

Marțian Negrea

TRATAT  
DE  
ARMONIE

GRAFOART

## TABLA DE MATERII

|                          |   |
|--------------------------|---|
| Cuvînt introductiv ..... | 3 |
|--------------------------|---|

### PARTEA I DIATONIA

#### CAPITOLUL I

|   |    |
|---|----|
| Melodia. Acordul de trei sunete. Consonanță. Disonanță .....                  | 7  |
| Acordurile diatonice ale tonalităților majore și ale celor minore armonice .. | 11 |

#### CAPITOLUL II

|  |    |
|--|----|
| Acordurile principale ale tonalității și funcțiunile lor .....   | 15 |
| Caracterizarea raporturilor dintre acordurile principale .....   | 16 |
| Cadențele autentică și plagală. Semicadența .....  | 17 |
| Corul mixt la patru voci. Întinderea vocilor omenești .....  | 19 |
| Poziția acordului (strînsă, largă și mixtă; la terță, la cvintă și la octavă)....                                  | 20 |
| Mișcarea directă (paralelă), contrară și oblică (antiparalelă).....  | 21 |
| Înlănțuirea acordului tonicii cu acordul dominantei și cu al subdominantei. Reguli pentru conducerea vocilor ..... | 22 |
| Înlănțuirea acordului subdominantei cu acordul dominantei.....   | 24 |
| Prime, octave și cvinte paralele .....   | 25 |
| Cadența autentică compusă. Prime, octave și cvinte ascunse .....   | 27 |
| Modurile minore natural (eolic) și armonic. Înlănțuirea acordurilor principale. ....                               | 29 |
| Fixarea regulilor referitoare la conducerea vocilor .....  | 33 |

#### CAPITOLUL III

|  |    |
|--|----|
| Răsturnarea acordului de trei sunete (acordul de sextă și acordul de cvartă și sextă). Întrebuințarea acordurilor de sextă și de cvartă și sextă ca acorduri răsturnate propriu-zise ..... | 37 |
| Notele secundare. Acordurile întîrziate de sextă și de cvartă și sextă. Disonanță aparentă și efectivă .....   | 42 |
| Acordurile de schimb de sextă și de cvartă și sextă .....  | 49 |
| Acordurile de trecere de sextă și de cvartă și sextă .....   | 51 |

#### CAPITOLUL IV

##### *Acordul de septimă al dominantei*

|   |    |
|---|----|
| Formarea acordului de septimă al dominantei. Pregătirea și rezolvarea septimei. Răsturnările și pozițiile acordului de septimă al dominantei .....        | 55 |
| Rezolvarea excepțională a septimei. Cadența autentică perfectă. Caracterizarea psihologică a acordului de septimă în stare directă și în răsturnare ..... | 60 |

CAPITOLUL V

|   |    |
|---|----|
| Acordul de nonă al dominantei. Disonanța nonei. Răsturnările și pozițiile acordului de nonă al dominantei. Acordul compus ..... | 65 |
|---|----|

CAPITOLUL VI

*Armoniile secundare*

|  |     |
|--|-----|
| Armoniile secundare și funcțiunile lor în tonalitățile majore .....            | 73  |
| Acordul treptei II. Sexta lui Rameau .....                                     | 75  |
| Acordul treptei III .....  | 83  |
| Acordul treptei VI. Cadența evitată .....                                      | 85  |
| Acordul treptei VII .....  | 90  |
| Acordul de septimă al treptelor I și IV. Secvențe cu acorduri de septimă ..... | 92  |
| Acordurile secundare și funcțiunile lor în modul minor armonic.....            | 100 |
| Acordul treptelor II, III, VI și VII .....                                     | 100 |
| Acordul de septimă al treptelor I și IV. Secvențe. Caracterizări .....         | 109 |
| Armoniile secundare ale modurilor minore natural și melodic .....              | 110 |
| Armoniile secundare ale modului minoro-major .....                             | 117 |

CAPITOLUL VII

|   |     |
|---|-----|
| Notele melodice (secundare). Armoniile accidentale. Figurația armonică și melodică .....          | 119 |
| Întârzierea coboritoare și suitoare, simplă și multiplă .....                                     | 121 |
| Rezolvarea figurată .....   | 124 |
| Notele de schimb. Notele de trecere. Anticipația. Pedala. Nota ținută pe loc. Caracterizări ..... | 126 |

CAPITOLUL VIII

*Modulația diatonică*

|  |     |
|--|-----|
| Felul modulațiilor. Modulația prin interpretare (substituire) diatonică .. | 134 |
| Improvizația .....   | 142 |

PARTEA II

CROMATICA ȘI ENARMONIA

CAPITOLUL I

|   |     |
|---|-----|
| Cromatica (alterația). Felul cromatismelor (latente, deschise). Relația falsă   | 147 |
| Alterăția relativă și absolută. Alterarea suitoare a subdominantei. Terța micșorată și sexta mărită. Acordurile cu sextă mărită și acordurile cu terță micșorată. Acordul de septimă micșorată cu cvinta alterată suitor..... | 150 |
| Alterarea suitoare și coboritoare a treptei II. Acordul de sextă napolitană   | 153 |
| Alterarea coboritoare a subdominantei în modul minor. Combinația mai multor alterații într-un acord .....   | 159 |

CAPITOLUL II

*Modulația cromatică*

|   |     |
|---|-----|
| Noțiunea de modulație cromatică. Schimbarea modului unui acord consonant prin cromatizarea terței. Alte cromatizări ale acordului consonant .....       | 162 |
| Transformarea acordului disonant prin cromatizări. Note secundare (întârzieri, note de schimb și de trecere) cromatice. Ortografia gamei cromatice..... | 165 |

### CAPITOLUL III

#### *Modulația enarmonică*

|  |     |
|--|-----|
| Interpretare și schimb enarmonic. Modulația prin schimb sau prin interpretare enarmonică. Interpretarea enarmonică a acordului de septimă micșorată, a acordului mărit și a acordului mărit de cvintă și sextă. Alte interpretări enarmonice ..... | 174 |
|--|-----|

### CAPITOLUL IV

|   |     |
|---|-----|
| Acordurile de cinci, șase și șapte sunete din tonalitățile majore și minore. Acordurile compuse ..... | 196 |
|---|-----|

### CAPITOLUL V

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| Acordurile de cvarte. Mixtura ..... | 202 |
|-------------------------------------|-----|

### CAPITOLUL VI

|  |     |
|--|-----|
| Armoniile gamei din tonuri și ale gamei din semitonuri ..... | 224 |
|--|-----|

### CAPITOLUL VI

|  |     |
|--|-----|
| Armonia extratonală (atonală sau politonală) ..... | 231 |
|--|-----|

### CAPITOLUL VII I

|   |     |
|---|-----|
| Corul la două, trei și cinci voci ..... | 238 |
|---|-----|

### CAPITOLUL IX

|   |     |
|---|-----|
| Modurile sau gamele medievale (bisericești) ..... | 244 |
| Încheiere .....                                   | 259 |
| <i>Lucrări consultate</i> .....                   | 260 |

**Partea I**  
**DIATONIA**



## CAPITOLUL II

### ACORDURILE PRINCIPALE ALE TONALITĂȚII ȘI FUNCȚIUNILE LOR

Armoniile care se succed într-o piesă muzicală trebuie coordonate în așa fel încît să formeze o unitate bine conturată, să aibă un sens, o *logică*, fără de care înțelegerea înlănțuirii lor ar fi imposibilă.

Unitatea tuturor armoniilor dintr-o piesă muzicală este asigurată prin *legea tonalității*, care cere ca o succesiune de diferite armonii să poată fi numai atunci pe deplin înțeleasă din punct de vedere muzical dacă fiecare acord va sta într-un anumit raport de interdependență față de un *acord principal*, care formează temelia întregii succesiuni.

Cu alte cuvinte: unitatea unei piese muzicale este consecința prezenței unui centru în jurul căruia se grupează și se mișcă întreaga armonie.

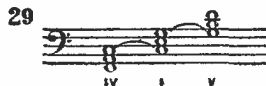
Dacă se examinează o melodie, se vede că în majoritatea cazurilor ea începe cu un anumit sunet, pe care-l părăsește, ca după un timp oarecare să se întoarcă la același sunet. Acest sunet de plecare și de încheiere constituie centrul în jurul căruia se grupează și se mișcă toate sunetele melodiei. Acestui sunet central i se spune *tonică*. Exact același rol îl are și *acordul* construit pe această tonică, adică *acordul tonicii*.

În cuprinsul unei piese muzicale, acest acord este centrul în jurul căruia se grupează și se mișcă, într-o anumită ordine, toate celelalte acorduri.

*Terța majoră* sau *minoră* a *acordului tonicii* este aceea care va determina *modul major* sau *minor* al tonalității.

Cele mai elementare și în același timp mai importante *raporturi armonice* se produc prin stabilirea unei legături cît mai strînse între *acordul tonicii* și un *alt acord* cu care să formeze un *contrast viu* și cu care să fie în același timp cît mai *înrudit*.

Acest dublu deziderat față de acordul tonicii este îndeplinit în totul de către *acordul dominantei* și de cel al *subdominantei* cu care acordul tonicii este înrudit la cvinta superioară și la cea inferioară. Exemplu:



### CAPITOLUL III

## RĂSTURNAREA ACORDULUI DE TREI SUNETE

Importanța armonică a unui acord, indiferent în ce poziție se află, nu poate fi cu nimic prejudiciată atâta timp cît fundamentala lui se află la vocea cea mai gravă, adică la bas. Asemenea acorduri se spune că sînt în *stare directă* sau în *stare fundamentală*.

Situația se va schimba cu totul cînd la bas, în locul fundamentalei, se va afla unul din celelalte două elemente, anume terța sau cvinta. În asemenea cazuri, fundamentala se găsește *răsturnată* în sus la octavă sau la o altă voce mai înaltă, iar locul ei la bas îl ia terța sau cvinta acordului.

Cînd terța se află la bas, acordul se găsește în *răsturnarea I*, iar cînd cvinta acordului se află la bas, acordul se află în *răsturnarea II*. La răsturnarea II, pe lângă fundamentală, va fi răsturnată (la octavă) și terța acordului.

În concluzie se poate spune că *acordul în stare directă are la bas fundamentala, în răsturnarea I are terța, iar în răsturnarea II, cvinta*.

Componența unui acord se poate arăta și printr-un sistem de cifre arabe ce constituie *basul cifrat*<sup>1</sup>. Cifrele arată intervalul armonic respectiv, socotit totdeauna *de la bas înspre celelalte elemente ale sale*.

---

<sup>1</sup> Sistemul *basului cifrat* (*basso continuo*, *basso generale*) a avut un rol foarte important în muzica instrumentală a secolelor XVII și XVIII.

Se obișnuia pe atunci ca partea pentru instrumentul care acompania, care *completa* armonia (orga sau cembalo), să se noteze numai cu *melodia basului*, deasupra sau dedesubtul căruia erau scrise unele cifre arabe și diferite semne de alterație (diez, becar, bemol).

Scopul acestor cifre și semne de alterație (*signatura*) era de a arăta executantului ce fel de acord să construiască și să cînte pe nota respectivă a basului. Astfel, nota de la bas *fără* nici o cifrație (alteori *cifrată cu 5*) arată *acordul în stare directă*; *cifrată cu 6*, arată *acordul în răsturnarea I* iar cu  $\frac{6}{4}$  în *răsturnarea II*. Diezul, becarul, bemolul etc., dacă sînt *izolate*, se referă totdeauna la *terța* acordului, iar la *stînga* unei cifre înseamnă *alterarea intervalului arătat prin cifra respectivă*. (Diezul adesea era înlocuit cu o *linie trasă peste cifră*, astfel că  $\sharp 6$  sau  $\flat 6$  *tăiat* înseamnă *sextă diezată*). *Linia orizontală* (—) în dreptul unei cifre arabe sau romane (sau a mai multor cifre care formează o unitate), înseamnă *menținerea armoniei acordului precedent*, astfel că acordul apare, prin noua notă a basului, totdeauna în *altă răsturnare*.

Cifra *zero* (0), deasupra sau sub nota basului, înseamnă că nota respectivă nu se va armoniza. Aceasta se mai poate arăta și cu literele *t.s.* = *tasto solo*, adică o singură tastă, cea reprezentată de nota basului.

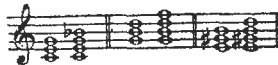
## CAPITOLUL IV

### ACORDUL DE SEPTIMĂ AL DOMINANTEI

În seria armonicilor unui sunet, pe locul 7 se află un nou element care, împreună cu fundamentală, formează un interval de *septimă mică*. Acest interval nou, de data aceasta, nu mai este consonant, astfel cum au fost terța majoră și cvinta perfectă, ci *disonant*.

Suprapusă peste acordul major în stare directă, această septimă va forma, împreună cu cvinta acordului, o nouă terță, devenind astfel al patrulea element al acordului cel nou. Exemplu:

117



Acest acord de patru sunete, deși disonant, este o formație tot atât de *naturală*, de elementară, ca și acordul consonant format din trei sunete, deoarece toate aceste patru elemente formează *sunetele parțiale (armonice)* ale unei fundamentale (în cazul de față ale fundamentalei *do*, ale lui *sol* sau ale lui *mi*).

Acest adevăr se poate demonstra cu oricare notă luată drept *fundamentală*, de pildă *do* care, apăsată cu putere la pian (vezi nota 1 de la pag. 8), va prelua sunetele tastelor *do-mi-sol-si $\flat$*  de la octava superioară, apăsate mai înainte fără a le face să sune. Această preluare a acestor sunete este o dovadă că *do* conține și el aceste elemente pe care, la rîndul său, le poate reproduce.

În concluzie, se poate spune că *acordul constituit din patru sunete suprapuse în terțe este un acord disonant iar intervalul care produce disonanța este septima*. Din această cauză, se numește *acord de septimă*, iar dacă este construit pe treapta V i se spune *acord de septimă al dominantei*. Acest acord se cifrează cu 7, cifră care arată numai *felul* acordului nu și *poziția* lui. Această cifră se scrie deasupra sau dedesubtul basului, la fel cu cifrațiile de pînă aici; cifra 7 nu se va tăia în scrierea de mînă, deoarece își schimbă semnificația în alte sisteme de cifrații.

Acordul de septimă poate să fie construit pe oricare treaptă a gamei, dar deocamdată în cele ce urmează se va studia numai *acordul de septimă al treptei V* (adică *al dominantei*) din modurile major și minor.

## CAPITOLUL V

### ACORDUL DE NONĂ AL DOMINANTEI

Seria armonicelor unei fundamentale prezintă la locul 9 un nou element care în raport cu fundamentala produce un interval de *nonă majoră*. O nonă față de fundamentala unui acord de septimă al dominantei va sta la o terță majoră față de septimă și va constitui al cincilea element al noului acord, denumit *acord de nonă al dominantei*:



Acordul de nonă al dominantei este o formațiune tot atât de *naturală* ca și acordul dominantei de trei sau de patru sunete în stare directă, deoarece toate elementele sale sînt luate—astfel cum s-a văzut — din *armonicile fundamentalei*.

Pentru ca să ne convingem de acest adevăr, experiența se va realiza ca și pentru acordul de septimă al dominantei, cu deosebirea că la fundamentala *do*, bunăoară, se vor apăsa la pian și menține fără sunet tastele: *do' — mi' — sol' — si'♭ — re''*. *Do* din octava mare, dacă va fi apăsat scurt și tare, va prelua aceste cinci sunete și le va face să răsună distinct, întocmai ca și la experiențele anterioare.

Prin urmare, *acordul format din cinci sunete suprapuse în formă de terțe este un acord de nonă* iar disonanțele (care aci vor fi două) sînt constituite de *septimă și nonă*.

După cum se știe, acordul de septimă al dominantei este identic atât în modul major cît și în modul minor armonic. Cu acordul de nonă al dominantei lucrurile se schimbă, deoarece acest acord are în modul major o *nonă majoră* iar în modul minor armonic, o *nonă minoră*:



## CAPITOLUL VI

### ACORDURILE SECUNDARE

Acordurile principale studiate pînă aci, adică cele ale treptelor I, IV și V, au arătat că prin ele *tonalitatea* este complet reprezentată și că aceste trei acorduri formează, împreună cu funcțiunile lor, *baza* întregii arte muzicale la care se raportează toate combinațiile armonice posibile.

Cît privește *acordurile secundare*, adică cele ale treptelor II, III, VI și VII, însăși denumirea lor arată că, din punct de vedere armonic, ele cad pe planul al doilea.

Armoniile secundare pot activa fie ca *formațiuni accidentale* (ca acorduri întîrziate, de schimb sau de trecere), fie ca *acorduri* mai mult sau mai puțin *independente*. În acest din urmă caz, acordurile secundare sînt considerate ca *modificări* ale acordurilor principale, ele fiind înzestrate cu *aceleași calități și funcțiuni tonale* ca și acordurile principale pe care le suplinesc.

Dacă însă independența armoniilor secundare devine atît de pronunțată încît la un moment dat să eclipseze armoniile principale, atunci tonalitatea începe să oscileze și să se orienteze astfel înspre noi orizonturi armonice și tonale, bazate pe noile funcțiuni ce i s-ar impune.

Avînd în vedere că deocamdată armoniile secundare vor fi întrebuințate numai ca *înlocuitoare* ale armoniilor principale, ele nu vor avea altă funcțiune decît aceea a armoniilor principale (*T, D, S*) pe care le suplinesc.

Prin stabilirea acestui criteriu, se dobîndește un punct de reper foarte important în virtutea căruia *orice acord smuls din cele mai complicate combinații sonore poate să fie raportat la una din cele trei funcțiuni existente*. În felul acesta, orice acord secundar va putea fi raportat la acel acord principal cu care va fi într-o mai strînsă relație și a cărui funcțiune va fi în stare să o îndeplinească cu mai mult efect.

Se știe că legătura organică dintre două acorduri se formează totdeauna prin *notele comune* ambelor acorduri. Cu cît va fi mai mare numărul notelor comune a două acorduri, cu atît va fi mai strînsă și relația dintre ele. Cu alte cuvinte: *un acord principal va putea fi înlocuit mai bine numai de acel acord secundar cu care va avea mai multe note comune*.

## CAPITOLUL VII

### NOTELE MELODICE (SECUNDARE). ARMONIILE ACCIDENTALE. FIGURAȚIA

Cînd s-au studiat *notele melodice* (Cap. III, pag. 42), s-a arătat că scopul lor primordial este acela de a înfrumuseța melodia precum și de a crea, prin întrebuințarea lor, unele *acorduri accidentale* ce produc *disonanțe aparente* sau *efective*. Tot acolo se mai arăta că, prin ajutorul unora din aceste note melodice, cum ar fi *nota întîrziată*, *nota de schimb* și cea *de trecere*, se pot construi armonii accidentale, care în mod formal se identifică cu acordurile în răsturnarea I (6) sau în răsturnarea II (4), fără a fi arătat atunci mai pe larg rolul pe care îl au ele în domeniul armoniei. Acest rol fiind extrem de important în arta muzicală, în acest capitol se va stărui asupra tuturor notelor melodice, în ceea ce privește întrebuințarea lor atît din punct de vedere armonic cît și melodic.

Compozițiile muzicale în *stil liber*, adică acelea ce se întîlnesc în viața muzicală de toate zilele, rareori au înfățișarea unor exerciții de armonie scolastică. Ele sînt înveșmîntate cu toate podoabele de care dispun arta și știința muzicală. Față de aceste compoziții libere, exercițiile de armonie de pînă acum sînt abia niște schițe modeste, bazate deocamdată mai mult pe știință decît pe artă. Aceste schițe, după cum s-a convins fiecare, sînt formate din acorduri simple, clare și fără complicații iar elementele lor sună toate simultan.

Examinînd de aproape o compoziție în stil liber, oricît de simplă, în cele mai multe cazuri se va putea constata că ea se deosebește de exercițiile de pînă aci prin: 1) *aducerea succesivă* (și nu simultană) a elementelor acordului în formă de figuri; 2) *prezența unei linii melodice încărcate de multe ori cu sunete străine de acord care, la rîndul lor, produc armonii noi, compuse din disonanțe efective ce nu se mai pot încadra cu ușurință în regulile studiate pînă aci.*

Transformarea unei schițe armonice, astfel încît să cuprindă cele două caracteristici arătate mai sus, se cheamă *figurație*.

Se deosebesc, prin urmare două feluri de *figurații: armonică și melodică*.

*Figurația armonică* se obține printr-o *descompunere* a acordului în elementele sale în așa fel încît ele să sune *unul după altul*. Prin această *destrămare a acordului* se produce o înviorare ritmică și o *melodică* de așa natură, încît vocile omenești

## CAPITOLUL VIII

### MODULAȚIA DIATONICĂ

Termenul de *modulație* este folosit în muzică în înțelesul de trecere de la o tonalitate într-alta.

Tonalitatea inițială poate fi părăsită în așa fel încît noua tonalitate să fie doar atinsă superficial, fără a se stabili în ea, ca pe urmă să se revină la tonalitatea inițială. În cazul acesta se vorbește de o *inflexiune tonală*, de o *incursiune* făcută într-o tonalitate oarecare.

Dacă tonalitatea inițială este părăsită *definitiv* sau pentru o durată mai lungă, se obține o modulație în sensul strict al cuvîntului.

Trecerea de la o tonalitate la alta se produce în momentul cînd acordurile rup legătura cu centrul tonal, raportîndu-și funcțiunile lor la o nouă tonică. Astfel, acordul *do-mi-sol* din tonalitatea lui *do* major, dacă se raportează la tonalitatea lui *sol* major, în această nouă tonalitate el nu va mai îndeplini funcțiunea inițială de tonică ci funcțiunea de subdominantă iar acordurile următoare vor fi raportate la noua tonică, adică la *sol*.

Valoarea estetică a unei modulații constă în aceea că simțul nostru muzical urmărește cu multă atenție acordurile și funcțiunile lor iar cînd acestea trec de la o funcțiune primordială la una secundară, el primește această schimbare a funcțiunii, în anumite împrejurări, cu o impresie deosebită. Cu cît se va efectua mai *pe nesimțite* această transformare, adică fără ca să se destrame cursul armonic și melodic, cu atît ea va fi mai plăcută urechii.

Noua tonalitate se va fixa totdeauna printr-o cadență autentică, perfectă sau imperfectă.

Astfel, dacă primul acord din noua tonalitate are funcțiune de tonică, după el va urma o cadență autentică compusă ( $S-D-T$ ); în cazul cînd primul acord din noua tonalitate are funcțiune de subdominantă ( $S$ ), după el vor urma acordul dominantei și al tonicii ( $D-T$ ).

Dacă primul acord din nouă tonalitate are funcțiune de dominantă, cadența noii tonalități ar fi prea scurtă prin urmarea imediată a tonicii. În asemenea

## CAPITOLUL I

### CROMATICA (ALTERAȚIA)

Prin *note cromatice* sau *cromatisme*, în sens mai larg, se înțeleg toate acele sunete care nu aparțin gamei diatonice. Astfel în gama lui *do* major, sunetele: *fa* $\sharp$ ; *si* $\flat$ ; *re* $\sharp$ ; *sol* $\sharp$  etc. sînt cromatisme, deoarece ele nu aparțin sunetelor diatonice din această gamă.

Numirea de cromatism este luată din cuvîntul grecesc « *chroma* » care înseamnă *culoare*. Explicația adoptării unui termen luat din pictură o dă însuși *felul de notație* de prin secolul XVI în care notele cromatice erau scrise în alte culori decît cele diatonice. În sens mai strîns, astăzi, prin note cromatice se înțeleg acele sunete care produc *semitonuri* fără a schimba *denumirea* treptei respective din gamă, adică *do — do* $\sharp$ ; *re — re* $\sharp$ ; *la — la* $\flat$ ; *sol — sol* $\flat$  etc. Semitonurile aflate între două trepte *deosebite* nu sînt semitonuri cromatice ci *diatonice*, de pildă: *mi — fa*; *re* $\sharp$  — *mi*; *fa* $\sharp$  — *sol*; *la* $\flat$  — *sol* etc.

În cadrele tonalității, notele cromatice pot figura fie ca note *secundare*, fie ca note *reale*. În cazul din urmă, notele cromatice se numesc *alterații*; deci, prin alterații se înțelege *schimbarea cromatică* a unuia sau a mai multor sunete din gama diatonică.

*Cromatismele* sînt de două feluri: *latente*, cînd apar subit pe treapta unei game căreia de fapt nu-i aparțin, și *deschise*, cînd apar pe o treaptă oarecare, fie întîi nota cromatică și apoi cea reală, fie invers, din nota reală desprinzîndu-se nota cromatică. Exemple:

308

a) b) c) d)



În exemplul *a*, *re* $\sharp$  de la sopran este un *cromatism latent*; în exemplele *b* și *c*, cromatismul de la sopran este *deschis*; în exemplul *b* apare mai întîi nota alterată și pe urmă nota reală descendentă; în exemplul *c* apare mai întîi nota reală (*re*) și pe urmă nota alterată suitor prin cromatism (*re* $\sharp$ ); în exemplul *d* apar ambele feluri de cromatisme.

## CAPITOLUL II

### MODULAȚIA CROMATICĂ

Din cele arătate în capitolul precedent, s-a văzut că prin cromatizarea sune-  
telor unui acord, legătura și raporturile tonale se pot păstra dar se pot și rupe,  
orientându-se astfel înspre un alt centru tonal. În acest din urmă caz, se obține  
*modulația cromatică*, fugitivă sau definitivă. La inflexiunile în tonalități mai  
apropriate, tonalitatea inițială nu este abandonată definitiv, efectul puternic al  
acesteia continuând să se facă simțit chiar și în tonalitatea în care s-a făcut infle-  
xiunea. Când tonalitatea primitivă se instituie în toate drepturile avute, aceasta  
produce un efect și mai accentuat.

Modulația definitivă se va realiza la fel cum s-a procedat cu modulația  
diatonică, adică se va progresa cromatic pînă la tonalitatea intenționată, care  
se va fixa apoi printr-o *cadență autentică*. Exemple:

341

a.) b.)

Do: I III IV II(V) V I Do: I Sib: v VI(I) II(IV) V I

Detailed description: Example 341 consists of two musical examples, a) and b), each on a grand staff (treble and bass clefs). Example a) shows a progression of chords: Do: I, III, IV, II(V), V, I. Example b) shows a chromatic modulation: Do: I, Sib: v, VI(I), II(IV), V, I. The notes are written in a simple, illustrative style.

În exemplul *a*, s-a efectuat o inflexiune înspre *la* minor în cuprinsul tonalității lui *do* major; exemplul *b* cuprinde o modulație cromatică, pornind de la *do* major la *si♭* major.

Modulația cromatică se poate efectua prin cromatizarea simplă sau multiplă  
a acordurilor consonante în stare directă sau în răsturnări, prin cromatizarea  
acordurilor disonante și în fine prin cromatizarea acordurilor secundare de  
septimă. Prin cromatizarea acordurilor consonante, acordul major poate fi  
transformat în acord minor și, invers, acordul minor în acord major:

342

a.) b.)

Do: I Sol: iv Ia: I re: v

Detailed description: Example 342 consists of two musical examples, a) and b), each on a grand staff. Example a) shows the transformation of a major chord (Do: I) into a minor chord (Sol: iv) through chromatic alteration. Example b) shows the transformation of a minor chord (Ia: I) into a major chord (re: v) through chromatic alteration.

### CAPITOLUL III

## MODULAȚIA ENARMONICĂ

*Diatonia*, *cromatica* și *enarmonia* — acești trei piloni pe care era clădită întreaga artă muzicală a vechilor greci — au avut un rol de prim ordin în rege-nerarea artei muzicale a secolului XVII.

Se știe că Renașterea a produs schimbări hotărâtoare în domeniul tuturor celorlalte arte, pe când în arta muzicală acest mare suflu inovator a eșuat complet, ar când muzica timpurilor moderne a adoptat această terminologie veche, aceea- sta s-a făcut fără ca ea să mai aibă ceva comun cu diatonia, cromatica sau enar- monia vechilor greci. Dintre acestea, în deosebi termenul de *enarmonie*, care în antichitate împărțea semitonul în două *sferturi de ton* (așa se bănuiește cel puțin), nu mai are nimic comun cu *enarmonia* astfel cum este înțeleasă astăzi. Această rupere a legăturilor cu trecutul se datorește sistemului «*temperat*» actual care, în urma avantajelor lui practice, s-a impus repede, renunțându-se la noțiunea de sfert de ton, din cauza deficienței urechii noastre muzicale.

Pianul, orga sau harpa, din cauza acordajului lor temperat, confundă într-un singur sunet două sunete diferite și anume pe *si*♯ cu *do* sau pe *fa*♯ cu *sol*♭ etc., cu toate că raportul dintre numărul de vibrațiuni ale lui *do* față de *si*♯ este de 524,288 față de 531,441. Această diferență, deși se notează printr-o scriere diferită care la rîndul ei impune și o altă interpretare, urechea noastră nu o mai distinge cu ușurință din punct de vedere acustic.

La pian, orgă sau harpă, *si*♯ și *do* sună la fel, aceste două sunete diferite fiind produse de unul și același corp sonor (coardă sau tub). Cu toată această *identitate* de sunet, ortografia muzicală cere în majoritatea cazurilor o *scriere deosebită*, bazată pe o altă interpretare. Acestei noi interpretări i se spune *schimb enarmonic*. Prin urmare, orice sunet precum și orice gamă sau acord pot fi, din punct de vedere teoretic, *schimbate enarmonic*; astfel, sunetele *sol*♯-*la*♭, *re*♭-*do*♯, sau gamele *re*♭ major-*do*♯ major, *si*♯ major-*do* major etc. prin schimb enarmonic vor suna la fel.

Posibilitatea schimbului enarmonic, manifestat printr-o nouă interpretare și o notație diferită a unei sunet, a unei game sau a unui acord, pune la îndemînă noi mijloace de modulație, constituind astfel *modulația enarmonică*.