

AL. I. ZIRRA



TRATAT DE ARMONIE

GRAFOART

TABLA de MATERIE

Cuvânt Înainte	4
O schiță istorică a dezvoltării armoniei.	5
PARTEA I.	
Cap. I	Recapitulare din teorie. 11
Cap. II	Intervalele melodice și armonice 11
Cap. III	Armonia consonantă 12
Cap. IV	Vocile 13
Cap. V	Mișcările armonice 15
Cap. VI	Poziții și răsturnări 19
Cap. VII	Importanța gradelor 22
Cap. VIII	Încătinări de acorduri 23
Cap. IX	Dublarea și suprimarea sunetelor în acorduri. 24
Cap. X	Observații la realizări 27
PARTEA II	
Cap. XI	Întârzieri-Suspensiuni 32
Cap. XII	Suspensiunea fundamentală și 8-ei ei 35
Cap. XIII	Suspensiunea terței și 8-ei ei 40
Cap. XIV	Suspensiunea quintei și 8-ei ei 43
Cap. XV	Suspensiunile simultane 45
Cap. XVI	Anticipațiile 47
Cap. XVII	Notele de trecere 49
Cap. XVIII	Broderiile 55
Cap. XIX	Apogiaturile 60
Cap. XX	Cadențele 63
PARTEA III	
Cap. XXI	Armonia disonantă. Acordurile de septimă 76
Cap. XXII	Septima dominantă 80
Cap. XXIII	Septima dominantă fără fundamentală 87
Cap. XXIV	Septimile de specii 91
Cap. XXV	Acordurile de nona majoră 98
Cap. XXVI	Nona majoră fără fundamentală 106
Cap. XXVII	Acordurile de nonă minoră. 110
Cap. XXVIII	Armonia disonantă artificială. Alterațiile suitoare. 116
Cap. XXIX	Alterațiile pogorîtoare 122
Cap. XXX	Pedala. 132
Cap. XXXI	Acordurile de undecimă și terțdecimă tonice 140
PARTEA IV	
Cap. XXXII	Modulațiile 143
Cap. XXXIII	Modulații cu acorduri consonante. 145
Cap. XXXIV	Modulația în tonurile relative de categoria II 148
Cap. XXXV	Modulația în tonurile depărtate 149
Cap. XXXVI	Modulația cu acorduri disonante (septima dominantă) 153
Cap. XXXVII	Modulația cu septimele de specii 156
Cap. XXXVIII	Modulația cu acordurile de nonă 158
Cap. XXXIX	Modulație cu sexta mărită 161
Cap. XL	Progresiile armonice 166
Cap. XLI	Imitațiile. 169
Cap. XLII	Noțiuni asupra acompaniamentului 181
Cap. XLIII	Despre stil 203

O schițare istorică a dezvoltării armoniei.

Armonia e știința și arta, care exprimă frumosul prin sunete asociate, sunate simultan.

Arta și știința ei sunt atât de strâns legate, că nu există una fără alta.

Armonia e produsul civilizației noastre.

Popoarele vechi, se crede, nu o cunoșteau. La Greci, unde toate artele și-au ajuns apogeul, muzica și l-a atins pe al ei, în calcule matematice, sisteme, harmonii (moduri care cuprindeau concepții politice), însă nu în cunoașterea elementelor compoziției. Cântarea în unison era singura obișnuită.

Unii cercetători ai muzicii grecești, bazându-se pe basoreliefurile monumentelor, după pozițiunea mâinilor pe strunele de la harpe, cred, că Grecii au cunoscut știința unirii mai multor sunete împreună.

Deduția e îndoelnică, căci poziția degetelor pe strune putea să fie sculptată întâmplător, ca estetică. Nu se poate preciza nimic despre muzica armonică ce o cunoșteau Grecii, căci după cum zice Quittard: «de am găsi 10, 20, 100 de monumente, tot n'am putea face o judecată dreaptă asupra muzicii grecești».

În cât, până la viitoare și mai fericite cercetări, rămânem la prima părere, că popoarele vechi n'au cunoscut armonia.

Legătura puternică între arta veche și cea nouă e Monodia (Plain-chant). Ea conținea influențe ebraice, grece și romane, aduse de primii creștini. Când încetează Monodia și cari au fost

începuturile Diaphoniei, nu se poate fixa. Cercetătorii erudiți cred că în sec. al III-lea al erei creștine, s'ar găsi câteva slabe încercări. În scrierile lui Cassiodor și ale lui Isidor de Sevilla se găsesc urme mai precise (sec. al VI-lea).

«Muzica armonică, spune Isidor de Sevilla, e concordanța mai multor sunete și unirea lor simultană».

Progresele artei nouă nu se văd de grabă, încercările lăncezesc încă în nedumerire și într'o dibuiață copilărească.

Cât de natural ni se pare nouă astăzi o complexitate de voci, instrumente, o arhitectură de acorduri și melodii, atât de nerațional era pentru sec. al VI-lea și al VII-lea două voci care cântau de odată sunete diferite. În cât pe de o parte nesiguranța, pe de altă parte lupta cu ignoranța celor ce țineau cu îndărătnicie la tradițiile monodiei, făceau ca diaphonia să se desvolte puțin și greu.

Abia în sec. al IX-lea călugărul benedictin Hucbald (840-930) reușește să închege silințele mai multor inovatori muzicali necunoscuți, nume cari ar trebui să fie celebre, dacă ar fi cunoscute, [compozițiile nu erau ca astăzi semnate de numele compozitorului; ele erau considerate ca operele comunității (J. Combarieu)] într'un prim sistem de armonizare numit *Organum*.

În cartea sa «Muzica Enchiriadis» el își arată principiile sale, bazându-se pe cunoștințele muzicii grecești, considerând quarta, quinta și octava consonante; iar terța și sexta disonante.

Sistemul lui de armonizare era următorul: lua un «Cantus firmus» gregorian, care era vocea principală acompaniată de altă voce «vox organalis», care urmărea la distanță de quintă:

Exemplu:

Cantus firmus. 

Vox organalis. 

I
II
III

La aceste voci se mai adăoga o a treia care era la distanță de octavă inferioară față de «vox principalis» și de quartă de «vox organalis».

Auzite azi armonizările lui Hucbald, ne fac impresia unei aceleași melodii cântate în 2, 3 tonuri de odată. Cine știe ce progrese ar fi făcut armonia bazată pe acest sistem, în care tocmai intervalele principale armoniei de astăzi, terța și sexta, erau date afară? Însă timpul cu influențele sale, cu transformările aduse inconștient de cântăreți și popor, i-a dat un alt drum. Melodia sec. al IX-lea dacă o putem numi astfel avea caracter religios, lipsit aproape de orice ritm. Poporul l-a amestecat cu cântecele sale profane și ne-a dat o melodie mai vioae, mai ritmată (Discantus). Ea se armoniza tot după «organum» lui Hucbald, mai perfecționat.

Unii autori atribuesc lui Guido d'Arrezzo perfecționarea organumului, dându-i ca bază de armonizare quartele împreună cu quinta, unisonul întrebuițat la început și sfârșit, terța admisă ca consonanță equivocă. Alții susțin că Guido d'Arrezzo nu a contribuit întru nimic la perfecționarea organumului și atribuesc lui J. Cotton (sec. al XII-lea), Guy de Chalis sau Adam de la Halle (sec. al XIII-lea).

Întrebuițarea terței în armonie a fost un pas decisiv. Data precisă a întrebuițării ei nu se poate fixa, s'ar părea că e cam pe la mijlocul sec. al XIV-lea. În compozițiile de pe timpul acela se găsește terța pusă ca consonanță equivocă. În «Instituțiile lui Zarlino» apărute la Veneția în 1558, întrebuițarea terței e privită ca excepție.

Introducerea terței în organum e nașterea artei nouă, o adevărată lumină care strălucește după multe secole de întunec.

Cred, că terța s'a introdus sub influența poporului. Pe când în Europa de mijloc terța era privită ca o erezie de la tradițiile grece, în Europa de Nord, Scandinavii și Danezii

cântau succesiuni de terțe de prin sec. al IX-lea [*Falso Bordone (însoțirea unui Cantus firmus cu terțe) e originar din Engliera (W. Monachus), Obiceiurile muzicale ale Englezilor vin de la Danezi și Scandinavi (Gerald de Barri)*].

De aici prin atingerea popoarelor în războaie, în comerț, – mai adăogând că terța e un interval armonic ușor de reținut – întrebuițarea ei s'a coborât dela Nord spre Sud, impunându-se ca un element nou în pedantismul organumului.

„Ast-fel din două izvoare deosebite a eșit armonia noastră modernă. Unul meridional grec și celălalt septentrional. Cel dintâi a dat loc unui curent pe care l-am putea numi acel al muzicii oratorice, împrumutând intervalele sale cele mai de seamă de la inflexiunile vocii, și încărcat de calcule pytagoriciene, al doilea e desfășurarea unui instinct firesc și general la popoare care nu cunoșteau teoria științifică.

Cel d'intâi ne-a impus mult timp întrebuițarea octavei, quintei și quartei, celui de al doilea îi datorim terța“. (J. Combarieu). De aici dezvoltarea armoniei merge lesne, combinațiile se înmulțesc, devin mai plăcute deși înconjurate de un aer sever și pedant. Trebuiau oameni talentați și îndrăzneți care să le sistematizeze și să ușureze întrebuițarea lor. C. Monteverdi rezumând sforțările mai multor – îndrăznește să întrebuițeze septima dominantă fără preparație.

Se crede că el singur n'ar fi întrezărit reforma colosală, ce era să aducă în toată arta. Încercarea lui a fost desaprobată de mai toți contemporanii săi (1607); însă, ea ne-a dat transformarea definitivă a tonalităților, un acord liber în plus și deschiderea căii pentru a găsi altele; de exemplu cum s'au luat acele de nonă.

Un vânt de libertate se simțește în artă. Aici am putea să însămnăm despărțirea definitivă a armoniei de contrapunct. Cea d'intâi cu libertățile sale devenind aptă pentru ori ce gen de

muzică; cel de-al doilea încătușat de tradiții și regule fixe, e propriu pentru un singur gen al său contrapunctic.

La sfârșitul sec. al XVI-lea e ultima fază a artei veche și începutul stabilirii acelei nouă. Notațiunea muzicală e clară, melodia dezvoltată, ritmică, cu contururi expresive, e supusă tonalității modeme și din contrapunctul greu și încurcat se naște armonia ușoară și frumoasă.

Studiul artei nouă era greu, căci cărțile aproape lipseau și o metodă sistematică a armoniei nu se ivise. Instituțiile lui Zarlino din Italia, o carte aproape bună pentru timpul ei, era în urmă față cu ideile noi. Mersenne în Franța în 1636, încercase o expunere confusă. Lui F. Rameau i se datorește simplificarea și sistematizarea armoniei care se întemeiază pe ceea ce numim noi azi acord.

Răsturnările unui acord precum și generațiunea sa prin terțe, astăzi sunt lucruri obicinuite. Nu era tot astfel în sec. al XVI-lea când fiecare răsturnare a unui aceluiaș acord era învățată ca formă aparte cu regule deosebite care le conduceau și le legau. Rameau în tratatul său de «Armonie redusă la principii naturale» (1722) expune: formarea acordului prin terțe suprapuse din aceeași tonalitate, și răsturnările ce poate avea acelaș acord cu deosebite poziții la bas, fiecare cu alt caracter; însă rămânând tot timpul acelaș acord.

Rivalii lui Rameau nu-i recunosc nici un merit. J. J. Rousseau în «Confesiuni» găsește tratatul lung, confus, rău aranjat «simții că-mi trebuie un timp considerabil să-l studiez și să-l desleg».

Criticul Grimm îi observă ironic că voind să ușureze studiul armoniei, «a inundat lumea cu muzicanți proști».

Ironia nu-l atinge; din contra e o laudă.

Singura greșală a lui Rameau, era de a pune știința armoniei în rândul științelor fixe. Părere dovedită contrară

chiar în timpul său de arta lui Piccini, Gluck, Bach, Händel. Sistematizarea lui Rameau e a doua lumină care strălucește în știința armoniei după atâtea secole de întuneric. Ea luminează hotărâtor spiritele și în mâna geniilor din sec. al XVIII-lea și al XIX-lea Armonia și-a luat deplina dezvoltare ce o are astăzi.

Pentru a intra în studiul armoniei elevul trebuie să cunoască, Teoria și Solfegiul muzical; să aibă de la natură o aplicație vădită spre muzică armonică, o cantitate îndestulătoare de cunoștințe literare și științifice, pe care să le continue paralel cu studiul armoniei, și să cunoască îndestul de bine pianul, fără care nu va putea nici odată să ajungă un bun compozitor.

În tot timpul studiului armoniei, pe lângă exercițiile și exemplele care le dă această carte, elevul să analizeze și să observe singur și în unire cu profesorul, partițiunile compozitorilor de seamă; e mijlocul cel mai bun pentru a înțelege și aplica armonia.



Intervalele armonice formează acordul.

Toate acordurile întrebuițate se clasifică în:

- a) Consonante compuse din trei sunete suprapuse în formă de terțe. Caracterul lor e de sine stătător; căci pe ele ne putem repauza.
- b) Disoanante compuse din trei, patru și cinci sunete, nu sunt de sine stătătoare și impresia lor e o dorință de urmare care se repauzează pe un acord consonant.

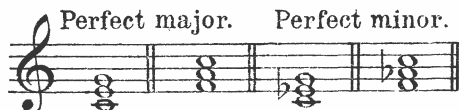
Prima clasificare formează armonia consonantă-a doua-armonia disoanantă.

Cap. III.

Armonia consonantă.

Armonia consonantă se compune din acorduri de trei sunete suprapuse în formă de terțe luate din aceeași tonalitate. Baza pe care se clădește, acordul se numește fundamentală. Terța și quinta deosebesc și dau numirea acordului.

Acordurile cu terța majoră și quinta perfectă se numesc acorduri perfecte majore. Acordurile cu terța minoră și quinta perfectă se numesc acorduri perfecte minore.



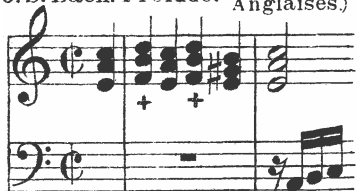
Acordurile cu terța minoră și quinta micșorată se numesc acorduri micșorate. Acordurile cu terța majoră și quinta mărită se numesc acorduri mărite.



Aceste două din urmă, adică acordurile micșorate și cele mărite le întrebuițăm în armonia disoanantă.

Face excepție acordul micșorat de pe gradul al II^{lea} din minor, întrebuițându-l și conducându-l după aceleași legi care conduc acordurile consonante. (După școala germană.)

J. S. Bach. Prelude. (Suites Anglaises)



Beethoven. Sonata IX. R. Kreutzer Op. 47.



Femeești { Sopran
Altist } Bărbatești { Tenor
Bas }

Intinderea vocilor se poate vedea în tabloul următor:

Sopran

Altist

Tenor+)

Bas

ușor

greu

ușor

greu

unis ușor

greu

(scris cu o octavă mai sus)

unison ușor

greu

În partițiunile vechi fie-care voce își avea cheia ei proprie; chiar și azi în Conservatoarele care țin tradițiile, armonia se învață pe trei chei de do și una de fa.

Exemplu:

Sopran

Altist

Tenor

Bas

Pentru ușurarea scrisului și cititului, aceste patru chei se concentrează în două: una a lui sol și a doua a lui fa. Pe aceste două portative se așază vocile în ordinea următoare: Bas, Tenor, Altist și Sopran.

Exemplu:

Sopran

Altist

Tenor

Bas

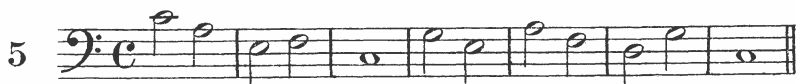
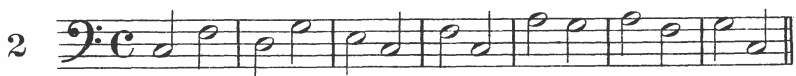
+) Pentru a înlătura multe linii suplinoare scriem pentru tenor în cheia lui sol, cu o octavă mai sus.

Se numește a realiza o armonie, a fixa fie-cărei voci in parte sunetul hotărît ce trebuie să cânte dintr' un acord. In realizarea unei armonii ne servim de mișcările armonice, de toate observațiile expuse aci, căutând să ne obicinuiam a lucra mai puțin prin excepții și a ne deprinde de la început cu stilul sever, baza și singurul în stare a face un bun muzicant. Să se scrie fie cărei voci o linie melodică cât mai expresivă și interesantă.

Exercițiile, înainte de a le realiza, trebuiesc cântate, căutând să înțelegem tonul, modul și expresia acelor exerciții.

Exerciții de realizat pentru patru voci:

Fiecare notă e o fundamentală a unui acord, semnele de alterație puse dedesupt sau deasupra notei se referă la terța acordului, sau la alt interval indicat de cifra alăturată, de ex: 5, e quinta micșurată sau # 3 e terța diezată etc. Linia arată că acordul stă pe loc.



unul după altul în răsturnarea a II^a chiar cu quartele preparate și rezolvite, nu se întrebuițează.

Asemenea, nici pe un timp tare nu se obișnuiește să se pue un alt grad în răsturnarea a II^a de cât acordul tonic (stilul sever.) Se întrebuițează mai puțin ca răsturnarea I^a și se înseamnă cu $\frac{6}{4}$. Pentru ca să cunoaștem în ce răsturnare este pus un acord, îi căutăm fundamentală și clădim pe dânsa acordul în formă de terțe suprapuse - și după felul intervalului pus la bas - fundamentală, terță sau quintă, cunoaștem dacă acordul în stare directă răsturnarea I^a sau a II^a. La răsturnarea I^a cifra 6 reprezintă fundamentală acordului, în răsturnarea a II^a cifra 4 înseamnă fundamentală și 6 terța acordului. Observăm următoarele: asupra impresiei acordurilor în răsturnări: starea de repaus care o are acordul direct, e distrusă de o răsturnare și impresia răsturnărei a II^a se modifică - n bine de răsturnarea I^a. Starea directă și răsturnarea I^a sunt cele mai întrebuițate; iar răsturnarea a II^a din cauza sonorității quartei - cum am văzut - e mai puțin întrebuițată.

Cap. VII.

În gamele moderne treptele care compun o tonalitate aș între dânsule o atracție, care se resimte mai mult între treptele a V^a spre I^a (8^a) și vice-versa. Cea dintâiu poartă numele de dominantă, a doua de tonică și ast-fel se explică legătura de quartă, una din cele mai bune. Acordul tonic dă numire tonalității, cu el se începe tonalitatea și tot el se sfârșește.

Acordul de pe dominantă tinde spre tonică din cauza sensibilei (notă atractivă.) Dominanta împreună cu tonica susține și stabilește tonalitatea.

Un alt acord, care ajută mult acestor două în menținerea tonalității și în pregătirea încheerii, e treapta a 4^a numită subdominantă. Ea poate fi înlocuită adesea de treapta a II^a pusă în răsturnarea I^a. Treptele a 3^a și a 6^a se întrebuițează împreună cu celelalte trepte ajutând la formarea și menținerea tonalității. Din aceste observații scoatem concluzia: că treptele I^a și a V^a sunt foarte bune împreună cu a IV^a bun; iar treptele a II^a VI^a și a III^a bunișoare.

Durata și locul acordurilor se întrebuițează după voia aceluia care scrie, amestecând acordurile bune cu acele mai puțin bune din aceeași tonalitate.

*) Se numește notă atractivă nota care cere să se repauzeze pe un sunet.

Cap. X.

Observațiile și excepțiile următoare vor ajuta mult la lucru pe elev.

- a) Când avem un fragment melodic care merge prin grade unite într'o direcție oare-care, îi realizăm armonia ei la celelalte partizi contrar cu mersul ei.

Exemplu:

- b) Realizând gradul al V^{lea} în poziția terței la al IV^{lea} în poziția quintei, se formează tritonul si-fa între sopran și bas care sună aspru și se evită sub numirea de „falșă relație de triton.“ Realizând acordurile în altă poziție de cât aceea spusă mai sus, așa fel ca tritonul să fie la părțile interne, legătura acordului de treapta a V^a a VI^a e bună.

Exemplu:

- c) In legătura gradelor al V^{lea} la al V^{lea} în major putem să le realizăm în mișcare contrară; în minor, din cauză că s-ar face o secundă crescută, duplicăm terța pe gradul al V^{lea}

Exemplu:

- d) Intr'o mișcare contrară frumoasă, în care avem un interes melodic, ce nu se poate întrerupe, putem duplica terța la partizile extreme.

Exemplu:

Partea II.

Cap. XI.

Sunetele care formează o melodie nu pot face toate parte din acorduri. Acele care întră în formarea acordurilor se numesc **note intregale** sau **reale**; celelalte care nu fac parte, **note melodice**.

Deosebim două feluri de **note melodice**: Acele a căror origină se cunosc pentru-că o parte din valoarea lor e notă reală din acordul antecedent (Intârzieri) sau precedent (Anticipații).

A doua categorie, notele melodice propriu zise, care nu au origină și sunt: Notele de trecere, Broderia, Furisarea, și Apogiatura. Notele melodice se întrebuintează la ori care partidă infrumusețând-o și făcând-o mai melodică; ajut la legătura acordurilor făcînd unele treceri mult mai plăcute. Ele se întrebuintează diatonice și alterate; acele alterate in valori mari prevoc o schimbare de tonalitate.

Exemplu:

Suspensiunile pot fi superioare și inferioare. Cele mai întrebuițate sunt cele superioare.

Suspensiunile inferioare să dezleg în regulă generală la distanță de semiton, ca o sensibilă la tonică.

Exemplu:

Se întrebuițează suspensiunile la ori care partidă și întru un acord se poate suspenda superior sau inferior ori-ce notă sau octava ei superioară. Incât vom avea:

Suspensiunea fundamentalei și a octavei, a terței cu a octavei terței, a quintei și a octavei ei superioară și inferioară.

Cap. XII.

Suspensiunea superioară a fundamentalei e cea mai des întrebuițată și de cel mai bun efect. Se poate pune la ori-care partidă și în ori-ce măsură.

Starea directă pusă la bas se cifrează cu $\frac{4}{2}$ 5.

Exemplu:

În răsturnarea I^a se întrebuițează foarte mult mai ales în progresiile armonice, cifrându-se cu 7.6.[†])

Exemplu:

[†])Se numește Progresie Armonică-reproducerea întocmai a unui pasaj melodic cu armonia lui pe alte trepte superioare sau inferioare.

Cap. XIII.

Suspensiunea superioară a terței ca și aceea superioară a fundamentalei e de bun efect și se întrebuintează adesea punându-se la ori-care partidă.

Starea directă se cifrează cu $\begin{matrix} 4 & 3 \\ 5 & - \end{matrix}$.

Exemplu:

Răsturnarea I^a se înseamnă cu $\begin{matrix} 2 \\ 5 \end{matrix}$. E suspensiunea terței la bas.

Exemplu:

Răsturnarea a II^a cu $\begin{matrix} 7 & 6 \\ 4 \end{matrix}$.

Exemplu:

Suspensiunea octavei terței se face în aceleași condiții ca și a octavei fundamentalei. Observând în plus ca: dezlegarea suspensiunii să se facă la distanță de ton, în stilul sever.

Exemplu:

Cap. XIV.

Suspensiunea quintei nu se întrebuițează în toate acordurile consonante, din cauză că, în unele din ele, suspensiunea le schimbă numai impresia din majore în minor sau vice-versa, fără să le dea caracterul disonant al suspensiunii.

Exemplu:

A musical score in C major showing a suspension of the fifth. The treble clef has a C4 quarter note, followed by a G4 quarter note with a fermata, then an F4 quarter note. The bass clef has a C3 quarter note, followed by a G3 quarter note with a fermata, then an F3 quarter note. This illustrates the suspension of the fifth in a major key.

Numerai în acordurile de pe gradele al II din major, IV din minor și se toate dominantele tonalitaților minore, suspensiunea quintei e de bun efect.

În primele două grade căpătăm disonanța de quartă crescută și pe dominante disonanța de quartă micșorată.

Exemplu:

A musical score in C minor showing a suspension of the fifth. The treble clef has a C4 quarter note, followed by a G4 quarter note with a fermata, then an F4 quarter note. The bass clef has a C3 quarter note, followed by a G3 quarter note with a fermata, then an F3 quarter note. This illustrates the suspension of the fifth in a minor key.

În progresiile armonice cu suspensiuni se poate întrebuița suspensiunea superioară a quintei și în acordurile consonante unde ea nu-și are efect.

Suspensiunea octavei quintei e mai întrebuițată, căci prin duplicarea inferioară a quintei nesuspendate căpătăm disonanța caracteristică a suspensiunii.

Exemplu:

Two musical examples showing suspension of the fifth. The first, labeled 'Stare directă', shows a C4 quarter note in the treble and a G4 quarter note with a fermata in the treble, with a C3 quarter note in the bass and a G3 quarter note with a fermata in the bass. The second, labeled 'Răsturnarea Ia ton', shows a C4 quarter note in the treble and a G4 quarter note with a fermata in the treble, with a C3 quarter note in the bass and a G3 quarter note with a fermata in the bass. This illustrates the suspension of the fifth in a minor key.

Pentru stilul sever, la dezlegare, păzim observația de la suspensiunea octavei terței superioară, de a o deslega la distanță de ton pe nota reală.

Exemplu:

A musical score in C minor showing a suspension of the fifth. The treble clef has a C4 quarter note, followed by a G4 quarter note with a fermata, then an F4 quarter note. The bass clef has a C3 quarter note, followed by a G3 quarter note with a fermata, then an F3 quarter note. This illustrates the suspension of the fifth in a minor key.

Cap. XV.

Suspensiuni simultance.

Intr'un acord se pot suspenda mai multe sunete de odată, tratându-le pe fie care în parte după regulele suspensiunilor simple.

Suspensiunile superioare se amestecă cu acele inferioare dând combinații armonice noi.

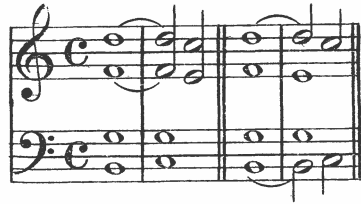
Exemplu:



Suspensiunile simultanee pot fi după numărul vocilor suspendate: duble, triple, quadruple, etc. **Exemplu:**



Duple



Triple



Quadruple:



Acest din urmă exemple îl vom studia sub numirea sa proprie de tertdecima tonică cifrându-se cu: $+ \frac{7}{6}$.

Prin introducerea suspensiunilor în armonia Consonantă,

Cap. XVII.

Notele de trecere.

Dintre notele melodice propriu zise, care sunt întrebuințate cel mai mult pentru dezvoltarea desăvârșită a șirului melodic, sunt notele de trecere. Ele umplu locul între două note reale prin mers diatonic sau cromatic și sunt admise și întrebuințate de toate stilurile.

Exemplu: 

Pot să primească ori-ce valori, însă caracterul lor cer valori mici; dacă totuși li se dau valori mari, acele valori nu trebuiesc să întreaacă pe acelea ale notelor reale. Ele se pun mai mult pe timpul slab de cât pe acel tare. Se pot schimba acordurile în timpul trecerei unei serii de note melodice. Când trecerea e într'o mișcare rară schimbarea de acord trebuie să cuprindă nota melodică ca pe notă reală.

Exemplu: *Assai Moderato* 

Intr'o mișcare repede schimbarea acordului poate să nu cuprindă nota melodică.

Exemplu: *Allegro* 

Când într'o mișcare rară schimbarea acordului se face prin grade unite, într'o mișcare contrară cu pasajul melodic, acordul poate să nu cuprindă nota melodică.

Exemplu: 

Cap. XVIII.

Broderiile sunt notele melodice care urmează notei reale, o înlocuiește ornînd-o superior sau inferior și îi redă locul din noă.

Putem broda ori-ce sunet.



Valoarea ce o dăm nu trebuie să'ntreacă durata notei reale. Broderia-în deosebi acea superioară-se întrebuintează diatonic. Din sec. al XVIII se obicinuește să se pue broderia inferioară la distanță de semiton, chiar și acolo unde ordinea diatonică ar impune un ton, dându-i o impresie mai dulce, mai apropiată de nota reală.



Clasicii întrebuintău totdeauna broderia inferioară diatonică așa cum o găseau în ordinea diatonică.



Putem broda un sunet cu ambele broderii căpătînd broderie dublă.

