

Hans Peter Türk

ARMONIA
TONAL-FUNCȚIONALĂ

Volumul I
Armonia diatonică nemodulantă

GRAF[®]ART

Cuprins

Prefață	9
Obiectul armoniei	11
Acordurile treptelor principale în stare directă	13
Scriitura la patru voci	13
Distribuțiile treptelor principale în stare directă	14
Pozițiile treptelor principale în stare directă	17
Referiri bibliografice	19
Conducerea vocilor	21
Referiri bibliografice	23
Cadențe	25
Cadența autentică I - V - I	25
Cadența plagală 1 - IV - I	26
Cadența autentică compusă I - IV - V - I	28
Semicadența I - V; IV - V	30
Referiri bibliografice	31
Exemple din literatură	32
Înlănțuirea severă (armonică) a treptelor principale în stare directă	33
Basul dat	33
Sopranul dat	34
Funcțiuni date	36
Referiri bibliografice	37
Schimbul de poziție	39
Înlănțuirile cu schimbul de poziție	41
Recomandări pentru elaborarea unui sopran cantabil	43
Referiri bibliografice	45
Înlănțuirea liberă (melodică)	47
Renunțarea parțială la mersul treptat, menținerea notei comune	47
Renunțarea la mersul treptat și la nota comună	48
Dublarea sau suprimarea cvintei	49
Tratarea atipică a sensibilei în cadrul acordurilor de încheiere	52

Tratarea anacruzei	53
Exemple din literatură	55
Referiri bibliografice	56
Basul cifrat (<i>basso continuo, basso generale</i>)	59
Răsturnarea acordului de trei sunete Sextacordul	63
Utilizarea sextacordurilor	64
Exemple din literatură	67
Referiri bibliografice.	69
Sextacorduri prin note melodice aparent disonante	71
Sextacorduri aparent disonante, prin note de schimb	73
Sextacorduri aparent disonante, prin note de pasaj	75
Sextacorduri aparent disonante, prin întârzieri	75
Exemple din literatură	79
Referiri bibliografice	80
Cvartsextacordul	81
Cvartsextacordul de arpeggiu	83
Cvartsextacordul de pasaj	83
Cvartsextacordul de schimb	84
Cvartsextacordul de întârziere.	84
Reguli generale cu privire la utilizarea cvartsextacordurilor	85
Exemple din literatură	86
Referiri bibliografice	87
Acordul de septimă al dominantei	91
Rezolvarea acordului de septimă al dominantei în stare directă	91
Posibilități de introducere a septimei	92
Exemple din literatură	95
Referiri bibliografice	96
Răsturnările acordului de septimă al dominantei.	99
Răsturnarea 1, cvintsextacordul.	100
Răsturnarea a 2-a, terțcvartacordul.	101
Răsturnarea a 3-a, secundacordul	102
Exemple din literatură	104
Referiri bibliografice	105

Rezolvări atipice ale acordului de septimă al dominantei	107
Exemple din literatură	112
Referiri bibliografice	113
Acordul de nonă al dominantei	115
Răsturnările acordului de nonă al dominantei	119
Excurs 1 Aspecte particulare ale acordurilor de septimă și de nonă ale dominantei	121
Referiri bibliografice	128
Treptele secundare	131
Treapta a II-a	132
Exemple din literatură	137
Referiri bibliografice	140
Treapta a VI-a	143
Exemple din literatură	148
Referiri bibliografice	149
Treapta a III-a	151
Exemple din literatură	154
Referiri bibliografice	156
Treapta a VII-a	157
Exemple din literatură	163
Referiri bibliografice	165
Recomandări pentru armonizarea unui sopran dat, cu utilizarea tuturor treptelor secundare	167
Acorduri de septimă pe treptele I și IV în major.	171
Secvențe armonice treptat descendente în major	175
Exemple din literatură	178
Referiri bibliografice	179
Secvențe treptat ascendente în major.	181
Secvențe descendente la interval de terță în major	182
Secvențe ascendente la interval de terță în major	183
Exemple din literatură	184
Majorul armonic (<i>subdominanta minoră, împrumutul din omonimă</i>)	187
Exemple din literatură	190
Referiri bibliografice	192
Minorul natural (eolic)	193
Acorduri de septimă pe treptele I și IV în minor	195

Minorul melodic	197
Exemple din literatură	199
Referiri bibliografice	201
Secvențe armonice tratat descendente în minor	203
Hemiola	205
Exemple din literatură	206
Referiri bibliografice	207
Note melodice efectiv disonante (<i>note străine de acord, armonii sau acorduri accidentale, note melodice secundare</i>)	208
Nota de schimb	209
Exemple din literatură	213
Referiri bibliografice	215
Nota de pasaj (<i>Nota de trecere</i>)	217
Exemple din literatură	221
Referiri bibliografice	223
Întârzierea (<i>nota întârziată, suspensia</i>)	225
Exemple din literatură	229
Referiri bibliografice	232
Excurs 2 Anticipația	235
Referiri bibliografice	239
Excurs 3 Pedala	241
Referiri bibliografice	245
Aspecte atipice ale notelor melodice	247
Nota de schimb sărită	247
Rezolvări figurate ale disonanțelor	249
Note melodice multiple	251
Combinatii de note melodice	253
Exemple din literatură	256
Referiri bibliografice	258
Câteva reguli foarte necesare despre basul cifrat, de J. S. B. (ach)	261
Bibliografie	263
Teme	265

*Învață de timpuriu legile de bază ale armoniei.
Nu te speria de cuvinte precum: teorie, bas cifrat, contra punct etc.,
ele te întâmpină prietenește, dacă și tu faci la fel.*

Robert Schumann

*Musikalische Haus- und Lebensregeln
(Reguli pentru o conduită muzicală și de viață)*

Prefață

Înșușirea principiilor fundamentale ale scriiturii armonice la patru voci constituie un obiectiv primordial al oricărui învățământ muzical de calitate. Volumul de față are în vedere tocmai acest deziderat, încercând să ofere – ca de altfel multe dintre tratatele de armonie – metode și soluții pentru o abordare plauzibilă a unui domeniu în care nimeni nu poate afirma că știe destul și că nu mai are nimic de învățat.

Prima ediție a acestui volum a apărut în anul 1973, constituind un *Curs de armonie* pentru studenții Conservatorului de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj. După două reeditări nemodificate, apare acum o ediție revizuită, rod al experienței pedagogice de aproape trei decenii a autorului. Revizuirea s-a efectuat în primul rând în privința temelor, întrucât varianta inițială a propus de multe ori fie armonizări prea dificile, fie o gamă insuficient diferențiată de teme, care să sprijine o însușire gradată, de la simplu la complex, a problemelor supuse studiului. Între armonizarea unui bas cifrat și cea a unui sopran dat – metoda stereotipă a majorității tratatelor de armonie – se pot intercala câteva etape intermediare ca: bas parțial cifrat sau necifrat, armonizarea instrumentală de tip *Continuo*, sopran și bas dat, sopran cu cifrație ș.a. După rezolvarea unui sopran necifrat – de obicei etapa finală de armonizare în tratatele de armonie – mai există multe posibilități prin care fantezia creatoare poate fi stimulată, ca de exemplu prin teme ce conțin în prima lor parte un sopran care, în cea de a doua parte, trebuie continuat logic deasupra unui bas dat. De asemenea, armonizarea unor voci de mijloc poate contribui substanțial la dobândirea unei tehnici superioare în conducerea vocilor. Totodată, temele propuse pentru armonizare au în vedere o anumită formă (firește de extensiune modestă) și includ adesea aspecte specifice de ritm sau chiar de polifonie incipientă. În general s-a urmărit, în cadrul fiecărui capitol, o succesiune gradată a dificultăților. Ideal ar fi dacă, la un moment dat, cel ce studiază această disciplină ar fi în stare (și doritor!) să inventeze el singur linii melodice cu armonizarea adecvată, explorându-și astfel capacitățile creative personale. Urmând modelul tratatului de armonie al lui Marțian Negrea (1958), în final (teme de sinteză) s-au inclus, pentru armonizare, câteva melodii populare românești compatibile cu principiile armoniei tonal-funcționale.

Partea teoretică este orientată în primul rând spre eficiență, în sensul de a aborda, cât mai concis problematica fiecărui capitol. Exemplele din literatură sunt menite să

Obiectul armoniei

Cuvântul *armonia*, de origine greacă, definește astăzi o disciplină muzicală care se ocupă de studiul acordurilor și al înlănțuirii acestora. Disciplina ca atare s-a constituit în decursul timpului, în urma dezvoltării cântatului pe mai multe voci.

În Grecia antică, noțiunea a acoperit întreaga sferă a gramaticii muzicale, cuprinzând studiul sunetelor, al intervalelor, sistemul modurilor și al octavelor. Astăzi, armonia formează doar o parte a gramaticii muzicale, fiind completată de alte discipline ca: teoria generală a muzicii, contrapunctul și formele muzicale.

Dacă teoria muzicii se ocupă de componentele primordiale, de bază, ale muzicii (intervale, moduri, game și tonalități, ritm, notație etc.), armonia și contrapunctul studiază raporturile verticale și orizontale care rezultă din îmbinarea mai multor voci. Teoria formelor, ca disciplină de sinteză, se va ocupa de arhitectura muzicală, de sensurile multiple ale operei de artă privită în ansamblul ei.

În practica muzicală nu se poate trage o linie de demarcație foarte precisă între parametrul vertical și cel orizontal (adică între armonie și contrapunct), întrucât cea mai simplă înlănțuire de acorduri este implicit legată de mișcarea vocilor și, deci, de aspecte orizontale. Împărțirea în două discipline a unui singur fenomen muzical este artificială și își găsește o justificare doar în plan pedagogic. S-a convenit ca disciplina armonie să se ocupe de studiul acordurilor și de modalitățile lor de înlănțuire, iar contrapunctul să abordeze diferitele aspecte ale scriiturii polifonice, armonic fundamentată. Pentru ambele discipline se prefigurează astfel un drum de mijloc, fără a se putea stabili o delimitare riguroasă între ele.

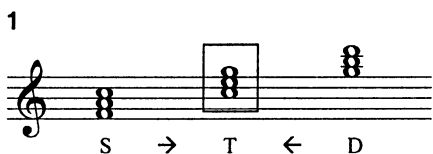
Armonia tradițională este bazată pe conceptul de tonalitate (spre deosebire de modalismul Renașterii sau de atonalismul contemporan), cuprinzând o perioadă istorică de circa 200 de ani, ale cărei limite sunt marcate de numele lui Johann Sebastian Bach și Richard Wagner. Dualismul major-minor, tratat științific pentru prima oară de către Joseffo Zarlino (*Istituzioni harmoniche*, 1558), și teoria funcțiilor elaborată de Jean-Philippe Rameau (*Traité de l'Harmonie*, 1722), constituie componentele de bază ale armoniei tonal-funcționale. Toate tratatele de armonie de mai târziu se bazează, mai mult sau mai puțin, pe acest prim tratat al lui Rameau.

Armonia tonal-funcțională reprezintă un sistem de gândire muzicală care guvernează trei epoci stilistice diferite: Barocul, Clasicismul vienez și Romanticismul. Deși logica funcțională este valabilă în fiecare dintre aceste trei epoci, totuși forma ei de manifestare exterioară prezintă aspecte concrete dintre

Acordurile treptelor principale în stare directă

Pe fondul larg cuprinzător al conceptului de tonalitate, trisonurile clădite pe cele șapte trepte ale gamei intră în relații armonice multiple. Un singur trison niciodată nu poate fi înțeles decât prin raportarea lui la un alt trison. Excepție fac doar unele acorduri de patru sau cinci sunete – așa-zisele „disonanțe caracteristice”, ca de pildă acordul de septimă al dominantei, de nonă al dominantei sau cvintsextacordul treptei a II-a. Abia prin comparație, funcțiunea și apartenența tonală a unui acord dintr-un organism viu se clarifică, prin contrast particularitățile lui se evidențiază, prin relație devine purtătorul unor tensiuni de gradații variabile și-și dezvăluie rolul în păstrarea sau părăsirea echilibrului tonal.

Punctul de referință principal, față de care diferitele acorduri se află în grade diferențiate de atracție, este *tonica*. Aceasta însă nu este capabilă a se defini pe ea însăși, la fel cum nici alte acorduri, investite cu un anumit sens, nu sunt definite prin ele însele. La baza înțelesului adevărat al funcțiunii de tonică și a conceptului de tonalitate se află *relația armonică dominantă-tonică*, axa principală a gândirii funcționale: este o condiționare reciprocă a două entități, contopite prin relație într-o entitate superioară și cu sensuri proprii. Ca unitate deci - unitatea contrariilor - legătura indisolubilă a tonicii cu dominantă se află la temelia unei gândiri care permite, tocmai în virtutea omniprezenței raporturilor de cauzalitate, arcuirea tensiunilor muzicale ca purtătoare de semnificații majore. Expansiunea spre cvinta superioară T-D apare contrabalansată prin funcțiunea subdominantei, care stabilește un echilibru prin cvinta inferioară. Tonica este astfel flancată de *două dominante – cea superioară (D) și cea inferioară (S)*, echilibrul realizându-se în baza simetriei axiale:



Denumirile de *tonică, subdominantă și dominantă* au fost introduse în teoria armoniei de către Jean-Philippe Rameau (1683-1764).

Scriitura la patru voci

Pentru studiul armoniei s-a adoptat scriitura la patru voci, întrucât aceasta oferă rezultate fonice optime, iar înlănțuirile acordurilor se realizează fără prea mari dificultăți de conducerea vocilor. În același timp, factura pe patru voci constituie una dintre formele cele mai uzuale ale practicii muzicale, concretizată prin *modelul corului mixt la patru voci*, în care sunt reprezentate cele patru genuri ale vocii umane. Exercițiile de

Referiri bibliografice

„(...) distanța dintre voci va mai preciza și *poziția acordului*, care poate fi *strânsă, largă și mixtă*” (Negrea, p. 20).

Notă: Spre a nu utiliza un singur termen pentru două probleme diferite (de ex. *poziția octavei, poziția strânsă*), am introdus (după **Tudor Jarda**) noțiunea de *distribuție (poziția octavei, distribuția strânsă)*. Terminologia germană folosește noțiunea de *Lage* ca sinonimă cu poziție și distribuție (*Oktavlage, enge Lage*), sensul dublu al unui singur termen fiind preluat de către Negrea de la **Thuille**.

„(...) distanța dintre sopran și alto să nu fie mai mare de o octavă sau cel mult de o decimă, iar dintre alto și tenor să nu treacă peste octavă” (Negrea, p. 20; **Thuille**, p. 17).

„(...) pe când distanța dintre celelalte două voci să nu depășească octava” (**Stöhr**, p. 7; **Klatte**, p. 6; **Hindemith**, A. p. 12; **Schönberg**, H. p. 40; **Neumann**, p. 11).

„În rezumat, recapitularea sumară a distanțelor între voci se prezintă astfel:
sopran-alto: cel mult o octavă, rar o decimă;
alto-tenor: mai puțin de o octavă, rar octava;
tenor-bas: peste octavă, evitând exagerările” (**Pașcanu**, p. 20).

„a) distanța dintre sopran și alt să nu depășească octava;

b) între alt și tenor distanța de o octavă este deja prea mare (permisă numai atunci, când basul și tenorul se află la distanță de terță sau secundă, eventual cvartă;

c) distanța bas-tenor poate fi oricât de mare” (**Riemann**, Hb., p. 28).

„Prima dintre întrepătrunderi apare la o tonalitate cu paralela ei, cea de a doua cu omonima, a treia corelează mai multe trepte din cercul cvintelor. Toate aceste raporturi apar, ca și alte evoluții în domeniul armoniei, mai întâi succesiv și într-un context mai amplu, iar abia mai târziu în conexiuni interne și pe spații mai restrânse” (**Erpf**, p. 116-117).

„Din motive metodologice și psihologice ar trebui (și auditiv) să se compare **Do** major cu **do** minor (în loc de **Do** major cu **la** minor!)” (**Borris**, p. 33).

Conducerea vocilor

Înlănțuirea acordurilor se poate realiza doar prin mișcarea orizontală a vocilor, în sensul părăsirii sunetelor constitutive ale primului acord și trecerea înspre sunetele constitutive ale celui de al doilea acord:

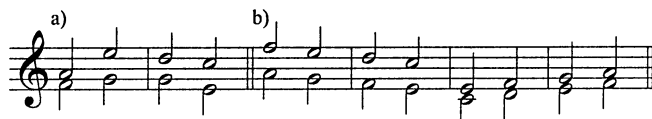
16



În cadrul acestor mișcări ale vocilor se pot institui *diferite raporturi de direcție*, și anume:

1. *Mișcarea directă*: vocile evoluează în aceeași direcție, fie ascendentă, fie descendentă (a). În cazul în care se păstrează identitatea intervalică, se vorbește de *mișcare paralelă* sau de *mixtură* (b):

17



2. *Mișcarea contrară*: vocile evoluează în sens contrar:

18



3. *Mișcarea oblică*: o voce rămâne pe loc, în timp ce o altă voce se mișcă (ascendent sau descendent):

19



Pentru realizarea înlănțuirilor acordice în condiții fonice optime, se recomandă în primul rând utilizarea mișcării contrare, mai ales între vocile externe sopran - bas, iar în al doilea rând mișcarea oblică.

Înlănțuirea severă (armonică) a treptelor principale în stare directă

Caracteristicile de bază ale înlănțuirii severe sunt:

- păstrarea notei comune la aceeași voce;
- mersul treptat, pe drumul cel mai scurt, de la un element de acord la celălalt.

Acest mod de înlănțuire, care a fost deja aplicat în realizarea diferitelor cadențe, se poate întrebuița în trei feluri diferite:

1. *Armonizare de bas dat;*
2. *Armonizare de sopran dat;*
3. *Înlănțuiri de funcțiuni date.*

În toate aceste trei cazuri, alături de aspectele deja cunoscute, se mai adaugă unul nou: înlănțuirile acordurilor se efectuează într-un anumit *metru* și într-un anumit *ritm*. Într-un astfel de context metro-ritmic se vor evita:

- repetări de trepte peste bara de măsură;
- subdiviziuni ritmice. Se armonizează deocamdată numai timpii (*chronos protos*).

Basul dat

Procedeul de armonizare se ghidează după fundamentalele acordurilor din bas, care indică totodată treptele. Fiecare dintre cele trei trepte principale va fi utilizată deocamdată numai cu așa-zisa *dublare normală*: două fundamentale, o terță și o cvintă. Nu se va elimina nici terța, nici cvinta.

Modul de lucru:

1. Se specifică mai întâi, prin cifre romane, treptele ale căror fundamentale se află în bas:

50

The image shows a musical score for a bass line in 3/4 time. The bass line consists of 12 measures. Below the notes, Roman numerals indicate the chord functions: Ia, V#, I, IV, V#, I, V#, I, IV, V#, IV, V#, I. The notes are: Ia (C), V# (D#), I (C), IV (F), V# (D#), I (C), V# (D#), I (C), IV (F), V# (D#), IV (F), V# (D#), I (C).

Schimbul de poziție

Prin schimb de poziție se înțelege intonarea succesivă, de către sopran, a diferitelor elemente de acord, fără ca funcțiunea (acordul) să fie schimbat:

62

15 18 13 18 15 18 15 13 15 18 13 15

Pentru a evita alte dublări decât cele ale fundamentalei, sau pentru a nu se ajunge la acorduri eliptice de terță sau cvintă, mișcarea sopranului determină o mișcare și a altului și a tenorului, deasupra basului, care rămâne pe loc:

63

În fiecare moment al mișcării sopranului nu se va dubla alt element de acord decât fundamentală. Nu se va omite nici terța și nici cvinta din acord.

Se deosebesc două tipuri de schimb de poziție:

1. *Distribuția inițială* (largă sau strânsă) nu se modifică prin schimbul de poziție. În această situație, mișcarea sopranului determină deplasarea concomitentă a altului și a tenorului în direcția de mișcare a sopranului:

64

Înlănțuirea liberă (melodică)

Înlănțuirea liberă se caracterizează prin următoarele:

1. Renunțarea parțială la mersul treptat, dar menținerea notei comune
2. Renunțarea la mersul treptat și la nota comună
3. Înlănțuiri cu acorduri, la care cvinta este dublată sau omisă
4. Tratarea atipică a sensibilei în cadrul acordurilor de încheiere
5. Tratarea anacruzei

Utilizând aceste aspecte diferite în scriitura la patru voci, se obține o mai mare mobilitate melodică a tuturor vocilor, dar se recomandă ca aceasta să fie rezervată în special sopranului.

Renunțarea parțială la mersul treptat, menținerea notei comune

Schimbul de poziție reprezintă deja o îndepărtare de la principiile înlănțuirii severe, întrucât introduce salturile melodice în cadrul aceleiași funcțiuni. Extinzând salturile și asupra înlănțuirilor de acorduri diferite, se câștigă noi posibilități de conducere a vocilor:

85

înl. severă înl. liberă înl. severă înl. liberă

I V I I V I I IV I IV I I IV I IV I

Dacă schimbul de poziție permite și salturi mari (până la octavă), înlănțuirea liberă nu va include, în momentul trecerii la acordul următor, salturi mai mari decât cvinta. De asemenea, în cadrul celor trei voci superioare trebuie evitată apariția intervalelor nemelodice de tipul *cvartă mărită*, *cvintă micșorată*, *cvartă micșorată* și *secundă mărită*. Utilizarea acestor intervale este legată de anumite condiții, și anume de rezolvarea saltului nemelodic în direcția contrară saltului, la interval de semiton:

86

corect: greșit:

Basul cifrat

(*basso continuo, basso generale*)

Basul cifrat este un sistem care, într-o formă prescurtată, indică conținutul armonic al unei piese muzicale. Cu ajutorul unor semne convenționale, în majoritate cifre notate deasupra sau dedesubtul vocii basului, evoluția armonică poate fi indicată în esența ei. În practica muzicală a secolelor 17 și 18, basul cifrat dobândește o asemenea importanță, încât ulterior perioada respectivă a fost etichetată drept „*epoca basului general*”. Toate lucrările muzicale din această perioadă (cantate, oratorii, opere, lucrări orchestrale, concerte instrumentale, muzică de cameră) conțin ca partidă obligatorie un „*basso continuo*” (prescurtat „*Continuo*”). Acesta lipsește doar în lucrările pentru un instrument solist.

Practic, basul cifrat se execută la instrumentele cu claviatură proprii Barocului (clavecin sau orgă, nu pian). Compozitorul notează doar basul și „*signatura*” (cifrele), completarea acordică la patru voci, în conformitate cu signatura, o realizează interpretul: în epoca Barocului improvizat, astăzi de cele mai multe ori dintr-o știmă scrisă, fie de către interpret, fie de către un editor. Practica realizării improvizate a basului cifrat câștigă, în zilele noastre, din ce în ce mai mult teren, constituind în majoritatea instituțiilor de învățământ muzical o disciplină aparte, menită să răspundă cerințelor unor interpretări ce respectă întru totul stilul epocii respective. Completarea acordică formează suportul armonic absolut necesar, indiferent de mărimea și componența ansamblului instrumental.

Semnele utilizate sunt următoarele:

- cifre de la 2 la 14: simbolizează diferite categorii de acorduri. Ori ce cifră definește față de bas intervalul real sau redublat la octavă;

- #, ♯, ♭ neînsoțite de cifre: indică alterația respectivă a terței basului (nu terței acordului);

- cifră tăiată (de ex. 6): reprezintă alterația suitoare a intervalului respectiv (față de nota din bas);

- alterație în stânga sau în dreapta unei cifre: înseamnă aplicarea alterației respective intervalului indicat prin cifră;

- 0 (zero) sau t. s. : „tasto solo” - nota din bas rămâne nearmonizată. Specificarea este anulată în momentul în care apare signatura;

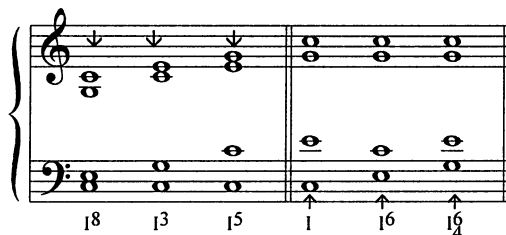
- linie orizontală — : indică menținerea armoniei precedente pe o altă notă a basului;

- nici o indicație: pe nota basului se construiește un acord în stare directă (uneori specificat prin $\frac{5}{3}$).

Răsturnarea acordului de trei sunete Sextacordul

Cele trei elemente ale acordului se pot afla, rând pe rând, în vocea *sopranului*, determinând *poziții acordice* diferite (poziția fundamentalei sau octavei, poziția terței, poziția cvintei). Aplicând același procedeu basului, adică aducând elementele acordului rând pe rând la *bas*, se obțin *stări acordice* diferite: *starea directă* (cu fundamentala la bas), *răsturnarea 1* (cu terța la bas) și *răsturnarea a 2-a* (cu cvinta la bas):

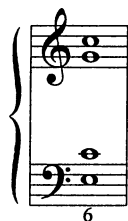
129



Răsturnarea 1 se indică, prin sistemul basului cifrat, cu cifra 6. Este numită „*sextacord*” sau „*acord de sextă*”, deoarece între terța acordului, aflată la bas, și fundamentala acordului, aflată la una dintre vocile superioare, se formează intervalul de sextă (reală sau redublată). Cifrajul complet al acordului ar trebui să fie $\frac{6}{3}$, însă se presupune că, în majoritatea cazurilor, basul este însoțit de o terță într-una dintre vocile superioare, astfel încât cifra 3 se subînțelege și nu mai trebuie indicată.

Dacă până acum nota basului s-a identificat cu fundamentala acordului, în cadrul răsturnărilor situația apare schimbată: va trebui să se facă *distincția între sunetul basului și fundamentala acordului*. În acest sens trebuie reținut faptul că, elementele de acord își păstrează denumirea originală. Astfel, în acordul următor, cifrat cu 6

130



sopranul intonează fundamentala (=sexta basului), altul cvinta acordului (= terța basului), iar tenorul dublează soprana la octava inferioară (=fundamentala acordului).

Sisteme armonice de tipul celui elaborat de Louis-Thuille (pe care se bazează și Marțian Negrea), nu țin cont de caracteristicile elementelor de acord și adoptă noi

Sextacorduri prin note melodice aparent disonante

Notele melodice (note străine de acord) sunt înlocuiri temporare ale notelor reale prin note străine de acord. Astfel iau naștere *acorduri disonante*, care conțin o tensiune melodico-armonică și care reclamă o *rezolvare* pe un acord consonant. În funcție de gradul de tensiune provocat de nota străină de acord, se pot deosebi două tipuri de disonanțe:

- disonanțe aparente
- disonanțe efective.

Disonanțele aparente modifică structura acordului, determinând o înfățișare armonică ce ar putea apare, într-un alt context, ca acord consonant:

153

The musical score for exercise 153 is written for piano in G major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is divided into three sections: 'schimb' (change), 'pasaj' (passage), and 'întârziere' (delay). The chords and their voicings are as follows:

- schimb:** Do: I⁵⁻⁶⁻⁵ (G4, B4, D5, G4, B4, D5) | I⁵⁻⁶ (G4, B4, D5, G4, B4) | V (D5, F#4, A4, C5) | I (G4, B4, D5, G4, B4)
- pasaj:** IV (C4, E4, G4, C5) | I⁶⁻⁵ (G4, B4, D5, G4, B4) | Ia: I^{6-V6} (G4, B4, D5, G4, B4, D5) | I (G4, B4, D5, G4, B4)

Disonanțele efective produc acorduri, care nu pot fi consonante într-un alt context, ele conținând în construcția lor de regulă intervale de septimă, nonă sau secundă:

154

The musical score for exercise 154 is written for piano in G major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is divided into three sections: 'schimb' (change), 'pasaj' (passage), and 'întârziere' (delay). The chords and their voicings are as follows:

- schimb:** Do: I³⁻⁴⁻³ (G4, B4, D5, G4, B4, D5) | I³⁻⁴ (G4, B4, D5, G4, B4) | IV (C4, E4, G4, C5) | I⁴⁻³ (G4, B4, D5, G4, B4)

Prima categorie de disonanțe conține sextacorduri, rezultate din mișcarea melodică a uneia dintre vocile superioare. Întrucât cifrajul este asemănător cu cel al acordurilor în răsturnarea I, tratarea acestora poate fi corelată cu cea a sextacordurilor consonante. În același timp, abordarea teoretică și practică a acestor sextacorduri aparent disonante este necesară ca un capitol introductiv în problematica acordurilor de cvartă și sextă.

Cea de a doua categorie de note melodice (efectiv disonante) constituie un capitol aparte, care urmează să fie studiat după cel al treptelor secundare. Se va reveni asupra notelor melodice și în capitolul „Armonia cromatică” (note melodice cromatice).

Cvartsextacordul

Privit în afara unui context muzical specific, cvartsextacordul apare ca răsturnarea a doua a trisonului major sau minor, având la bas *cvinta* acordului. În distribuția la patru voci sunt posibile trei poziții: poziția fundamentalei (a), poziția terței (b) și poziția cvintei (c). În toate cele trei poziții se dublează basul (= *cvinta* acordului):

187



Utilizarea acordurilor de cvartă și sextă este legată de anumite restricții, întrucât nu în toate cazurile el se identifică cu trisonul al cărui răsturnare pare a fi. Pentru determinarea funcțiunii unui cvartsextacord se impune analizarea contextului în care apare. În majoritatea cazurilor, cvartsextacordul este rezultatul unor mișcări de voci caracteristice și, ca atare, este legat atât de acordul premergător cât și de cel următor. În muzica Barocului, a Clasicismului vienez și a Romantismului, *acordul de cvartă și sextă nu este un acord independent și nu poate înlocui în ori ce împrejurare starea directă* (ca sextacordul), iar *succesiuni de cvartsextacorduri nu sunt utilizate* în epocile stilistice mai sus amintite.

Explicația pentru această particularitate stilistică trebuie căutată în natura aparent disonantă a cvartsextacordului. Majoritatea teoreticienilor explică caracterul disonant al acestui acord pe baza intervalului de cvartă care, cu toate că este un interval perfect (răsturnarea cvintei perfecte), are totuși o sonoritate instabilă și, ca atare, reclamă o pregătire precum și o rezolvare. Opiniile teoreticienilor nu au în vedere fenomenul acustic ca atare ci, în primul rând, perioade stilistice precis delimitate (Renaștere - Baroc - Clasicism - Romantism), în cadrul cărora cvarta este tratată într-un mod total diferit față de epoca anterioară Renașterii și posterioară Romantismului.

Pitagora (582-507 înainte de Hristos), stabilind prin proporții cifrice diferitele raporturi intervalice, a ajuns la concluzia că terța este un interval disonant, pe când cvarta trebuie considerată a fi consonantă. Influența acestei teorii se resimte până în Evul Mediu. Astfel se explică, cum în muzica *Organum*-ului din secolele IX-X cvarta s-a utilizat fără restricții, în timp ce terța putea fi folosită doar în împrejurări speciale, descrise de teoria muzicii din acea epocă. Mixturile de cvarte, de cvinte, de sextacorduri și de cvartsextacorduri sunt documente artistice prin care este atestată autoritatea lui Pitagora și influența sistemului său teoretic.

Acordul de septimă al dominantei

Prin adăugarea unei terțe la trisonul treptei a V-a în stare directă rezultă un acord de patru sunete:

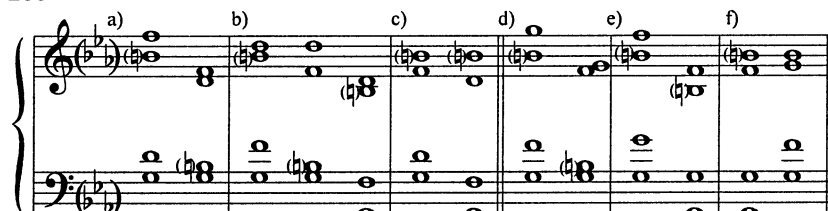
208



Acordul se compune, deci, din trei terțe suprapuse și conține ca intervale caracteristice septima mică (*sol - fa*) și tritonul (*si - fa*). Ambele intervale imprimă acordului o caracteristică disonantă (disonanță efectivă) și solicită o rezolvare.

Acordul septimei de dominantă în stare directă poate apare în trei poziții diferite: poziția septimei (a), poziția cvintei (b), poziția terței (c). Similar acordurilor fără septimă, cvinta poate fi eliminată. În acest caz este posibilă și poziția fundamentalei (d):

209



Prin eliminarea cvintei din acordul septimei de dominantă devine necesară dublarea fundamentalei (209 d, e, f). Nu poate fi dublată nici terța acordului (*sensibilă*) și nici septima (*disonanță*).

Rezolvarea acordului de septimă al dominantei în stare directă:


Acordul complet (cu cvintă) se rezolvă astfel:

- *septima* coboară treptat la terța tonicii;
- *sensibila* urcă treptat la tonică;
- *basul* se conduce prin salt la fundamentală trepte I;
- *cvinta* coboară treptat la fundamentală trepte I.

Rezolvări atipice ale acordului de septimă al dominantei

Acordul de septimă pe treapta a V-a este cel mai important acord de patru sunete al armoniei funcționale. Spre deosebire de aproape toate celelalte acorduri de trei sau patru sunete, atât semnificația funcțională a acordului de septimă al dominantei, cât și apartenența lui tonală sunt precepute auditiv, chiar și în afara oricărui context armonic. Din această cauză, muzicologul Hugo Riemann (1849-1919) a creat termenul de *disonanță caracteristică* pentru acordul de septimă al dominantei (precum și pentru cvintsextacordul treptei a II-a).


264

Un trison ca 

Sol I, Do/do V, Re IV, si VI

poate aparține mai multor tonalități, sau:

265

un acord de patru sunete 

Do II⁷, la IV⁷, Fa VI⁷, Si bemol III⁷

de asemenea poate fi interpretat ca aparținând mai multor tonalități.

Doar acordul de septimă pe dominantă

266



Do V⁷

permite o determinare precisă a cadrului tonal. Abia interpretările enarmonice vor lărgi sfera lui tonală.

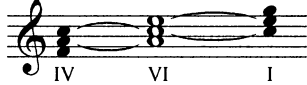
Datorită celor două caracteristici: univocitate tonală și conexiune armonică specifică legată de tonică, acordul de septimă al dominantei este utilizat foarte des cu anumite licențe, fără ca esența sa să fie afectată. Licențele se referă la modul de continuare a diferitelor forme ale acordului (stare directă sau răsturnările) și sunt definite ca fiind *atipice*.

1. *Saltul descendent de pe sensibilă* reprezintă varianta înlănțuirii V - I, în care sensibilă sare pe cvinta tonicii la una dintre vocile de mijloc, în mișcare contrară față de bas (vezi ex. 102), în vederea obținerii unui acord final complet. În creația de corale a lui

Treapta a VI-a

Treapta a VI-a are două sunete comune, atât cu acordul treptei I, cât și cu cel al treptei a IV-a:

366



Întrucât tonica este terță treptei a VI-a, aceasta se afirmă cu însușiri de *înlocuire a treptei I*. Înlocuirea treptei a IV-a se efectuează cu mai multă eficiență prin treapta a II-a (fundamentală treptei a IV-a este terță treptei a II-a), decât prin treapta a VI-a. Astfel, funcțiunea de tonică a treptei a VI-a se manifestă fără a fi asociată cu elementele ei subdominantice, exprimate prin cele două note comune cu treapta a IV-a. Dealtfel, înlănțuirea cea mai caracteristică a treptei a VI-a (cadența evitată V - VI) nici nu ar fi posibilă, dacă într-adevăr treapta a VI-a ar avea latențe subdomantice.

1. Treapta a VI-a în stare directă

Precedată de treapta a V-a (cu sau fără septimă), VI apare cu *terță dublată*. Dublarea terței este necesară atât pentru evitarea unor posibile cvinte și octave paralele (a), cât și pentru sublinierea funcțiunii de tonică (b, c, d, e, f). Înlănțuirea V - VI este denumită *cadență evitată* (în major) sau *cadență dramatică* (în minor). În cadrul cadenței evitate, treapta a VI-a apare de regulă pe timp tare:

367

Diagram illustrating various chord progressions and inversions of the V-VI cadence. The notation includes treble and bass clefs, notes, and figured bass symbols.

a) $V^8 VI$

b) $V VI IV V I$

c) $V^7 VI II^4_3 V I$

d) $V^7 I II^7 V^6_4 - \frac{5}{3} I$

e) $V^7 VI II^6_5 V^8_4 - \frac{5}{3} I$

f) numai în major $V VI V^6 I$

Acorduri de septimă pe treptele I și IV în major

Acordurile de septimă pe treptele I și IV în tonalitate majoră se caracterizează prin *intervalul disonant al septimei mari*. Ținând cont de sonoritatea oarecum aspră a acestui interval, se impune ca septima să fie utilizată cu prudență. Aceasta înseamnă că:

- septima va fi pregătită, sau
- septima va fi introdusă prin mers treptat, ascendent sau descendent.

Se va evita, pe cât posibil, saltul pe septima de acord. Doar în cazul septimei semipregătite (d) se poate sări pe septimă:

451

Diagram illustrating chord progressions for I and IV chords with various seventh chord resolutions. The diagram shows six examples (a-f) of chord progressions in a major key, with the bass line and chord symbols below. The chord symbols are: a) I⁸⁻⁷ IV I; b) V⁷ I⁷ IV I; c) VI I⁴/₃ IV I; d) I IV⁶/₅ V⁶ I; e) IV I⁶/₅ IV I; f) IV I⁶/₅ IV I. Examples e) and f) are labeled 'gresit:' and 'corect:' respectively.

Rezolvarea septimei este similară cu rezolvările oricărui alt acord cu septimă, adică *septima se rezolvă prin mers treptat descendent*. O excepție de la această regulă apare uneori prin *rezolvarea ascendentă la semiton a septimei la sopran*, în cadrul *treptei I*:

452

Diagram illustrating a specific resolution of a seventh chord. The diagram shows a V⁷ chord resolving to an I⁷ - 8 chord. The bass line shows the resolution of the seventh of the V⁷ chord to the octave of the I⁷ chord.

Înlănțuiri cu **treapta I cu septimă în stare directă**:

453

Diagram illustrating chain of I chords with seventh chords. The diagram shows four examples (a-d) of chord progressions in a major key, with the bass line and chord symbols below. The chord symbols are: a) V⁷ I⁷ IV V² I⁶; b) III I⁷ IV I; c) V⁷ I⁷/₃ - 6/₄ - 5/₃; d) I⁸⁻⁷ IV VII⁶ I.

Majorul armonic

(subdominanta minoră, împrumutul din omonimă)

Această variantă a majorului, care împrumută subdominanta din omonima minoră

488



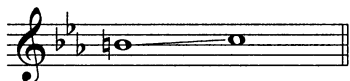
îmbogățește conceptul de tonalitate majoră. Este o replică la împrumutul dominantei în minor din omonima majoră:

489



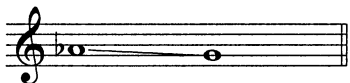
În minor s-a creat astfel o *sensibilă inferioară* pentru *tonică*:

490



iar acum, în major, se crează o *sensibilă superioară* pentru *dominantă*:

491



Coloritul nou al majorului aduce cu sine noi valențe expresive, mai ales de natură și proveniență romantică. Sunetul nou dobândit (*sensibila superioară* pentru *dominantă*) poate fi integrat unor acorduri cu *funcțiune de subdominantă* (IV sau II, a) sau cu *funcțiune de dominantă* (VII sau V, b):

492



Nu se utilizează următoarele trei acorduri:

493

