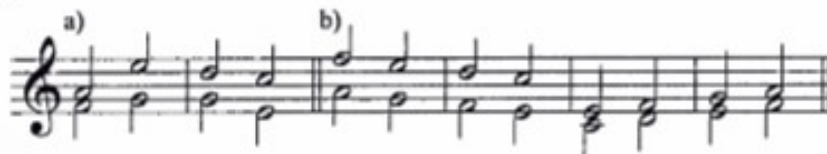
16



În cadrul acestor mișcări ale vocilor se pot institui *diferite raporturi de direcție*, și anume:

1. *Mișcarea directă*: vocile evoluează în aceeași direcție, fie ascendentă, fie descendentă (a). În cazul în care se păstrează identitatea intervalică, se vorbește de *mișcare paralelă* sau de *mixtură* (b):

17



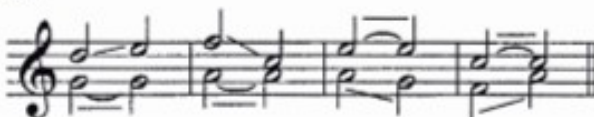
2. *Mișcarea contrară*: vocile evoluează în sens contrar:

18



3. *Mișcarea oblică*: o voce rămâne pe loc, în timp ce o altă voce se mișcă (ascendent sau descendent):

19



Pentru realizarea înlănțuirilor acordice în condiții fonice optime, se recomandă în primul rând utilizarea mișcării contrare, mai ales între vocile externe sopran - bas, iar în al doilea rând mișcarea oblică.

Înlănțuirea severă (armonică) a treptelor principale în stare directă

Caracteristicile de bază ale înlănțuirii severe sunt:

- păstrarea notei comune la aceeași voce;
- mersul treptat, pe drumul cel mai scurt, de la un element de acord la celălalt.

Acest mod de înlănțuire, care a fost deja aplicat în realizarea diferitelor cadențe, se poate întrebuița în trei feluri diferite:

1. *Armonizare de bas dat;*
2. *Armonizare de sopran dat;*
3. *Înlănțuiri de funcțiuni date.*

În toate aceste trei cazuri, alături de aspectele deja cunoscute, se mai adaugă unul nou: înlănțuirile acordurilor se efectuează într-un anumit *metru* și într-un anumit *ritm*. Într-un astfel de context metro-ritmic se vor evita:

- repetări de trepte peste bara de măsură;
- subdiviziuni ritmice. Se armonizează deocamdată numai timpii (*chronos protos*).

Basul dat

Procedeul de armonizare se ghidează după fundamentalele acordurilor din bas, care indică totodată treptele. Fiecare dintre cele trei trepte principale va fi utilizată deocamdată numai cu așa-zisa *dublare normală*: *două fundamentale, o terță și o cvintă*. Nu se va elimina nici terța, nici cvinta.

Modul de lucru:

1. Se specifică mai întâi, prin cifre romane, treptele ale căror fundamentale se află în bas:

50

The image shows a musical score for exercise 50. It consists of a single staff in bass clef with a 3/4 time signature. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Below the staff, Roman numerals are placed under each note: Ia, V#, I, IV, V#, I, V#, I, IV, V#, I, IV, V#, I. The first note 'Ia' is written in lowercase.

Schimbul de poziție

Prin schimb de poziție se înțelege intonarea succesivă, de către sopran, a diferitelor elemente de acord, fără ca funcțiunea (acordul) să fie schimbat:

62

1⁵ 1⁸ 1³ 1⁸ 1⁵ 1⁸ 1⁵ 1³ 1⁵ 1⁸ 1³ 1⁵

Pentru a evita alte dublări decât cele ale fundamentalei, sau pentru a nu se ajunge la acorduri eliptice de terță sau cvintă, mișcarea sopranului determină o mișcare și a altului și a tenorului, deasupra basului, care rămâne pe loc:

63

În fiecare moment al mișcării sopranului nu se va dubla alt element de acord decât fundamentală. Nu se va omite nici terță și nici cvintă din acord.

Se deosebesc două tipuri de schimb de poziție:

1. Distribuția inițială (largă sau strânsă) nu se modifică prin schimbul de poziție. În această situație, mișcarea sopranului determină deplasarea concomitentă a altului și a tenorului în direcția de mișcare a sopranului:

64

Înlănțuirea liberă (melodică)

Înlănțuirea liberă se caracterizează prin următoarele:

1. Renunțarea parțială la mersul treptat, dar menținerea notei comune
2. Renunțarea la mersul treptat și la nota comună
3. Înlănțuiri cu acorduri, la care cvinta este dublată sau omisă
4. Tratarea atipică a sensibilei în cadrul acordurilor de încheiere
5. Tratarea anacruzei

Utilizând aceste aspecte diferite în scriitura la patru voci, se obține o mai mare mobilitate melodică a tuturor vocilor, dar se recomandă ca aceasta să fie rezervată în special sopranului.

Renunțarea parțială la mersul treptat, menținerea notei comune

Schimbul de poziție reprezintă deja o îndepărtare de la principiile înlănțuirii severe, întrucât introduce salturile melodice în cadrul aceleiași funcțiuni. Extinzând salturile și asupra înlănțuirilor de acorduri diferite, se câștigă noi posibilități de conducere a vocilor:

85

inl. severă inl. liberă inl. severă inl. liberă

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

Dacă schimbul de poziție permite și salturi mari (până la octavă), înlănțuirea liberă *nu va include*, în momentul trecerii la acordul următor, *salturi mai mari decât cvinta*. De asemenea, în cadrul celor trei voci superioare *trebuie evitată* apariția intervalelor nemelodice de tipul *cvartă mărită*, *cvintă micșorată*, *cvartă micșorată* și *secundă mărită*. Utilizarea acestor intervale este legată de anumite condiții, și anume de *rezolvarea saltului nemelodic în direcția contrară saltului, la interval de semiton*:

86

corect: greșit:

Basul cifrat

(*basso continuo, basso generale*)

Basul cifrat este un sistem care, într-o formă prescurtată, indică conținutul armonic al unei piese muzicale. Cu ajutorul unor semne convenționale, în majoritate cifre notate deasupra sau dedesubtul vocii basului, evoluția armonică poate fi indicată în esența ei. În practica muzicală a secolelor 17 și 18, basul cifrat dobândește o asemenea importanță, încât ulterior perioada respectivă a fost etichetată drept „*epoca basului general*”. Toate lucrările muzicale din această perioadă (cantate, oratorii, opere, lucrări orchestrale, concerte instrumentale, muzică de cameră) conțin ca partidă obligatorie un „*basso continuo*” (prescurtat „*Continuo*”). Acesta lipsește doar în lucrările pentru un instrument solist.

Practic, basul cifrat se execută la instrumentele cu claviatură proprii Barocului (clavecin sau orgă, nu pian). Compozitorul notează doar basul și „*signatura*” (cifrele), completarea acordică la patru voci, în conformitate cu signatura, o realizează interpretul: în epoca Barocului improvizat, astăzi de cele mai multe ori dintr-o știmă scrisă, fie de către interpret, fie de către un editor. Practica realizării improvizate a basului cifrat câștigă, în zilele noastre, din ce în ce mai mult teren, constituind în majoritatea instituțiilor de învățământ muzical o disciplină aparte, menită să răspundă cerințelor unor interpretări ce respectă întru totul stilul epocii respective. Completarea acordică formează suportul armonic absolut necesar, indiferent de mărimea și componența ansamblului instrumental.

Semnele utilizate sunt următoarele:

- cifre de la 2 la 14: simbolizează diferite categorii de acorduri. Ori ce cifră definește față de bas intervalul real sau redublat la octavă;

- #, \flat , \flat neînsoțite de cifre: indică alterația respectivă a terței basului (nu terței acordului);

- cifră tăiată (de ex. $\frac{7}{b}$): reprezintă alterația suitoare a intervalului respectiv (față de nota din bas);

- alterație în stânga sau în dreapta unei cifre: înseamnă aplicarea alterației respective intervalului indicat prin cifră;

- 0 (zero) sau t. s. : „tasto solo” - nota din bas rămâne nearmonizată. Specificarea este anulată în momentul în care apare signatura;

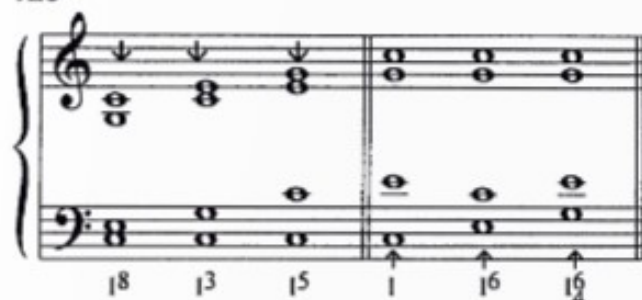
- linie orizontală — : indică menținerea armoniei precedente pe o altă notă a basului;

- nici o indicație: pe nota basului se construiește un acord în stare directă (uneori specificat prin $\frac{5}{3}$).

Răsturnarea acordului de trei sunete Sextacordul

Cele trei elemente ale acordului se pot afla, rând pe rând, în vocea *sopranului*, determinând *poziții acordice* diferite (poziția fundamentalei sau octavei, poziția terței, poziția cvintei). Aplicând același procedeu basului, adică aducând elementele acordului rând pe rând la *bas*, se obțin *stări acordice* diferite: *starea directă* (cu fundamentala la bas), *răsturnarea 1* (cu terța la bas) și *răsturnarea a 2-a* (cu cvinta la bas):

129



Răsturnarea 1 se indică, prin sistemul basului cifrat, cu cifra 6. Este numită „*sextacord*” sau „*acord de sextă*”, deoarece între terța acordului, aflată la bas, și fundamentala acordului, aflată la una dintre vocile superioare, se formează intervalul de sextă (reală sau redublată). Cifrajul complet al acordului ar trebui să fie $\frac{6}{3}$, însă se presupune că, în majoritatea cazurilor, basul este însoțit de o terță într-una dintre vocile superioare, astfel încât cifra 3 se subînțelege și nu mai trebuie indicată.

Dacă până acum nota basului s-a identificat cu fundamentala acordului, în cadrul răsturnărilor situația apare schimbată: va trebui să se facă *distincția între sunetul basului și fundamentala acordului*. În acest sens trebuie reținut faptul că, elementele de acord își păstrează denumirea originală. Astfel, în acordul următor, cifrat cu 6

130



sopranul intonează fundamentala (=sexta basului), altul cvinta acordului (= terța basului), iar tenorul dublează soprano la octava inferioară (=fundamentala acordului).

Sisteme armonice de tipul celui elaborat de Louis-Thuille (pe care se bazează și Marțian Negrea), nu țin cont de caracteristicile elementelor de acord și adoptă noi

Sextacorduri prin note melodice aparent disonante

Notele melodice (note străine de acord) sunt înlocuiri temporare ale notelor reale prin note străine de acord. Astfel iau naștere *acorduri disonante*, care conțin o tensiune melodico-armonică și care reclamă o *rezolvare* pe un acord consonant. În funcție de gradul de tensiune provocat de nota străină de acord, se pot deosebi două tipuri de disonanțe:

- disonanțe aparente
- disonanțe efective.

Disonanțele aparente modifică structura acordului, determinând o înfățișare armonică ce ar putea apărea, într-un alt context, ca acord consonant:

153

The musical score for exercise 153 is written for piano in G major. It consists of two staves, treble and bass clef. The piece is divided into three sections: 'schimb' (change), 'pasaj' (passage), and 'întârziere' (delay). The chords are indicated below the staff: Do: I⁵⁻⁶⁻⁵, I⁵⁻⁶, V, I, IV, I⁶⁻⁵, la: I⁶, V⁶, I. The notation shows various chord voicings and melodic lines that create apparent dissonances before resolving to consonant chords.

Disonanțele efective produc acorduri, care nu pot fi consonante într-un alt context, ele conținând în construcția lor de regulă intervale de septimă, nonă sau secundă:

154

The musical score for exercise 154 is written for piano in D major. It consists of two staves, treble and bass clef. The piece is divided into three sections: 'schimb' (change), 'pasaj' (passage), and 'întârziere' (delay). The chords are indicated below the staff: Do: I³⁻⁴⁻³, I³⁻⁴, IV, I⁴⁻³. The notation shows various chord voicings and melodic lines that create effective dissonances before resolving to consonant chords.

Prima categorie de disonanțe conține sextacorduri, rezultate din mișcarea melodică a uneia dintre vocile superioare. Întrucât cifrajul este asemănător cu cel al acordurilor în răsturnarea I, tratarea acestora poate fi corelată cu cea a sextacordurilor consonante. În același timp, abordarea teoretică și practică a acestor sextacorduri aparent disonante este necesară ca un capitol introductiv în problematica acordurilor de cvartă și sextă.

Cea de a doua categorie de note melodice (efectiv disonante) constituie un capitol aparte, care urmează să fie studiat după cel al treptelor secundare. Se va reveni asupra notelor melodice și în capitolul „Armonia cromatică” (note melodice cromatice).

Cvartsextacordul

Privit în afara unui context muzical specific, cvartsextacordul apare ca răsturnarea a doua a trisonului major sau minor, având la bas *cvinta* acordului. În distribuția la patru voci sunt posibile trei poziții: poziția fundamentalei (a), poziția terței (b) și poziția cvintei (c). În toate cele trei poziții se dublează basul (= *cvinta* acordului):

187



Utilizarea acordurilor de cvartă și sextă este legată de anumite restricții, întrucât nu în toate cazurile el se identifică cu trisonul al cărui răsturnare pare a fi. Pentru determinarea funcției unui cvartsextacord se impune analizarea contextului în care apare. În majoritatea cazurilor, cvartsextacordul este rezultatul unor mișcări de voci caracteristice și, ca atare, este legat atât de acordul premergător cât și de cel următor. În muzica Barocului, a Clasicismului vienez și a Romantismului, *acordul de cvartă și sextă nu este un acord independent și nu poate înlocui în ori ce împrejurare starea directă* (ca sextacordul), iar *succesiuni de cvartsextacorduri nu sunt utilizate* în epocile stilistice mai sus amintite.

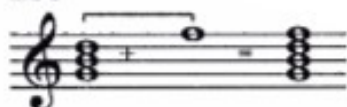
Explicația pentru această particularitate stilistică trebuie căutată în natura aparent disonantă a cvartsextacordului. Majoritatea teoreticienilor explică caracterul disonant al acestui acord pe baza intervalului de cvartă care, cu toate că este un interval perfect (răsturnarea cvintei perfecte), are totuși o sonoritate instabilă și, ca atare, reclamă o pregătire precum și o rezolvare. Opiniile teoreticienilor nu au în vedere fenomenul acustic ca atare ci, în primul rând, perioade stilistice precis delimitate (Renaștere - Baroc - Clasicism - Romantism), în cadrul cărora cvarta este tratată într-un mod total diferit față de epoca anterioară Renașterii și posterioară Romantismului.

Pitagora (582-507 înainte de Hristos), stabilind prin proporții cifrice diferitele raporturi intervalice, a ajuns la concluzia că terța este un interval disonant, pe când cvarta trebuie considerată a fi consonantă. Influența acestei teorii se resimte până în Evul Mediu. Astfel se explică, cum în muzica *Organum*-ului din secolele IX-X cvarta s-a utilizat fără restricții, în timp ce terța putea fi folosită doar în împrejurări speciale, descrise de teoria muzicii din acea epocă. Mixturile de cvarte, de cvinte, de sextacorduri și de cvartsextacorduri sunt documente artistice prin care este atestată autoritatea lui Pitagora și influența sistemului său teoretic.

Acordul de septimă al dominantei

Prin adăugarea unei terțe la trisonul treptei a V-a în stare directă rezultă un acord de patru sunete:

208



Acordul se compune, deci, din trei terțe suprapuse și conține ca intervale caracteristice septima mică (*sol - fa*) și tritonul (*si - fa*). Ambele intervale imprimă acordului o caracteristică disonantă (disonanță efectivă) și solicită o rezolvare.

Acordul septimei de dominantă în stare directă poate apărea în trei poziții diferite: poziția septimei (a), poziția cvintei (b), poziția terței (c). Similar acordurilor fără septimă, cvinta poate fi eliminată. În acest caz este posibilă și poziția fundamentalei (d):

209



Prin eliminarea cvintei din acordul septimei de dominantă devine necesară dublarea fundamentalei (209 d, e, f). Nu poate fi dublată nici terța acordului (*sensibilă*) și nici septima (*disonanță*).

Rezolvarea acordului de septimă al dominantei în stare directă:

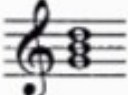
Acordul complet (cu cvintă) se rezolvă astfel:

- *septima* coboară treptat la terța tonicii;
- *sensibila* urcă treptat la tonică;
- *basul* se conduce prin salt la fundamentală treptei I;
- *cvinta* coboară treptat la fundamentală treptei I.

Rezolvări atipice ale acordului de septimă al dominantei

Acordul de septimă pe treapta a V-a este cel mai important acord de patru sunete al armoniei funcționale. Spre deosebire de aproape toate celelalte acorduri de trei sau patru sunete, atât semnificația funcțională a acordului de septimă al dominantei, cât și apartenența lui tonală sunt precepute auditiv, chiar și în afara oricărui context armonic. Din această cauză, muzicologul Hugo Riemann (1849-1919) a creat termenul de *disonanță caracteristică* pentru acordul de septimă al dominantei (precum și pentru cvintsextacordul trepteii a II-a).

264

Un trison ca 

Sol I, Do/do V, Re IV, si VI

poate aparține mai multor tonalități, sau:

265

un acord de patru sunete 

Do II⁷, la IV⁷, Fa VI⁷, Si bemol III⁷

de asemenea poate fi interpretat ca aparținând mai multor tonalități.

Doar acordul de septimă pe dominantă

266



Do V⁷

permite o determinare precisă a cadrului tonal. Abia interpretările enarmonice vor lărgi sfera lui tonală.

Datorită celor două caracteristici: univocitate tonală și conexiune armonică specifică legată de tonică, acordul de septimă al dominantei este utilizat foarte des cu anumite licențe, fără ca esența sa să fie afectată. Licențele se referă la modul de continuare a diferitelor forme ale acordului (stare directă sau răsturnările) și sunt definite ca fiind *atipice*.

1. *Saltul descendent de pe sensibilă* reprezintă varianta înlănțuirii V - I, în care sensibilă sare pe cvinta tonicii la una dintre vocile de mijloc, în mișcare contrară față de bas (vezi ex. 102), în vederea obținerii unui acord final complet. În creația de corale a lui

Treapta a VI-a

Treapta a VI-a are două sunete comune, atât cu acordul treptei I, cât și cu cel al treptei a IV-a:

366



Întrucât tonica este terța treptei a VI-a, aceasta se afirmă cu însușiri de *înlocuire a treptei I*. Înlocuirea treptei a IV-a se efectuează cu mai multă eficiență prin treapta a II-a (fundamentală treptei a IV-a este terța treptei a II-a), decât prin treapta a VI-a. Astfel, funcțiunea de tonică a treptei a VI-a se manifestă fără a fi asociată cu elementele ei subdominante, exprimate prin cele două note comune cu treapta a IV-a. Dealtfel, înlănțuirea cea mai caracteristică a treptei a VI-a (cadența evitată V - VI) nici nu ar fi posibilă, dacă într-adevăr treapta a VI-a ar avea latențe subdominante.

1. Treapta a VI-a în stare directă

Precedată de treapta a V-a (cu sau fără septimă), VI apare cu *terță dublată*. Dublarea terței este necesară atât pentru evitarea unor posibile cvinte și octave paralele (a), cât și pentru sublinierea funcțiunii de tonică (b, c, d, e, f). Înlănțuirea V - VI este denumită *cadență evitată* (în major) sau *cadență dramatică* (în minor). În cadrul cadenței evitate, treapta a VI-a apare de regulă pe timp tare:

367

Acorduri de septimă pe treptele I și IV în major

Acordurile de septimă pe treptele I și IV în tonalitate majoră se caracterizează prin *intervalul disonant al septimei mari*. Ținând cont de sonoritatea oarecum aspră a acestui interval, se impune ca septima să fie utilizată cu prudență. Aceasta înseamnă că:

- septima va fi pregătită, sau
- septima va fi introdusă prin mers treptat, ascendent sau descendent.

Se va evita, pe cât posibil, saltul pe septima de acord. Doar în cazul septimei semipregătite (d) se poate sări pe septimă:

451

Figured bass notation for exercise 451: I^{8-7} IV I V^7 I^7 IV I VI $I^{\frac{4}{3}}$ IV I I $IV^{\frac{6}{5}}$ $V^{\frac{6}{5}}$ I IV $I^{\frac{6}{5}}$ IV IV $I^{\frac{6}{5}}$ IV I

Rezolvarea septimei este similară cu rezolvările oricărui alt acord cu septimă, adică *septima se rezolvă prin mers treptat descendent*. O excepție de la această regulă apare uneori prin *rezolvarea ascendentă la semiton a septimei la sopran*, în cadrul *treptei I*:

452

Figured bass notation for exercise 452: V^7 $I^7 - 8$

Înlănțuiri cu **treapta I cu septimă în stare directă**:

453

Figured bass notation for exercise 453: V^7 I^7 IV V^2 I^6 III I^7 IV I V^7 $I^{\frac{7}{3}}$: $\frac{6}{4}$: $\frac{5}{3}$ I^{8-7} IV VII^6 I

Majorul armonic

(subdominanta minoră, împrumutul din omonimă)

Această variantă a majorului, care împrumută subdominanta din omonima minoră

488



îmbogățește conceptul de tonalitate majoră. Este o replică la împrumutul dominantei în minor din omonima majoră:

489



În minor s-a creat astfel o *sensibilă inferioară* pentru tonică:

490



iar acum, în major, se crează o *sensibilă superioară* pentru dominantă:

491



Coloritul nou al majorului aduce cu sine noi valențe expresive, mai ales de natură și proveniență romantică. Sunetul nou dobândit (sensibilă superioară pentru dominantă) poate fi integrat unor acorduri cu *funcțiune de subdominantă* (IV sau II, a) sau cu *funcțiune de dominantă* (VII sau V, b):

492



Nu se utilizează următoarele trei acorduri:

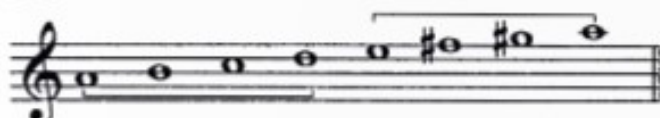
493



Minorul melodic

Denumit și „*minorul doric*” (**Thuille**), această variantă a modului minor se caracterizează prin prezența sextei mari pe tonică (*la - fa diez*). Ea apare din necesități melodice, cu scopul de a eluda secunda mărită, caracteristică minorului armonic. Față de tetracordul minor inferior, tetracordul superior al minorului melodic dobândește astfel un specific major contrastant:

521



Valorificarea armonică a acestui sunet nou (*fa diez*) duce la unele formațiuni acordice ca:

522



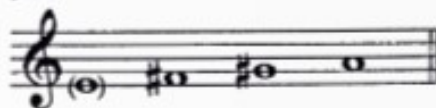
Utilizarea lor practică și înlănțuirea lor cu alte acorduri este însă limitată, pentru că acordul de nonă pe dominantă se folosește doar cu aspect de întârziere 9 - 10 (a), iar celelalte trei acorduri (IV, II, VI; b, c, d) sunt urmate, de regulă, de o funcțiune dominantică. Restricțiile se impun pentru evitarea conflictului dintre cele două tetracorduri de natură diferită (major și minor), conflict ce devine izbitor în cadrul unor înlănțuiri ca cele de mai jos:

523



Spre deosebire de minorul natural, tetracordul superior al minorului melodic se utilizează numai în urcare (cu eventuala eliziune a primului sunet):

524



Excurs 3 Pedala

Prin pedală se înțelege menținerea, pe un spațiu mai extins, a unui sunet din bas. Deasupra acestui sunet pot apare diferite înlanțuiri armonice, din care basul nu trebuie să facă parte ca sunet constitutiv de acord. Doar momentele de început și de sfârșit ale unei pedale trebuie să includă basul ca element constitutiv de acord, de regulă ca fundamentală. În general, *începutul* pedalei se situează *pe timp accentuat*, iar *sfârșitul* ei *pe timp neaccentuat*:

659

Pedala apare cel mai frecvent pe treapta I (la începutul sau sfârșitul unei piese) sau pe treapta a V-a (la sfârșitul unor introduceri lente, în retransiții sau în segmentele care preced cadenței finale). Pedala *pe treapta I* servește pentru *adâncirea funcțiunii de tonică*, pe când cea de *pe treapta a V-a* îndeplinește, prin acumulare de tensiune, rolul unei *anacruze armonice*.

Evoluțiile armonice deasupra unei pedale se cifrează fără a include sunetul ținut din bas. Prezența lui justifică (acoperă) apariția unor cvart-sextacorduri care, așezate deasupra pedalei, nu mai trebuie să se integreze într-una dintre categoriile cunoscute (de arpeggiu, de pasaj, de schimb, de întâziere). Acoperite de sunetul din bas, cvart-sextacordurile pot înlocui, în acest context special, stările directe sau sextacordurile treptelor respective:

660

Aspecte atipice ale notelor melodice

Nota de schimb sărită

Nota de schimb nu este neapărat legată de o oscilație melodic inferioară sau superioară, pentru că primul sau ultimul sunet al oscilației poate fi înlocuit. Astfel de introduceri sau părăsiri ale notei de schimb se numesc *note de schimb sărite* sau, după terminologia franceză, *echapée* (scăpată).

– *Introducerea prin salt a notei de schimb:*

671 Bach: Oratoriul de Crăciun BWV 248, nr. 10 (Sinfonia)



672 Bach: Motet BWV 229



– *Părăsirea prin salt a notei de schimb:*

673 Bach: coral nr. 234



674 Bach: coral nr. 291



Câteva reguli foarte necesare despre basul cifrat, de J. S. B. (ach)

1. Fiecare notă fundamentală are *acordul* ei propriu, în stare directă sau în răsturnare.
2. *Acordul în stare directă* se compune din 3, 5 și 8. Dintre acestea se poate modifica doar 3, care poate fi mare sau mică, denumită *majoră* sau *minoră*.
3. Un acord în răsturnare constă în acela, că deasupra notei din bas se aduc alte intervale decât cele obișnuite, adică

6	6	6	5	7	9	
4,	3,	5,	4,	5,	7	etc.
2	6	3	8	3	3	

4. Un # sau \flat singur pe o notă înseamnă că, prin # se prinde 3 major, iar prin \flat se prinde 3 minor, celelalte note rămân nemodificate.
5. Un 5 singur, ca și 8, solicită întregul acord.
6. Un 6 singur se acompaniază în trei feluri: 1) cu 3 și 8; 2) cu 3 dublat; 3) cu 6 și 3 dublat.
NB. Acolo unde 6 major și 3 minor apar simultan pe o notă, nu trebuie în nici un caz să se dubleze 6, fiind prea tare, ci trebuie să se prindă în locul ei 8 și 3.
7. 2 deasupra notei se acompaniază cu cvintă dublată, câteodată și simultan cu 4 și 5, uneori chiar
8. 4 perfectă, mai ales atunci când îi urmează 3, este combinată cu 5 și 8, dar dacă 4 este tăiat, se prinde alături 2 și 6.
9. 7 se acompaniază în trei feluri: 1) cu 3 și 5; 2) cu 3 și 8; 3) se dublează 3.
10. 9 pare a avea ceva în comun cu 2 și este, de fapt, 2 redublat, dar deosebirea constă în faptul că îi aparține un cu totul alt acompaniament și anume 3 și 5, din când în când în locul lui 5 un 6, dar foarte rar.

11. La $\frac{4}{2}$ se prinde 6, câteodată în locul lui 6 un 5.

12. La $\frac{5}{4}$ se prinde 8, iar 4 se rezolvă descendent pe 3.

13. La $\frac{6}{5}$ se prinde 3, fie major sau minor.

14. La $\frac{7}{5}$ se prinde 3.

15. Lui $\frac{9}{7}$ îi aparține 3.

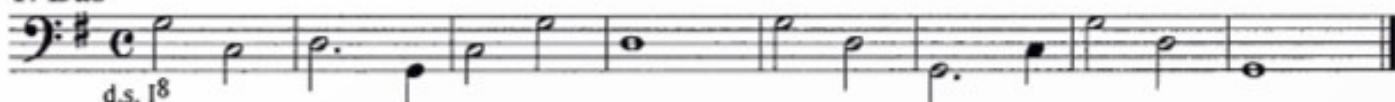
Toate celelalte cunoștințe necesare se vor transmite mai bine prin comunicare verbală, decât în scris.

Notă: Prin verbul *a prinde* („greifen”), practicianul Bach are în vedere realizarea cifrației nu în scris, ci pe tastele unei claviaturi.

Teme

Înlănțuirea severă (armonică)

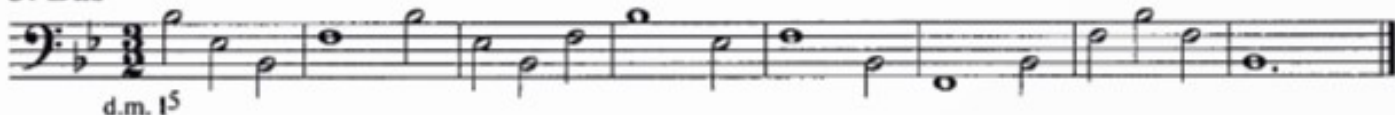
1. Bas



2. Bas



3. Bas



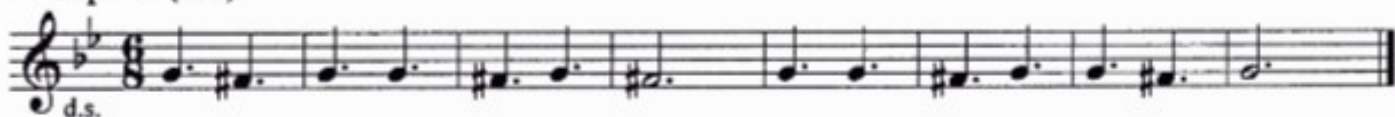
4. Sopran (Fa)



5. Sopran (re)



6. Sopran (sol)



7. Funcțiuni: Si bemol major $\frac{3}{4}$ d.l. I³ V | I IV | V I | IV | I IV | I V | I IV | I ||

8. Funcțiuni: sol minor $\frac{4}{4}$ d.m. I⁵ IV | I | V | I IV | V | I V | I IV | I ||

9. Funcțiuni: Re major $\frac{2}{4}$ d.s. I⁸ V | I IV | V I | V | I V | I IV | I V | I ||

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, proposta*) 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: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The second staff, labeled 'Răspuns', starts with a G4 quarter note followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. A box at the bottom indicates the key signature change from Do VI 6 to 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



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 (+ cvintsexacord 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

The image displays a musical score for Bach's Passacaglia and Fugue for Organ in D minor, BWV 582. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef. The second system shows a cadence with a Napolitan Sixth chord (SN) and a secondary dominant (V2). The third system shows the continuation of the piece.

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 $\frac{6}{5}$ 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 score is in C major, 4/4 time. The Soprano part consists of a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Contralto part consists of a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Fingerings are indicated below the notes: 6 6 7 7 3 5 5 6 5 # (sharp) (circled).

2 Bach: Schemelli's Gesangbuch, nr. 5

Musical score for exercise 2, Soprano (Sopr.) and Contralto (Cont.) parts. The score is in D major, 3/4 time. The Soprano part consists of a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The Contralto part consists of a sequence of notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. 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 score is in D major, 3/4 time. The Soprano part consists of a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The Contralto part consists of a sequence of notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Fingerings are indicated below the notes: 6 6 5 7 2 4 2 6 4 5 7 5 2 6 6 7 #.

4. Sopran (La b - Mi b)

Musical score for exercise 4, Soprano (Sopr.) part. The score is in B-flat major, 3/4 time. The Soprano part consists of a sequence of notes: Bb4, C5, Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, D4, C4, Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, D4, C4. 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 score is in F major, 3/4 time. The Soprano part consists of a sequence of notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Modulația diatonică spre tonalitățile îndepărtate

I. Inversiunea modală m – M

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

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

47. Sopran (Lab – do – Do – mi – Mi)

II. Inversiunea modală M – m

48. Sopran (Sib – sib – Solb)

Sol^b III — v₃⁴ v₂⁷⁻⁶ - 16 II⁶ v₄₋₃