

Hans Peter Türk

ARMONIA  
TONAL-FUNCȚIONALĂ

Volumul II  
Modulația diatonică și armonia cromatică



©2024. Toate drepturile rezervate.

Nicio parte din prezenta lucrare nu poate fi copiată, reprodusă sau transmisă prin niciun mijloc electronic sau mecanic și nu este permisă nicio formă de imprimare audio sau video fără acordul scris al Editurii Muzicale GRAFOART®.

Ilustrația copertei: manuscris autograf de Ludwig van Beethoven al *Trio in Mi bemol major pentru vioară, violă și cello*, op. 3, prima pag. din partea a 6-a, 1794, Biblioteca Congresului.

În elaborarea prezentei ediții s-a utilizat volumul  
Hans Peter Türk, *Armonia tonal-funcțională, vol. 2 - Modulația diatonică și armonia cromatică*,  
Ed. Univ. Emanuel, Oradea, 2005.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

**TÜRK, HANS PETER**

**Armonia tonal-funcțională** / Hans Peter Türk. - București : Grafoart,  
2023

2 vol.

ISMN 919-0-69492-429-4

Vol. 1. : Armonia diatonică nemodulantă. - 2023. -

ISMN 979-0-694992-430-0. - ISBN 978-606-747-206-6

78

**EDITURA MUZICALĂ GRAFOART®**

București, str. Brașov nr. 20

**LIBRĂRIA MUZICALĂ George Enescu**

București, piața Sfinții Voievozi nr. 1

TEL.: **0747 236 278 (07-GRAFOART); 021 315 07 12**

E-MAIL: **GRAFOART1991@GMAIL.COM**

COMENZI ON-LINE: **WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO**

## Cuprins

<b>Prefață</b> . . . . .	9
<b>Modulația diatonică</b>	
Noțiuni preliminare . . . . .	10
Referiri bibliografice . . . . .	13
<b>Modulația spre tonalitățile înrudite la gradul I</b>	
Modulația diatonică din major. . . . .	15
Modulația la dominantă . . . . .	15
Modulația la subdominantă . . . . .	22
Modulația la relativa minoră . . . . .	28
Modulația la relativele minore ale dominantei și ale subdominantei . . . . .	32
Modulația diatonică din minor . . . . .	40
Modulația la dominantă . . . . .	40
Modulația la subdominantă . . . . .	42
Modulația la relativa majoră . . . . .	45
Modulația la relativa majoră a dominantei. . . . .	48
Modulația la relativa majoră a subdominantei . . . . .	51
Referiri bibliografice . . . . .	54
<b>Modulația spre tonalitățile înrudite la gradul II</b>	
Din major. . . . .	56
Din minor . . . . .	60
Referiri bibliografice . . . . .	63
<b>Modulația diatonică spre tonalitățile îndepărtate.</b> . . . .	65
I. Modulația cu ajutorul inversiunii modale . . . . .	66
II. Modulația cu subdominantă minoră. . . . .	73
III. Relații armonice succesive. . . . .	74
Referiri bibliografice . . . . .	76
<b>Analiza armonică</b> . . . . .	79
<b>Armonia cromatică</b> . . . . .	90
Noțiuni preliminare . . . . .	90

<b>Acordurile alterate</b> . . . . .	94
Noțiuni preliminare . . . . .	94
<b>Acordurile alterate cu menținerea funcțiunii inițiale</b> . . . . .	97
Alterații ale dominantei în major . . . . .	98
Alterațiile simple . . . . .	98
Alterațiile duble . . . . .	105
Alterațiile triple . . . . .	107
Disalterația . . . . .	108
Alterații ale dominantei în minor . . . . .	109
Alterațiile simple . . . . .	109
Alterațiile duble . . . . .	112
Disalterația . . . . .	112
Alterațiile acordurilor de subdominantă (treapta a II-a) (cu menținerea funcțiunii inițiale) . . . . .	113
Sexta napolitană (SN), în major și în minor . . . . .	113
<b>Excurs 1:</b>	
<b>Valențe expresive ale acordului de sextă napolitană</b> . . . . .	118
Modulația cu sexta napolitană . . . . .	121
Alte alterații în treapta a II-a . . . . .	125
Acordurile alterate cu schimbarea funcțiunii inițiale (dominantele secundare) . . . . .	128
Dominanta secundară pentru dominantă (contradominantă) 128	
Alterația simplă în major . . . . .	130
Alterația dublă în major - acordul de septimă micșorată 134	
Alterația dublă și triplă în major - acordurile de sextă mărită . . . . .	138
<b>Excurs 2: „Cvintele lui Mozart”</b> . . . . .	143
Alterația simplă în minor - acordurile de sextă mărită . . . . .	145
Alterația dublă în minor - acordul de septimă micșorată 149	
Emanciparea contradominantei. . . . .	153

<b>Excurs 3: funcții morfologice și expresive ale acordurilor de contradominantă</b>	156
Dominante secundare pentru alte trepte	161
Referiri bibliografice	164
Notele melodice cromatice	166
Nota de schimb cromatică	166
<b>Excurs 4: aspecte stilistice ale notelor de schimb cromatice</b>	171
Nota de pasaj cromatică	179
Întârzierea (apogiatura) cromatică	184
<b>Modulația cromatică</b>	191
Noțiuni preliminare	191
<b>I. Modulația cromatică prin cromatizarea acordurilor consonante</b>	192
1. Cromatizarea suitoare a terței ↑ într-un acord minor	192
2. Cromatizarea coborâtoare a terței ↓ într-un acord major	195
3. Cromatizarea coborâtoare a cvintei ↓ într-un acord minor	198
4. Cromatizarea suitoare a cvintei ↑ într-un acord major	201
5. Cromatizarea coborâtoare a terței și cvintei ↓ ↓ într-un acord major	202
6. Cromatizarea suitoare a fundamentalei ↑ într-un acord major	203
7. Cromatizarea coborâtoare a fundamentalei ↓ într-un acord major	205
8. Cromatizarea suitoare a fundamentalei ↑ într-un acord minor	206
9. Cromatizarea coborâtoare a fundamentalei ↓ într-un acord minor	207
10. Cromatizarea suitoare a fundamentalei și terței ↑ într-un acord minor	208
11. Cromatizări divergente ↑ ↓ în acorduri majore sau minore	209
<b>Modulația cromatică prin cromatizarea acordurilor disonante</b>	211
1. Cromatizarea acordului de septimă al dominantei	211
2. Cromatizarea acordului de septimă micșorată	215

3. Cromatizarea acordului micșorat fără septimă . . . . .	217
4. Cromatizarea acordului micșorat cu septimă mică . . . . .	218
5. Cromatizarea acordului minor cu septimă mică . . . . .	219
<b>Secvențe cromatice . . . . .</b>	<b>220</b>
<b>Excurs 5: tetracordul descendent cromatizat . . . . .</b>	<b>225</b>
Referiri bibliografice. . . . .	223
<b>Modulația enarmonică . . . . .</b>	<b>234</b>
Noțiuni preliminare . . . . .	234
Schimbul enarmonic . . . . .	236
Interpretarea enarmonică . . . . .	241
Referiri bibliografice . . . . .	261
<b>Relații armonice de terță . . . . .</b>	<b>267</b>
Referiri bibliografice. . . . .	271
<b>Modulația continuă . . . . .</b>	<b>272</b>
Referiri bibliografice. . . . .	280
<b>Bibliografie . . . . .</b>	<b>281</b>
<b>Teme . . . . .</b>	<b>285</b>
Legendă . . . . .	336

# Modulația diatonică

## Noțiuni preliminare

Termenul de modulație, prin care astăzi înțelegem trecerea dintr-o tonalitate într-o altă tonalitate, și-a dobândit sensul actual doar începând cu cea de a doua jumătate a secolului al 18-lea. Noțiunea s-a referit inițial la modul, în care „un cântăreț sau instrumentist interpretează melodia”<sup>1</sup>. Mai târziu, prin definirea atât a trecerii într-o altă tonalitate cât și prin menținerea înțelesului inițial, termenul a primit un sens dublu<sup>2</sup>. Până și Rameau a înțeles două aspecte diferite sub termenul de modulație, atunci când scrie: „Comme la Modulation n'est autre chose que le progrès des Sons fondamentaux, et celui des Sons compris dans leurs Accords”<sup>3</sup> (deci mișcare în general) și „De la manière de passer d'un Ton à autre, ce qui s'appelle encore MODULER”<sup>4</sup>. Această din urmă accepțiune a termenului este astăzi uzuală, celelalte fiind depășite.

Dobândirea unui nou centru tonal se realizează cu diferite mijloace armonice și, ca atare, se face deosebirea între:

- modulația diatonică
- modulația cromatică
- modulația enarmonică.

Indiferent de mijloacele tehnice utilizate, se mai face distincția între *modulația definitivă* și *inflexiune* (sau *modulație pasageră*). Criteriile teoretice cu privire la aceste două noțiuni apar însă frecvent insuficient clarificate în multe dintre diferitele tratate de armonie. Astfel, noțiunea de *modulație definitivă* („tonalitatea inițială este părăsită definitiv”<sup>5</sup>, „uneori fără revenire”<sup>6</sup>) nu-și găsește acoperirea în muzica tonal-funcțională, întrucât în majoritatea lor covârșitoare orice piesă, indiferent de dimensiunile ei, se încheie în tonalitatea inițială. Ca atare, ar trebui să se deosebească între *modulație propriu-zisă* (noua tonalitate este confirmată prin cadență) și *inflexiune* (noua tonalitate este parcursă doar pasager,

---

<sup>1</sup> **Walther, Johann Gottfried:** *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Faksimile-Nachdruck, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, MCMLIII, pag.300 și:

**Mattheson, Johann:** *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg, 1739, Faksimile-Nachdruck, Bärenreiter-Verlag Kassel, 1991, pag.109 și pag. 293-294

<sup>2</sup> **Koch, Heinrich Christoph:** *Musikalisches Lexikon*, Heidelberg, 1816, col. 972-977

<sup>3</sup> **Rameau, Jean-Philippe:** *Nouveau système de musique théorique*, Paris 1726, pag. 31

<sup>4</sup> **Rameau, Jean-Philippe:** *Traité de l'Harmonie réduite à ses Principes naturels*, Paris, 1722, cap. 23

<sup>5</sup> **Negrea, Marțian:** *Tratat de armonie*, Editura Muzicală, București, 1958, pag. 134

<sup>6</sup> **Pașcanu, Alexandru:** *Armonia*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982, pag. 302

# Modulația spre tonalitățile înrudite la gradul I

## Modulația diatonică din major

### Modulația la dominantă

tonalitate inițială (t. i.)	Trepte comune:	tonalitate finală (t. f.):
[Do	~	Sol]
I	=	IV
III	=	VI
V	=	I
VI	=	II

Modulația la dominantă superioară este cea mai importantă dintre toate modulațiile diatonice (sau cromatice). *Raportul tonal tonică - dominantă*, care extinde relația armonică *T - D* asupra unui spațiu mai amplu constituie, mai ales în *Baroc* și în *Clasicism*, una dintre expresiile armonice fundamentale, asociată direct articulațiilor morfologice. Astfel, tonalitatea tonicii, urmată de cea a dominantei, formează caracteristica de bază în **expoziția fugii**, unde tema (*dux, proposita*) în tonalitatea de bază este reluată ca răspuns (*comes, risposta*) la cvinta superioară, adică în tonalitatea dominantei:

### 3 Bach, *Clavecinul binetemperat* vol.I, *Fuga nr.1 în Do major* BWV 846

Do VI 6  
Sol II 6

Dar și genurile Barocului nelegate de tehnica fugii apelează, în cadrul aliniatelor inițiale, la expansiunea tonală tonică - dominantă, aceasta constituind evoluția modulatoare preferențială în primele momente ale discursului muzical. Astfel, **Preludiul** articulează frecvent primul aliniat ca o modulație la dominantă superioară:

## Modulația spre tonalitățile înrudite la gradul II

### *Din major*

Trepte comune:

1. Do	~	Re	V = IV, III = II
2. Do	~	si	V = VI, III = IV
3. Do	~	Si bemol	IV = V
4. Do	~	sol	I = IV, VI = II (ambele substituiți în minorul melodic)

1. Modulația din major în major la secunda mare superioară (două cvinte ascendente) se prezintă sub două aspecte:

a) Modulație printr-o tonalitate intermediară:

- două modulații succesive la cvinta superioară (Do ~ Sol ~ Re):

#### 104 Bach, Coral nr. 205



- modulație la subdominantă - relativă minoră a subdominantei - cadență piccardiană (La ~ Re ~ si ~ Si):

#### 105 Bach, Coral din cantata BWV 7

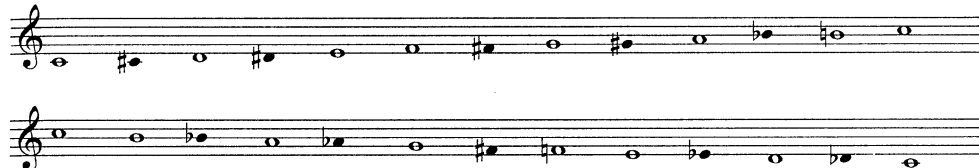
The musical score for Bach's Coral from Cantata BWV 7 is presented in a grand staff with two systems. The first system shows the initial key of C major. The second system shows a modulation to F major, achieved through a sequence of two perfect fourths: C major to F major, and then F major to D major. The melody in the treble clef and the bass line in the bass clef both follow this harmonic path. Below the bass line, there are labels: 'La ~ Re' under the first measure, '~ si' under the second measure, and 'Si' in a box under the final measure.

# Armonia cromatică

## Noțiuni preliminare

Expresiile *cromatic* sau *cromatism* provin din termenul grecesc de *χρόμα* (*chroma*, culoare), care definește posibilitatea modificării, prin alterații, a sistemului diatonic. Ca atare, cromatică presupune existența diatoniei, pe care o transformă prin introducerea unor sensibile artificiale (*cromatism*), respectiv prin divizarea intervalului diatonic de secundă mare în două secunde mici. Într-un sens mai larg, prin cromatism se înțelege ori ce sunet străin de tonalitate (în **Do** major: **do diez**, **re diez**, **fa diez**, **sol diez** și **la diez**, respectiv enarmonicele acestora: **re bemol**, **mi bemol**, **sol bemol**, **la bemol** și **si bemol**). Teoria muzicii recomandă, în general, următoarea ortografie pentru scări cromatice ascendente și descendente, în tonalități majore:

174



În exemplul de mai sus se pot observa două situații diferite: un sunet diatonic este urmat de unul cromatic (de ex. **do - do diez**) sau, un sunet cromatic este urmat de unul diatonic (de ex. **si bemol - si becar**). De asemenea, se constată, în cadrul scării ascendente, predominanța alterațiilor suitoare, cu excepția sunetului **si bemol**, respectiv predominanța alterațiilor coborâtoare în scara descendentă, cu excepția sunetului **fa diez**. Această ortografie se bazează pe normele Barocului, Clasicismului și, parțial, pe cele ale Romantismului, unde prezența unui **la diez** sau a unui **sol bemol** ar constitui o îndepărtare prea excesivă față de tonica **do**. Explicația trebuie, însă, nuanțată în funcție de conținutul armonic concret al momentului. Astfel, în exemplul următor, aplicarea oarbă a ortografiei de mai sus ar fi greșită, întrucât denaturează structura acordurilor (+ cvintsecundă de dominantă pentru acordul următor în ex. 175 a; ++ secundă de dominantă urmat de +++ sextă major în ex. 175 b):

## Excurs 1

### Valențe expresive ale acordului de sextă napolitană

Acordul de sextă napolitană îndeplinește adesea importante și variate *funcții expresive*. În *Passacaglia și fuga pentru orgă* în do minor de Bach, sexta napolitană marchează punctul culminant al întregii lucrări. Caracteristic pentru Bach este, pe de o parte, continuarea acordului de sextă napolitană pe secundacordul dominantei, iar pe de altă parte figura retorică de *exclamatio* (coroană, pauză), prin care culminația dobândește o tensiune armonică deosebită.<sup>1</sup>

#### 240 Bach, Passacaglia și fugă pentru orgă în do minor BWV 582

SN V<sub>2</sub>

O apariție semnificativă a sextei napolitane se constată și în *Invențiunea la două voci* în Mi major, unde SN se situează exact în punctul secțiunii de aur (*sectio aurea*).<sup>2</sup>

O zonă expresivă cu totul opusă exemplului precedent (culminație impunătoare) atribuie sextei napolitane însușirea zugrăvirii durerii, a suferinței sau tristeții, în cele mai nuanțate fațete și în albiile stilistice dintre cele mai variate. Astfel, în exemplul de mai jos, cuvântul „Zähren” (*lacrimi*) se asociază (în momentul culminației melodice la vocea altistei) cu sexta napolitană, iar cuvântul ca atare mai este și subliniat printr-o melismă de amplă respirație. Sub raport armonic însă se constată aceeași rezolvare ca și în exemplul precedent (SN – V<sup>2</sup>):

<sup>1</sup> Asemenea momente retorice sunt frecvente, atât în creația vocală, cât și în cea instrumentală de Bach, vezi **Toduță, Sigismund: Formele muzicale ale Barocului în creația lui J.S.Bach**, vol. 2, pag. 545 - 546

<sup>2</sup> Vezi **Toduță, Sigismund, op. cit.**, pag. 177

## Modulația cromatică

### *Noțiuni preliminare*

Cromatizarea unui element de acord poate genera trei situații diferite:

- 1) determină apariția unui *acord alterat* (vezi ex. 180);
- 2) constituie o *notă melodică* (ex. 181)
- 3) provoacă o *modulație cromatică* (ex. 182).

Similar modulației diatonice, și cea cromatică poate fi efectuată sub formă *pasageră* (inflexiune cromatică), sub forma *modulației propriu-zise* (confirmarea noii tonalități prin cadență) sau doar sub forma *dominantelor secundare*. Dar, spre deosebire de modulația diatonică, în cea cromatică nu se apelează la un acord comun care să-și schimbe funcțiunea datorită învestirii lui cu un sens nou ci, *prin cromatizare*<sup>1</sup>, se obține un acord aparținând unei noi tonalități.

Modulațiile cromatice pot avea următoarele aspecte:

- cromatizarea acordurilor consonante (ex. 389 a, b, c, d) sau disonante (ex.389 e)
- cromatizare simplă (ex. 389 a, b, e), dublă (ex. 389 c) sau chiar triplă (ex. 389 d)
- cromatizare fără o altă modificare în acord (ex. 389 a, e)
- cromatizare cu o schimbare în acord (ex. 389 b, c, d)
- cromatizarea duce spre un acord constitutiv într-o altă tonalitate (ex.389 a, b,d,e)
- cromatizarea duce înspre un acord alterat într-o altă tonalitate (ex. 389 c).

### 389

The musical score for exercise 389 is presented in three parts, labeled a), b), and c). Each part shows a chromatic modulation in a piano setting. Part a) starts with a C major chord (Do I / sol IV) and modulates to a C minor chord (Do I / sol VII 6) through a chromatic path. Part b) starts with a C major chord (Do I / sol VII 6) and modulates to a C minor chord (Do I / sol I b) through a chromatic path. Part c) starts with a C major chord (Do I / sol I b) and modulates to a C minor chord (Do I / sol VII 6) through a chromatic path. The score is written in treble and bass clefs with a grand staff.

<sup>1</sup> Cu scopul de a sugera, sub raport terminologic, deosebirea dintre acord alterat și modulație cromatică, operăm cu noțiunea de *alterație* doar în cazul *acordurilor alterate*, iar cu cea de *cromatizare* numai în cazul *modulațiilor cromatice* (și în cel al *notelor melodice cromatice*).

## Excurs 5

### Tetracordul descendent cromatizat

Intrat în nomenclatorul retoricii Barocului sub denumirea de *passus duriusculus*, tetracordul descendent cromatizat, în special sub forma sa **T → D**, se asociază cu însușiri armonice, arhitectonice și expresive deosebite. Ca variantă cromatică a *basului de ciacconă*, constituie de nenumărate ori o temă pentru *variațiuni pe ostinato*, purtând adesea amprenta unor expresii depresive (*affectus tristitiae*). Lucrări ca *Lamento d'Arianna* de Monteverdi, ciaccona din opera *Dido and Aeneas* de Purcell („Remember me”) sau *Cruxifixus* din *Misa în si minor* BWV 232 de Bach (pentru a cita doar câteva dintre exemplele reprezentative) au valorificat, cu deosebită plasticitate, valențele expresive și constructive ale acestei succesiuni cromatice caracteristice. Datorită particularităților sale eminente, *passus duriusculus* s-a bucurat și de numeroase investigații teoretice.<sup>1</sup>

Printre posibilele interpretări armonice ale acestei desfășurări cromatice se află și cea secvențială, bazată pe succesiuni de relații armonice autentice (în spiritul exemplului 463). Tensiunea armonică a intervalelor de cvartă mărită, reprezentând funcțiuni dominante, caracterizează exemplul de mai jos, care conține trei etape secvențiale descendente (**re**) ~ **La** ~ **Sol** ~ **Fa** ~ (**re**), în cadrul unei polifonii latente:

---

<sup>1</sup> Din literatura autohtonă amintim, în acest sens:

- **Toduță, Sigismund**, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1969, pag. 92 - 96, pag. 106 - 107; vol. II, Editura Muzicală, București, 1973, pag. 428 - 429 (în analiza *Invențiunii la 3 voci în fa* minor BWV 795); vol. III, Editura Muzicală, București, 1978, pag. 100 - 101 (în analiza *Chaconnei pentru vioară solo* BWV 1004), pag. 170 - 171 (în analiza *Variațiunilor Goldberg* BWV 988, var. 25);

- **Voiculescu, Dan**, *Tetracordul cromatic la Bach*, în: *Lucrări de Muzicologie* vol. 5, Cluj, 1969, pag. 141 - 155;

- **Türk, Hans Peter**, *Tetracordul cromatizat în creația lui W. A. Mozart*, în: *Lucrări de Muzicologie* vol. 7, Cluj, 1971, pag. 181 - 198.

## Relații armonice de terță

Relațiile de terță constituie un fenomen, care dobândește o semnificație deosebită în cadrul armoniei romantice. În principiu, ele se pot afirma cu trei accepțiuni diferite:

1. Un segment al formei se află în „relație de terță”:

- față de tonalitatea inițială (Beethoven, **Sonata pentru pian** op. 53/I: tonalitatea de bază este **Do** major, tema a 2-a apare în **Mi** major);
- față de un alt segment al formei (Schumann, *Novelletta pentru pian* op. 21 nr. 1 în **Fa** major: episodul central al formei de rondo este scris în **Re bemol** major, aflându-se în relație de terță față de **Fa** majorul precedent și **La** majorul care urmează);
- față de repetarea aceluiași segment (Schumann, *Novelletta pentru pian* op. 21 nr. 1, tema de rondo):

	<b>Si bemol</b>		<b>Sol bemol</b>	
a	-	b	-	a 1
<b>Fa</b>		<b>Re bemol</b>		<b>La</b>

2. Evoluția tonală a unei piese înlocuiește relațiile armonice de cvintă cu cele de terță (Schumann, *Novelletta pentru pian* în **Fa** major op. 21 nr. 1)

3. Înlănțuirea acordurilor adoptă relații de terță înlocuind, într-o măsură mai mare sau mai mică, funcționalismul armonic tradițional. Acest ultim aspect concentrează fenomenul relațiilor de terță pe spațiul cel mai restrâns, adică pe raportul între două acorduri ce se succed în mod nemijlocit.

Deși prezente ocazional în Baroc și Clasicism, relațiile armonice de terță caracterizează în special stadiul armoniei în Romantism și Postromantism, constituind o trăsătură stilistică esențială pentru compozitori ca: Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Franck, Wolf, Reger și Wagner.

Relațiile de terță, care pot apare în cadrul funcționalismului tonal, sunt:

- relații între tonalități relative, sau împrumut de acorduri din tonalități relative:

### 537 Wagner, opera *Parsifal*, act. I

"Durch Mit - leid wissend der rei - ne Tor" Harre sein!

re V ————— IV7 ————— SN ————— I  
Fa I ————— II7


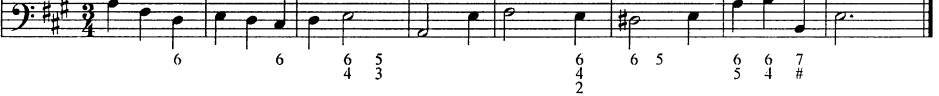
# Teme

## Modulația la dominantă(M-M)



### 1 Bach: Schemelli's Gesangbuch, nr 2

Sopr.    
 Cont.    
 6 6 7 7  $\frac{7}{5}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{5}$  #

### 2 Bach: Schemelli's Gesangbuch, nr. 5

Sopr.    
 Cont.    
 6 6  $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{7}{4}$  #

### 3. Bach: Schemelli's Gesangbuch, nr. 15

Sopr.    
 Cont.    
 6 6  $\frac{5}{2}$   $\frac{7}{4}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$   $\frac{7}{2}$   $\frac{6}{2}$  6 6 7 #

### 4. Sopran (La b – Mi b)

   
 =IV

### 5. Sopran (Fa - Do)

în ritmul m.1-4 + culminație



## Modulația diatonică spre tonalitățile îndepărtate

### I. Inversiunea modală m – M

#### 45. Sopran + Bas (sib – Sib – sol – Sol – mi – Mi)

Musical score for exercise 45, Soprano + Bas (sib – Sib – sol – Sol – mi – Mi). The score is written in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system has a Soprano staff (treble clef) and a Bass staff (bass clef). The second system also has a Soprano staff (treble clef) and a Bass staff (bass clef). The key signature is one flat (B-flat).

#### 46. Sopran (Solb – mib – Mib – do – Do – la – La – fa# – Fa#)

Musical score for exercise 46, Sopran (Solb – mib – Mib – do – Do – la – La – fa# – Fa#). The score is written in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system has a Soprano staff (treble clef). The second system has a Soprano staff (treble clef). The key signature is one flat (B-flat).

#### 47. Sopran (Lab – do – Do – mi – Mi)

Musical score for exercise 47, Sopran (Lab – do – Do – mi – Mi). The score is written in 4/4 time and consists of one system of staves. The staff is a Soprano staff (treble clef). The key signature is one flat (B-flat).

### II. Inversiunea modală M – m

#### 48. Sopran (Sib – sib – Solb)

Musical score for exercise 48, Sopran (Sib – sib – Solb). The score is written in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system has a Soprano staff (treble clef). The second system has a Soprano staff (treble clef). The key signature is one flat (B-flat).

$I^=$   
Solb III —  $v^4_3$   $v^{7-6}_4 - 16$  II<sup>6</sup>  $v^{4-3}$