

Alexandru Pașcanu

# ARMONIA

Volumul I

PREVIZUALIZARE

GRAFOART

## CUPRINS

<b>Introducere</b> .....	5
<b>I. ARMONIE. ACORD</b> .....	10
<b>II. ARMONIA LA PATRU VOCI</b> .....	21
<b>III. ÎNLĂNȚUIREA ACORDURILOR PRINCIPALE</b> .....	35
<b>IV. REALIZAREA TEMELOR</b> .....	43
<b>V. CÂNTUL DAT</b> .....	49
<b>VI. CADENȚELE</b> .....	54
<b>VII. RĂSTURNAREA I A ACORDURILOR PRINCIPALE</b> .....	60
<b>VIII. RĂSTURNAREA A II-A A ACORDURILOR PRINCIPALE</b> .....	66
<b>IX. SEPTIMA DE DOMINANTĂ</b> .....	87
<b>X. NONA DE DOMINANTĂ</b> .....	105
<b>XI. ACORDURILE SECUNDARE</b> .....	119
<b>XII. ACORDURILE DE SEPTIMĂ ALE TONICEI ȘI SUBDOMINANTEI</b> .....	175
<b>XIII. DIFERITE TIPURI DE MINOR ȘI MAJOR</b> .....	178
<b>XIV. SECVENȚELE SAU MARȘURILE ARMONICE</b> .....	191
<b>Teme pentru rezolvat</b> .....	199
<b>Teme rezolvate</b> .....	234

# INTRODUCERE

Cercetările istorice au dus la concluzia că, în antichitate și multă vreme după aceea, oamenii au practicat numai cântarea pe o singură voce<sup>1</sup> (la unison) sau, cel mult, în octave. De-abia în evul mediu, între anii 800 – 900, se semnalează primele rudimente de polifonie<sup>2</sup>. Practicată la început spontan, în mersuri paralele<sup>3</sup>, care se vor combina mai târziu cu mișcări oblice<sup>4</sup> și contrarii<sup>5</sup>, această muzică pe mai multe voci este codificată, în preajma secolelor X-XI, printr-o serie de reguli.

Termenul de *contrapunct*<sup>6</sup> apare către anul 1300, în lucrările teoretice ale lui *Philippe de Vitry* și *Johannes de Muris*, care vin să consfințească o practică instaurată într-o manieră ce avea să se numească *ars nova*, după ce muzica secolelor XII și XIII fusese etichetată *ars antiqua*.

*Contrapunctul*, care nu trebuie confundat cu *polifonia* (a cărei sferă este mai largă), este arta și știința organizării și înlănțuirii a două sau mai multe melodii simultane, care, posedând fiecare independența sa, se îmbină într-un tot unitar, în funcție de un *cantus firmus*<sup>7</sup>.

Vom fi mai aproape de adevăr dacă vom interpreta etimologia, provenind din *punctum contra punctum*, ca însemnând *frază contra frază* și nu *notă contra notă*, cum se explică de obicei. Vom acorda, astfel, termenului de *punctum*, *accepția* sa din teoria medievală, unde *punctum* reprezintă fraza și nu nota izolată, ca în terminologia gregoriană.

Se cuvine să subliniem, în mod special, esența melodică și caracterul orizontal al contrapunctului, în opoziție cu axarea pe verticală, specifică armoniei.

Fără să ignore, să conteste sau să neglijeze intervalele armonice, pe verticală, născute între voci (pe care, de altfel, le verifică și le reglementează riguros), contrapunctul, totuși, are drept obiectiv principal desfășurarea îmbinată a melodiilor concomitente. Începând cu contrapunctul la trei sau mai multe voci, putem avea uneori senzația unor acorduri. Dar acestea nu reprezintă construcții organizate, ci doar rezultante pe verticală ale unor mersuri simultane pe orizontală.

Așa, de pildă, unul din cele mai vechi exemple de aparențe acordice ni-l oferă *Guillaume de Machaut*<sup>8</sup>, într-o lucrare contrapunctică, către 1360, în *Missa Notre Dame*, care este totodată și cea mai veche *missă* polifonică pe patru voci, păstrată până la noi:

---

<sup>1</sup> Monodică

<sup>2</sup> Cântare pe mai multe voci, cu sunete diferite

<sup>3</sup> *Organum* (cântarea în cvarțe sau cvinte paralele), iar mai târziu *falso-bordone* și *gymel* (mersuri paralele de terțe sau șeste)

<sup>4</sup> În mișcarea oblică, o voce stă pe loc, în timp ce alta se mișcă.

<sup>5</sup> *Diafonia*, identică organum-ului în sec. IX- XII, va desemna, mai târziu, combinarea diferitelor mișcări; de asemenea, *discantul*.

<sup>6</sup> *Ars contrapuncti*

<sup>7</sup> Prin *cantus firmus* se înțelege o temă melodică principală, pe soliditatea căreia se construiesc toate celelalte melodii concomitente.

<sup>8</sup> Machaut (1300-1377)

# SISTEMUL DIATONIC

## I. ARMONIE . ACORD

Dacă *armonia* – a cărei apariție a fost sumar expusă mai înainte – este o disciplină relativ tânără, în schimb termenul de *armonie* cunoaște o vechime considerabilă și înțelesul său s-a modificat de mai multe ori, plasându-se întotdeauna cu diferite sensuri, pe mai multe planuri, dintre care unul general și altul *particular – muzical*.

În *muzica vechilor greci*<sup>16</sup>, armonia reprezintă o gamă, o succesiune coordonată de sunete și, tot aici, mai poate fi atașată și de noțiunea de simultaneitate, restrânsă, bine înțeles, în muzica antică.

În *evul mediu*, termenul începe să fie legat de combinații polifonice pentru ca, o dată cu secolul XVII, să capete un înțeles strict deosebit, și anume de caracter *structural* și *funcțional*, pe de parte, și *didactic*, pe de alta.

Renunțând la un detaliat tur de orizont istoric, ca și la nenumăratele accepții ale acestui termen, ne vom îndrepta atenția direct asupra armoniei, privită ca disciplină modernă. *Armonia este știința și arta al căror obiectiv constă în a studia și reglementa relațiile, observând legile funcționalității, atât în ceea ce privește acordul luat izolat, cât și înlănțuirea cu alte acorduri, precum și raporturile sale cu melodia.*

Armonia se preocupă, în sensul cel mai general, de rânduirea materialului *acordic* și de *coordonarea* sa cu cel *melodic*, în scopul obținerii unui anumit ansamblu de *ordine* și *echilibru*.

*Acordul*, care constituie materialul principal în studiul armoniei, poate avea în tehnica muzicală două accepții: una cu o sferă mai largă, parțial improprie, și alta cu o sferă mai restrânsă, mai severă.

În primul caz, prin *acord* se înțelege *gruparea verticală, emisiunea simultană a mai multor sunete*. În această accepțiune pot intra și o serie de suprapuneri sonore, cărora li se atribuie această denumire doar printr-o analogie aparentă cu acordurile reale. Nu orice suprapunere de sunete constituie un acord propriu-zis; de pildă: mersurile de *burdon popular*, întâlnirile pe verticală în desfășurarea contrapunctică, efectul de *ison* la o melodie modală etc. Prin analogia aparentă, de care vorbeam mai sus, din spirit de simplificare și comoditate, ele sunt numite impropriu, dar frecvent, tot acorduri.

Simultaneitatea mai multor sunete este o condiție necesară, dar nu suficientă. Se impune ca această simultaneitate să fie o construcție în sine, o entitate care să urmărească un efect, un scop, atât prin emisiunea sa, cât și prin raporturile create cu celelalte acorduri. Iată de ce, în al doilea caz, sensul este mai restrictiv și acesta va fi cel vizat în studiul armoniei. În această accepție, *acordul este un agregat sonor, alcătuit din mai multe sunete simultane, cu o organizată și determinată structură sonoră și estetică*. El este o entitate, în ce privește atât construcția sa, cât și funcțiunea pe care o exprimă, rezultantă a relațiilor sale cu alte acorduri.

<sup>16</sup> Cuvântul grecesc *harmonia*, αρμονία, întâlnit deja la Homer, înseamnă: aranjare, rânduire, ajustare, potrivire.

De altfel, *harmonia* este, nu întâmplător, și numele uneia din fiicele lui Zeus, care va deveni mama muzelor.

Termenul – care va rămâne constant atașat de ideea de organizare și ordine – capătă prin extensie, în sens general, semnificația de: îmbinare echilibrată a părților unui întreg, astfel ca să tindă și să coopereze spre același țel, idee comună, de altfel, diferitelor culturi.

## REZONAȚA NATURALĂ. GENEZA ACORDULUI

Aproape toate tratatele de armonie încep prin a explica geneza acordului din *rezonanța naturală* a sunetului muzical. Dar explicația este o teoretizare tardivă, retroactivă, pentru că, la timpul respectiv, acordul înmugurea spontan, compozitorii acelor vremuri cultivându-l instinctiv, aceștia necunoscând existența rezonanței naturale și nici laboratoarele acustice, grație cărora ea să fie detectată și demonstrată.

*Rezonanța* se produce, subzistă latent în natură, în alcătuirea intimă a sunetului muzical și în noi, în sensul că o putem sesiza, desluși și explora instinctiv, treptat, prin evoluție.

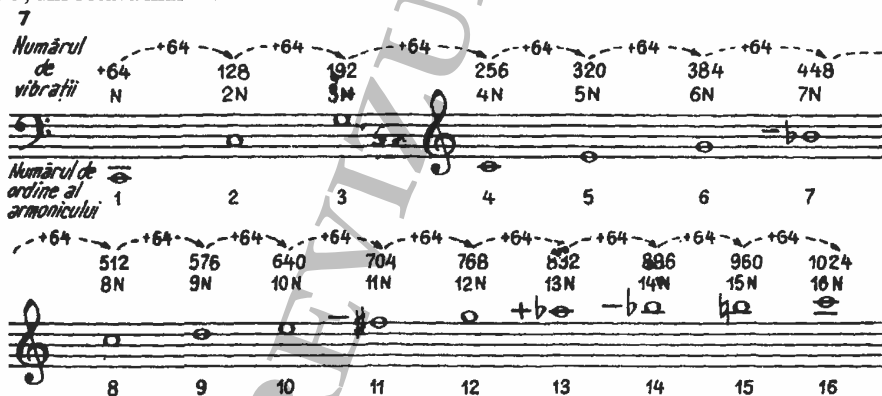
Încă de la primul *Tratat de armonie*, Rameau explică nașterea acordului ca provenind din rezonanța naturală<sup>17</sup> a sunetului muzical. Cercetările acustice ulterioare, ca și studiul armoniei au confirmat și dezvoltat această bază științifică. Chiar dacă, astăzi, unii cercetători încep să manifeste rezerve față de rolul rezonanței, nimeni nu poate tăgădui însă că aceasta a constituit, timp de secole, baza științifică pentru explicarea unor fenomene acustice și armonice.

În ce constă rezonanța naturală? Sunetul muzical, aparent simplu, este în fond o complexitate sonoră, el fiind însoțit de o serie de sunete secundare, coexistente, a căror prezență este determinantă pentru anumite caracteristici ale sunetului. Acest ansamblu de sunete concomitente, numite *armonice*, constituind substratul sonor al sunetului muzical, se numește *rezonanță muzicală*. S-ar putea face întrucâtva o analogie cu lumina albă, care, după cum s-a demonstrat, provine din suprapunerea culorilor spectrale. Acest fenomen acustic se explică prin faptul că, o dată cu vibrația sunetului principal, se produc și alte vibrații simultane, ale unor porțiuni din coarda sau din coloana de aer, pe care cu greu le-am putea detecta separat, dar care se contopesc în ansamblu.

Cu cât lungimea coardei sau a tubului sonor este mai mare și sunetul este, deci, mai grav, cu atât rezonanța este mai bogată în armonice.

Lipsa sau prezența unora dintre armonice, ca și variația lor de intensitate contribuie la determinarea timbrului respectiv.

Iată tabloul rezonanței superioare, cuprinzând armonicele sunetului fundamental *Do*, din octava mare<sup>18</sup>:



Cercetând alcătuirea rezonanței naturale, remarcăm ordinea, raporturile și ierarhizarea sunetelor armonice.

Dublul unui număr ne oferă octava armonicului, respectiv (fundamentală: 1, 2, 4, 8, 16 etc.; cvinta: 3, 6, 12, 24 etc.; terța: 5, 10, 20 etc.)

<sup>17</sup> După descoperirile premergătoare ale mai multor teoreticieni, istoricii îi acordă lui *Sauveur* (1653 – 1716) meritul de a fi primul care a determinat datele științifice ale rezonanței (Comunicare la Academia de Științe din Paris, 1700).

<sup>18</sup> Cercetând succesiunea numerelor care reprezintă vibrațiile (frecvențele), aparținând fiecărui sunet armonic, constatăm o desăvârșită ordine matematică. Fiecare sunet adaugă față de precedentul un număr constant de vibrații, egal cu numărul de vibrații al sunetului fundamental (N), în cazul de față N=64.

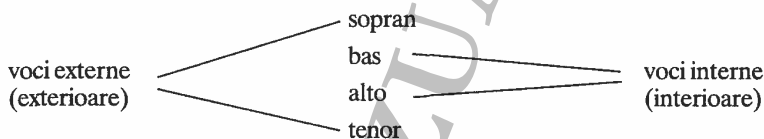
## II. ARMONIA LA PATRU VOCI

### VOCILE

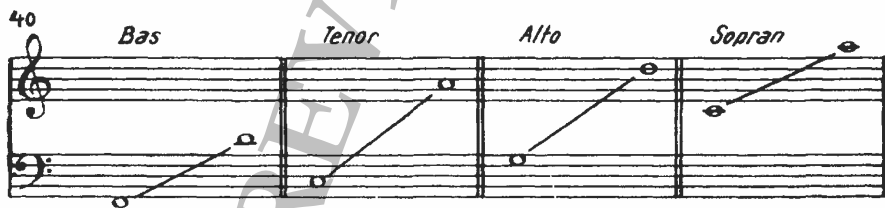
Istoria muzicii ilustrează cum, pornind de la o singură melodie, oamenii și-au dezvoltat cântarea în complexe tot mai bogate, ajungându-se, în faza de culminație a polifoniei neerlandeze, la hiperdivizate combinații corale<sup>1</sup>. Cristalizarea acordului și a armoniei a impus simplificarea și reducerea părților la patru, câte una pentru fiecare categorie principală de voce, fapt care coincide cu structura de trei elemente a trisonului, plus dublarea celui mai important element.

Fixarea la patru voci contribuie la o esențializare și limpezire sonoră, care poate asigura sinteza armonică, chiar și atunci când e vorba de muzică instrumentală sau orchestrală<sup>2</sup>.

Asigurând acoperirea întregii întinderi a vocii umane, cele patru voci sunt, în ordinea înălțimii: *sopran*, *alto*, *tenor* și *bas*<sup>3</sup>. Dată fiind așezarea lor în ansamblul coral, ele se împart în voci *externe* (sopran, bas) și *interne* (alto, tenor).



Iată *întinderea*<sup>4</sup> sau *ambitusul* fiecărei voci, de care se va ține seamă în studiul armoniei:



<sup>1</sup> I se atribuie lui Ockeghem (către 1420 – 1495) realizarea unui motet la 36 de voci, fapt care-i va atrage, alături de altele, o deosebită reputație.

<sup>2</sup> Cum e cazul la Haydn, Mozart, ș.a.

<sup>3</sup> E vorba de principalele categorii de voci, celelalte (mezzo, bariton etc.) urmând să se integreze, cu oarecare eforturi, în una din acestea patru. Iată un argument în plus, în rezerva recomandată, pentru folosirea registrelor extreme

<sup>4</sup> Practica va demonstra că, în majoritatea cazurilor, întinderea este mai degrabă teoretică, sunetele extreme fiind dificil de intonat, chiar la corurile profesioniste.

### III. ÎNLĂNȚUIREA ACORDURILOR PRINCIPALE

#### Câteva recomandări preliminare

În capitolele următoare, vom realiza primele armonizări, înlănțuind, la început, acordurile principale în stare directă, două câte două, deslușind tehnica respectivă, atât în ceea ce privește construcția *verticală*, cât și desfășurarea *orizontală*, adică mersul vocilor.

Am vorbit la capitolul mișcărilor melodice despre intervalele, recomandările și interdicțiile menite să asigure cantabilitatea vocală. E timpul să atragem atenția celor care studiază armonia că, încă de la primele teme, oricât ar fi ele de simple și limitate în posibilități de desfășurare, trebuie să se străduiască, dincolo de simpla corectitudine și cantabilitate, să descopere *melodicitatea*, *muzicalitatea* unei teme, chiar atunci când aceasta nu depășește opt măsuri. În acest sens, *sopranul este vocea care reclamă cea mai mare preocupare*, fiind, totodată, și vocea care permite cea mai mare *mobilitate*.

În ceea ce privește utilizarea mișcărilor armonice, e bine să se știe, printre altele, că *mișcarea contrară* este preferată, pentru echilibrul și sentimentul de libertate al vocilor, care se instaurează în desfășurarea ei. Iată de ce mișcarea contrară va fi, *pe cât posibil*, acordată *vocilor externe*, care, după cum știm, se impun cel mai mult auzului. Atragem atenția că mișcarea contrară nu trebuie impusă exclusiv, cu orice preț, cu sacrificarea muzicalității, căci va putea fi adusă cu bune rezultate și la celelalte voci.

Pericolul care-l pândeste pe începător în practicarea acestei mișcări constă în *salturile simultane de cvartă și cvintă*, care, în majoritatea cazurilor, creează *cvinte sau octave contraparalele*. În consecință, pentru a evita aceste greșeli, dacă o voce (obișnuit, basul) sare o *cvartă* sau *cvintă*, cealaltă voce va merge prin *secundă și terță* (mai rar sextă):

95

a. *nu* 4 8 8

b. *nu* 5 5 5

c. *da* 2 5 3

d. *da* 3 3 8

e. *da* 6 8 3

În *mișcarea contrară*, salturile simultane de *cvarte* și *cvinte* vor fi admise numai dacă una din voci sare din *terță* unui acord în *terță* celuiilalt:

96

a. *da* 4 5 5

b. *da* 5 4 4

## IV. REALIZAREA TEMELOR

*Basul dat.* Pentru realizarea armonizărilor se dă ca temă, în faza incipientă, partea basului (basul dat), ca un suport al edificiului armonic, urmând ca elevul să reconstituie acordurile intenționate de autor, completând astfel celelalte voci.

*Basul cifrat<sup>1</sup>.* Dacă în dreptul notelor din partida basului se indică prin cifre intervalele dintre elementele acordului și nota din bas, se obține o schemă armonică, redusă grafic la basul cifrat.

*Cifrajul.* Între nota din bas și celelalte elemente ale acordului suprapus se creează diferite intervale, care, traduse prin cifrele ce le reprezintă, ne oferă sinteza aritmetică a acordului respectiv, un fel de stenografie muzicală.

Luând un acord în stare directă, celelalte elemente se plasează, față de nota din bas, la intervale de *terță*, *cvintă* și *octavă*:

După cum se observă, în cifrare se are în vedere, de obicei, intervalul simplu. Când se intenționează un anumit interval compus, se indică în mod expres cifra respectivă (10, 12 etc.).

121

Deci:  $\begin{matrix} 8 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$

Spiritul de simplificare a renunțat, în cazul acordului în stare directă, la cifra 8, reducându-i emblema aritmetică la 5/3, pentru ca, mai târziu, să renunțe și la aceste cifre (rămase necesare numai în anumite situații speciale). Așa că, până la urmă, într-un bas cifrat, lipsa cifrajului, în dreptul unei note, presupune un acord în *stare directă*, sunetul respectiv fiind *fundamentală*.

Basul dat se realizează cu armura indicată în temă. În situația când apare un accident necuprins în armură (sensibilă în minor etc.), nota vizată se indică prin cifra respectivă, căreia i se adaugă accidentul necesar:

122

3#

înseamnă

sau

etc.

<sup>1</sup> Considerat ca fiind sinonim cu *basso continuo*, basul cifrat apare la organişti italieni în secolul XVI, se extinde și înflorește în secolul XVII și la ceilalți instrumentiști acompaniatori, care mănuiesc instrumente polifonice (clavecin, chitarrone, chitară, arpă, violă etc.). În fața unui bas cifrat, instrumentiștii, ajuși la o tehnică remarcabilă, improvizează pe loc armonizarea și conducerea celorlalte voci, cu imitarea motivului principal din solo. Această tehnică va dispărea începând cu secolul XVIII, când armonia își va face apariția ca știință de sine stătătoare.

## V. CÂNTUL DAT

### FIXAREA FUNCȚIUNILOR

Temele în care *basul este dat*, oferind temelia armonică și precizând componența fiecărui acord, asigură prin această rigoare o bună parte din travaliul armonizării, inițiativa începătorului fiind astfel redusă și ghidată la maximum. Iată de ce, de câte ori vom inaugura un alt capitol, primele teme vor fi *basuri date*, urmate apoi de *sopranuri* sau *cânturi date*, unde libertatea de acțiune este mai mare. În felul acesta ne apropiem de adevăratul rost al armoniei, care este, în fond, *crearea unui acompaniament la o melodie*.

Prima etapă în armonizarea unei melodii o constituie *fixarea funcțiilor*, așa cum am procedat de altfel și în cazul *basului dat*. Pentru aceasta, cercetăm fiecare notă, stabilind acordul care o conține. În actualul stadiu, operația este simplă și nu vom avea decât două sunete care pot fi dublu interpretate:

– *tonica*, fundamentală în acordul treptei I sau cvintă în acordul treptei a IV-a;

– *dominanta*, fundamentală în acordul treptei a V-a sau cvintă în acordul treptei I, celelalte sunete figurând, fiecare, numai în câte un acord<sup>1</sup>:

134

I II III IV V VI VII

I IV V I IV V I IV V

În cazul celor două sunete, susceptibile de dublă funcționalitate, vom ține seama de acordurile cu care se înlanțuie. Vom constata atunci că, în unele situații, vom fi obligați să aplicăm o singură soluție. Unul din principalele motive în acest sens îl constituie evitarea relației V-IV.

Să luăm cazul *tonicii*. Ea poate fi armonizată cu acordul tonicii (I) sau al subdominantei (IV):

135

I IV

IV I IV IV

<sup>1</sup>Mai târziu, când întregul material acordic va fi asimilat, ca și cel al notelor melodice, vom vedea că orice notă poate să facă parte din orice acord.

## VI. CADENȚELE<sup>1</sup>

### Alcătuirea discursului muzical

Analog cu construcția sintactică verbală sau literară, discursul muzical se alcătuiește la rândul-i din fragmente (motiv, frază, perioadă) ale căror înălțime și logică realizează edificiul compozițional. Ele sunt despărțite și legate, totodată, prin mici întreruperi sau respirații, denumite *cezuri*<sup>2</sup>, corespunzând virgulelor din discursul literar:

150

*„Păpărușă, rută,”  
(Tinutul Pădurenilor)*

Musical notation for the first example, showing a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. A horizontal line with a comma above it spans the first two measures, and another similar line spans the next two measures, illustrating the concept of a caesura.

151

*„Miine anul se-noieste”  
(Mihăești- Drăgănești)*

Musical notation for the second example, showing a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. A horizontal line with a comma above it spans the first two measures, and another similar line spans the next two measures, illustrating the concept of a caesura.

Musical notation for the third example, showing a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. A horizontal line with a comma above it spans the first two measures, and another similar line spans the next two measures, illustrating the concept of a caesura.

152

*Mozart - Simfonia în sol minor*

Musical notation for the fourth example, showing a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. A horizontal line with a comma above it spans the first two measures, and another similar line spans the next two measures, illustrating the concept of a caesura.

<sup>1</sup> Termenul provine din latinescul *cadere* = a cădea, a sfârși

<sup>2</sup> Din latinescul *caesura* = oprire, încetare

## VII. RĂSTURNAREA I A ACORDURILOR PRINCIPALE

### CARACTERISTICI. CIFRAJ

A răsturna un acord înseamnă a-l scoate din starea directă, încredințând basului alt element decât fundamentală:

163



*stare directă*      *răsturnarea întâi*      *răsturnarea a doua*

Un acord de trei sunete (trison) are două răsturnări.

În răsturnarea întâi, acordul are la bas terța. Bineînțeles, funcțiunea sa rămâne aceeași, totuși, în răsturnare, ea este mai slab afirmată, mai atenuată.<sup>1</sup> Iată de ce, la final, se va evita încheierea printr-un acord în răsturnare, fiind lipsit de caracterul categoric necesar.

164

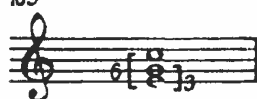


*fundamentală*  
*cvinta*  
*terța*

În răsturnări, elementele acordului își păstrează denumirea inițială de: *fundamentală*, *terță*, *cvintă*, chiar dacă, acum, raporturile lor față de nota din bas s-au schimbat:

Într-adevăr, ele se găsesc, față de bas, la alte intervale, ceea ce face ca un acord în răsturnarea întâi să se cifreze complet 6/3. Cum însă spiritul de simplificare acționează constant, această răsturnare se marchează numai prin 6, de unde și denumirea de *acord de sextă* sau *sextacord*:

165



### DUBLĂRI. OMISIUNI

În răsturnarea întâi, a unui acord principal, se dublează *fundamentală* sau *cvinta* (mai des decât în starea directă). De obicei, vom prefera elementul a cărui intonare necesită un salt mai mic:

166



*a.*      *b.*

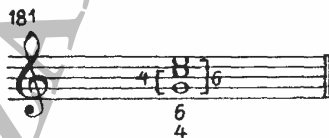
<sup>1</sup> Această realitate constituie nu un defect, ci o caracteristică utilă, coloritul mai pal al unui acord fiind necesar pentru a îmbogăți paleta limbajului armonic, aducând și o anumită suplețe în înlănțuiri.

## VIII. RĂSTURNAREA A II-A A ACORDURILOR PRINCIPALE

### CATEGORIILE DE ACORDURI

În răsturnarea a doua, un acord are cvinta la bas.

Față de nota din bas, fundamentală și terța acordului se găsesc la intervale de cvartă și sextă:



Cifrat 6/4, acordul se numește de *cvartă și sextă* sau *cvart-sext acord*. În această etajare, funcția respectivă este atât de slab reprezentată și de nestabilă, încât aducerea și rezolvarea sa impun o serie de precauții, grupate în mai multe aspecte și procedee. Iată de ce, spre deosebire de stările acordului expuse anterior, vom deosebi aici mai multe categorii de răsturnări.

Acorduri de  $\frac{6}{4}$

- |   |  |   |                     |
|---|--|---|---------------------|
| { | 1. <i>consonante</i><br>(pe armonie ținută, prin arpeggiu) | { | de întârziere       |
|   | 2. <i>aparent disonante</i><br>(cu note vecine)            |   | de apogiatură       |
|   |  |   | de broderie         |
|   |  |   | de pasaj (treocere) |
|   |  |   | de anticipație      |
|   |  |   | de echappée etc.    |

*Acorduri de 6/4 consonante (pe armonie ținută, prin arpeggiu)*

Prea slabă pentru a instaura o armonie, răsturnarea a doua va fi pregătită de starea directă sau de răsturnarea întâi a aceleiași armonii. În consecință, basul intonează un arpeggiu, de unde și denumirea de acorduri de 6/4 prin arpeggiu:

182

6   6   5
6   6
6
N
6

4   4   3
4   4
4
V<sup>4</sup>
V

## IX. SEPTIMA DE DOMINANTĂ<sup>1</sup>

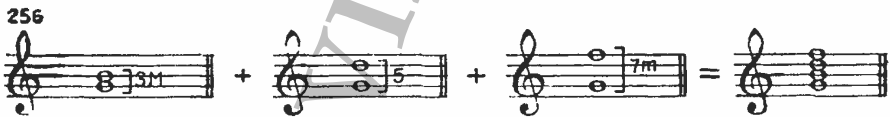
Venind la rând, în ordinea rezonanței naturale, armonicul 7 creează, alături de celelalte elemente, acordul de *septimă de dominantă*, fapt pentru care este considerat o disonanță naturală.

Spre deosebire de alte disonanțe, *septima de dominantă* ne dă senzația unei adăugări firești. Unii teoreticieni, printre care și Helmholtz, se întrebau dacă n-ar trebui să considerăm această septimă naturală drept o consonanță a sunetului fundamental respectiv.

Relația creată de întâlnirea dintre *fundamentală* și *septimă* nu constituie singura disonanță a acestui acord, căci prezența și a unei *cvinte micșorate*, între *terță* și *septimă*, îi sporește sensibilitatea, atractivitatea și necesitatea rezolvării la tonică, amplificând astfel funcțiunea dominantică, ceea ce face din acest acord un puternic mijloc de afirmare a tonalității. Posedând această mare forță tonală, el va constitui și un element eficace în modulație:



Suprapunând o terță trisonului de dominantă, obținem *acordul de septimă de dominantă*, a cărui alcătuire constă din: *terță majoră*, *cvintă perfectă* și *septimă mică*:



Această alcătuire a acordului rămâne constantă atât în major, cât și în minor. În consecință, un acord de *septimă de dominantă* este comun celor două tonalități omonime (De major – do minor):



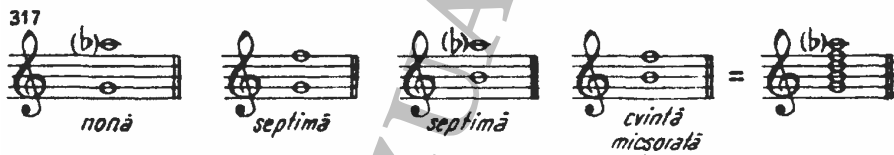
<sup>1</sup> Lui *Monteverdi* (1567-1643), al cărui nume stă la temelia operei, i se atribuie îndrăzneala de a fi fost primul care a folosit septima, fără a o mai pregăti, liberând astfel acordul, care avea să capete o viață nouă în afirmarea muzicii tonale. Prezența acestui acord poate fi întâlnită și mai înainte, dar el este tratat mai mult ca o formație trecătoare, nu de sine stătătoare.

## X. NONA DE DOMINANTĂ

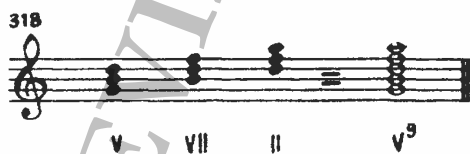
Urmând ordinea armonicelor din rezonanța naturală, *nona*, cel de-al nouălea harmonic, reprezintă *cel de-al cincilea element diferit*, în acordul care le reunește:



Adăugând o terță acordului de *septimă*, acordul de *nonă* aduce un surplus de disonanță față de acesta. Într-adevăr, în acordul de *nonă* se reunesec *patru intervale disonante*:



El reunește, în componența sa, trei acorduri:



Toate acestea explică *tensiunea, forța de expansiune și amploarea sonoră*, incluse în construcția și expresivitatea acestui acord.

Elementele, astfel reunite, amplifică la maximum funcțiunea dominantică a acordului.

Dacă celelalte elemente, care intră în componența sa, rămân invariabile, ca și la *septimă*, în schimb, *nona variază după mod*, fiind mare în major și mică în minor:



## XI. ACORDURILE SECUNDARE<sup>1</sup>

### GENERALITĂȚI

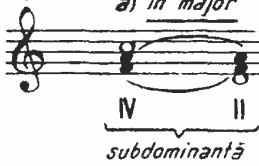
Acordurile ale căror fundamentale sunt plasate pe alte trepte decât cele principale sunt denumite *acorduri secundare* și se afiliază la funcțiunile de *tonică*, *subdominantă* și *dominantă*<sup>2</sup>, pe care le reprezintă<sup>3</sup>, aducând, totodată, o nuanță aparte în această substituire.

Determinante, pentru a stabili această contopire funcțională, sunt numărul și calitatea elementelor din acordul principal, comune și acordului secundar.


Am arătat, la timpul cuvenit, că cele mai vitale elemente ale acordului principal, care nu pot lipsi niciodată, sunt *fundamentală* și *terța*. Ne dăm seama atunci că un acord secundar care va conține aceste elemente va reprezenta, cu precădere, funcțiunea respectivă. Astfel, *funcțiunea subdominantei* va putea fi *preluată*, *reprezentată* sau *suplinită* de acordul treptei a II-a, în componența căruia intră *fundamentală* și *terța* acordului de *subdominantă*:

362

a) în major



b) în minor



subdominantă

subdominantă

*Terța* și *cvinta* acordului de *subdominantă* sunt conținute de acordul treptei a VI-a, ceea ce face ca acest acord să fie considerat un înlocuitor mai slab, un *înlocuitor de gradul doi al subdominantei*:

363

a) în major



b) în minor



subdominantă

subdominantă

<sup>1</sup> Școala franceză pornește, în predarea armoniei, de la început, cu toate acordurile.

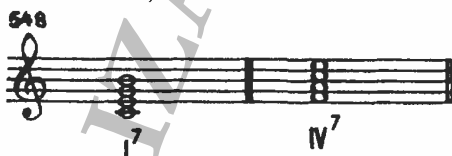
<sup>2</sup> Analizând lucrările clasice și romantice, inclusiv cele wagneriene, se poate demonstra că orice acord aparține în fond uneia din funcțiunile principale. Muzicologul *Hugo Riemann* (1849-1919) ocupă locul de frunte în elaborarea acestei teorii.

<sup>3</sup> Din acest motiv, unii autori le denumesc și acorduri *substituite*.

## XII. ACORDURILE DE SEPTIMĂ ALE TONICEI ȘI SUBDOMINANTEI

În *major*. Analog cu celelalte trepte, atât pe tonică, cât și pe subdominantă se pot construi acorduri de septimă, utilizarea lor fiind, totuși, mai restrânsă.

Ambele septime sunt mari:



În consecință, după cum s-a semnalat<sup>1</sup>, aceste *septime*, dată fiind asprimea sonorităților, vor fi supuse unui regim mai riguros.

Ele vor fi *pregătite*:

549

a. b. c. d. e.

V I<sup>7</sup> V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> V<sup>3</sup> I<sup>7</sup> I IV<sup>7</sup> III<sup>6</sup> N<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

Mai rar, *semipregătite*:

550

a. b.

I<sup>6</sup> N<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I<sup>7</sup>

<sup>1</sup> La acordurile de septimă ale treptelor III și VI în minor

### XIII. DIFERITE TIPURI DE MINOR ȘI MAJOR

#### Minorul natural

Varianta minorului, ale cărei sunete provin din gama relativă majoră, așa cum acestea ni le oferă, fără să se opereze nici o alterație, ceea ce explică denumirea de *natural*:

559

*Do major* VI VII I II III IV V VI

*la minor natural*

După cum se observă, ceea ce deosebește *minorul natural* de *minorul armonic* este lipsa sensibilei, fapt pentru care este denumit și *minorul fără sensibilă*. Această treaptă a VII-a este cunoscută sub numele de *sub-tonică* sau, deseori și incorect, *subton*.

Din capul locului, vom distinge minorul natural în două ipostaze:

- ca formă descendentă a minorului melodic;
- ca *mod eolic*.

În primul caz, treapta a VII-a, *subtonica*, apare ca o alterație pasageră într-un mers melodic coborâtor, în timp ce armonia conține sensibilă subînțeleasă sau afirmată, uneori, chiar concomitent cu *subtonica*.

Cu alte cuvinte, *subtonica melodică* coexistă cu *sensibilă armonică*. Acest aspect al minorului natural este tipic pentru muzica clasică:

560

*Bach - Clavecinul bine temperat  
Caietul I - Fuga 16*

(a = subtonica melodică; b = sensibilă armonică)

## XIV. SECVENȚELE SAU MARȘURILE ARMONICE<sup>1</sup>

Reproducerea simetrică, repetată la intervale constante, a unor desene sau unități melodice și armonice se numește marș sau secvență armonică. Într-un asemenea procedeu, vom deosebi modelul și reproducerea (secvența sau progresia), la un anumit interval ascendent sau descendent:

607

I IV  
 Model  
 II V  
 progresia 1  
 III VI  
 progr. 2  
 IV VII  
 progr. 3  
 V I  
 progr. 4

Cercetând exemplul de mai sus, constatăm că, în cazul de față, modelul constituit de măsură întâi este reprodus constant de fiecare progresie, la interval de secundă ascendentă. Același model poate genera marșuri armonice diferite, în funcție de sensul și de intervalul la care îl reproducem.

De pildă, modelul următor (ex. 608), reprodus constant la o secundă ascendentă, dă naștere la următorul marș armonic:

608

V I  
 Model  
 VI II  
 progr. 1  
 VII III  
 progr. 2  
 I IV  
 progr. 3

609

V I  
 Model  
 VI II  
 progr. 1  
 VII III  
 progr. 2  
 I IV  
 progr. 3

<sup>1</sup> Sau progresii armonice

## TEME PENTRU REZOLVAT

Temele al căror număr este încercuit sunt rezolvate în anexa finală<sup>1</sup>. În temele necifrate, semnul x marchează utilizarea obligatorie a noului acord, prezentat în capitolul respectiv.

(S-a folosit scrierea codițelor exclusiv în jos sau în sus, după cum a fost vorba de un bas sau un sopran dat, pentru a ușura reproducerea în caietul de teme, unde se va nota astfel.)

### ACORDURILE PRINCIPALE ÎN STARE DIRECTĂ BASURI DATE - în major

*p. str.*

1 

(5)

*p. str.*

2 

(8)

*p. str.*

3 

(8)

*p. l.*

4 

(3)

*p. str.*

5 

(3)

*p. l.*

6 

(3)



<sup>1</sup> Bineînțeles, confruntarea cu rezolvarea dată de noi se va face după ce tema a fost realizată, căci altfel va fi în detrimentul celui ce studiază.

## TEME REZOLVATE

1

Musical notation for exercise 1, measures 1-6. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, Bb4, C5, D5, E5, and then descends. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

7

Musical notation for exercise 1, measures 7-12. The melody continues with a sequence of eighth notes: D5, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass line continues with harmonic accompaniment.

Musical notation for exercise 1, measures 13-18. The melody continues with a sequence of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The bass line continues with harmonic accompaniment.

11

Musical notation for exercise 1, measures 19-24. The melody continues with a sequence of eighth notes: C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. The bass line continues with harmonic accompaniment.

<sup>1</sup> Rezolvarea prezentată aici nu constituie soluția unică, întrucât orice temă poate avea mai multe rezolvări corecte.