

OLGUȚA LUPU

**LBRIS**

We know  
books

**SUPPORTUL ARMONIC  
ÎN SOLFEGIUL TONAL NEMODULATORIU**

GRAFOART



Deși logica tonală stă la baza creației muzicale a doar aproximativ trei secole (XVII-XIX)<sup>1</sup>, calitatea, abundența, varietatea, profunzimea și unicitatea lucrărilor născute în această perioadă au făcut ca mare parte a muzicii din sălile de concert să stea sub semnul tonalului.

Ca urmare, în pregătirea tinerilor muzicieni se pune un accent special pe asimilarea acestei logici, fără de care accesul profesionist la muzica tonală – în sensul înțelegerii mecanismelor ce ordonează și ierarhizează relațiile dintre sunete – ar fi îngrădit.

Dar ce este tonalismul? Dacă privim retrospectiv, mergând înapoi pe firul istoriei și ajungând la timpurile în care s-a născut tonalitatea (sfârșitul Renașterii; cu aproximație, la pragul dintre veacurile XVI și XVII, ca rezultat al unui proces mai îndelungat), vom constata că aceasta a luat ființă, într-un mod gradual și firesc, chiar din modalism<sup>2</sup>. Cu toate acestea, “odrasla” modalismului, tonalitatea, și-a definit cu pregnanță o personalitate proprie, inconfundabilă.

Distincția majoră dintre sistemul tonal și cel modal rezidă în *modul de relaționare* a sunetelor.

În muzica modală<sup>3</sup>, între sunete se nasc relații predominant liniare, orizontale, dând naștere unor formule sau tipare melodice. Relațiile orizontale stabilite între sunete merg de la simplu (juxtapunere, alăturare) la complex (relații de tip rețea), în care rolul de pivot al rețelei este jucat de cele mai multe ori de finală sau de o altă treaptă importantă a modului (de obicei IV sau V). Aceste relații de tip rețea sunt uneori materializate și pe verticală, prin structuri de tip ison.

În schimb, în muzica tonală orice sunet este mai întâi inclus într-o structură verticală, acordică: *sunetul* în sine nu mai are o funcție proprie, el este doar *parte* – mai mult sau mai puțin importantă – a unei funcții, reprezentată printr-un *acord*. Între aceste funcții armonice (acordice) se stabilesc legături, creând trasee funcționale ce se conformează anumitor reguli privind succesiunea, contrastul, tensiunea și rezolvarea.

În plus, sunetelor ce intră în componența acordului li se poate adăuga o întregă suită de așa-numite *note melodice* – sunete ce nu aparțin acordului respectiv, dar care au rolul de a ornamenta și pigmenta melodia.

---

<sup>1</sup> În vreme ce tot restul muzicii, cu mici excepții survenite în secolul XX (aleatorism, serialism, spectralism etc.), este generat de o logică modală.

<sup>2</sup> Prin uniformizarea modurilor, proces determinat mai ales de similitudinea și importanța crescândă a momentelor cadențiale (în care sensibilă a devenit aproape omniprezentă).

<sup>3</sup> Pornim de la ideea că muzica tipic modală este cea monodică. Într-un sens larg, putem considera că, din momentul în care a apărut cântul polifonic (Ars antiqua, sec. X-XI, inspirat de anumite practici polifone tradiționale) și implicit obligativitatea de a cadența pe un interval consonant (situație în care necesitățile verticale devin mai puternice decât cele orizontale), precum și aceea de a construi traseele melodice în așa fel încât să poată “conviețui” și pe verticală, logica modală intră într-un proces lent de transformare într-un alt tip de logică (tonală), în care necesitățile verticale vor prelua treptat controlul asupra celor orizontale.

Orice decodificare corectă a unei structuri tonale presupune existența auzului funcțional, manifestat prin capacitatea de a grupa sunetele în acorduri, de a recrea contextul armonic (când melodia nu prezintă toate elementele acordului) și de a decela între sunetele reale și notele melodice<sup>4</sup>.

Când ascultăm o muzică tonală, avem anumite așteptări determinate de faptul că am asimilat regulile ce stau la baza acestei muzici; astfel încât, cel puțin parțial, putem deduce ce urmează, într-un mod similar structurilor lingvistice. Confirmarea sau, dimpotrivă, infirmarea previziunilor creează un joc subtil, în care senzația de confort, de familiaritate (indusă de ceea ce se încadrează în tiparele frecvente) se îmbină cu cea de surprindere (produsă de ceea ce contravine “traseelor regulamentare”).

Ajungem acum la subiectul lucrării de față: *gândirea funcțională în solfegiul tonal*. Mai întâi, de ce este necesară crearea unui suport armonic funcțional pentru fiecare solfegiu, materializat într-o succesiune de acorduri – reprezentante ale funcțiilor? Poate că știți că *monodia acompaniată* a fost unul dintre produsele cele mai reușite ale *evului tonal*<sup>5</sup>. Veți spune poate: ce legătură are asta cu solfegiul, care este o monodie *neacompaniată*? Ei bine, solfegiul este *tot o monodie acompaniată*, căreia însă nu i se dezvăluie explicit suportul armonic. Când cântăm solfegiul (care e doar o proiecție orizontală a unor armonii, cărora li se adaugă de cele mai multe ori și note ornamentale) trebuie să *auzim*, cu ajutorul auzului interior, și armonia care a generat melodia și care îi conferă acesteia stabilitate și coerență.

Încerc să-mi închipui ce gândiți în timp ce citiți aceste rânduri și, ajungând în acest punct, cred că mulți dintre voi vă întrebați: de ce trebuie să complicăm lucrurile, în loc să intonăm, simplu, intervalele în succesiunea respectivă? Deoarece acest mod de a solfegia nu va conduce niciodată la rezultate bune în perimetrul tonal. Pentru că, dacă suntem atenți doar la relațiile ce se stabilesc între două sunete succesive, mergând numai din aproape în aproape, pierdem din vedere contextul, singurul care poate să ne ofere o imagine reală a structurii muzicale. Motivul sunt relațiile speciale dintre sunete, care în sistemul tonal merg permanent pe două planuri: sunete care fac parte din acord (numite în armonie *note* sau *sunete reale*) și sunete care nu fac parte din acord (numite *note melodice*), care sunt doar *sateliți* ai primelor<sup>6</sup>. Crearea suportului armonic, cu alte cuvinte *decantarea sunetelor reale, a elementelor ce compun acordul*, nu complică, ci clarifică și implicit simplifică lucrurile, reliefând *structura de rezistență* (armonia) pe care trebuie să se sprijine restul sunetelor<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Auzul funcțional are, la rândul său, multiple nivele de rafinare: de la identificarea apartenenței funcționale la sesizarea unor diferențe subtile, determinate de mersurile melodice, de utilizarea anumitor stări sau poziții etc.

<sup>5</sup> Sintagmă preluată din cartea Laurei Manolache – *Amurgul evului tonal: conceptele consonanță-disonanță de la antagonism la complementaritate* (Editura Muzicală, 2001).

<sup>6</sup> Cele două planuri pot fi și ordonate ierarhic: sunetele reale sunt cele importante, cele ornamentale fiind secundare; distincția este valabilă dacă gândim din punct de vedere funcțional. Dar acest criteriu nu este singurul; dacă privim lucrurile din punctul de vedere al tensiunilor ce se creează între melodie și armonie, între ritm și metru, uneori tocmai sunetele ornamentale devin mai importante (este de pildă cazul apogiaturii).

<sup>7</sup> Pentru a vă încuraja, trebuie să vă spun că cei care solfegiază bine au în minte – conștient sau nu – acest suport tonal, fapt reieșit în urma unor discuții cu studenți din mai multe generații: întrebați fiind cum gândesc în timp ce cântă, ei au realizat că de fapt derulează în paralel un suport armonic.

## Câteva paralele utile...

Ca să înțelegi mai bine, să ne imaginăm un traseu la înălțime, compus din mai multe dale – corespunzătoare sunetelor –, cărora nu le putem vedea suportul. Sarcina este să parcurgeți traseul, atingându-le pe toate. Numai că, aidoma unui traseu tonal, unele dale sunt solide, având sprijin în podea (acestea sunt acele sunete *reale*, elemente ale acordului), în timp ce altele nu sunt decât suspendate în aer (notele melodice, care nu fac parte din acord, dar sunt “sateliți” ai sunetelor acestora). A păși pe acestea din urmă înseamnă automat dezechilibrarea și pierderea *busolei* tonale, cu întreg cortegiul nefast de urmări: intonații “false”, senzația pierderii reperului, imposibilitatea de a continua etc. Pentru a reuși parcurgerea traseului, soluția este ca “dalele-capcană” să fie doar *atinse*, având sprijinul pe una din “dalele solide”.

Dar cum putem deosebi cele două tipuri de dale? Vestea bună este că putem deveni experți în identificarea fără greș a dalelor periculoase, dacă ne formăm așa-numitul auz funcțional. Cu ajutorul lui, vom putea *sorta* rapid sunetele în cele două categorii și le vom putea trata diferențiat, conform statutului lor: sunete reale (de sprijin) și sunete ornamentale (sateliți), pentru a căror intonare corectă avem nevoie de suportul primelor.

Cititul unui solfegiu poate fi comparat și cu parcurgerea unui text lingvistic, în care cea mai mică unitate purtătoare de sens nu este nici sunetul, nici silaba, ci *cuvântul*. Dacă încercăm să stabilim o echivalență, putem considera că un sunet muzical este echivalent unuia din limbajul natural, iar un interval muzical – echivalentul unei silabe<sup>8</sup>. Dar în funcție de ce vom grupa intervalele muzicale în unități cu sens, echivalente ale cuvintelor? În muzica tonală, armonia (apartenența funcțională) joacă un rol esențial în această grupare<sup>9</sup>. Dacă într-un text tonal suntem atenți doar la citirea corectă a unei succesiuni de intervale (echivalentele silabelor), fără a delimita funcțiile armonice (un fel de “cuvinte”, din punctul de vedere al derulării armonice) pe care acestea le creează, nu vom putea înțelege cu adevărat textul respectiv<sup>10</sup>! Identificarea sensului funcțional-armonic al unei structuri melodice se face prin gruparea sunetelor pe criteriul apartenenței funcționale. Grupurile de sunete (reale și melodice) cuprinse într-o singură funcție armonică sunt asemenea unor mulțimi<sup>11</sup>: pot avea un singur sunet sau pot fi foarte numeroase (combinații diverse de sunete reale și note melodice).

Trebuie spus că sensul muzical se construiește și în funcție de alte paliere sau criterii de grupare și ierarhizare; criteriul funcțional este doar unul dintre ele și este deosebit de important în perimetrul muzicii tonale; un altul este structura melodico-ritmică, pe baza căreia se constituie celule (un fel de silabe) și motive muzicale (echivalente ale cuvintelor). Motivul muzical poate avea o singură funcție armonică, două sau mai multe (dacă vreți, asemenea cuvintelor simple sau compuse).

<sup>8</sup> Deși utile, paralelele dintre limbajul natural și cel muzical nu trebuie absolutizate. Dogmatizarea lor se poate dovedi periculoasă.

<sup>9</sup> Fără a fi însă singurul criteriu.

<sup>10</sup> În această grupare, un rol important îl au metrul și ritmul, după cum am mai spus.

<sup>11</sup> Putem imagina chiar mulțimea vidă, de pildă în cazul unei previzibile funcții de tonică pe care nu o mai auzim efectiv (fiind înlocuită de o pauză), dar pe care o intuim, o deducem cu ajutorul auzului interior.

Apoi, întocmai ca într-un text lingvistic, nu e vorba numai de gruparea silabelor în cuvinte (cea mai mică unitate cu sens), ci și de ierarhizarea și interdependența cuvintelor, propozițiilor etc. Dar, pentru că de stabilirea echivalențelor dintre lingvistică și muzică, precum și de delimitarea diverselor unități și definirea raporturilor lor de interdependență, coordonare sau subordonare se ocupă mai curând alte discipline (“Formele muzicale”, “Semiotica muzicală”, “Armonia” etc.), mă voi opri aici cu considerațiile. Important este să rețineți un lucru: în muzică (și în special în cea tonală) nu e suficient să încercați să “silabisiți” (străduindu-vă să intonați corect intervalele succesive), ci este absolut necesar să alcătuiți unități cu sens funcțional-armonic, grupând sunetele pe baza apartenenței funcționale.

Și dacă încă nu v-am convins, vă voi mai spune o poveste asemănătoare, dar din alt domeniu. În episodul doi (“Make Me a Genius”) al filmului “My Brilliant Brain” (realizat în 2007 de Windfall Film și distribuit de National Geographic Channel), multipla campioană Susan Polgar, poate cea mai mare șahistă a tuturor timpurilor, prima femeie care a cucerit titlul de Grandmaster, este supusă între altele unui test de memorie: i se cere să rețină instantaneu poziția celor 28 de piese aflate pe o tablă de șah, în cursul unui joc. Pentru a face lucrurile și mai dificile, imaginea tablei de șah este afișată pe lateralul unei camionete care trece prin fața șahistei; timpul afectat perceperii imaginii în mișcare: 3 secunde. Ceea ce urmează pare a sfida orice limite cunoscute privitoare la memoria umană: deși se știe că memoria de lucru (cea de scurtă durată) nu poate înregistra în medie mai mult de 7 unități<sup>12</sup>, Susan Polgar reconstituie fără ezitare poziția celor 28 de piese pe tabla de șah. Miracolul este explicat prin capacitatea jucătoarei de a grupa cele 28 de piese în doar 5 unități mai mari, reținându-le astfel cu ușurință<sup>13</sup>. Când însă piesele alcătuint diagrama au fost așezate la întâmplare de un necunosător într-ale șahului, marea campioană nu le-a mai putut reține. Motivul este simplu: gruparea în unități mai mari nu se poate face decât în situația în care structurile alcătuite se bazează pe anumite reguli, sunt logice, au sens, prin aceasta devenind recognoscibile.

Toate aceste exemple dovedesc că, indiferent de aria de activitate, creierul uman procesează informația într-un mod similar. De aceea, capacitatea de a decela sensul unui text muzical sonor prin *reconstituirea corectă a grupurilor ce alcătuiesc o funcție armonică* este esențială pentru orice muzician.

Nu în ultimul rând, exercițiile din acest volum vă dezvoltă abilitatea de a vă acompania instrumental, de a corela cu ușurință linia melodică și urzeala armonică, aspect care se va dovedi cu siguranță util în activitatea voastră viitoare.

<sup>12</sup> Cf. George Miller, “The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information”, *Psychological Review* 63 (2), p. 81–97, 1956. Detalii în Nicholas Carr, *Superficialii. Efectele internetului asupra creierului uman*, Ed. Publica, 2012.

<sup>13</sup> Aceeași capacitate de a grupa elementele în unități mai mari o face capabilă să susțină 5 partide simultan fără a avea nici un contact vizual cu tabla de joc.

## Configurarea etapelor

Desigur, ar fi greu, dacă nu chiar imposibil să formăm acest auz funcțional lucrând direct pe un material cu un grad ridicat de dificultate. De aceea, vom descompune oarecum artificial etapele configurării unei melodii, în așa fel încât să puteți înțelege și asimila mecanismele acesteia și logica ei interioară. Am optat pentru etapizarea acestui parcurs urmând jaloanele stabilite de discipline precum “Armonia” sau “Contrapunctul”<sup>14</sup>. Din două motive: mai întâi, aceste etape nu au fost stabilite întâmplător, ele parcurg în linii mari traseul general al dezvoltării muzicii, fără referire strictă la muzica tonală: de la folosirea exclusivă a unor intervale armonice consonante, la apariția unor note melodice *cuminți*, inofensive, care nu clatină consonanța pe care o ornamentează – broderii, pasaje, întâzieri, anticipații – și apoi la ivirea notelor melodice mai *excentrice*, mai *turbulente* – apogiatura venită/rezolvată prin salt și *échappée-ul*<sup>15</sup> –, care pot destabiliza uneori armonia ai cărei sateliți sunt<sup>16</sup>.

În al doilea rând – poate chiar mai important –, cei responsabili cu configurarea disciplinei “Armonie” au decis să facă o mică, dar foarte utilă deviere față de realitatea creației muzicale. Cu toate că modulația este socotită a fi esența tonalității<sup>17</sup>, “Armonia” studiază acest fenomen abia după parcurgerea altor etape<sup>18</sup>, ce epuizează relațiile care se pot stabili în interiorul unei singure tonalități, formând astfel temelia, armătura auzului funcțional. Oportunitatea acestei soluții didactice este confirmată de observațiile personale la catedră, care atestă faptul că cele mai mari dificultăți în solfegiere apar în momentele modulatorii, de schimbare a centrului tonal.

De aceea, cu riscul ca solfegiile să devină ușor iterative, lucrarea de față va fi dedicată solfegiilor nemedulatorii<sup>19</sup>, ce cuprind însă acorduri pe diverse trepte (principale și secundare) și întreaga gamă de note melodice (aparent și efectiv) disonante, atât diatonice cât și cromatice<sup>20</sup>. Tema principală a lucrării o constituie deci materializarea, concretizarea acestui suport armonic nevăzut, dar care există și fără de care nu putem *decodifica* corect nici o structură clădită pe logica tonală. Studiarea

<sup>14</sup> Încă ceva: dacă vă veți forma acest auz funcțional, îndeosebi disciplina “Armonie” vi se va părea mult mai accesibilă, iar temele pe care le veți construi nu vor fi doar scheme pe hârtie, ci vor fi rezultatul unor reale reprezentări auditive mentale, create cu ajutorul auzului interior.

<sup>15</sup> Preiau și eu denumirea utilizată în română, deși conține o inadverență: genul feminin din franceză capătă în română un ciudat articol hotărât masculin (!).

<sup>16</sup> Consider că familiarizarea cu noțiuni simple, accesibile (precum broderia, pasajul etc.) se poate face și este chiar binevenită cu mulți ani înainte de utilizarea lor efectivă în rezolvarea temelor de armonie.

<sup>17</sup> Deoarece sistemul tonal se bazează pe doar două tipare – Majorul și minorul –, modulația a constituit, încă din zorii acestuia, calea de a construi un edificiu coerent, în care să coexiste necesarele bipolarități “unitate-diversitate”, “tensiune-relaxare”. Imensa majoritate a lucrărilor muzicale tonale, fie ele chiar monopartite și monotematice, va conține cel puțin o modulație. Se debutează prin configurarea tonalității de bază, pentru ca în scurt timp aceasta să fie părăsită, pentru a fi regăsită în final. Configurarea acestui arc tensional (de îndepărtare și apoi de reapropiere de tonalitatea de bază) este indispensabilă logicii tonale și ea apare (cu mici excepții) chiar în solfegiile cu grad redus de dificultate. Altfel, rezultatul în plan muzical ar fi senzația de stagnare, de redundanță.

<sup>18</sup> Trepte principale, note melodice aparent disonante, trepte secundare, note melodice efectiv disonante.

<sup>19</sup> Abordarea modulației se va face într-o lucrare ulterioară.

<sup>20</sup> Ca o excepție față de parcursul disciplinei “Armonie”, nu vom face distincția între notele aparent și cele efectiv disonante, tratându-le strict din punctul de vedere al comportamentului lor melodic și al plasării metrice. Mai mult decât atât, în domeniul notelor melodice vom depăși granițele diatonismului, utilizând și elemente cromatice.

solfegiilor împreună cu acompaniamentul însoțitor este una dintre condițiile de formare a auzului funcțional; dar, în egală măsură și cu același scop (formarea auzului funcțional), solfegiile trebuie studiate și fără acompaniament, încercând treptat ca mentalul (auzul interior) să suplinească sonoritatea acordică efectivă.

Adresându-se deopotrivă studenților, elevilor și profesorilor acestora, volumul are în vedere parcurgerea unui traseu gradual, atât de la un capitol la altul, cât și în cadrul fiecărui capitol. Această organizare dă profesorilor posibilitatea de a opera selecții, în funcție de nivelul elevilor/studenților: realizarea acompaniamentului poate fi făcută, după caz, de către elev sau de către profesor; acompaniamentul poate fi o variantă elementară, schematică – folosind exclusiv/predilect stări directe – sau poate încerca să se conformeze unor reguli privind dublajele, eliminările, înlănțuirile, rezolvarea elementelor disonante etc.; cu cei începători se pot aborda doar primele solfegii ale fiecărui subcapitol, urmând ca ulterior să se revină, concentric, la cele mai dificile; în cazul celor mai avansați, se pot studia direct cele de la sfârșitul fiecărui subcapitol.

## II. SUPORTUL ARMONIC

Un suport armonic rezumă esența a ceea ce se petrece în melodie, extrăgând sunetele reale<sup>21</sup> și eventual completându-le, după caz, în așa fel încât să rezulte acorduri care îndeplinesc anumite funcții.

Pentru a alcătui un suport armonic, vom avea nevoie să cunoaștem mai întâi funcțiile armonice și principalele reguli de îmbinare a acestora (înlănțuiri, cadențe). Vom afla și câteva noțiuni de cifraj, precum și câteva principii simple de construire a unui acompaniament armonic, utilizând deocamdată numai sunete reale. Vom încheia prin a trece în revistă câteva din modalitățile graduale de utilizare a acestor exerciții.

### 1. FUNCȚII ÎN TONALITATE

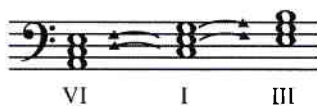
E timpul să facem cunoștință cu personajele principale, altfel spus cu funcțiile din tonalitate<sup>22</sup>. Ele sunt doar trei: tonica (T), subdominanta (SD) și dominantă (D).

Știu, s-ar putea să fiți puțin derutați, întrucât ați fost probabil obișnuiți cu funcțiile treptelor în gamă, asociind funcția cu treapta corespunzătoare acesteia (tr. I – tonica, tr. a IV-a – subdominanta; tr. a V-a – dominantă). *Funcția tonală* (armonică) nu este însă reprezentată de o singură treaptă, ci de *acordul construit pe acea treaptă*. Mai mult, în tonalitate (și implicit în armonie) acordurile de pe treptele secundare (II, III, VI, VII) nu îndeplinesc funcții noi, ci doar le substituie uneori pe cele ale treptelor principale.

Să le analizăm pe rând:

- **funcția tonicii:** stabilă, echilibrată, poate fi urmată de oricare altă funcție (SD sau D). Este reprezentată de acordul tonicii. În anumite situații, acesta poate fi substituit de acordul treptei a VI-a și mult mai rar de cel de pe treapta a III-a<sup>23</sup>, deoarece ambele acorduri au două sunete comune cu cel de pe treapta I (ex.1<sup>24</sup>).

ex.1



Când folosim două acorduri cu aceeași funcție în succesiune, ordinea recomandată este I-VI (intensificarea culorii) și nu invers.

<sup>21</sup> Elemente care formează acordul: fundamentală, terță, cvinta, uneori septima și chiar nona. Când nu vor apărea toate în linia melodică, acordul se va completa prin adăugarea în suportul armonic a elementelor lipsă.

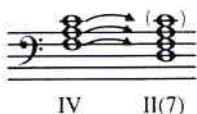
<sup>22</sup> Prezentarea – foarte succintă – face apel strict la informațiile necesare parcurgerii solfegiilor, fără a intra în alte detalii.

<sup>23</sup> Acest acord este considerat, în majoritatea situațiilor, neutru, putând fi precedat și urmat de orice funcție. Excepție – treapta a III-a în *minor*, varianta armonică (fiind un acord mărit, deci tensionat, îndeplinește mai curând funcția de *dominantă*).

<sup>24</sup> Cu excepția ilustrațiilor preluate din *literatura muzicală*, exemplele sunt concepute în tonalitățile model *Do Major* și, pentru anumite cazuri – *precizate corespunzător* –, *la minor*.

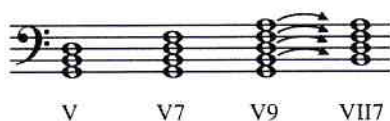
- **funcția subdominantei:** de asemenea stabilă, echilibrată, nu prezintă o atracție deosebită către o altă funcție. Și ea poate fi urmată de oricare altă funcție (T sau D). Acordul treptei a IV-a, care reprezintă funcția de subdominantă, poate fi substituit foarte convingător de către cel al treptei a II-a<sup>25</sup> (acesta având două sau chiar trei sunete comune – ex.2), cu aceeași recomandare ca, atunci când le folosim în succesiune, ordinea să fie IV-II și nu invers<sup>26</sup>.

ex.2



- **funcția dominantei:** dinamică, simbol al tensiunii. De aceea, acordul de pe treapta a V-a va fi utilizat adesea cu 7mă, uneori și cu 9nă, pentru a-i spori această calitate. În minor, acordul dominantei va întrebuința întotdeauna sensibilă (variante armonică), lipsa acesteia determinând disiparea funcției de dominantă și chiar intrarea acordului în “neutralitate”. Având un potențial ridicat de atracție către tonică (datorat mai ales sensibilei, naturală în major și artificială în minor), funcția dominantei va fi urmată de cea a tonicii. În mod excepțional, ea poate fi urmată și de subdominantă, dar numai în două cazuri: când aceasta e inclusă ca o paranteză într-o funcție mai mare de dominantă (D-SD-D, respectiv V - IV/II - V) sau când cele două funcții fac parte din fraze diferite (când în succesiunea D-SD, dominantă – V – reprezintă sfârșitul unei fraze, iar subdominantă – IV/II – începutul următoarea). Funcția dominantei poate fi îndeplinită și de acordul de pe treapta a VII-a, care este un substitut (mai slab) al acordului treptei a V-a<sup>27</sup>, elementele acordului treptei a VII-a fiind conținute în acordul dominantei (cu septimă sau nonă – ex.3).

ex.3



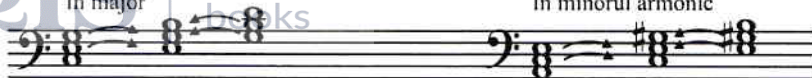
În cazul în care folosim ambele acorduri, succesiunea va fi VII-V (întărirea funcției), nu invers. Foarte rar, funcția dominantei poate fi preluată și de acordul de pe treapta a III-a, care se dovedește astfel bivalent<sup>28</sup> (cu observația că în minorul armonic, acest acord înclină substanțial către funcția de dominantă – ex.4).

<sup>25</sup> Privitor la acordul treptei a VI-a, care conține două sunete comune nu doar cu acordul tonicii, ci și cu cel al treptei a IV-a, precizez că, din rațiuni de simplificare didactică, nu l-am inclus ca substitut al funcției de subdominantă, întrucât potențialul său de a juca acest rol este foarte redus (v. D. Buciu, *Armonie tonală*, vol.I, Conservatorul de muzică “Ciprian Porumbescu”, 1988, p. 101-107).

<sup>26</sup> În minor, acordul treptei a II-a este micșorat; pentru a diminua instabilitatea intervalului dintre fundamentală și cvintă, va fi utilizat ca trison doar în răstunarea I, nu și în stare directă; este însă preferabil, mai ales când succede treptei a IV-a, să îl folosim ca tetrason (acord cu septimă), în acest caz nemaexistând nici un fel de constrângeri legate de o anumită stare/răsturnare.

<sup>27</sup> Considerațiile privitoare la treapta a II-a în minor sunt valabile și în cazul treptei a VII-a, pe care se formează un trison micșorat, atât în major cât și în minorul armonic (minorul “tonal”).

<sup>28</sup> Sau neutru, putând substitui, în funcție de context, acordul de tonică sau pe cel de dominantă.



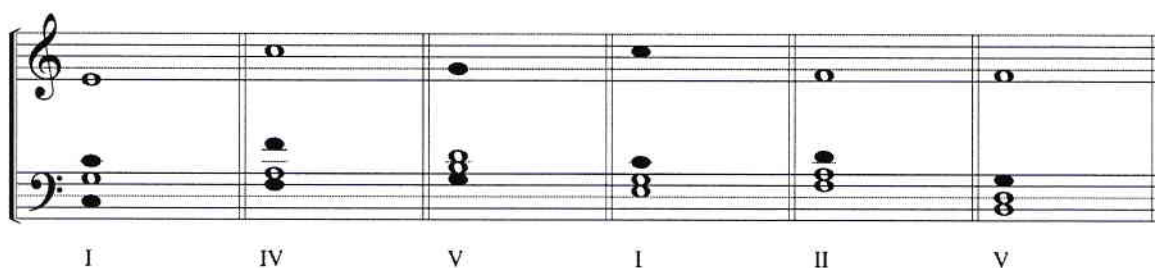
I III V  
Trepăta a III-a poate avea  
funcție de Tonică sau  
de Dominantă

I III5# V#  
trepăta a III-a are mai  
degrabă funcție de Dominantă

### Cifrajul

Sub fiecare acord vom întâlni o combinație de cifre, care alcătuiește *cifrajul*. Prin cifraj nu se notează funcția, ci treapta pe care se formează acordul în stare directă<sup>29</sup> (trepăta respectivă îndeplinind deci rolul de fundamentală a acordului). Treptele sunt notate cu cifre romane (ex.5).

ex.5



Pe lângă cifrele romane, apar și cifre arabe, care se referă la starea acordului. Pentru cifrarea stărilor acordului se iau în considerare intervalele (în general, în forma lor simplă/simplificată) formate între sunetul din bas și unul sau mai multe elemente caracteristice acordului respectiv (ex.6). Cifrajele sunt cele din tabelul de mai jos, cu observația că în minorul armonic se marchează și alterarea suitoare a treptei a VII-a (sensibila).

Starea	Trisonuri		Tetrasonuri
	Var. 1	Var. 2	
directă	5 3	5	7
răsturnarea I	6 3	6	6 5
răsturnarea a II-a	6 4	-	4 3
răsturnarea a III-a	-	-	2

<sup>29</sup> Există și o excepție: acordul în răsturnarea a II-a ( $\frac{6}{4}$ ), care din cauza instabilității sale (determinată de cvarta perfectă față de bas, considerată *disonantă*) va fi de obicei integrat unei alte funcții armonice (notată ca treaptă) decât cea reprezentată de propria fundamentală. Detalii în paginile următoare.

Musical notation for example 6, showing a bass line with chords I5, II6, V7, V2, and V6/5.

În cazul prelungirii unei funcții (menținerea aceluiași acord, chiar dacă starea sa se modifică), nu se notează încă o dată treapta, ci doar schimbarea stării acordului (ex.7).

ex.7

Musical notation for example 7, showing a bass line with chords I, 6, V7, 2, 16, and 5.

### Dublaje și eliminări

Subiectul este important mai ales pentru armonia corală, la patru voci. În situația construirii unui suport armonic instrumental<sup>30</sup> lucrurile sunt mai simple, întrucât nu este obligatorie folosirea unui număr constant de voci (sunete), acestea putând varia, după caz, de la două la patru (sunetele din melodie putând constitui completarea celor din suport), preferându-se pozițiile strânse, posibil de cuprins cu o singură mână. Deși în armonia corală la 4 voci vocile sunt grupate două câte două și nu trebuie depășite anumite distanțe între voci, solfegiile se încadrează mai curând în tiparul “monodiei acompaniate” (armonie instrumentală), în care distanța între suportul armonic și melodie nu mai constituie o problemă. Totuși, vom expune sumar câteva reguli privitoare la dublaje/eliminări, pentru cei interesați în obținerea unui grad mai ridicat de acuratețe a suportului armonic. Ca principiu general, se recomandă o *atenție sporită pentru dublaje/eliminări mai ales în ce privește prima și ultima poziție a funcției*, cu mențiunea că *schimbările dese de poziție sunt de evitat*.

### Dublaje

În general, în interiorul unui trison putem dubla fără grijă acel element (fundamentală, terța sau cvinta) care reprezintă o treaptă principală în respectiva tonalitate. Conform acestui principiu, va rezulta că pe treptele I și IV putem dubla fundamentală sau cvinta, pe treapta a V-a doar fundamentală<sup>31</sup>, iar pe treptele II, VI, III – terța (ex.8).

<sup>30</sup> Vezi și Alexandru Pașcanu, *Armonia*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1982, capitolul *Armonizarea instrumentală*, p. 420-434.

<sup>31</sup> Recomandarea este valabilă pentru starea directă a acordului de dominantă; în răsturnarea I e permisă dublarea cvinte acordului dacă aceasta se află în sopran; iar în răsturnarea a II-a, când cvinta acordului