

Hans Peter Türk

**ARMONIA  
TONAL-FUNCȚIONALĂ**

Volumul I  
Armonia diatonică nemonodulantă

GRAFOPART

## Cuprins

<b>Prefață</b> . . . . .	9
<b>Obiectul armonicii</b> . . . . .	11
<b>Acordurile treptelor principale în stare directă.</b> . . . .	13
Scritura la patru voci. . . . .	13
Distribuțiile treptelor principale în stare directă. . . .	14
Pozițiile treptelor principale în stare directă . . . . .	17
Referiri bibliografice . . . . .	19
<b>Conducerea vocilor</b> . . . . .	21
Referiri bibliografice . . . . .	23
<b>Cadențe</b> . . . . .	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
<b>Înlănțuirea severă (armonică) a treptelor principale</b>	
<b>în stare directă</b> . . . . .	33
Basul dat . . . . .	33
Sopranul dat. . . . .	34
Funcțiuni date . . . . .	36
Referiri bibliografice . . . . .	37
<b>Schimbul de poziție.</b> . . . . .	39
Înlănțuirile cu schimbul de poziție . . . . .	41
Recomandări pentru elaborarea unui sopran cantabil. . .	43
Referiri bibliografice . . . . .	45
<b>Înlănțuirea liberă (melodică)</b> . . . . .	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
<b>Basul cifrat (<i>basso continuo, basso generale</i>) . . . . .</b>	<b>59</b>
<b>Răsturnarea acordului de trei sunete Sextacordul . . . . .</b>	<b>63</b>
Utilizarea sextacordurilor . . . . .	64
Exemple din literatură . . . . .	67
Referiri bibliografice. . . . .	69
<b>Sextacorduri prin note melodice aparent disonante . . . . .</b>	<b>71</b>
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
<b>Cvartsextacordul . . . . .</b>	<b>81</b>
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
<b>Acordul de septimă al dominantei . . . . .</b>	<b>91</b>
Rezolvarea acordului de septimă al dominantei în stare directă . . . . .	91
Posibilități de introducere a septimei . . . . .	92
Exemple din literatură . . . . .	95
Referiri bibliografice . . . . .	96
<b>Răsturnările acordului de septimă al dominantei. . . . .</b>	<b>99</b>
Răsturnarea 1, cvintsextacordul. . . . .	100
Răsturnarea a 2-a, terțcvartacordul. . . . .	101
Răsturnarea a 3-a, secundacordul . . . . .	102
Exemple din literatură . . . . .	104
Referiri bibliografice . . . . .	105

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



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

*Învăță 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:

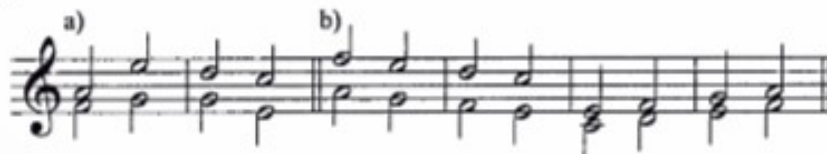
16



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



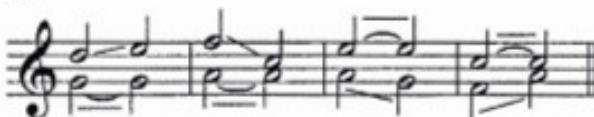
2. *Mișcarea contrară*: vocile evoluează în sens contrar:

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 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

The musical score for exercise 85 consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of two flats and common time. It is divided into four measures. The first measure is labeled 'inl. severă' and the second 'inl. liberă'. The third measure is labeled 'inl. severă' and the fourth 'inl. liberă'. Below the staves, figured bass notations are provided for each measure: I V I, I V I, I IV I IV I, and 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

The musical score for exercise 86 shows two examples of interval resolution in a treble clef, key signature of two flats, and common time. The first example, labeled 'corect:', shows a melodic line with a large interval followed by a resolution. The second example, labeled 'greșit:', shows a similar interval but with an incorrect resolution.



## 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.  $\frac{7}{8}$ ): 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;

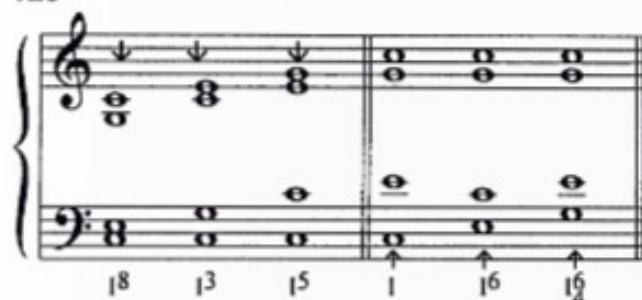
- nici o indicație: pe nota basului se construiește un acord în stare directă (uneori specificat prin  $\frac{5}{3}$ ).



## 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 soprana 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 apare, într-un alt context, ca acord consonant:

153

The musical score for exercise 153 is written for piano in two staves. It illustrates three types of chord changes: 'schimb' (change), 'pasaj' (passage), and 'întârziere' (delay). The chords are labeled as follows: Do: I<sup>5-6-5</sup>, I<sup>5-6</sup>, V, I, IV, I<sup>6-5</sup>, la: I<sup>6</sup>, V<sup>6</sup>, I.

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 two staves. It illustrates three types of chord changes: 'schimb' (change), 'pasaj' (passage), and 'întârziere' (delay). The chords are labeled as follows: Do: I<sup>3-4-3</sup>, I<sup>3-4</sup>, IV, I<sup>4-3</sup>.

*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.

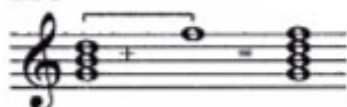
Pitagora (582-507 înainte de Hristos), stabilind prin proporții cifrice diferitele raporturi intervalice, a ajuns la concluzia că terța este un interval disonant, pe când cvarta trebuie considerată a fi consonantă. Influența acestei teorii se resimte până în Evul Mediu. Astfel se explică, cum în muzica *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 treptei 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 II<sup>7</sup>, la IV<sup>7</sup>, Fa VI<sup>7</sup>, Si bemol III<sup>7</sup>

de asemenea poate fi interpretat ca aparținând mai multor tonalități.

Doar acordul de septimă pe dominantă

266



Do V<sup>7</sup>

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<sup>6</sup> I

## Majorul armonic

(subdominanta minoră, împrumutul din omonimă)

Această variantă a majorului, care împrumută subdominanta din omonima minoră

488



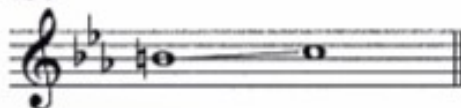
îmbogățește conceptul de tonalitate majoră. Este o replică la împrumutul dominantei în minor din omonima majoră:

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:

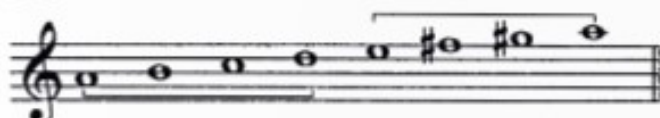
493



## 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



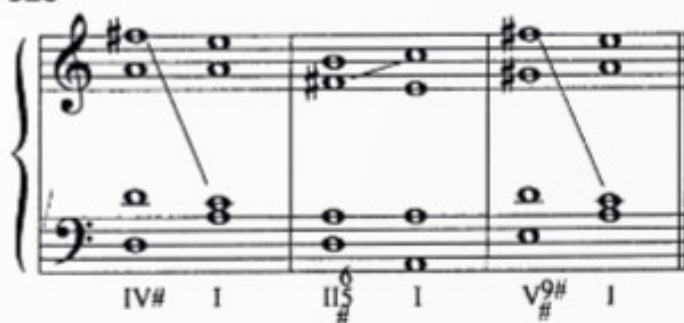
Valorificarea armonică a acestui sunet nou (*fa diez*) duce la unele formațiuni acordice ca:

522



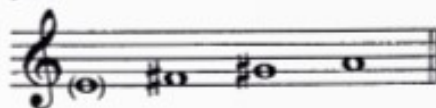
Utilizarea lor practică și înlănțuirea lor cu alte acorduri este însă limitată, pentru că acordul de nonă pe dominantă se folosește doar cu aspect de întârziere 9 - 10 (a), iar celelalte trei acorduri (IV, II, VI; b, c, d) sunt urmate, de regulă, de o funcțiune dominantică. Restricțiile se impun pentru 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.

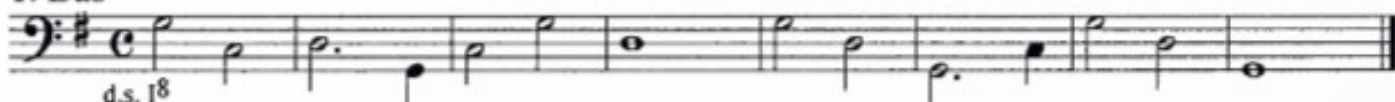
Toate celelalte cunoștințe necesare se vor transmite mai bine prin comunicare verbală, decât în scris.

*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



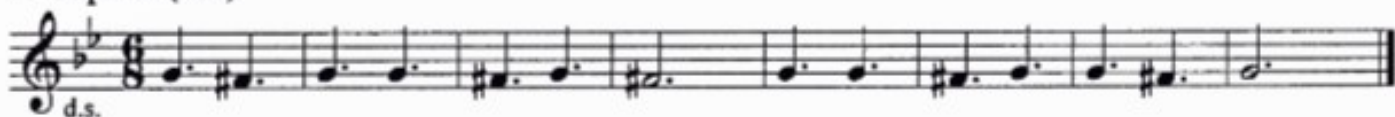
4. Sopran (Fa)



5. Sopran (re)



6. Sopran (sol)



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

8. Funcțiuni: sol minor  $\frac{4}{4}$  d.m. I<sup>5</sup> IV | I | V | I IV | V | I V | I IV | I ||

9. Funcțiuni: Re major  $\frac{2}{4}$  d.s. I<sup>8</sup> V | I IV | V I | V | I V | I IV | I V | I ||